

# Almada Negreiros, de futurismo a personalismo

(Homenaje en el Centenario de su nacimiento, 1893-1993)

Manuel García-Castellón

Universidad de Nueva Orleans

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

Los españoles aficionados a la obra y vida de Fernando Pessoa saben que una de las pocas imágenes pictóricas del poeta de los heterónimos se debe al pincel de Almada Negreiros. Fuera de este dato, pocas ocasiones se muestran de satisfacer la curiosidad sobre este pintor, quien no fue sólo eso, sino figura primordial en el surgimiento de las vanguardias portuguesas de principios del siglo XX. Su nombre y el de Pessoa se evocan mutuamente. Por fortuna, nuestra inveterada ignorancia acerca de las cosas de Portugal parece ceder ante una nueva situación histórica de paneuropeísmo, donde el comercio, las comunicaciones y los viajes aparejan mayor información. Demos por bien venida esta etapa, y por tristes todas aquéllas que fueron de incompleto en nuestra alma ibérica.

Para cualquier semblanza de Almada Negreiros en el centenario de su nacimiento -a celebrar en 1993- no se podrá disgregar el tríptico de su personalidad artística. Almada, notable en lo plástico, en lo teatral y en lo literario, emplea y alterna las tres facetas en el lanzamiento del «modernismo» portugués. Pocos vanguardistas europeos demostraron ser tan polivalentes y originales. Por otra parte, tampoco podremos disociar a este integral artista de la circunstancia política, i.e., el dilatado período del salazarismo, cuando llevo a ser muralista oficial. Así, nuestro trabajo pretende dar cuenta de la actitud política de Almada en relación con su arte durante los años del «Estado Novo», cuando lanza el futurismo portugués por influencia del fascio-futurismo italiano, integrando la idea del arte como *servicio a la patria*. Con posterioridad veremos el gradual despegue de Almada respecto de esta ideología, en especial cuando se le revela, en el ámbito del personalismo cristiano, la necesidad de la libertad del artista.

También, al considerar en este trabajo a Almada como hombre de teatro, seguro que no pocos lectores españoles se sorprenderán del vínculo -breve pero intenso- de Almada a la *intelligentsia* española de pre-guerra.

Jose Sobral de Almada Negreiros nació en la isla de Santo Tomé el 7 de abril de 1893 y murió en Lisboa el 16 de junio de 1970. Era hijo de un funcionario colonial y de una isleña cuarterona pero «fazendeira», la cual muere a los tres años de darlo a luz. Tras los estudios secundarios en la metrópoli, Almada pasa a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lisboa. Su primer propósito es estudiar arquitectura, pero pronto deriva hacia el dibujo *per se*. Muy joven, participará en tres consecutivos Salones de los Humoristas Portugueses; su neto y afilado trazo ennoblece con temprano buen gusto el popular género de la caricatura. Esta simbiosis de lo lúdico y lo repentista se observarán a partir de entonces en el dibujo de limpio vuelo de su ulterior obra mayor.

## AMISTAD CON FERNANDO PESSOA

En 1913, la primera exhibición de caricaturas de Almada (en los Salones de la Escuela Internacional de Lisboa) atrae la atención de Fernando Pessoa en el semanario *A Águia*. El crítico Pessoa descubre en las caricaturas de Almada «personalidad y originalidad a través de influencias y de intentos» (135)<sup>1</sup>. La ocasión le sirve a Pessoa (nada célebre por su capacidad en crear y mantener relaciones) para iniciar con Almada una amistad que le duraría siempre. Quizá Almada fue el único amigo que accedió a Pessoa «familiarmente». Refiere Almada que Pessoa llegaría a

<sup>1</sup> *A Águia* se editó en Oporto de 1910 a 1932. Sus fundadores fueron, entre otros, Teixeira de Pascoaes y Alvaro Pinto. La revista se distinguía por el espíritu de introspección en el alma nacional y por inscribirse en el ámbito del saudosismo (Cf. Fernando GUIMARAENS, pp.151-152, v. bibliog., a quien debemos los datos sobre las revistas portuguesas de los ss. XIX-XX).

decirle un día: «Almada Negreiros, você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir» (5, 111). Y Almada, también en dicho pasaje, con términos casi *peessoanos* recuerda a aquel ser casi incorpóreo: «Nao conheci exemplo igual ao do Fernando Pessoa: o do homem substituído pelo poeta!... E ate que um dia de 1935 o poeta foi pessoalmente enterrar o corpo que o acompanhou toda a vida. Ficou só o poeta» (5, 112).

Un día de 1954, muchos años después de muerto Pessoa, Almada le retrata de memoria, con técnica neo-cubista. Según Jose Augusto França -gran especialista en Almada y en futurismo portugués- allí quedan pintadas la «attentive indifference» y los elementos «emblematic and pure» de Pessoa. Es decir, estilográfica, cigarrillo, ejemplar número 2 de la revista *Orpheu*, taza de café y piso cuadrillado que es, según el mismo José Augusto França, como la veste fantasmal de un Arlequín, de la cual el poeta se libera como de un juego terreno (luqin:128) <sup>2</sup>. El retrato era también simbólico de aquella amistad, que en sus días se había concretado en la cooperación literaria a través de las revistas *Orpheu* y *Portugal Futurista*, efímeros pero eficaces órganos de renovación intelectual <sup>3</sup>.

## ORPHEU

En 1915, siete años después del asesinato de D. Carlos y su heredero Luis Filipe, a los cinco de proclamada la República y encendidas aun las luchas entre republicanos y monárquicos, la modernidad llegaba a las letras de Portugal con la revista *Orpheu*, iniciada por Almada. Dicha publicación sólo tuvo dos números, pero fueron suficientes para conmocionar el panorama literario, ocupado durante los primeros años del siglo XX por el simbolismo de Eugenio de Castro (1869-1944) o Camilo Pessanha (1867-1926), el «saudosismo» de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) u otros ismos que, mas o menos, suponían en literatura el dominio de la metafísica y lo misterioso.

Almada se muestra entonces como albacea de una reacción estética que pretendía ser anti-burguesa, iconoclasta, provocadora. Aquella actitud fue en llamarse «modernismo» en Portugal y Brasil, y no era otra cosa que voluntad de insertar a Portugal en las vanguardias. Se inspiraba principalmente en el futurismo pro-fascista de Marinetti. Mientras tanto, en Francia surgía el «dadaísmo» de Tzara y Picabia, en España despuntaba el surrealismo con la poesía de Jose María Hinojosa y en Hispanoamerica el creacionismo de Huidobro.

