

La invención de la ciudad en Almada Negreiros

A invenção da cidade em Almada Negreiros

Almada Negreiros' invention of the city

Recibido: 15 febrero 2016; Aprobado: 24 agosto de 2017; Modificado: 04 de octubre de 2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq21.2017.04>

Artículo de reflexión

Resumen

Se sabe que cuando Almada Negreiros escribió *La invención del día claro*, estaba lanzando la fórmula de la ingenuidad y abriendo caminos hacia el descubrimiento de una autenticidad perdida. También es lo que ocurre con la representación de la ciudad (presente en su obra plástica y literaria), reinventada en este texto como una ciudad invisible, capaz de dialogar como cómplice con la propuesta de Italo Calvino.

Palabras clave: Almada Negreiros, ingenuidad, ciudad.

Abstract

It is known that when Almada Negreiros wrote *The Invention of the Bright Day* he was introducing the formula of naivety and clearing a path to discover lost authenticity. This is also what happens with his representation of the city (in his plastic art and literature), which is reinvented in this text as an invisible city that is able to behave as an accomplice and enter into a dialogue with Italo Calvino's proposal.

Key words: Almada Negreiros, naivety, city.

Resumo

Sabe-se que, quando Almada Negreiros escreveu *A invenção do dia claro*, estava lançando a fórmula da ingenuidade e abrindo caminhos ao descobrimento de uma autenticidade perdida. Também é o que ocorre com a representação da cidade (presente em sua obra plástica e literária), reinventada neste texto como uma cidade invisível, capaz de dialogar como cúmplice com a proposta de Ítalo Calvino.

Palavras-chave: Almada Negreiros, ingenuidade, cidade.

Sílvia Laureano Costa

✉ silvia-laureano@outlook.com

Investigadora del Instituto de Estudos de Literatura e da Tradição, de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, de la Universidade Nova de Lisboa. Ligada al proyecto Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu (www.modernismo.pt), desde 2011

Traducción: Nicolás Barbosa



Figura 1. José de Almada Negreiros, Chic-Chic (escenario para teatro), 1925. ©Herederos Almada Negreiros

Son ciudades como sueños: todo lo imaginable puede ser soñado pero el sueño más inesperado también es un enigma que oculta un deseo.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

El 3 de marzo de 1921, José de Almada Negreiros (1893-1970) dicta la conferencia "La invención del día claro",¹ que Fernando Pessoa publica al final de ese año en su editorial Olisipo;² un texto híbrido, entre poesía y prosa (o ambas a la vez), un libro para ser leído muchas veces, como Almada Negreiros mismo había recomendado hacer con sus obras, ya desde 1916, en una nota incluida en el *Manifiesto anti-Dantas* y por extenso: "Todos estos

libros deben ser leídos al menos dos veces por los muy inteligentes, y de ahí abajo siempre el doble".³

Ahora releo *La invención del día claro* y encuentro la representación de la ciudad enmarcada en uno de los temas elegidos por Almada Negreiros: la ingenuidad. Y en ese sentido, glosando la conferencia de 1921, titulo mi artículo "La invención de la ciudad en Almada Negreiros". Aquí pretendo dejar tan solo algunas notas para una reflexión, que tiene todo para ser más extensa y completa, sobre la presencia y la ausencia (o la presencia en la ausencia) de la ciudad en la obra (vasta y heterogénea) de Almada Negreiros.

- 1 Texto escrito en París, de acuerdo con el documento manuscrito conservado en su archivo. En una entrevista dada a José Dias Sancho para la *Revista Portuguesa* 2, del 17 de marzo de 1923, Almada se refiere a *La invención del día claro* como la primera de una serie de conferencias con el título *La revolución individual*.
- 2 Además de publicarlo, Fernando Pessoa comienza a traducir este texto al inglés. Véase "The Invention of the Bright Day" (traducción de Fernando Pessoa), en *A invenção do dia claro*, 73-95.
- 3 José de Almada Negreiros, *Manifiesto anti-dantas e por extenso*, 1.

