

La cultura portuguesa a comienzos del siglo XX

Ciclo de conferencias coincidiendo con la exposición dedicada al pintor vanguardista Amadeo de Souza-Cardoso

Del 16 de enero al 1 de marzo pudo verse, en la Fundación Juan March, una retrospectiva del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Por primera vez en España se exhibió una amplia muestra (54 obras: 40 pinturas, 10 acuarelas y 4 dibujos) de esta figura clave de la vanguardia de Portugal de comienzos del siglo XX. Coincidiendo con esta exposición, la Fundación Juan March programó un ciclo de conciertos y conferencias, sobre música y cultura portuguesas. Además de la conferencia inaugural, que dio el 16 de enero el director del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, António Cardoso, tal como se ha informado en anteriores Boletines, en este ciclo intervinieron: Fernando Guimarães, autor de varios ensayos sobre literatura portuguesa, que habló de «La consciencia de modernidad en tiempos de Amadeo de Souza-Cardoso» (20 de enero); Fernando Cabral Martins, escritor y profesor de Literatura portuguesa de la Universidad Nueva de Lisboa, de «Años 10: la vanguardia portuguesa» (22 de enero); João Lima Pinharanda, crítico de arte y comisario de exposiciones, de «Amadeo de Souza-Cardoso: siglo XX ida y vuelta» (27 de enero); y Maria Helena Gomes de Freitas da Cunha e Sã, crítica de arte y comisaria de exposiciones, de «Amadeo: abismo azul» (29 de enero).

Fernando Guimarães

«Consciencia de modernidad»

Una de las propuestas más radicales y fascinantes de la modernidad es el rechazo de la imitación. La pintura naturalista perseguía una realidad físico-sensorial que se apoyaba en la observación, como si los pintores no consiguiesen lo que, hacia 1860, se estaba haciendo en los talleres de los fotógrafos. La visión que se tiene de la realidad es más de naturaleza sensible que de naturaleza mental. Como decía Coubert, un pintor que está en el origen del realismo, «la pintura se lee como un mundo sensible». La modernidad viene a instaurar una lectura, pero

de una naturaleza diferente. Lo sensible tiende a perder terreno en relación a lo mental. Este paso de lo sensible a lo mental será una de las transformaciones esenciales en la evolución de las artes plásticas. Se abre así un camino hacia la afirmación de la propia modernidad. Y es en esa modernidad donde se sitúa la obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Amadeo critica a los artistas que se preocupan «con la realidad, como si ella fuese imitable». De ahí, la atención que presta a las más diversas ten-



dencias vanguardistas sabiendo seguir su desarrollo. Fue lo que ocurrió con un cuadro de Amadeo. *La cocina de Manhufe*, de 1913, que revela bien el modo como supo proseguir con originalidad ese camino contra la imitación, aunque Amadeo no dejase de tener algunas reservas contra la caligrafía mental y literaria del cubismo. En este cuadro se juega de forma ejemplar con el encuentro de múltiples superficies que se definen a partir de las líneas que sobrepasan el contorno de los objetos, de modo que a la posibilidad que haya de identificarlos —la mesa, las cacerolas de hierro, la ventana— se sobrepone el ritmo con que ese trazado define o construye espacios o volúmenes. Vemos menos objetos y más espacios que tienden a tornarse abstractos. Una vez más el principio de imitación retrocede.

También Pessoa se empeñará en valorar ese sentido de construcción en el campo literario. Y no es por casualidad que Almada Negreiros, compañero de generación de Pessoa, señalará esa tendencia cuando enfáticamente nos dice: «Pertenezco a una generación constructiva». Intentamos perseguir una estética y una poética de la modernidad a través de dos nociones fundamentales. A saber: una, la de imitación, que la modernidad exorciza, y dos, la de la construcción, que está especialmente valorada por la modernidad. Esto tanto en el campo de la literatura como en el de las artes plásticas. Los casos de Pessoa y Amadeo son excelentes ejemplos. Y si la modernidad rechaza la imitación o la mimesis, supo encontrar en otro principio, el de la construcción, unos cimientos seguros para sus descubrimientos, para sus creaciones.