Al socaire rupturista de *Orpheu* surgieron otras revistas afines: *Athena*, dirigida por el mismo Fernando Pessoa; *Contemporânea*, creación de Jose Pacheco (Almada colaboró en ambas); *Portugal Futurista*, con Almada como cofundador y colaboración del heterónimo Alvaro de Campos; *Exilio*, fundada por Augusto Santa Rita; *Centauro*, por Luis de Montalvor, etc., hasta llegar a *Presença*, de mayor entidad y duración <sup>4</sup>. Como espíritu de conjunto, aquel futurismo a la portuguesa se mantuvo hasta 1920. A partir de entonces, Almada es el primitivo abanderado que se irá quedando solo, pero siempre evolucionando en cuanto a creatividad y originalidad.

Con Almada, co-fundadores de *Orpheu* fueron el brasileño Eduardo de Guimaraens, el dicho Pessoa, Mário de Sá-Carneiro (suicidado en 1916), Luiz de Montalvor, Alfredo Guisado, el plástico Santa Rita Pintor y el filósofo Raúl Leal. La posteridad ha recogido hojas impresas del num. 3, con un nuevo heterónimo de Pessoa: Carlos Pacheco. Al principio, los de *Orpheu* se definían mas por la diferencia de filiación estética que por la identidad; el proyecto futurista coexistía con decadentismo y simbolismo, pero en todos era común el prurito de situar a Portugal en las vanguardias estéticas europeas. Como estética de la transgresión, Almada y Santa Rita Pintor se encargaban de la «performance» extra textual: vestuario singular, cabezas rapadas a lo Mayakowsky. Transgresión y «boutade» es el «Manifestó Anti-Dantas», en el que un virulento Almada ataca a Julio Dantas (1876-1962), entonces amo de la escena teatral lisboeta, haciéndosele responsable del atraso cultural de Portugal:

«O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias para cardeas, saberá todo menos escrever... Morra o Dantas! Morra! Pim! Portugal, que com todos estos senhores conseguiu a classificação do pais mais atrasado da Europa e de todo o Mundo.... Morra o Dantas! Morra! Pim!» (6, 16-17)

*Orpheu*, como cualquier revista vanguardista de la época, se distinguía por una sintaxis experimental y liberada, el juego espacial en lo topográfico, la libre asociación. La lengua y la literatura eran atacadas por su marasmo pasatista, en especial «saudosismo» y «sebastianismo». A la vez, se reivindicaban lo lúdico, la transgresión o «boutade» surrealista. Sin embargo, todos los miembros del grupo se situaban, como dice Celina Silva, «nessa dupla vertente do futurismo português, no qual a idéia de futuro é indissociável da de Pátria» (7). Muchos de aquellos futuristas o modernistas portugueses habían asumido la actitud de mente y la política

<sup>2</sup> Almada haría en 1964 una réplica de este mismo retrato para la Biblioteca de la Sociedad Calouste-Gulbenkian (la cual figuro en la Exposición de Arte Portugués celebrada en Madrid en 1968). En cuanto al primer retrato, figuro durante años en «Irmaos Unidos», un restaurante-café que había sido hasta entonces una especie de Pombo lisboeta. Cuando dicho establecimiento cerro en 1969 puso a subasta el retrato. En aquella ocasión, nadie espero que la obra alcanzara la cifra entonces asombrosa de mas de tres millones de pesetas, lo cual ponía de manifiesto, según Mario de Oliveira, «el aprecio de la sociedad capitalista contemporánea por un Pessoa y por un Almada Negreiros» (25). En cuanto a la reminiscencia del Arlequín, dicho personaje de la Comedia del Arte es tema recurrente en la pintura de Almada. Para José Augusto França, esta afinidad con Picasso se debe a «complex reasons of formal synchronism» (1986:133).

<sup>3</sup> De *Portugal Futurista* sólo salió un número; fue en 1917 e incluía textos Marinetti, así como colaboraciones de Sá Carneiro, Almada, Pessoa y su heterónimo Alvaro de Campos.

<sup>4</sup> La influencia «modernista» se prolonga en Coimbra con la revista *Presença*, fundada en 1927 por Branquinho da Fonseca, José Rêgo y otros universitarios. *Presença*, que se mantuvo hasta 1940, pretendió mantener una conciencia crítica en un marco de estética modernista.

estética que, según Vilaverde Cabral, confieren al primer fascismo una cierta aura intelectual (25) <sup>5</sup>. Una percepción crítica de la sociedad portuguesa les conduce a ese tipo de insatisfacción patria, afín al falangismo español, que reclama su restauración en la modernidad, pero incorporando fórmulas de su tradición clásica e incluso imperial. Se trata de restablecer un orgullo nacional.

A finales de 1916 tiene también lugar en Lisboa un acontecimiento trascendental para el despertar modernista. Se trata de la exposición del joven Amadeo de Souza Cardoso, amigo de Robert y Sonia Delaunay en Espinho, así como de Modigliani o de Anglada Camarasa en París. En París, Souza Cardoso había intentado iniciarse en la arquitectura. Regresa de Francia con un arte suntuoso, algo afín al repostero medieval; en su trazo, exquisito, se revelan tanto la destreza de lo arquitectural cuanto el repentismo propio de la caricatura. En una y otra cosa coincidía con Almada Negreiros.

La exposición de Souza Cardoso fue mal recibida por la crítica lisboeta, y el pintor, por más que su quehacer era todavía más expresionista que futurista, manifestó no obstante su disgusto en el *Diário de Notícias* con analecta de Marinetti <sup>6</sup>. Sin embargo, la ocasión le sirve a Almada para ver en la obra de Souza Cardoso los pimpollos de la modernidad portuguesa, emergentes de un fondo de tradición.

La ocasión se presenta, según Almada, como el alba de una nueva «descoberta de Portugal» (6, 22).