Almada Negreiros en Lisboa

Originario de la isla de São Tomé, José de Almada Negreiros es internado junto con su hermano en el Colegio de Campolide, en Lisboa, debido a circunstancias familiares (la madre había muerto cuando tenía solo tres años). Y, salvo las estancias en París (1919-1920) y en Madrid (1927-1932), pasa la mayor parte de su vida en la capital portuguesa, trabajando en diferentes ámbitos artísticos. Almada Negreiros, autodidacta, es el caricaturista de los Salones de los Humoristas Portugueses (los primeros fueron en 1912 y 1913); el "bebé de *Orpheu*", expresión de Fernando Pessoa;⁴ el futurista de *Ultimatum a las generaciones portuguesas del siglo XX* (1917); el bailarín-coreográfico-figurinista en espectáculos inspirados en los ballets rusos;⁵ el dibujante y el pintor de arlequines y colombinas, de paneles de frescos y de vitrales para iglesias; el escritor de prosas y de teatro; el comunicador-*performer*, y también amante de la geometría y de los números.⁶ Tratándose, por lo tanto, de un artista múltiple, su obra plástica y literaria está, muchas veces, interconectada y es influenciada, inevitablemente, por los elementos del contexto y por el ambiente en que fue producida.

Es posible hacer un recorrido de Almada Negreiros por la ciudad de Lisboa a través de las obras plásticas que creó para diversos espacios públicos y particulares.⁷ De hecho, en la afirmación de Ellen Sapega: "ningún otro artista del siglo XX tuvo más encargos que Almada",⁸ lo que también fue posible gracias a la relación de amistad entre Almada Negreiros y algunos de los arquitectos que ejecutaban obras para el Estado portugués.

Sin apartarme del punto central de mi artículo, no puedo dejar de mencionar la creación plástica de Almada Negreiros para la ciudad de Lisboa, no

solo por su importancia artística, sino por las relaciones que pueden ser establecidas con la obra literaria. Como pintor y dibujante, Almada Negreiros representa Lisboa, fundamentalmente, en sus aspectos sociales, resaltando las figuras y los ambientes que va captando de su vivencia con la ciudad. Él no es un paisajista. La ciudad son las personas y lo que queda en su lado invisible: miedos, dolores, sueños, deseos, leyendas y mitos...

Por ejemplo, en 1925, cuando es invitado a colaborar en la decoración del café A Brasileira do Chiado, Almada Negreiros se autorretrata alrededor de una mesa con un grupo de artistas (Aurora Gil, Julia de Aguiar y Dória Nazaré) y ahí resalta sus expresiones. Los cafés, en los años veinte, eran escenarios de discusión y de encuentro de quienes compartían las mismas ideas y los mismos ideales.

En los años cuarenta, personaliza los muelles marítimos de Lisboa (de Alcântara y de Rocha do Conde de Óbidos) con paneles de frescos impregnados de un imaginario de referencias populares y de temáticas sociales. En Alcântara, en el mural titulado "Quien no ha visto Lisboa, no ha visto nada bueno", Almada Negreiros representa algunas de las actividades del puerto de Lisboa, captando el trabajo de tres mujeres mientras descargan carbón y otras tres mientras venden pescado. Como contrapunto a esta actividad, la ciudad al fondo está totalmente vacía de actores o de movimiento, salvo "un tranvía que pasa, como un fantasma silencioso que vive dentro del vacío mortal que lo observa",⁹ según la lectura que José-Augusto França hace sobre este trabajo.

Para la Universidad de Lisboa, Almada Negreiros evoca figuras mitológicas (por ejemplo, Apolo y Atenea, en la fachada occidental de la rectoría); representa los íconos de la historia de la filosofía

4 Fernando Pessoa le regala a Almada su libro *Mensagem* y le escribe una dedicatoria que comienza justamente "Viva, Bébé d' *Orpheu*", con fecha del 13 de enero de 1935.