Fernando Cabral Martins

«Años 10: la vanguardia portuguesa»

Hay una nebulosa de movimientos en la cultura portuguesa de los años diez que admite las más variadas denominaciones con terminación en «ismo». Nebulosa, o quizás mejor nube provocada por una explosión. Y esta explosión es desde luego social, es la de la Gran Guerra, pero es también una explosión artística, a la que llamamos vanguardia, que destruye la sintaxis en el lenguaje verbal, la melodía en la música y el figurativismo en las artes plásticas. Así, el futurismo rompe las reglas aceptadas de la sintaxis creando las palabras en libertad. En Portugal, que también participa en la Gran Guerra, esa explosión comienza por ser social y política, con la implantación de la República en 1910. Pero hay también una explosión en las artes: es *Orpheu*, nombre de una revista con dos números publica-

dos en 1915, pero, sobre todo, es el nombre que se da a toda una generación.

El mesianismo es tal vez el nombre más apropiado para definir el magma ideológico general en que se bañan los años siguientes a la instauración de la República. «A Renascença Portuguesa», que se formó en 1911, y «O Integralismo Lusitano», formado en 1914, son las dos asociaciones cívicas con diferente grado de homogeneización interna y un diferente grado de implicación cultural y opuesta orientación política. En un libro publicado en 1911, *A Nova Geração*, Veiga Simões anuncia la eclosión de un hombre nuevo y da una poesía y una pintura con connotaciones con el «saudosismo» como signos anunciadores de esa eclosión. Es en el órgano de esta «Renas-



cença», en las páginas de *A Águia*, donde Pessoa publica en 1912 sus tres primeros artículos; son tres artículos de elogio de la poesía saudosista, que terminan con el anuncio hiperbólico de la aparición en breve de un «supra-Camões», versión lírica del super-hombre y, sobre todo, encarnación de una era nueva.

El futurismo está animado por un entusiasmo febril, que se va a asociar fácilmente en este ambiente tan incendiado. El propio Pessoa, perfectamente sintonizado con el mesianismo en general —hasta el punto de tomarse, bajo la forma más precisa y mística del sebastianismo, en una de las líneas del desarrollo principal de su obra—, dará al futurismo una versión original y poderosa como es el «sensa-



«Mucha (cesto)», c. 1915

cionismo» espectacularmente cultivado por Álvaro de Campos en las páginas de *Orpheu*. Los contactos entre Pessoa y Amadeo en esos años se van haciendo más efectivos: incluso llegó a estar prevista para el número 3 de *Orpheu* la reproducción de cuadros de Amadeo, «o mais célebre pintor avançado português».

Ciertamente, existen entre los dos semejanzas que tienen mucho que ver con el modo de ser. De hecho, no existe en ninguno de los dos obediencia a unas normas. La actitud de uno y de otro se caracteriza por la búsqueda de una forma, o incluso de una fórmula, que enseñuada será sustituida por otra, no enfrentándose con ninguna. Así, Amadeo es simbolista, cubista, futurista, dadaísta.

João Lima Pinharanda

«Siglo XX, ida y vuelta»

¿Cómo se debe situar a Amadeo en los movimientos y obras internacionalmente reconocidos, en lo que se refiere al cubismo, al orfismo, al purismo, a los diferentes expresionismos o al dadaísmo?

Dentro de este contexto internacional, podemos preguntarnos por qué razones Amadeo no tuvo ese reconocimiento internacional que tuvieron otros artistas de su tiempo. En Portugal, Amadeo es un príncipe aislado prácticamente en un desierto de artistas que no comprendían lo que estaba ocurriendo fuera del país. Amadeo se convirtió en un mito, un mito que murió joven, una especie de Don Sebastián, el rey que desapareció en Alcazarquivir. Amadeo, así, sería el rey de nuestra pintura, que podía traer la Eu-

ropa que nosotros no alcanzábamos. Pero no es posible, en realidad, responder a estas y otras posibles preguntas.