## FASCIO-FUTURISMO

Aparte del «Manifesto anti-Dantas», Almada también publica en *Orpheu* «A cena do ódio». Este poema, cuya composición data de 1915, posee el juvenil ardor que a través de Marinetti le infunde la mistificación fascista. Está dedicado al heterónimo Alvaro de Campos. Allí, el odio se presenta como legitimado subversor social, pues sirve a una inteligencia crítica: «O meu ódio é Lanterna de Diógenes\... \0 burguesía! O ideal com i pequeno\... \0 claque ignóbil do vulgar» (4, 23). El odio le parece una «virtud consciente», un «resultado da fe» (4, 35). Con el odio se predica también la guerra. En el «Ultimatum futurista» (conferencia dada en 1917) afirma que sólo la guerra «restitui às raças toda a virilidade apagada». Proclama luego que la patria es «a maior ambição do homem» (6, 33). Por otra parte, la patria es vista en una *internacional de nacionalismos*: sensible al «apelo» del primer fascismo, Almada ve en la guerra el necesario ritual de sangre para que se afirme la nueva Europa: «E a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro plo aço dos canhões o nosso orgulho de Europeus» (6, 33).

Al escribir eso dice tener 22 años «fortes de saúde e de inteligência» (6, 31). La influencia de Nietzsche completa su cuadro mental de «enfant enragé» cuando en enfebrecida



Amadeo de Souza-Cardoso. *No terraço*. Dibujo, 1912.

arenga pide: «Insultai o perigo\... \Desejai o record\... \Divinizai o orgulho. Resai à Luxúria\... \Fazei despertar o cérebro espontâneamente\ genial da Raça Latina» (6, 38-39). Quizá la conciencia de escasa gravitación territorial de Portugal le hacen ensanchar hasta lo europeo su idea nacionalista, siempre en busca de una supremacía cultural. Fiel a la inspiración marinettiana, la regeneración artística concebida por Almada y el grupo de la revista *Orpheu* tendía a devolver a la nación -Portugal en este caso- su propio y olvidado espíritu de grandeza.

Nótese que este futurismo portugués no concebía la restauración de la grandeza espiritual fuera de un marco de cooperación a nivel europeo. Naturalmente, este paneuropeísmo, de idea de preeminencia etno-cultural a nivel de continente, estaba muy lejos de ser un humanismo internacionalista. Propugnado por el Partido Democrático (antecedente

<sup>5</sup> Recuerda también Cabral que el mismo Pessoa, de suyo anti-socialista y elitista, es autor de un artículo llamado «Defesa e justificacao da ditadura militar em Portugal», en apoyo al régimen militarista de Sidónio Pais; Pessoa es también promotor de *Ação*, órgano del fascista Núcleo de Ação Nacional (27).

<sup>6</sup> El leptosomatismo de las figuras de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) posee afinidad con el de las de Modigliani. También, la elongación del plano recuerda el cubo-expresionismo de «Les demoiselles d'Avignon», que Picasso inicia un año antes de la exposición lisboeta de Souza Cardoso. Sin embargo, la crítica duda de atribuir a Souza Cardoso los elementos formales del futurismo.

del salazarismo) y mistificado, venía mas bien inspirado por la necesidad nacional y coyuntural, durante la I Gran Guerra, de alinear a Portugal entre los aliados y frente a Alemania<sup>7</sup>.

Durante años y con matizaciones, Almada insistirá en que su futurismo es servicio a la europeidad. Dice en «Arte e artistas»: «Futurismo é um movimento essencialmente europeu. A construção do caminho geral e elucidativo do particular de cada colectividade da parte de Terra que é a cabeça da Geografia» (6, 120). Con certeza, la supremacía intelectual de Europa le convence todavía en 1934, como cuando dice en «Cuidado com a Pintura» que, en arte, «a luz do mundo continua a fabricar-se na Europa: ... Nós os portugueses talvez que começemos já a ter a consciência da nossa colaboração no conjunto europeu (6, 159).

## PARIS, NEO-CUBISMO

Entonces, el taller de la cultura europea es, claro, París. Allí se dirige Almada en 1919, con las instrucciones y direcciones que le da su amiga Sonia Delaunay. En París se le presenta dura la supervivencia, debiendo trabajar como obreiro y como bailarín de cabaret. Con todo, el breve año parisino deja huella en su pintura. Se concreta en una teoría de arlequines cuya inspiración y aún la actitud -melancólica, abstraída- pueden ser picassianas, pero la factura es inequívocamente almadiana. Años antes de ir a Francia, Almada había incurrido en el cubismo, como es el caso del «Marinheiro tocando guitarra» (1910), que hoy posee la colección del Centro de Arte Moderna de Lisboa.

Al contacto con París, Almada adopta un cubismo aligerado de superposiciones planeales, tendente al expresionismo (cuando no a la decoratividad, según cierta moda). Y muchos más años después, cuando a partir de 1948 le sean encargados los grandes frescos y murales oficiales, vuelve a ese cubismo figurante y decoratista, «avec une maîtrise étonnante de rigueur et de fraîcheur, en recuperant la mémoire de ses jeunes années», y colocándose de nuevo en primera línea de la Escuela de París, según França, (1988:137).

## ESPAÑA, EL TEATRO

Con motivo de la llegada a Lisboa de los Ballets Rusos en 1917, Almada había contactado con Diaghilev y Massine,

escribiendo un manifiesto de apoyo a la Compañía<sup>8</sup>. Por otra parte, había escrito artículos de crítica sobre la presencia en Lisboa de La Goya y La Argentinita; un dibujo que representa a esta última, vestida de gaucho, aparece en el *Diário de Lisboa* del 17-2-1925, firmado por Almada.

También había trabajado como diseñador para la compañía de Amélia Rey-Colaço. A continuación funda su propio ballet en Lisboa, donde el mismo es bailarín y coreógrafo para el teatro San Carlos.

En marzo de 1927 está en Madrid. Gómez de la Serna, que conoce a Almada de un homenaje que éste le promoviera en Lisboa en 1925, le presenta ahora a los contertulios del Café de Pombo. Almada acude con una carpeta de dibujos que causa admiración. La admiración se concreta en una exposición en el Salón de la Unión Iberoamericana. *La Gaceta Literaria*, quincenario que edita Giménez Caballero, auspicia el acontecimiento. A Antonio Espina, que publicará la correspondiente crítica en el num. del 1 de julio de 1927, le llama la atención la fresca voluptuosidad de la temática y línea de Almada. Le parece que éste «deforma con apasionada intención las anatomías», en busca del rasgo o actitud mental. Es decir, alude al sello caricaturista de Almada, a la utilización del trazo en favor del rasgo psicológico. También menciona Espina el luminoso color, la exuberancia de facultades y motivos. Ve que lo ornamental «tira» de Almada con «mucho fuerza», pero sin que ello distraiga de las esencias<sup>9</sup>. En los dibujos de aquella exposición (vg. "Arlequín," hoy propiedad del centro de Arte Moderna) se aprecia influencia de Picasso, ya figura absorbente del panorama artístico europeo.