5 Ballets desarrollados (entre 1916 y 1921) con un grupo de jóvenes de la aristocracia portuguesa, con quienes Almada forma el Club de los 5 Colores, motor de otras producciones literarias y artísticas de este periodo, especialmente del texto *La invención del día claro*.

6 Un trabajo que los estudiosos han considerado la síntesis de estas incursiones de Almada a los estudios de geometría es el panel insertado en el atrio del edificio sede de la Fundación Calouste Gulbenkian, en Lisboa, titulado *Comenzar*. A propósito, véanse los estudios de Pedro J. Freitas y de Simão Palmeirim Costa publicados en <http://www.modernismo.pt>.

7 Ya existe una aplicación móvil llamada *La Lisboa de Almada*, en portugués e inglés, que guía al público interesado en una visita almadiana por la capital portuguesa, recorriendo gran parte de los edificios que exhiben obras de Almada.

8 Ellen Sapega, "Almada na cidade", 126.

9 José-Augusto França, *Amadeo e Almada*, 370.



Figura 2. José de Almada Negreiros, [Autorretrato en café A Brasileira do Chiado], 1925. © Herederos Almada Negreiros



Figura 3. José de Almada Negreiros, paneles de frescos en el muelle marítimo de Alcântara, Lisboa, [1943-1945]. © José Vicente



Figura 4. José de Almada Negreiros, fachada de la Facultad de Letras (detalle: Fernando Pessoa y sus heterónimos), Lisboa, [1957]. © José Vicente

y de las leyes (en el caso de la Facultad de Derecho); graba en la piedra de la fachada de la Facultad de Letras algunos de los personajes propios de la literatura portuguesa (Fernando Pessoa y sus heterónimos, por ejemplo) o de obras maestras mundiales, como *El Quijote* y *Hamlet*.

En el campo literario, descubrimos el escenario de esta Lisboa de vendedoras de pescado y de otras personas que trabajan de sol a sol o que vagan por las calles habitadas, por ejemplo, en el poema titulado justamente "La vendedora de pescado": "Allá en Ribeira Nova / donde nace Lisboa entera / en la mañana de cada día / hay una vendedora de pescado / y si no fuera por ella / ay, no sé / ¡no sé qué sería de mí!",¹⁰ o en el cuento

"El padre"¹¹ y también en textos como la novela corta *La planchadora*¹² y la novela *Nombre de guerra*.¹³ Mientras tanto, en estas dos últimas obras, sobre todo, la ciudad figura como telón de fondo; no se entromete en la narrativa ni compromete los momentos de acción. Podría ser sustituida por otra; pero al no serlo, las particularidades de Lisboa se leen en los aspectos sociales, morales y culturales, más que en la referencia o descripción de los espacios físicos. La Lisboa de Almada Negreiros es una Lisboa hecha de gente y de silencio, el mismo silencio que permite "el encuentro de cada uno consigo mismo",¹⁴ como constata a La Salette Loureiro y se puede leer en el poema titulado, justamente "Encuentro":

10 José de Almada Negreiros, *Poema*, 115. Originalmente data de 1926.

11 José de Almada Negreiros, *Ficções*, 177-182.

12 *Ibid.*, 7-42.

13 José de Almada Negreiros, *Nome de guerra*. Novela con fecha de 1925 y publicada en 1938.

14 La Salette Loureiro, *A cidade em autores do primeiro modernismo*, 132.

Mi alimento es el silencio del mundo
que queda en lo alto de las montañas
y no baja a la ciudad
y sube a las nubes que andan en busca de forma
antes de desaparecer.¹⁵

La invención de la ciudad

El alimento de Almada Negreiros no está en la ciudad; tampoco está en el campo. No establece el binomio ciudad/campo, que el poeta portugués Cesário Verde (1855-1886) había explorado, ya que el regreso al campo parece inoperante para dar respuesta a las cuestiones que la problemática urbana suscita en el “yo”.¹⁶

