

Almada Negreiros representa la vertiente más radical dentro del contexto del Futurismo portugués.

Con la publicación en 1915 de la revista *Orpheu*, la revolución modernista se instalaba definitivamente en el contexto cultural portugués. Las nuevas propuestas estéticas daban fin a las estéticas academistas y provincianistas que impregnaron los años sucesivos a la proclamación de la República en Portugal.

Respecto a la creación teatral, es notable la permanencia de los cánones naturalistas que en otros países ya habían sido cuestionados e incluso superados. Las causas las podríamos encontrar en varios aspectos, en una mentalidad positivista, subyacente a la ideología del nuevo régimen, y a una lenta evolución de las estructuras socioeconómicas del país, que ocasionaron una escasa preparación cultural de los empresarios y directores de teatro.

Podemos comprender así, que órganos literarios como *Águia*, *Renascença Portuguesa* y *Orpheu*, dedicasen poco espacio a la creación teatral, reflejo del vacío y de la indiferencia a la que el teatro había llegado.

Sólo encontramos dos referencias, *O Marinheiro* de Fernando Pessoa publicado en el número 1 de *Orpheu* y escrito en 1913, que responde más a un simbolismo tardío que a un temprano futurismo; y dos intentos teatrales por parte de Mário de Sá-Carneiro que responden en gran medida al canon naturalista.

La búsqueda de nuevas formas de lenguaje teatral y de una vanguardia asumida que introducía el teatro en el modernismo portugués, se llevó a cabo, sin duda, por parte de Almada Negreiros (1893-1970), una de las figuras más radicales de la vanguardia artística en Portugal, aunque todavía hoy, permanezca prácticamente desconocido dentro y fuera de Portugal.

Si tenemos en cuenta la progresión de su creación artística, desde el provocativo experimentalismo de los años de *Orpheu* hasta el final de su diversificada carrera artística, podemos verificar que bien como novelista, poeta, dramaturgo, pintor, diseñador teatral, coreógrafo etc... se vislumbra una continuidad que confluye en una especie de visión plástica del mundo.

Y aunque siempre, incluso en la actualidad, sea más conocida su actividad pictórica, poética o narrativa, debemos destacar que su producción teatral es superior cuantitativamente,

ya que le acompañó durante toda su vida o, incluso, las últimas producciones escritas que realizó en vida fueron para el teatro: *Galileu, Leonardo e Eu*; y *Aquí Cáucaso*, ambas de 1965.

Almada Negreiros aboga por un teatro en el que la palabra se une a formas, colores y volúmenes, llegando incluso a una cierta abstracción mental propia del universo verbal.

Y es en esta interpelación entre teatro y pintura donde reside la genialidad de la obra, y por qué no, de la vida de Almada Negreiros.

Se ha estudiado mucho la vertiente teatral del “drama em gente” de Fernando Pessoa, en lo que refiere a sus heterónimos. De la misma manera, Almada Negreiros expresa esa “dramatización” a través de las diferentes actividades artísticas en las que trabajó y su modo de expresarlas. Podemos encontrar una cierta teatralidad en todas las facetas (pintor, coreógrafo, novelista, poeta, pintor, director de escena, dramaturgo, dibujante etc.) que dialogan entre sí llegando a formar un todo, o si queremos, una unidad, utilizando la terminología del propio Almada. Este es el objetivo que perseguirá en su obra, la unidad, una dirección única que se hace patente no sólo en su conferencia de 1932 *Direcção Única* sino también en su tan recurrida fórmula  $1+1=1$  que presenta en la *Tragedia de la Unidad* (obra escrita durante su estancia en Madrid y formada por dos obras: *Deseja-se Mulher*, donde la fórmula se aplica a la relación hombre-mujer y *S.O.S.* donde se aplica a la relación del individuo con la colectividad).

En efecto, es con esta fórmula matemáticamente errónea donde se constata la problemática no sólo de su teatro sino de toda su creación artística, entendida como un constante aspiración a la unidad. Lo que Almada propone, casi de manera obsesiva, es la polarización de esos dos aspectos complementarios de la vida humana y su resolución en la propia conciencia de esa bipolaridad completiva y de la unidad dual de la naturaleza humana.

