



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## ALMADA NEGREIROS

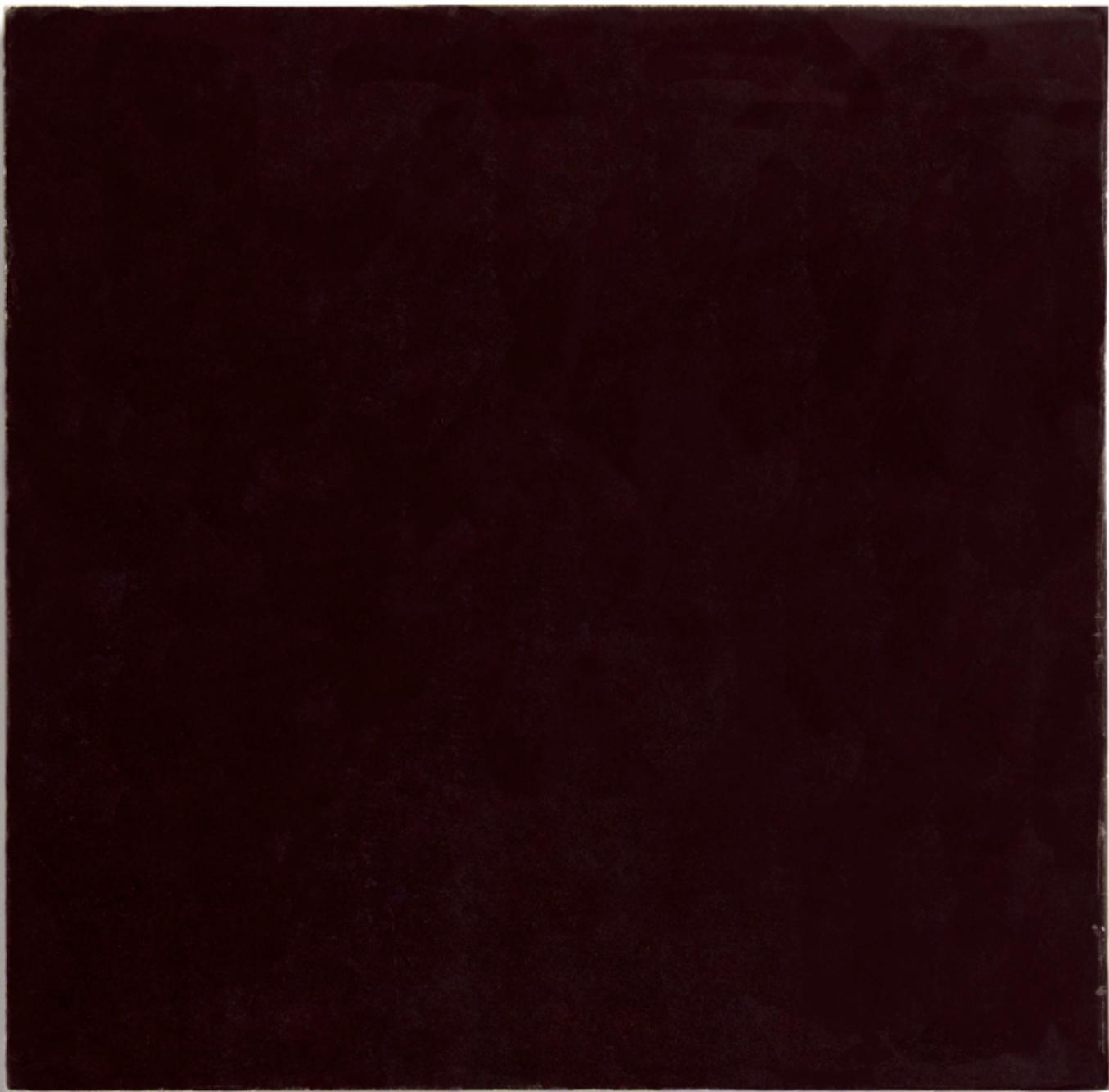
1983

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

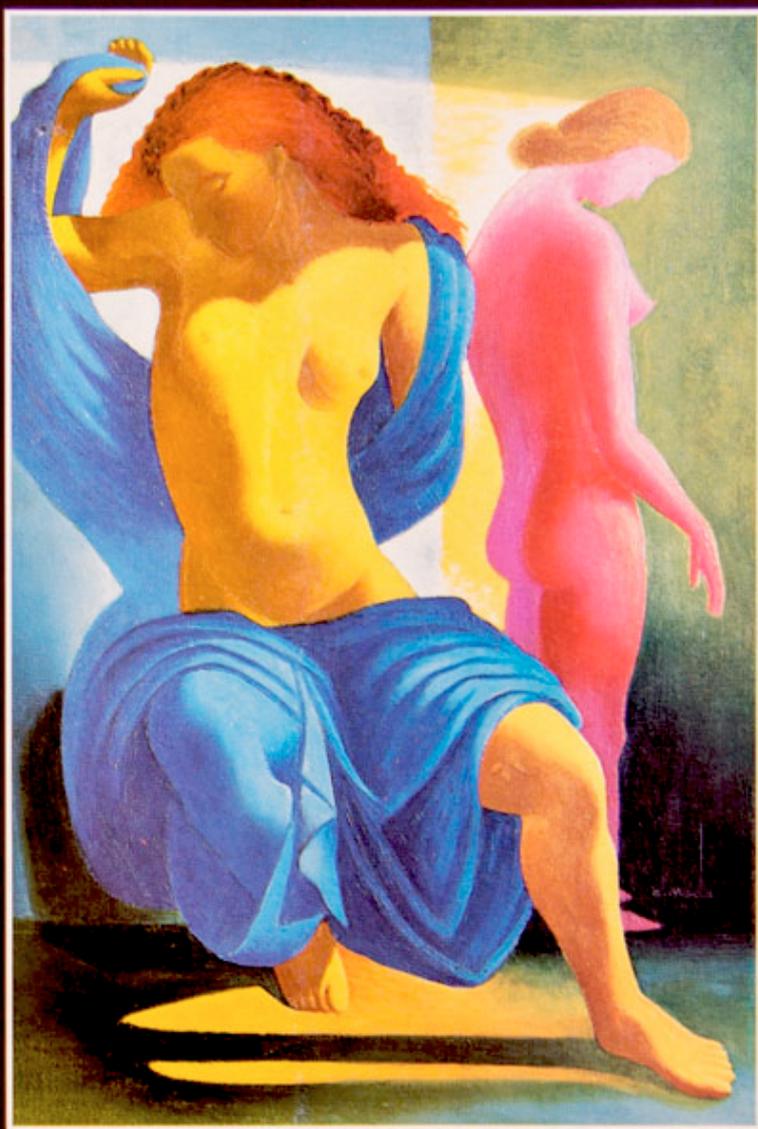
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



FUNDACIÓN JUAN MARCH



alvada

Homenaje a LUCCA SIGNORELLI, c. 1942  
Óleo sobre tela  
55 x 38 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno  
de la Fundación Calouste Gulbenkian

MINISTÉRIO DE ASSUNTOS EXTERIORES DE PORTUGAL  
MINISTERIO DE LA CULTURA DE PORTUGAL

**ALMADA NEGREIROS**

FUNDACIÓN JUAN MARCH  
MADRID DICIEMBRE 1983 ENERO 1984

«ALMADA NEGREIROS»

PROGRAMA ORGANIZADO POR EL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y MINISTERIO DE CULTURA DE PORTUGAL Y REALIZADO EN MADRID CON LA COLABORACIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH Y DE LA FUNDACIÓN CALOUSTE GULBENKIAN Y EL APOYO DE LA EMBAJADA DE PORTUGAL.

## PROGRAMA

### EXPOSICIÓN DE PINTURA Y DIBUJO

organización — Sommer Ribeiro

colaboración — Dirección General de Acción Cultural

### EXPOSICIÓN «ALMADA Y EL TEATRO»

organización — Lima de Freitas

colaboración — TEATRO NACIONAL D. MARIA II

### MUESTRA BIBLIOGRÁFICA

#### PRESENTACIÓN DEL LIBRO DE ERNESTO DE SOUSA «RE-COMEÇAR

— Almada em Madrid» Edición realizada con la colaboración de Imprensa Nacional — Casa Moeda.

#### INTERVENCIÓN MIXED-MEDIA «ALMADA — NOME DE GUERRA» (Versión Reducida)

### CONFERENCIAS

2 de Diciembre — Prof. José-Augusto França  
«Almada entre Lisboa e Madrid»

6 de Diciembre — Eugénio Lisboa  
«Revisitar os Modernismos»

13 de Diciembre — Lima de Freitas  
«Almada Negreiros Neo-Pitagórico Moderno»

15 de Diciembre — Prof. Eduardo Lourenço  
«Almada e Pessoa ou os dois Modernismos»

texto de Apoyo

«Manifesto Anti-Dantas» — (1916)

«Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» (1917)

«Ultimatum» Álvaro de Campos (1917)

«Manifesto da Exposição de Amadeo de Sousa Cardoso» (1916)

SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN  
DEL MATERIAL DOCUMENTAL  
POR MARGARIDA ACCIAIUOLI

TRADUCCIÓN

MARIA FERNANDA DE ABREU

ALMADA NEGREIROS — «el portugués Almada»

**NOTA DE TRADUCCIÓN**

*Teniendo en cuenta las particulares características estilísticas de cada uno de los textos, se optó por respetarlas integralmente, tanto en los textos literarios como en los críticos.*

*M. F. A.*

Consecuente, como su obra, Almada Negreiros supo entender las relaciones de las «démarches» en las que se lanzaba, de acuerdo con las coordenadas históricas de su país de origen, respeto al cual por lo demás, siempre se ha definido.

Artista portugués, o, con más precisión, lisboeta, Almada Negreiros no tuvo maestro para serlo: «nosotros no necesitamos Maestros, para llegar a Maestros nos basta con nuestros sentidos aquí en la ciudad» y, esta reivindicación suya explica el deseo un poco ingenuo de un aprendizaje único y amoroso con los seres y los lugares por donde pasó, recogiendo los sentidos y las determinaciones que habrían de marcar su especificidad y su obra.

El entendimiento crítico de la sociedad portuguesa lo condujo, sin embargo, a posturas que no están lejos de las que habían sido ya vividas en un siglo XIX desencantado. Pero en sus recriminaciones no hay ningún malentendido entre él y la Patria. Acusación y amor son los vectores que ayudan a caracterizar esta presencia siempre activa en un trayecto que se mantiene vigente a lo largo de tres o cuatro generaciones, dirigidos ambos a la suprema tarea de realizar «la patria portuguesa del siglo XX».

La referencia constante «a la patria», ya sea la le la História em la que el pintor se sitúa, ya sea la necesidad más restringida de una construcción que estaba de acuerdo con las intenciones de los comienzos de un siglo moderno que vendría a ser igualmente el de un mundo moderno, no suprime, por otro lado, la cuestión o las cuestiones que su mismo itinerario nos plantea. Sobre todo, no nos permite relegar hacia un segundo plano la importancia del pasaje del pintor por algunos centros, como París y Madrid, dada la influencia determinante que ello tuvo en el entendimiento definitivo de la forma como el pintor se radicó en los valores de aquella patria.

Sin insistir en lo que, al final, fue decisivo, el carácter ahora revalorizado de una de estas estancias puede, sin embargo, ser de nuevo subrayado a partir de la pertinencia de esta exposición que nos permite recorrer igualmente el resto del itinerario de Almada Negreiros. Así, esta exposición pretende, ante todo, interesar como ilustración de un trayecto, de una caminata de sesenta años, con todo lo que ello comporta de tenacidad y de apuesta.

No deja, por otro lado, de ser evidente que ella puede prestarse aun a un «balance» y a la necesidad, jamás excesiva, de «revisitar» un universo poético y pictórico como el que aquí se presenta. No quiere ello decir, sin embargo, que esta retrospectiva impida o haga innecesaria una reflexión seria sobre quién es, o qué representa, Almada Negreiros. Todo lo contrario: esta exposición nos ofrece una oportunidad que sería pena desperdiciar. Pero su objetivo primordial es el de convencernos de la razón de un epíteto — «el portugués Almada» —, que le fue otorgado en Madrid durante los cinco años que allí permaneció y el cual, en sí mismo, le conviene y lo define como ningún otro. La legitimidad de la fórmula y su difícil asunción marcan, de este modo, un destino que, como veremos, él no vendría a rechazar jamás.

Nacido el 7 de Abril de 1893, en São Tomé, José de Almada Negreiros era hijo de un administrador colonial interesado en problemas africanos y de una isleña con fortuna personal en esa ciudad. Huérfano de madre a los tres años, fue, entonces, matriculado en el colegio

de los jesuítas de Campolide en 1900, momento en el que se su padre partía para París, dejándolo solo en Lisboa y, por eso, conservando de ese tiempo, como recuerdo mayor «la fe con la que inventó el futuro». Cerrado el Colégio de los Jesuitas por resolución de la I República, Almada Negreiros frecuenta el Instituto de Coimbra y, a continuación, la Escuela Internacional de Lisboa, publicando su primer dibujo en 1911. Se trataba de un dibujo humorístico integrado en una tendencia que él habrá de explorar durante años colaborando en periódicos y exponiendo con el «Grupo dos Humoristas Portugueses» en 1912, 1913 y 1915: constituía, entonces, las primeras manifestaciones de una estética moderna en Portugal. Si el dibujo humorístico era una de las manifestaciones de los espíritus no acomodados de la época, aunque sin gran salida artística y intelectual, éste convenía, sin embargo, al joven Almada por su immediatez y eficacia. «Interesado de varias maneras en la futilidad de las cosas», estos primeros dibujos suyos traducen ya, aunque de un modo todavía incipiente, una vida burguesa lisboeta, enriquecida por apuntes enérgicos de sus costumbres y de sus pasiones. Almada era, por entonces, si no un genio que despuntaba, por lo menos un talento «que a la sonrisa de su lápiz aliaba el polimorfismo de su arte» (1). Es de este modo cómo, inmediatamente después de su primeira exposición individual (1913), se ve caracterizado por Fernando Pessoa de quien se volvería amigo y con quien vendría a participar, entre 1915 y 1917, en la aventura futurista, en las revistas «Orpheu» y «Portugal Futurista».

Mientras tanto, sería «Poeta de Orpheu, futurista y todo» en sus poemas y manifiestos, dando la razón al retrato que de él hizo el poeta em 1913, donde la percibida «poliaptitud del artista», confirmaba enteramente la «personalidad y la originalidad a través de influencias y de intentos» (2).

Sin dejar que en este «polimorfismo» se agotase su substancia de creador, Almada Negreiros se sirve de esta capacidad suya, soportando las exégesis necesarias a una paralela y personal afirmación de un trayecto, pasando rápidamente de esquemas literarios simbolistas poblados de Pierrots y de Arlequines a expresiones poéticas de extremada violencia: a los poemas «A Cena do Ódio» de 1915, publicada en 1958, «Mima Fataxa» y «Litoral» de 1916, se siguen cronológicamente las novelas cortas «A Engomadeira» de 1915, «K 4, O Quadro Azul» de 1916 y «Saltimbancos» de 1917, todos ellos marcos indiscutibles de un desafiado trayecto que lo remite hacia una soledad sin nombre o hacia esperanzas informes de un siglo aún por inventar. Sólo su propia mitificación habría de confundirlo en este tremendo esfuerzo de sí mismo y de su «presencia» en la vida portuguesa, anunciada ya en 1915 en «A Cena do Ódio» la cual, junto con la «Ode Marítima» de Fernando Pessoa, puede ser entendida como el mayor poema para futurista portugués (3). Su juego verbal, la violencia con la que desafía la sociedad portuguesa anquilosada en pretendidos tabúes sentimentalistas, y la exigencia que instaura de una vida com V mayúscula, hacen de este poema (que quedará ignorado durante cuarenta años), no sólo una obra capital de la literatura portuguesa del signo XX, sino también el inicio de una pedagógica dialéctica de acusación y amor que sería la tónica dominante de sus relaciones con la patria.

No obstante, en los textos de ficción que pertenecen a este mismo período, Almada se deja invadir por un onirismo imprevisto y casi es-

pectacular. «A Engomadeira» es el mejor ejemplo de ello: ahí su autor crea visualmente una composición surrealizante, perfectamente organizada en un fluir automático que inmediatamente se ofrece marcada por un valor erótico, en donde escritura y pintura se armonizan en una misma necesidad interna. Además, el sentido de lo pictórico que irrumpe de este texto suyo sería desarrollado en «K 4, o Quadrado Azul» en donde a este universo de sueño añade y lleva hasta sus últimas consecuencias la nueva dimensión dada por lo erótico, que, luego a continuación, vendría a ser enriquecida en «Saltimbancos» a través de la reestructuración temporal y espacial del cuento. La vida lisboeta se convierte, así, en sujeto de un reportaje, aplicado y sensible, casi cinematográfico, alrededor del cual se compone un conjunto literario y experimental, inédito en el contexto de las letras nacionales sin duda, también, porque su desarrollo se hace paralelamente a una generación y a un momento altamente privilegiado de la cultura portuguesa.

En efecto, si en 1915, Almada, gracias a sus relaciones con el grupo «Orpheu», estaba más interesado en una polémica ideológica en el dominio literario, no deja, sin embargo, de centrar esa polémica en una crítica cerrada a una generación y a un país que, impunemente, se deja representar por una figura como Julio Dantas (el académico más academizado de toda la Academia), consiguiendo, por ello, el resultado de que Portugal con todos estos señores [obtuviera] la clasificación del país más retrasado de Europa y de todo el mundo» (4). La virulencia y el «odio» que sus apuntes humorísticos de 1912 y de 1913 no mostraban, brotan ahora con una agudeza y una necesidad tan intensas que harían generar su contrario: la esperanza de que «Portugal ha de abrir los ojos un día», sintiendo inevitablemente la necesidad de ser cualquier cosa... Esta esperanza lo lleva, ya en 1917, a lanzar un «Ultimum Futurista a las Generaciones Portuguesas del Siglo XX», advirtiéndolas contra la «decadencia nacional» en la que «la indiferencia absorbió el patriotismo». Las enumeraciones de esa decadencia, alcanzaban naturalmente a dos planos: uno fuertemente marcado por la ideología futurista (donde asoma el «odio» que había sido motor de su primer poema y que, ahora, era recuperado en términos de heroísmo y de aventura); otro, de una crítica feroz cuyas raíces se remontan a la «generación del 70», del siglo XIX, y que, curiosamente, terminan por la idéntica constatación histórica de que «Portugal [está] durmiendo desde Camões». La radiografía está hecha sin complacencias, de intervención en intervención, gracias a la utilización de contrastes logrados a través de descripciones burlescas de gran comicidad que ponen de manifiesto las insuficiencias, o mejor, aún, las inaptencias de un país que a sí mismo parecía querer dejarse ir a la deriva. Al final, la receta para tales enfermedades podía resumirse en una frase: «es preciso tener la consciencia exacta de la actualidad», lo cual equivalía a la constatación (y tres veces Almada lo repetiría al final de su discurso) de que «es preciso crear la propia patria portuguesa del signo XX» (5).

Sólo en este marco se comprende la tarea pedagógica que a sí mismo Almada se impuso, pudiendo, por ello, defender en términos inequívocos la primera exposición de pintura moderna y abstracta que se realizaba en Portugal. Amadeo de Sousa-Cardoso, llegado de París, era entonces presentado «como el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX» perteneciendo como de hecho pertenecía «A

la Guardia Avanzada de la Mayor de la Luchas que es el Pensamiento Universal». El folleto que Almada escribió justo después de la inauguración de esta exposición y que sería después distribuido en la sala, resume y puntualiza sus anteriores y más próximas intervenciones, en un llamamiento que no podrá continuar aplazando la «urgencia» denunciada: la visita a ese certamen es, entonces, obligatoria, porque ahí se da a conocer a «un portugués, genialmente del siglo XX», demostrando a los más incautos que la raza portuguesa no precisa rehabilitarse — de lo que precisa «es de nacer para el siglo en que vive».

Ya lejos de las futilidades que en otros tiempos le habían impresionado, pero marcando siempre la escena portuguesa de acuerdo con la exégesis literaria que hubo de soportar y que le había dado una nueva conciencia, Almada pudo finalmente ver justificada su intervención polémica y la de algunos de sus amigos, entre ellos Fernando Pessoa, cerrándose este ciclo luego en 1917, con la publicación del número único de «Portugal Futurista», inmediatamente secuestrado por la policía.

Sin embargo, la llegada de los ballets de Diaghilev, en 1918, a Lisboa, despierta en Almada nuevas inquietudes y al año siguiente se assume como coreógrafo y bailarín, aventura sin duda importante pero de corta duración, ya que, luego a comienzos de 1919, partía hacia París.

Era el tiempo de la «pasión» y de la metamorfosis, de la entrega de su ser «en las cosas», en un intento de agarrar y de ser el movimiento y lo que ocurre, todo a la vez (en un registro distinto, que la amistad con los Delaunay por cierto justificaría). Un año en París entre 1919 y 1920, permitiría a Almada hacer el «balance» de todo el torbellino: la llama del futurismo portugués se había apagado ya; Amadeo y otro animador del movimiento, Santa-Rita Pintor, murieron en vísperas de poder acompañarlo en ese viaje, y el poeta Sá-Carneiro allí se había suicidado. París era, pues, más que una ciudad. Era una referencia que importaba vivir pero que, por la misma razón e inevitablemente, sería vivida a partir de la nueva realidad portuguesa, sin duda marcada y alterada por la desaparición de estos compañeros suyos de generación. Cantada ya en «Mima Fataxa» como ciudad «única», París ofrecería a Almada una pseudo-exterioridad que él no se sentirá obligado ni a aceptar ni a imaginar. Conociendo la soledad y casi llevándose bien con ella, ganándose la vida como bailarín de cabaret y como obrero, rechazando cualquier tipo de aprendizaje oficial o académico, permanece un año en aquella ciudad, acumulando experiencias (luego reflejadas en la calidad y en el rigor formal de sus dibujos) y adquiriendo una dimensión de sí mismo que se integraba en una inserción histórica que él paralelamente asumía. «Busqué a los artistas avanzados... pero no apareció nunca el motivo que nos juntara en un mismo Ideal»; «El Arte no vive sin la Patria del artista, aprendí esto para siempre en el extranjero» (6)...

Dibujando y escribiendo, Almada encontró en París una perspectiva de sí mismo, afirmándose en ella, a través de un grafismo vigoroso y destacado dentro del cual forja su firma, inconfundible y definitiva: la «d» de su nombre se alza entonces en el aire como una bandera de esta nueva conquista donde su situación de individuo aparece para siempre ligada a su calidad de portugués. «L'Histoire du Portugal par coeur», escrita en francés y publicada en 1922, conecta, por el mismo

tipo de evocaciones, con esa preocupación, aunque aliada a una nueva categoría estética y ética que vendría a convertirse en uno de los valores fundamentales del pensamiento de Almada. Una «ingenuidad» asumida y entendida como sabiduría que sólo el corazón puede valorar, se convierte, así, en el vector principal de un texto titulado «Antes do Começar», que sólo sería publicado en 1949.

De regreso a Lisboa, Almada expone sus dibujos parisinos sin ningún éxito y presenta su nueva pragmática en una conferencia en cuyo título se puede encontrar el más correcto resumen de aquella: «A Invenção do Dia Claro». Ello constituía, entonces, la verdadera búsqueda de una vía auténtica, basada en la sencillez de un esfuerzo de aprendizaje de la vida, que sólo el «no-esfuerzo» de la inocencia justificaba.

El lirismo puesto en esta «Invención» de una nueva situación en relación a la cual pasaría a enforzarse a sí mismo es, sin embargo, entendido por Almada em términos de Luz (o de «iluminación») — así como en otras explicaciones se producía la invención del mundo — completando, de este modo, un ciclo poético de conocimiento que él había iniciado ya en «A Cena do Ódio». Este conocimiento se vuelve, así, un conocimiento «universal» porque es individualizado, asumiéndose el autor como aquél que trae la luz ya en el poema «Presença» que es contemporáneo de «Invención» pero que sólo aparece en el 52.

La campaña llevada a cabo por los jóvenes artistas contra la «vieja» Sociedad Nacional de Bellas Artes, saturada de valores académicos, proporcionó a Almada la ocasión para insistir una vez más en la realización responsable del siglo XX. Ahí, él habría de presentarse con una madurez y una desnudez que sólo su trayectoria puede justificar. La virulencia de antes es reemplazada ahora por una serenidad plena, donde su mirada «inocente» desarma el destino aceptándole sus inexplicable leyes: «no soy ni pesimista ni optimista; entre mí y la vida no hay malentendidos». Así se define este «Niño de ojos de gigante», como se había retratado a sí mismo ya en París, en el año de 1919, bajo una «inocencia» reafirmada sin equívocos, soberano y, aparentemente, invulnerable...

Su relación con la ciudad de Lisboa, al final la capital de esa patria que tenía tan presente, continuaba a producirse, gracias a su colaboración en las revistas «Contemporanea» y «Athena», aparecidas en 1922 y 1924, y en el periódico «Diário de Lisboa», fundado en 1921. Durante este período, Almada escribe una pieza titulada «Pierrot e Arlequin», publicada inmediatamente después en «Athena», en la que vuelve a una temática antigua y tratada ya en innumerables dibujos. Sin embargo, estos personajes de la «commedia» ganaban nuevos sentidos entre la «ausencia» y el «exceso» que, por naturaleza, los caracterizan. Conviniendo, en su juego, a una cierta vida lisboeta, estas «máscaras» que no se convertirían jamás en «rostro», pueden, a pesar de ello, servirnos para entender una cierta actividad intelectual y medio mundana, dividida entre Cabarets como el «Bristol» y Cafés como «A Brasileira» (7). La fascinación de esos sitios unida a la oportunidad de una invitación para la decoración de esos lugares, hizo que aquellos quedasen definitivamente ligados a algunos artistas modernos, entre los cuales se destaca, naturalmente, Almada Negreiros.

Al pintar dos lienzos para el ya famoso Café «A Brasileira», Almada se retrataría en uno de ellos rodeado de algunos de sus amigos, e ilustrando de modo ejemplar una «realidad» portuguesa que el autor abor-

daría en su novela *Nome de Guerra*, escrita en ese mismo año de 1925, que es igualmente el año en el que pinta aquellos dos cuadros. La conexión entre dichos cuadros y la novela se hace inmediata e indispensable para la comprensión del «imaginario» de la época y de su relación con la ciudad de Lisboa: al retrato de personajes de una cierta bohemia lisboeta se contraponen un cotidiano aprendizaje vivido en segundo grado, donde la heroína desempeña un papel catalizador empujando al héroe amante suyo hacia un recorrido despiadado al final del cual él va a encontrarse solo y apto para inventar su propio destino... Obra moral y moralista, ella no deja, sin embargo, de encuadrarse perfectamente en un determinado ciclo de pasión-redención, el cual, a su vez, es deudor de aquella «voluntad de renacer», por lo demás, dejada bien expresa en su obra «A Invenção do Dia Claro».

No obstante, la supervivencia de la mayor parte de los artistas modernos portugueses se volvía cada vez más difícil y la situación de Almada empieza a sobrepasar los límites de la desesperación. Rechazando compromisos, participa aún en algunas exposiciones de arte moderno, que seguían intentando, en vano, ganar terreno, manteniendo aún una actitud siempre crítica frente a «este equívoco deplorable» en el seno de una sociedad que a sí misma no se reconoce aún como nación. Es entonces cuando decide partir para Madrid, en Marzo de 1927.

Llegado a la capital española, Almada se presenta en el Café «Pombo», célebre centro de tertulia intelectual que presidía Ramón Gómez de la Serna, a quien el pintor portugués había conocido en el homenaje que se le hizo en Lisboa, precisamente en Enero de 1925. Al verlo entrar en la sala, Gómez de la Serna lo saluda efusivamente (como sería más tarde descrito por un crítico español), naciendo ahí mismo la idea de la exposición que «La Gaceta Literaria» promovió y apadrinó (8) Quincenario lanzado en Enero de ese mismo año, «La Gaceta Literaria» era dirigida por Giménez Caballero, contando con la colaboración de Ortega y Gasset y con el apoyo todo-poderoso de Gómez de la Serna. Un notable conjunto de redactores (Luis Buñuel, por ejemplo) y de colaboradores (como Rafael Alberti) lo convertían en lugar privilegiado de la cultura española en un momento importante de una determinada generación, pudiendo, de este modo y en ese contexto, encontrar Almada amigos y trabajo en condiciones más estimulantes que las que su país le ofrecía: colaborando periódicamente en esta Revista, se vería homenajeado con el honor de figurar en el número conmemorativo de su primer aniversario: él era ya «EL PORTUGUÉS ALMADA», dibujante, dramaturgo, pintor y hasta poeta...

Colaborando ampliamente en la prensa, como ya lo hiciera en Lisboa, Almada dejó muchos de sus dibujos en «El Sol» de Madrid, en «ABC», en «Blanco y Negro», en «La Farsa» (en las ediciones de la Prensa Gráfica) y también en «La Esfera», «Nuevo Mundo», Mundo Gráfico» y «Crónica», en la «Revista de Occidente», proyectando después las ilustraciones de una frustrada edición de «Diana» de Jorge de Montemayor. Pero, a partir de 1929, tendría otro tipo de encargos más ventajosos: surgen, entonces, las decoraciones de la Fundación del Amo, en la nueva ciudad universitaria y en tres teatros o cines: el Teatro Muñoz Seca, el cine Barceló y el San Carlos (éste en colaboración con el arquitecto Lozano) (9).

Con el agravamiento de la situación española, debido a la gran

crisis económica y social que había sucedido a la proclamación de la República, Almada se ve obligado a regresar de nuevo a Portugal, llegando a Lisboa en Abril de 1932. En cinco años muchas cosas habían ocurrido y, si el viaje a París poco la había dado o tan sólo una «conciencia nacional», «par coeur», Madrid le dio, ya en plena madurez, «una especie de conciencia ibérica culturalmente definida por valores líricos de una determinada lusitanidad» (10).

En la maleta, Almada no trajo sólo intuiciones: dos piezas de teatro, reunidas bajo el mismo título, que se insertan en su teoría de la «Unidad» — dada a conocer en Lisboa después de su llegada, en una conferencia brillante, «Dirección Única» y, más tarde, en una revista, «Sudoeste», pero que sólo sería publicada en 1935 —, nos dan la dimensión más aproximada de esta metamorfosis y la definición más rigurosa de su futuro pensamiento. De ahora en adelante, Almada no podrá volver a ser considerado «de París» como sus compañeros de generación: Madrid queda en su horizonte como un marco y como la raíz de una nueva formulación porque desde allí «Portugal es clarísimo y no hay confusiones posibles».

Una grande y sorprendente obra de arquitectura moderna a principios de los años 30 daría la oportunidad a Almada Negreiros de, por fin, imponerse en una vida artística nacional entendida más allá del círculo cerrado y restringido de la polémica modernista. La Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, construida en Lisboa, entre 1934 y 1938, le abrió las puertas gracias al apoyo del arquitecto Pardal Monteiro, quien, al encargar a Almada los vitrales para dicha iglesia, le introducía en el circuito de los encargos del Estado. Se siguen, entonces, una serie de realizaciones, de las que interesa destacar: la colaboración en la «Exposición del Mundo Portugués», en 1940; los frescos de los C.T.T. de Aveiro, en 1940, destruidos en 1959; y los frescos de las estaciones marítimas de Lisboa, en 1945-1948. En el sector privado, pasarían también a ser conocidas algunas realizaciones de entre las cuales hay que destacar los frescos para la sede del periódico «Diário de Notícias», en 1940. El reconocimiento oficial del pintor vendría a ser completado por la atribución de los premios «Columbano» y «Sequeira», en 1941 y 1946, en el salón oficial de arte moderna, inmediatamente después de haber realizado una gran exposición de dibujos en la sede del Secretariado de Propaganda Nacional en 1941.

No obstante, fue en las dos series de frescos destinados a las estaciones marítimas de Lisboa donde el pintor volvió a las preocupaciones que, en cierto modo, han marcado su trayectoria: en la estación de Alcantara, la primera serie de estos murales, de nuevo retrata Lisboa, subrayada por imágenes fantásticas de una tradición popular; en la estación de Rocha, es el otro lado de un idéntico vivir cotidiano nacional, marcado por los únicos sueños que le son permitidos: la emigración y los recorridos dominicales, los unos y los otros poblados de ilusiones y de silencios, dramáticamente entrevistados en la densidad plástica con la que el pintor describe las escenas. Ellas son, en efecto, como dice José-Augusto França, «las pinturas de la soledad portuguesa», «retrato fiel de la realidad nacional» que responde quinientos años después, a aquella otra que Nuno Gonçalves nos había propuesto (6). No fue quizás por casualidad que Almada Negreiros se ha dedicado durante tantos años a esos paneles del siglo XV, principalmente si tenemos en cuenta que su aventura mental, tanto en sus

textos como en sus poemas, fue desde 1917 perseguida por una lusitanidad casi mítica que alcanza su concretización más contundente en la conferencia realizada en 1944 y titulada «Yo descubrí la personalidad de Homero». Ahí, Homero garantizaba la lectura posible y necesaria de la Historia de cada nación de Occidente, en el seno de una Europa helénica, donde Portugal entraba de modo natural, como nación más antigua que todas e iluminada por una explicación que la transcendía...

Pero, fue con «Mito, Alegoría y símbolo», en 1948, cuando Almada Negreiros pudo, finalmente, relacionar y llevar hasta sus últimas consecuencias su mensaje, al establecer una conexión entre el «acto de ver» (aquí entendido globalmente como sentir) y «el número inmanente en el universo». Especie de «metafísica inmanente», con intuiciones que no están lejos de las defendidas por los programas pitagórico-simbolistas, el número desempeña, de este modo, una función-clave de responsabilización en el orden y verificación del cosmos. A este entendimiento, representado por el número, dónde el Logos legitima la razón, habría que añadir el papel del «ver» o del «sentir», justificando la «inocencia» aprendida, que es, al final, el único componente que se aproxima al rigor de la «ciencia matemática», aunque esté, sin embargo, contra ella; además, en la base de la «relación 9/10» que el pintor formulara, en 1928, en la composición arquitectónica del Tesoro de Delfos, comprobándola, más tarde, en un dibujo de Leonardo de Vinci («Figura superflua ex errore»).

El «número perfecto», el «théléon» era, pues, la «regla única de la cultura universal» y esta verificación le sería dada por la prueba definitiva que el entendimiento de los célebres paneles de Nuno Gonçalves parecían traerle. Pero no sólo. La actualización de aquella fórmula, recuperada para el arte abstracto, como el pintor afirmaría en sus intervenciones en la B.B.C., en 1950, se prosigue más tarde en composiciones monocromáticas que él acabaría por exponer en un certamen colectivo, en 1957, en Lisboa.

De hecho, en la evolución interna de su expresión pictórica, los años 40 habían marcado ya una originalidad formal, definida a partir de una estética cubista que le ocupara en la juventud, ahora, adaptada, sin embargo, a un tratamiento espacial más generalizado y sometido a una acción lineal dada por una «continuidad envolvente». Sus investigaciones posteriores, todas ellas relacionadas con esta obsesión por el número, «regla de oro», producirían sus mejores obras, todas ellas con fecha del final de este decenio. Pero sería el gran mural grabado, realizado en 1968-69 para la sede de la Fundación Calouste Gulbenkian, en Lisboa, titulado *Começar* el que habría de permitirnos entender claramente la trayectoria de Almada Negreiros, una vez que, cerrando simbólicamente un ciclo de intenciones y de investigaciones, representaba su culminación y su fin. Por esta razón, «Começar» es también un testamento espiritual, donde constan los momentos más importantes de su recorrido mental y geográfico, en desafío permanente al tiempo y a aquellos que, después de él, habrían de venir. Sin maestro y sin discípulos, Almada moriría el 15 de Junio de 1970, en Lisboa, exactamente cuando la ciudad empezaba a ser capaz de entender lo que significaba y lo que costaba en esfuerzo y en vida «la construcción de una verdadeira patria portuguesa del siglo XX».