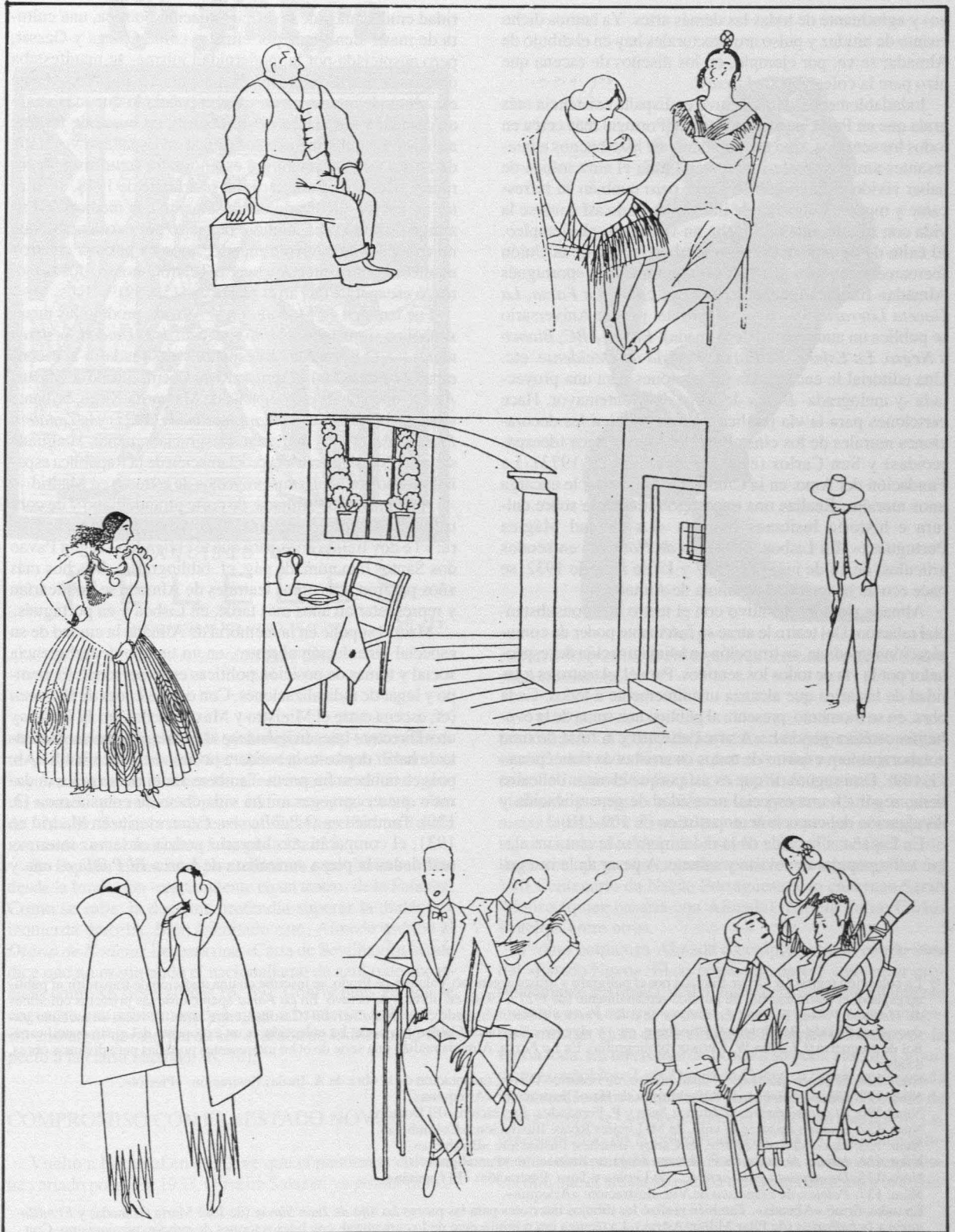
Otra tertulia que frecuentará Almada en Madrid es la conocida como «tertulia de los Arquitectos», reunidos a veces en La Ballena Alegre. Allí hará amistad con Luis Lacasa, Duran de Cottes, Mercadal, Rivas Eulate, Zubalá, Breuer, etc. Almada siempre se honró con la amistad de los arquitectos, para quienes tenía consideración mítica. De joven habría querido estudiar arquitectura, propósito que se frustraría por razones tanto económicas, como técnicas o incluso psicológicas. Es decir, la necesidad de inmediata expresión plástica, urgente en el temperamento de Almada, no podría contenerse en la disciplina y exactitud específicas de la arquitectura. Mucho después en Lisboa, en un homenaje dado en 1934 al arquitecto Pardal Monteiro, recuerda que cuando se fundó *Orpheu* por un grupo de artistas y en torno a una mesa, faltó allí la arquitectura, principio, jerarquía (= el «arjé» grie-

<sup>7</sup> Portugal participa en la I Guerra Mundial por dos razones: seguir una tradicional política de asistir a los intereses ingleses y, por otra parte, proteger el ultramar portugués de las ambiciones germánicas. Recuérdese que Angola y Mozambique tenían fronteras con territorios entonces alemanes. A finales de 1917, las fuerzas que se oponían a la beligerancia portuguesa coadyuvaban en el golpe de estado de Sidónio Pais (asesinado a finales de 1918 por un complot monárquico). Fernando Pessoa fue partidario del régimen de Pais.

<sup>8</sup> Los Ballets de Diaghilev y Massine, contratados por los asesores culturales del régimen de Sidónio Pais, se presentaron en diciembre de 1917 en una Lisboa aún asolada por los disturbios civiles que acabaron con el régimen de Bernardino Machado. En tal circunstancia, fueron tales la indiferencia del público y la omisión de la crítica (con la consiguiente crisis para la compañía) que Almada se sintió obligado a emitir pasquines exhortando a los lisboetas a no desaprovechar aquella privilegiada muestra de cultura europea en Portugal. A partir del contacto con Diaghilev, Almada trabajará en sus propios «bailados portugueses», presentados por primera vez con gran éxito en el teatro de San Carlos.

