

ESPACIOS MASCULINOS / FEMENINOS:  
NORAH BORGES EN LA VANGUARDIA

*MASCULINE / FEMENINE SPACES: NORAH BORGES IN THE VANGUARD.*

Roberta Ann Quance  
*The Queen's University  
Belfast*

RESUMEN

En este artículo se contrastan aspectos claves de la experiencia que tuvieron en España a principios de los años veinte la artista Norah Borges (1901-1998) y su hermano Jorge Luis Borges, en cuanto participantes en el ultraísmo. Se plantea, además, cómo la colaboración de la artista con su hermano y con su futuro marido Guillermo de Torre puede haber influido en la evolución de su obra entre 1920 y 1930, cada vez más en sintonía con un «nuevo romanticismo».

**Palabras clave:** vanguardia, retorno al orden, mujeres artistas, nuevo romanticismo.

ABSTRACT

This article contrasts key aspects of the experience Norah Borges (1901-1998) and Jorge Luis Borges (1899-1986) had in Spain in the early twenties as participants in «ultraism». It also poses the question of how the artist's collaboration with her brother and with her future husband Guillermo de Torre may have influenced the evolution of her work, which fell more and more into line with a «new romanticism».

**Key words:** avant-garde, return to order, women artists, new romanticism.

SUMARIO:

— Una *vuelta al orden*. — El nuevo romanticismo de Norah Borges. — Una androginia femenina.

En España la época de las vanguardias se caracterizó por una eclosión femenina en las artes tan notable en su momento que a un crítico le pareció la consagración de un «feminismo artístico» (Lafuente, 1929: 3). Pero la irrupción en escena en los años veinte de un puñado de artistas femeninas, por muy colectiva que pareciera, no correspondía a ningún movimiento con propósitos claros y definidos ni mucho menos a una heroica campaña. Hoy, sin embargo, cuando resulta tan tentador descubrir protagonistas donde se suponía no las había, es difícil rehusar del todo el lenguaje heroico para hablar de ellas. Así, hemos dado un tanto por sentado que las jóvenes creadoras como Norah Borges fueron todas *conquistando* espacios masculinos para exponer o publicar su obra, o bien que reivindicaron la creación de lugares públicos alternativos para fomentar su arte (como el *Lyceum Club* en España, 1926-1936). Si pensamos en las figuras que se han vuelto emblemáticas de la vanguardia femenina —como Maruja Mallo o Remedios Varo— tendemos a pensar que ese modelo de heroísmo se cumplió al pie de la letra. O que realmente las mujeres —algunas mujeres, al menos— consiguieron echar abajo las puertas del masculinismo en las artes. Pero, ¿qué hacer entonces con las mujeres cuya trayectoria fue más irregular, que acaso cayeran tras un «repliegue» (por seguir con las metáforas militares)? ¿O que se vieran más cohibidas o deferentes con el mismo mundo que les ponía cortapisas? Son figuras estas últimas que por una razón u otra no van a encajar del todo en una simple historia rectilínea que demuestre o procure demostrar la coherencia de su arte o de su manifiesta rebeldía al definirse como artista. Para la investigadora moderna, Norah Borges es una de esas mujeres, y las preguntas que plantea la postura vital de la artista incidirán necesariamente en cómo vemos su arte.

Llaman la atención los comentarios de Norah Borges respecto de su participación en el grupo *ultraísta*. A pesar de que hoy día se la reivindica como «socio fundador» de ese grupo, en una entrevista de 1992 ella le explicó a Juan Manuel Bonet que no conocía a casi ninguno de los hombres por los que él le preguntaba, deseoso de saber por qué no se había reunido con ellos: «En aquella época» —decía [1919-21]— «las chicas no íbamos a los cafés» (Bonet, 1992: 5). ¿Cómo, entonces, había logrado participar en las revistas, y hasta tal punto que el director de *Grecia* la proclamaba «nuestra pintora» (Vando Villar, 1920: 12)? Norah mantenía con toda naturalidad que era su amigo, y futuro novio y marido, Guillermo de Torre quien le pedía las colaboraciones.

Así se tiene la impresión, casi indeleble, de una muchacha de dieciocho años, sin duda una de las artistas de más sólida formación entonces, que sólo podía actuar al margen del comercio con otros artistas. Idea que se ve reforzada por una anécdota recogida por Ana Martínez Quijano, esta vez con motivo de la confección de la revista *ultraísta* argentina *Prisma* (1921-22). Norah le acabó confesando que cuando salían de noche su hermano y

otros jóvenes para empapelar las paredes de Buenos Aires con las primeras hojas de esa revista mural (recorriendo unos cinco kilómetros de la ciudad), Norah se quedaba en casa junto a la ventana, mirándolos por las cortinas.<sup>1</sup>

En su recuerdo, pues, por ricas que fueran las relaciones con Guillermo, futuro historiador del movimiento, o con su hermano Jorge, el teórico con más brillo propio, Norah no había participado directamente en el bullicio del ultraísmo, ni supo nada de sus calamitosas veladas y conspiraciones, sino que ejerció su arte indirectamente, y desde casa, por así decir.<sup>2</sup> Su relación con el arte más «avanzado» de la época encierra, pues, una paradoja: fue esencial —lo que acreditaría la existencia de lo que Jorge Luis Borges insistía era un solo «hecho estético», fuese imagen, fuese texto (Ocampo, 1985: 6)— pero también fue oblicua.