Ante la pregunta *¿ciudad o campo?*, casi podríamos responder “A Almada le da igual”; desde que se dé el descubrimiento de los tres aspectos esenciales del ser humano: “el individual, el colectivo, el universal, sin que ninguno de ellos atropelle o anule a cualquiera de los otros”.¹⁷ El descubrimiento, por ende, que Antunes hace en *Nombre de guerra* o el viaje de iniciación que el protagonista de *La invención del día claro* le narra a la madre:

¡Buenos días, Mamá! Siéntate a mi lado, que voy a contarte el viaje que hice. [...] Le di la vuelta al mundo, hice el itinerario universal. Todo consta en mi diario íntimo, donde rememoro el viaje que hice desde el universo hasta mi pecho cotidiano.¹⁸

Ya en “La escena del odio”,¹⁹ poema-manifiesto con fecha de 1915, puede leerse la indefinición entre la ciudad o el campo, “¡Deja la ciudad! [...] / ¡Deja todo y vete al campo / y deja el campo también, déjalo todo!”, pues lo más importante es el descubrimiento interior, “Mírate / si no te ves, ¡concéntrate, búscate”, al punto de ponerse el reto: “¡Ponte a nacer otra vez!”.²⁰

Pero para que el “yo” pueda buscarse (y encontrarse), también se vuelve necesario vivir en re-

lación con los otros. Posiblemente, este es el motivo que lo lleva a querer estar en espacios urbanos: Antunes se muda a Lisboa y el narrador de *La invención del día claro* desea París. Entre tanto, Lisboa y París pueden ser sustituidas por otras ciudades. Las particularidades de cada una son sofocadas cuando lo que interesa es la interacción del sujeto con el medio repleto de personas.

Así, Almada Negreiros inventa la “ciudad invisible”, para usar la expresión acuñada por Calvino, en 1972, un espacio de viajes y de encuentros, donde la búsqueda de lo íntimo personal se vuelve, de algún modo, posible. Y esta “ciudad”, a semejanza de las ciudades que el escritor italiano retrata en su libro, está hecha de *memoria*, de *señales* y de *deseo*.

Memoria, señales y deseo

En las primeras “Confidencias” de *La invención del día claro*, el narrador expresa el deseo de contar historias, incluso sin haber viajado: “¡Mamá! ¡Ven a oír mi cabeza contando historias ricas que aún no viajé!”.²¹

El verbo “contar” remite, muchas veces, a la memoria. En realidad, contamos aquello de lo que nos acordamos; pero también lo que imaginamos o lo que construimos y queremos contar. El narrador confiesa, en este fragmento, tener la cabeza llena de “historias ricas”, incluso sin haber viajado y, por lo tanto, vivido. Lo que, de cierto modo, podrá relativizar la necesidad de viajar: “¡Aún no he emprendido viajes y mi cabeza no se acuerda sino de viajes!”.²²

La cabeza —o diciéndolo de otro modo, la imaginación, el sueño, la ilusión— dicta las historias sobre lo que el narrador no conoce o lo que conoce a pesar de no haberlo vivido. Ahora bien, si así es, quizá podamos intuir que más importante que haber viajado es contar historias. “Después llego a sentarme a tu lado. Tu cosiendo y yo contándo-

15 Almada Negreiros, *Poemas*, 165.

16 Ver el estudio citado de La Salette Loureiro.

17 Loureiro, *A cidade em autores do primeiro modernismo*, 377.

18 Negreiros, *A invenção do dia claro*, 38. Todas las referencias a este libro, a partir de aquí, siguen esta edición.

19 Escrito en 1915 para la revista *Orpheu* 3, que no alcanzó a salir.

20 Negreiros, *Poemas*, 23-43.

21 Negreiros, *A invenção do dia claro*, 38.

22 *Ibid.*, 28.

te mis viajes, esos que yo viajé, tan parecidos a los que no viajé, escritos ambos con las mismas palabras”.²³

Viajar surge, por lo tanto, asociado a la oportunidad de captar nuevas historias que puedan llenar el imaginario de quien las cuenta y las escucha. Y los viajes, tanto los reales como los interiores, ambos importantes, siempre constituyen momentos de descubrimiento.

