

Entre el ultraismo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936).

Between the ultraism and the surrealism: a aproximation Norah Borges' Aesthetics (1918-1936)

José Luis Plaza Chillón

Universidad de Granada

Recibido el 20 de octubre de 1996.

Aceptado el 1 de junio de 1996.

BIBLID [1134-6396(1996)3:2: 303-330]

RESUMEN

El objeto de este artículo es analizar la labor plástica y estética de la artista argentina Norah Borges en España, entre el año de su llegada (1918) y la Guerra Civil (1936). Reivindicando su arte como uno de los más peculiares e individualista de los que aquí se produjeron. Destacando su visión integradora de las vanguardias artísticas durante estos años; además de la colaboración con algunos de los artistas más destacados, como: Barradas, Ángel Ferrant, Maruja Mallo o Federico García Lorca.

Palabras clave: Siglo veinte, Norah Borges, Pintura, Grabado, Expresionismo, Ultraismo, Cubismo, Surrealismo, Primitivismo, Escenografía, García Lorca, *La Barraca*, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

The subject of this article is the analysis of the artistic work of the argentinien female painter and aesthetics Norah Borges between her arrival in Spain (1918) and the Spanish Civil War (1936). Her work is some of the most unusual and individualistic were created in Spain. Her vision integrated the vanguard artistic of the period and her collaboration with some of the most important artist of the era, such as: Barradas, Ángel Ferrant, Maruja Mallo or Federico García Lorca.

Key words: Tweenty Century, Norah Borges, Picture, Engraving, Ultraism, Expresionism, Cubism, Surrealism, Primitive Art, Scene Painting, García Lorca, *The Barraca*, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges.

SUMARIO

1.—Introducción en la vanguardia. 2.—La búsqueda individual. 3.—Norah Borges y la República.

El problema fundamental que encontramos al acercarnos al complejo campo de estudio sobre la historia de las mujeres, no es sólo el silenciamiento

y olvido a la que han sido sometidas durante siglos, sino la falta de una metodología adecuada para un análisis científico. Pero el caso puede ser más alarmante, si el lo que deseamos estudiar se encuentra más cercano en el tiempo, e incluso contemporáneo. En cierto modo, esta podría ser la situación de la protagonista de este artículo: Norah Borges (seudónimo de Leonor Fanny Borges), pintora y grabadora nacida en Argentina (Buenos Aires, 1901), pero que desde muy temprana edad viajó con su familia por determinadas partes del continente europeo, desarrollando gran parte de su obra en España entre 1918 y 1936, en un país cuyos valores estéticos se debatían entre la tradición finisecular y las corrientes más innovadoras del momento, llegadas de Francia, Alemania e Italia principalmente, y en las que se vio inmersa de lleno esta sobresaliente artista argentina.¹

Es posible que la significación de algunos autores coetáneos de la artista hayan dejado en la penumbra reminiscencias modernistas en el trato historiográfico de la misma, no obstante intentaremos subsanarlas. Es cierto, que Norah Borges estuvo rodeada por los nombres más significativos del arte y la literatura de su tiempo, entre ellos su propio hermano Jorge Luis Borges, y el que más tarde fue su marido, Guillermo de Torre. Ambos bastiones críticos fundamentales para la comprensión de este periodo, sin que ello supusiera la anulación parcial de una artista que supo brillar con luz propia en la España anterior a la Guerra Civil; escribiendo un importante capítulo, sin el cual la historia del arte español de la primera mitad del siglo XX estaría incompleta.

1.—Introducción en la vanguardia

Bien es verdad, que tanto Jorge Luis Borges como Guillermo de Torre tuvieron mucho que ver con la introducción de la artista argentina en los ambientes literarios y artísticos más avanzados del Madrid de los años veinte, como fueron la tertulia del *Pombo* que dirigía Ramón Gómez de la Serna y que ella frecuentaba o la de Cansinos-Assens de la que era asiduo su hermano, como la propia Norah Borges recuerda.² Pero también es cierto, que tanto

1. La crítica y los estudios sobre este período de la historia del arte contemporáneo en España ha avanzada bastante en estos últimos años, no obstante me remito para su consulta a un estudio clásico: BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1982. Ver también: BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939*. Madrid: Espasa-Calpe, Vol. 1, 1995. Una de las puestas al día más completas las ha realizado: BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España. 1097-1936*. Madrid: Alianza, 1995. (Las referencias más actuales sobre el arte de este momento en España y en concreto sobre Norah Borges, irán apareciendo a lo largo de este estudio).