Consideremos un momento lo que suponía no ir a los cafés: a juzgar por lo que cuenta John Dos Passos, quien visitó España después de la Gran Guerra, debió ser como encontrarse excluido de «lo que el Ágora era a los atenienses» (Dos Passos, 1938: 272). El itinerario del novelista empieza en El Oro del Rhin, un café en la Plaza de Santa Ana de Madrid, frecuentado precisamente por ultraístas. Quien no iba a locales de ese tipo, pensaba, se excluía de los ámbitos donde reinaba el libre intercambio de ideas y se gestaba la dirección del país. En sus crónicas sobre la España del primer tercio del siglo, Dos Passos rebosa entusiasmo por el espíritu democrático de las instituciones españolas como el Ateneo y los cafés, que preparaban el terreno para la caída de la monarquía a principios de los treinta:

Los cafés son una fuente de alimentación tan importante para la Segunda República como lo es el Ateneo. Siempre están abiertos, siempre son alegres. Un hombre puede pasarse el día entero allí delante de un solo café, meditando sus asuntos desde la mañana hasta la hora de marcharse a casa con la primera luz grisácea de la madrugada, o puede conversar con un grupo de amigos o departir con un desconocido. No se está buscando la vida, no hay nada que ganar con el estar allí, los trabajos se consiguen mediante enchufe, el dinero le llegará de un sueldo o pensión o de la lotería o la ruleta, en todo caso no tener dinero no tiene nada de vergonzoso. La conversación se cultiva como un arte, ni más ni menos. El único límite que se le pone es achacable a la paciencia de los oyentes, que, cuando se cansan, siempre pueden levantarse a pagar o pedirle a un camarero amigo que lo carguen en la cuenta, y marcharse. El único lugar de recreo que ofrezca algo comparable e igual de barato y democrático es el cinematógrafo americano. Pero en el cine pagamos por el olvido, la oscuridad, unas butacas

1. Véase *Norah Borges, casi un siglo de pintura* (1996: 11): «sólo los acompañe una vez», decía.

2. No obstante, en Sevilla, Norah, junto a su hermano, trabajó amistad con el poeta Adriano del Valle, al que conocieron el 18 de diciembre de 1919 en el Centro de Estudios Teosóficos. Este poeta sevillano recordaba con deleite el puñado de veces que Norah contó con el permiso paterno para acompañar a su hermano. Véase José María Barrera (1998: XVIII-XIX). Examina esta relación Patricia Artundo (1995).

muelles y el estupor que induce la narcosis de los sueños prestados. El madrileño, en su café, al abonar su inofensivo estimulante, gana entrada libre al ágora de conceptos e ideas, donde puede obrar según su criterio. Así como la Bolsa es el centro neurálgico de Nueva York, los cafés son el cerebro y columna vertebral de Madrid. (Dos Passos 1938: 311, traducción mía)

Hacia 1935 las tertulias resultaban tan importantes como modo de sociabilidad para los artistas e intelectuales de la «Edad de Plata» de las letras españolas que el *Almanaque literario 1935*, preparado por Guillermo de Torre, Esteban Salazar y Chapela y Miguel Pérez Ferrero, dedicó un apartado (179-81) a enumerar las que se reunían entonces en Madrid y a nombrar y comentar quiénes participaban en ellas. Bien es verdad que en aquellos años las mujeres artistas son todavía una exigua minoría, dispersa por el territorio, pero con todo es notable la escasez de nombres femeninos. Y sigue faltando el nombre de Norah, a pesar de encontrarse el matrimonio Torre ya cómodamente instalado en Madrid. (El propio *Almanaque* se abría con una serie de viñetas que había preparado Norah para cada signo del zodiaco). En el recuento que hacen los redactores aparecen solamente dos tertulianas: la filósofa María Zambrano y la pintora Maruja Mallo, ambas solteras y ambas protegidas de Ortega y Gasset, quien presidía, socráticamente, los encuentros de la *Revista de Occidente* en las oficinas de ésta.

¿Dónde y cómo se veían, pues, las mujeres con ansias de lo nuevo? ¿En qué medida frecuentaban las tertulias de café o de otras instituciones? ¿Hasta qué punto se sentirían cómodas en aquellos espacios?

Volvamos a 1920, el año en que recogía John Dos Passos sus primeras impresiones de los cafés madrileños. Es primavera cuando los Borges llegan a Madrid. Ramón Gómez de la Serna, por entonces, presidía la tertulia del Antiguo Café y Botillería de Pombo y Rafael Cansinos Assens la del Café Colonial. Al evocar las tertulias celebradas desde antes de la guerra, Miguel Pérez Ferrero (1974: 28) cree recordar en la de Pombo (singularmente) la presencia del sexo opuesto. Entre los asistentes que firmaron el libro de visitas a su paso por Madrid figuraban en efecto algunas artistas de renombre: las pintoras próximas a los círculos cubistas María Gutiérrez (Blanchard) y Marie Laurencin, y la bailarina Tórtola Valencia (elogiada en las páginas de *Grecia*).

Pérez Ferrero no comenta la tertulia ultraísta que se reunía en el Colonial pero Jorge Luis Borges la evocó en un ensayo autobiográfico (1970; trad. y reimp. 1999 b), y su maestro Rafael Cansinos Assens dejó amplia memoria de ella (por más que ironice sobre todo lo relacionado con aquella época) en su *Novela de un literato*. Entre los dos nos sugieren una explicación (obvia) de por qué el joven Jorge Luis pudo frecuentar ese grupo y su hermana

no: la hora no se hubiera considerado apropiada para una chica de buena familia. Lo cuenta con naturalidad el hermano: «Todos los sábados yo iba al Café Colonial, donde nos encontrábamos a medianoche, y la conversación proseguía hasta el amanecer. A veces éramos veinte o treinta... (1999 b: 42)».