Margarida Acciaiuoli

## NOTAS

(1) Fernando Pessoa, «As Caricaturas de Almada Negreiros», in «A Águia», 11, 16, p. 134, Porto, 1931.

(2) Al analizar el «polimorfismo» de Almada, Fernando Pessoa se interroga en los términos siguientes: «¿será una poliaptitud del artista, una incertidumbre en encontrarse, o una semejante imitación o adaptación a varios géneros?» En el trabajo del dibujante parece realizarse una síntese de las tres cosas: en él «hay algo de búsqueda; hay, infelizmente, también algo de hallazgo (en los otros); — pero hay también, para quienes saben ver, nitidamente, personalidad y originalidad a través de influencias y de intentos». Cf. Fernando Pessoa, «As caricaturas de Almada Negreiros», in «A Águia», 11, 16, p. 135, Porto, 1913.

(3) Curiosamente «A Cena do Ódio» está dedicada a Álvaro de Campos, uno de los heterónimos del poeta Fernando Pessoa.

(4) In «Manifesto Anti-Dantas e por Extenso», escrito en la noche del 21 de Octubre de 1915, después de terminada la representación de la pieza «Soror Mariana» cuyo autor es Julio Dantas.

(5) «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», leído por Almada Negreiros el 14 de Abril de 1917, durante una «matinée» del Teatro da República (hoy Teatro de S. Luis).

(6) Conferencia leída en Diciembre de 1926 en la clausura del II Salón de Otoño, en la S.N.B.A. y publicado del 5/12/1926 al 9/1/27, en «Folha do Sado», Alcácer do Sal.

(7) En los años veinte, el Café tiene una importancia fundamental en la vida de Lisboa. Heredera de la bohemia del XIX con un aire intelectual y humorístico, «A Brasileira do Chiado» era el cuartel-general de escritores, periodistas y jóvenes artistas. En 1923, con el pretexto de una anunciada reforma del local, un periodista del «Diário de Lisboa», Norberto Araújo, propone e insiste que en esa nueva arquitectura de Norte Araújo se inserten paneles de jóvenes pintores y frecuentadores de la casa. Así se hizo, a través de encargos. Y esas pinturas sólo vendrían a ser sacadas de allí en el verano de 1970. V. José Augusto França, «A Arte em Portugal no Século XX» (Lisboa, 1974).

(8) Ver Antonio Espina, artículo publicado en «La Gaceta Literaria», n.º 13, Madrid, 1/7/1927.

(9) Para la fachada y el vestíbulo del Cine San Carlos, en la calle de Atocha, Almada realizó grandes paneles en relieve de estuco pintado, con temas alusivos al Séptimo Arte: «Manos arriba», «Del Tren al Coche», «El Beso Romántico», «Cow-boy Raptor» — son entre otras, las composiciones que marcarían su paso por la ciudad de Madrid. Ver reproducciones in «Ilustração» n.º 96, de Las Navidades de 1929, con un artículo de Novais Teixeira.

(10) Ver José-Augusto França, «Almada — o Português sem Mestre» (Lisboa, 1974).

(11) Idem.



TEXTOS DE  
ALMADA NEGREIROS

SELECCIÓN DE  
MARGARIDA ACCIAIUOLI

$$1 + 1 = 1$$

(1922)

## ALMADA NEGREIROS

Yo quería que los otros dijeran de mí: ¡mira un hombre! Como se dice: ¡Mira un perro! cuando pasa un perro; como se dice; mira un árbol! cuando hay un árbol. Así, entero, sin adjetivos, solo una pieza: ¡ Un Hombre! (1921)

«Y fué terrible esto de vivir lo que ha de venir  
Entre los que solo usan lo que aún hay». (1915-1935)

«La mayor, la única falta que he estado sintiendo (...) es la falta de otros iguales míos, de otros que vengan conmigo e yo con ellos»  
(1923)

Entré en una librería. Me puse a contar los libros que hay para leer y los años que me quedarán de vida. No llegan, no duro ni para la mitad de la librería.

Tiene seguramente que haber otras maneras de salvarse uno, sino estoy perdido.» (1921)

«... Todo cuanto quede escrito no tendrá, a la vez, absolutamente nada de científico ni de falso.» (1925)

Recobrar la inocencia: ex-libris de José Almada Negreiros (pintor)  
(1942)

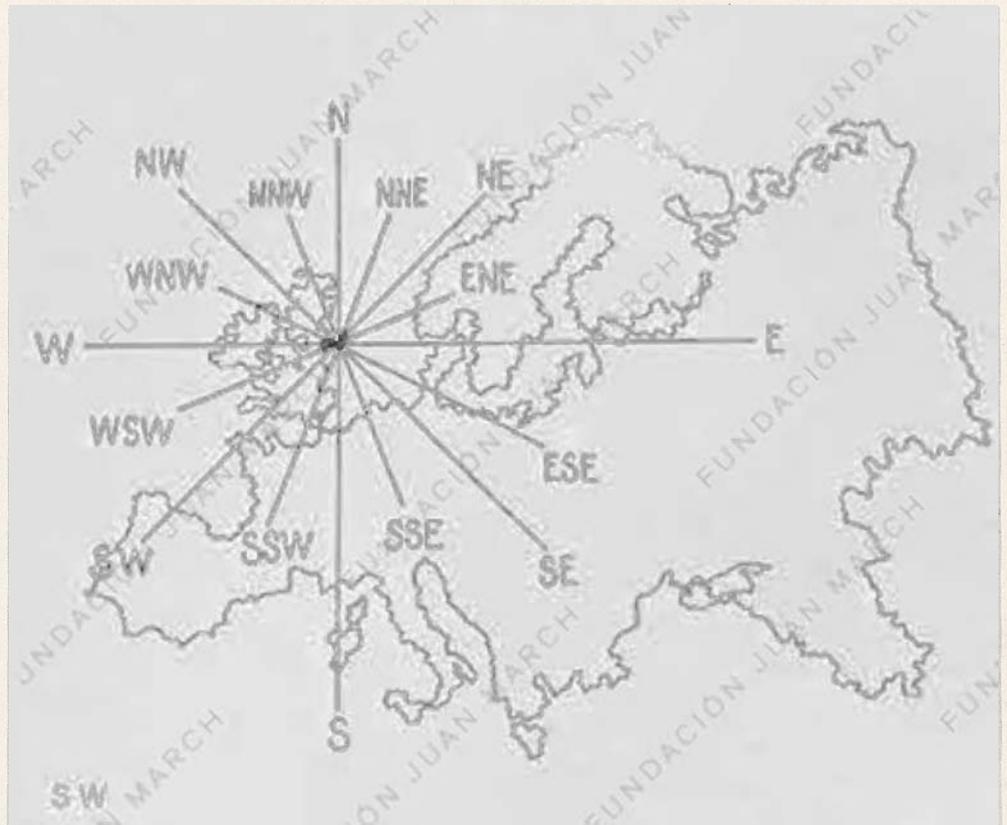
«Es fado nuestro  
es nacional  
no hay Portugueses  
hay Portugal» (1928)

SW  
Sudoeste  
Oeste y Sur  
Extremo Oeste y extremo Sur  
Extremo Oeste del Sur y extremo Sur del Oeste

SW EUROPA  
Sudoeste de Europa  
Oeste de Europa y Sur de Europa  
Extremo Oeste de Europa y extremo Sur de Europa  
Extremo Oeste del Sur de Europa y extremo Sur del Oeste de Europa

PORTUGAL

*Revista Sudoeste*, n.º 1, 1935



Sudoeste

Oeste e Sul

Extremo Oeste e extremo Sul

Extremo Oeste do Sul e extremo Sul do Oeste

S W EUROPA

Sudoeste da Europa

Oeste da Europa e Sul da Europa

Extremo Oeste da Europa e extremo Sul da Europa

Extremo Oeste do Sul da Europa e extremo Sul do Oeste da Europa

PORTUGAL

## PORTUGAL EN EL MAPA DE EUROPA

El mapa tiene su erudición propia. A través del mapa político del mundo cada pueblo tiene su expresión propia en su respectivo lugar.

En el mapa de Europa, Portugal se define perfectamente en el extremo sudoeste, o sea, formando parte integrante del occidente y del sur de Europa, exactamente el Sudoeste.

En el mapa de la península también Portugal se define perfectamente independiente de la unidad española con la que mantiene grandes puntos de contacto.

España es Portugal peninsular, occidental y meridional, a la vez; la Península, el oeste y el sur les son comunes, pero mientras la costa portuguesa es exclusivamente atlántica, la española es atlántica y mediterránea. España tiene al igual que Francia su costa mediterránea y atlántica, pero la condición peninsular de España la distingue de la continental de Francia. Estas diferencias que parecen mínimas entre vecinos en el mapa son, al final, toda la esencia de su originalidad y independencia.

A través del mapa político de Europa podemos aun hacer una observación más de orden visual: la de que las naciones europeas ocupan una mayor extensión territorial de Norte a Sur que de Este a Oeste. El hecho es evidente y debe, por tanto, obedecer a una causa. No hay efectos sin causa. Y en las naciones europeas es bien general esta coincidencia. La causa será la de que haya una mayor diferencia de caracteres humanos de Norte a Sur que de Este a Oeste.

Europa, al estar situada en la zona templada, alcanza una mayor extensión continental en los paralelos que en los meridianos. Al tiempo que en la zona torrida es menos sensible la diferencia de latitudes y de longitudes.

Esta convergencia de los meridianos en los polos hace que vayan escaseando las extensiones habitables a medida que subimos para el Norte. Escaseando el espacio y bajando la temperatura, por una y por otra razón han de ser a la fuerza más sensibles estas diferencias que en las extensiones dentro del mismo paralelo, las cuales son, en dimensión y en temperatura, respectivamente iguales y equidistantes del ecuador.

Precisamente por eso, sólo a distancias mayores empiezan a divergir los caracteres humanos en el sentido Norte-Sur.

Esta será la causa por la que las naciones europeas ocupan, por lo general, una mayor extensión Norte-Sur que Este-Oeste.

La formación de una unidad política no podía dejar de atender a estos dos sentidos de la tierra perpendiculares uno al otro. Precisamente esto, sobre todo, debe haber sido tenido en cuenta en el lejano inicio de las colectividades europeas y más fuertemente aún en la formación de las respectivas nacionalidades. No es por la repetición en número de los mismos caracteres humanos que puede llegar a lograrse una nacionalidad conjuntada. Al contrario, una nacionalidad necesita reunir en su conjunto único, la mayor diversidad de caracteres humanos, con relación a su carácter común y resultante de todos ellos; sin lo cual no será posible ninguna especie de unidad colectiva, nacional o política que contenga en sí misma la propia esencia de la vitalidad y de la perpetuidad.

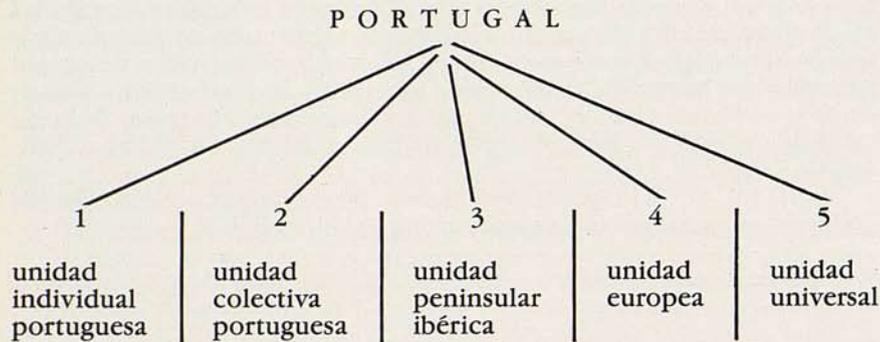
Una raza de sangre no puede formar una nacionalidad, por lo menos una nacionalidad que perdure a través de los siglos.

Ejemplo: la raza judía. Es una raza sin nacionalidad. Será siempre una raza sin nacionalidad en Europa. No tienen cabida en Europa las autonomías de raza de sangre. En Europa, sobre todo en Europa Central y más categóricamente en Europa Occidental, las razas de sangre han sido ya hace mucho reunidas en razas de civilización: Greco-latinos, teutones, eslavos, caucásicos y asiático-indoeuropeos. Sólo las razas de civilización pueden servir de base a las respectivas nacionalidades.

Portugal, la civilización portuguesa, depende de las civilizaciones ibérica, greco-latina, occidental-europea y universal.

*Revista Sudoeste, 1935.*

## LAS 5 UNIDADES DE PORTUGAL



Por el orden de importancia de cada una de las cinco unidades.

Primera: la persona humana portuguesa.

Segunda: la colectividad portuguesa.

Tercera: la civilización peninsular portuguesa.

Cuarta: la civilización europea.

Quinta: la civilización universal.

### 1

## LA PERSONA HUMANA PORTUGUESA

En este mundo todo es medio menos el Hombre. La persona humana es la única finalidad de todo cuanto ocurra en la tierra.

Todo cuanto sea destino de Portugal debe estar dirigido a la finalidad única de la persona humana portuguesa

El respeto por la humanidad empieza exactamente en cada uno de nosotros.

Sin el respeto por la individualidad y personalidad de cada ser humano, sea quien sea, nada empieza en este mundo.

El respeto debido a cada vida «per-se» es un respeto que ha de ser tan exacto que se distingan las propias entrañas de la tierra una por una.

El respeto por cada una de las personas humanas es el único vínculo que tendremos en el diálogo de las generaciones y en el encuentro de la humanidad con la propia humanidad. Mientras en Portugal cada una de las personas humanas portuguesas no tenga la posibilidad de entregarse totalmente a fondo, a la incógnita de su propia personalidad, seguirá todo aún por empezar.

Lo humano es la única varonía de Portugal.

## LA COLECTIVIDAD PORTUGUESA

La Cruz de Cristo, la esfera armilar, la carabela, la rueda de Santa Catarina, el pelícano, La Inmaculada Concepción, la corona real y el gorro frigio, son episodios de la historia de Portugal.

Las quinas son la única señal representativa de Portugal.

La colectividad portuguesa es la legítima defensa de la persona humana portuguesa. Seis millones y medio de portugueses son seis millones y medio de vidas portuguesas bajo la garantía de la colectividad portuguesa. Toda, cualquier peculiar persona humana portuguesa ha de caber entera en la colectividad portuguesa.

## LA CIVILIZACIÓN PENINSULAR IBÉRICA

Civilización Ibérica, sí. Siempre.

Unión Ibérica, no. Nunca.

Albujarota más Toro, igual a zero.

Península Ibérica, igual a España más Portugal.

La Península Ibérica ha sido ya la cabeza del mundo con la fuerte España y el heroico Portugal. La Península Ibérica hizo América Latina.

La Península Ibérica derramó por toda la tierra la sangre de España y los hitos en piedra de Portugal.

Quedaron para siempre en el mundo Portugal y España. Por primera vez en la historia, dos pueblos independientes realizan una misma y única civilización: Portugal y España crearon la Civilización Ibérica.

El litoral de la tierra y las inmensidades de los mares quedaron por primera vez prácticamente unidos a lo Universal por la iniciativa y los hechos de los portugueses. Después, los españoles participaron grandemente del Secreto portugués, con una expansión ultramarina al lado de la nuestra. El descubrimiento de los caminos de los mares, el descubrimiento de los Nuevos continentes, y el del perfil de todos los litorales y la primera vuelta al Mundo, hechos por portugueses y españoles, fueron el primer material para la unidad política de la Tierra.

La dualidad Portugal-España es, en fin, el secreto de la vitalidad de la península ibérica y de su civilización.

Portugal y España son dos opuestos y no dos rivales. Los opuestos son complementos iguales de un todo. Este todo está representado geográficamente por la península ibérica y en espíritu por la civilización ibérica.

La primera parte de la misión de la civilización ibérica se cumplió ya: el imperio colonial portugués y el imperio colonial español, América Latina, y la sangre portuguesa y española extendidas por el mundo entero.

La segunda parte de la misión de la civilización ibérica empieza en nuestros días: crear la cultura del entendimiento portugués y la del

entendimiento español, no sólo para los actuales peninsulares sino también para todos los originarios de nuestra civilización común y dual.

Además, pesan sobre las actuales generaciones portuguesa y española, las respectivas y comunes responsabilidades de crear los nuevos colaboradores peninsulares del conjunto europeo y del universal.

Cada portugués tendrá que ser más portugués que nunca frente al español más español que nunca y, sobre todo, portugueses y españoles tendremos que ser más portugueses y españoles que nunca, frente al alemán más alemán que nunca, al inglés más inglés que nunca, al francés más francés que nunca, al italiano más italiano que nunca, al ruso más ruso que nunca, en fin, a todo y a cualquier pueblo más nacional hoy que ayer, más él mismo hoy que nunca.

*Revista Sudoeste, n.º 1, 1935.*

*(N. T. — El original del texto siguiente, en francés.)*

Portugal se encuentra allá abajo, en un lugar del Suroeste de Europa que es el más alejado de Paris.

Portugal es el último corazón Europeo antes del mar.

Tenemos nuestro Sol Nacional Portugués que hace crecer las sandías y que hace las mujeres bellas como manzanas y los hombres duros como mástiles.

Tenemos todos los ríos de que necesitábamos. El Trajo es el mayor de todos ellos: nació en España, como otros, pero no ha querido quedarse allá.

Tenemos también pequeños caballos de antigua raza meridional, moteados como vacas y que no han tenido jamás igual. Se pasean después de la cena, muy orgullosos de ser Portugueses.

Tenemos también vendedoras de pescado que van por las calles como dos barcos por el Mar.

— Tienen el gusto de la sal. En sus cestas transportan el Mar.

Se casan con pescadores que tienen cabezas de Océano y pantalones azul marino (!Al cabo de una decena de años esto hace una decena de marineritos bien nuevos!)

El domingo se va a comer sobre el césped  
para ver nuestro Sol Nacional Portu-  
gués hacer crecer las sandías alrededor de pe-  
queñas casas blanqueadas donde se hacen todavía  
Portugueses. !Las mujeres de Portugal son las  
únicas que sabem hacer Portugueses!

El Domingo se busca una María para  
casarse. !Todos los casamientos empie-  
zan un Domingo!

!Yo mismo, también yo, amo a una Maria! Me gustaría  
mucho que fuera la Mía: !a mí me parece  
que Ella es la más bonita, y Ella cree que yo soy  
el más inteligente!  
!Nos vamos a casar, lo dice todo el mundo!

Nuestro primer rey fue un gigante. Se dice que  
por eso fue Rey.

En una guerra contra los sarracenos, nues-  
tro primeiro Rey perdió todos sus soldados. Se que-  
dó solo combatiendo contra todos los sarracenos.  
Nuestro Señor Jesucristo vino en su ayuda  
y los dos ganaron la guerra contra  
todos los sarracenos.  
Esto lo cuenta la heráldica de la ban-  
dera Portuguesa.

En la Edad Media, en la que se pensó mucho, el Rey Don Juan Primero, llamado el de Buen Renombre, se casó (com el consentimiento del pueblo Portugués) con una dama Inglesa muy guapa que dió à luz 4 de los Portugueses más grandes:

Un SANTO, un REY, un HEROE y un SABIO.

Este último fue gran matemático. Hizo matemática en una época em que estaba aún por inventar la matemática.

Escogió un lugar en el sur de Portugal, justo frente al Mar — para descifrar el Mar! Aquél es el lugar de Portugal más alejado de Paris!

Y todo esto pasaba en una época en que el Mar tenía serpientes terribles en la cabeza de los marinos.

Este sabio principe dibujaba día y noche el mapamundo. Cuando lo tuvo terminado, hizo construir barcos y más barcos, para que éstos fuesen a repetir sobre el Mar las líneas a lápiz que él había trazado sobre su mapamundo.

!Los barcos partieron, y cuando los barcos regresaron, las líneas a lápiz que el Sabio había trazado sobre su mapamundo, eran exactamente correctas! !habían sido perfectamente bien imaginadas!

Desde ese día, Europa empezó a hacerse mucho mayor que en el mapa.

Otro Portugués es el primero que da la vuelta al mundo, tal como el ojo da la vuelta a una naranja.

En tierra hemos sido igualmente muy grandes. Guillaume Apollinaire conoció a un Portugués, Don Pedro de Alfarrobeira, que había vuelto de su 7° viaje.

«Avec ses quatre dromadaires  
courut le monde et l'admira.  
Il fit ce que je voulais faire  
si j'avais quatre dromadaires».

dice Guillaume Apollinaire acerca de ese Portugués.

Un día, Don Sebastião, nuestro Rey más jóven, nuestro Rey más bello, juntó a toda la juventud Portuguesa para realizar la gran Victoria. Pero Diós guardó esta Victoria, esperando a mañana... esperando siempre a mañana...  
... Esperándonos a nosotros, los Portugueses de hoy!

*Histoire du Portugal par Coeur, 1919.*

(...) S.O.S. es la señal internacional de telegrafía pidiendo ayuda.

Está formado por las tres iniciales de la frase inglesa: «Save Our Soules», que quiere decir en portugués: «Salvad Nuestras Almas».

Estas tres letras S.O.S. son las mismas con las que en portugués se escribe el plural de individuo aislado: «Sós».

Nosotros, que somos portugueses, somos por eso mismo quienes menos podemos invocar la ignorancia de los valores recíprocos de la colectividad y del individuo.

En la Historia de Portugal, la primera y la segunda dinastía son en todo el mundo un modelo ejemplar de la formación y funcionamiento de una colectividad. En la primera dinastía se funda y se fija la colectividad portuguesa. Son estos los primeros pasos del individuo: fijar en la tierra su propia colectividad.

En esa dinastía tenemos como expresión máxima de individuo de la colectividad al Rey Don Dinis, el primer portugués que ya pudo empezar a ocuparse en conjunto de nuestras cosas colectivas. Y el hecho de fijar los kilómetros de arenas con el pinar de Leiria es el símbolo de la voluntad y constancia de una colectividad que quiere mantener invariable, a través de los siglos, su propio y único perfil geográfico.

Símbolo imponente de la realidad hecha por el pueblo que llega hasta los días de hoy, decano de las gentes de Europa en sus fronteras primitivas.

En la segunda dinastía, la colectividad portuguesa es para el mundo entero la maravilla misma de la máquina social. Cada individuo de nuestra tierra tiene su lugar determinado en nuestra colectividad. ¡Y uno de ellos se llamará Vasco da Gama, y aun antes mismo de haber realmente llegado a este mundo, ya estaba destinado, por los intereses comunes de la colectividad portuguesa, a llegar a ser el mayor marino del mundo!

Y no fue ninguna otra razón distinta a ésta, la de que hubiera también gente en la Grecia Antigua. Era la de que había una Grecia Antigua. Era la de que había una Grecia, una colectividad que creaba sus propios individuos.

¡Afortunados los tiempos en que en Portugal cada portugués podía tener su propio valor, porque la colectividad portuguesa también tenía el suyo, y estaba a la altura de sí misma, y no se perjudicaba ni a sí misma ni a sus individuos!

¡Afortunados los tiempos en que Portugal tenía la dirección única y era ésta la única manera en que cabían aquí todos los más diversos Portugueses!

Hoy el Mundo es de su verdadero tamaño. Ni una pulgada de menos ni una ilusión de más.

De las cinco partes de la Tierra todos regresan a los territorios de sus propias colectividades. El mundo sigue siendo el mismo por todas partes. La realidad es siempre la misma en todos los lugares del mundo. Es imposible huir de la realidad. Y querámoslo o no, hoy hemos de ser todos profetas en nuestra propia tierra (...)

*Dirección única*, 1932.

(...) Algunas de las raras energías mal aprovechadas que todavía asoman a la superficie pertenecen alucinadamente a siglos que ya no existen y cuando un Portugués genialmente del siglo XX, baja de Europa, dolido de la patria tullida, para darle el Parto de su Intelligencia, la indiferencia encorsetada de la familia portuguesa sigue aún sin desenlazar las manos de encima de la barriga. Pues, señores, la Exposición de Amadeo de Souza-Cardoso en la Liga Naval de Lisboa es el documento conciso de la Raza Portuguesa en el siglo XX.

La Raza Portuguesa no necesita rehabilitarse, como pretenden pensar los tradicionalistas desprevenidos; lo que necesita es nacer para el siglo en que vive la Tierra. El Descubrimiento del Camino Marítimo para la India ya no nos pertenece porque no participamos físicamente en este hecho y más que a Portugal este hecho pertenece al siglo XV.

Nosotros, los futuristas, no sabemos historia, solo conocemos de la Vida que pasa por Nosotros. Ellos tienen la Cultura. !Nosotros tenemos la experiencia !y no lo cambiamos!

Más que todo esto aún, Amadeo de Souza-Cardoso pertenece a la Guardia Avanzada en la *mayor de la luchas*, que es el Pensamiento Universal.

Amadeo de Souza-Cardoso es el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX. El límite del descubrimiento es infinito porque el sentido del Descubrimiento cambia de substancia y crece en interés — de ahí que el Descubrimiento del Camino Marítimo para la India sea menos importante que la Exposición de Amadeo de Souza-Cardoso en la Liga Naval de Lisboa (...)

Manifiesto de la Exposición de Amadeo de Sousa-Cardoso, 1916.

Señoras y Señores:

No se suele empezar una conferencia haciendo referencia a la fecha y al lugar en donde se realiza aquélla. Sin embargo, el conferenciante soy yo y no prescindo de estas dos condiciones. El lugar y la fecha son importantísimos para las palabras que voy a decir. El lugar donde nos encontramos en este momento es más amplio que este edificio y se llama en todo el mundo «Portugal». Estamos precisamente en aquella franja de tierra que es la única razón por la que la Península Ibérica no es toda española, la grande y única razón por la que la bandera roja, amarilla y roja es más corta y no cubre completamente la superficie total de nuestra península. Estamos precisamente en aquel trozo de tierra ibérica que quedó del tamaño de la bandera española. Y por ser de esta tierra y por haber salido de aquí hacia todas las direcciones, somos conocidos en todo el mundo como portugueses.

Soy el primero en reconocer que no digo nada de nuevo diciendo a los que son de Portugal que se llaman Portugueses; pero soy el primero en darme cuenta de que se van a quedar muy sorprendidos cuando les diga en qué fecha estamos.

Estamos precisamente en el siglo XX.

!Hace ya veintiseis años casi cumplidos que estamos en pleno siglo XX! ?Nosotros? ?Quién? ?Portugal?. No. Portugal no. Estamos en efecto en el siglo XX sólo por el hecho de formar parte de la humanidad actual, pero no por la razón de haber nacido en Portugal. Pues es precisamente el conflicto entre nuestra tierra y la época en la que hemos venido a este mundo lo que nos lleva a mencionar la fecha y el lugar de esta conferencia (...)

(Conferencia pronunciada en la fiesta de clausura del II Salón de Otoño, 1926).

(...) Portugal no está en el pasado porque, Portugueses, sólo los hay hoy y aquí, en el siglo XX, y tampoco está en el presente porque, a pesar de que ya estemos en el siglo XX, la idea de la nación se quedó en verdad allá en donde se acabó la segunda dinastía. Aquí, en el siglo XX, los Portugueses no tienen la menor idea de lo que es una nación, un conjunto nacional, un pensamiento común, una voluntad unánime, nada, absolutamente nada que sea realmente colectivo.

La nación está sin capacidad para utilizar los valores que a veces son capacidades universales y que, por culpa de la nación, son negados a la utilidad común o mal aprovechados. La nación no puede ni sabe garantizar el desarrollo natural y legítimo de cada uno de sus súbditos, cuando no es ella misma la que imprudentemente aplasta las capacidades individuales de los Portugueses. Y si, en realidad, la Nación no desprecia los valores y capacidades particulares, obra peor aún: no los sabe utilizar. Sistematizada, burocratizada, la nación ha perdido la flexibilidad necesaria para permitir el desarrollo de las clases y profesiones. Todos los obstáculos, todas las dificultades están sistemática y burocráticamente organizados en una barrera inexpugnable para derrotar sin piedad la más valiente y la mejor de las iniciativas. Y no se confunde aquí obstáculos y escollos con dificultades normales que hay que vencer, problemas que hay que resolver; no se confunde. Una cosa es una administración negativa, otra cosa es una cuestión difícil. Y aquí no se trata de una cuestión difícil, se trata simples-

mente de una administración negativa. No es un camino lleno de exigencias pero honroso el que la nación nos pone delante de nuestros ojos, sino simplemente lo imposible. Ninguno de nosotros teme lo costoso y difícil si el vencerlos depende solamente de nosotros; pero si en todo momento no tenemos delante de nosotros otra cosa que no sea lo imposible, acabamos finalmente por convencernos de que así es. ¿Pero cuál es en definitiva ese imposible? ¿Cuál es? ¡Es vivir! Es de vivir de lo que se trata. Y vivir es lo que es imposible en Portugal.

Entonces, me dirán: Si es imposible vivir aquí, en Portugal, uno se marcha al extranjero. No cabe duda, sería una solución. Sería incluso la única. Simplemente, también eso es imposible, simplemente. Solo no es imposible para esa chusma de desgraciados que han venido a este mundo para no saber nunca nada de nada, esa leva de galeotes sin escolta, que han abandonado las tierras donde nacieron y bajaron y que, derrotados por la realidad y llenos de razón, se van lejos en busca de tierras extrañas más leales que las de su propia Patria; pero para nosotros, a quienes la vida señaló una consciencia interior, es imposible aquél remedio salvador. ¡Nosotros nos quedamos aquí para intentar destruir lo «*Imposible*» en Portugal! (...)

(Conferencia pronunciada en la fiesta de clausura del II Salón de Otoño, 1926).

Yo, portugués, conozco por lo menos dos Portugales: uno, el de los portugueses, y otro el de las portuguesadas. Y creo firmemente en que querer servir a Portugal con portuguesadas es la mismísima cosa que echarle anisette en las venas. Las portuguesadas son excelentes para fin de fiesta y no para fiestas que tengan otro fin que no sea el de acabar con la fiesta.

No hay enemigo mayor de los portugueses que las portuguesadas. Las «varinas» estilizadas, las «miñotas» de tés de caridad, los «poveiros» de turismo y los «campinos» de las marcas registradas, pertenecen al Portugal de las portuguesadas. Y todo esto aún sería lo de menos, si quedáramos en las pequeñas portuguesadas; pero detrás de las pequeñas vienen las grandes y algunas de ellas llegan a ser del tamaño de la Vuelta a Portugal.

Cuando Antonio Nobre escribió

¿dónde están los pintores de mi Portugal?

¿dónde están que no vienen a pintarlo?

!hubo luego quien vió en estos versos una apología del paisaje pintado, y quien enseguida fundó escuelas al aire libre! Y bien pocos han sido aquellos que no han traducido estos versos de Nobre por semblanzas de paisaje e de modos de vestir. Rarísimos son los que han oído correctamente el llamamiento del poeta portugués. António Nobre quería decir con sus palabras otra cosa muy distinta de lo que se ha entendido en ellas. Pedía que surgieran los artistas de nuestra luz, de nuestro sentir, del placer por nuestro entendimiento, de la visualidad propia de las sierras nuestras y de la campiña litoral portuguesa, y que en ellos ausente el parecido, estuviera bien subentendido el expresar de aquí. (...)

*Revista Sudoeste*, n.º 2, 1935.

(...) Para que ustedes entiendan mejor el sentido político en el Arte, paso a contarles el siguiente caso: un día me buscó un joven autor español que, en nombre de los artistas avanzados de su patria, deseaba que yo me interesara por el acercamiento de los artistas avanzados de nuestros países. Casi inmediatamente y sin que desminuyera lo más mínimo mi simpatía por aquel asunto, respondí: creo que no hay ninguna relación entre el arte avanzado portugués y el español.

Después le expliqué: el Arte en España no es lo mismo que en Portugal. Si yo fuera español encontraría en España todo en orden para cumplir mis deberes de Artista. Lo que pasa es que quizás usted no sepa apreciarlo tan bien como nosotros. En Portugal la cosa es distinta. No hay nada. Es necesario inventar hasta el medio mismo, el Arte. Por ello es por lo que aquí son posibles e indispensables los avanzados o como quieran llamarnos. ¿Quiere usted saber lo más grave? Nuestro grupo inicial está reducido a cuatro: un escritor, Fernando Pessoa; un músico, Ruy Coelho; un pintor, Eduardo Viana, y yo. Han muerto: un poeta, Mário de Sá-Carneiro; y dos pintores: Guilherme de Santa Ritta y Amadeo de Souza Cardoso.

Al principio, nos guiaba más el entusiasmo que el sentido de lo que hacíamos pero eso bastaba. En efecto, el grupo alcanzaba día tras día unas dimensiones luminosas, con revistas literarias, espectáculos, exposiciones y creó, en fin, una cierta homogeneidad, cuando casi de pronto nos faltaron los tres amigos de quienes le hablé. Sobre todo, heché de menos a los dos pintores a quienes conocí íntimamente. Quizás yo más que el grupo. Yo contaba sobre todo con ellos.

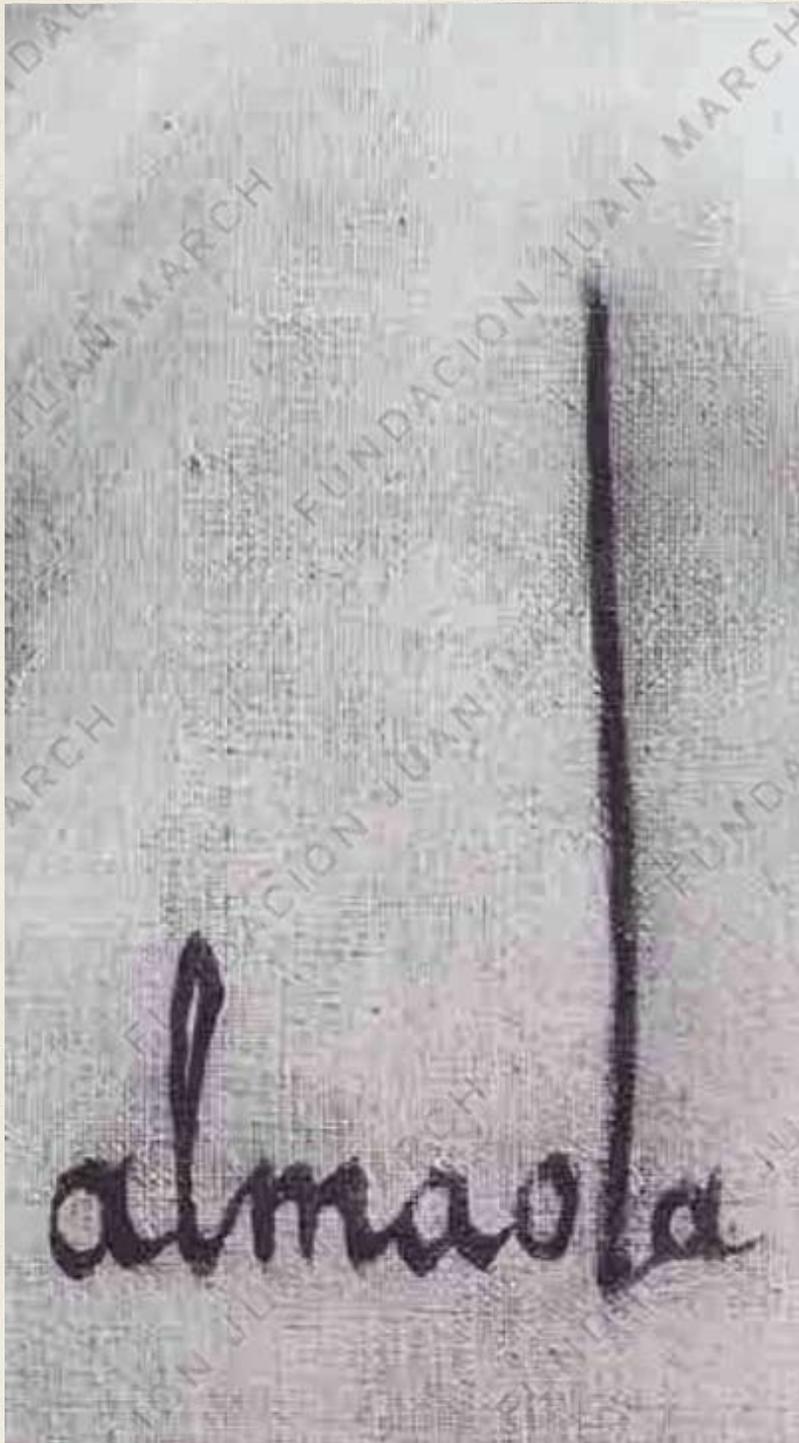
Fue entonces cuando embarqué hacia Francia. En París busqué, claro está, a los artistas avanzados. Quedé amigo de varios. Pero, y esto es lo importante, esa convivencia con los artistas avanzados de París no fueron más que amistades personales.