2. BONET, Juan Manuel. "Hora y media con Norah Borges." *Renacimiento*, 8. 1992.

su familia (su padre era diplomático), como ella y su hermano viajaron por distintas capitales europeas desde la más temprana edad que fueron fundamentales, como veremos, en la formación de la artista. Jorge Luis se educó en Ginebra entre 1914 y 1918, allí mismo Norah cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes. En 1918 se trasladaron a España toda la familia, viviendo intermitentemente entre Madrid, Mallorca y Sevilla; aunque finalmente fue la capital de España el centro neurálgico escogido, por su irradiación cultural al resto del país, si exceptuamos Barcelona.³

La formación artística de Norah Borges comenzó en su estancia en Suiza, donde en la *Ecole des Beaux Arts* de Ginebra asistió como alumna del escultor Maurice Sarkisoff, y al curso de arte decorativo de Madame Cateret. En Lugano, donde pasaron una temporada en un hotel, aprendió con Arnaldo Bossi la técnica del grabado en madera o *xilografía*, que fue sin duda alguna una de sus mayores aportaciones a la plástica contemporánea, sufriendo sobre todo la influencia de los grabadores *expresionistas* alemanes, y en especial del belga Franz Masreel, que como veremos más adelante fue una de las estéticas predominantes en sus primeras creaciones en España. Ella misma recuerda felizmente sus primeros pasos en esta técnica:

"La estancia en Suiza fue importante tanto para mí como para mi hermano. Jorge Luis estaba entusiasmado con la poesía expresionista alemana, y encargaba todas las novedades. A mí también me interesaba el grabado expresionista, el grabado en madera".⁴

LA VERÓNICA



"La Verónica". Xilografía (1921-1922).

3. BORGES, Jorge Luis. *Cartas de juventud. (1921-1922)*. Madrid: Orígenes, 1987, pp. 25-32.

4. BONET, Juan Manuel. "Hora y media...", p. 5.

Antes de introducirse de lleno en el Madrid vanguardista, realizó con su familia un pequeño periplo peninsular partiendo de Mallorca y pasando por Sevilla y Córdoba, volviendo a ellas en alguna que otra ocasión. En Mallorca siguió su formación junto al pintor sueco Swen R. Westman, que había pasado por París llegando incluso a frecuentar a Picasso. Norah pintó en el Hotel Universal (frente a la Iglesia de San Miguel) un mural, hoy desgraciadamente desaparecido, titulado: “*Las campesinas de Mallorca*”, y una pequeña composición al carboncillo en una escalera de la pensión Valldemosa (en la casa del médico), la cual se conserva, en un estilo aún sin definir claramente. De Mallorca, pasaría a Sevilla donde en plena efervescencia del *ultraísmo*, su hermano publicaba los primeros poemas en la revista “*Grecia*” de connotaciones ultraístas y donde también ella comienza su prolífica obra gráfica⁵ que no pararía ya hasta su ubicación en Madrid, y calificándola por algunos críticos del momento como “*la pintora ultraísta*”⁶ (de la implicación del



“Emigrantes”. (Dibujo). (1922).

5. Para conocer su obra gráfica de estos años de un modo exhaustivo, ver el libro de reciente aparición: ARTUNDO, Patricia. *Norah Borges, obra gráfica. 1920-1930*. (Prólogo de Marcelo E. Pacheco) Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor SLR, 1994. De la misma autora existe también un libro inédito sobre su período español.

6. VANDO VILLAR, Isaac del. “Una pintora ultraísta”. *Grecia*, 1920.

Ultraismo con las artes plásticas hablaremos más adelante). Norah también pasó por Córdoba (una de las ciudades españolas preferidas por la artista argentina), donde conoció a un hermano del afamado pintor simbolista Romero de Torres y del que más adelante tomaría algunas clases de pintura, por ser de su gusto.