Veinte o treinta varones, entiéndase, reunidos en torno al maestro. «Noctívagos», al decir de uno de los ultraístas de Sevilla. Las mujeres que salen en las memorias de Cansinos como acompañantes de los poetas procedían de la bohemia; algunas (Cansinos no tuvo reparo en decirlo) eran cocottes. ¿Cómo iban a consentir, pues, los padres de Norah que su hija alternara con ellas o, peor aún, que se la tomara por una de ellas?

Jorge, aunque reacio en general a reconocer en sí mismo la huella de su paso por España, comentó que lo que se había llevado era impagable —ya fuera de Valldemosa, de Sevilla o de Madrid, se había quedado con «el generoso estilo de vida oral» (*Ibidem*: 55) que disfrutaban los españoles de entonces y al que no había encontrado nada parecido en Suiza.

En los famosos divanes rojos del Colonial, el hermano confesó sus ambiciones de conquistar más territorio para el ultraísmo cuando regresara a Buenos Aires. Concibió, además, a raíz de esas veladas, una sólida admiración por Cansinos, al que iba a recordar con cariño en uno de los poemas más conseguidos de ese período (recogido en *Luna de enfrente*, 1925). Pero ¿con qué soñaba Norah al volver a Buenos Aires? ¿Y a quién se lo diría? ¿Acaso había trabado amistad o alcanzado un grado de compenetración semejante con alguien fuera del círculo familiar? Dado su vivir más recoleto, propio de una señorita, Norah sólo pudo abrirse camino en la vanguardia acompasando su arte a los proyectos de sus allegados.

Norah conoció a Guillermo de Torre en Madrid en marzo de 1920, junto a su hermano. «Jorge Luis y su hermana», comenta Cansinos, «celebran reuniones literarias en su casa, a las que acude Guillermo de Torre que, según me dicen, le hace el amor a Norah, a la que califica de "fémina dinámica y porvenirista"...» (1985: 285). Quizá fuera inevitable que, en el triángulo que a partir de entonces formaron los tres, ella se sintiera atraída alternativamente hacia la esfera de influencia de uno y otro. Y, sin embargo, en estos años no son los manifiestos que publica Guillermo los que proporcionan un contexto teórico para lo que hace Norah, sino los de su hermano.

Hasta que se interpone entre ellos el noviazgo con Guillermo (1923-24), los hermanos partían de una estética común, formulada a la sombra del expresionismo alemán<sup>3</sup>. Hasta tal

3. Subraya las raíces expresionistas del arte de ambos Patricia Artundo en «Entre "La aventura y el orden"» (1999: 57-97).

punto es así que no sería exagerado afirmar que es en la obra temprana que Norah publica por entonces —es decir, los grabados en madera que aparecen en *Grecia y Ultra*— donde encontramos la mejor demostración de lo que Jorge entendía por ultraísmo. Las ideas estéticas de Jorge a ese respecto se van depurando en estos años en que se nutre de filosofía idealista alemana, hasta cristalizar en un concepto plenamente subjetivista del arte, que transmite a sus colaboradores más estrechos. «Las cosas no existen» —afirma categóricamente, apoyándose en Schopenhauer, aunque sin citarlo; «sólo existe nuestra idea de las cosas»<sup>4</sup> (Borges, 1999 a: 117). Por lo tanto, el arte no debería pretender copiar la realidad sino refractarla, haciéndola pasar por el prisma de la subjetividad del artista, tal como proclama el grupo ultraísta balear en el estrepitoso manifiesto que lanzan desde Palma de Mallorca el 15 de febrero de 1921: «Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa del prisma».

La mano de Borges es visible no sólo en el rechazo de los espejos sino en la peculiar inflexión que recibe el término *ultra* (lit. «más allá»), que para él es más bien una invitación, o mejor dicho un reto, para que el artista cree un arte *sub specie aeternitatis*:

Guiada por la primera [estética], el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiada por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja—más allá de las cárceles espaciales y temporales—su visión personal<sup>5</sup> (Rota 2002: 132).

En estas últimas palabras se puede ver una defensa de lo clásico en el arte, como aquello que va a durar más allá de un tiempo y lugar concretos, según el propio Borges mantendrá muchos años después en su «Ensayo autobiográfico» (Borges, 1999 b: 58). Pero también favorecen la creación plástica por encima de la verbal (se dirían inspiradas en el facetado del cubismo o en las líneas angulares del expresionismo). Cosa más curiosa todavía, resuena en su léxico, meditado, una nota espiritual, como si, por muy «sin creencias religiosas que se le viera en esos años» (Borges, 1999 a: 93), conservara una simpatía intelectual inconfesa por las doctrinas esotéricas que circulaban entonces.<sup>6</sup>

4. «En esto como ves soy kantiano», explica Borges. Véase Carta 16 a Maurice Abramowicz, fechada en Palma de Mallorca, 16 de octubre de 1920. Borges está leyendo, además, a Max Stirner (*Der Einzige und sein Eigentum* [El único y su propiedad]), y se lo recomienda a su amigo suizo para resolver la «cuestión del yo».

5. Publicado en *Baleares*, el 15 de febrero de 1921. Reimpreso en *I manifesti dell'ultraismo spagnolo* (2002: 132). Jorge reiterará esta distinción entre las dos estéticas, añadiendo que el futurismo no es sino un ejemplo de la pasiva: «Anatomía de mi "Ultra",» *Ultra*, núm. 11 (20 de mayo de 1921).

6. A través de Schopenhauer, por ejemplo, que se inspiró en la filosofía de los hindúes. En Mallorca, Borges le comenta en una carta a Abramowicz (núm. 16), que ha estado leyendo a San Juan de la Cruz. Lo entrecomillado procede de la carta 11 al mismo amigo del 20 de agosto de 1920, en la que Jorge comenta burlescamente los intentos de convertirle por parte de una señorita mallorquina.