No apareció nunca el motivo que juntara en un mismo Ideal mi Arte y el de cada uno de ellos. Esto es, el Arte en sí mismo no lograba más que hacerme amigo de cada uno de ellos; no pudo unirnos jamás a los avanzados en el mismo Ideal. ¿Porqué? Porque nuestro Ideal no era el mismo. El Arte no vive sin la Patria del artista, aprendí esto para siempre en el extranjero. Nuestras patrias eran diferentes. Y escribí durante esos días mi muy querida *Histoire du Portugal par Coeur*. Fue entonces cuando ví que el Arte tenía una política, una patria y que su sentido universal existía íntimamente ligado a cada país de la tierra. (...)

(Conferencia pronunciada en la fiesta de clausura del II Salón de Otoño, 1926).

#### NOTA DE EDICION

*Por motivos relacionados con el ciclo de conferencias que se realizarán paralelamente en el ámbito de la exposición, el texto «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» escogido y seleccionado por la autora de la Antología no será incluido en el catálogo, ya que figurará como texto de apoyo de la comunicación del Profesor Eduardo Lourenço.*



TEXTOS SOBRE  
ALMADA NEGREIROS

SELECCIÓN DE  
MARGARIDA ACCIAIUOLI

# ALMADA NEGREIROS

(1927)

Cuando Almada Negreiros se presentó en Pombo, con su colección de dibujos, Gómez de la Serna, levantándose de su trono popular o de su taburete imperial, abrió los brazos y la voz, en una entusiasta y cordialísima bienvenida.

Almada, nervioso, alto, sonriente, «negreiro» de ojos y cabello, «almado» de inteligencia y simpatía, nos tendió su mano y nos mostró sus dibujos. Esto fué todo. Y fué muchísimo. No nos era desconocido el artista. Conocíamos algunos dibujos suyos, vistos aquí y allá, en tal o cual revista. Pero conocíamos, en realidad, muy pocos. Almada Negreiros, nombre prestigioso del joven arte portugués, llegaba ahora todavía más fulgente, como definitivo valor puro del fiel contraste de París. Con los rayos de esa insignia en cuyas luces adivinamos la legitimidad de la piedra preciosa; la única insignia que, por su espiritualidad, podemos ostentar orgullosamente sobre el pecho. En el pecho nuestro y en el pecho de los nuestros, los mílites y esparcidos por el mundo, en grupos ni pequeños ni grandes, sino estrictamente del tamaño que deben tener y de la estética radical. Esto es: de raíz. Esto es, omnigenia, de nervio secular y moderna clave. (Lo otro es anti-pático.)

Aquella noche, en Pombo, nos mostró unos cuantos de sus magníficos dibujos. Le animamos, le clamamos, le ofrendamos la miel, el incienso y la mirra del aplauso, y producto de todo ello, es la actual Exposición, que, en un salón gentilmente cedido por la Unión Iberoamericana, y bajo el estandarte de nuestra *Gaceta Literaria*, celebra el artista. En lugar bien visible de la sala se leen estos dos pasquines:

Almada saluda a  
«La Gaceta Literaria»  
y a la  
«Revista de las Espa-  
ñas»

A la memoria de  
Juan Gris y a Picasso,  
Sunyer, Vázquez Díaz  
y Solana  
dedica esta exposición  
ALMADA

Ya quedan bien patentizadas sus preferencias. La Exposición no está dedicada a Benedito Laszlo, Sotomayor, ni... Méndes Bringa. Pero no se crea por ello que Almada extrema su heterodoxia hasta arribar a esa ininteligibilidad que, con cierta razón —confesémoslo—, reprochan los filisteos a los vanguardistas rabiosos. No. Aquí no rabia nadie. (Salvo los cascarrabias, que es muy lógico y resulta muy divertido que rabien siempre.)

El dibujo, para Almada Negreiros, no representa otra cosa mayor ni mejor —así lo explanó en su bella conferencia «El Dibujo»— que el sér vocabulario del artista. Un vocabulario donde caben toda clase de palabras, de signos y de acentos. Obstinar-se en no comprenderlo así, en no pensar que el arte plástico es vocabulario sentimiento-intelectual o no es nada, es lo que arruina a muchos buenos obreros de

la pintura y de la cultura, que creen que con «pintar» o «esculpir» simplemente, operariamente bien, ya están al cabo de la calle y situados en el búdico ombligo de la perfección. ¡Pobrecillos! Ignoran lamentablemente que dominar bien el oficio y aun muy bien, no tiene la menor importancia. Además de resultar un poco repulsivo...

El vocabulario gráfico de Almada Negreiros no tiene nada de obscuro ni abstruso. Las *palavras* que le forman son de muy diverso origen, de muy varia calidad y sentido. Hay arcaísmos, barbarismos, neologismos, giros folklóricos, arabescos cultistas, metáforas conceptuales. Léxico rico. En rigor, su diccionario no se diferencia gran cosa del que emplean los demás artistas universalmente. La cuestión estriba en como logra y combina, seleccionando, su oración personal. El estilo peculiar y diferenciado. En cómo encuentra su cifra, substanciada entre la concurrencia de los múltiples elementos comunes a todo el arte.

Ahí está el quid. Naturalmente. Pero podemos adelantar, para tranquilidad de la gente sensata, que el arte de Almada, aun siendo un arte de minorías y de selección, se apoya tanto en el natural que no necesita de ninguna previa explicación metafísica para que lo entienda — por de fuera, claro — cualquier persona. Tranquilícese el burgués. El autor ha sabido respetar tanto lo objetivo aparential, como lo subjetivo misterioso, sutil y exquisito... En una palabra, el autor es un artista «claro» aunque no igualmente persuasivo para todas las sensibilidades. No faltaría más.

Lo primero que cautiva en su obra es la sencillez infantil de la mirada. La vida se le presenta al pintor sin ninguna clase de afeites ni de retorcimientos civiles. Renace frescamente, a través de la grave pupila ingenua. No se deja coger involuntariamente, a la manera que ocurre en otras obras, castigadas y ceñudas, donde advertimos en seguida el esfuerzo y la persecución que ha costado el someterla, sino que se le entrega plenamente. Confiada y sentimental. La infantilidad (la naturalidad, mejor dicho) descartan por de pronto, en la obra de Almada Negreiros, dos elementos muy abundantes en las rebuscas del moderno del arte occidental. El humorismo y el neomisticismo. En la obra de Almada, no existe rastro de humorismo. El «humor» sería un ácido demasiado corrosivo, que destruiría la mórbida ternura de sus cuerpos femeninos y los espirituosos conceptos de sus agudas caracterizaciones y de misticismo o pseudomisticismo, nada tampoco. Si vemos figuras saturadas de gracia interior y de animación, estas figuras no piensan nunca en Dios, ni en el Diablo. Pero las hay de rasgo perverso, de contorno, entre lírico y pecador; mas, todo ello felizmente acuciado en algo tan humano y real, como es lo voluptuoso. Los desnudos poseen una lenta y exasperada voluptuosidad. Delectación mórbida. Delectación formulada con extraordinaria finura, limpia ¡naturalmente! de la vulgar sensualidad, que haría husmear con lascivia al espectador municipal. Se trata de una voluptuosidad recóndita, muy candorosa en apariencia; en el fondo, muy cerebral. Pero la obra del gran artista de que hablo resulta demasiado varia para poderla encasillar y definir absolutamente. Desborda y se escapa por muchos sitios. Incluso presenta momentos contradictorios. Por ejemplo: en los desnudos, se centra con mayor integridad — a mi parecer — la personalidad de Almada Negreiros, y, sin embargo, tampoco en esta línea coherente conserva una perfecta unificación ideal. Es que, quizás, lo

que domina, como rasgo genérico en su estética, es un acento, un matiz psicológico de muy difícil captación. Yo quiero captarle y reducirle por el verbo, poniéndole un mote, bastante convencional: «Eufemismo». Entiéndase bien. El eufemismo en un artista plástico, en un artista del lápiz, no supone precisamente rodeo u ocultación de algo que se quiere decir y no se dice, pero se da a entender. Tiene mucho de esto, pero no es esto solo. Lápiz en mano, el eufemismo pudiera interpretarse mejor, como una salida inesperada que, sin negar lo antecedente y lo substantivo, lo afirmase de otra manera. Así me explico mejor que de ningún otro modo la «forma» de resolver Almada algunos de los desnudos. Los apura, los sensibiliza hasta el límite, deforma con apasionada intención sus anatomías, distribuye con sabia proyección sus sombras, y cuando parece que ya han fijado sus proporciones y sus líneas en una expresión humanista y voluptuosa final, surge, no sabemos por dónde, entre los planos y los claroscuros, una cierta vibración de insospechado lirismo. Y, transcurrida la primera contemplación, observamos que lo lírico acecha en lo voluptuoso, o que, en definitiva, voluptuosidad y lirismo se confunden para siempre en idéntico fluir. (!Qué bien se desentiende Almada de *las cosas*! !Qué magníficos quiebros a cuerpos limpio hace a las embestidas de lo material exclusivo, o de lo sentimental exclusivo!)

Visto desde este ángulo hemos de apuntar inmediatamente otros valores. El sedimento racial. La fisionomía íntima portuguesa en el diseño, en el color; más del color, sin duda. Estas pescadoras, estas mujeres del pueblo, estas escenas consuetudinarias de Almada *dan* Portugal. Pero también lo da el color por sí solo. Eglógica gaya, policromía medio sobresaltada en el aire cristalino y diáfano: he aquí «uno» de los paisajes — claro que Portugal, como España, tiene muchos paisajes de muy distinta emoción — esenciales de Portugal.

Ya he dicho antes que Almada Negreiros ha vivido el gran cosorama artístico de París. Y él, igual que todo el mundo, ha sufrido las naturales estimulaciones de medio tan enérgico y proteiforme. Medio peligroso para cualquier espíritu de artista vacilante, poco hecho o demasiado aficionado a los fáciles éxitos de los trucos snobistas. (A los «picassismos» de galería. No al hondo picassismo que nace y muere en la persona excepcional del propio Picasso.) En cambio, al temperamento fuerte de Almada le ha ido bien — se nota que le ha conmovido mucho — el intelectual voraginismo de París. No hay para qué citar los nombres influyentes. En rigor no puede decirse que hallemos ninguna influencia decisiva, ninguna indiscutible servidumbre verdadera. La originalidad alumbra con su inconfundible luz interior la obra entera del pintor portugués. Ni siquiera el reformador impulso que, según declaró aquél, en su conferencia, recibió de nuestro Goya, se descubre claramente. Lo seguramente goyesco de Almada no pasa de ser mera conectación de algunos motivos, de algunos perfiles, y, sobre todo, de caprichosas libertades técnicas. Eso sí. Tan pronto se le ve obedecer a la más estrecha disciplina constructiva, como deshacerse en la etereidad de la pura mancha; manchas grises, alegres o sombrías, que están pidiendo a gritos la lámina del aguafuerte. Para el acuafortismo — un acuafortismo generalmente optimista — hay numerosos motivos en esta obra. Como los hay también para la pintura mural al fresco y para la ilustración decorativa. Ello quiere decir que por cualquier parte que se mire y se analice, encontramos una exuberancia de

facultades, a duras penas retenidas en el cauce del dibujo, que aunque es ancho y profundo, no basta siempre a la corriente infinita de la numerosa creación plástica.

Un amigo mío me decía, contemplando la Exposición de Almada: «Si este hombre fuese alemán, sería barroco.» «¿Por qué?» — le pregunté — «Porque, fíjate que lo ornamental tira de él con mucha fuerza, y si no sintiese lo esquemático, lo proporcional, latinamente o grecolatinamente, se perdería sin remisión en geometrismos y recargos». La opinión de mi amigo la estimé y la sigo estimando justa. Incluso en lo que pudiera aludir a la profundidad fastidiosa de muchos de los modernos ilustradores alemanes. Pero, afortunadamente, Almada Negreiros no tiene nada de tudesco. Y su sentido de la vida culmina en una doble síntesis ideal, que se revela mejor que en los otros casos, en el desnudo. Desnudo corpóreo y desnudo espiritual. Ambos van empujados con sereno entusiasmo hacia la belleza y la sabiduría. Dejando muy atrás la grandilocuencia estética del Walhalla y la ética incorruptible del cristianismo. \*

por ANTONIO ESPINA

\* Artigo publicado em *La Gaceta Literaria*, n.º 13, Madrid, 1 de Julho de 1927.

(N.T. — Se reproduce el texto original, en castellano.)

## NUESTROS ARTISTAS

---

Como RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA aprecia a  
ALMADA NEGREIROS

Almada Negreiros, modernista para sólo unos pocos, va, dentro de algunos días, a dar satisfacción al deseo manifestado por Madrid, enseñando su obra a los intelectuales españoles que están escribiendo a cerca de él con el entusiasmo que Ramón Gomez de la Serna puso en *La Gaceta Literária*, con el título de «El Alma de Almada».

[N. T. — Se reproduce aquí el texto original, en castellano, de R. Gomez de la Serna que fue publicado en *La Gaceta Literária*, tomo I, n.º 1, 1927.]

Almada Negreiros es el ser impar en medio de la pintura y de la literatura portuguesa, sobre las que salta de trapecio en trapecio.

Hay que conocer el espíritu de Lisboa para darse perfecta cuenta de este ser hecho de nostalgias y de ilusiones locas que se cartea con la luna.

Como hijo de la noche añoradora de Portugal que en Lisboa tiene deliquios frenéticos, es el hombre desarticulado y serpentino al que ha reblandecido el mucho luar. El se ha adelantado a esos muñecos que descansan en los sofás de los salones, desmayados, con las largas piernas de sedosa araña en balanceo de muerte. El fué, desde hace mucho, uno de esos muñecos que en manos de la inspiración se despiertan, se galvanizan y bailan la tarantela jazbándica.

También tiene mucho de esos egipcios de las pinturas faraónicas que pasan de perfil llevando un loto en la mano. Sobre todo, en los brindis, en que es maestro Almada, su planeación egipcia sobre las paredes de la vida se especifica mucho más, levantando la copa de champagne como la flor de los geroglíficos, mientras sus brazos hacen gestos sinuosos, muy ceñidos en las mangas estrechas que él inventó para toda Europa.

Almada es monago de la noche; el que sabe acompañar sus ritos, y es de verle en los banquetes con que Lisboa anima sus esperas y que sirven de puente entre una noche y otra.

A veces Almada comienza a consumirse. Se le ve pasar como ciclista de sus ideas, y en el raudo entreverle se nota que sólo le quedan el ibis negro de sus cejas sobre sus ojos agrandados de consumido.

En los cabarets de Lisboa, que son como dorados palacios asaltados por la galantería, Almada revolotea sobre los descotes y ofrece las rosas que pillan en las mesas en que se celebra el banquete del grand negocio.

Galgo de su arte, camina con la cabeza fuera, buscando lo que es tan difícil encontrar en la vida.

Ve la configuración poética de la ciudad y en todo pone algo entre cosa vista y cosa soñada. El conoce balustradas y balcones en Lisboa, desde donde lo ve todo, y él ha recorrido los campos siempre en romería saudosa, estilizando lo rústico.

Recuerda los domingos de Portugal — los más domingos del mundo — como nadie y en ellos recoge la concreción de las excursiones, los bailes y las tertulias.

Vive en altos tabucos, pues él sólo necesita la flor y el banquete mensual, abrigándose sólo en su chaleco de punto medio de colegial medio de marinero. En los pocos días de frío, de escaloiríos de abandono y de no tener donde ir, que tiene Lisboa, realiza sus cuadros como quien se suicida o escribe, como quien traza la ironía final y la confesión sentimental última. Son días raros de Portugal en que todos los amigos están *doentes*.

También trabaja en la noche cuando se retira y se encuentra con esa presión de nostalgia que tiene Lisboa al retirarse a descansar, la hora en que más se recuerda el puerto con sus barcos prontos a zarpar.

Almada Negreiros es el artista que resume la delicadeza, la inquietud y el diletantismo de Lisboa.

Es ese artista sin salida que lo que le importa es vivir la gracia de su ciudad y andar en zancos por las calles que dan a la luna y subirse a una verja para alcanzar una flor.

Alegre por la ironía es el joven trágico del que han corrido los *boatos* trágicos de siempre.

— ¿Sabéis?... Almada apareció ahorcado de un farol anoche.

Asesinado una vez y suicidado varias, Almada ha tenido la meningitis del arte y por eso tiene su cabeza esos gestos de peonza y ese mirara las estrellas con bizquera torcida, y por eso en plena agonía da un salto y se toca la nuca con los talones disparados.

Almada, en una palabra, refleja con sus dibujos o con sus escritos lo más fino de esa melancólica y feliz Lisboa, dando noble aire de blasón a cada cosa y soplándolas hacia el ideal como si fuesen carabelas.

RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA

Diário de Lisboa  
15-2-927

## EMPEZAR

En 1968 Almada Negreiros emprendió finalmente la publicación de las *Cinematografías Geométricas da relação 9/10, sem Texto, sem Enigma, sem Cálculo, sem Opinião*, anunciadas como libro en 1960 de las cuales y después de esta fecha, se habló varias veces, con gran curiosidad. No obstante, la publicación de 1968 fue realizada inesperadamente en gran mural encargado al pintor para la sala de entrada de la Sede de la Fundación Gulbenkian, que se inauguró a mediados de 1969. Este mismo año, y a pesar de ser un trabajo de 1968 (año correspondiente a la realización de las maquetas y no a la realización de la obra), fue grabada la larga pared de calcario, de 12,90 m × 2,20m, que la Fundación había puesto a disposición del artista. Fue grabada a rayas después coloreadas, según una decisión final de Almada.

A este dibujo le dió el título de *Empezar*.

Desde los estudios iniciales, ya en su globalidad, hasta el proyecto final, se observa un proceso de simplificación del lenguaje gráfico que lo define, en una purificación del estricto discurso geométrico que se pretendía. El fondo de la composición era primeramente cubierto de dos cuadrículas de red cerrada, sobrepuestas de modo a crear una nueva red de rombos y sobre esta una nueva red, de modulo circular; este retículo complejo desapareció, finalmente, para que la «cinematografía geométrica» surgiera con toda su claridad, en los trazados necesarios y suficientes. «Sin opinión» ni «cálculo», sin demostración por lo tanto, puesto que la demostración pertenece a otra categoría de «démarche» mental y espiritual, los trazados geométricos se suceden, de la izquierda hacia la derecha, en una lectura continua.

*Empezar* es la expresión inmediata, sin intermediario científico, de la «relación 9/10», «lenguaje del cuadrado» que, por sí misma, sin texto, habla. También sin enigma, según pretende su autor; pero, aunque no se esconda ningún misterio en el lenguaje codificado, que transpone el interdicho «acromático» tradicional, no hay que confundir lo que es ofrecido con lo que, por otras vías de conocimiento, se obtiene. El plano del «cálculo» y el plano del «no-cálculo» se mantienen firmemente separados en esta propuesta evidente del «canon» esencial e inmanente. No hay enigma — si el camino al que se nos invita puede ser recorrido en «ingenuidad», esta es la condición *sine qua non* de su entendimiento, que tiene que ser empeñadamente vivencial. Es, en resumen, una lectura poética lo que se nos propone aquí. La cita que Almada reproduce en el punto de partida de su obra es perfectamente leal, y sólo a las palabras que están allí y no a cualquier escuela (o ciencia) el poeta debe lealtad. Es una cita del filósofo Alain: «*Kant m'apprit qu'il n'y a point de nombres chaque fois qu'il faut les penser*».

¡Difícil y peligrosa invitación, la de crear a través de la imaginación un código que sirva a una función nueva que surge! Como toda la poesía, ésta que nos da *Empezar* sólo se dirige a quien sea capaz de entenderla, más allá de los números preestablecidos que andan en la superficie de la pared en expresiones matemáticas que se limitan a puntualizar una expresión «acusmática» totalizante.

Un esquema gráfico de la «relación 9/10», con el pentagrama inscrito en la circunferencia y un juego de rectángulos donde el «número

de oro» se representa, constituye el primer plano de la composición. Después, la *Figura superflua exerrore*, de Leonardo da Vinci, la circunferencia dividida por una estrella de 16 puntas, o la mitad de ella, motivada por el corte al que la pared obliga para la composición. A continuación, son evocadas las tablas de Pitágoras, como centro exacto y emblemático de toda la composición grabada. Finalmente, en una red compleja de trazados, un desarrollo geométrico que culmina en la determinación del «punto de la Bauhütte», punto éste «colocado en el círculo y encontrado en el cuadrado y en el triángulo», punto de «salvación» de «penas, angustias y peligros», que, al igual que otras composiciones presentadas en la misma época, había sido ya motivo o inspiración o módulo de un cuadro abstracto expuesto en 1957, como sabemos.

Por un lado, Almada realiza en *Empezar* aquello que hacía mucho prometía: la comunicación «sin opinión» y «sin texto» de su descubrimiento omnivalente; por otro, hace recordar con doce años de distancia, una serie de obras entonces incomprensibles para la crítica más inclinada a ver en ellas «una paradoja plástica» cuando al final, se trataba más bien de una «doxa»...

¿Pero doce años qué son en la corriente de la obra de Almada Negreiros? Lo que él presenta en 1969 viene de mucho más atrás, en un «siempre» al que su empeño de creador y de poeta imprime responsabilidad de vida.

Llamar *Empezar* al trabajo de ahora tampoco es una paradoja, sino la conciencia de un tiempo de conocimiento que puede (o debe) marcar su inicio de nuevo, después de siglos de ignorancia. Inicio para la humanidad a quien, en *A cena do Ódio*, el poeta ya había aconsejado «¡Pónte a nacer de nuevo!»... Almada busca reemplazar el reino de la ciencia exacta por el reino de la «ciencia poética» el cual debe tan sólo corroborar, o incluso justificar. Y este antiquísimo reino, ejemplificado en Caldea y en sus vasos, en Creta y en sus frescos, en la propia existencia de la personalidad de Homero, en las propuestas de Pitágoras y de sus discípulos, en una Edad Media franco-masónica, en un Renacimiento que los paneles de Nuno Gonçalves encarnan con su mayor autenticidad, en el seno de una «cultura esencialmente visual». Llegó el momento de hacer empezar este reino de la poesía-conocimiento, en un mundo de otros instrumentos y de insatisfechas necesidades...

Almada insiste en la importancia de este título, que considera sobre todo como un hallazgo y revelación. Al final de su vida y sabiendo «decirse todo», como quería el héroe de *Nome de Guerra*, él lanza la noticia de un *Empezar*. Lo cual es de poeta. Lo cual es de profeta también.

La larga convivencia con una tesis conlleva la transformación de ésta en mensaje y el depositar fe en ella. Los libros que Almada enumeraba, en las primeras líneas de *A Invenção do Dia Claro*, y para cuya lectura no bastarían los años que le quedaban de vida son la base de ese mensaje y de esa fe. «Tiene seguramente que haber otras maneras de salvarse uno, sino estoy perdido», había concluido. Se trataba, por lo tanto, y muy seriamente, de perderse o de salvarse. Elegir el camino de la salvación contra los libros que era imposible leer, constituye una opción extremadamente grave. Por eso, algunas páginas después, el autor se declaraba poeta, en un mundo burocrático, y no solamente

burocrático, que no sabía admitir tal profesión. El mensaje de Almada es, en primer lugar, ese, el de haber una salvación en el mundo fuera del cotidiano sometido a la ciencia; y en segundo lugar, el encontrar dicha salvación en una tradición anterior a esa misma ciencia, y paralela después, a la tradición científica. Que «el Arte precede a la Ciencia» es una certeza de Almada-artista, que él demostró con su propia vida. Así, el mensaje que aporta implica una experiencia existencial. Por eso, también, es un mensaje poético y no literario.

Poesía y fe, conocimiento y profecía, se casan en lo íntimo, o se consubstancializan. Proviene de allí la obsesión en la que Almada Negreiros vive. «En toda mi vida no he estado haciendo otra cosa que no fuese este trabajo», dijo él en 1960, a camino de sus setenta años. Cerca de los ochenta, una vez más dió prueba de ello, como si fuese necesario aún. Y lo hizo en términos de *Empezar* — que son exactamente los términos que le convienen...

Pero, profeta, Almada lo es también históricamente, en la situación portuguesa que su generación, la «primera» del modernismo nacional, define. Profetas, lo fueron también sus compañeros, de manera distinta, irónica como Pessoa, vital como Amadeo, mortal como Leal-Enoch. Sá-Carneiro fue, al contrario, profetizado, y Santa-Rita víctima de la propia invención. De todos ellos, al final, sólo Almada se salvó. Porque ese era su programa.

La certeza y coherencia de este programa, dan la grandeza de Almada Negreiros en el seno de una vida nacional que tiene siglos de duda y de incoherencia. El aprovechamiento de sus cualidades y de sus defectos estaba, además, en la propuesta futurista del poeta, en su discurso de 1917, cuando añadió: «¡Coraje, Portugueses, sólo os faltan las cualidades!»

Tener cualidades era una condición esencial para poder «crear la patria portuguesa del siglo XX», que estaba en sus explicitadas y repetidas intenciones futuristas. Quince años después, su *dirección única* no quería decir otra cosa. Una y otra conferencia, con este intervalo de quince años, con dos generaciones ya diferentes escuchándolo, no tuvieron resultados. Después de la primera, el autor emigró hacia París; la segunda la hizo en el regreso de otra emigración que le enseñó muchas más cosas que la primera. La rabia con que las palabras que pronunciaba le salían de la boca era diferente, más definitiva; rabia de hombre de cuarenta años.

Fue por eso que, Almada, desde entonces, multiplicó sus intervenciones sobre dos planos sobrepuestos: de artista y de poeta. Los frescos de las Estaciones Marítimas, pinturas de la soledad portuguesa, son, independientemente de una interpretación sociológica que se impone, el eco de su propia soledad gritada. Una soledad que él «no perdona» — ni puede perdonar.

La gritó en la magna entrevista de 1960, así como en otras ocasiones dijo lo que tenía que decir acerca de particulares y de oficiales (?no había él contestado, una vez, a Sá-Carneiro que el miedo mayor, en la vida, le venía de la estupidez? y sobre todo lo contó, recordando a la gente de su generación, pasado medio siglo). Almada puso al descubierto la principal razón de su situación histórica — la soledad.

País de varias soledades, que los grupos no logran ocultar, el país donde Almada Negreiros vive y que no merece a sus solitarios. Eso ya lo sabía él en 1917; su vida ha sido, en efecto, una prueba permanente

de ese desmerecimiento. No fueran ciertamente los honores, ni los premios, ni los encargos de que, a partir de cierto momento empezó a beneficiar, lo que pudo resolver o compensar una situación que es estructural en el marco sociológico portugués.

Pero el estar sólo también da ganas de serse sólo; y la soledad va creciendo en amargura o en aspereza. Eso explica ciertamente algunas actitudes de Almada, sobre todo sus actitudes de tristeza.

Actitudes graves, sin duda, para un hombre que sabía que la alegría es «la cosa más seria de la vida».

*Empezar* tiene que ver, precisamente, con eso. El mundo nuevo que el mensaje de Almada anuncia será de alegría — o no podrá ser... El concepto de «empezar» tiene en sí mismo un vector de ingenuidad que es indispensable al propio mensaje. Y hay que asumir valientemente, en un marco cultural de múltiples implicaciones, lo que esta *ingenuidad* pueda significar.

Por supuesto que, en la erudición de Almada Negreiros, hay lagunas considerables, que él es el primero en afirmar, sacando de ello partido y gloria. No es sólo en *Nome de Guerra* donde «todo cuanto quede escrito no tendrá absolutamente nada de científico». Ni matemático, ni sabio de otra ciencia, y no deseando de modo alguno, cualquiera equívocación con dicha categoría, Almada acepta la sabiduría ajena, pero destacando siempre las limitaciones que aquella pueda tener en relación a la suya. Constantemente, sus teorías se ofrecen a críticas de matemáticos perturbados no por la novedad presentada sino por la «base» de dónde aquella parte, detectando errores e incongruencias a partir de una «base» distinta en la que ellos mismos obligatoriamente sientan sus conocimientos y sus críticas. Pero ésto ocurre en un plano no de cultura, sino de erudición. En el que la ingenuidad no se puede perdonar...

Llevándola a una situación cultural dinámica, además de la reglas que se pueden (o deben) ignorar, ella aparece bajo otra luz y con otra significación. Se define ahora como una garantía contra hábitos mentales y convenciones intelectuales, contra una corriente de experiencia necesariamente totalizante: el sector poético. Ahí, la ingenuidad de Almada es cualidad, y en el proceso de su acción está el recuperarla. Esta ingenuidad se sitúa más allá de la experiencia de los otros, en libros (*A Invenção do Dia Claro*) y en personas (*Nome de Guerra*), en los fundamentos de un pensamiento legendario de Occidente («Descubrí la Personalidade de Homero») y de una «regla única de la cultura universal» (*Relación 9/10*). Recuperada ésta, hay que «empezar»...

Aplicando el canon en el caso de la cultura, o sea, de la vivencia portuguesa, Almada cumple la otra parte de su programa. Si su idea era «de arte», y de arte moderno, se trataba igualmente de, dentro del marco socio-cultural de la «primera generación», poner de acuerdo las dos redes de intereses, del tiempo y del espacio, ambos recuperados.

Vimos como él se empeñó, en 1918, con Amadeo y Santa-Rita, en el estudio de una obra de arte, entonces discutida, (y desde entonces) en términos filológicos de improvisada erudición; fue una reacción contra la crítica que por entonces se hacía a la generación modernizante, de desnacionalización, y también una reacción contra la dirección de las investigaciones que condenaban oficiosamente la obra en cuestión. Fue, en resumen, una apuesta de vida, sino de Vida...

A través de Almada esa apuesta ganó un sentido insospechado para los tres amigos, pero que era coherente con la lógica de su comportamiento como generación. «Yo pertenezco a una generación constructiva», aseguró entonces Almada. Aquello a que (!tan ironicamente!) Pessoa vendría a llamar *Mensagem*, tuvo una expresión de total sinceridad en Almada Negreiros; no en términos literarios de una «iluminación» que las mismas palabras ludicamente rechazaban, sino en términos de una «evidencia» que las líneas, «sin opinión», demostraban. Es decir, en términos de una poesía por cual un hombre era capaz de vivir, como si, en cualquier momento, muriera de ello!

Sin deber ninguna lealtad a escuelas (?qué escuelas? ?Qué escuela?), como el propio poeta del trazado dijo, sino otra, más honda, más grave, inminentemente más responsable, debida a sí mismo y a través de sí mismo, a un linaje de acción y de creación.

Sin maestros posibles, ni deseables, Almada Negreiros fue deseablemente el maestro de sí mismo. Un Portugués sin enseñanza admisible, o *El Portugués sin maestro...*

El problema de los paneles de S. Vicente de Fora, o de Batalha, según su teoría, gana dentro del esquema de pensamiento de Almada una evidencia que es poética y que sólo poética puede ser. Se le ajuste o no el «cálculo», tanto mejor, o peor para el cálculo pero no para la evidencia que se sitúa en otro plano y pertenece a otra categoría cultural. Almada jamás pretendió otra cosa y sólo a través de un mal entendido, una posición matemática puede en este caso intentar sobreponerse, por autoridad científica, a una posición acusmática.

*Empezar* es un poema gráfico, con su esencia legendaria, como los poemas de Homero, cuya «personalidad» Almada realmente descubrió. En el mismo sentido (y sólo en ese) descubrió la personalidad de Nuno Gonçalves, estando Grécia para uno como Portugal para el otro.

Como todos los grandes poemas, *Empezar* se sitúa en el plano del Mito y no en el del Logos. «En la historia unida del Cielo y de la Tierra, el Mito es el texto del Logos y éste la comprobación de aquél», escribió Almada, en la última línea de su obra *Mito-Alegoría-Símbolo*. Él sabe que «la Mitología es verdadera porque sigue el número», y recuerda con Ésquilo, la frase que el poeta trágico pone en la boca de Prometeo Encadenado: «Les dí el bello hallazgo del número». Con él, los hombres (que Prometeo «amó en demasía...») se hicieron iguales a los dioses, señores del «cánone».

Con él, Nuno Gonçalves-Homero entra en una línea de cultura universal y el Portugal de Almada Negreiros dialoga con la Grécia de Pitágoras, a través de Siglos de soledad.

Así habla Geometría. Pero así habla Circo también y *Commedia dell'Arte*. Pierrot y Arlequín entran en escena, en un revuelo de saltimbancos de Domingo lisboeta...

La sinceridad total de Almada y su empeño pasan por la sinceridad del circo y de la comedia. Es una disimulación tan disimulada que, en el fondo, se encuentra la verdad... Un amigo poeta del pintor lo dijo, em versos célebres que, tal como los Arlequines y Pierrots que Almada dibujó, deben servir como señal heráldica a una generación que se definió emblemáticamente.

Arlequín (ágil como el bailarín Almada) y su sombra-Pierrot (triste como el niño-poeta de *A Invenção do Dia Claro*) pertenecen al reino auténtico de la ficción, o al de una Grécia del «cosmos»: en el coti-

diano lisboeta, que Almada entendió, mejor que ningún artista de su tierra (y tanto como Cesáreo que fue asumido por los de su «familia» como patrono en el momento más agudo de la búsqueda de la verdad), ellos viven bajo la piel ácida de los saltimbancos de circos y de ferias, pintados en la Estación Marítima de Rocha.

Existe aquí otra conexión necesaria. Arlequín y Geómetra, Almada Negreiros entiende doblemente y unitariamente, aquello que ha de unir los mundos de lo general y de lo particular. En sus ensayos de *Sudoeste*, eso está claramente expresado. ¿Y no es verdad o debe serlo que (tal como se dice en «Histoire du Portugal par Coeur» o en las piezas de la Tragedia de la Unidad)  $1+1=1$ ?