En sus «bailados», con música de Ruy Coelho y escenarios «pointillistes» de Pacheko, el mismo Almada actuaba como bailarín. En París, Almada todavía pudo hablar una vez más con Diaghilev y Massine, pero brevemente, ocupadísimos como estaban en el montaje de *El sombrero de tres picos*, de Falla y con decorados de Picasso, que fascinaron a Almada y le inspiraron para su *Dulcinea*, un «bailado» con Amélia Rey-Colaço presentado en 1944. (Vitor PAVAO DOS SANTOS en *Almada, programa de la exposición 1983-1984 en Madrid*, pág.s sin numerar, Cf. bibliografía).

<sup>9</sup> Reproducido en Almada. Programa de la Exposición 1983- 84 en Madrid. Cf. Bibliografía.



Almada Negreiros. Diversos dibujos para obras de la Colección *La Farsa*.

go) y aglutinante de todas las demás artes. Ya hemos dicho cuánto de nitidez y pulso arquitecturales hay en el dibujo de Almada; se ve, por ejemplo, en los diseños de escena que hizo para la colección *La Farsa*<sup>10</sup>.

Indudablemente, Almada tuvo en España existencia más grata que en París, pues no sólo tenía Portugal más cerca en todos los sentidos, sino que rápidamente hizo buenos e interesantes amigos. Profesionalmente, traía el aura mítica de haber vivido y aprendido en París, pero también su refrescante y modernísimo arte de ilustrador. Pudo así ganarse la vida con su arte, que prodigaba un verdadero pluriempleo. El éxito de su exposición individual en la Sala de la Unión Iberoamericana hizo que las colaboraciones del «portugués Almada» fueran solicitadas por la ya citada *La Farsa*, *La Gaceta Literaria* (en cuyo número del primer Aniversario se publica un autorretrato de Almada); *El Sol*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Farsa*, *Revista de Occidente*, etc. Una editorial le encarga las ilustraciones para una proyectada -y malograda- *Diana* de Jorge de Montemayor. Hace cartelones para la vía pública y pinta también las decoraciones murales de los cines Barcelo, Muñoz Seca (desaparecidas) y San Carlos (éstas, recuperadas en 1973). La Fundación del Amo, en la Ciudad Universitaria, le encarga unos murales. Realiza una exposición itinerante sobre cultura e historia lusitanas llamada «La Ciudad Mágica Portuguesa». En Lisboa, el *Diário de Notícias*, en sendos artículos, de 14 de junio de 1927 y 17 de abril de 1932, se hace eco de la actividad española de Almada.

Almada siempre mantuvo con el teatro una consubstancial relación. Del teatro le atrae su fascinante poder de comunicación inmediata, su irrupción en la imaginación del espectador por la vía de todos los sentidos. Para él, el teatro es totalidad de las artes que alcanza unánimemente a todos. Cada obra, en su momento, presenta al público una suma de la evolución estética general: «A arte de teatro é o final de uma colaboração em espírito de todos os artistas de uma época» (5, 109). Está seguro de que es así porque el autor de teatro tiene, según él, una especial necesidad de generalización y divulgación del conocimiento artístico (5, 109-110).

En España, a la caída de la monarquía se levanta un alegre telón popular de revista y sainete. A pesar de la insegu-

ridad ciudadana y de la difícil situación política, una cultura de masa -denostada por elitistas como Ortega y Gasset, pero auspiciada por la modernidad misma- se manifestaba de forma especial en el espectáculo público. Es precisamente ese clima de intensa creatividad española lo que más atrajo a Almada, y allí estaba él, en Madrid, en busca de fortuna artística. Le hubiera gustado realizar en España su vocación de artista total: dramaturgo, escenógrafo, figurinista, decorador... Como dirá más tarde en su artículo de 1948, «O pintor no teatro» (dedicado cariñosamente a la memoria de su amigo García Lorca, hombre de teatro por excelencia), que no conoce pintor, vivo o muerto, «que na palavra «teatro» nao fosse como em coisa sua: o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas» (5, 139)<sup>11</sup>.

Fue también en Madrid donde Almada produjo las farsas simbólico-surrealistas *Al Uno Tragedia de la Unidad*, *Se desea mujer* y *S.O.S.*, escritas en español y destinadas a la escena española. Las mostró a Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña, director de la Compañía de Margarita Xirgu, brillante «metteur en scene» de la *Mariana Pineda* (1927) y la *Zapatera Prodigiosa* (1930) de Lorca. Desgraciadamente, la agitada situación subsiguiente a la proclamación de la República española acabó por anular sus proyectos de estrenar en Madrid.

Aquel teatro de Almada, de corte pirandelliano y de contacto directo público-actores, hizo que García Lorca le dijera: «Te doy treinta años para que te entiendan» según Pavao dos Santos (sin núm. de pág. cf. bibliografía). Muchos más años pasaron. Las obras teatrales de Almada se publicarían y representarían años más tarde, en Lisboa y en portugués.

Madrid supone en la memoria de Almada la ciudad de su especial vinculación al teatro, en un tiempo de turbulencia social y tomas de posición políticas en lo personal. Es tiempo y lugar de radicalizaciones. Con eco de *Luces de Bohemia* (cf. escena entre el Ministro y Max Estrella), en *El Uno* hay un «Director» que, dirigiéndose al «Protagonista», se lamenta de haber depuesto la bandera juvenil de la idealidad: «Ah, pois eu tambem fui poeta. Tambem andei assim pelos andares a querer comegar minha vida cheio de entusiasmo» (3, 129). También en *O Público em Cena*, escrita en Madrid en 1931, el comparatismo literario podría observar intertextualidades la pieza surrealista de Lorca *El Público*: una y

<sup>10</sup> La colección teatral *La Farsa*, iniciada por el polígrafo y artista argentino Valentín de Prado, se inscribe en una tradición de transmitir al público español el teatro escrito. Se publicó semanalmente (de 1927 a 1936) en libretos de octavo. En *La Farsa* aparecieron las primeras ediciones de *Mariana Pineda* (Lorca); *La Lola se va a los Puertos* (Hnos. Machado); *La sirena varada* (Casona), entre otras. A veces se incluían traducciones (Wilde, Ben Johnson, Strindberg, etc.) y algunos clásicos de Calderón o Lope. La colección es un exponente del gusto teatral español de preguerra (Cf. John W. KRONIK, bibliografía). En *La Farsa*, Almada realizó una serie de ocho interesantes portadas para distintas obras, a saber:

Núm. 128: *El negro que tenía el alma blanca*, de Federico Oliver, (adaptación de la obra de A. Insúa). Ilustración: «Pierrot».