¿Serviría esa ambigüedad, esa pequeña apertura a lo místico, para crear un espacio dentro del ultraísmo en el que Norah, creyente, se pudiera sentir libre para proponer temas espirituales, manifiestamente de su agrado, al igual que habían hecho algunos expresionistas alemanes? Lo cierto es que, además de las idílicas escenas inspiradas en Mallorca, como *El pomar*, o los circos y arlequines, que exhibían el espíritu lúdico e intrascendente de la vanguardia, encontramos en las páginas de *Grecia* y *Ultra*, ilustrando poemas y prosas a veces muy profanos, «*madonnas*» y maternidades inspiradas en la Virgen, que junto a santos como San Sebastián (portada del segundo número de *Ultra*) o un pequeño grabado con el pañuelo de Verónica, atestiguan la cultura religiosa de su autora.

No hay nada que legitime ese tema en los escritos que firma Guillermo en estos años («*Vertical*», *Grecia*, núm. 50, noviembre 1920, «Estética del yoísmo ultraísta», *Cosmópolis*, núm. 29, mayo de 1921) ni, por cierto, nada que favorezca particularmente valores que se hubieran considerado «femeninos». Al contrario, los manifiestos de Guillermo son ingenuamente fálicos («*Vertical*» es una exhibición de «faloforia», insinúa Jorge, al comentarlo en *Reflector*, núm. 1 de 1921). Cuando se consolide algún nombre como el de Marie Laurencin, Guillermo intentará asimilar el arte de Norah a lo femenino, pero con el efecto discutible de ir creando compartimentos estancos para los sexos. Por lo demás, como Guillermo mismo explica en una carta de últimos de 1920 a Alfonso Reyes (Torre, 2005: 35-36), no pretendía como Jorge teorizar, sino servir de antena y transmisor de las nuevas tendencias, por lo que encontramos en sus textos tan sólo una postura vital, una euforia nietzscheana que quiere englobar a todos los ismos al uso (futurismo, creacionismo, dadaísmo) sin entrar en más filosofías.<sup>7</sup>

## Una vuelta al orden

Hacia 1923-24 Norah atendió, como muchos compañeros por toda Europa, la llamada a una *vuelta al orden* tras la Gran Guerra. Como ha señalado Patricia Artundo (1994: 55-56), uno de los signos del cambio que se produce en su obra es el regreso a la pintura y el progresivo abandono del grabado como medio preferido (medio que dependía crucialmente de la difusión de las revistas y que se había ajustado a las características de éstas). Pero es curioso comprobar, además, cómo, en la práctica, la vuelta al orden conlleva también determinados cambios de conducta por parte de la artista y su novio. La huella de este proceso —que une a la defensa del clasicismo la reivindicación por parte del crítico de la

7. «Inauguro con *Vertical* una serie —periodicidad indeterminada— de manifiestos subversivos, sintetizadores de las flotantes modalidades y estéticas y definidores de mi actitud espiritualmente crítica en el plano inespecial del ultraísmo básico y genérico —y que ha derivado posteriormente a varios específicos “ismos” personales».

«feminidad» e, implícitamente, la asunción por parte de la artista del papel tradicional de la mujer— la encontramos en las páginas de la *Revista de Casa América-Galicia* [luego *Alfar*, La Coruña], que, a partir de la portada del número 27 de marzo de 1923, viene incorporando a Norah como ilustradora, presentada, o representada, por su novio.

Desde España, donde espera el regreso a Europa de la familia Borges, Guillermo se dedica a sentar como crítico nuevas pautas de recepción para la obra de quien será en breve su prometida. Norah, nos asegura, «se asimila la intención constructiva del cubismo. Así, se encuentra de regreso, con otros que aún van recortando puzzles... Dotada de una iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mistificaciones cerebrales» («Retrato»).<sup>8</sup> Idea esta última que recalcará en el número 29 (mayo de 1923), en una nota sobre tres nuevas «poetisas» argentinas: las encuentra «muy líricas y muy femeninas» y las juzga «formadas bajo la égida de Norah Borges». Él, por su parte, ha dado ya por sepultado el ultraísmo, al que pone fechas, 1918-1922, anunciando para sí mismo (y acaso también para Norah, cuyo retrato fotográfico, dice, ilumina el cuarto en que escribe esta autoentrevista), una época de recapacitación: «destrucción y construcción. Esta es la mejor ruta» («Visita»).<sup>9</sup>

Si a Norah nunca le fue dado participar de lleno en la cultura forzosamente masculina de la que las revistas «ultraicas» se habían nutrido, no es menos cierto que había deseado participar en ella y que el arte que aportó contribuyó singularmente a legitimarla. Pero la vuelta a la Argentina en la primavera de 1921 no sólo determina que se aparte de las aventuras vanguardísticas que le brindaron Sevilla o Madrid, sino que también la enfrenta a un ambiente más conservador que el de la España de entreguerras.<sup>10</sup> Ante los signos inequívocos de que su novio está a punto de desertar, empezará a cultivar más asiduamente los temas que le granjearán una recepción segura: niños, ángeles, sirenas, amantes que podrían ser gemelos....