*Si admite ambos mundos, que serán «del Cielo y de la Tierra» (de este Cielo estrellado que el héroe de Nome de Guerra interroga, y de esta Tierra al que su mismo autor señala una Dirección Única), sería extraño admitirlo en esquemas y en el lenguaje de la filosofía; no lo es ciertamente en esquemas simbólicos y en el lenguaje metafórico de la poesía. Prometeo había unido un mundo al otro, y la «ciencia del número» que dió a los hombres garantizó dicha unión.*

El poeta, dibujante, pintor, novelista y conferenciante Almada Negreiros se movió entre los dos mundos, siendo consciente de que, al final, durante toda su vida, a través de situaciones distintas, en una historia «durmiendo desde Camões», no había hecho otra cosa. Y realizó su acción sin optimismo ni pesimismo, sin cualquier malentendido entre él y la vida, con un heroísmo constante, en favor de una ilusión mayor, en un país donde no se le permitían ilusiones. En ese país, que alzó hasta una potencialidad mítica, él fue, sobre todo, un ciudadano que lo aprendió todo gracias a sí mismo. «El Portugués sin maestro». ¿Maestro posible de alguien? — nos preguntaremos ahora, pero en vano.

José Augusto França, *Almada, O Português sem Mestre* (1974)

JORGE DE SENA

## ALMADA NEGREIROS POETA\*

\* Conferencia pronunciada por Jorge de Sena, en 1969, en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en presencia de Almada Negreiros. Según testimonio de Mécia de Sena, que hizo diligencias para obtener la transcripción de la grabación hecha por Ernesto de Sousa, aquí reproducida, «el entusiasmo de Almada durante esta charla ha sido de las cosas más inolvidables que vi en mi vida: gritaba, lloraba, movía la cabeza, batía palmas...! una belleza inolvidable!». Hemos conservado en la medida de lo posible la oralidad del estilo improvisado de Jorge de Sena, en la respectiva reproducción escrita, para reflejar su «fluidez de ideas y palabras», como nos ha sugerido Mécia de Sena, a quien agradecemos el haber autorizado la publicación de este texto.

Publicado en la Revista Nova Renascença, Porto, Primavera, 1982, vol. 2.º

No voy a hablar del placer de estar aquí, no voy a hablar de nada de eso, puesto que no vamos a obedecer a las convenciones habituales, vamos muy sencillamente a ocuparnos de la poesía de Almada Negreiros.

Durante mucho tiempo se hablaba de la revista *Orpheu* y se decía, habitualmente, que dos grandes poetas del *Orpheu* habían surgido en el modernismo portugués: Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro. Después, se empezó a decir que otra gran figura había existido en el *Orpheu*, era Almada Negreiros; ahora ya se empieza a hablar de otras figuras del *Orpheu* que habrían sido grandes, también, y que habrían tenido un papel importante en la evolución del lenguaje poético portugués; así que estamos, se puede decir, en una fase de redescubrimiento del *Orpheu*. De todos modos, no es un fenómeno inútil, puesto que me parece que una de las necesidades absolutas, siempre, de la poesía portuguesa de este siglo, es la de descubrir el *Orpheu* de 1915 de vez en cuando, so pena de caer en academicismos, en falsos modernismos, etc. Por otro lado, me gustaría llamar vuestra atención para un aspecto muy curioso que existió en el *Orpheu*, y que es el siguiente (como, por lo demás, ocurre en casi todo el modernismo en cualquier lugar):

El modernismo, que no merece la pena empezar explicándolo, ya hablaremos de ello al hablar de Almada Negreiros, tendremos la ocasión de ver exactamente eso, que surge, que empieza a desarrollar-se a principios del siglo, de este siglo, y que en Portugal surge, según se dice, oficialmente, en 1915 con la publicación de la revista *Orpheu*, ha sido un movimiento mucho más complejo de lo que se dijo durante mucho tiempo. Hoy, con la perspectiva que el tiempo nos da, podemos darnos cuenta de que el modernismo tuvo dos tendencias principales que, a veces, han sido convergentes, y otras, no lo han sido. Me estoy refiriendo, según mi punto de vista y según la terminología que uso, a dos tendencias que clasifico de la manera siguiente: lo que podemos llamar pos-simbolismo y lo que podemos llamar vanguardismo.

Es decir, lo que se observa en el movimiento modernista, que se perfila a principios de siglo como una renovación de la expresión artística y de la expresión literaria, es que hay dos tendencias principales: una, que en cierto modo trabaja para ampliar y transformar la expresión heredada de los movimientos literarios anteriores; y, otra, que busca o se presenta o se cree inicialmente surgida de un corte total y absoluto con el pasado anterior. Esto, independientemente de que, como sucede en varios casos, las teorías no coincidan con la práctica, y de que un autor, por ejemplo, pueda ser menos vanguardista en sus consideraciones críticas que lo es en su obra o vice-versa. Tenemos un caso curiosísimo en relación a esto, y no se ha insistido lo bastante en ello, según creo: en el *Orpheu*, lo tenemos en la personalidad de Sá-Carneiro. Cuando confrontamos lo que Sá-Carneiro hace en su poesía, no en su prosa, de eso ya hablaremos, precisamente a propósito de Almada, cuando confrontamos lo que Sá-Carneiro hace en su poesía, con lo que dice en las cartas a Fernando Pessoa, observamos una cosa curiosa de un hombre que estaba ciertamente interesado en una renovación profunda de la expresión, en crearse una expresión propia, pero que, por outro lado, ese hombre estaba también en París, en el momento en que el vanguardismo está brotando de todos los sitios, y claramente las referencias que hace a los artistas y a los escritores de esa época son, en esas cartas, o imcomprensibles o negativas. Es decir, que es un modernista, un vanguardista que se desconoce y, precisamente, es un vanguardista que se desconoce porque había em él un peso enorme de post-simbolismo, que es precisamente los muebles, digamos, con los que hace la creación de su lenguaje, de su nuevo lenguaje poético. Podríamos decir que un hombre como Sá-Carneiro es un vanguardista porque llevó el lenguaje del post-simbolismo al absurdo, llevó el lenguaje del post-simbolismo hasta el punto de no significar, voy a explicar lo que quiero decir con esto, que es un poco paradójico: es que él usa todo un lenguaje que venía del simbolismo, con todos aquellos lujos de escenario con los que hace su poesía, para decir no lo que esas cosas normalmente decían, en la poesía de los Eugénios de Castro, pero para decir aquello que no podía ser dicho, y que no podía ser dicho porque era el drama profundo de su personalidad, más allá de aquello que podía tener una expresión verbal, era el drama de la personalidad dividida, el drama de la personalidad que, al dividirse, y sin crear una síntesis dialéctica de sí misma, crea dos extremos, dos polos que se entredoraron y que se destruyen. Fue exactamente lo que ocurrió con su misma persona. He dicho ya una vez en un artículo que a Fernando Pessoa no le pasó eso precisamente porque Sá-Carneiro se suicidó. He dicho una vez que Sá-Carneiro fue el Werther de Fernando Pessoa, recurriendo a la célebre anécdota de las conversaciones de Goethe con Eckermann. Eckermann estaba un día charlando con el viejo Goethe y dijo lo siguiente: «¿Se acuerda usted de que su novela Werther tuvo una importancia muy grande en la sensibilidad alemana? Cuando ese libro salió, eso provocó una crisis enorme y hubo innumerables personas que se han suicidado!» Y Goethe con aquella zorrería que le caracterizaba, dijo: «¡Ah, sí, es curioso, y yo que escribí ese libro para no suicidarme!». Es decir, él había escrito Werther precisamente para purgarse de una crisis espiritual y, eso, proyectado sobre los otros, había provocado el suicidio de los otros. Él no se había suicidado, los otros, sí. Podríamos decir que con

Sá-Carneiro y con Fernando Pessoa ocurrió un poco lo mismo: Sá-Carneiro se suicidó a causa de la división de su personalidad y Fernando Pessoa triunfalmente se liberó a través de los heterónimos. Es decir, uno se mató por haberse dividido en dos, el otro se salvó porque se dividió en muchos. Esto viene a cuento por estar acentuando los aspectos de lo que puedo llamar el post-simbolismo. Sá-Carneiro, en el *Orpheu*, representa el post-simbolismo llevado a la significación de lo indecible, por estar por debajo de la experiencia verbal del conocimiento de sí mismo. Vamos a ver ahora en qué medida encontramos otras tendencias en el *Orpheu*. Tenemos, por ejemplo, en el *Orpheu*, la poesía de Alfredo Pedro Guisado, que, en ciertos aspectos, representa un compromiso entre el post-simbolismo modernista y el vanguardismo modernista. Tenemos, por ejemplo, Luis de Montalvor, que es absoluta e integralmente un simbolista que tendía ya hacia una expresión más avanzada, pero que no iba allá, apesar de todo su interés. Y Fernando Pessoa que surge en esa época ya es, como se sabe, el Fernando Pessoa que creó los heterónimos, pero fijos como, en relación al lenguaje de Fernando Pessoa, es curioso pensar lo siguiente. El Fernando Pessoa que crea los heterónimos es (él mismo firma sus cosas, las suyas mismas, en esa época) un poeta extremadamente inferior a los heterónimos que él mismo crea. Es como si Fernando Pessoa él-mismo fuera, en cierta medida, el último de los heterónimos a liberarse del lenguaje del post-simbolismo. Acordaos de que, en 1917, en el *Portugal Futurista*, él publica aún aquellos poemas de «hiemaes» y no sé que más, con aquellas palabras extravagantes heredadas de los Eugénios de Castro & Cias., que representan aún el sarro del simbolismo, cuando Alberto Caeiro, Ricardo Reis, y Álvaro de Campos empezaban ya a existir, y algunos de ellos de pleno derecho, hasta en letra impresa, como era el caso de Álvaro de Campos, autor de la *Ode Marítima*. Fijos, por lo tanto, cómo en los heterónimos de Fernando Pessoa, vemos otra fase de lo que ocurre y en la cual vemos al poeta él-mismo tener aún un lenguaje lleno de compromisos de los movimientos inmediatamente anteriores, y, a la vez, con los heterónimos que cortan totalmente con eso, que se comportan como vanguardistas, tenemos el lenguaje nuevo que el modernismo intentaba encontrar. Es el caso de Alberto Caeiro, es el caso de Álvaro de Campos. Quien, en el modernismo de 1915, representa, desde el inicio — esto es extremadamente curioso —, un lenguaje nuevo, es precisamente Almada Negreiros. Durante mucho tiempo, como he dicho, esto no ha sido apuntado en absoluto, por culpa del escritor y pintor aquí presente, quien siempre se preocupó muy poco en publicarse como debía, y es curiosísimo hacer notar lo siguiente: la poesía de Almada Negreiros, en la mayoría de los casos, ha sido siempre publicada, o casi siempre publicada, con mucha diferencia en años de la fecha en la que se escribió. Así que, en la perspectiva histórica de los movimientos literarios, a aquella le llevó mucho tiempo ocupar su lugar en la época a la que pertenecía, precisamente porque había aparecido después y había sido publicada mucho más tarde. Este es el caso, por ejemplo, de la célebre *Cena do Ódio*, que pertenecía al *Orpheu 3*, que no llegó a salir, aquel *Orpheu* que no hubo; sólo ha sido publicada integralmente en 1958 en mi antología de las *Liricas Portuguesas*, que había sido escrita en 1915, y que es una de las piezas fundamentales en el modernismo portugués.

Una de las cosas curiosas en el lenguaje poético de Almada Negreiros es que, con determinadas diferencias de gama que vamos a establecer, se trata de un lenguaje que no tiene solución de continuidad entre el lenguaje expresamente del poema, el lenguaje del ensayo y el lenguaje de ficción. Él creó un lenguaje suyo, en el que diversos aspectos se concentran más para un determinado tipo de expresión, según se trata de uno y de otro género, si se puede usar esta expresión, pero, de ningún modo, podríamos decir que tiene un estilo para la poesía, un estilo para el ensayo, un estilo para la ficción. Son, en cierto modo, sólo adaptaciones a un género de un mismo modo de hablar. Esa manera se caracteriza por algunos aspectos que los otros del *Orpheu* no alcanzaron, porque alcanzaron otras cosas de forma diferente, las cuales permiten caracterizar a Almada con peculiaridad especial. Podríamos empezar por anotar, como característica fundamental de ese estilo, aquello que aparece en extremo en uno de los libros más importantes de poesía que Almada publicó, una de las obras más importantes, quiero decir, que se llama *A Invenção do Dia Claro*, que es un libro formado por poemas en prosa.

*A Invenção do Dia Claro* es un libro que tiene, mucho más de lo que parece a primera vista, una estructura interna muy sólida, que asienta, digamos, en una relación del poeta con su Madre. Hay un *leitmotiv*, que ocurre constantemente, que es la relación del Poeta con la Madre, el Poeta se dirige a la Madre, de vez en cuando en el libro y diversas referencias pasan de unos poemas a los otros, de unos pasajes a otros, dando a la obra unidad real que, en la apariencia de los pasajes sueltos, parece no tener. Esa relación básica da al lenguaje del libro un tono de niño pequeño que está hablando con su Madre. Esto podía tener una explicación inmediata, que vendría de la misma circunstancia teatral en la que ese diálogo inexistente se coloca, pero eso corresponde a una característica profunda del lenguaje de Almada Negreiros, que es la de una simplificación en el sentido, no de un primitivismo propiamente dicho, pero de lo que podríamos llamar una sofisticación de su simplicidad. En la simplicidad, extremadamente sofisticada, es en donde las cosas profundas parecen decirse siempre por casualidad. Pero vamos a verlo de una manera muy curiosa, precisamente en uno de los pasajes de *A Invenção do Dia Claro*, donde dice lo siguiente:

«!Madre!

*Ven a oír mi cabeza contando historias ricas que aún no viajé.*

*Trae tinta roja para escribir estas cosas! !Tinta color de sangre, sangre! !verdadera, roja!*

*!Madre! !pasa tu mano sobre mi cabeza!*

*!Yo aún no hice viajes y mi cabeza no se acuerda sino de viajes!*

*Yo me voy a viajar. !Tengo sed! Yo prometo saber viajar.*

*Cuando vuelva es para subir los peldaños de tu casa, uno por uno. Voy a aprender de memoria los peldaños de nuestra casa. Después vendré a sentarme a tu lado. Tú cosiendo y yo contándote mis viajes, aquellos que viajé, tan parecidas a los que no viajé, escritos ambos con las mismas palabras.*

*!Madre! !ata tus manos a las mías y haz un nudo, un nudo muy apretado!*

*Quiero ser cualquier cosa de nuestra casa. Como la mesa. Yo también quiero tener una forma, una forma que sirva exactamente para nuestra casa, como la mesa.*

*!Madre! !pasa tu mano sobre mi cabeza!*

*!Cuando pasas tu mano sobre mi cabeza es todo tan verdad!»*

Vamos a fijarnos en cómo se construye este bellissimo texto:

*«Madre, ven a oír mi cabeza contando historias ricas que aún no viajé»*

Fijaos en el aparente lenguaje corriente de la frase, pero, si observamos, inmediatamente la Madre es invitada a oír no lo que el poeta cuenta sino aquello que la cabeza del poeta cuenta: «*ven a oír mi cabeza contando*». Es decir, no es «mi cabeza ven a oír a contar», es «*ven a oír mi cabeza contando*», ven a oír mi cabeza en el acto de contar. O como los brasileños dirían aquí: «ven a oír mi cabeza contando\* ... *historias ricas*», lo que es un lenguaje infantil, historias ricas son las historias que son muy bonitas, «cosa rica» se dice en el lenguaje coloquial. «Historia» está adjetivada aquí en ese sentido. «*Historias ricas que aún no viajé*». Y encontramos inmediatamente una frase extremadamente sencilla, porque él está solamente contando las historias imaginarias de aquello que todavía no le ha ocurrido en sus viajes. Fijaos en cómo todo esto ha sido totalmente traspuesto, y ahora vemos mejor la frase «*ven a oír mi cabeza contando historias ricas que aún no viajé*», o sea, si pudiera hacerse paráfrasis, que no se puede, porque el lenguaje sólo dice aquello que exactamente dice y no de otra manera, podríamos proponer en vez de esta expresión, lo siguiente: «ven a oír mi imaginación deshilando las historias extraordinarias de mis viajes, de aquellos viajes que aún no hice y que mi imaginación construye». Pero eso no es lo que aquí se dice. Lo que se dice es: *ven a oír mi cabeza contando historias ricas que aún no viajé*. Y fijaos en cómo está cadenciado: «*ven a oír / mi cabeza / contando / historias ricas / que aún / no viajé*». Fijaos en cómo la cadencia marcó todos los miembros de la frase que sucesivamente construyen su sentido. «*Ven a oír*» ?el qué? «*mi cabeza*» ?haciendo el qué? «*contando*» ?el qué? «*historias ricas*» ?cuáles? «*que aún*» ?el qué? «*no viajé*». «*!Trae tinta roja para escribir estas cosas! !Tinta color de sangre, sangre! !verdad, roja!*». Fijaos, «*ven a oír*» es un vocativo inicial y ahora se pide que la madre traiga la tinta roja para escribir estas cosas, que la madre traiga la tinta con la que se puede dar realidad a las cosas imaginadas, esa tinta sólo puede ser una tinta color de sangre, sólo puede ser color de sangre, sangre verdadera, roja, porque sólo la sangre viva puede dar realidad a las cosas imaginadas. Pero, como esto ocurre en el plano de la creación, no es sangre, es tinta

---

\* (N.T.)— El análisis que Jorge de Sena hace de este verso parte del hecho de que, en portugués, el aspecto durativo puede expresarse de dos formas: con infinitivo regido por preposición *a*; con gerundio, siendo la primera forma la usual en la norma del portugués de Portugal y la segunda en la del portugués de Brasil.

color de sangre. Y, de pronto, parece que tenemos una mutación súbita para que de nuevo aparezca el vocativo, así: «*Madre, pasa tu mano sobre mi cabeza*»; este es un gesto común de la ternura, pasar la mano sobre la cabeza, pero esto tiene inmediatamente una conexión con lo que está antes, en la frase siguiente: «yo aún no hice viajes», que es la repetición del estar imaginando, «*contando las historias que aún no viajé*», «*yo aún no hice viajes y mi cabeza*», aquella cabeza que está contando historias, «*no se acuerda sino de viajes*». Fijaos en cómo la repetición se hace en otros términos. Es como si se empezara a descubrir, y eso es lo que el lenguaje de Almada Negreiros no trae, si se empezara a descubrir que el lenguaje sólo descubre por aproximaciones sucesivas. El lenguaje da una versión, busca una nueva versión, añade una nueva versión cómo si una misma cosa sólo pudiera ser aprehendida totalmente si se dice desde los diversos ángulos desde los cuales ha de decirse. Nunca es exactamente la misma cosa la que queda dicha, es siempre un poco más, que sólo puede ser dicho con las variaciones sucesivas que permiten el cerco a la realidad. Esto fue, bajo ciertos aspectos estilísticos, un descubrimiento de este siglo. Se encuentra, con un lenguaje totalmente diferente y con raíces estilísticas enteramente distintas, por ejemplo, en el estilo de Marcel Proust, donde todo se hace por aproximación sucesiva: él da siempre un adjetivo, otro adjetivo, aun otro adjetivo, cuando hace una comparación, hace siete comparaciones sucesivas, no por ejercicio retórico pero como quien hace un cerco a la realidad, le corta todas las puertas por donde la realidad puede huir, cierra aquí, con otra comparación aquí, con otra allí, con otra allí y la realidad queda encerrada en medio, porque la realidad no puede decirse, aquello que decimos literariamente es la creación de otra realidad. La única manera que tenemos de decir aquella, es dando paralelos sucesivos que la encierren allá dentro. Y después, sabemos que la realidad está encerrada allá dentro, es todo cuanto podemos saber. «*!Yo aún no hice viajes, y mi cabeza no se acuerda sino de viajes!*»; «*Yo me voy a viajar*», ahora fijaos en la transposición total: «*!Tengo sed!*». Yo tengo sed de qué, tengo sed, yo me voy a viajar, es decir, tengo sed de salir de mí, tengo sed de aquello que se llama, metafóricamente, viaje, pero como niño que es, «*yo prometo saber viajar*», el promete a la madre que sabrá viajar, él va a viajar con cuidado, él va a viajar con atención, él va a intentar sacar de los viajes lo máximo que se pueda sacar de los viajes. Es un niño sensato que no quiere que la madre se asuste con la hipótesis de que él viaje; que la atmósfera de la relación entre madre e hijo queda fuertemente marcada por un toque como esta frase, que reforzaba todo lo que él acabó de decir. Y después pasamos a lo que puede llamarse la segunda estrofa del poema en prosa en donde dice: «*Cuando vuelva es para subir los peldaños de tu casa, uno por uno.*», es decir, cuando vuelva, él va a intentar tener la consciencia plena de que vuelve, subirá los peldaños uno por uno, cuidadosamente, para que el regreso quede plenamente marcado en los propios pies que suben los peldaños uno por uno. Para eso, como dice en la frase siguiente, «*voy a aprender de memoria los peldaños de nuestra casa*». Es decir, él va a aprender de memoria los peldaños, él va a llevar la escalera del regreso impresa en la memoria. ¿Para qué? Porque después «*vendré a sentarme a tu lado, tú cosiendo y yo contándote mis viajes, aquellos que viajé*», porque entonces ha viajado ya, «*tan parecidos a los que*

*no viajé*», es decir, tenemos aquí en esta estrofa la unión de lo que venía desde el inicio con la nueva realidad presentada, que es la experiencia de haber viajado, en que los viajes viajados van a identificarse todo lo posible con los viajes que habían sido primero, cuando habían sido tan sólo imaginados. Y fijaos en cómo esto se dice dentro de la teoría que vemos salir de este poema. «*Aquellos que viajé, tan parecidos a los que no viajé, escritos ambos con las mismas palabras*», es decir, las palabras con las que se escriben los viajes que se viajaron son las mismas palabras con las que se escriben los viajes no viajados, los viajes imaginados, no hay otros. Mientras se hable de los viajes en creación, igual da que los viajes hayan sido viajados o imaginados. Se escriben con las mismas palabras.

«*Madre! ata tus manos a las mías y haz un nudo, un nudo muy apretado*». Fijaos en cómo todo ocurre con imágenes del lenguaje más coloquial, de la familiaridad. «*Ata tus manos a las mías*, es decir, es una forma de ternura, es decir, prende bien tus manos en las mías. Pero fijaos en cómo esto es ya una creación poética. No es: prende tus manos en las mías, o prende mis manos en las tuyas: «*ata tus manos a las mías*». Y fijaos en cómo, partiendo de esta expresión, el poeta inmediatamente añadió la continuación lógica de la metáfora, de la imagen que creó. «*Ata tus manos*», entonces él va a atar las manos, un nudo muy apretado. Y fijaos en cómo estamos en el plano, no de un lenguaje metafórico impresionista, sino en el plano de la creación expresionista del lenguaje: no es la expresión realista lo que importa, el lenguaje crea su misma realidad, puesto que del realismo inmediato, porque esto es otro realismo, de otro grado, no tiene ningún sentido decir que las manos se atan con un nudo, un nudo muy apretado, con un nudo muy apretado se atan hilos, se atan cintas, se atan cuerdas, no se atan manos. Sin embargo, el atar manos con un nudo muy, muy apretado es, desde el punto de vista de la expresión emocional, el máximo de unidad que la ternura puede crear. ¿Por qué? «*Quiero*.» ¿Para qué quiere él sentirse tan preso de esta manera? porque él quiere ser *cualquier cosa de nuestra casa*», porque la única manera de poder regresar plenamente es ser una cosa colocada en una circunstancia, él necesita ser como una cosa del hogar, no solamente *como*, él necesita ser *una*, porque ser *como* es el ser solamente *como*, ser en relación a, ser en comparación con, él no quiere ser eso, él quiere ser una cosa de la casa. Quiere ser un objeto de la casa, quiere ser una de aquellas cosas que no se desplaza fuera de la casa si no vamos nosotros mismos a desplazarla, porque ella forma parte de la casa, se queda en el lugar en donde la coloquemos, en el lugar en donde la dejemos. Y explica mejor, *como la mesa*», él quiere ser una cosa exactamente como una mesa que tiene cuatro patas y que se asienta, donde la pongamos (sí que las hay solo con tres, pero por eso bailan) Y añade: «*Yo también quiero tener una forma, una forma que sirva exactamente para nuestra casa, como la mesa*». Y fijaos en la construcción de la frase, antes de que sigamos: «*quiero ser cualquier cosa de nuestra casa*», fijaos «*quiero ser cualquier cosa de nuestra casa. Como la mesa. Yo también quiero tener una forma, una forma que sirva exactamente para nuestra casa, como la mesa*». Fijaos en el paralelo y en la dialéctica que se establece entre estos miembros de frase. «*Quiero ser cualquier cosa de nuestra casa. Como la mesa. Yo también quiero tener una forma, una forma que sirva exactamente para nuestra*

*casa, como la mesa*». Primero, él quiere ser cualquier cosa de nuestra casa, tal como la mesa lo es. ¿Y por qué quiere eso? Porque quiere tener una forma, es decir, las cosas tienen una forma definida, las personas, no. Las cosas la tienen; las personas tienen una falsa forma, que es nuestra forma exterior, nuestro aspecto exterior, lo interior no tiene forma, y es precisamente por ello (y ahora veamos cómo este lenguaje nos da la llave de la propia creación del arte moderno), es precisamente por ello por lo que quien escribe así puede pintar una cara con la nariz hacia abajo y un ojo hacia arriba, precisamente porque las personas no tienen sino las formas que nosotros les demos, y no la forma que fotográficamente parecen tener. Y vuelve a la primera estrofa para decir: «*¡Madre! ¡Pasa tu mano sobre mi cabeza!*», que es la repetición del vocativo anterior en el que pidió el gesto de ternura ¿pero de qué sirve ese gesto ahora, después de todo lo que aquí se dijo? ¡Es que cuando la madre le pasa la mano sobre su cabeza es todo tan verdad, las cosas se vuelven tan verdaderas! Es decir, la verdad de las cosas depende precisamente de la emoción, depende precisamente de la ternura, lo cual es exactamente la raíz de toda la creación expresionista. El expresionismo depende precisamente no de la impresión exterior sino de la creación transpuesta del interior, por lo tanto de la emoción que rige el momento de la creación, el momento en el que la Madre, o sea la Poesía, si queréis, o sea la Vida, o sea la Libertad, sea lo que queráis, pasa con ternura la mano sobre la cabeza del Poeta. Vamos a ver ahora cómo esto se procesa mejor aún, claramente, en otro poema de *A Invenção do Dia Claro*, y antes de ello, entre los dos poemas, vamos a pasar por el inicio de la segunda parte del libro que se llama *A Viagem ou o que se não pode prever*, que está hecho de pequeñitos fragmentos en el que hay uno excelente para que podamos comprender todo esto, donde dice así: «*Yo* — y después tiene estas tres líneas que dicen lo siguiente — *quando digo yo no me refiro sólo a mí sino a todo aquél que quepa dentro de la forma en la que está empleado el verbo en la primera persona*». Es decir, cuando el poeta dice yo, él no se refiere sólo a sí mismo, se refiere a sí mismo y a todas las personas que puedan caber dentro de la expresión en la que el verbo está usado, en la primera persona. Él y no aquellas que se indentifiquen con él, fijaos. No se trata de la identificación romántica, en la que la persona se identifica con la subjetividad del poeta. No, no, nada de eso: se trata sólo del lenguaje y del hecho de caber en él o no, lo que se dice es «*aquél que quepa dentro del modo en el que está empleado el verbo en la primera persona*», es decir, no tiene nada que ver conmigo, tiene que ver con el verbo que está allí de la manera en que está usado. Y esto nos proporciona otra de las formas de comprender lo que el modernismo ha sido, el corte, que a veces no ha sido hecho por todos, ni siempre, pero que es el aspecto fundamental del modernismo, del cual podemos decir que, en cierto modo, a principios de este siglo, desde el punto de vista de la creación estética, empezó una nueva época y terminó otra; y es que el modernismo es el corte con el romanticismo que lo precedió, es la época que coloca el lenguaje, el poema, la creación estética, por encima del poeta, por encima de las emociones del poeta, por encima de la subjetividad del poeta. Una de las características más curiosas de todos los grandes modernistas fue el uso de la subjetividad como un elemento análogo a cualquier

otro con el que se puede contar en la creación estética. Para los románticos, la subjetividad era el centro de su creación, y, en el fondo, ellos siempre han creído que ellos mismos como personas eran mucho más importantes que la propia obra. Los modernistas, de un modo general, pensaron todo lo contrario, que la obra era mucho más importante que las propias personas, y si hay alguien que sea el símbolo de eso mismo, éste es Fernando Pessoa, puesto que Fernando Pessoa estableció esa realidad del modernismo, de tal modo que podemos decir, y esta es mi teoría a cerca de él, que Fernando Pessoa como criatura estética no existe, no hay Fernando Pessoa él-mismo, y de que los otros sean heterónimos, Fernando él-mismo es tan heterónimo como todos los otros, es tan sólo el heterónimo que, por coincidencia, usa el nombre civil de aquella persona, pero es tan heterónimo como los otros, y es, del mismo modo, una invención «de toutes pièces» como lo son los otros. Fernando Pessoa él-mismo, por coincidencia, tenía el mismo nombre. Podemos incluso decir que el refinamiento máximo de la heteronimia está precisamente ahí; con ello es con lo que creó la mayor mistificación del modernismo: el más heterónimo de todos es aquél que lleva su nombre para engañar a los incautos, a los ingenuos y a los académicos. Y es exactamente lo que se dice en esta frase. Ahora vamos a ver exactamente cómo eso ocurre en otro fragmento del libro. Es un poema muy famoso y que tiene un epígrafe del pintor Matisse. Y llamo la atención hacia el hecho de que en Portugal se ponga una epígrafe de Matisse en 1921, como Almada hizo en este poema. (Muchas personas deben haberse quedado pensando sobre quién sería Matisse, como ocurre en 1917 con el *Ultimatum* de Álvaro de Campos, en el *Portugal Futurista*, cuando empieza citando una serie de autores europeos que él expulsa de la literatura europea, allí en «A Brasileira do Chiado», en 1917, yo creo que ninguno de esos autores sería conocido, eran conocidos en Europa, pero Europa en aquel tiempo se acababa en los Pireneos, y nosotros hoy no estamos muy seguros de que no se acabe todavía...). El poema al que me refiero se llama *A Flor*. Tiene el siguiente epígrafe:

*«Je travaille tant que je peux, et le mieux que je peux, toute la journée. Je donne toute ma mesure, tous mes moyens. Et après, si ce que j'ai fait n'est pas bon, je n'en suis plus responsable; c'est que je ne peux vraiment pas faire mieux.»*

Y el poema dice lo siguiente:

#### LA FLOR

*«Se le pide a un niño. ¡Dibuja una flor! Se le da papel y lápiz. El niño va a sentarse en el otro rincón de la sala donde no hay nadie más.*

*Pasado algún tiempo el papel está lleno de líneas. Unas en una dirección, otras en otras; unas, más fuertes, otras más finas; unas más fáciles, otras más costosas. El niño quiso tanta fuerza en ciertas líneas que el papel casi no resistió.*

*Otras eran tan delicadas que sólo el peso del lápiz ya era demasiado.*

*Después el niño viene a enseñar esas líneas a las personas:  
!Una flor!*

*Las personas no encuentran parecidas estas líneas con las de  
una flor!*

*No obstante, la palabra flor anduvo por dentro del niño, de  
la cabeza al corazón y del corazón a la cabeza, en busca de las  
líneas con las que se hace una flor, y el niño puso en el papel  
algunas de esas líneas, o todas. Tal vez las haya puesto fuera de  
su sitio, pero son aquellas las líneas con las que Dios hace una  
flor!»*

Vamos a detenernos un poco en este poema para completar el análisis que hemos hecho anteriormente. Fijaos en cómo el poeta usa al niño, para establecer, digamos, una larga metáfora de la creación. Fijaos en cómo el niño apareció ya en la relación de la Madre y ahora aparece el niño, él, creando. «*Se le pide a un niño. !Dibuja una flor! Se le da papel y lápiz. El niño va a sentarse en el otro rincón de la sala donde no hay nadie más.*»: esta frase, fijaos en su estructura, es paralela a las otras que hemos observado: «*el niño va / a sentarse / en el otro rincón / de la sala / donde no hay / nadie más.*». Y fijaos en el resultado: el niño (del que hemos hablado) va a sentarse en el otro rincón (que es una forma de decir que va a sentarse en el lado opuesto a nosotros, va a sentarse del otro lado, donde no están los expertos, en el otro rincón) de la sala donde no hay nadie más (?por qué no hay nadie más? no hay nadie más porque la creación sólo ocurre en la más completa soledad: sólo donde no hay nadie más es posible crear). «*Pasado algún tiempo el papel está lleno de líneas. Unas en una dirección, otras en otras; unas más fuertes, otras más finas; unas más fáciles, otras más costosas*» fijaos en la secuencia «*pasado algún tiempo el papel está lleno de líneas*»). No dijo «*algún tiempo después el papel está lleno de líneas*», dijo «*pasado algún tiempo* — lo que importa en primero lugar es que algo pasó, ?pasó el qué?, alguna cosa que es de tiempo, es lo que está dicho en la secuencia y ?qué es lo que ocurrió después de eso?: «*el papel está lleno de líneas.*» Hemos pasado del papel hacia el niño mismo, a través de las frases que han quedado intercaladas y de las cuales no nos habíamos dado cuenta, donde se dice: «*se le pide a un niño que dibuje una flor, se le da papel y lápiz*»; en el momento en el que con la frase se anunció que se le daba papel y lápiz, podemos pasar directamente hacia el papel que está presente donde el lápiz dibujó líneas.