La base estética de la unidad nos remite, sin duda, al Almada pintor<sup>1</sup>:

*Para hablar de teatro, debo en realidad empezar por decir que soy pintor, que de noche no se pinta y que me escapé más de un tercio de mis noches a mi teatro, pensando estar en la teoría de la pintura. No conozco pintor vivo o muerto, que con la palabra Teatro no se sintiese aludido. El teatro es nuestro, de los pintores, el escaparate de las artes plásticas. El pintor va al teatro, la obra es de Ibsen, la obra le gusta, los entendidos le dicen que es teatro de tesis, el pintor se queda perplejo. El pintor va al teatro, la obra es de Pirandello, le gusta la obra, los entendidos le dicen que es teatro de ideas y el pintor se queda perplejo. El pintor es como Federico García Lorca, no puede oír hablar de teatros (plural) de tesis y de ideas, ni de políticas en arte, ni siquiera de arte social; va al teatro, la obra es de Federico*

---

<sup>1</sup> NEGREIROS, A. “O Pintor no Teatro”, in *Obras Completas*, Lisboa, IN-CM,1992, vol. V, p. 163.

*García Lorca, le gusta la obra, los entendidos le dicen que es teatro social, y el pintor y el autor se quedan mucho más perplejos que antes. Hasta que una noche el pintor ya no aguanta más y tuvo que decir a los entendidos:*

*Excelentísimos señores, yo no quiero saber absolutamente nada de teatro, soy pintor, me gusta ir al teatro como a toda la gente que se precie, toda la gente que se precia le gusta saber como está su opinión, y yo también me precio, a mi también me gusta saber cómo va la persona de mi opinión. En Madrid, el pintor Luigi Bragaglia me dijo esto: el Teatro es como cualquier arte: tiene que ponerse todo, precisamente para lo que no se queda allí.*

*"Lo que allí no queda" es la opinión del espectador. Pero pobre del autor que no haya previsto en su obra la opinión de cualquier espectador.*

*Ahora bien, esta manera de ir al teatro parece la buena: es el espectador el que tiene la opinión y no la obra. El autor abre un ángulo infinito de opinión entre ambos lados del ángulo y no tiene la suya propia, ni pretende matar o lisonjear opiniones. Bien al contrario, cuando el autor toma partido, se le dice en castellano: "se te ha visto el plumero", que es como decir, vete a hablar a otro lugar que esto es el Teatro, aquí nos gusta de otra manera lo que ya hemos visto en casa o en la calle, aquí es otra cosa diferente que cada uno sabe muy bien, precisamente eso que cada uno lleva al teatro y que no queda allí.*

*Arte es esta candela terrena que nos ilumina aquí abajo: es recurso humano.*

*El pintor me decía: parece que la unión de autor y actores no siempre resulta, pero yo no sé lo que resulta o no, ir al teatro ya es algo: a mitad del espectáculo ya he conseguido la suficiente distancia con el autor y los actores, es decir, ya he conectado con lo que sólo cada uno sabe. De manera que la obra no es sino el acompañamiento de lo que ella misma puso de libertad en mí.*

*Cuanto más estoy en lo que pasa en la obra con todos mis sentidos abiertos, más ajeno me vuelvo, y al final he sido sólo yo el que ha estado en escena. Una vez terminado el espectáculo regreso a mi mismo, y es curioso como los otros también estaban en escena: con todos los sentidos abiertos.*

*Y el pintor me decía, no es por el asunto que la obra me gusta, es por la unión de todo lo que en escena ponen delante de mis sentidos. Si fuera sordo y sólo viendo siguiese la acción, me gustaba la obra. En la pintura y en las artes plásticas la acción es solo viendo. En las música oyendo. En el teatro es con todos los sentidos.*

De este ensayo *O Pintor no Teatro* de 1948, se desprende una concepción actual del arte teatral. Actualiza la idea de teatro como un todo en el que el texto dramático es simplemente un elemento más. Almada propone un trabajo común entre lenguaje y recursos plásticos, cómo llegar a transmitir aquello que necesita algo más que dicción.

Otro texto más tardío, en el que Almada expone su concepción del arte dramático y en el que una vez más aboga por la comunión entre el arte plástico y el arte de la palabra, lo tenemos en *O Meu Teatro* de 1960<sup>2</sup>:

*Teatro es el escaparate de todas las artes plásticas.  
Todas las artes plásticas son todas las piezas de una misma cosa.  
Me preguntaron si el teatro no era el arte más difícil.*

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, vol VII, p. 11.