Significativamente, cuando Amadeo fue recuperado en 1956, no lo fue según una modalidad artística, sino según una modalidad historiográfica y crítica. Fue un historiador que descubrió en París los lienzos que estaban contra la pared en un atelier, tal como los había dejado en 1918; y así fue como apareció y se descubrió. Pero ningún pintor trabajó después profundamente sobre la obra de Amadeo. Su obra no sirvió para nada después de haber sido fundador de un modo tan fulminante. Como Alejandro Magno creó un imperio, Amadeo creó el suyo,



pero no tuvo reinos, y quedó su obra como si fuese una ciudadela abandonada, como una isla de un tesoro descubierta y más tarde olvidado. Su obra y su personalidad coinciden con lo más productivo que tiene la cultura

portuguesa de este siglo: Amadeo ilustra la vertiginosa exposición de una energía moderna, contra el abatimiento que había hecho de Portugal, desde el punto de vista intelectual y político, un grupo de «vencidos en la vida».

Maria Helena Gomes de Freitas

«Amadeo: abismo azul»

Amadeo fue el único de los portugueses de su generación que supo obtener de la situación de un artista emigrado los instrumentos necesarios para un diálogo productivo entre la búsqueda plástica y las rupturas artísticas de su tiempo. Amadeo llega a París, acompañado por algunos compañeros portugueses, en 1906, exactamente el mismo año en que Picasso comienza a pintar *Les Femmes d'Alger*. Al mismo tiempo, llega de Italia Amadeo Modigliani, ambos en el momento oportuno para asistir a casi todos los descubrimientos artísticos del comienzo del siglo. Éste es, sin duda, en estos primeros años en París, el más impactante encuentro de un artista portugués con un extranjero, el único del que hay signos exteriores evidentes y que curiosamente surge envuelto por diversas coincidencias. Quizás quiso la casualidad que tuvieran el mismo nombre, que era poco común. Nacidos en la década de los ochenta, los dos murieron con poco más de treinta años. Podemos además reconocer otros trazos comunes: el porte aristocrático, la belleza y la determinación. Nunca más en la trayectoria de Amadeo se encuentra una semejante relación de complicidad artística y sólo más tarde con la pareja Delaunay se establece una amistad equiparable. Un análisis comparativo podría aclarar las relaciones de proximidad plástica, pero también apuntar las futuras desviaciones del portugués. Las biografías refieren 1909 como el año en que posiblemente tuvo lugar su primer encuentro, cuando Modigliani

se instala en la Cité Falguière, cerca del *atelier* donde se reunían los portugueses. La amistad que surgió es ampliamente comentada y reconocida. Jeanne, hija y biógrafa de Modigliani, llega a afirmar que el portugués fue para su padre no sólo su único amigo íntimo de este período, sino el único verdadero compañero de trabajo durante toda su vida. En sus memorias, Paul Alexandre, comentando el espíritu independiente y solitario del italiano, cita a Souza-Cardoso como una de sus pocas compañías. Éste a su vez se aleja rápidamente de la convivencia con sus compañeros portugueses, puesto que, según escribe en una carta a un tío suyo —una correspondencia que es muy interesante—, los portugueses «marcham numa rotina atrasada» («caminan en una rutina atrasada»). Prueba definitiva de esta relación es la exposición conjunta (de esculturas y dibujos) que ambos realizan en 1911 en un lujoso estudio, en la Rue Colonel Combes. Brancusi, en una carta a Paul Alexandre (4-III-1911), confirma y fecha este acontecimiento. Hay, pues, pruebas definitivas de este contacto. Pero al contrario de lo que es habitual, casi no se descubrió nada más de esta relación. No se conocen cartas (una postal breve y poco significativa), fotografías comunes o retratos. Quedan, eso sí, los trabajos que realizaron en ese período y que de alguna forma muy evidente confirman intercambios y debates de experiencias plásticas, claramente influidos por los primitivos y por el arte negro. □