En otros términos, se lee en el libro de Calvino: “¿Viajas para revivir tu pasado? [...] ¿Viajas para hallar tu futuro?”, pregunta el emperador Kublain Kan a Marco Polo, que le responde: “El allá es un espejo en negativo. El viajante reconoce lo poco que es suyo, descubriendo lo mucho que no tuvo ni tendrá”.²⁴ Una vez más, el viajante que descubre “lo mucho que no tuvo ni tendrá” está descubriéndose a sí mismo.

Y la madre del narrador de *La invención del día claro* escucha los descubrimientos de su hijo tal y como Kan oye los relatos de Marco Polo, “con mayor atención y curiosidad que a cualquier otro enviado suyo o explorador”, incluso cuando “nada garantice que Kublai Kan crea todo lo que dice Marco Polo al describirle las ciudades que visitó en sus misiones”;²⁵ incluso cuando nada garantice que la madre crea todos los viajes que su hijo le cuenta. “Voy a viajar. ¡Tengo sed! Prometo saber viajar”.²⁶

El narrador de *La invención del día claro* afirma sin reticencias. Y llega el momento en que cumple el deseo confesado de viajar y va a París:

Un día fue mi turno de ir a París. Fue necesario un pasaporte.
Pidieron mi profesión. ¡Quedé confundido! Pensé un poco para responder la verdad y dije la verdad:
¡Poeta!
No lo aceptaron.

También pidieron mi estado. Quedé confundido.
Pensé un poco para responder la verdad y dije la verdad: ¡Niño!

Tampoco lo aceptaron.

Y para tener el pasaporte tuve que decir lo que era necesario para tener el pasaporte, es decir, ¡una profesión que existiera! ¡y un estado que existiera!²⁷

Curiosamente, la narración del deseado viaje a París comienza con la memoria de lo que antecede su visita a la ciudad: la obtención del pasaporte. Y esta burocracia, exigencia de ese entonces para pasar la frontera, es más que un papel o un sello; es un momento de confrontación con la “verdad”, que envuelve una negación de su “autenticidad”, lo cual, de hecho, el narrador no podía anticipar, como se menciona en el título-sumario de la parte II de *La invención del día claro*: “el viaje o lo que no se puede prever”.²⁸

En este punto, nos acordamos del *Ingenuo* de Voltaire, aludido por Almada Negreiros, en otra conferencia, de 1936, titulada “Elogio de la ingenuidad o las desventuras de la picardía rústica”: “un joven que francamente desconoce los preconceptos, y su ignorancia de los preconceptos le acarrea cierta notoriedad de orden simpática pero también, y cada vez más, una serie de desventuras”.²⁹

Antes del viaje a París, el narrador encuentra otro lugar, donde su “verdad” no se mide por las palabras de los preconceptos, ni por las convenciones institucionales. “Para tener el pasaporte tuve que decir lo que era necesario”, confiesa, y con esta narrativa, que ya hace parte de la historia del viaje a París, el narrador revela el infortunio que sintió en el encuentro con una verdad que no era la suya. Este relato ilustra bien la deambulación del narrador por los territorios de la ingenuidad o por los meandros de la pérdida de esa misma ingenuidad, concepto definido y desarrollado por Almada Negreiros. “Creo que las desventuras de aquel que ha perdido la ingenuidad son mucho más

²³ *Ibid.*

²⁴ Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, 31. Todas las referencias a este libro, a partir de aquí, siguen esta edición.

²⁵ *Ibid.*, 9.

²⁶ Negreiros, *A invenção do dia claro*, 28.

²⁷ *Ibid.*, 31.

²⁸ *Ibid.*, 29.

²⁹ José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências*, 253.