*Respondí: no hay artes más fáciles, cualquiera de ellas es facilidad. Teatro es facilidad ahí, a la vista de todos.*

*Arte es hacer fácil lo difícil. Lo difícil es lo espontáneo. Esto viene al final. Pues cuando ha sido lo primero no estaba allí lo que es propio.*

*El demonio del arte es facultad de hacer arbitrario el orden de los factores "antes" y "después": después primero que antes, antes y después al mismo tiempo, y una vez mezclados y confundidos, poner de nuevo después en el mismo lugar que antes.*

*Antiguo antes que nuevo, nuevo y antiguo al mismo tiempo, y nuevo en el mismo lugar que antiguo.*

*La amplitud del significado de Teatro es tal que no soporta categorías. Sólo esta: el teatro de Fulano.*

*Ningún otro arte tiene grafología tan rigurosa. Es impresión digital del autor. Catastral.*

*Ningún otro arte llegar a hacer una fotografía tan parecida con el autor anónimo. Y por esto mismo, la sociedad está mejor considerada en el teatro de lo que aparenta. Se ve la sociedad en el espejo tal cual es (lo que no es arte) y se ve mejorar la imagen en el espejo (y esto es arte).*

*(...)*

*¿A qué se debe mi intromisión en el teatro al hablar de arte? Cuando muere un compañero yo mejoro en autor (...) Me obligo a resucitarlo, para continuarlo, no sólo a él, sino también a mí mismo ya que no continúo sin él.*

*Esta confesión mía sobre el secreto del arte, cuando se pone en el teatro resulta más tremenda con la presencia viva del actor en lo resucitado.*

*En cuanto al modo de lenguaje en el Teatro, tengo una receta: el atraso mental, el despropósito de los alienados, lo espontáneo de los niños y de primitivos, la sabiduría de los payasos hacen que el público sea unánime, y sobre todo la visualidad popular en el relato sucinto de la noticia. Y si se quiere puede llevar, el visto bueno universitario.*

*En mí, la vocación de teatro está truncada. Por esto: jamás sería capaz de nada en teatro sino de aquello que fuera hecho por mí, no sólo como autor, sino también como actor y como organizador del espectáculo. Francamente, no sabría nada más de teatro de aquello que estuviera hecho por mí. Con una excepción: Esquilo. El único genio posible en teatro lo hizo Esquilo. Después de él quedó la genialidad Teatro.*

*Esquilo está poseído por lo humano, y por esto, no puede sino hablarse: no tiene particular más allá de lo humano. Así el genio es deshumano. Sin coloquio. Evidentemente el genio teatro tenía que dispersarse en genialidad particular.*

*(...)*

*Me preguntaron si disponía de alguna manera para juzgar al teatro. Respondí que sí: me tapo los oídos y si al final del espectáculo sé contar la historia, es que ha resultado.*

*Ningún arte se confirma sino en artesanía.*

*Artesanía es el arte del ejecutante.*

*Todo arte es ejecutante.*

*El ejecutante en primer lugar es el autor. Prevé la artesanía. Es decir, no hay artesanía sin autor. Y viceversa.*

*La importancia del actor en la artesanía del teatro es tal que en una exposición de tapicerías (...) le pregunté al organizador: ¿es capaz de exponer la tarjeta de esta tapicería sin acompañarla de su producción artesanal? Respondió: de ninguna manera.*

*Era la respuesta que yo esperaba: la firmeza de la artesanía estaba allí pasiva y sin ningún tipo de juicio hacia el autor de la tarjeta. No era artesanía. Era telar. Muy parecido con la tarjeta del autor. Pero le sobraba mucho.*

*Hay una característica común a todas las artes y que parece exclusiva del teatro: la necesidad.*

*Arte es necesidad: la necesidad, arte. Y si profundizamos en la amplitud de la palabra necesidad veremos que esta, más que "un hacerse" es "un tener que hacerse".*

*(...) Si todo arte es necesidad., teatro no es sino necesidad. En arte la obra no distrae a la necesidad. En teatro menos que en cualquier otra obra.*

*Considero en "O MEU TEATRO" el mejor ejemplo en el ejercicio de la pieza "DESEJA-SE MULHER", como desnudo de la necesidad en escena. Sobre el más simple de los sueltos periodísticos, no pasa en éste ninguna intriga. De este modo queda más evidente que toda la acción está constantemente negada. Si no estuviese constantemente negada la acción, no permitiría APUARAR la necesidad. "DESEJA-SE MULHER" es exclusivamente necesidad.*

*(...)*

*Esperé en vano que la crítica lo anotase: no hay competición en "DESEJA-SE MULHER".*

*Si el teatro se propone satisfacer la necesidad del protagonista o de otro interprete está perdido en arte, es decir, en humanidad.*