En 1930 con motivo de una exposición en Buenos Aires, la crítica Consuelo Berges comprobaba con cierta sorpresa que a diferencia de la hostilidad que había provocado la obra de otro ex-ultraísta (Rafael Barradas), la obra de Norah amainaba tempestades: «Ante

8. Este pasaje fue extraído, por lo visto, de un artículo anterior, «El Renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas», publicado en *Cosmópolis*, núm. 44 (agosto de 1922) y en *Nosotros*, núm. 161 (octubre de 1922), y luego incorporado a la obra *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). May Alonso ha notado cómo coincide la vuelta al orden de Norah con la formalización de las relaciones entre los novios y cómo Guillermo suprimirá su breve tributo a la Norah ultraísta en *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). Véase el estudio de May Alonso en prensa, *La vanguardia enmascarada*.

9. Con esta idea también Guillermo se repite y se multiplica: véase «Bengalas», en *Tobogán* [Madrid], agosto de 1924, citado en Artundo (1994: 54). *Création / Destruction* era el título de un libro nonato sobre Roberto Delaunay que Guillermo pensaba sacar en 1923. Se reproduce la maqueta en *El ultraísmo y las artes plásticas* (34). Iban anunciados también en el texto de la *Revista de Casa América-Galicia* sendos estudios sobre Norah Borges y Rafael Barradas. Las tres poetisas «formadas bajo la égida de Norah» son Norah Lange, Helena Martínez Murguiondo, y María Clemencia López-Pombo.

10. Véase Beatriz Sarlo (1988) y Daniel Nelson (en prensa).

ella, nunca la incomprensión se traduce en diatriba; cuando más, en silencio y sonrisa. El arte clarísimo de Norah realiza el mito de Orfeo...» (1930: 9).

Berges intuía que la obra de la pintora presentaba una paradoja, era «recatada y libre», decía. Y es que tanto formal como temáticamente se había vuelto más íntima. Se había extraído del tiempo, dominada ya aquella conmoción interior que según la artista había originado el expresionismo de su primera juventud.<sup>11</sup> En una poética publicada anónimamente en 1927 («Cuadro sinóptico de la pintura», reimp. Gómez de la Serna 19-21). Norah se pronunció a favor de una pintura que serenara el ánimo del espectador, donde pudiera contemplarse una sola estación del año —el verano—, a resguardo de todas las imperfecciones del ser humano. Y tan conseguida resultaba el arte al que correspondía esa poética que parecía haberse producido por elección libre. Acaso fuera más exacto decir que Norah, por necesidad, y en última instancia, supo muy bien labrarse un espacio imaginario, utópico al margen del «ágora» masculino de sus días.

Hacia 1922, tras la vuelta a la Argentina, se produce en la obra de Norah un momento de repliegue (por volver a las metáforas bélicas), cuando se suavizan las líneas expresionistas de sus grabados. Esto coincide, por un lado con los esfuerzos por parte del novio de re-presentar la obra de su novia como «femenina» y por otro, con las expectativas que se tenía de las chicas de la clase media en un medio todavía muy conservador. Vista de fuera, Norah asumía lamentablemente el papel de la heroína de alguna novela rosa, como insinuaba su hermano en una carta a un amigo, dejando claro que no estaba conforme con este desenlace: «*Norah, il y a un mois, a épousé Guillermo de Torre. Oui, tout comme dans les romans à peu de frais d'imagination, avec une simplicité indigne du Destin*» (Borges, 1999 a: 148).<sup>12</sup> Pero ese matrimonio con un español la obligará a volver a España de nuevo, y le permitirá conocer, en un país que la había acogido como una de los suyos, otra época de protagonismo. En España soplaban aires de libertad que iban a mejorar el estatus legal de la mujer, si bien la moda va a contracorriente, introduciendo la nostalgia por una época pre-emancipatoria. Y es que en los años que transcurren entre la vuelta de Norah a la Argentina en el 21 y la segunda época de residencia en España (1931-36), se presenta el certificado de defunción del estilo deshumanizado y junto con él lo de la moda de la mujer *garçonne*.<sup>13</sup>

11. «Yo era demasiado expresionista en esa época, después me fui metiendo en una cosa más tranquila, más silenciosa». Palabras citadas de una entrevista a la artista de Patricia Artundo en 1987 en Patricia Artundo, «Una pintora ultraísta» (1996: 25).

12. Carta 25 a Maurice Abramowicz de septiembre de 1928. Norah y Guillermo se casaron en Argentina en agosto de ese año. Guillermo llegaría a Buenos Aires en el otoño del 1927.

13. El modelo de la *garçonne* quedó plasmado en una novela francesa de ese título de 1922 debida a Victor Margueritte. Sobre el significado del estilo en España, que suponía para una observadora, el retorno de las mujeres «a la figura del efebo», véase María Luz Morales (1956: 287). Comentan su importancia tanto Shirley Mangini (2001) como Marcia Castillo Martín (2001).

Se oyen voces, tanto de la izquierda como de la derecha, pidiendo una rehumanización del arte, un «nuevo romanticismo». Y aunque el énfasis recae en la política, en la necesidad de cultivar temas que conduzcan al planteamiento de un nuevo orden social (en esto concuerdan todos), no tardarán en oírse voces que reclaman un «nuevo romanticismo» también entre los sexos —apuntando, aparentemente, a los valores que vemos plasmados en el arte de Norah. Así las cosas, las palabras de Guillermo de Torre en 1923 resumían lo contradictorio de lo sucedido: Norah iba en la vanguardia de los que habían *vuelto* de la vanguardia.