³⁰ *Ibid.*

amargas que las más violentas decepciones que pueda sufrir un ingenuo”,³⁰ afirma el autor en la ya citada conferencia de 1936. Ya que, continúa, “las verdaderas desventuras de la ingenuidad son en últimas las lecciones que la vida ha hecho expresamente para cada uno de nosotros”.³¹

El momento de sacar el pasaporte (el documento de ingreso a la ciudad o al lugar de descubrimiento del “yo”) termina siendo una circunstancia de conocimiento o una de estas “lecciones que la vida” formula para disputarse con la ingenuidad; en este caso, del “poeta-niño”. De acuerdo con la definición de Almada Negreiros: “La ingenuidad es el secreto legítimo de cada cual, es su verdadera edad, es su propio sentimiento libre, es el alma de nuestro cuerpo, es la luz propia de toda nuestra resistencia moral”.³² Al recordar, después, la “partida a París”, el narrador tan solo dice: “A la despedida los vecinos me dieron el mejor de los consejos: ¡Juicio!”.³³

Más adelante, Almada Negreiros escribe: “lo que sabemos no es lo que otros nos han enseñado, sino tan solo lo que nosotros mismos aprendemos por nosotros, a costa de nuestra ingenuidad”.³⁴ En realidad, “juicio” será “el mejor de los consejos” para dar al joven que parte a una ciudad desconocida. Entre tanto, “juicio” no deja de ser un consejo de quien ya vivió el encuentro con lo que no conoce o de quien experimentó la pérdida de su propia ingenuidad. Todo lo que la ciudad reserva para el narrador solo podrá ser aprendido por él mismo.

Así como Zora, una de las “ciudades invisibles” de Calvino, “tiene la propiedad de quedarse en la memoria punto por punto, en la sucesión de calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas de las casas, aunque no presentando en ellas bellezas o rarezas particulares”,³⁵ también París se queda en la retina del “poeta-niño”: “En París todo es de carne y hueso: el Sacré Coeur, el Sena y la Torre Eiffel; las casas, las personas, los domingos y los otros días”.³⁶

Ahora bien, con este “de carne y hueso” se construye el lado invisible de las ciudades y, consecuentemente, los aprendizajes y los descubrimientos de cada individuo. Son las personas y las relaciones que se establecen (o no) entre ellas las que modelan las “pequeñas cosas”, tan importantes para los encuentros interiores del narrador.

El texto *Pa-ta-poom: recuerdo de París*, escrito en 1919, ilustra bien esta idea. Aquello que aquí es recordado de París no son las calles, los monumentos o los paisajes, sino un episodio vivido con dos profesores de la Universidad de Lisboa (y antiguos ministros), que le sirvió para conocer uno de los lados de la mezquindad humana.

La invención de la ciudad en Almada Negreiros se proyecta en la invención de París, por la memoria, por las señales y por el deseo: “En efecto yo conocía mucho de París, por haberlo soñado y leído tanto”,³⁷ revela en *Pa-ta-poom*. Conocer sin haber visto, viajar a través de los sueños y los libros.

París, ciudad de las vanguardias europeas, farol de los artistas del siglo XX, es en Almada Negreiros, durante mucho tiempo, una construcción y un destino de búsquedas interiores. En la cartadicatoria de su libro *La planchadora*, escrita en 1917 a José Pacheco (arquitecto y artista gráfico moderno, autor de la primera portada de la revista *Orpheu*), Almada Negreiros recuerda que Mário de Sá-Carneiro defendía “¡Nosotros somos de París!”. Y aunque, en esa fecha, aún no hubiera ido personalmente a París, reitera sin vacilación: “Y lo somos. Tenemos esta elegancia, esta devoción, este farol de la Fe”.³⁸ Ellos —jóvenes con ambiciones de arte— se sentían parte de la misma ciudad, porque era el lado invisible de París que los unía.

La primera vez que Almada Negreiros sale de Lisboa, en 1919, es para ir a París. Antes de esto, París es construida tan solo en su mente. París es una invención incluso cuando va a París por

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Negreiros, *A invenção do dia claro*, 31.