*El arte no puede generalizar soluciones, o sea, no puede uniformizar una. Una única solución no existe en el arte. A no ser cuando la única sea la individual. El teatro alcanza el fin de su poder como arte al dejar por último al interprete en su única acción individual, pero sin insistir en qué tipo de acción sea y aún menos en cómo sea.*

*(...)*

*Un día en París se presentó en el "atelier" una joven modelo. Había entendido mal el anuncio y se desnudó completamente para otro efecto. Al darse cuenta, en seguida se cubrió con la ropa sin tiempo casi de vestirse. El arte la alcanzaba en su íntimo personal incomparablemente más de lo que ella había entendido en el anuncio.*

*Es esta no-acción del arte lo que desnuda completamente sea cual sea la acción del íntimo individual, es ésta que nadie la sabrá sino el propio íntimo individual. La no-acción en teatro parece contradicción.*

*No-acción es lo que distingue teatro de los espectáculos cine y televisión.*

*No-acción, a la manera de Esquilo: el teatro. Dejar la acción incólume para cada uno.*

Una característica común a todas sus piezas es precisamente esa vertiente plástica y ese antinaturalismo. El Almada plástico consigue complementar esa visualidad con una serie de ideas expresándolas en ese lenguaje simbólico al que recurre en la mayor parte de su obra narrativa y poética.

Pero no sólo este cordón umbilical que une plástica y palabra se vislumbra en la puesta en escena, su escritura dramática nos da cuenta de ello, por ejemplo, en lo que refiere al tratamiento de los personajes. Herederos directos de la "commedia dell'arte", encontramos toda una tipología de personajes que van desde los célebre Arlequines y Pierrots, a dos

muñecos que reflexionan sobre el hecho teatral, pasando por los bufones, payasos y figuras expresionistas que remiten claramente a sus dibujos, a sus caricaturas y a su pintura. Su personajes no son individuos personalizados sino meras alegorías existenciales (el novio, el protagonista, etc.)

Esta claro que la mezcla de diferentes artes, la búsqueda de un lenguaje para expresarlas y la inclusión de signos artísticos podrían definir las claves del arte de principios del siglo XX. Pero podemos arriesgarnos un poco más y viajar, esta vez, hacia el norte. No podemos dejar de lado la influencia que las vanguardias rusas y, concretamente, del teatro ruso de vanguardia en la creación artística de Almada Negreiros.

Nos referimos no sólo al futurismo, entendido siempre no como un todo uniforme sino como un denominador común a esa búsqueda de un nuevo arte para una época marcada por el desarrollo tecnológico. También, al Constructivismo ruso que influyó en gran medida en el teatro ruso de la década de los veinte.

La imitación, casi obsesiva, de la naturaleza, dejaba paso una estética preocupada por el arte en sí mismo como autónomo y autosuficiente. Ya no se observaba; se pensaba y se creaba. Las cosas perdían interés en cuanto cosas, sólo importaban la relaciones que ellas mismas establecían; es decir, aparecía, por así decirlo, la estética cubista. Y así el arte pasa a ser “un saber hacerlo”, es decir, un oficio en el que artista no deja de ser un artesano<sup>3</sup>:

*Me preguntaron si disponía de alguna manera para juzgar al teatro. Respondí que sí: me tapo los oídos y si al final del espectáculo sé contar la historia, es que ha resultado.*

*Ningún arte se confirma sino en artesanía.*

*Artesanía es el arte del ejecutante.*

*Todo arte es ejecutante.*

*El ejecutante en primer lugar es el autor. Prevé la artesanía. Es decir, no hay artesanía sin autor. Y viceversa.*

*La importancia del actor en la artesanía del teatro es tal que: en una exposición de tapicerías donde una era de asunto presentado arbitrario. La pregunté al organizador: ¿es capaz de exponer la tarjeta de esta tapicería sin acompañarla de su producción artesanal? Respondió: de ninguna manera.*

Una fuerte inclinación por el ornamento y el color llevó, tras la revolución del 17, a que los rusos llevaran los presupuestos pictóricos del cubismo a escena. Pero ¿qué relación guardan dichas premisas con la creación artística de nuestro portugués?

No es por casualidad que en 1917 en la revista *Portugal Futurista*, el propio Almada Negreiros, elogiara eufóricamente la llegada de los ballets rusos de Diaguilev a Lisboa, y que fortuitamente -como consecuencia del golpe de estado de Sidonio Pais- llegara a conocer muy

de cerca los entresijos de dicha compañía. Almada pasaría a ser dentro del modernismo portugués, lo que Maiakovski representaba dentro del futurismo ruso.