### El nuevo romanticismo de Norah Borges

Con las obras de este período Norah se adentra de lleno en lo que muchos seguían pensando era esencialmente, inamoviblemente, el mundo femenino: el mundo del amor y del romanticismo. Entre los hombres había quien pretendería que semejante vuelta anunciaba cambios mucho mayores, de una gran rehumanización de las artes, que ponía a éstas al servicio de la revolución. Se infiltraba en los escritos de la época la nostalgia de unos usos que, se decía, habían sido desechados por las mujeres modernas. Al tiempo que se llamaba, pues, a la revolución —irónicamente— se desautorizaba a aquellos espíritus femeninos que hubieran pecado de demasiado libres. Desde el influyente libro de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1930), que marcó una clara ruptura con las literaturas de vanguardias, se montó una apasionada defensa de lo romántico. Aunque se trataba de reclutar a la *juventud* para la construcción de un nuevo orden, el autor volvió la vista atrás a otra época más «humana». Como en el discurso progresista era la mujer quien inevitablemente portaba los signos del avance de la raza, le servía de preámbulo una reflexión sobre la cuestión femenina. Pero en nombre de un enfrentamiento con el liberalismo burgués, el libro arranca con un ataque al sufragismo (que el autor consideraba irrelevante, tan huero como cualquier ejercicio del voto): «Nuestras damas del movimiento feminista están todavía tan retrasadas que siguen pidiendo para la mujer el voto político y el escaño parlamentario» (Díaz Fernández 1930: 16).

Afortunadamente —proseguía— el primer feminismo quedó superado. La moda había cambiado y las mujeres que antes lucían «los cabellos cortos, la nuca rapada, la falda corta y los arreos masculinos» ahora lanzaban «el grito del vestido romántico, falda y cabellos largos», y se asomaba por Oriente «un nuevo romanticismo». Y como parte del nuevo ideario, de esa vuelta a lo humano, cómo no, se «levantan las barricadas del corazón». Los románticos modernos

... colocan lo humano en primera línea. Dejan que en el hombre hablen las voces más sinceras, las voces del alma y del instinto. Si hay suicidios son suicidios por amor, porque en el amor es sin duda alguna donde se encuentran las raíces más hondas de lo humano (*Ibidem*: 22).

Dejando de lado su razonamiento, Díaz Fernández colocaba la nueva moda firmemente dentro de un marco anti-igualitario para defender la (engañosa) complementariedad de los sexos. En el mismo año, centenario del estreno en París de *Hernani* de Víctor Hugo, sin ir tan lejos, pero algo alarmada porque el modelo de «nueva mujer» vanguardista hubiera supuesto la pérdida de los valores de las abuelas, la periodista María Luz Morales, lanzaba su propio llamamiento para una vuelta al romanticismo. Y lo hace como quien está segura que se trata de una vuelta a casa. Exclamaba en 1930:

Seamos, ante todo, gentes de nuestro tiempo. Mujeres de hoy, pero mujeres... Con voluntad y energía y cultura y sentido de la responsabilidad. CON ALEGRÍA EN EL TRABAJO Y EN EL AMOR. [...] Con gracia novecentista y espíritu deportivo. Pero también con sensibilidad, con fe, con ideales, con lágrimas, con entusiasmos, con debilidades e ignorancias, con gusto por los niños, por las flores y por los versos, con abnegación, con piedad, con sacrificio, con amor, con romanticismo! (Morales 1930: 238).

Sin duda, lo más interesante de este discurso es que proceda del ámbito del feminismo, al igual que otras tímidas intervenciones por parte de mujeres que llegaban algo tarde a las artes. María Luz Morales (1889-1960) había saludado la creación del Lyceum Club Femenino con una conferencia en 1929 titulada «Del Salón al Club», pero se decantó después por un feminismo apacible, un «feminismo feminizante», como hubiera dicho Guillermo de Torre, que se centraba en la elevación de la cultura de la mujer.<sup>14</sup>

Traigo a colación estos datos, a los que se podrían sumar más de la misma índole, para que quede claro en qué contexto se iba a recibir la obra que producía Norah en su fase posvanguardista. Ella no dejó de tener admiradores entre los modernos; en una importante reseña de su obra Córdova Iturburu (1930) celebró la plasmación en su obra de una «patria celeste», un más allá que la aislaba del espíritu del tráfago mundanal, pero me pregunto si ésto no era en el fondo un modo de compensar la falta de sitio en el mundo de los hombres.

14. Guillermo de Torre, «Margarita Nelken» (1927), citado en Fernández Utrera (2001: 149). La conferencia de Morales fue apuntada en *La Gaceta Literaria*, núm. 58 (15 de 1929) pero, que yo sepa, no llegó a publicarse. Amparo Hurtado (2006) comenta un aspecto de la actividad de la periodista barcelonesa pero no su adhesión al «nuevo romanticismo». Entre 1926 y 1931 Morales mantuvo una página en *El Sol* titulada «La mujer, el hogar, y el niño», y publicó un libro breve titulado *Libros, mujeres, niños* (Barcelona: Cámara Oficial del Libro, 1928).

## Una androginia femenina

Los novios que pinta Norah Borges durante su noviazgo (1923-1928) son adolescentes y de manifiesta inspiración literaria. Cuando ella representa en pintura a la pareja en estos años se la imagina compuesta de dos niños algo asexuados, y casi gemelos, como los que protagonizaban sus lecturas predilectas. Los propios títulos de los cuadros que ejecuta tras la vuelta delatan su procedencia: *Urbano y Simona*, 1923/1930 (por la novela de Pérez de Ayala, *Los trabajos de Urbano y Simona*), *Pablo y Virginia*, 1927 (por la célebre obra de Bernardin de St. Pierre); *El herbario* (1928), óleo que conmemora sus desposorios y que recuerda la costumbre romántica de guardar una flor regalada por el amado entre las hojas de un libro. (En la obra de Norah se ve a los dos novios sentados en una mesa sosteniendo entre los dos un libro en el que están dibujadas la palabra «herbario» y una rosa entre las manos de dos amantes).<sup>15</sup>