«*El papel está lleno de líneas*». Ahora fijaos: las líneas están «*unas en una dirección, otras en otras*»; después, unas son más fuertes, otras son más finas; después, unas son más fáciles, otras son más costosas. Fijaos en las tres categorías sucesivas en que las líneas son clasificadas. Las líneas empiezan por ser clasificadas pura y simplemente en relación a la dirección que tienen, en un criterio topológico de situar las líneas, a continuación, unas son más fuertes y otras son más finas. Además de estar dirigidas en un determinado sentido, unas son más finas y otras más fuertes, es decir, unas son más finas, otras son más gruesas, es la segunda categoría en que las líneas se clasifican, es decir, aquello que las individualiza dentro de la situación geográfica en la que quedaron. Y a continuación, unas son más fáciles, otras más costosas, y entró inmediatamente un criterio de realización estética, por-

que sólo a través de ese criterio sabemos si unas líneas han sido más fáciles de hacer, y si otras han sido más difíciles de hacer. Porque, en ciertos momentos, como él añade, «*el niño quiso tanta fuerza en ciertas líneas que el papel casi no resistió*». Es una frase añadida a todas estas caracterizaciones en la que el concepto de fuerza expresiva surge transpuesto para la imagen del trazo del lápiz rompiendo el papel, tan grande ha sido la fuerza que el niño empleó en el dibujar de aquella línea. «*Otras eran tan delicadas que sólo el peso del lápiz ya era demasiado.*» Fijaos en cómo sólo el peso de lápiz era ya demasiado, tenemos, además de todos los criterios, sobrepuesto a éstos, el criterio de una fuerza a la que se le opone completamente la delicadeza. Son los dos polos de fuerza creadora, que puede ser una cosa impuesta o puede ser precisamente una creación extremadamente ligera. «*Después el niño viene a enseñar esas líneas a las personas; ¡una flor! ¡Las personas no encuentran parecidas estas líneas con las de una flor! No obstante, la palabra flor anduvo por dentro del niño*», fijaos en cómo se parte de la palabra flor, es decir, lo que ha inspirado al niño no fue, según dice el poeta, la imagen de la flor, fue la palabra flor, fue porque lo que ha ido a comunicar con el niño, fue precisamente la palabra que se le ha dicho, ese signo dicho en una palabra que él escuchó. es decir, esa convención a través de la cual designamos a una flor, esa convención anduvo dentro de la cabeza del niño de un lado para el otro, de la cabeza al corazón y del corazón a la cabeza, en busca de las líneas con las que se hace una flor, juntar las diversas posibilidades con las que una flor se hace, cuando se la dibuja, y el niño puso en el papel algunas de esas líneas o todas, quizás, las haya puesto fuera de su sitio, pero son aquellas las líneas con las que Dios hace una flor. ¿Qué significa este final? Significa que lo que realmente importa es no tanto que las cosas sean puestas en sus sitios, puesto que, al final, los sitios son una convención como otra cualquiera, pero sí que todas las partes de las que la realidad se compone estén presentes de la misma forma que en la creación integral, que es el mundo; me parece que es en ese sentido en el que aquí se habla de las líneas con las que Dios hace una flor, es en el sentido de que, si Dios hiciera una flor con líneas, esas líneas hechas por el niño estarían allí todas. Estarían probablemente fuera de su sitio; pero es mucho más importante que estén, aun fuera de su sitio, que falten algunas estando todas las demás en su sitio. [ALMADA: «¡Bravo! ¡bravo!»]. Ahora bien, vamos ahora, a partir de aquí, a sacar algunas conclusiones acerca de este lenguaje creado por Almada Negreiros en su poesía. Vemos que hay todo un paralelismo aparente donde la realidad es definida (es cercada); ese paralelismo asume aspectos de una simplicidad aparentemente infantil, como si fuera un tono coloquial del niño que habla, es decir, se trata de buscar el volver a un inmediatez de la expresión. A la vez, fijaos en cómo este tono coloquial de niño extremadamente inteligente, de un niño que habla siempre sabiendo el valor que las palabras tienen, según la posición que ocupan en la frase. Las palabras no son ornamentos de la frase, no sirven para ornamentar una realidad preexistente a ellas. Fijaos en cómo este poema de la flor es importante para que veamos esto. No es la realidad lo que preexiste. Lo que preexiste son las líneas con las que la realidad se hace, así que lo que importa realmente es el tono con el que esa realidad es presentada, el modo en que es definida. Eso es lo que hace que este tono sea extre-

madamente intelectualizado, porque es un tono en el que son las esencias y no, por decirlo así, las circunstancias exteriores lo que es considerado. Hay como una destilación de la realidad para que ésta sea transformada en esencialidad expresiva. Por otro lado, observamos cómo todo esto está planteado no en lo que podríamos llamar un impresionismo estilístico, sino en una total transposición expresionista. Y otro aspecto, que es muy curioso y que tiene que ver con otro aspecto de la creación literaria de Almada Negreiros, es una cierta teatralidad de la expresión que probablemente no se os ha escapado en estos poemas donde hay toda una especie de *mise-en-scène* que consiste en que las frases no se sucedan unas a las otras. Las frases surgen como rúbricas de teatro sucesivamente, lo cual nos da precisamente la transformación y la transposición que hay entre la realidad en sí y la creación de una nueva realidad que es la creación estética. El otro aspecto que existe en la poesía de Almada Negreiros y que no hemos tenido aún oportunidad de comentar es el que surge en ciertos pasajes de su novela *Nome de Guerra*, que surge en *Engomadeira*, que surge en *Salimbancos*, en numerosas de sus creaciones en prosa, y que es la capacidad de invención, que alcanzó el máximo de su expresión en *A Cena do Odio* que está publicada en *Líricas Portuguesas*, III.<sup>a</sup> serie, y que tuvo también su contrapartida en uno de los más bellos manifiestos que se han escrito en Portugal, el célebre *Manifesto Anti-Dantas*, «muera el Dantas, pum» (apuntando con una manita). Dantas no murió sino mucho más tarde, pero el secreto es que el ya estaba muerto entonces! Y lo que quiero, precisamente, pasando de ese aspecto de inventiva que he referido aquí, lo que quiero es pasar a otro poema de 1915, publicado en 1935, donde vamos a ver la reversión completa de aquella frase sobre el YO que os he leído en *A Invenção do Dia Claro* y que completa precisamente esa frase. Es el final de un largo poema publicado en la revista *Sudoeste* que Almada Negreiros dirigió, que se llama *As Quatro Manhãs*, es el final de la cuarta mañana, esto es, el final del poema. Dice lo siguiente:

*«Todo empezado allá, al principio,  
en un punto:  
un simple punto sin dimensión,  
Y del cual partían después todas las líneas  
todos los ángulos, conos y sectores  
de una esfera infinita  
de la cual la tierra era una pequeña reproducción  
y yo una pequeña reproducción de la tierra.  
Desde el punto inicial hasta mí  
la línea era única  
y no pertenece hoy  
sino a mí.  
En el punto inicial nacieron todos los destinos, hasta los destinos  
[sin dueño.*

*Jamás perdí el tiempo con el misterio de los otros  
ni aún cuando nuestras vidas se crucen.  
No son nuestras vidas actuales las que se comunican  
ya lo sé  
pero sí nuestros misterios los que dialogan.*

*Y yo acabo de llegar tan sólo al umbral de mi misterio.  
Yo tuve que inventarme un genio discretísimo  
para escaparme a través de los siglos a la mecánica de las  
[actualidades.*

*!Para llegar hasta mis propios pensamientos,  
a mis pensamientos, sólo míos,  
tuve muchas veces que dar vueltas innobles!  
Hasta que llegué aquí  
a esto que buscaba,  
y que es el empezar en mí.  
Desde el punto inicial  
Ya todo comenzó para mí  
y pasados siglos y siglos  
hoy voy exactamente en mí.»*

Fijaos en cómo a primera vista esto nos puede parecer una proclamación de subjectividad absoluta. Sin embargo, notad que el poeta habla en este YO tan aparentemente subjetivo: es exactamente el mismo YO que se definió en *A Invenção do Dia Claro*. Es el YO que representa, digamos, la Humanidad, representa al Hombre en sí mismo, en la aventura de su propia consciencia. Es lo que se dice en este poema. Y fijaos hasta qué punto este poema confirma lo que hemos dicho sobre el anti-romanticismo fundamental de estos hombres. «Yo tuve que inventarme un genio discretísimo para escaparme a través de los siglos a la mecánica de las actualidades», yo tuve que inventar un genio discretísimo para escapar a aquello que me colocaría en mi propia circunstancia inmediata. Además, «jamás perdí el tiempo con el misterio de los otros, ni aún quando nuestras vidas se cruzan», es decir, el misterio de los otros, aquello que los otros son, no es una cosa que me haga perder tiempo; a mí no me interesa lo que los otros son; a mí sólo me interesa lo que los otros hacen, que es exactamente lo que queda dicho acerca de este poema cuando se dice «para llegar hasta mis propios pensamientos... tuve que dar vueltas... hasta que llegué aquí, a esto que buscaba, y que es el empezar en mí», es decir, yo soy solamente un punto de partida y yo, hoy, voy exactamente en mí, fijaos en cómo está dicho: «hoy voy exactamente en mí», es decir, yo estoy situado en mí con la mayor precisión, con el mayor rigor, conociendo exactamente los límites en los que esa ubicación se procesa. De este modo, fijaos: yo voy en mí, es decir, yo no estoy en mí, cesa. De este modo, fijaos: yo voy en mí, es decir, yo no estoy en mí, yo no me confino en mí; la creación permanente, que somos, parte de mí, y el hecho de que yo diga esto quiere decir que parte de aquellos otros YOS que mi YO significa, aquel yo en el que caben todas las personas que sean capaces de encajarse dentro de la forma de conjugar el verbo en la primera persona. Este es, precisamente, el gran secreto del arte moderno, aquello en que podemos decir que Almada Negreiros creó uno de los mayores lenguajes realmente de vanguardia y realmente modernos de nuestra literatura en este siglo. Él creó exactamente el lenguaje que, poderíamos decirlo, muchas veces el mismo Fernando Pessoa no creó, y no creó por una razón muy sencilla, porque Fernando Pessoa quedó amarrado a la subjectividad de cada uno de sus heterónimos. Se liberó de la subjectividad de sí mismo pero se pluralizó en la subjectividad de aquellos que creó y no buscó liberarse

de esa subjetividad a través de la obra en prosa en la que inventó un semi-heterónimo es una de las obras más curiosas, precisamente porque, después de crear el *Livro do Desassossego*, en aquellos inmensos fragmentos que constituyen el inédito *Livro do Desassossego*, fragmentos algunas veces muy fragmentados de una obra que es totalmente informe, él no se refirió nunca a Bernardo Soares, autor de esa obra, como heterónimo, se refirió siempre como a un semi-heterónimo, precisamente porque en el momento en que escribía alguna cosa en un tono de diario íntimo, la creación de los heterónimos caía del nivel subjetivo de los heterónimos al nivel del sentimentalismo individual, él mismo dice en un pasaje célebre que *Bernardo Soares* se le aparecía cuando él se sentía por debajo de sí mismo. Es decir, precisamente, esa creación pudo hacerla en los heterónimos, en cuya subjetividad queda preso, y no creando propiamente un lenguaje que sea la liberación completa de una subjetividad. No podemos hablar de la personalidad estética y artística de Almada Negreiros, no podemos decir que su subjetividad entre en sus poemas como algo más que un simple elemento para su creación. Ellos están hechos de subjetividad y de mucho más, como acabamos de ver en estos poemas que he intentado comentar para vosotros. Creo que basta por ahora.

(No sé cuáles son las normas aquí, si hay normas para hacer preguntas, para preguntarme alguna cosa, ¿cuál es la costumbre de la casa? — Si no hubiera normas, se crearían ahora mismo — Bueno, yo soy partidario de la creación permanente. Entonces, si queréis preguntarme alguna cosa, intentaré contestar.)

[ALMADA: yo no quiero preguntar nada, pero quería hacer una confirmación, para demostrarle mi gran agradecimiento (...) por el modo en que resucitó mi poesía. He terminado ahora de hacer un trabajo de varios meses, ocho meses consecutivos, un trabajo obsesivo, que había que hacer. Como detalle, basta con decir que el médico todos los días me decía: ¡Usted se está matando! Y yo le contestaba: ¡Pero si no hago esto, me muero! Esta interrupción es sólo para decir esto. Y aquí va toda mi admiración que siempre tuve por usted, y mi agradecimiento por este momento de hoy. Voy simplemente a decir el título de la obra que concluí, que es una obra síntesis de todo lo que he hecho en mi vida: es la Geometría. El título es EMPEZAR...]

Creo que el título de la obra confirma precisamente la teoría que extraje de los poemas.

#### RONDEL DO ALENTEJO

*«Em minarete  
mate  
bate  
leve  
verde neve  
minuete  
de luar.*

*Meia-noite  
do Segredo  
no penedo  
duma noite  
de luar.*

*Olhos caros  
de Morgada  
enfeitada  
com preparos  
de luar.*

*Rompem fogo  
pandeiretas  
morenitas  
bailam tetas  
e bonitas,  
bailam chitas  
e jaquetas,  
são de fitas  
desafogo  
de luar.*

*Voa o xaile  
andorinha  
pelo baile,  
e a vida  
doentinha  
e a ermida  
ao luar.*

*Laçarote  
escarlata  
de cocote  
alegria  
de Maria  
la-ri-rate  
em folia  
de luar.*

*Giram pés  
giram passos  
girassóis  
e os bonés  
e os braços  
destes dois  
giram laços  
ao luar.*

*O colete  
desta virgem  
endoidece  
como o S  
do foguete  
em vertigem  
de luar.*

*Em minarete  
mate  
bate  
leve  
verde neve  
minuete  
de luar.»*

(N. T.)—*Dadas las características del poema que el comentario va a destacar, se ha creído más correcto no traducirlo.*

Fijaos en cómo este poema, que está hecho con la cadencia rítmica, construye su cadencia rítmica incluso con palabras que no existen, y con paralelos que resultan única y simplemente del paralelo fonético o de raíz semántica de radical entre las palabras. Fijaos, por ejemplo, en lo siguiente:

*e os braços  
destes dois  
giram laços  
ao luar»,*

donde tuvimos exactamente, al nivel de las propias palabras, la misma construcción paralelística que os he apuntado en la estructura de las frases, y en cómo con ello se construye el mismo poema, el mismo ritmo a través del cual se da todo el movimiento de danza. Además, es muy interesante saber que este poema, que, a primeira vista, puede parecer un poema regionalista, tiene toda una creación de lenguaje, toda una creación de ritmo muy afín al futurismo de los años 15 y 16. Hay, por ejemplo, un poema muy famoso en la lengua italiana, como éste debía serlo en la lengua portuguesa, que es el poema de Aldo Palazzeschi, *La Fontana Malata*, en el que Aldo Palazzeschi describe una fuente enferma, que es una fuente jadeante, que sólo echa agua de vez en cuando, y constantemente la fuente se está terminando y entonces hace:

*«Clop, clop, cloch,  
cloffete  
cloppete  
clocchete,  
chchch...»*

exactamente con el mismo tipo, sin que haya cualquier parecido entre los dos poemas, el mismo tipo de creación de cadencia rítmica.

(Me parece que, ahora definitivamente, basta).



## CRONOLOGIA

1893

José de Almada Negreiros nace el 7 de Abril, en la finca Saudade en la parroquia de la Trinidad en São Tomé. Era hijo primogénito de António Lobo de Almada Negreiros (administrador de la alcaldía de São Tomé, natural de Aljustrel, donde naciera, em 1868) y de Elvira Sobral (natural de São Tomé, hija de un terrateniente).

1896

Fallecimiento de Doña Elvira Sobral de Almada Negreiros.

1900

Almada Negreiros es internado en el Colegio de los Jesuitas de Campolide, en Lisboa, junto con su hermano António. Su padre parte para París, en donde se instala definitivamente.

1910

Sale del Colegio de Campolide, cerrado por la I República.

1910-11

Frecuenta el Instituto en Coimbra y proyecta participar en la publicación de un periódico «A Briosa», realizando para éste una autocaricatura.

1911-13

Frecuenta la Escuela Internacional de Lisboa (Calle da Emenda, 53) donde redacta e ilustra el periódico manuscrito «A Paródia». Mientras tanto, publica su primer dibujo, firmado por J. Sobral Almada Negreiros, en el n.º 4 de «A Sátira», el 4 de Junio de 1911.

1912

Participa en la 1.ª exposición del Grupo de Humoristas Portugueses (Mayo, Grémio Literário, Lisboa). Colabora en «A Rajada» (Coimbra), «A Manhã» y «A Bomba» (Porto) y «A Lucta» (Lisboa).

Anuncia *O Moinho*, tragedia en un acto y 23, 2.º andar, drama en 3 actos.

1913

Realiza su primeira exposición individual, en la Escuela Internacional (en Mayo, cerca de 90 dibujos), sobre la cual Fernando Pessoa escribe un artículo in «A Águia», 11, 16, Porto.

Participa en la 2.ª exposición del Grupo de los Humoristas (Junio; Grémio Literário).

Decora una tienda en la Baixa de Lisboa con paneles pintados.

Colabora esporádicamente en «Jornal de Arganil», «O Século Cómico» y «A Capital» (Lisboa).

Escribe *Redondel do Alentejo*, poema publicado en 1922.

1914

Colabora como director artístico en «Papagaio Real» (Lisboa).

1915

Participa en la 3.<sup>a</sup> exposición de los Humoristas Portugueses (Porto).

Publica *Frisos* in «Orpheu», n.º 1 (Abril).

Escribe y publica *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (c. 25 Octubre).

Escribe *A Cena do Ódio (14 de Mayo)*, poema publicado parcialmente en 1923 e integralmente en 1958.

Escribe *A Engomadeira* (Enero), «novela corta, trivial, lisboeta», publicada en 1917.

Escribe parte de *As Quatro Manhãs*, poemas publicados en 1935.

1916

Expone en la «Galeria das Artes» (en el Salón Bobone).

Colabora en «A Ideia Nacional».

Escribe y publica *Manifesto da Exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso* (Diciembre) y el poema *Litoral* (Diciembre).

Escribe *Mima Fataxa* (18 de Marzo) y *Saltimbancos*, ambos publicados en 1917.

Anuncia *K4, O Quadrado Azul* y *A Mulher Eléctrica, Superlativo de Ela, Ela, Ela*.

Se interesa por «Ecce Homo», pintura de la escuela de Nuno Gonçalves. Intensificación de la amistad con Sonia Delaunay, entonces en el Norte de Portugal, y proyectos en conjunto para la creación de coreografías y de poemas.

1917

Publica *K4, O Quadrado Azul*.

Da la conferencia *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (14 de Abril, Teatro República).

Colabora en la realización de *Portugal Futurista* (Noviembre) donde publica *Mima Fataxa* y *Saltimbancos*.

Contacta con Diaghilev y Massine y los Ballets Rusos (Diciembre) y escribe (14 de Octubre) y publica (Noviembre) un manifiesto de apoyo a la Compañía.

1918

Anima una compañía de baile que, bajo los auspicios de Doña Helena Castelo Melhor, se exhibirá en el teatro San Carlos. Allí dirige y baila *A Princesa dos Sapatos de Ferro* y *O Jardim de Pierrete* (en Junio, en el Teatro da Trindade; argumento publicado en folleto, en el mismo).

1919

Parte para París (a principios del año). Allí es bailarín de «cabaret», empleado de almacén, dedicándose al dibujo. Desde entonces firma «Almada» con una «d» de rabo alargado.

Escribe *Histoire du Portugal par coeur* (7 de Abril) ya la pieza en un acto *Antes de Começar* (representada en 1949).

1920

Regresa a Lisboa (7 de Abril). Redacta e ilustra el periódico manuscrito «Parva», en un círculo de amigos en casa del Vizconde do Marco.

Expone individualmente en el salón noble del Teatro São Carlos. Anuncia la conferencia *A Invenção do Dia Claro* (27 de Mayo) e interpreta un papel en la película *O Condenado*.

1921

Colabora en el «Diário de Lisboa» (desde Abril) con textos y dibujos humorísticos. Da la conferencia *A Invenção do Dia Claro* (en Verano, en la Liga Naval), que será publicada en Diciembre por ediciones «Olisipo», de F. Pessoa.

Escribe *O Menino de Olhos de Gigante* (Octubre), publicada en 1922 y empieza a escribir *Presença*, poema publicado en 1952.

Participa y toma la palabra en el mitin de jóvenes artistas y intelectuales contra la S.N.B.A., en el Chiado-Terrasse (18 de Diciembre).

1922

Colabora en la revista «Contemporânea», donde publica *Histoire du Portugal para coeur* (n.º 1) y, parcialmente, *O Menino de Olhos de Gigante* (n.º 3).

1923

Participa en la exposición de los «5 Independientes» (Octubre) con Dordio Gomes, Alfredo Miguéis, Diogo de Macedo, Henrique y Francisco Franco, E. Viana y Mily Possoz.

Anuncia *Os Outros*, pieza en 3 actos.

1924

Escribe *Pierrot e Arlequim*, que publica en la revista «Athena» y en libro.

Anuncia *Portugal*, pieza en 3 actos.

1925

Pinta dos lienzos para «A Brasileira do Chiado».

Participa en el 1 Salón de Otoño y escribe *Nome de Guerra*, novela publicada em 1958.

1926

Participa en el II Salón de Otoño.

Colabora en el *Sempre fixe* (hasta Marzo de 1927) y anuncia el descubrimiento de la perspectiva de los ladrillos en el políptico de São Vicente de Fora.

1927

Parte para Madrid (Marzo), en donde permanecerá hasta el 15 de Abril de 1932.

Expone individualmente en los Salones de la Unión Iberoamericana (Junio), por iniciativa de «La Gaceta Literaria», en la que pasa a colaborar.

1928

Descubre la relación 9/10 en un elemento de la arquitectura del Tesoro de Delfos y en la composición de un vaso de Susa.

Realiza la «Ciudad Mágica Portuguesa» en varias ferias españolas. Colabora aun con ilustraciones de cuentos en la «Ilustração de Lisboa».

1928-29

Escribe *El Uno, tragedia de la Unidad*, conjunto de dos piezas: *Deseja-se Mulher* (publicado en 1959) y *S.O.S.* (2.º acto publicado en 1935).

1928-32

Colabora en *El Sol*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Farsa*, *Prensa Gráfica*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Revista de Occidente*.

1929- ...

Realiza decoraciones murales en los Cines San Carlos (recuperadas en 1973), Barceló y en el Teatro Muñoz Seca (desaparecidas).

1930

Participa en el Salón de los Independientes, en Lisboa (Mayo).

1932

Regresa a Lisboa (15 de Abril) y recomienza su colaboración en el «Diário de Lisboa».

Participa en el Salón de Invierno (S.N.B.A. Diciembre).

Da la conferencia *Direcção Única* (9 de Junio, Teatro D. Maria II, después en la Asociación Académica de Coimbra; texto publicado en Julio, edición U.P.).

Interviene a propósito de una conferencia de Marinetti en Lisboa (23 de Noviembre).

1933

Expone individualmente (Abril, galería U.P.). Da la conferencia *A Arte e os Artistas ou Tekné, a Cabeça da Colectividade* (S.N.B.A., el 5 de Enero).

1934

Se casa con la pintora Sarah Afonso (Marzo)

1934-36

Pinta *Duplo Retrato*.

1935

Publica los cuadernos *Sudoeste* (3 números: Junio, Octubre, Noviembre), en donde salen *As Quatro Manhãs*; *S.O.S.*; *Prometeu, ensaio espiritual da Europa*, etc.

Pinta *Maternidade*.

Nace su hijo, el futuro arquitecto José de Almada Negreiros.

1936

Participa en el «Salón de los Artistas Modernos Independientes» (Junio, Casa Quintão).

Da la conferencia *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia* (publicada en 1939).

1937

Anuncia el libro de poemas *Vale mais a Vida que a Existência*, jamás publicado.

1938

Rechaza participar en la Bienal de Venecia, en el Pabellón Español, invitado por Eugénio d'Ors.

Publica *Nome de Guerra y Desenhos Animados, realidade imaginada* (conferencia en el Cine Tivoli, sobre «Blancanieves y los Siete Enanitos» de W. Disney).

Termina las vidrieras de la iglesia de Nuestra Señora de Fátima.

1939

Publica *Elogio da Ingenuidade* in «Revista de Portugal», n.º 6. Fallecimiento de António Lobo de Almada Negreiros.

1939-40

Realiza los frescos del «Diário de Notícias».

1940

Realiza frescos en los Correos de Aveiro y decoraciones en la Exposición del Mundo Portugués.

1941

Expone undividualmente en el S.P.N. «30 Años de Dibujo».  
Participa en la 6.<sup>a</sup> Exposición de Arte Moderno en el S.P.N.

1942

Participa en la 7.<sup>a</sup> Exposición de Arte Moderno del S.P.N., donde se le otorga el premio «Columbano», con *Mulber* (Lisboa), 1939, y *Homenagem a Luca Signorelli* (1942).

Publica *Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta* (in «Atlântico», n.º 2).

1944

Da la conferencia *Descobri a Personalidade de Homero* (el 15 de Abril, en la sala del «Diário de Notícias».

Realiza los escenarios y los vestuarios para «Dulcinea ou a Ultima Aventura de D. Quixote», de C. Selvagem, en el Teatro D. Maria II (Enero).

Prefacia «Um Homem de Barbas», de Manuel de Lima.

1945

Participa en la 10.<sup>a</sup> Exposición de Arte Moderno del S.P.N.

Realiza las series de frescos de la estación marítima de Alcântara.

1946

Participa en la 1.<sup>a</sup> Exposición de Arte Moderno de Dibujo, Acuarela, Gouache y Pastel del S.N.I., donde se le otorga el premio «Domingos Sequeira».

1946-48

Realiza las series de frescos de la estación marítima de Rocha do Conde de Óbidos.

1948

Publica *Mito-Alegoria-Simbolo, monólogo autodidacta na oficina da Pintura* (Abril)

1949

Primera representación de *Antes de Começar* (Teatro-Estúdio do Salitre, Junio).

1950

Da tres charlas en la BBC, Londres: *Teleon e a Arte Abstracta* (18 de Junio, 17 y 25 de Noviembre).

Publica *A Chave diz: faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves* (Noviembre).

1952

Expone individualmente para la inauguración de la «Galeria de Março» en Lisboa (Marzo).

Publica «*Presença*», in «Bicórnio», Abril.

1954

Pinta un *Retrato de Fernando Pessoa* para el restaurante Irmãos Unidos, Rossio, Lisboa.

1955

Da una conferencia en la Facultad de Ciencias sobre el políptico de São Vicente de Fora (31 de Marzo).

1956

Segunda representación de *Antes de Começar* (Teatro Universitário de Lisboa, Junio).

1957

Expone cuatro pinturas abstractas geométricas en la 1.<sup>a</sup> Exposición de la Fundación Gubenkian. (Diciembre).

Recibe el encargo de decorar fachadas de varias instalaciones de la Ciudad Universitaria de Lisboa.

Propone una composición total para el políptico de Nuno Gonçalves y sale la segunda edición de *Nome de Guerra* (Edições Ática).

1958

Da una conferencia en la S.N.B.A. sobre los cuadros presentes en la Exposición de la Fundación Gulbenkian (Enero).

Publica un artículo en el «Diário de Lisboa» en el que afirma que el políptico de São Vicente de Fora se destina a Batalha (25 de Abril).

Realiza cartones para tapices para la Exposición de Lausana.

Sale la versión integral de *A Cena do Odio*, «Líricas Portuguesas», III série, organizada por Jorge de Sena (Portugal Editora).

1959

Realiza vários cartones de tapices para el Hotel Ritz.

Recibe el «Premio Nacional das Artes» del S.N.I.

Publica *Deseja-se Mulher* (Editorial Verbo).

1960

Publica una serie de nueve entrevistas en el «Diário de Notícias» sobre la reconstitución del políptico de São Vicente de Fora (26 de Mayo; 9, 16, 23, 30 de Junio; 7, 14, 21, 28 de Julio; recogidas por A. Valdemar) y anuncia *Cinematografias Geométricas da relação 9/10 sem texto-sem enigma-sem cálculo-sem opinião*.

1961

Termina las decoraciones en la Ciudad Universitaria de Lisboa.

1962

Da una conferencia sobre poesía (recital de Alberto Lacerda, S.N.B.A., el 20 de Octubre).

1963

Realiza diez grabados en vidrio acrílico para la Cooperativa «Gravura», donde expone (Junio), a la vez que se organiza una pequeña retrospectiva en la S.N.B.A.

Se representa en la «Casa da Comédia» la pieza *Deseja-se Mulher* y, de nuevo, *Antes de Começar* (Noviembre).

1964

Pinta una réplica del *Retrato de Fernando Pessoa* para la Fundación Gulbenkian.

1965

Publica *Orpheu*, 1915-1965 (editorial Ática) y realiza escenarios y vestuarios para el *Auto da Alma*, de Gil Vicente en el Teatro de São Carlos.

Se le nombra procurador en la Camara Corporativa, subsección de Bellas-Artes.

1966

Recibe el premio «Diário de Notícias» con la ponencia *De Português a Português* (26 de Marzo).

1967

Recibe la condecoración «grande-oficialato de Sant'Iago de Espada».

1968-69

Decora con frescos dos paredes en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Coimbra, su última obra (Verano).

Da una conferencia sobre Amadeo de Sousa-Cardoso, en Amarante (6 de Junio).

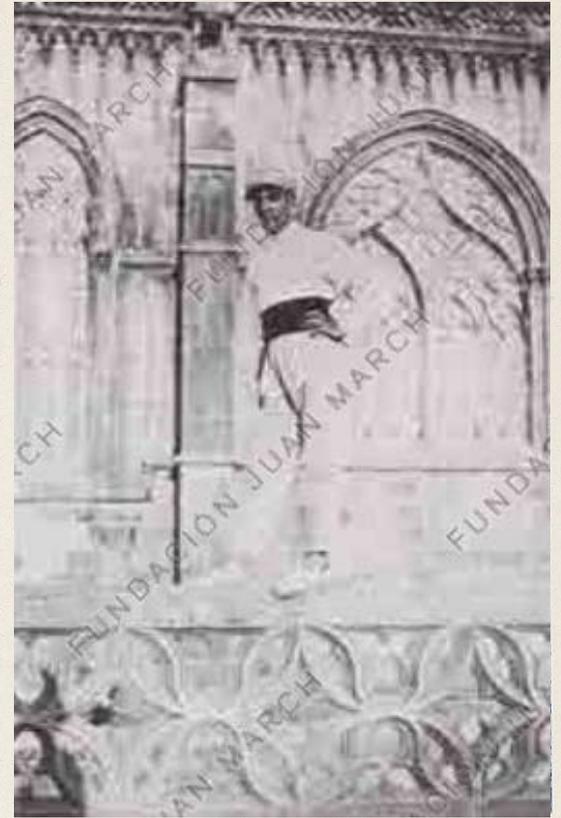
Participa en un programa de televisión, de la serie «Zip-Zip», de R. Solnado (Julio).

1970

En la subasta del restaurante «Os Irmãos Unidos» (Enero), el *Retrato de Fernando Pessoa* (1954) alcanza el precio de 1.300.00 escudos, siendo adquirido por el banquero y coleccionador Jorge de Brito, quien lo regala al Ayuntamiento de Lisboa (Julio).

El 15 de Junio muere ALMADA NEGREIROS.

(Cronología elaborada según datos recogidos in José-Augusto França, *Almada — O Português sem Mestre*, Lisboa, 1974).



PINTURA Y DIBUJO

Exposición organizada por  
Sommer Ribeiro  
colaboración de la Dirección General de la Acción Cultural

Fundación Juan March

Almada Negreiros es, sin duda, uno de los artistas portugueses que mejor representa el espíritu de nuestra modernidad artística. En efecto, su carácter apasionado, a veces tierno, a veces agresivo y turbulento, refleja mucho de lo que constituía la característica principal de su generación, que integró a figuras como las de los pintores Amadeu de Sousa Cardoso y Guilherme de Santa-Rita y de los poetas Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa.

Almada mantuvo, para con Portugal, una actitud semejante alternando el amor más fervoroso junto a una irreverencia y contundencia notables.

La exposición, que ahora se presenta en la Fundación Juan March, pretende dar una perspectiva de lo que es la obra de Almada Negreiros en sus múltiples aspectos que van desde la práctica constante de la pintura y del dibujo hasta la poesía y la prosa, el teatro y el ensayo.

Esta exposición se reviste de un particular significado ya que Almada residió algunos años de su vida en Madrid, durante los cuales convivió con algunas de las más destacadas figuras de la cultura española de entonces.

Esperamos que esta exposición, para la cual se contó en España con la colaboración de la Fundación Juan March y de la Embajada de Portugal, pueda contribuir para una mejor comprensión de la obra polimorfa de Almada Negreiros y, a la vez, de la cultura portuguesa.