En torno al 1920, Norah Borges se introdujo de lleno en la vanguardia artística española de la mano principalmente de su hermano Jorge Luis y de Guillermo de Torre. En estos tiempos era el *Ultraismo* la corriente dominante de la poesía española, una especie de versión *Dadá* entendido a lo ibérico aunque siguiendo un estética plenamente rupturista y radical como hacían los franceses o los *exilados* en Zurich (Tzara, Arp, Schwitters...)⁷, y que se puede comprobar al leer alguno de los manifiestos publicados en las revistas más avanzadas y que en estos momentos giraban en torno a la órbita del *ultraismo*, como: *Ultra*, *Grecia*, *Cervantes*, *Horizonte*, *Plural* o la juanramoniana *Reflector*, en muchas de las cuales comenzó a trabajar de una manera constante Norah Borges, adjuntando sobre todo xilografías o grabados en madera, pedidos principalmente por Guillermo de Torre, e ilustrando poemas de muchos de los poetas de entonces. Encontramos también su firma en otras revistas como: *Tableros*, *Ronsel*, *Formisci* y *Manométre*.

En todas estas colaboraciones realizó interesantes creaciones plásticas a través de numerosos grabados en madera, aunque también hizo algunas litografías (grabado en piedra) pero que se dieron a conocer tardíamente (casi cincuenta años después)⁸; utilizó una estética inmersa plenamente en la modernidad no definiéndose por un estilo concreto. En estos primeros grabados se pueden observar reminiscencias *futuristas*, *cubistas* pero sobre todo *expresionistas*, trabajando junto a nombres tan fundamentales dentro de la vanguardia española como Francisco Bores, el polaco Wadislaw Jahl o el uruguayo afincado en España, Rafael Pérez Barradas.⁹ Posteriormente, su arte y estética derivaría hacia otros derroteros no muy lejanos; el *ultraismo*, el *creacionismo* y sus alrededores fueron, en cierto modo, un laboratorio de ensayo para Norah donde experimentaría en libertad a través de sus primeras creaciones.

El *ultraismo* fue el movimiento al que Norah Borges pudo adherirse plenamente, ya que se puede considerar como el único movimiento organizado de aspiración vanguardista que se produjo en España a lo largo de toda la historia del *Arte Nuevo*. Su vida literaria y artística estuvo en las revistas

7. TZARA, Tristán. *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets, 1994.

8. Estas litografías fueron dadas a conocer en un volumen titulado: (Norah BORGES). *Norah: con quindici litografie di Norah Borges*. (Prólogo de Jorge Luis BORGES). Milán: Il Polfilio, 1977.

9. TORRE, Guillermo de. *Ultraismo, Existencialismo y Objetivismo en la literatura*. Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 70-74.

(como hemos señalado), y por tanto la vida de los artistas plásticos vinculados al ultraismo también estuvo en las revistas, que estuvieron inundadas de audaces contenidos visuales, preferentemente de xilografías y linóleos; y de una literatura artística que se encontraba totalmente al día de la problemática del arte de vanguardia europeo. A partir de su presencia en las revistas, los artistas plásticos fueron la mejor imagen del ultraismo.¹⁰ No obstante, la tarea de recuperación del ultraismo sigue siendo un tanto laboriosa, podemos decir que la memoria ha sido injusta con este movimiento, en consecuencia también lo ha sido con nuestra artista Norah Borges, si tenemos en cuenta que fue la primera artista en aparecer en las revistas *ultraicas*. Y aún nos sorprende más si tenemos en cuenta que el ultraismo llegó a relacionarse internacionalmente por toda Europa, a través de Jorge Luis y en Argentina, a través de Norah Borges.¹¹

Ya habíamos adelantado los años que Norah y Jorge Luis Borges pasaron durante la Gran Guerra en Suiza, donde conocieron las posibilidades del *expresionismo* centroeuropeo, y esta fue la experiencia que aportaron a los aledaños del ultraismo. Jorge Luis con numerosas traducciones y con sus propios poemas, y Norah con sus innovadores y suaves grabados en madera, técnica que introdujo ella en el movimiento y cuya fortuna fue inmediatamente seguida por otros artistas afines al ultraismo. La mayoría de estos artistas fueron también xilógrafos, litógrafos o linógrafos, y a través de estos grabados es como podemos evaluar hoy el sentido de sus obras.