Núm. 129: *Ella o el diablo*, de Rafael López de Haro. Ilustración: «Arlequina».

Núm. 130: *El cuatrigémino*, de Muñoz Seca y P. Fernández. Ilustración: «El Doctor».

Núm. 132: *Cuando empieza la vida*, de M. Linares Rivas. Ilustración: «Colombina».

Núm. 133: *La condesa está triste*, de Carlos Arniches. Ilustración: «Brighiela».

Núm. 134: *Manos de Plata*, de F. Serrano Anguita. Ilustración: «Pantallone».

Núm. 135: *De cuarenta para arriba...*, de Lepina y Toro. Ilustración: «El Capitán».

Núm. 137: *Peleles*, de Francisco de Viu. Ilustración: «Arlequín».

En todas firmó «Almada». También realizó los dibujos interiores para las piezas *La hija de Juan Simón* (de José María Granada) y *El millonario y la bailarina* (de Pilar Millán-Astray). La técnica era reminiscente de lo caricatural, con ligeros toques de cubo-expresionismo. Con estas portadas de personajes de la *Commedia dell'Arte* conseguía el autor una sencilla y elegante fórmula para conectar erudición artística y arte popular.

<sup>11</sup> Almada conoció a Lorca en alguna de las tertulias madrileñas, pero el portugués deja Madrid en 1932, año precisamente en que Lorca fundaba La Barraca. No hubo, pues, colaboración artística entre dos personajes que tanto parecen tener en común.

# La farsa



FRANCISCO DE VIU  
**PELELES**

Tragicomedia en tres actos y un epílogo. 50 cts.

Almada Negreiros. Portada para *La Farsa*.

otra responden a la corriente pirandelliana del teatro «directo», es decir, de interacción actores-espectadores. En ambas hay explosiones que deben hacer estremecerse el local, gentío armado que invade el patio de butacas y que, en la obra de Almada, llevan brazaletes de afiliación política, sin duda inspirados en el uniforme falangista (3, 135).

En España, el fascismo joseantoniano organizaba sus filas desde la fundación -precisamente en un teatro- de la Falange. Como se sabe, la doctrina pretendía superar la dialéctica izquierda-derecha. Bien asimilado esto, Almada escribe al *Diário de Notícias* lisboeta una «Carta de Sevilha» en la que dice que no es pintando el nacionalismo de azul o de encarnado como se sirve al país (6, 69). Confía pues en que se engendre una sabia mocedad ajena a banderías políticas y, sin embargo, que no pueda ser acusada de indiferencia respecto a la causa nacional (6, 70).

## COMPROMISO CON EL «ESTADO NOVO»

Vuelto a Portugal en 1932, ve que el panorama cultural ha variado poco. En 1933, Oliveira Salazar, ya primer minis-

Almada, 1929



Almada Negreiros. Dibujo para la *Exposición de la Unión Iberoamericana*.

tro, dirige a un grupo de juristas en el proyecto constitucional del Estado Novo Corporativo, una república autoritaria de inspiración fascista. A partir de entonces, los servicios de propaganda salazaristas proponen a los modernistas la creación de un arte que, al tiempo que cosmopolita, sirva a la ideología del Estado nacionalista. Dicho arte llega a su apogeo en la gran exposición conmemorativa del VIII Centenario da Nação Portuguesa, y lo encarnan Sarah Afonso (quien casaría con Almada); Estrela Faria; Carlos Botelho, entre otros.

Pronto comienza Almada a comprometerse con la idea del «Estado Novo». El corporatismo parece convencer profundamente a Almada: el individuo debe ser parte totalmente ajustada en el cuerpo social o «colectividad», y está obligado a mostrar en su tenor el talante histórico y heroico de la Patria toda. En un ensayo dedicado a su buen amigo el arquitecto español Jose Luis Duran de Cottes, Almada recomienda la «direcção única»: que todo portugués, «dentro ou fora da nossa terra», se comporte como el «individuo perfeito», i.e. representativo de la colectividad (6, 100)<sup>12</sup>. En una conferencia leída en 1933 ante la Sociedad de Bellas Artes lisboeta dirá que el artista no escapa a esta supeditación a lo colec-

<sup>12</sup> Recuérdese que el sistema salazarista prohibía emigrar a los portugueses que fueran analfabetos, so pretexto de que no se hallaran desprotegidos en los países receptores.

tivo, pues para él, ¿qué otra cosa es el artista, sino una especie de directivo a través del mensaje estético?

Así es como se le presenta la figura de Marinetti, «da raça dos condottieri» y «genial iniciador» del futurismo, ejemplo de ajuste social del artista a su colectividad (6, 120). Antes ha afirmado que el futurismo es «uma espécie da ordem dos cubistas», pero al contrario que los cubistas, que se limitan a sus talleres profesionales, los futuristas aspiran a la política activa y dirigida de sus respectivas colectividades (6, 119). En noviembre de 1932 había llegado el gran Marinetti a Portugal, país que, después de Italia, es el único que posee un movimiento futurista orgánico (6, 132). Entonces, desde las páginas del *Diário de Lisboa*, Almada se hace portavoz de los futuristas portugueses; allí vitupera mordazmente a los intelectuales «masones» que recusan el futurismo, a la vez que saluda a su «sempre novo criador», Marinetti, y le desea feliz retorno «á sua grande pátria, onde o espera o seu lugar bem merecido de académico do fâscio italiano». (6, 137).

Y si Marinetti es -según Almada- el artista armónicamente ajustado a su colectividad, ejemplo de lo contrario son Goya y Picasso, por admirables y magistrales que le resulten. En efecto, por razones diversas ni el uno ni el otro han podido servir a su colectividad en la historia. De su desgraciado tras-tierra culpa a la colectividad, temporalmente incapacitada para recibir los dones de estos dos genios (5, 131). De esta especie de vituperación española pasa a la exaltación del pasado imperial portugués como modelo para el presente. En aquella colectividad, según él perfecta, se incardinaron un genio del mar como Vasco de Gama, un genio de las letras como Camoens, un genio de la pintura como Nuno Gonçalves (6, 132)<sup>13</sup>.