³⁴ Negreiros, *Manifestos e conferências*, 253.

³⁵ Calvino, *As cidades invisíveis*, 19.

³⁶ Negreiros, *A invenção do dia claro*, 31.

³⁷ Negreiros, *Ficções*, 80.

³⁸ *Ibid.*, 9.

primera vez: “Los ojos no ven cosas pero sí figuras de cosas que significan otras cosas”,³⁹ dice el hombre que llega a la ciudad de Tamara, en *Las ciudades invisibles*.

“Como realmente es la ciudad bajo este denso envoltorio de señales lo que ella contiene u oculta, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido”,⁴⁰ así como Almada Negreiros o el “poeta niño” al salir de París. Pero todos trajeron una ciudad dentro de sí, construida por la memoria, inventada por todo lo que la ciudad los hizo descubrir en su interior. “La ciudad es redundante: se repite para que haya cualquier cosa que se fije en la mente. [...] La memoria es redundante: repite las señales para que la ciudad comience a existir”,⁴¹ así como comprenden los viajeros que van a la ciudad de Zirma.

La ciudad se inventa por la memoria, pero también por el olvido. “Mi punto de vista es este”, subraya Almada Negreiros en una entrevista que da en los años sesenta. “Es que lo importante, lo inicial, es la memoria [...] pero las personas se olvidan de que en la memoria está incluido todo el olvido. [...] Esto es lo importante del caso. Porque ¿qué es la memoria? Es repetir, ¿no? Es mantener, es mantener lo inicial”.⁴²

Por el olvido, entonces, se podrá “Recuperar la inocencia”, desafío lanzado por Almada en el prólogo al *Libro de cualquier poeta*, en 1942, y consecuentemente, llegar al desaprendizaje, al misterio y al sueño: “¡en el sueño alcanzamos lo que aún no somos!”.⁴³

En el fondo, para un viajante, un lugar desconocido está hecho de misterio y de sueño. En la ingenuidad de su memoria (y de su olvido), el viajante construye lo invisible con lo que describe y narra ese lugar, describiendo y narrando también los descubrimientos que va haciendo de sí mismo.

Y, en este punto, termino con una pregunta: ¿no podrá ser este el estado inicial de la invención de la ciudad en Almada Negreiros? 

Bibliografía

1. Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*. Lisboa: Teorema, 2010.
2. França, José-Augusto. *Amadeo e Almada*. Lisboa: Bertrand, 1983.
3. Loureiro, La Salette. “Almada Negreiros: a cidade ou a volta ou mundo”. En *Colóquio letras*, 149-150. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
4. Loureiro, La Salette. *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1996.
5. Negreiros, José de Almada. *A invenção do dia claro*, ed. facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
6. Negreiros, José de Almada. *El niño de ojos de gigante: antología de José de Almada Negreiros*, org. por Sílvia Laureano Costa; trad. Nicolás Barbosa. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016.
7. Negreiros, José de Almada. *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
8. Negreiros, José de Almada. *Manifesto anti-dantas e por extenso*. Lisboa: edición de autor, 1916.
9. Negreiros, José de Almada. *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
10. Negreiros, José de Almada. *Nome de guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
11. Negreiros, José de Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
12. Negreiros, José de Almada. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
13. Pizarro, Jerónimo, ed. “The Invention of the Bright Day”. Traducción Fernando Pessoa). En *A invenção do dia claro*, 73-95. Lisboa: Guimarães, 2010.
14. Sapega, Ellen. “Almada na cidade: encomenda ou obra?”. *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (2014), <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>

39 Calvino, *As cidades invisíveis*, 17.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, 23.

42 Almada en una entrevista hecha por Ernesto de Sousa en medio de las grabaciones para *Almada, Nome de Guerra*, en 1969. Documento policopiado, archivo familia Almada Negreiros.

43 José de Almada Negreiros, *Obra completa*, 913.