El *expresionismo* de Norah Borges mantuvo una línea de síntesis, y en cierto modo mixtilíneo. Poseía un acercamiento estructural que podemos suponer de origen cubista; oscilando sus grabados entre la construcción de la plenitud y la seducción el arabesco, proponiendo perspectivas nuevas y sugerentes. Sus temas huían completamente de cualquier propensión al nihilismo, la angustia, lo desgarrado, lo patético o incluso la plasmación de la psicología interior (como era muy normal en los expresionistas alemanes de *Die Brücke*). Sus grabados eran más bien ingenuos, de una sensibilidad prácticamente directa y sin ningún intermediario.

Aquí radicaría la clave de ese aspecto de coherencia plástica que ofrecían los xilógrafos que trabajaron con el *ultraismo*, y ella, Norah Borges, estableció los vínculos de identidad entre los demás artistas como: Barradas, Wadislaw

10. Muy recientemente se ha celebrado una exposición en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) a propósito de la relación del ultraismo con las artes plásticas, donde se han expuesto algunos óleos y grabados de Norah Borges y de otros más. Ver: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. (A cargo de Juan Manuel BONET). *El ultraismo y las artes plásticas*. Valencia: Generalitat de Valencia/IVAM, 1996.

11. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*. (A cargo de Eugenio CARMONA). Madrid: Ministerio de Cultura/MNCARS, 1991, pp. 33-35.



"Sirena". Óleo. (1929).

Jahl, Francisco Bores, Santacruz, Francisco de Miguel, y más tarde, Huici, Núñez de Carnicer, M. Méndez, Cebreiro, Fernández Mazas, etc. Por un lado, podemos pensar que es la propia técnica del grabado en madera la que se aproximaba a sensibilidades que pudieran no ser tan cercanas, pero por otro debemos reincidir que también se advierten modelos iniciales que parten de la obra de los *expresionistas alemanes*, entre los que destacaban: Richter, Janco, Christian Schad, Bela Uitz, Heckel, Pechtein, Schmidt-Rottulff, Wauer o Kathe Kollowitz (grabadora alemana de una gran significación y de alguna manera olvidada), por citar algunas de la figuras más significativas o aquellas que los propios ultraístas incorporaron a sus publicaciones.¹²

12. BRIHUEGA, Jaime. "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española". En:

Encontramos a Norah Borges introducida de lleno en los avatares de la vanguardia española, pudiéndola considerar como uno de los bastiones fundamentales y el nexo elemental del *ultraísmo* con las artes plásticas, de la que formaron parte una gran pleyade de artistas que ya hemos apuntado, además de un gran número de poetas o personajes dedicados exclusivamente al ámbito de lo teórico, como el polaco Paskiewicz, siendo su literatura artística la mejor con la que pudo contar no sólo el ultraísmo sino todo el ambiente artístico madrileño de aquellos años.¹³ Podemos considerar, por tanto, al *ultraísmo* como la estética predominante en estos primeros trabajos artísticos entre los años que van de 1918 a 1921, y como uno de los puntos de arranque de una carrera artística que no había hecho nada más que empezar. No debemos olvidar por ejemplo, que ya en noviembre de 1920, a los dos años de la fecha del nacimiento oficial del *ultraísmo* Norah Borges junto al pintor uruguayo Rafael P. Barradas, ponía ilustraciones al *Manifiesto Ultraísta Vertical* de Guillermo de Torre, y esto dice mucho de una artista que con 19 años era la preferida entre los creadores de la *modernidad*.¹⁴

En estos años, Norah estuvo muy acostumbrada a las afirmaciones *borgianas* del tipo de "la belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es ni bella ni fea", que estaban muy en consonancia con otros movimientos europeos de vanguardia, como hemos señalado (Futurismo, Dadaísmo e incluso Expresionismo), y que comenzaron a introducirse en España a principio de la década de 1910¹⁵; pero ahora con el *ultraísmo* nuestra artista se va a nutrir de esa ideología iconoclasta que predominaba en esta poética de vanguardia, y que junto con algunos de los artistas citados anteriormente y otros nombres tan influyentes como, Casinos-Assens, Vando Villar, Jacobo Sureda, Guillermo de Torre o el propio hermano de la artista Jorge Luis Borges, fueron los que realmente enaltecieron su creación, manejando unas nuevas coordenadas de lo libre en la composición poética, o en su caso plástica si la hubiese. Y como diría una de las proclamas *ultraístas* lo que pretendían estos modernos era "desanquilosar el arte", sacarlo de la tradición decimonónica y "putrefacta" en la que se encontraba. Algunos de los textos reproducidos en estos manifiestos y proclamas, iban incluso morfológica y

CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. Barradas. Comunidad de Madrid, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, 1992, p. 27.