Sommer Ribeiro  
Director del Centro de Arte Moderno  
de la Fundación Calouste Gulbenkian

Fernando Calhau  
Dirección General de Acción  
Cultural



1









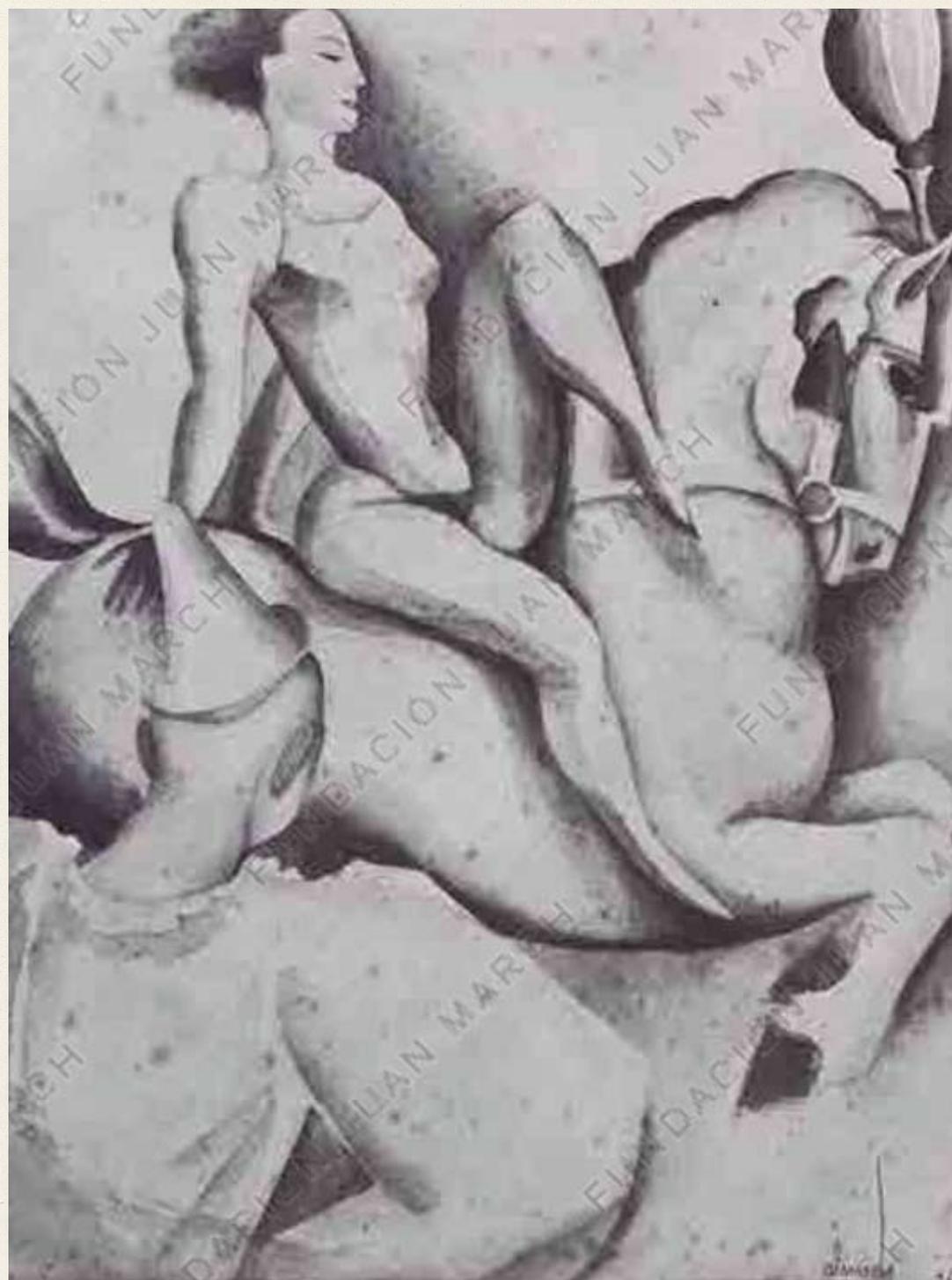




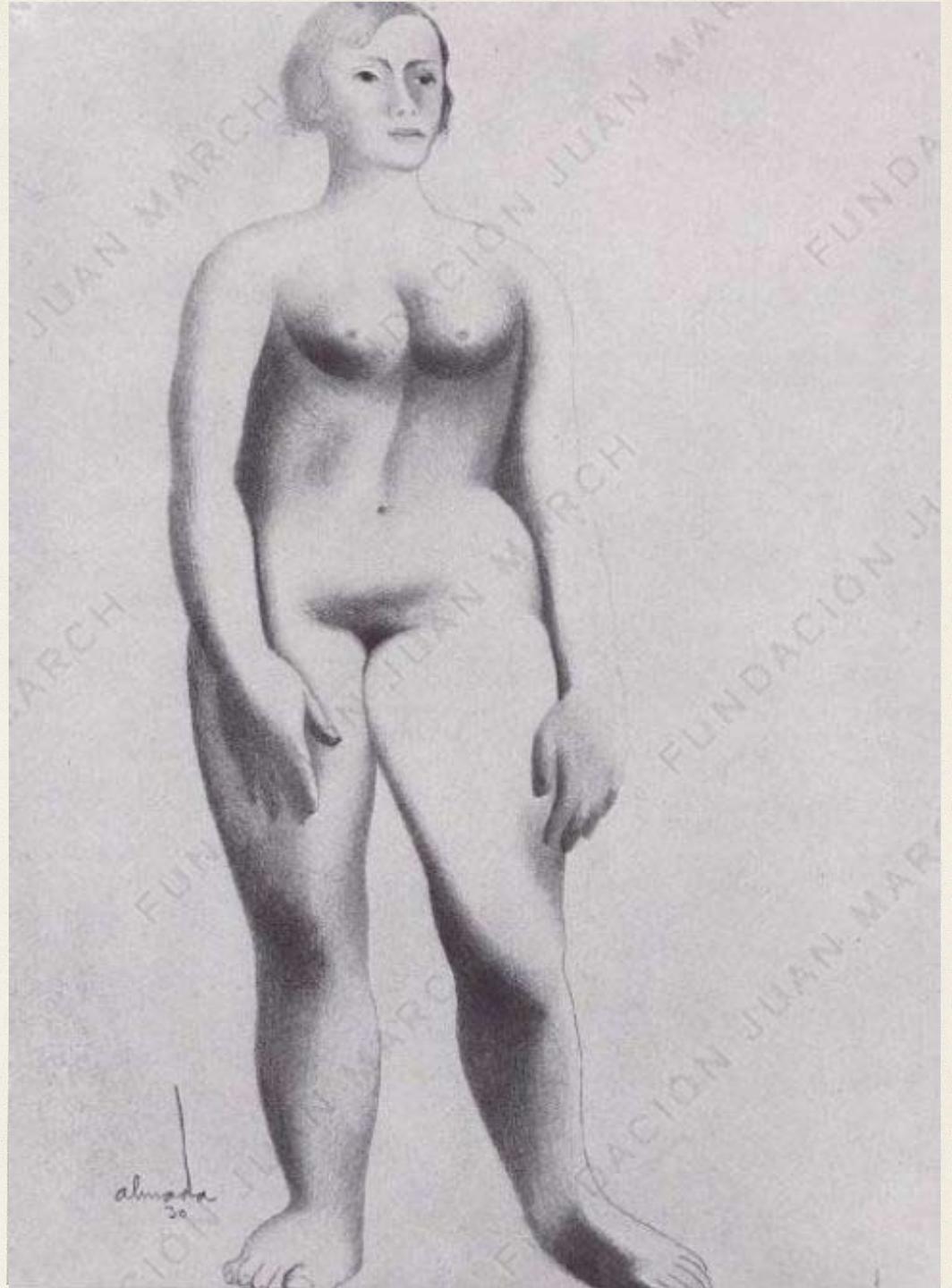
3







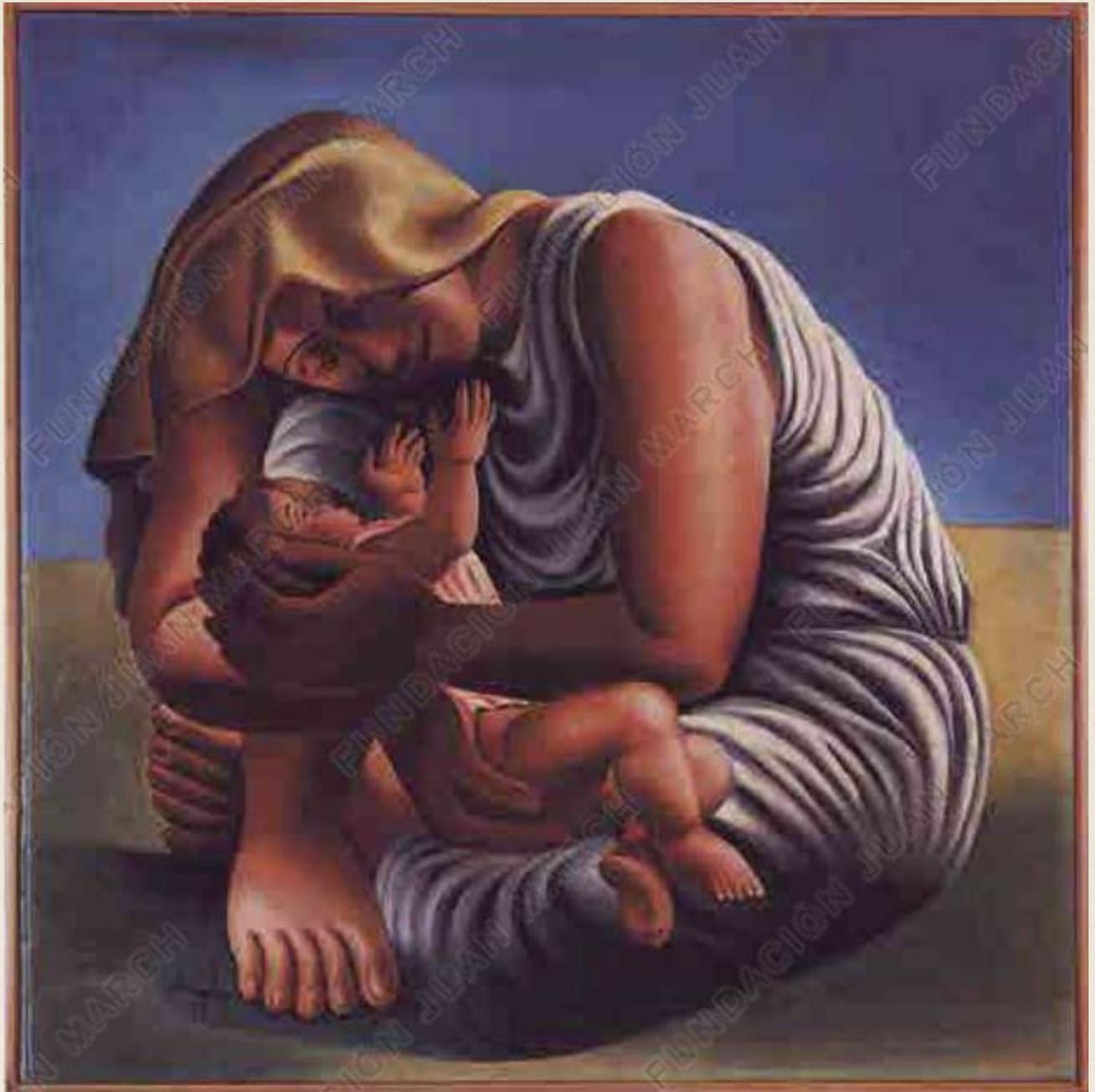


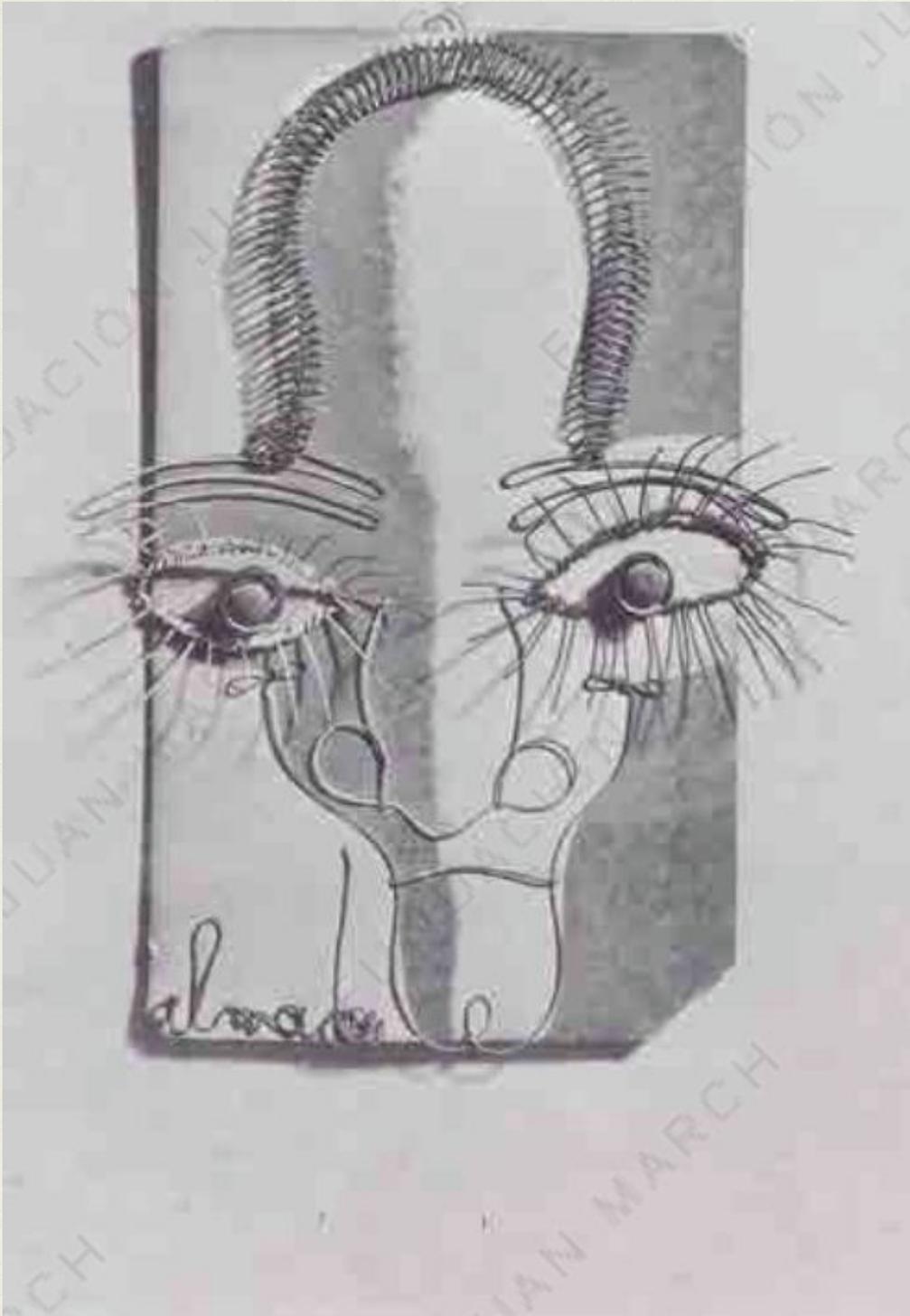


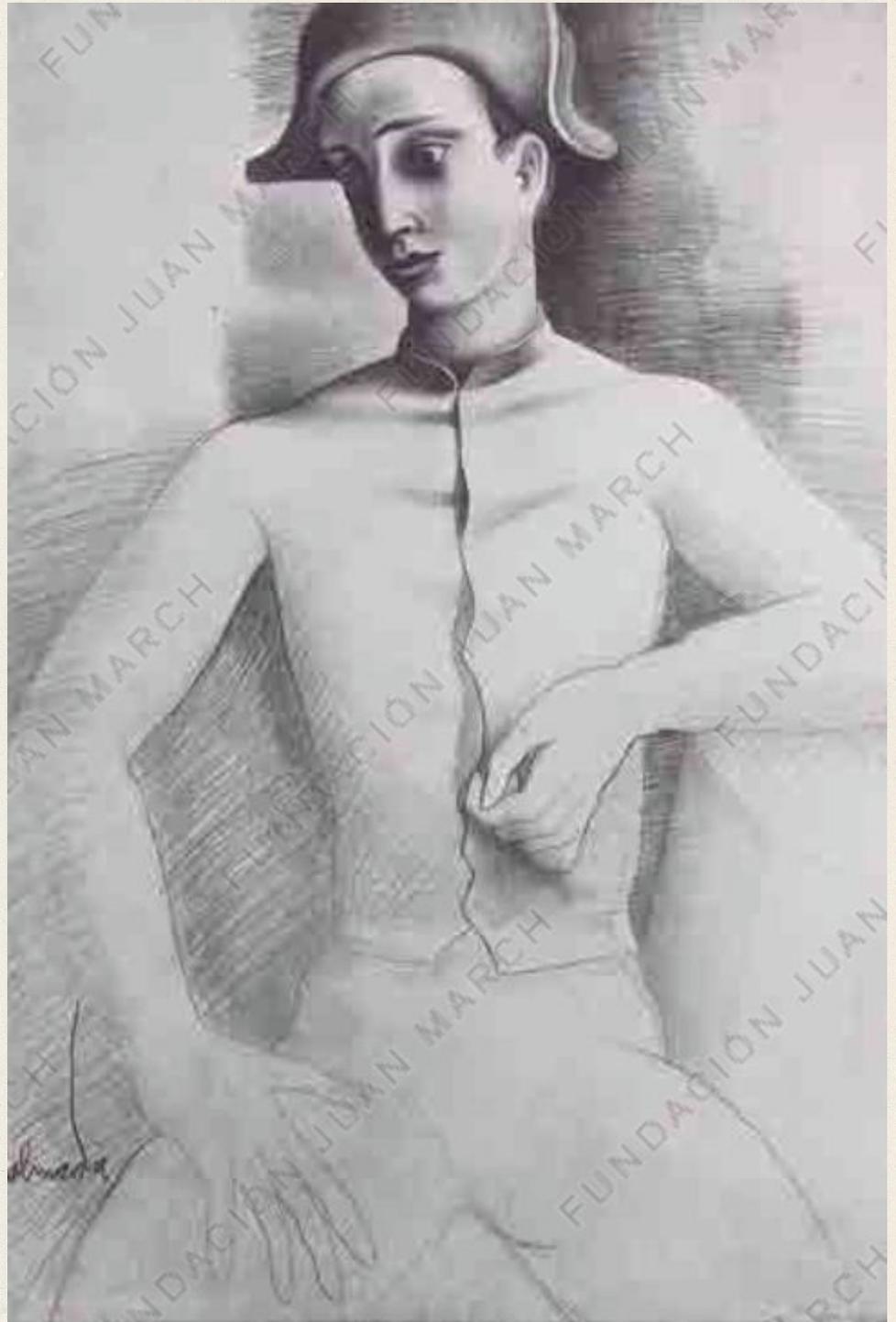


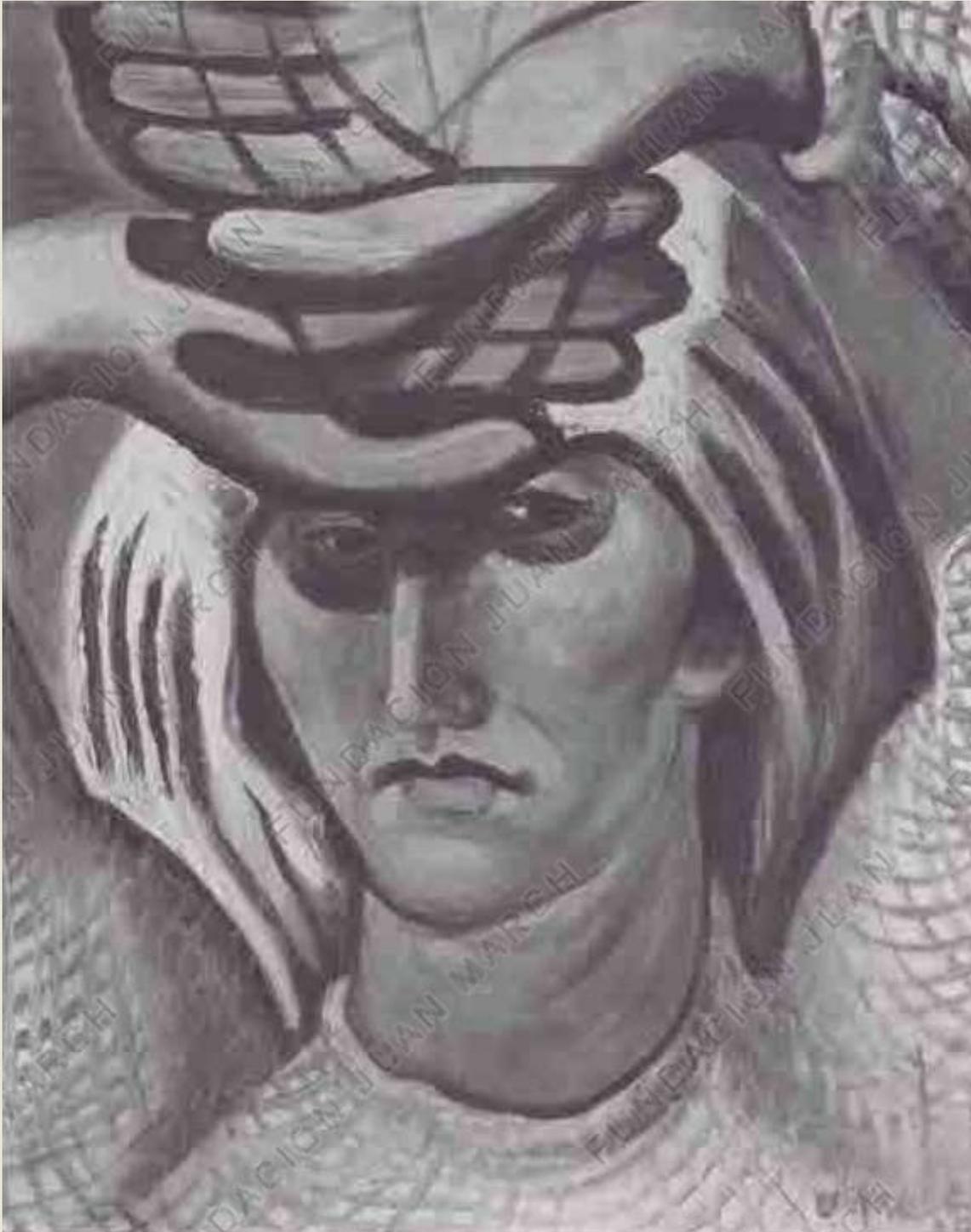








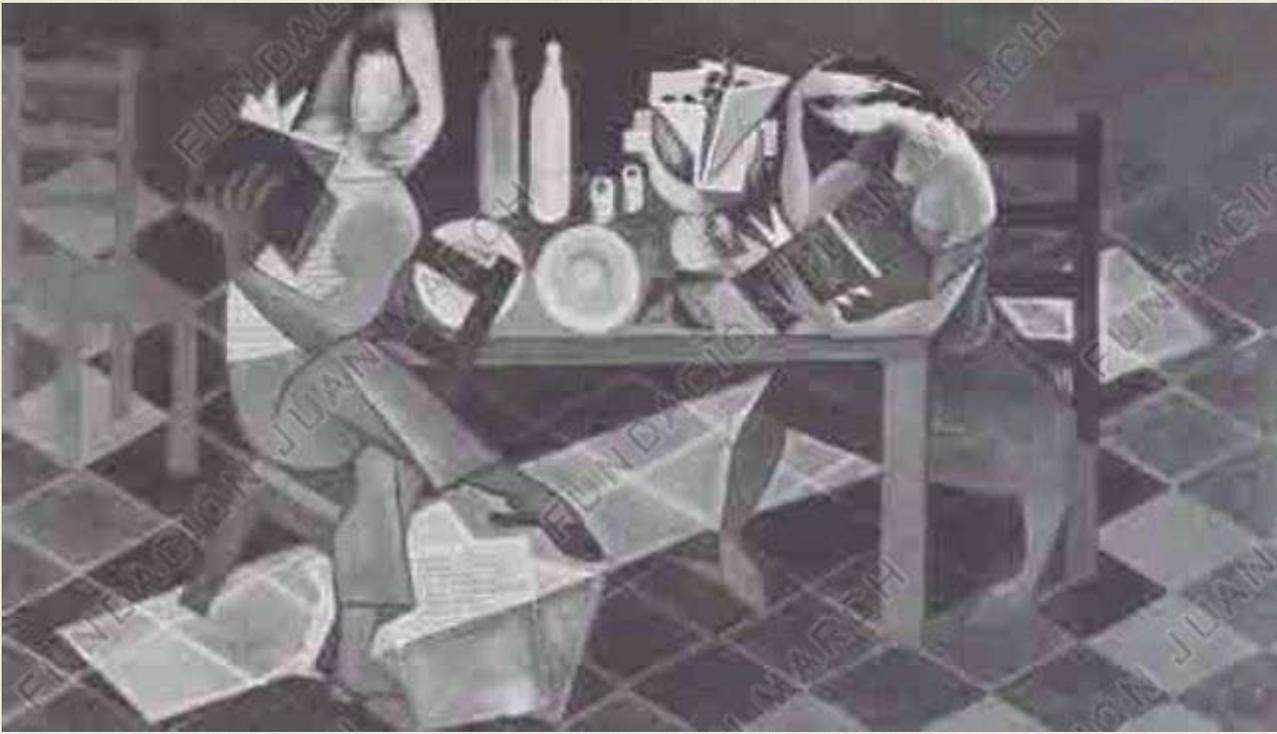


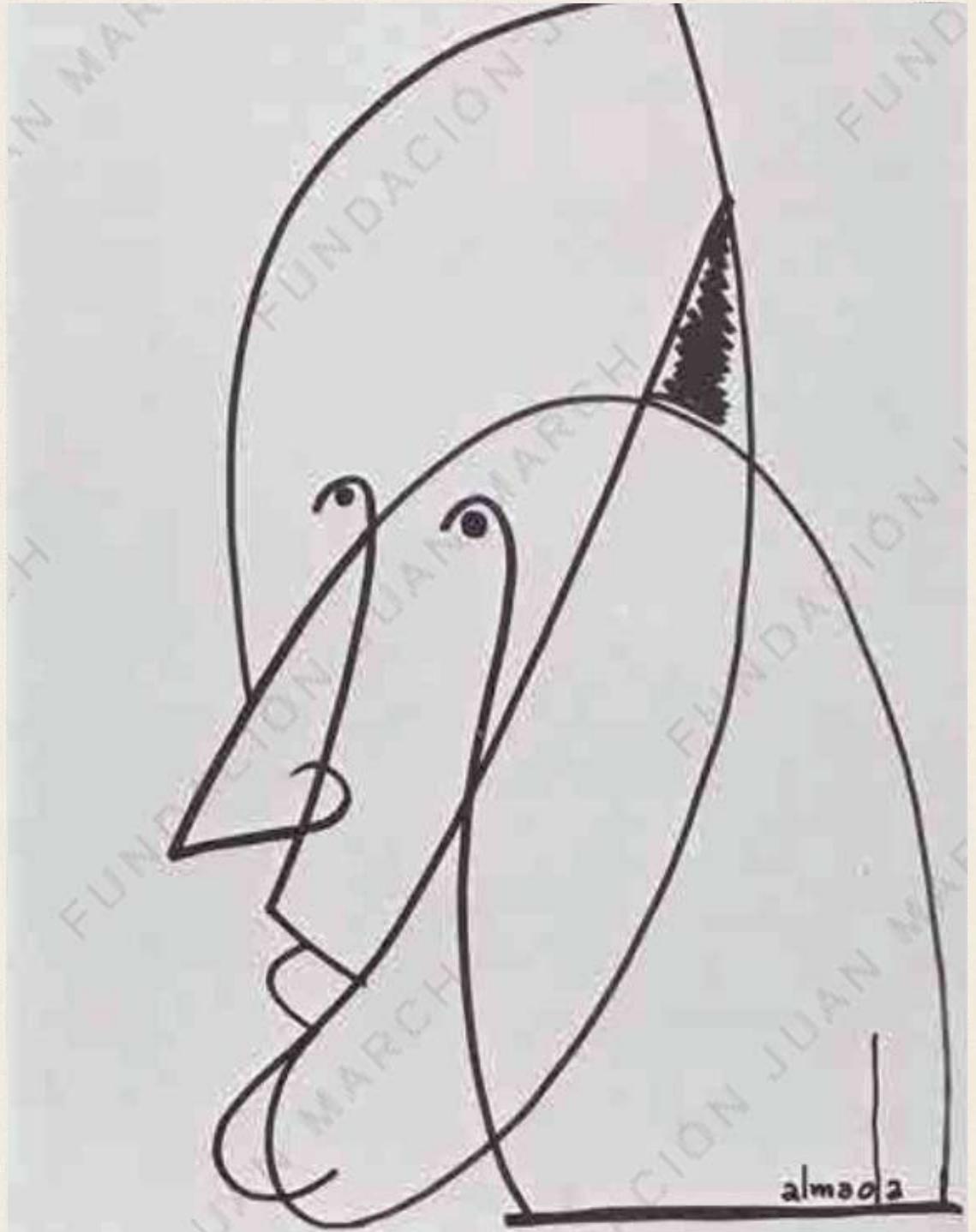










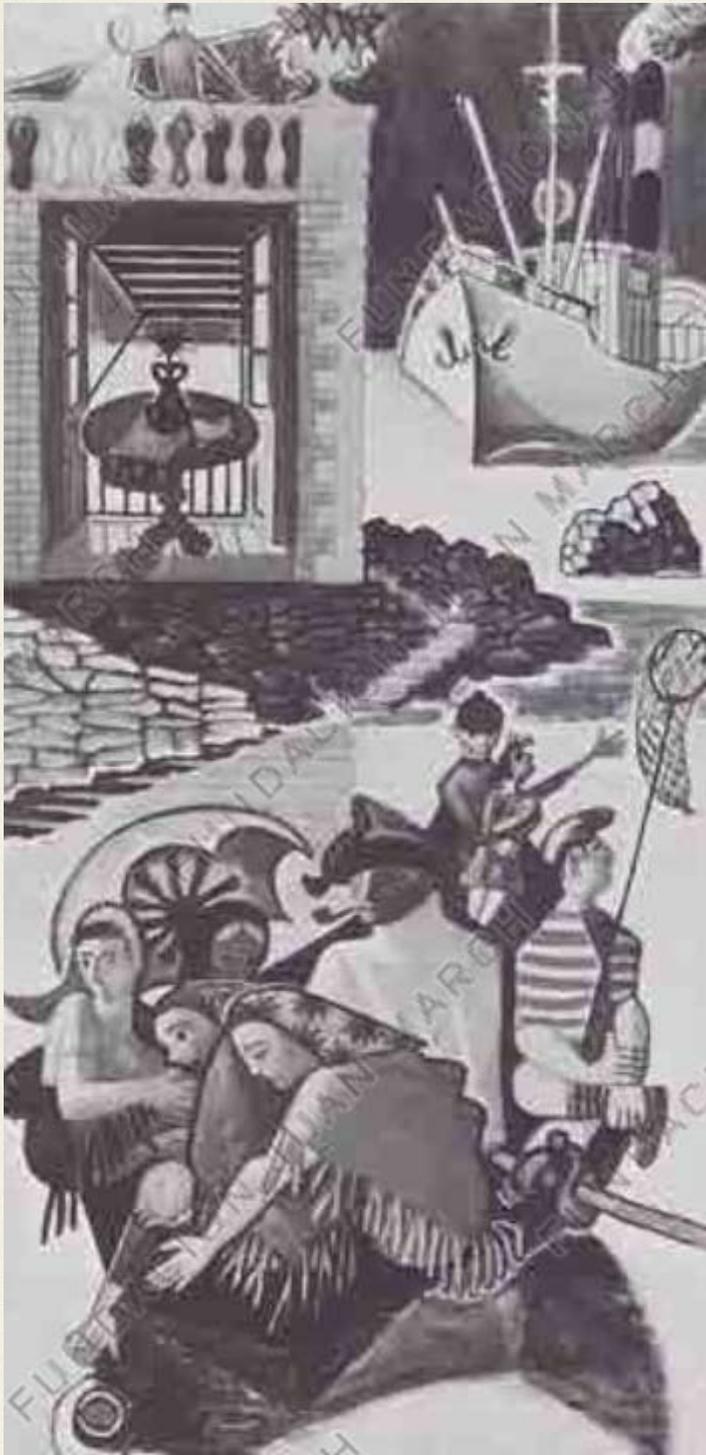




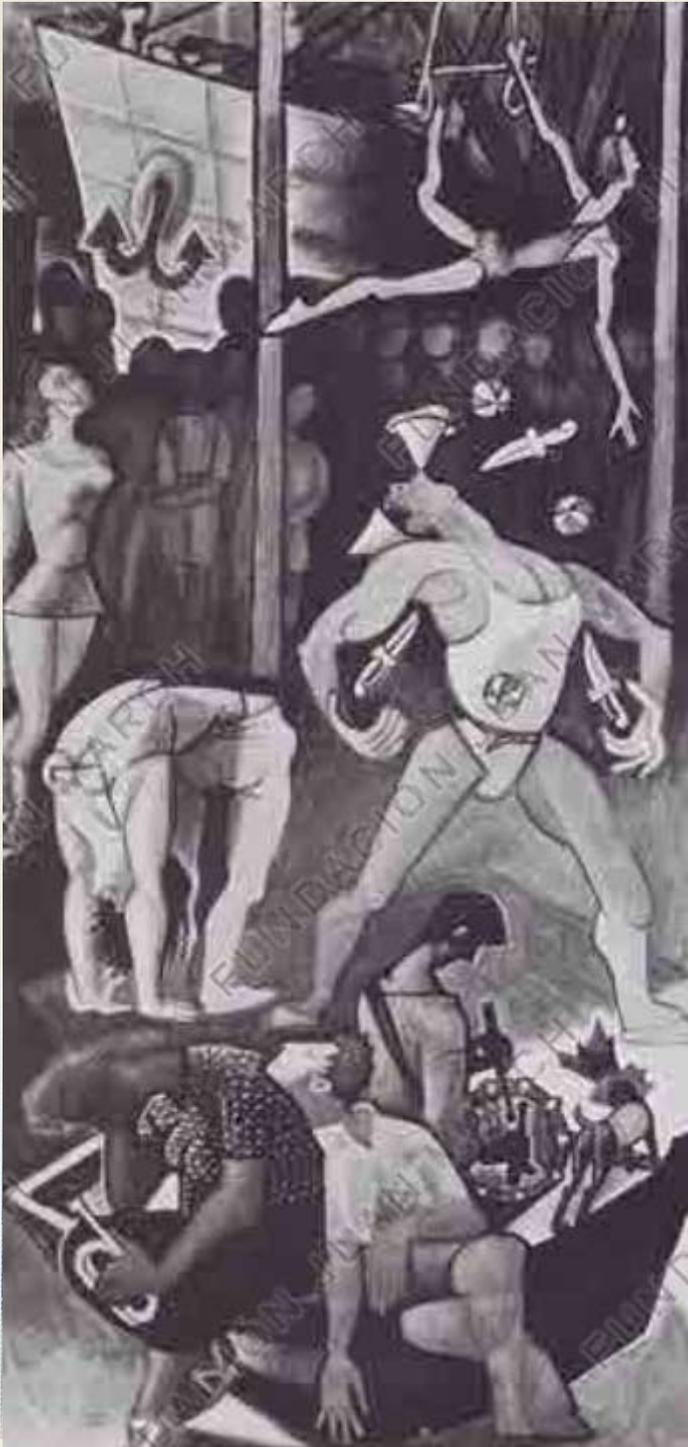


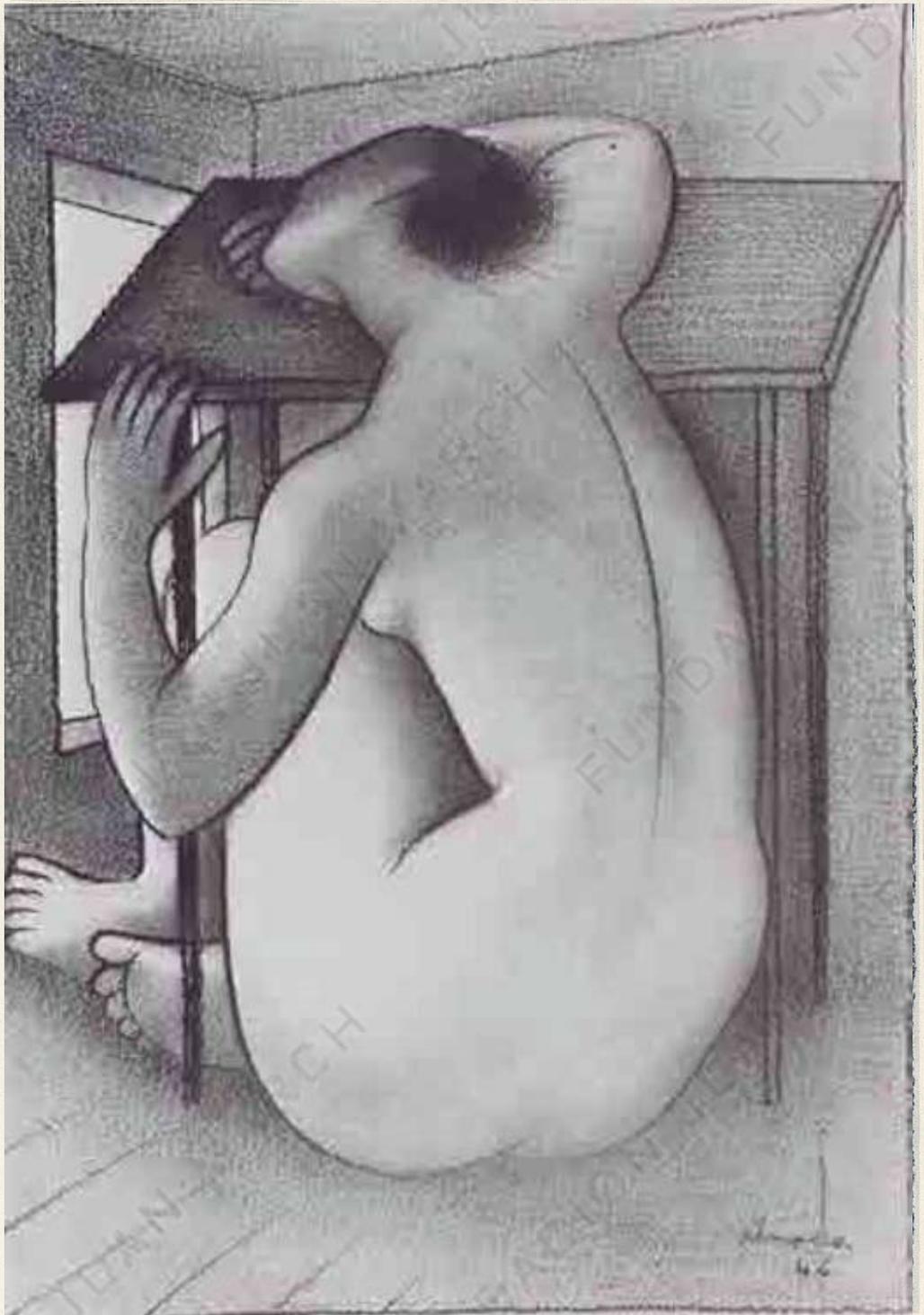


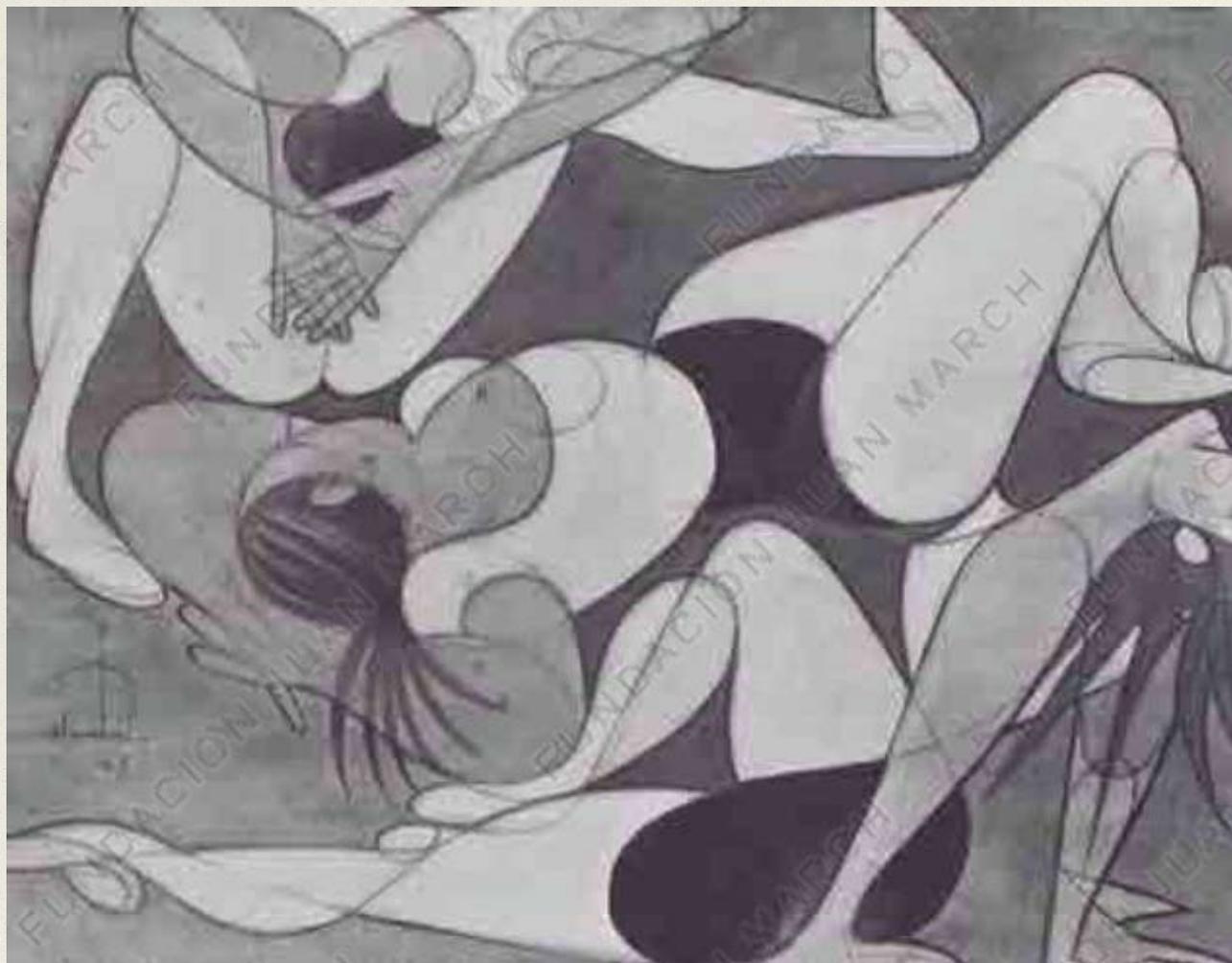






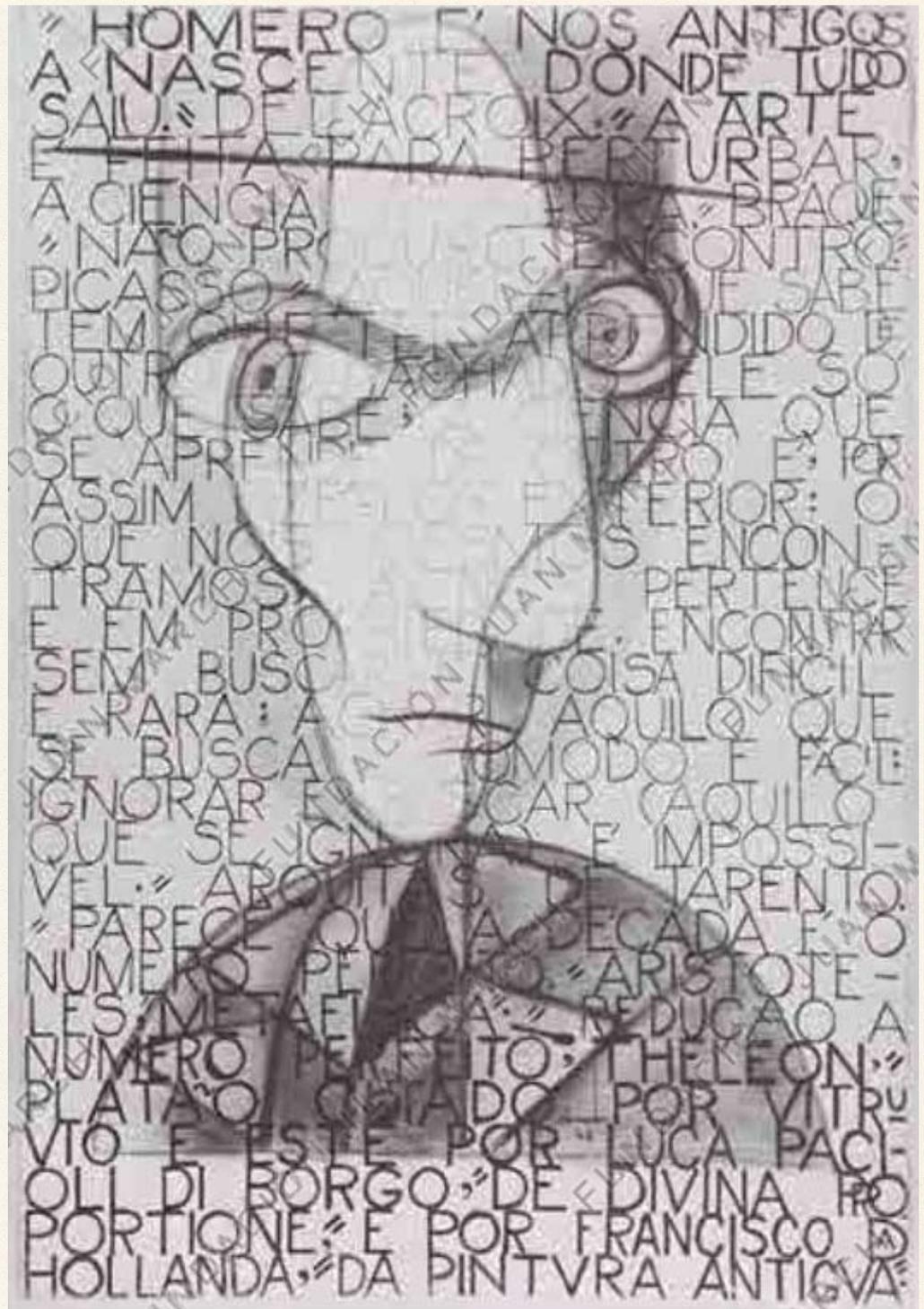


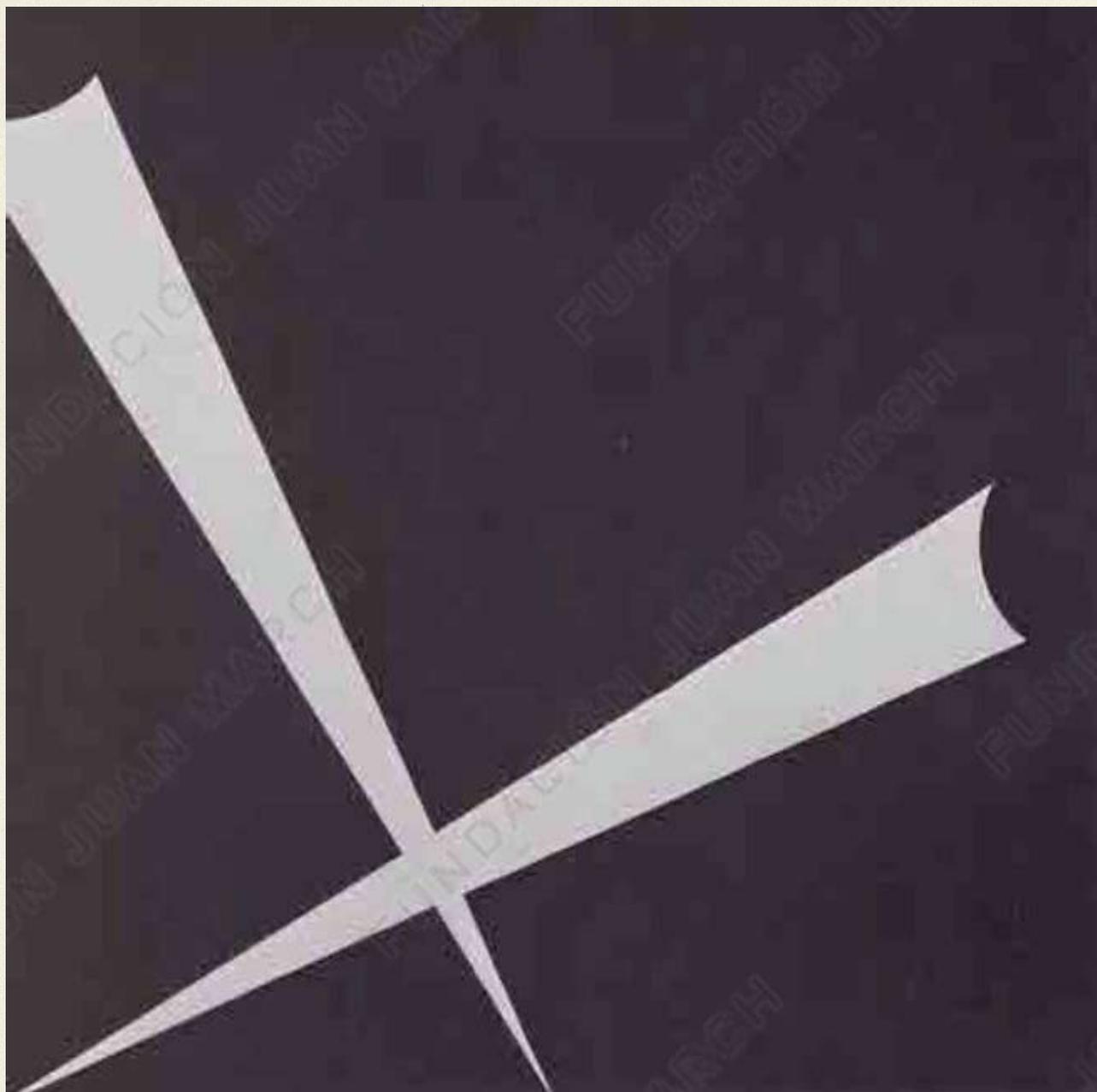


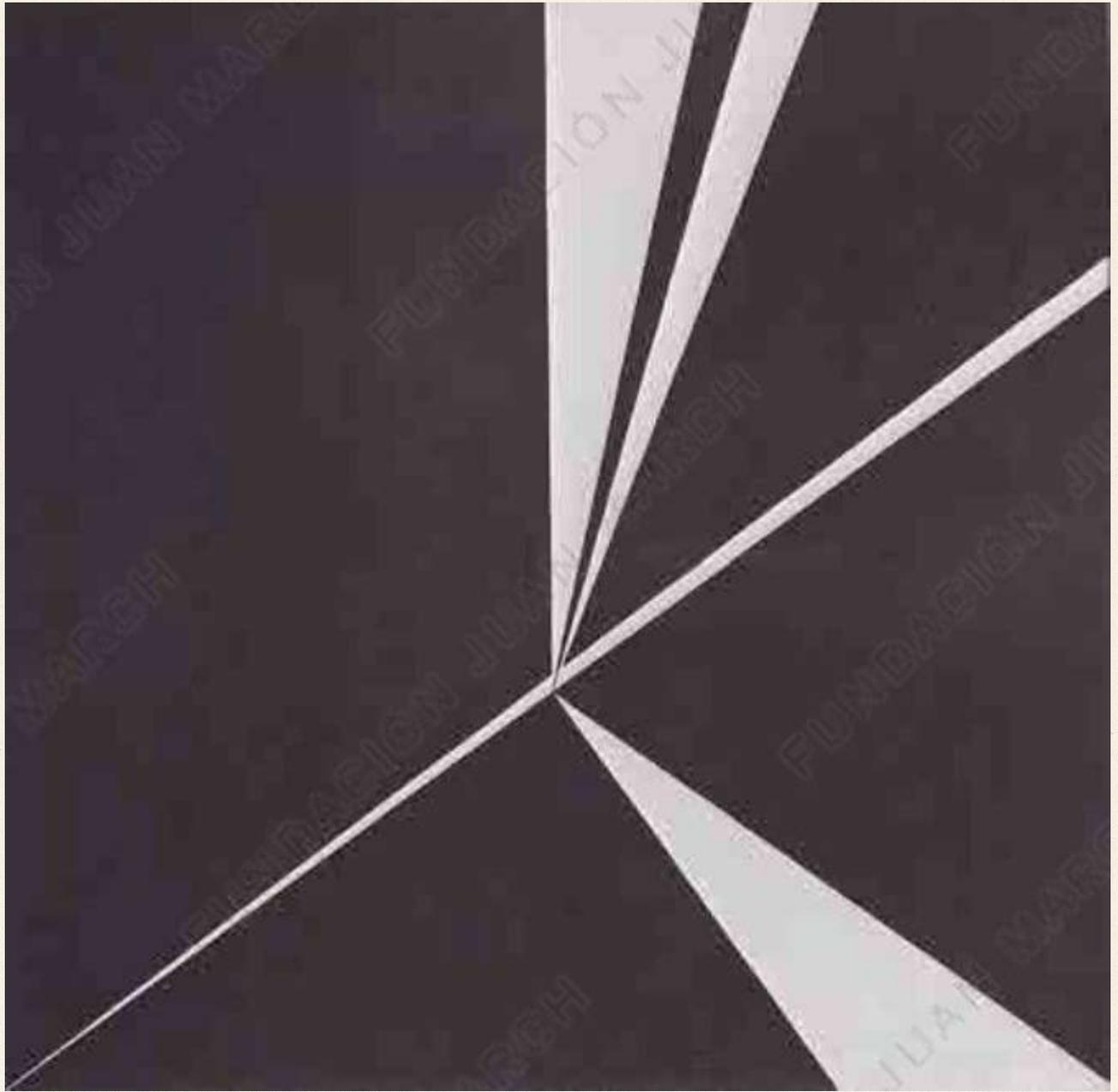


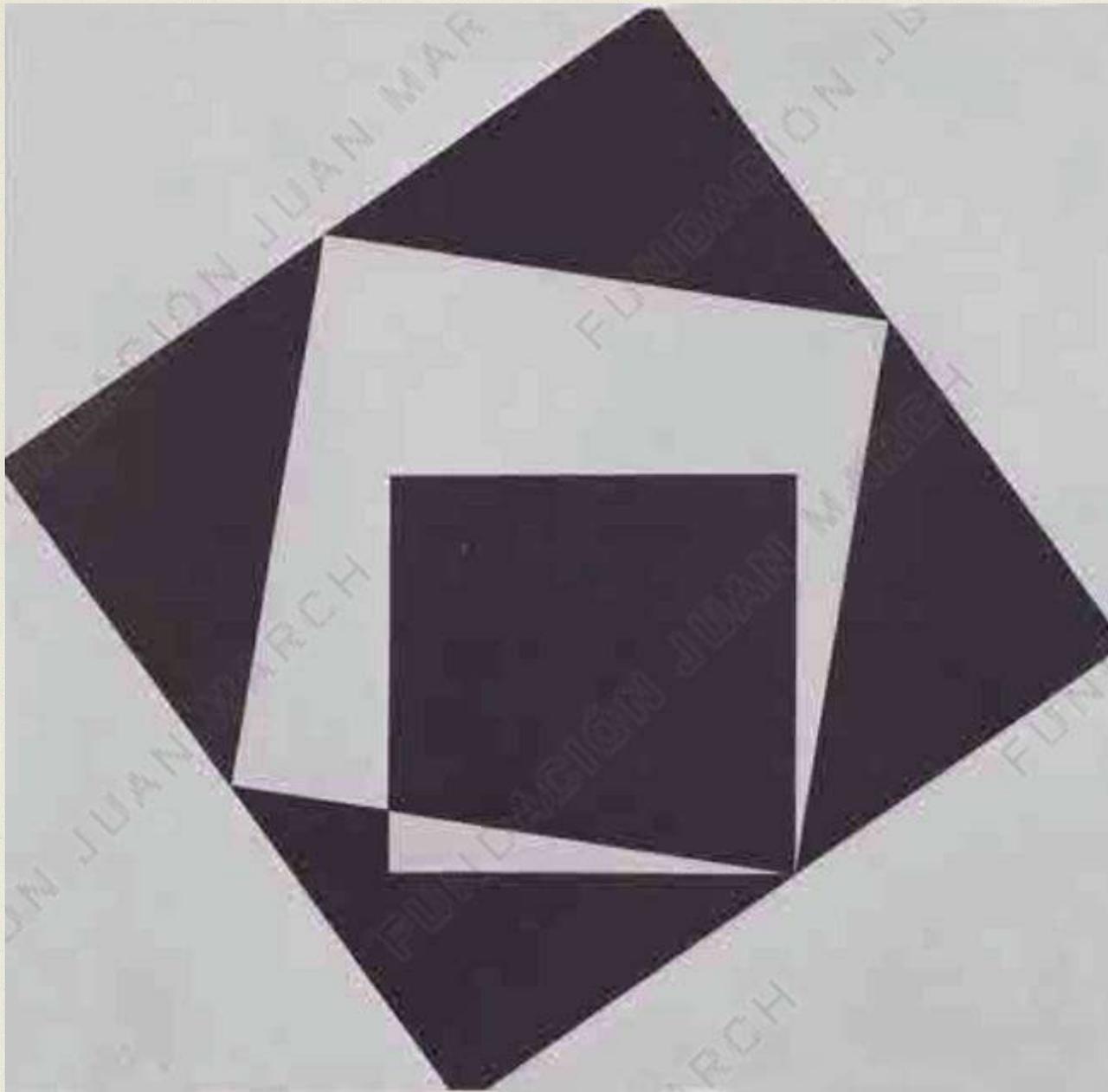


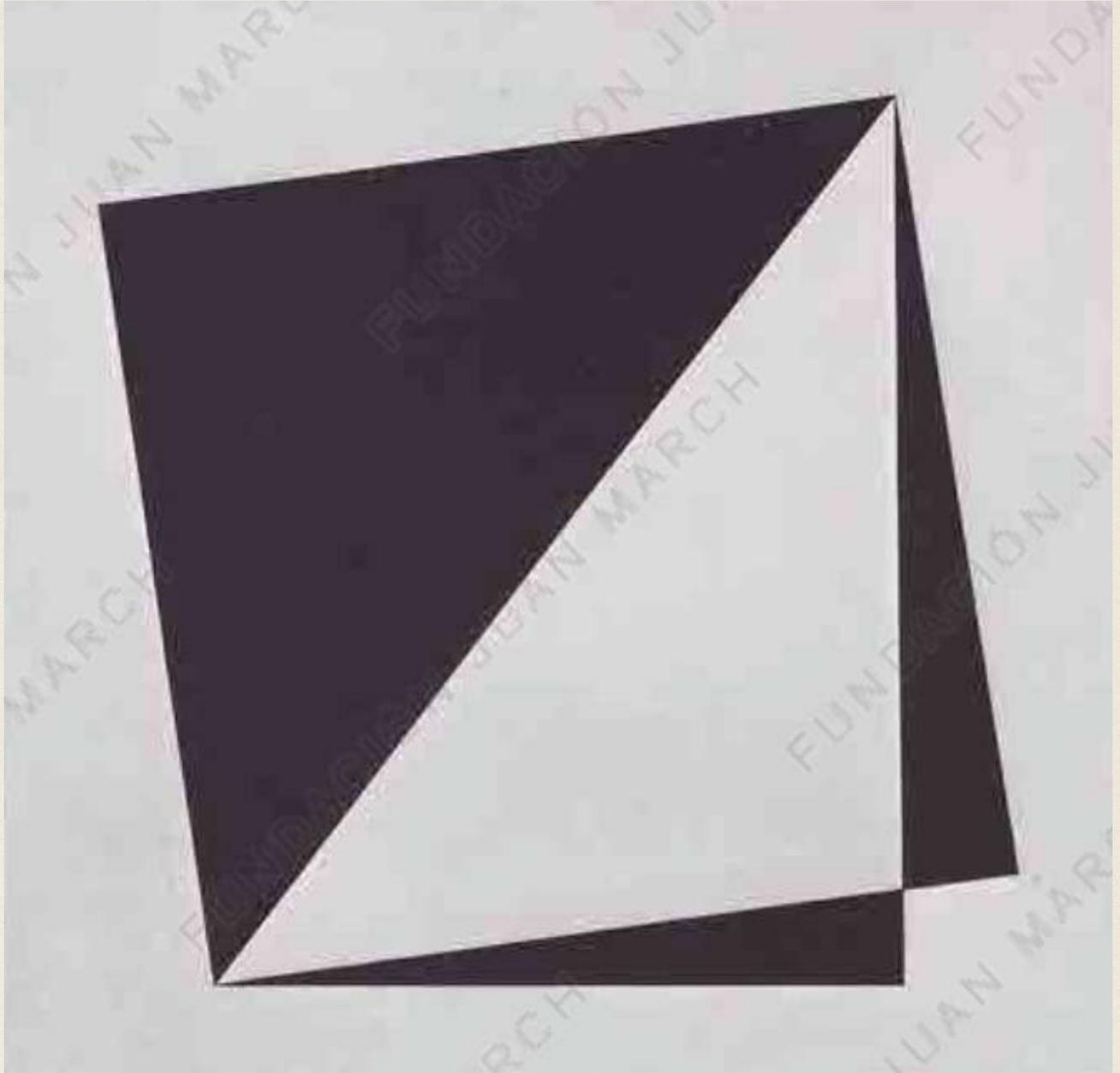


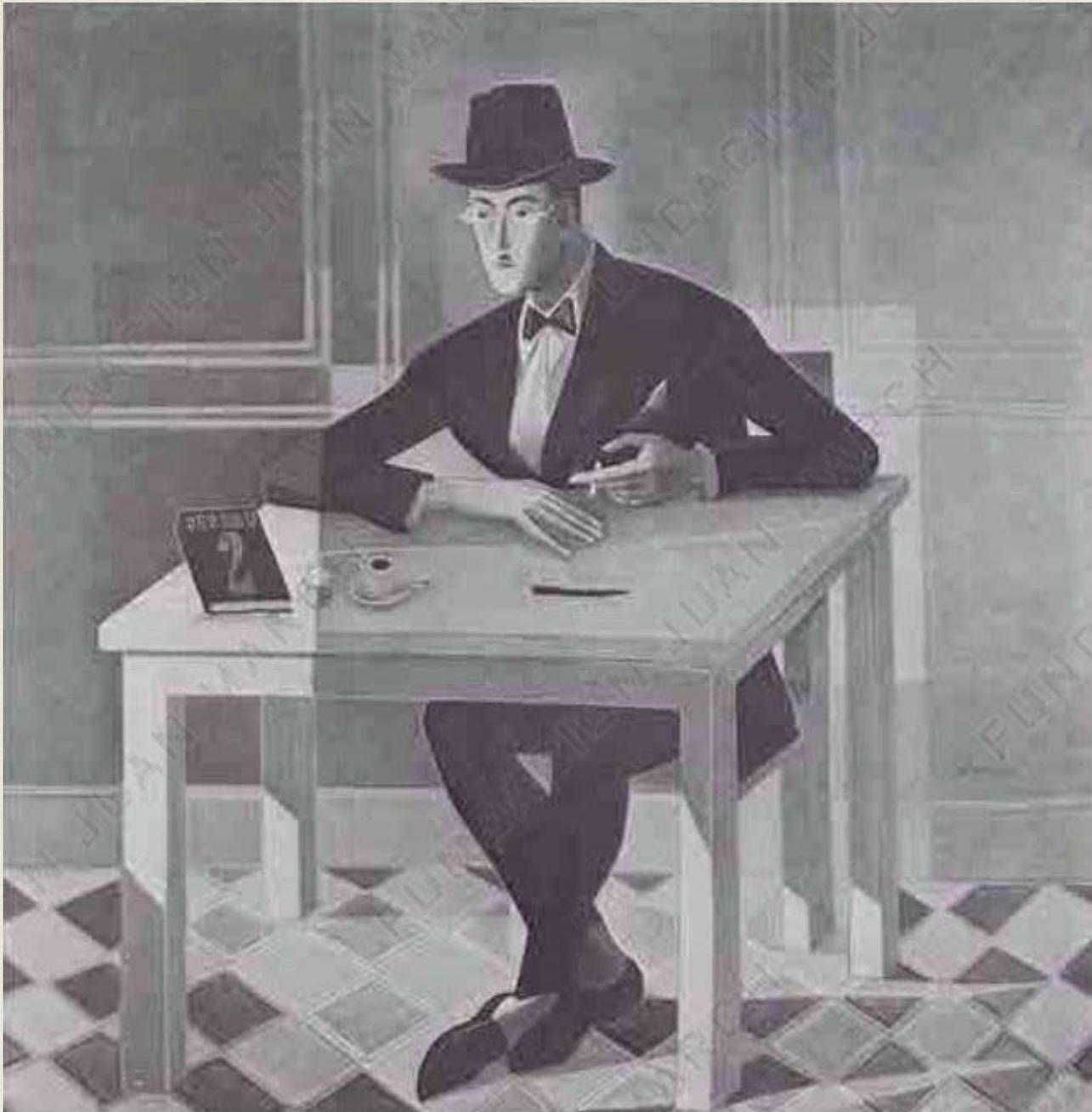












CATÁLOGO

## PINTURA

- 1 — «PINTURA DECORATIVA DE TRAJES» (Sastreia Cunha), 1913  
óleo sobre tela  
178,5×100 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian
- 2 — «PINTURA DECORATIVA DE TRAJES» (Sastreria Cunha), 1913  
Óleo sobre tela  
178,5×100 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian
- 3 — «AUTORETRATO EN GRUPO» — (6 Café «A Brasileira» do Chiado), 1925  
178,5×100 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian (donación de Jorge de Brito)
- 4 — «LAS BAÑISTAS» — (Café «A Brasileira» do Chiado), 1925  
Óleo sobre tela  
130×196,5 cm  
Colección Jorge de Brito, Lisboa
- 5 — «DOBLE RETRATO», 1934/36  
Óleo sobre tela  
145×100  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian
- 6 — «MUJER», 1939  
Óleo sobre tela  
65×53 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 7 — «MATERNIDAD», 1935  
Óleo sobre tela  
65,5×53,5 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian
- 8 — «EL CONTORSIONISTA», 1940  
Óleo sobre tela  
92×73 cm  
Colección de la Unión de Bancos Portugueses
- 9 — «ARLEQUÍN», 1942  
Óleo sobre tela  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 10 — «HOMENAJE A LUCCA SIGNORELLI», c. 1942  
Óleo sobre tela  
55×38 CM  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian
- 11 — «RETRATO DE FERNANDO PESSOA», 1954  
Óleo sobre tela  
210×210 cm  
Coleción Ayuntamiento de Lisboa (donación de Jorge de Brito)

- 12 — «RELACIÓN NUEVE/DIEZ», 1957  
Óleo sobre tela  
60×60 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 13 — «CUADRANTE 1», 1957  
Óleo sobre tela  
60×60 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 14 — «EL PUNTO DE BAUHUTTE», 1957  
Óleo sobre tela  
60×60 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 15 — «LA PUERTA DE LA HARMONIA», 1957  
Óleo sobre tela  
60×60 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 16 — «AUTO RETRATO», sin fecha  
Alambre y tinta sobre cartón  
36×20 cm  
Colección particular (J. A. N.)

#### TAPICES

- 17 — «NOCTURNO»  
Tapiz de Portalegre  
160×217 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian

#### DIBUJO

- 18 — «AUTO RETRATO», 1911/13  
Tinta China sobre papel  
40×41 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 19 — «DOS FIGURAS», 1919  
Tinta sobre papel  
29,2×22 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 20 — «MUJER SENTADA», 1919  
Tinta roja sobre papel  
35,5×23,8 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 21 — «MUJER», 1920 (Biarritz)  
Lápiz sobre papel  
35×26,2 cm  
Colección particular (J. A. N.)

- 22 — «DOS FIGURAS FEMENINAS», sin fecha  
Lápiz sobre papel  
35,2×23,8  
Colección particular (J. A. N.)
- 23 — «DIBUJO», 1921  
Tinta china sobre papel  
31,5×23,5 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 24 — «DIBUJO», 1922  
Lápiz sobre papel  
34,7×22,2 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 25 — «ARLEQUÍN», 1923  
Acuarela sobre papel  
33×22,5 cm  
Colección de Manoel Vinhas
- 26 — «SIN TÍTULO», 1923  
Tinta china sobre papel  
24,5×24,5  
Colección particular (J. A. N.)
- 27 — «LA ARGENTINITA», 1924  
Lápiz sobre papel  
35,6×25,2  
Colección particular (J. A. N.)
- 28 — «ARLEQUÍN», 1925  
Lápiz sobre papel  
25×25 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 29 — «DIBUJO», 1926  
Tinta china sobre papel  
34×23,5 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 30 — «AUTO RETRATO», 1926  
Lápiz sobre papel  
70×50 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 31 — «DIBUJO» (Sempres Fixe), 1926  
Tinta china sobre papel  
45×33 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 32 — «MUJER SENTADA EM EL SUELO», 1928  
Lápiz sobre papel  
22,5×32 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 33 — «MUJER SENTADA», sin fecha  
Lápiz sobre papel  
35×23,5 cm  
Colección particular (J. A. N.)

- 34 — «RETRATO» (chica italiana), 1931  
Lápiz sobre papel  
32,6×30,3 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 35 — «ACCESSIT», 1932  
Lápiz sobre papel  
33,5×22,2 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 36 — «BAILARINA», 1933  
Lápiz sobre papel  
36,5×26,2 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 37 — «MADRE», sin fecha  
Lápiz sobre papel  