Almada tras sus primeros años de un cierto futurismo inconformista dentro del modernismo portugués, llega a un cierto cubismo, o por qué no, a un cierto constructivismo basado en el cálculo geométrico, en la proporción y en el cálculo. Pero aunque parezca seguir al pie de la letra los presupuestos rusos, Almada quiso desviarse en su camino y crear su especificidad, especificidad que no es otra que la necesidad de crear un lenguaje canónico de unanimidad, utilizando la propia terminología del artista. De ahí su necesidad exasperante de resucitar los arcanos clásicos para poder re-comenzar sin ningún tipo de atadura interpretativa milenaria.

Almada buscó en el conocimiento antiguo el secreto de la creación artística. El número y la geometría le llevaron a la búsqueda incesante de una sabiduría basada en la unidad y en la armonía universal de los opuestos. Por ello su obra no da la impresión de trascender más allá de un plano real y sensorial anhelando encontrar en cada palabra o en cada trazo el principio de todas las cosas.

Esta vertiente pitagórica de Almada Negreiros le hizo estudiar el enigmático “punto de Bauhütte” que los talladores de piedra del Sacro Imperio Romano-Germano trazaban en sus comercios. Pero este estudio va más allá de querer conocer una única figura geométrica que pueda estar simultáneamente en el círculo, en el triángulo o en el cuadrado; en realidad pretende encontrar un punto común que pueda conciliar la totalidad del ser, es decir, la armonía de los opuestos.

En esta perspectiva, la literatura teatral de Almada Negreiros que marcó la dramaturgia portuguesa del siglo XX, parece exigir una puesta en escena al mismo nivel de experimentalismo e innovación que el propio Almada había llevado a cabo en las artes plásticas.

Tras una lectura atenta de su obra dramática<sup>4</sup> podemos extraer algunos puntos de reflexión:

Recurrentemente los personajes no son individuos sino que representan categorías existenciales que se ven envueltas en situaciones simbólicas de la condición humana; es decir,

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, vol. VII, p.14.

<sup>4</sup> *Deseja-se Mulher, Pierrot e Arlequim, S.O.S., O Público em Cena, Aquela Noite, O Mito de Psique, Antes de Começar, Galileu, Leonardo e Eu y Aquí Cáucaso.*

los personajes se definen como representativos de actitudes humanas y ello provoca en escena una cierta visión arquetípica de la realidad.

Los personajes se expresan en un lenguaje polivalente. Las palabras tienen un alto contenido connotativo lo que confiere un carácter sintético y simbólico al teatro de Almada.

a. En relación con este último podemos decir que este lenguaje fragmentario vinculado a una visión alegórica de la realidad corresponde también a una no-transparencia de las relaciones sociales. Estamos ante la incomunicación social que atrajo la mirada de artistas y teóricos al principio del siglo XX.

b. Verificamos también el problema de la unión de los opuestos, cuestión central en la psicología de Jung y que en *S.O.S* y en *Deseja-se Mulher* puede ser minuciosamente estudiada.

Como resumen de los puntos que hemos señalado, se desprende un lenguaje artístico orientado hacia la primacía de la visualidad según las leyes de la geometría, siguiendo el espíritu vanguardista ruso, en concreto el cubismo, el futurismo y el constructivismo, para poder encontrar las leyes secretas de la geometría del arte.

En efecto, en toda su obra se observa una clara conexión entre el arte visual y el arte verbal que le condujo a una necesidad de ruptura con los modelos naturalistas que hasta el momento impregnaban la escena teatral portuguesa. El mundo artístico, al igual que defendía el Futurismo ruso, podía valerse por sí mismo.

El teatro de Almada debe ser entendido como un teatro de espectáculo, en el que elementos extremos, sensoriales y visuales proponen enredos escénicos nada objetivos, teniendo como punto de partida la intercomunicación entre diferentes artes, rasgo definidor de la búsqueda teatral del siglo XX.

Almada, quizás por haber sido uno de los pocos en asumir la ruptura hasta sus últimas consecuencias, fue más allá de la provocación vanguardista para instalarse en una permanente búsqueda de una nueva estética y de una nueva filosofía para el arte del siglo XX.

**Mercedes Hernández Marqués:** “La estética teatral de Almada Negreiros (1893-1970)” (9 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368