13. PASKIEWICZ, Marjan. "Palabras de un pintor". *Ultra*, 3. 20-II-1921.

14. CARMONA, Eugenio. "Rafael Barradas y el arte nuevo en España. 1917-1925". En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. Barradas..., p. 121.

15. TRISTÁN (Seudónimo de GÓMEZ de la SERNA, Ramón). "Proclama futurista a los españoles". *Prometeo*, 20. 1910. En: BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 89-90.

gramaticalmente errados, una característica muy acertadamente *dadaísta* ensayada en Zurich o París por artistas como Tristán Tzara o Francis Picabia, pero que en 1922 los Borges y los demás remodelaron para adaptarlas a lo hispano. Se llegaron de este modo a afirmaciones tan conyunturales en las que se alzaban voces beligerantes:

“Nosotros los ultraístas —en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas— queremos desanquilosar el arte”.¹⁶

Norah Borges había conocido a Guillermo de Torre de la mano de su hermano Jorge Luis a principios de 1920, los dos tenían 19 años (años más tarde se casarían). Ella misma reconoce que en sus primeras colaboraciones en la revista *ultraica*, fue Guillermo de Torre el que le pedía sus grabados, ya que en aquella época las chicas o las mujeres en general no solían ir a los cafés, que eran donde se desarrollaban las tertulias más interesantes (recorde-



“Playa”. Óleo (1929).

16. BORGES, Jorge Luis y otros. “Proclama”. *Ultra*, 1-1-1922. SUREDA, Joan y otros. “Manifiesto del Ultra”. En: CORBALÁN, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974, pp. 222-223.

mos la de *Pombo* en Madrid) y servían para difundir muchas de las ideas más innovadoras en todos los campos del arte. Es por eso que Guillermo de Torre sirvió en algunos momentos de apoyo a la artista argentina y sobre todo colaboró en la difusión del arte de la misma, aunque no fue a la única a la que ayudó ya que algunos compatriotas argentinos también andaban en estos momentos intentaban abrirse camino, aunque la mayoría no marchaban al ritmo de la modernidad. Torre mantenía que la pintura argentina no entrocaba con la actualidad y la vanguardia del momento, salvo raras excepciones entre las que se encontraba, por supuesto, Norah Borges.¹⁷

Teniendo en cuenta el punto de arranque del *ultraísmo*, que favoreció una síntesis de los “ismos”, la mejor poesía ultraísta estuvo en todo aquello que orbitó en torno al *Creacionismo* literario (Vicente Huidobro y su círculo), y lo mejor del arte plástico ultraísta provenía del peculiar *futurismo* de Barradas y del *formalismo* de Wadislaw Jahl, todo ello sin olvidar las traducciones *expresionistas* de Jorge Luis Borges y los grabados cercanos a esta misma poética de Norah Borges, determinó una etapa trascendental para el *arte nuevo español*.¹⁸

No sólo colaboró Norah Borges con las revistas que comulgaban con la estética *ultraísta*, sino que mantuvo una correspondencia ininterrumpida con otras revistas importantes, aunque más adelante, como: *Helix*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Papel de Alehuyas*, etc.¹⁹ Así son célebres sus colaboraciones en la revista gallega *Alfar*, que en sus primeros momentos estuvo bastante influida de la poética ultraísta y de otros *ismos* afines. En 1924, en esta misma revista, uno de los críticos de arte fundamentales de aquellos años en España, Manuel Abril, trazó la semblanza de la artista destacándola como una de las más importantes, decía de ella:

“Esta dama de ahora —mejor dicho, damita— Norah Borges, sabe muy bien, como mujer, lo de obedecer a las leyes jugando —(la feminidad consiste en eso: en hacer del juego una técnica para mejor cumplimiento del *Designio*)— y se ejercita, por tal, en la realización de estos bojes encantadores que son, en toda hora, jugadas de ajedrez.

