

## ALMADA NEGREIROS O LA NOSTALGIA DEL FUTURO IBÉRICO

Antonio Sáez Delgado\*

I

Un siglo después de la explosión de las ismos europeos, podemos establecer un balance de cuentas sobre la pervivencia entre nosotros de los principios ideológicos y estéticos que construyeron los cimientos de aquella Vanguardia histórica, que en Portugal solemos asociar al nombre de Primer Modernismo y a la revista *Orpheu* (1915). Para extrapolar al presente y valorar correctamente sus propuestas debemos, como Tony Judt (Judt, 2012), *pensar el siglo XX* y ser conscientes de que, cien años después, el mayor riesgo al que nos enfrentamos no es olvidarnos del pasado, sino citarlo desde la ignorancia o la inexactitud.

La imagen de desenterramiento cultural, intrínsecamente unida al concepto de “memoria” (y este, a su vez, a los de “identidad” o “historia”) durante buena parte del siglo XX nos obliga a acercarnos a la vanguardia ya con la seguridad de que la nostalgia, una de las enfermedades con las que convivió el siglo, corroe el progreso, pero no el futuro. Un siglo es más que suficiente para aprender esa enseñanza, indisociable de una lectura neutra y desapasionada del momento crucial de la Vanguardia histórica, ahora con la certeza de que el progreso necesita banderas, proclamas y manifiestos,

\* Universidade de Évora

mientras que el futuro se construye, única y exclusivamente, con tiempo, un tiempo que nos hace, no obstante, sospechar que con demasiada frecuencia el olvido nos azota como si su esencia fuese el fracaso de la memoria.

Al empezar el siglo XXI escribimos sobre las vanguardias con escepticismo y alguna suspicacia, tal vez aún inmersos en la resaca de ese tiempo fuera del tiempo que hemos llamado posmodernidad. Ha pasado demasiado tiempo (y demasiadas guerras) como para no darnos cuenta de que la algarada ebria de presente que proponían ha envejecido con frecuencia en su propia radicalidad, y que el humo de sus fuegos de artificio ha ocultado durante algún tiempo una visión panorámica de su verdadera esencia. La modernidad que representaban los vanguardistas viste máscaras heterogéneas, ambiguas y camaleónicas, es verdad, y atraviesa el siglo en corrientes visibles o subterráneas, sobreviviendo a la primera gran guerra y malviviendo o transformándose en la década de los años treinta, cuando los fascismos se imponen en buena parte del territorio europeo. Pero ha pasado el tiempo y, como dice el verso de Gil de Biedma, la verdad desagradable asoma: el ideario de muchos de aquellos que inauguraron el XX quemando el pasado a la velocidad del aeroplano estará, al aproximarse el meridiano del siglo, en cierto modo teñido de sangre, de una sangre alimentada a veces por balas de mentira, de ficción, pero que resuenan en la cueva de la historia como la verdad de un panfleto descarado con el que agitar a los espíritus huidizos.

Por eso, debemos pensar que el siglo XX se construye con el diálogo vibrante y múltiple, codicioso y cáustico entre los defensores y detractores de esa modernidad o, si queremos, de la vanguardia como una nueva fórmula que intenta asumir los riesgos del presente sin mirar hacia el pasado. Un diálogo en el que ambos lados de la trinchera tuvieron un papel esencial en el desarrollo de la modernidad y de sus numerosas propuestas ideológicas y estéticas, diseñando una arquitectura que solo empezó a tambalearse al sentir la cercanía de las balas. Por eso, debemos pensar, con Antoine Compagnon (Compagnon, 2007), que al papel de los supuestamente modernos debemos sumar, y en un lugar prioritario, el de los *antimodernos*, auténticos “modernos en libertad” que, escépticos y algo cínicos, dudan del progreso y se entregan con frecuencia al peligroso ejercicio de la melancolía, vetado para los “verdaderos modernos”, para los vanguardistas deslumbrados por su propia pirotecnia verbal. ¿Alguien podría dudar de que escepticismo y cinismo son dos características más propias de la contemporaneidad que

de la época moderna? Por eso los autores de la tradición antimoderna, de Baudelaire a Breton, se convierten a la luz de nuestro tiempo en algo así como clásicos de la modernidad, en clásicos de la tradición de la vanguardia. Sin duda, sus posicionamientos, plagados de interrogantes y matices, están más cerca del futuro que del progreso, al menos de esa concepción de futuro basada, poéticamente, en el concepto de tiempo.