En el citado escrito dedicado a Duran de Cottes, Almada cita a Salazar: «Nem a colectividade pode prescindir do individuo, nem o individuo pode prescindir da colectividade». Acto seguido, glosa: «E o conhecimento exacto de como funciona a máquina social<sup>14</sup>. Ninguém pode estar em desacordo com isto». Y con ambigüedad de ironía y lisonja dice congratularse de coincidir con el Supremo Salazar, aunque se arriesga a decir que a él mismo se debe el dicitario:

*pois cremos ter sido os primeiros a escrever e a proferir públicamente essa mesma frase, com as mesmas palavras, na nossa conferência «Direcção única» em Lisboa e Coimbra, Maio passado. Estas coincidências que muito nos honran vêm confirmar que o Estado em*

*Portugal conhece verdadeiramente o seu verdadeiro posto de intermediario entre a colectividade portuguesa e cada um dos seus individuos. A nossa atitude é a dos individuos em marcha para a colectividade e absolutamente confiados no Estado. (6, 126)*

#### «PERSONNALISME»

Un año más tarde, quizá por dignidad intelectual, Almada procurará matizar gradualmente (sin desdecirse) su manifiesto compromiso con la política vigente. En 1934, en «Cuidado com a pintura», una de las conferencias en las que aboga por la inclusión de Portugal en la órbita intelectual de lo europeo, afirma la libertad del artista, en especial del pintor, quien para él es adelantado de modernidad en el ente social y el que abre caminos a todas las otras artes (6, 161). Almada ya no usa aquí la comprometida palabra «colectividade», ni tampoco preconiza el compromiso heroico con el *statu quo* político. Más bien, lanza un manifiesto por liberar al hombre-por-antonomasia (=el artista) de las superestructuras que le embargan. Para el artista, la vuelta a lo puramente humano es como una urgente vuelta al «estado de gracia»:

*A posição social e humana do artista moderno é esta: o homem liberto. Liberto do passado, liberto do abstrato, liberto do concreto, liberto do céu e do inferno, liberto dos mitos e das realidades, absolutamente liberto de toda espécie de «chassis» e espléndidamente harmónico dentro dos limites inconmensuráveis do humano. ... Nem o religioso nem o profano, nem o místico nem o pagão, nem o científico nem o inspirado, nem o herético nem o crente: o humano, restrita e profundamente o humano». (6, 161)*

La clave de estas des-doctrinación o conversión parece estar en su lectura y asimilación del «personnalisme» cristiano de Emmanuel Mounier. Y un año más tarde, en 1935, ya no teme expresar su independencia respecto a idearios. Cuando se hace cargo de la dirección de *Sudoeste*, afirma que la revista no tendrá programa, «porque conhecemos de sobra todos os programas do mundo e nos quais os meios de que se servem nunca chegam aos seus fins» (6, 175). También en aquel primer número de *Sudoeste*, con un ensayo de título «Prometeu», el recién asumido personalismo cristiano le hace decir:

<sup>13</sup> Nuno Gonçalves era pintor de la corte de Afonso V a partir de 1450. Aún se le discute la autoría de la ópera prima de la pintura portuguesa de la época, i.e., el prodigioso políptico procedente del Monasterio de Sao Vicente de Fora. La serie, seis paneles procedentes de un conjunto original de trece, muestra al mártir San Vicente revestido de dalmática roja y rodeado del alto clero, los dignatarios y la realeza; en total, sesenta retratos, entre ellos uno del Infante D. Enrique el Navegante. La serie de Sao Vicente de Fora constituye un testimonio icónico de la suntuosidad y gravedad de aquella corte, señora de tierras y mares africanos y asiáticos. Es de notar su independencia respecto a las escuelas italiana y flamenca, y al mismo tiempo el extremo virtuosismo de color y dibujo. Se hizo para decorar el panteón (en Florencia) del Infante D. Jaime, fallecido a los 25 años, pero jamás llegó a su destino. Hoy puede admirarse en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa. En ella, el conjunto de retratos es de asombroso realismo, y la perspectiva fue objeto de estudios numerológicos y esotéricos por el mismo Almada.

<sup>14</sup> En este predicado falta el sujeto copulativo. Es como si Almada tuviera cierto rubor de emitir una frase a todas luces aduladora. Pues ¿que cosa «é o conhecimento exacto de como funciona a máquina social»? ¿El aserto de Salazar en sí, o el aserto por venir de quien viene? Como quiera, para Almada parece estar claro que «oficialmente, a melhor posição que atingirá o artista português é a de protegido», según dice en el artículo «Vistas de SW» (6,170).



*Cristo conhece perfeitamente a dignidade humana, sabe perfeitamente que o único que serve de verdade a personalidade humana é a própria liberdade da acção pessoal.* (5, 69)

En cuanto a su intervención directa en política, poco a poco querrá desvincularse de un compromiso a todas luces craso, sin duda mal visto entre los artistas de entonces. En su artículo «Vistas do SW», también de 1935, ya comienza a asegurar que la política sólo le interesa en el campo de la observación, no en el de la acción. Y añade: «Para mim, o único campo de acção encontro-o em absoluto nos domínios da Arte» (6, 171). La mutación ha sido notable: ahora, el artista que fuera colaboracionista deriva ahora hacia la crítica de la represión social, norma del salazarismo: «A única maneira de aparentar a ordem no colectivo é manejar o pánico» (6, 175). Afirma también que la «mística colectiva» que se quiere imponer a las masas es sólo «filha do desespero individual», por tanto inoperante para alterar la realidad. Sólo consigue someter temporalmente a todos los individuos a las mismas circunstancias (6, 175-176).

En una conferencia radiofónica dada en 1936 se acentúa su personalismo: ahora, lo que pide no es un individuo supeditado a la colectividad, sino «uma colectividade de que nos represente,» una suma de potencial individual (6, 205). Implícitamente se pone frente a la idea de «Estado Novo», espacial y concreta, abogando por la de «Idade Nova», de contenido utópico. Allí se reclama «respeito pelo individuo, seja ele qual for», y el acontecimiento siempre original y central en todo tiempo y lugar es el destino de cada individuo (6, 205-206). Ya no suscribe tan explícitamente el corporatismo, pero tampoco querrá participar en el Pabellón de la República Española de 1938 ni aun rogado por su amigo Eugenio D'Ors. En tal ocasión Almada pretexto el mucho trabajo que exigen las vidrieras del santuario de Fátima, encargo directo del Patriarca de Lisboa. Cuestión de prioridades. Recuérdese aquí que para esas fechas, Salazar ha sustituido el viejo laicismo militante de la Primera República por cordiales relaciones con la Iglesia a nivel de Concordato. Por otra parte, Lisboa ya ha reconocido de *jure* al Gobierno de Franco, al que apoya explícitamente desde el inicio de la Guerra Civil española.