En el mundo «rosa» en que Norah los va insertando, los amantes adquieren tintes andróginos, pero a diferencia de otras artistas modernas —más asimiladas a los valores que Ortega describía en *La deshumanización del arte* (1925) y que Díaz-Fernández fustigaba (piénsese en Maruja Mallo, por ejemplo)— Norah los representa como seres vagamente afeminados y pone el acento en lo que acerca al amante al mundo de la amada.<sup>16</sup> Como si al estar insertos en un mundo rosa, enmarcados simbólicamente junto a la novia como en una tarjeta de San Valentín, los chicos —calcados sobre la figura de Guillermo— cobrarán el mismo color y estado de ánimo de ese mundo ideal. Así que suelen poseer las mismas suaves facciones que las chicas —grandes ojos, cara aniñada y sonrosada— y lucir algún que otro toque romántico como una pajarita o una flor en el ojal. Un par de años después Guillermo Díaz-Plaja gastará una broma respecto del cambio de aires entre los vanguardistas con su nota «Tres discos románticos: 1931»<sup>17</sup> (1975: 125). La propuesta de Norah invierte la tendencia por parte de otras mujeres asociadas a la vanguardia —piénsese en la recia campesina de *La mujer de la cabra* (1927) de Maruja Mallo, por ejemplo, o el célebre retrato de Frida Kahlo vistiendo pantalón y chaqueta con la melena cortada— que se asimilaban modos y actividades masculinas, adquiriendo costumbres y privilegios masculinos para de esa manera «hombrearse» con los demás artistas (como comentaba alguna vez María Teresa León).

15. Véase Roberta Quance (2003).

16. Díaz Fernández mantenía que Ortega sólo había interpretado los valores del arte de vanguardia, no los había reafirmado.

17. Los «discos» eran 1) «Escribir y llorar», 2) «Ángel de luz» y 3) «La evolución de las corbatas». Comenta indulgente: «Acaso no llegaremos a una vitalización total de esta conmemoración romántica hasta que el ángel de luz [de Rafael Alberti] no vuelva a ser la mujer» (124).

Pero por muy notable que sea la androginia feminizante del que hace gala (¿podemos llamarla *ginandria*?), lo que más nos llama la atención en el arte de Norah de este período es la plasmación de un espacio femenino imaginario donde las chicas viven en un estado de ensoñación que les quita gravidez y terrenalidad. Muy significativo a este respecto es el parecido compositivo y temático de dos obras que ejecuta ya en plena madurez: *Seis ángeles* (témpera, 1931), reproducido en la *Gaceta de Arte*, y *Adolescencia* (óleo, 1941), reproducido en color en el frontispicio de la monografía que Ramón le dedicará en 1945.<sup>18</sup> Si no está del todo claro cuál es el género de los ángeles que pinta Norah, reunidos en coro contra un fondo azul celeste y de los que vemos sólo el rostro, o si los de la fila de abajo no son en realidad niños, sí está claro que no son seres masculinos (salvo, quizá, el chico del ángulo derecho inferior). En el otro cuadro vemos representadas cuatro figuras, a las que se ve el rostro y la parte superior del cuerpo. Tres de ellas son niñas, como se ve por la melena y el nacimiento del pecho; la de en medio le acaricia la cara a una figura colocada en el ángulo superior izquierda, que es su novio, mientras las otras hacen un gesto que se vuelve característico en la pintura de Norah Borges tanto de los niños como de los ángeles: sin mirar ningún punto fijo, alzan las manos a la cara o al oído como si atendieran una voz o una visión interior. O, como intuye uno de sus críticos más finos, como si quisieran defenderse de algo o de alguien con un gesto de pudor o «vergüenza» (Córdova Iturburu, 1930).

La elección de esa palabra es reveladora. Porque el lado oscuro de la vida y de las propias fuentes de la creatividad, el lado excluido de esa pintura, no era ni sería nunca compatible con la fantasía que nos proporciona de un estado de gracia infantil (al que tendrían acceso los amantes verdaderos), y sin embargo acecha. Nos lleva a nombrar ausencias: la sexualidad, la mortalidad, cualquier fruto de la caída... Todo esto, como ha demostrado Daniel Nelson, lo tenía Norah prohibido por su poética, de la que nunca, que sepamos, se desdijo. Al contrario, iba a permanecer extraordinariamente fiel a algunos de sus primeros temas expresionistas, volviendo a pintar una y otra vez Anunciaciones, ubicadas esta vez en la Argentina del siglo XX, con la intención, según Patricia Artundo (1996: 27-28), de acercar el milagro de la Encarnación a nuestros días.

Con el tiempo, quedará claro que Norah no se va a desviar de esa visión del mundo, aun a costa de quedarse al margen del arte contemporáneo y su mercado (Artundo 2002: 20). Su hermano Jorge insinúa, en una de las últimas ocasiones en que figura junto a su hermana, que hace tiempo que el camino por el que marchaban los dos se había bifurcado. Habían elegido sendas distintas. Norah se interesaba por los santos, y él por los infames.<sup>19</sup>

18. Véanse Westerdahl (1933); Gómez de la Serna (1945).

19. En el prólogo que puso al libro de su amiga Silvina Ocampo, *Breve santoral*, ilustrado por su hermana, Jorge Luis comenta que la Edad Media creó «una ciencia de los justos» mientras que «ahora nos interesan los criminales (1985: ó)». Recordemos que en 1935 Borges había publicado su *Historia universal de la infancia*.