Existe, podríamos afirmar, una tradición de los antimodernos, de aquellos que en diversos rincones del viejo continente se cuestionaban el valor del cosmopolitismo tantas veces vacío y gratuito de la vanguardia, y lo asumían para hacerlo dialogar con un nacionalismo de raíz no excluyente, con las puertas abiertas a los nuevos aires de la modernidad. Un *nacionalismo cosmopolita*, según el sintagma pessoano, pleno de vigor y cargado, como la poesía, de futuro, con absoluta vigencia en nuestro tiempo, en el que, en materia cultural, lo global está siempre modulado por lo local, como defiende Huyssen (Huyssen, 2011), hasta dibujar los límites o fronteras que perfilan el vocablo creado por Ronald Robertson para definir esa doble conciencia (moderna) de la convivencia activa entre lo genuino –lo local– y lo universal –lo global–: lo “glocal” viene a ocupar, en buena medida, el lugar central que ocupaba tradicionalmente la cultura restrictivamente nacional en la construcción de las identidades.

## II

La vanguardia portuguesa se nutrió también en esa retórica, construyendo un camino que traza curvas sinuosas y que es preciso contextualizar en un periplo que nos transporta a antecedentes y consecuentes que van desde el Simbolismo de Eugénio de Castro y el Saudosismo de Pascoaes hasta el Segundo Modernismo de *Presença*, con un escenario privilegiado para el Primer Modernismo (la verdadera Vanguardia histórica portuguesa) surgido alrededor de la revista *Orpheu* y gracias, en cierto modo, al eco que el Futurismo alcanzó entre los jóvenes escritores del momento. Ese primer modernismo, en el que destacan nombres fundamentales de la literatura portuguesa del siglo XX, como Fernando Pessoa o José de Almada Negreiros, sin embargo, parece haber sido una demostración evidente de la heterogeneidad estética de la modernidad peninsular, pues en las páginas de sus

revistas más destacadas (como en la propia *Orpheu*) convivirán a menudo los gritos vanguardistas con los ecos y los rescoldos del Simbolismo imperante en poesía, delineando un *continuum* que se impone, en nuestra perspectiva, a una visión de la historia literaria nacional imaginada como el triunfo absoluto de la radicalidad de la vanguardia, que da un puño sobre la mesa y arroja fuera del tablero de juego a todos los creadores que no se alineasen en la primera línea de fuego de la aventura rupturista.

El tiempo se ha empeñado en demostrarnos que los frutos más importantes de aquel periodo han venido de la mano de aquellos autores que cuadrarían mejor con la imagen del *antimoderno* que con la del *moderno* propiamente dicho. Es decir, conseguimos situar mejor a autores como Pessoa, Sá-Sarneiro o Almada en esa categoría que en la de fervorosos vanguardistas entregados con ceguera al vértigo de sus propias propuestas estéticas. Si Pessoa siempre se mostró escéptico con las vanguardias y su perdurabilidad en el tiempo, Almada, convertido en algo así como el artista total de la modernidad portuguesa, consiguió vivir apasionadamente su aventura (“futurista e tudo” [Almada Negreiros, 2001: 7]) a finales de los años diez para ir, progresivamente, decantando su trabajo como cultivador de varios lenguajes artísticos (con la pintura y la literatura como referentes principales) y asentándose en una *poética del presente* que nunca esquivó una preocupación compartida con Pessoa, la de ofrecer una propuesta civilizacional en la que se articulase su papel como individuo dentro de la colectividad, siempre con el debate entre nacionalismo y cosmopolitismo como telón de fondo.