Es así que, hacia 1938, defendiendo la libertad y la individualidad del artista, pero también con sus manifestaciones nacionalistas y futuristas, Almada ya ha conseguido colocarse como el artista número uno de las entidades oficiales. Naturalmente, injusto sería decir que lo que más le ayuda en este caso son sus indudables cualidades artísticas. No tiene competidor posible. Al año siguiente (1939-40) sucede otro importante encargo: los murales de la redacción del *Diário de Notícias*, órgano oficioso del régimen corporatista. Otros cometidos serán los frescos de la estafeta de Correos de Restauradores y los decorados de la Exposición del Mundo Portugués en 1940; frescos en las estaciones marítimas de Alcântara y Conde de Obidos (1945-1948), inspirados éstos en las leyendas tradicionales portuguesas de «A nau Catrineta» y «D. Fuas Roupinho» y considerados como la *opera prima* almadiana. Realiza a partir de 1944 escenas y figurines para el teatro Dona Maria II, así como varias fachadas en la Ciudad Universitaria de Lisboa entre

1957 y 1969 (su última obra oficial). Hace también cartones de tapices para el Hotel Ritz y el grabado mural «Começar» para el atrio de la Fundación Calouste Gulbenkian en 1969. Para José Augusto França, Almada era entonces -sobre todo en los años cuarenta- el único artista portugués a quien podían confiársele aquellos grandes proyectos, los cuales, una vez terminados, hasta resultaban demasiado modernos para el chato gusto oficial. En más de una ocasión estuvo a punto de que le destruyeran sus frescos, asegura França (1988:137).

En 1944, otra emisión radiofónica le sirve de palestra para mostrar la evolución de su individualismo personalista. Esta vez añade un metafórico toque de humor para decir que el individuo crece espiritualmente cuando se le deja en paz: «os melhores são precisamente aqueles que a Humanidade perdeu de vista» (6, 218).

Finalmente, ya en 1962, en una conferencia en la Sociedad de Bellas Artes, la antigua idea de «direcção única» se adelgaza en «espírito de unanimidad». Es decir, adopta tonos más metafísicos, afines a la idea de progresión de la historia, y dice que «incapazes ou não, estamos em via única, como os astros» (6, 231).

Como sea, se ha de tener en cuenta que el futurista Almada precede al artista de los encargos oficiales. Su pintura, sus ideas y su teatro son cosa siempre en evolución. Asimismo, son de notar su independencia y arrojo al desdecirse gradualmente, pero con toda claridad y en pleno poder salazarista, del ideario corporatista y abrazar, en cambio, un decidido «personalismo» que le parece más en consonancia con la libertad no sólo del artista, sino humana y cristiana. Siempre intentando atraérselo, en 1965, el régimen le concedió un escaño en la inoperante «Cámara Corporativa» que Almada, sin rechazarlo, jamás ocupó.

## EL «PORTUGUÉS ALMADA»; EL ALMADA IBÉRICO

Es proverbial la miopía o consentida ignorancia que los españoles hemos tenido acerca de las cosas de Portugal, su prodigiosa historia, su fecunda cultura, una y otra siempre pródigas en «varões assinalados». Sería de desear, pues, que este año conmemorativo del nacimiento de Almada sea el año de su «descubierta» para nosotros. Volvamos al tiempo y veamos, en aquel Madrid de pre-guerra, generoso en iniciativas y vanguardias artísticas, al «portugués Almada», como le llamaron nuestros intelectuales y artistas coetáneos, aquéllos con quienes tuvo amistad. En compañía de ellos, así como en toda su itinerancia, Almada va «atrezando» su espíritu para después dejar una gran obra de luz ibérica.

Con su dibujo que combina alegría y elegancia, Almada distinguió muchas publicaciones españolas durante su época en Madrid. Por haber puesto su calidad al servicio del cartelón popular madrileño, por haber dado su aportación al enriquecimiento de nuestra cultura gráfica y escénica, por haberse integrado a la intelligentsia de aquel Madrid de amistades y tertulias, Almada también es nuestro, es parte de nuestra historia cultural y artística. Es el mínimo reconocimiento que podemos tributar en el centenario de su nacimiento.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

Jorge SOBRAL DE ALMADA NEGREIROS. *Obras completas*. (7 volúmenes) Lisboa: Editorial Estampa, 1970-74.

Manuel VILAVERDE CABRAL. «The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth Century Portugal». *Luso-Brazilian Review*, 1989, Summer v.26 (1) (15-43).

José Augusto FRANÇA. «I+1 = 1: Présence d'Almada». *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*. 1988 Junio-Julio v.710-711 (130-138). «Almada or the Unanswered Questions». *Portuguese Studies*. 1986, v.2 (125-140).

Fernando GUIMARAES. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

John W. KRONIK. *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Estudios de Hispanófila. Department of Romance Languages.

University of North Carolina. Madrid: Distribuido por Castalia, 1971.

Mario de OLIVEIRA. «Las Artes Plásticas en Portugal». *Estafeta Literaria*. Extra: «Literatura Portuguesa Contemporánea» 1 de junio 1970. Núms. 444-445. (25-27).

Fernando PESSOA. «As caricaturas de Almada Negreiros». *A Aguiá*. 11, v. 16, 1913 (134-135).

Sommer RIBEIRO, ed. *Almada. Programa de la Exposición 1983-1984 en Madrid*. Madrid: Ministerios de Asuntos Exteriores de Portugal y España; Ministerio de Cultura de Portugal, Fundaciones March y Calouste Gulbenkian, 1983.

Celina SILVA. «Almada Negreiros e os ismos». *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Junio 1987. v. 22 (1077), (6-8).

Vitor PAVAO DOS SANTOS. «O homem de teatro». En *Almada. Programa de la Exposición 1983-1984 en Madrid*, ed. por Sommer Ribeiro, v. supra.