65×50 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 38 — «RETRATO DE SARAH AFFONSO», 1938  
Lápiz sobre papel  
26×37 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 39 — «DIBUJO», sin fecha  
Tinta china sobre papel  
27×20,5 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 40 — «DIBUJO» (Madrid) 1930  
Lápiz sobre papel  
31×31 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 41 — «DIBUJO», 1930  
Lápiz sobre papel  
32×24 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 42 — «LA LECTURA», 1939  
Lápiz sobre papel  
64×51 cm  
Colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo
- 43 — «LA SIESTA», 1939  
Lápiz sobre papel  
68×100 cm  
Colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo
- 44 — «AUTO RETRATO», 1948  
Lápiz sobre papel  
50×70 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian
- 45 — «DIBUJO», sin fecha  
Tinta china sobre papel  
54×39 cm

Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian

- 46 — «VARINA», 1946  
Lápiz sobre papel  
69×46 cm  
Colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo
- 47 — «DESNUDO DE ESPALDAS», 1946  
Lápiz sobre papel  
54×37 cm  
Colección Dario Martins

## GOUACHE

- 48 — «VENDEDORA DE PESCADO» (Madrid) 1930  
37×27 cm  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 49 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA  
DA ROCHA» (Cabezas de niños), sin fecha  
63×51 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 50 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA  
DA ROCHA» (pescador), sin fecha  
63×51 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 51 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA  
DA ROCHA» (Varina sentada), sin fecha  
63×51 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 52 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA  
DA ROCHA» (Varina), sin fecha  
63×51 cm  
Colección particular (J. A. N.)
- 53 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA  
DA ROCHA» (Grupo en una barca), sin fecha  
73,5×59 cm
- 54 a 61 — «ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE LA ESTACIÓN  
MARÍTIMA DA ROCHA» sin fecha  
100×60 cm
- 62 — «FAMÍLIA», 1940  
65,5×53,5 cm  
Colección de Dr. António Nunes da Costa
- 63 — «JUEGO DE CARTAS», 1947  
76×56 cm  
Colección de Dario Martins
- 64 — «ACROBÁTAS», 1947  
51×63 cm  
Colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo
- 65 — «LEYENDO EL ORPHEU N.º 2», sin fecha  
34×61 cm  
Colección de Manoel Vinhas

- 66 — «VENTANA», 1946  
48×34 cm  
Colección de Dr. Francisco Garcia
- 67 — «MADRID», sin fecha  
50×70 cm  
Colección del Centro de Arte Moderno de la Fundación  
Calouste Gulbenkian

# ALMADA NEGREIROS Y EL TEATRO

Exposición organizada por  
el pintor Lima de Freitas

Fundación Juan March

Figura tutelar de la modernidad portuguesa, pintor, dibujante, poeta, novelista, bailarín, pensador del arte y del mito, José de Almada Negreiros, a quien David Mourão-Ferreira llamó el «Hombre Grande de nuestra tribu, nuestro único Hombre-Puente entre las artes visuales y las artes de la palabra», fue también hombre de teatro. Si el teatro es una actividad individual, como lo es cualquier otra de las Bellas Artes y de las Bellas Letras para autores, actores y todos los que viven el arte escénico, para Almada el teatro, encuanto espectáculo «frente a frente con el público», se transforma en la «única piedra de toque entre el Arte y el pueblo. La Guardia avanzada del Arte está de hecho en las distintas actividades individuales de los artistas, pero el Frente del Arte está en juego en el teatro delante del público. El arte del teatro es resultado de una colaboración en espíritu de todos los artistas de una época». «Es efectivamente en el teatro donde se reúnen todos los demás artes. Entendámonos bien: no es el Teatro el que las reúne, son ellas las que se reúnen en el Teatro». Esto escribió Almada Negreiros en el número 2 de la revista «Sudoeste», publicada en Lisboa en 1935 — además de haber sido redactada en su totalidad por él mismo, al sentir la imperiosa necesidad de una «revista portuguesa donde colaboren los valores portugueses» — número en el que publicó los cuadros segundo y tercero del 2.º acto de su pieza *S.O.S.* (los únicos jamás publicados), precedidos de una *Exhortación a la juventud portuguesa hacia el cine y hacia el teatro*.

La atención y la energía dispensadas por el Artista a la creación teatral están indeleblemente documentadas en las piezas que escribió y, también, en los numerosos proyectos de escenarios, personajes, vestuarios y en las colaboraciones que prestó en varios montajes de espectáculos. Recordemos, en relación a este último aspecto, el trabajo del Artista como escenógrafo y autor del vestuario en la creación de la «farsa heroica» de Carlos Selvagem, *Dulcinea o la última aventura de Don Quijote*, por la Compañía de Amélia Rey-Colaço y Robles Monteiro en el Teatro Nacional de D. Maria II, en Enero de 1944 (para la cual Ernesto Halfter escribió la música); y aun la creación del *Auto da Alma* de Gil Vicente, que Almada Negreiros montó, dirigió y construyó plásticamente y que se estrenó en el Teatro de São Carlos, en 1965.