## Bibliografía

- ALONSO, May (en prensa): *La vanguardia enmascarada*.
- ARTUNDO, Patricia (1994): *Norah Borges. La obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: s.n. [Fondo Nacional de las Artes]
- \_\_\_\_\_. (1995): «Adriano del Valle y una amistad singular: Norah y Jorge Luis Borges». En: *Adriano del Valle (1895-1957). Antología*. Madrid: Fundación El Monte y Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, pp. 387-391.
- \_\_\_\_\_. (1996): «Una pintora ultraísta», *Proa. En las artes y en las letras. Tercera época*. Buenos Aires. Nº. 24 (julio-agosto), pp. 24-28.
- \_\_\_\_\_. (1999): «Entre "La Aventura y el Orden": los hermanos Borges y el ultraísmo argentino», *Cuadernos de Recienvenido «Borges 100 años»*, Universidade de São Paulo, Nº. 10, pp. 57-97.
- \_\_\_\_\_. (2002): «El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino». En: *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: MALBA, 2002.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1998): «Introducción», *Grecia. Revista de Literatura 1918-1920*. Ed. facs. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, pp. IX-XXXI.
- BERGES, Consuelo (1930): «Una exposición de Norah Borges», *La Gaceta Literaria*, Nº. 95 (1 de diciembre), p. 9.
- BONET, Juan Manuel (1992): «Hora y media con Norah Borges», *Renacimiento*. Nº. 8, Sevilla, pp. 5-6.
- \_\_\_\_\_. ed. (1996): *El ultraísmo y las artes plásticas* (Valencia: IVAM/Centre Julio González.
- BORGES, Jorge Luis (1999 a): *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda*. Ed. Cristóbal Pera, con un prólogo de Joaquín Marco y notas de Carlos García. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé, 1999.
- \_\_\_\_\_. (1999 b): *Un ensayo autobiográfico*. Edición del centenario (1899-1999), il. con imágenes de su vida, pról. y trad. de Aníbal González, epíl. de María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé.
- BORGES DE TORRE, Norah (1927): «Cuadro sinóptico de la pintura», *Martín Fierro*. Nº. 39, 28 de marzo, pp. 2-3.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1985): *La novela de un literato, 2*. Madrid: Alianza.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2001): *Las convidadas de papel*. Alcalá de Henares: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CÓRDOVA ITURBURU, [Cayetano] (1930): «Definición de Norah Borges de Torre», *La Gaceta Literaria*. Nº. 73, 1 de enero, pp. 5-6.

- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1930): *El nuevo romanticismo*. Madrid: Editorial Zeus.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1975): *Vanguardismo y protesta*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- DOS PASSOS, John (1938): *Journey Between Wars*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.
- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad (2001): *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1945): *Norah Borges*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- HURTADO DÍAZ, Amparo (2006): «Caterina Albert y María Luz Morales», *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº. 671, mayo, pp. 43-54.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1929): «Exposiciones: Arte otoñal», *La Gaceta Literaria*. Nº. 68, 15 de octubre, p. 3.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Ediciones Península.
- MARTÍNEZ QUIJANO, Ana, ed. (1996): *Norah Borges, casi cien años de pintura*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges.
- Morales, María Luz (1956): *La moda: el traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX: 1900-1920*. 2ª ed. Barcelona: Salvat.
- \_\_\_\_\_. (1930): *1830-Las Románticas-1930*. Madrid: Historia Nueva.
- NELSON, Daniel (en prensa). «Norah Borges: (Auto-)crítica, (auto-)censura y (auto-) borrado».
- OCAMPO, Silvina (1985): *Breve santoral*. Con dibujos de Norah Borges y un prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones del Gaglianone.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1975): *Tertulias y grupos literarios*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- QUANCE, Roberta (2003): «Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi», *Revista canadiense de estudios hispánicos* 28. Nº. 1, pp. 71-85.
- ROTA, IVANA, ed. (2002): *I manifesti dell'ultraismo spagnolo*. Lucca: Mauro Barono Editore, Viareggio.
- SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- TORRE, Guillermo de (1923 a): «Retrato [de Norah Borges]», *Revista de Casa América-Galicia*, [ed. facs.]. Nº. 27, marzo, p. 201.
- \_\_\_\_\_. (1923 b): «Visita del "Interviewer Ignotus" al autor de *Hélices*», *Revista de Casa América-Galicia* [ed. facs.]. Nº. 28, abril, pp. 236-38.

- \_\_\_\_\_. (1923 c): «Tres poetisas argentinas», *Revista de Casa América-Galicia*. Nº. 29 [ed. facs.], mayo, p. 274.
- \_\_\_\_\_. (1925; 2001): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Renacimiento/Biblioteca de Rescate.
- \_\_\_\_\_. (1927): «Margarita Nelken: *Entre nosotras*», *La Gaceta Literaria*. Nº. 4, 1 de julio, p. 4.
- \_\_\_\_\_. (2005): *Las letras de la amistad. Correspondencia (1920-1958)*. Alfonso Reyes-Guillermo de Torre. Ed. de Carlos García. Valencia: Pre-Textos.
- TORRE, Guillermo de; Esteban Salazar y Chapela; Miguel Pérez Ferrero (1935) *Almanaque Literario 1935*. Madrid: Editorial Plutarco.
- VANDO VILLAR, Isaac del (1920): «Una pintora ultraísta», *Grecia* [Sevilla]. Nº. 38, 20 de enero, p. 12.
- WESTERDAHL, Eduardo (1933): «Norah Borges», *La Gaceta Literaria*. Nº. 20, octubre, p.1.

Recibido el 18 de enero de 2005

Aceptado el 5 de junio de 2006

BIBLID [1139-1219(2007)10: 233-248]