Es exactamente esa perspectiva integradora de lo nacional y lo universal la que dota a sus propuestas civilizacionales de una energía nueva y de plena actualidad cien años más tarde, como se demuestra en los fragmentos pessoanos recogidos en *Ibéria. Introdução a um Imperialismo Futuro* (de entre 1915 y los primeros años treinta) y en los textos que presenta Almada en la primera entrega de su revista *Sudoeste*, en 1935. Almada descubrió, en un sentido profundo, Portugal y su *ser portugués* gracias a su experiencia parisina de 1919-1920, y en 1932, al regresar de sus cinco años en Madrid (1927-1932), afirmará en *Direção Única* (1932) (*Idem*: 157 y ss) que un artista pertenece a su tierra, a su colectividad. Esa suerte de “nacionalismo cosmopolita” de Almada ya estaba presente en su conferencia *Modernismo*, de 1926, cuando escribe que “a arte não vive sem a Pátria do artista” (*Idem*: 144). La misma preocupación le conduce a dedicar los dos primeros números de *Sudoeste* a

una extensa serie de reflexiones sobre la necesidad de analizar y comprender la actualidad portuguesa y, dentro de ella, su propio papel, en medio (y a contracorriente) de la marea fascista que asolaba buena parte de Europa: Italia, Alemania, la propia Portugal y, poco tiempo después, España.

*Orpheu* fue, se ha dicho muchas veces, un conjunto de individuos, mientras que *Presença* fue la consolidación de un grupo. *Sudoeste* representa en ese camino, como ha advertido Nuno Júdice (Júdice, 1982: V-VII), el triunfo de un gesto individual, la voluntad firme y decidida por crear una línea de fuego entre los tres títulos como los eslabones principales del modernismo portugués. Por eso, en Almada el tono programático de lo que podríamos llamar fase heroica del Futurismo de 1917 (*Portugal Futurista*) va cediendo terreno al tono de conferencia –uno de los géneros que más cultivó– y a su extrema habilidad para saltar de la literatura a la pintura como de trapecio en trapecio, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, con quien colaboró ampliamente en España, un país que le sirvió (como, en cierto modo, le sucede también al Pessoa de los textos ibéricos) para explicar y explicarse Portugal, para ver la realidad de su tiempo y su protagonismo en él a través del filtro activo de la distancia. Por eso, de todas las propuestas que desarrolla en textos fundamentales como “Portugal no mapa da Europa”, “A civilização peninsular ibérica”, “Prometheu: ensaio espiritual da Europa” o “Vistas do SW”, quizá la que más presencia marca en la actualidad es la expuesta en “As cinco unidades de Portugal”<sup>1</sup>, donde aborda esa suerte nacionalista amparada en cinco elementos constituyentes: la unidad individual, la colectiva, la peninsular ibérica, la europea y la universal.

Ha pasado un siglo desde el estallido de las vanguardias, y más de 75 años desde la aparición del “mensaje” de Almada Negreiros en *Sudoeste*. El grito ensordecedor de los ismos más febriles resuena en el tiempo, y aún es posible divisar, a la debida distancia, el resplandor de los fuegos de artificio de cierta modernidad deslumbrada por la pasión desatada de “lo nuevo”. Debemos a Adorno el diagnóstico preciso: “lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí” (*apud* Schwartz, 1991: 44). Por eso Almada se balanceó en el trapecio de su obra plural y desasosegante, plenamente “glocal”, con la fuerza y la lucidez propias de aquellos que no cedieron a la vacua tentación de pensar que es posible ser extranjero sin haber sentido antes la necesidad de tener una patria.

<sup>1</sup> Presente en la p. 4 de la edición facsimilada de la revista *Sudoeste* (Lisboa: Contexto, 1982). Los tres números de esta revista se publicaron en 1935.

## OBRAS CITADAS

ALMADA NEGREIROS, José de. 2001. "Manifesto Anti-Dantas e por extenso" [1916] in *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.

COMPAGNON, Antoine. 2007. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado.

HUYSEN, Andreas. 2011. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.

JÚDICE, Nuno. 1982. "Sudoeste: direcção plural" in *Sudoeste*. Lisboa: Contexto [edição facsimilada].

JUDT, Tony. 2012. *Pensar el siglo XX*. Madrid: Taurus.

SCHWARTZ, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.