Estas han sido las experiencias más intensas de Almada Negreiros en la producción de piezas en íntima colaboración con los demás participantes, artistas, actores, técnicos; sin embargo, de esa labor quedan pocos documentos directos de la mano del Artista: el catastrófico incendio del Teatro Nacional lo destruyó casi todo.

La actividad teatral y dramática de Almada Negreiros se extendió a lo largo de cerca de cuarenta años en las dos ciudades donde vivió, en Madrid — durante cinco años, hasta Abril de 1932 — y en Lisboa, donde siempre residió, hasta el final de su vida. El año de 1912 marca el inicio de su trayectoria dramática: *O Moinho y 23, 2.º andar*, obras de las que apenas se conoce su existencia, ya que el tiempo o la desidia las han hecho desaparecer. Hay que lamentar igualmente la pérdida de *Os Outros* (1923), *Portugal* (1924), *Pensão de Família*, *A Civilizada* y la mayor parte de *S.O.S.* Como escribió Duarte Ivo Cruz «el escándalo de esta dramaturgia perdida, truncada», nos ha privado de «una de las más gloriosas creaciones de la literatura portuguesa». Los primeros textos que poseemos son los diálogos titulados *Pierrot e Arlequim*

(publicado con un comentario del Autor en 1924) y *Antes de Començar*, un «lever-de-rideau» concebido para el *Teatro Novo* de António Ferro (1919), puesta en escena, casi treinta años después, en el «Teatro Estudio do Salitre», el 1 de Mayo de 1948, representado más tarde en Junio de 1956, en el Teatro Nacional de D. Maria II por el Teatro Universitário de Lisboa, bajo la dirección artística de Fernando Amado y, muy recientemente, en el mismo Teatro Nacional con la puesta en escena a cargo de Sinde Filipe (1983).

Estos textos fueron escritos antes de la salida de Almada Negreiros para Madrid. Partía dolido con Lisboa y con sus compatriotas, sobre todo a causa de la célebre polémica de los paneles de Nuno Gonçalves, la cual alcanzó proporciones de escándalo y de tragedia, con agresiones físicas, insultos en la Prensa y hasta suicídios; pero también porque tenía amigos españoles que lo incitaban a hacer una exposición en el país vecino. La exposición se hizo y fue un éxito. Según comenta la pintora Sarah Afonso, esposa del Artista, en una larga entrevista recientemente publicada en un libro, Almada Negreiros pensaba marcharse a París con el dinero obtenido de la venta de los cuadros; pero, al encontrar en Madrid comprensión, estímulo, trabajo y calurosas amistades, no volvió a pensar en marcharse.

Los cinco años que allí vivió estuvieron, también, profundamente marcados por el Teatro; son prueba de ello varios dibujos que nos quedan — decorados, personajes y situaciones, caricaturas — relacionados con piezas representadas en escenarios madrileños hace más de medio siglo (destacamos el nombre de algunas: *De la Habana* de Alfonso Paso, *Mi hermana Genoveva* de Cadenas, *El Sofá, la Radio, el Peque y la Hija de Palomeque* de Muñoz Seca). Son estos dibujos la prueba del modo intenso con que Almada Negreiros participó en la actividad profesional de los teatros de Madrid. Pero hay otros hechos importantes entre los cuales destaca la amistad que lo unió al que llamó el «muy querido compañero Federico García Lorca, por excelencia la vocación del Teatro en nuestros días». Tal amistad y camaradería se desarrollaron dentro del contacto que el artista portugués mantuvo con el grupo de la «Barraca» y al que quizá no haya sido extraña, además, una relación amorosa con una actriz de la «troupe» conocida por «Argentinita».

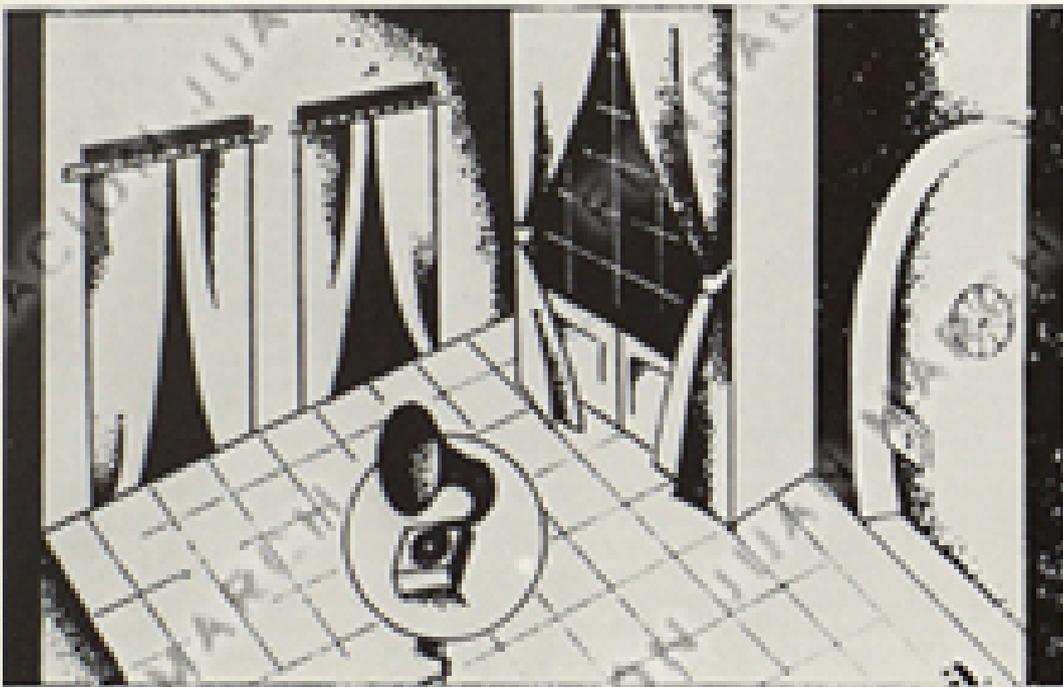
Fue en Madrid, en 1927, donde Almada empezó a trabajar en una pieza cuyo motivo central era la palabra *Unidad*; en poco tiempo, la pieza se escindió en dos, que recibieron los títulos de S.O.S. y de *Deseja-se Mulher* ( un día considerada por el Autor como el mejor ejemplo de su teatro «como desnudez de la necesidad en escena»). En un texto que publicó en 1935, en su revista «Sudoeste», cuenta haber leído por primera vez esas dos obras a Cipriano Rivas Cherif, director artístico de la Compañía de Margarita Xirgu del «Teatro Español». Tenía la intención de que fuesen representadas allí, razón por la cual los originales son en lengua castellana, siendo su título general *El Uno, tragedia de La Unidad* o, también, *tragedia documental de la colectividad y el individuo*. No obstante, las condiciones de la vida española, en agitado momento político, unidas a las circunstancias sentimentales y materiales con las que el Artista se enfrentaba, lo llevaron a abandonar el proyecto y a dejar su querido Madrid, sus amigos y compañeros de la tertulia intelectual del Café *Pombo*. Pero no lo hizo sin allí haber escrito, aun, el acto único titulado *O público en cena* (1931).

La restante obra del dramaturgo comprende las piezas *Aquela noite* (escrita de un tirón el 29 de Mayo de 1949); *O Mito de Psique* (un acto y cuatro cuadros anunciados, pero solo tres publicados en el volumen 3.º, «Teatro», de sus *Obras Completas*); *Galileu, Leonardo e eu* (puesta en escena en el Teatro Trindade por el «Teatro de Todos os Tempos», en Diciembre de 1981); y, también, *Aqui Cáucaso*.

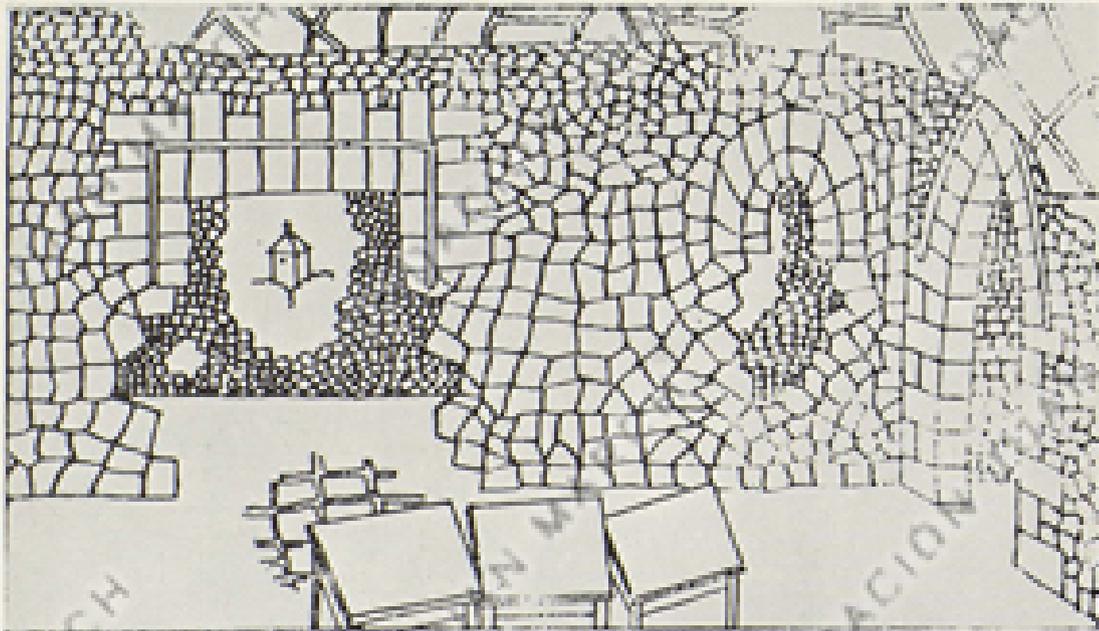
José de Almada Negreiros marcó de un modo personalísimo la literatura portuguesa del siglo XX, al introducir un fecundo experimentalismo, a veces precursor de Adamov y de Ionesco, la búsqueda de un lenguaje a la vez simple e innovador y un sentido de la modernidad equiparable al «modernismo» de las artes plásticas del que fue uno de los pioneros más avanzadas e inteligentes. Además, el pintor está siempre presente en Almada, para quien «el teatro es nuestro, de los pintores, el escaparate de las artes plásticas»; y, a continuación, «de todas las artes», garantizando «el paso de lo particular a lo general» (porque «es el espectador quien tiene opinión y no la obra»).

Absolutamente contrario a todas las formas de arte «engagée», de derecha o de izquierda; decididamente opuesto a «odios, orgullos, intolerancias y tolerancias, tiranías y sentimentalismos, cárceles y beneficiencias, guerras y paces, tiempo perdido en violencias y arrepentimientos» (como escribió en 1935); penetrado por una Alegría que es la alegría pura de la creación («porque el Arte no es sólo conocimiento, es placer del conocimiento»), Almada Negreiros fue, también como Autor de teatro, uno de esos escasos Artistas y Hombres que encontraron su libertad. Porque, «si el mundo entero desea ser libre, son muy pocos los que realmente buscan la Libertad, y menos aún los que la encuentran».

LIMA DE FREITAS



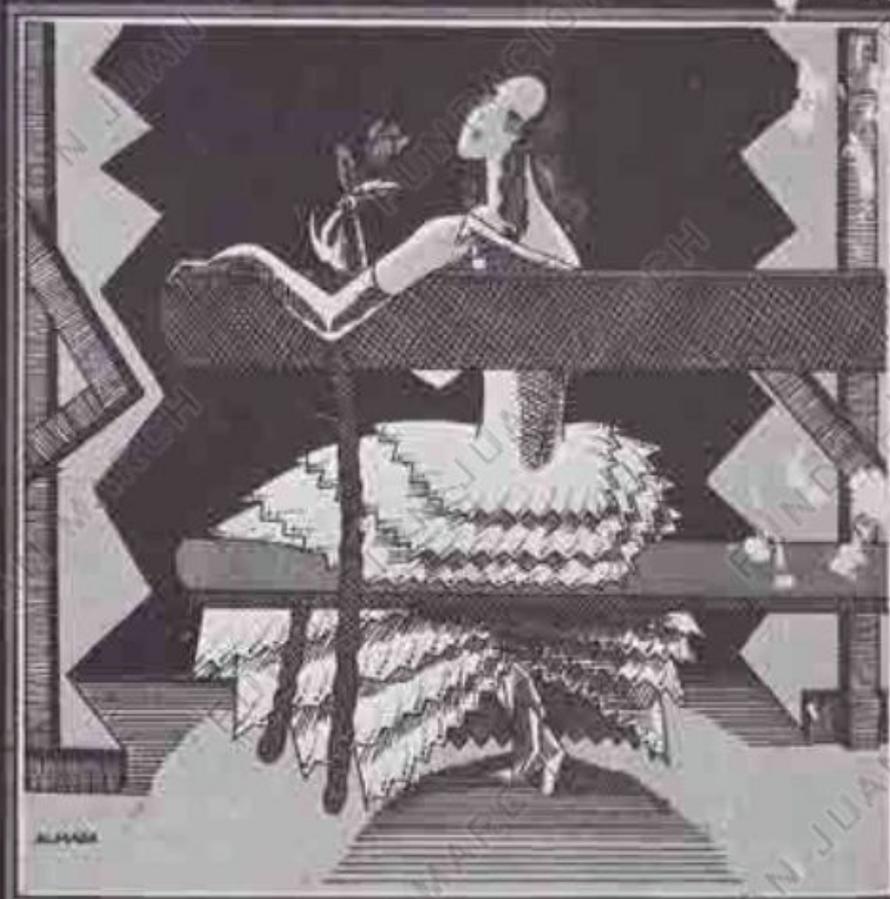








# La farsa



MANUEL LINARES RIVAS

## CUANDO EMPIEZA LA VIDA

COMEDIA EN TRES ACTOS Y EN PROSA

50 cts.

La Jansa



FRANCISCO DE VIU  
**PELELES**

Tragicomedia en tres actos y un epílogo.

50 cts.

# CATÁLOGO

- 1 — «REY» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 2 — «ARLEQUÍN» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 3 — «POSADERO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 4 — «GUERRERO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 5 — «MÉDICO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×22  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 6 — «PAJE» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 7 — «DAMA DE LA CORTE» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 8 — «ESPAÑOLA» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 9 — «HIDALGO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 10 — «CIEGO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 11 — «HADA AZUL» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 12 — «CRIADA» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 13 — «CAMPESINA» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa

- 14 — «GUARDIAN» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 15 — «HIDALGO DEL SIGLO XVII» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 16 — «ESPADACHÍN» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 17 — «LA MUERTE» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 18 — «LA LECHERA» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 19 — «MUJER» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 20 — «POLICHINELO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 21 — «PAREJA DE CAMPESINOS» — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 22 — «ALENTEJANO» (campesino de Alentejo) (Traje)  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 23 — «SOLDADO» (Traje) — sin fecha  
dibujo acuarelado  
32×21  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa, Lisboa
- 24 — «TRAJE DE TEATRO 'ALMA' PARA LA ACTRIZ MARIA  
LALANDE PARA EL 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×50  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 25 — «BOCETO PARA UN TRAJE DEL 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×65  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 26 — «TRAJE PARA TEATRO. 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×65  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa

- 27 — «TRAJE PARA TEATRO. 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×65  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 28 — «TRAJE PARA TEATRO. 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×65  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 29 — «TRAJE PARA TEATRO. 'AUTO DEL ALMA'»  
Gouache  
65×65  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 30 — «MAQUETA PARA EL ESCENARIO DE 'DULCINEA Y LA  
ÚLTIMA AVENTURA DE DON QUIJOTE'»  
Gouache  
30×48  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 31 — «MAQUETA PARA EL ESCENARIO DE 'DULCINEA Y LA  
ÚLTIMA AVENTURA DE DON QUIJOTE'» de Carlos Selvagem  
Gouache y acuarela  
31×48  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 32 — «TRAJE PARA SONATINA DE ERNESTO HALFTER, BALLET  
CON ESCENOGRAFIA DE APUL ZICARD» — 1939/40  
Acuarela  
48×33  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 33 — «MAQUETA PARA UNA REVISTA DE CARNAVAL DE  
EDUARDO SCHWALBACH»  
Acuarela y lápiz  
32×48  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 34 — «MAQUETA PARA ESCENARIO DE TEATRO 'HOSTAL DEL  
PATO GANSO'»  
Dibujo acuarelado  
31×48  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 35 — «TRAJE PARA TEATRO» (HADA)  
Acuarela y tinta china  
20×13  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 36 — «TRAJE PARA TEATRO» (ÍNDIO)  
Acuarela y tinta china  
20×13  
Colección de Jorge de Brito, Lisboa
- 37 a 40 — Hojas del manuscrito de Almada Negreiros con el texto  
del «AUTO DEL ALMA» de Gil Vicente, notas y indicaciones  
de puesta en escena — 1965  
Colección de Luís Francisco Rebelo
- 41/42/43 — Notas de escenarios y personajes de la obra «DE LA  
HABANA» de Alfonso Paso  
(Reproducción Fotográfica)  
Dibujos publicados en «LA FARSA»

- 44/45/46 — Notas de escenario y personajes de la obra «MI HERMANA GENOVEVA» de Cadenas y G. Roig, «LA FARSA», 1928  
(Reproducción Fotográfica)
- 47/48/49 — Dibujos para la obra «EL SOFÁ», la Radió, el Peque y la hija Palomeque», de Muñoz Seca y P. Fernandes. «LA FARSA», 1929
- 50, 51 — Personaje con trajes del siglo XVII — sin fecha
- 52 — Fotografía de escena del «AUTO DEL ALMA» de Gil Vicente, con vestuario y escenario de Almada Negreiros. Marzo 1966, Teatro Nacional de D. Maria II, Lisboa  
Colección de Varela Silva
- 53 — «SATANÁS», personaje del «AUTO DEL ALMA» con traje de Almada Negreiros (actor Varela Silva)  
Colección de Varela Silva
- 54 — Retrato del dramaturgo Alfredo Cortez, dibujo (Lisboa, 1926)  
(Reproducción Fotográfica)
- 55 a 62 — Dibujos de escenarios para la obra «SE DESEA MUJER» (1+1=1)  
*Espectáculo en 3 actos y siete cuadros de Almada Negreiros.* (Madrid 1928). Publicados en el Tomo «Teatro» de las Obras Completas de Almada Negreiros. Editorial Estampa, Lisboa 1971.  
(Reproducción Fotográfica)
- 63 — «PIERROT», dibujo (firmado, 1924). Del Tomo «Teatro»
- 64 — «ARLEQUÍN», DIBUJO (firmado, 1924). Del Tomo «Teatro»
- 65 — Dibujo para escenario de «S.O.S.». Obra de Almada Negreiros (Madrid, 1928-1929), Del Tomo «Teatro».
- 66 — «TEATRO» de Almada Negreiros, 3.º Tomo de las Obras Completas (ed. Estampa, Lisboa 1971)
- 67 — Revista «Sudoeste»
- 68 — Programa del espectáculo «El teatro del Orpheu», incluyendo el «*lever-de-rideau*» «Antes de Empezar» de Almada Negreiros (Teatro Nacional de D. Maria II  
Sala Experimental, temporada 1982-1983)
- 69 — Cartel del mismo espectáculo
- 70 — «LA FARSA» (6 numeros, 1928/30).
- 71 — «TEATRO PORTUGUÉS» de Luíz Francisco Rebello
- 72 — Programa de la obra «Galileo, Leonardo y yo» «de Almada Negreiros» Grupo «Teatro de todos os tempos» (estreno el 11 de Diciembre de 1981 en el Teatro Trindade, en Lisboa.

## **AGRADECIMIENTO**

Ayuntamiento de Lisboa — Museo de la Ciudad  
Fundación Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderno  
Unión de Bancos Portugueses  
António Nunes da Costa  
Carmen Vea Mantero  
Dario Martins  
Francisco Garcia  
Herederos de Manoel Vinhas  
José Almada Negreiros  
Joaquim Machaz  
Jorge de Brito  
Maria José Almada Negreiros  
Sarah Affonso  
Luiz Francisco Rebello  
Teatro Nacional D. Maria II  
Varela Silva

## BIBLIOGRAFIA EN VOLUME

- ALMADA NEGREIROS, Maria José  
— *Conversas com Sarah Afonso*, Arcádia, Lisboa, 1982.
- BARREIRA, Cecília  
— *Nacionalismo e Modernismo de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1981.
- CRUZ, Duarte Ivo  
— «Almada Negreiros — a tragédia da unidade» in *Introdução ao Teatro Português do século XX*, Lisboa, 1969.
- FRANÇA, José Augusto  
— «Nota de Releitura» de «A Confissão de Lúcio» e de «Nome de Guerra» in *Estrada Larga I*, Porto s/f. pag. 493 y sigs. (Publicado por primeira vez in «O Comércio do Porto» de 11 de Agosto de 1953).  
— «Três notas sobre Almada Negreiros» in *Da Pintura Portuguesa*, ed. Ática, Lisboa, 1960.  
— «O Retrato de Fernando Pessoa» in *Estrada Larga I*, Porto, s/f, pag. 212 y sigs. (transcrito in «Jornal do Fundão» de 28 de Abril de 1963 con el título «O tempo de Pessoa no retrato de Almada».)  
— *Almada Negreiros*, Publicaciones Artis, Lisboa, 1963.  
— *Almada, o Português sem mestre*, Estúdios cor, Lisboa, 1974.  
— «Almada (1911-1932)», «Almada (1932-1948)», «Almada (1944-70)» in *A Arte em Portugal no século XX*, Libreria Bertrand, Lisboa, 1974.  
— «Almada Negreiros (1952)», «Almada Negreiros (1979)» in *Cem Exposições*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- FREITAS, Lima de  
— *Almada e o Número*, Arcádia, Lisboa, 1977  
— Prefácio, organización y notas in *Ver* de José Almada Negreiros, Arcádia, Lisboa, 1982.
- GONÇALVES, Rui Mário  
— «Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo» in *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, pag. 54-56, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.
- GUEDES, Fernando  
— *Pintura, Pintores, etc.*, ed. Panorama, Lisboa, 1962.
- LEVITA, Francisco  
— «Negreiros — Dantas, uma página para a História da Literatura Nacional», Coimbra s/f (1916?) in *Petrus, Os Modernistas Portugueses*, Porto, s/f (c. 1950).
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José  
— *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 5.<sup>a</sup> ed., pag. 1018-1019.
- LOURENÇO, Eduardo  
— «Almada-Mito e os Mitos de Almada» in *Arte Portuguesa, anos quarenta I* (Catálogo), pag. 45, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- LOURÃO-FERREIRA, David  
— «Almada Negreiros» in *Portugal, a Terra e o Homem*, Antologia de textos de escritores del siglo XX, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, pag. 55-56.

- OLIVEIRA, Mário de  
 — «Almada Negreiros e o seu conjunto sensível» in *Estrada Larga II*, Porto, s/f pag. 97.
- PAES, J. Sellés  
 — *Da Arte Moderna em Portugal*, ed. Panorama, Lisboa, 1962.
- PEDRO, António  
 — «Pequena informação a propósito de José Almada Negreiros» in *Estrada Larga I*, Porto, s/f, pag. 219 (reproducido in «*Jornal do Fundão*» de 28 de Abril de 1963 con el título «Um dos artistas mais importantes do meu tempo»).
- PICCHIO, Luciana  
 — *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, pag. 318.
- REBELLO, L. F.  
 — *Histórias do Teatro Português*, Lisboa, 1928, pag. 107-108.  
 — *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, 1961, pag. 53-57.
- SAA, Mário de  
 — *A Invasão dos Judeus*, Lisboa, 1925, pag. 289.
- SASPORTES, J.  
 — *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.
- SENA, Jorge de  
 — Almada Negreiros in *Líricas Portuguesas*, Portugália Editora, Lisboa, 1972, pag. 28-58.  
 — *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Ed. 70, Lisboa, 1981.  
 — «Almada Negreiros» in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dirigido por João José Cochofel, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1977, pág. 145-148.  
 — «O Poeta Almada Negreiros» in *Nova Renascença*
- SOUSA, Ernesto  
 — *Maternidade, 26 desenhos de Almada Negreiros*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

#### DISERTACIONES DE LICENCIATURA

- PEREIRA, Maria do Carmo Gonçalves  
 — *A obra literária de Almada Negreiros*, Faculdade de Letras de Lisboa, 1965.
- SILVA, Maria Manuela E. Ferraz  
 — *José de Almada Negreiros, sua posição histórico-literária*, Faculdade de Letras de Coimbra, 1967.

#### PERIODICOS

- 1912  
 — *ÁGUIA*, VII, 7, «O salão dos Humoristas», (Veiga Simões).
- 1913  
 — *SÉCULO CÓMICO*, 20/5, «Almada Negreiros», (Belmiro/Acácio Pereira).  
 — *ÁGUIA*, II, 16, «As caricaturas de Almada Negreiros», (Fernando Pessoa).

1915

— *O JORNAL*, 13/4, «O suposto crime do Orpheu», (entrevista con Almada Negreiros).

1916

— *REPÚBLICA*, 14/11, «Os futuristas, novidade e absurdo a propósito da Galeria das Artes na Bobone», (Nuno).

— *ATLÂNTIDA*, ano II, 15/12, «A Galeria das Artes», (Victor Falcão).

1921

— *A MONARQUIA*, 20/9, «O Grupo dos Cem. A questão da Sociedade de Belas Artes ou a guerra entre os novos e os consagrados. Declarações e afirmações do notável artista Almada Negreiros», (Manuel Vila Verde).

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 12/12, «Uma obra parabólica — A Invenção do Dia Claro, por José de Almada Negreiros», (Ruy Mendes).

1925

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 26/1, «A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono», (Victor Falcão).

1927

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 15/2, «Almada Negreiros», traducción de «El Alma de Almada» in la Gaceta Literaria, Madrid, (Ramón Gómez de la Serna).

— *PRESENÇA*, n.º 3, 8/4, «Da geração modernista», (José Régio).

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 14/7, «O êxito que tem obtido em Madrid o Pintor Almada Negreiros».

— *LA GACETA LITERÁRIA*, n.º 13, 1/7, «Almada Negreiros», (António Espina).

1932

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 7/6, «Vamos ouvir Almada Negreiros no Teatro Nacional».

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 22/12, «Almada Negreiros, chefe da esquerda artística», (Artur Portela).

1936

— *SEMPRE FIXE*, 27/2, «Dois minutos com Almada Negreiros».

1938

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 10/2, «Nome de Guerra, Romance por Almada Negreiros», (João Gaspar Simões).

— *REVISTA DE PORTUGAL*, n.º 3, «Nome de Guerra por José de Almada Negreiros», (Vitorino Nemésio).

— *O DIABO*, 22/5, «Nome de Guerra», (Marques Fernandes).

— *PRESENÇA*, n.º 53-54, «Nome de Guerra, romance por José de Almada Negreiros», (José Régio).

1941

— *ACÇÃO*, 3/7, «Almada, trinta anos de desenho, de agitação de ideias e problemas artísticos, de mocidade e de espírito», (Cottinelli Telmo).

1943

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 10/2, «Almada Negreiros e a Nau Catrineta que tem muito que contar...», (Gabriela Castelo-Branco).

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 1/4, «Como trabalham os artistas plásticos — fala Almada Negreiros».

1944

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 15/1, «Quem era Homero? — Almada Negreiros definiu ontem à noite o bi-milenário enigma grego».

1949

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 22/6, «Almada regressa de Paris e fala-nos do que são ali as modernas expressões da Arte».

1950

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 28/1, «Diga-nos a verdade — entrevista com Almada Negreiros», (E. C.).

1952

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 30/3, — (anónimo — Luís Teixeira).

— *O SÉCULO*, 30/3, «Uma notabilíssima exposição...», (L. de B.).

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 31/3, «Inauguração da Galeria Março...», (anónimo — Artur Portela).

— *REPÚBLICA*, 1/4, «Uma exposição de Almada Negreiros», (J. Q.).

— *DIÁRIO POPULAR*, 4/4, «Almada e a Imaginação», (M. O.).

— *LER*, Maio, «Almada Negreiros», (José Júlio).

— *NOVIDADES*, 6/4, «Almada Negreiros e a poliformidade artística», (A. Lopes de Oliveira).

1954

— *COMÉRCIO DO PORTO*, 12/1, «Almada Negreiros e o seu mundo sensível», (Mário de Oliveira).

1955

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 21/7, «Almada há quarenta anos ensina Arte Moderna».

1957

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 12/12, «A exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian», (Adriano de Gusmão).

1958

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Escandalo na Sociedade Nacional de Belas Artes — a propósito da conferência de Almada Negreiros», (António Quadros).

1960

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 26/5, 30/6 e 7/7, 14/7 e 28/7, «Assim fala a geometria — entrevistas com Almada Negreiros», (António Valdemar).

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 14/7, «Os portugueses tiveram uma cultura essencialmente visual que hoje não existe», (Manuel Luís Batoreo).

1963

— *JORNAL DO FUNDÃO*, 28/4, «A Engomadeira ou o sentido de vulgaridade», (Alfredo Margarido).

— *JORNAL DO FUNDÃO*, 28/4, «É preciso ler Almada», (José Estevão Sasportes).

— *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 25, «ALMADA» — exposição en «GRAVURA», (Rui Mário Gonçalves).

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 5/12, «Um artista confessa-se, página de memória de Jorge Barradas».

— *DIÁRIO DE LISBOA*, 12/12, «Almada Negreiros, um álbum de reprodução com estudo de José-Augusto França».

1964

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Almada Negreiros», (Carlos Amado).

— *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «A sabedoria poética no teatro de Almada Negreiros», (Natália Correia).

- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Nome de Guerra, um caso único na literatura portuguesa», (David Mourão-Ferreira).
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Almada», (Natércia Freire).
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «A poesia em Almada Negreiros», (Maria Aliette Galhoz).
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «1+1=1, Almada, 1893-1964», (António Valdemar).
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Almada Renovador», (Flório de Vasconcelos).
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 16/1, «Teatro de Almada Negreiros», (Orlando Vitorino).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 27, Feb., «Almada Negreiros», (Fernando Pessoa).
- 1965
- *ESPINAL*, II, «Almada estética e dramaturgia», (Duarte Ivo Cruz).
- 1966
- *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 26/3, «Almada Negreiros, uma espécie de artista total», (Adriano de Gusmão).
- 1969
- *DIÁRIO DE LISBOA*, 23/4, «Almada — Nome de Guerra».
- 1970
- *DIÁRIO POPULAR*, 25/6, «Recordações de Almada», (António Dias Miguel).
- *DIÁRIO POPULAR*, 6/8, «Homenagem em vida a Almada Negreiros», (Sam Levy).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 60, Oct., «Almada Negreiros», (Sam Levy).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 60, Oct., «Acerca da poesia de Almada Negreiros», (F. Guimarães).
- *COLÓQUIO-ARTES*, 60, Oct., «Os frescos de Almada Negreiros nas gares marítimas», (Fernando Pernes).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 60, Oct., «Nome de Guerra», (Eduardo Prado Coelho).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 60, Oct., «Almada e o Teatro: história de um desencontro», (Luiz Francisco Rebelo).
- *COLÓQUIO-ARTES*, n.º 60, Oct., «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», (Ernesto de Sousa).
- 1971
- *DIÁRIO DE LISBOA*, 7/4, «Almada Negreiros, o modo de ser pela arte», (Victor Silva Tavares).
- *DIÁRIO POPULAR*, 25/3, «Obras completas (contos e novelas) de José Almada Negreiros», (M. de Sousa Lobo).
- *COLÓQUIO-LETRAS*, n.º 3, Sept., «À margem das "obras completas" de José de Almada Negreiros», (Maria Aliette Galhoz).
- *DIÁRIO POPULAR*, 2/12, «Intuições cripticas do pintor Almada», (Sant'Anna Dionísio).
- 1975
- *DIÁRIO POPULAR*, 30/1, «Almada (crítica ao livro «Almada — o Português sem Mestre» de José-Augusto França), (Ruben A. Leitão).
- *COLÓQUIO-LETRAS*, n.º 26, Julio, «O significado histórico do "Órpeu", 1915-1975 (inquerito)».

1978

— *DIÁRIO POPULAR*, 29/6, «Desenhos inéditos de Almada Negreiros na Galeria S. Mamede», (Eurico Gonçalves).

1980

— *DIÁRIO POPULAR*, 2/10, «Almada, uma presença», (Pascal Fleury).  
— *ESPAÇO T MAGAZINE*, n.º 3, Sept., «Alma até Almada», (Manuel Varella).

1983

— *JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS*, n.º 51, «Almada de novo inédito», (C. F. A.).

#### FILMOGRAFIA

«Almada Negreiros Vivo Hoje» — 1969  
Director: António Macedo

«Almada, Um Nome de Guerra» — 1970-1982  
Director: Ernesto de Sousa

«O Homem que não sabe escrever» — 1981  
Director: Eduardo Geadá

#### OTRAS MANIFESTACIONES SOBRE ALMADA

##### PINTURA

Nikias Skapinakis

«Retrato de Almada Negreiros — 1958»

Óleo s/tela

81 cm × 54 cm

Museo Nacional de Angola

Júlio Pomar — 1970-1972

«Almada»

Óleo s/tela

1,62 m × 1,30 m

Colección Centro de Arte Moderno — Fundación Calouste Gulbenkian

Júlio Pomar — 1971-1972

«Almada»

Óleo s/tela

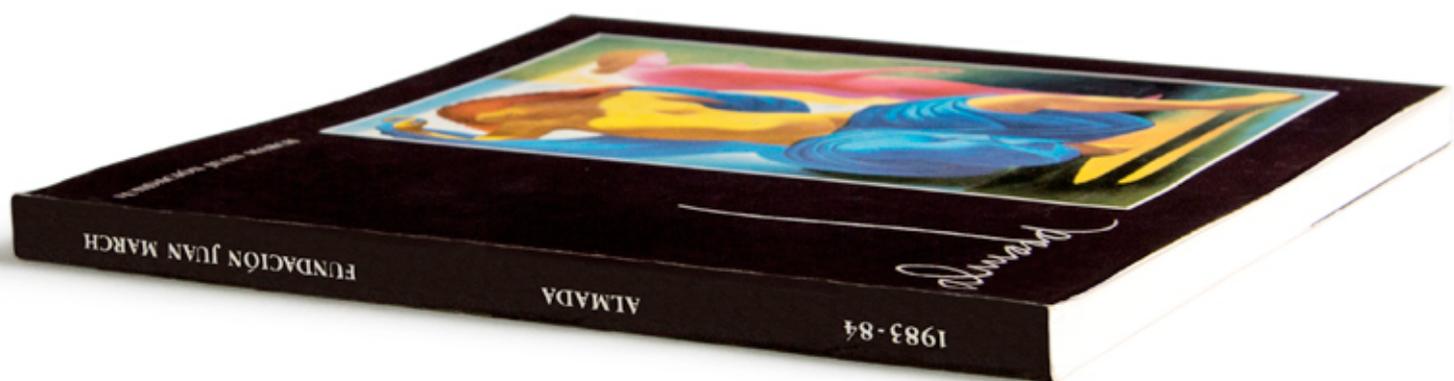
97 cm × 1,30 m

Colección Jorge de Brito, Lisboa.



Execução Gráfica:  
Mirandela & C.<sup>ª</sup> (Irmão), Lda.  
Trav. Condessa do Rio, 7-9  
1200 Lisboa — Portugal  
Depósito Legal 3425/83





FUNDACIÓN JUAN MARCH

ALMADA

1983-84