Ella, ante todo, juega. Por eso tienen sus obras la soltura de la espontaneidad traviesa y libre...”²⁰

A partir de 1922 Norah Borges se encontraba inmersa en el arte más

17. TORRE, Guillermo. “La nueva pintura argentina”. *La Gaceta Literaria*, 95 (1930).

18. CARMONA, Eugenio. “Pintura y poesía en la generación del 27 (Seis aproximaciones)”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515 (1993).

19. GEIST, Anthony Leo. *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias. De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980, pp. 28-29 y 61.

20. ABRIL, Manuel. “La dama del ajedrez”. *Alfar*, 36 (1924).

avanzado del que se producía en esos años en España (todo ello combinado con los viajes a su tierra natal Argentina donde volvió con su familia, sin dejar de realizar algún que otro periplo por Europa y España, hasta su definitiva instalación en Madrid a principios de la década de 1930), que comenzaba a conectar directamente con París, Picasso y todos los españoles que allí emigraban para conocer *in situ* lo más avanzado de las artes plásticas. Norah no llegó nunca a la radicalización estética a la que llegaron algunas otras artistas españolas del momento (Maruja Mallo, María Blanchard...), sobre todo en el progresivo devenir de su obra después del *ultraismo*; formaría parte de un *eclecticismo* dominante entre la mayoría de los artistas españoles que se supieron mover indistintamente en poéticas dispares, y a veces contradictorias. Un mundo artístico formado en torno a esa fecha clave para la vanguardia española de preguerra: 1925. Fue el año de la decisiva *Exposición Nacional de Artistas Ibéricos*²¹, en la que participó con algunas obras nuestra artista argentina. En ella se agruparon una heterogeneidad de artistas, escritores y poetas buscando un frente común de renovación en las artes. Firmaron el manifiesto nombres como Manuel Abril, José Bergamín, García Lorca, Manuel de Falla, García Maroto, Vázquez Díaz o el omnipresente Guillermo de Torre²², y expusieron sus obras en el madrileño Palacio de Velázquez una gama amplia de pintores y escultores tan dispares como: Ángel Ferrant, Victorio Macho, Emiliano Barral, Benjamín Palencia, Moreno Villa, Cristóbal Ruiz, Maruja Mallo, Cossío, Peinado o Bores, entre otros, con casi medio millar de obras.²³ La exposición no reflejaba una cierta tendenciosidad y parcialismo en la relación de obras y artistas, ya que acogieron distintos estilos, diversos y contradictorios; y este fue probablemente uno de los hechos que vertebraron la historia de las actitudes de vanguardia antes de la Guerra Civil, más que por lo que colgaban en sus paredes que no suponía ninguna ruptura en relación a los lenguajes artísticos producidos, si por lo que supuso el intentar un programa artístico con una proyección de futuro.²⁴

Precisamente la primera exposición individual de Norah Borges no la iba

21. Recientemente y dentro de la política de recuperación de algunas de las manifestaciones y artistas más destacados de la vanguardia española de preguerra llevada a cabo por el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, se ha celebrado una exposición que rememora y en cierto modo recupera aquella de 1925; en relación a todos los avatares que rodearon a la exposición se puede consultar: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. (A cargo de Jaime BRIHUEGA). Barcelona: Ministerio de Cultura/MNCARS, 1995.

22. "Salón de Artistas Ibéricos. Manifiestos". *Alfar*, 51 (1925).

23. ¿ENCINA, Juan del? "La Exposición." *Alfar*, 51 (1925). Extracto sacado del diario madrileño *El Sol*.

24. BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos...*, pp. 48-49.

a realizar en España, sino en su tierra natal Argentina, un años después de haber participado en las de los *Ibéricos*. Tuvo lugar en 1926 en la *Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires*, en la que presentó varios cuadros con una temática en la que predominaban los *ángeles*, asunto que repetirá a partir de estos años y casi a lo largo de toda su producción (ya hablaremos más adelante de la significación de esta temática en su obra y del cambio de estética en su quehacer artístico). No hay que olvidar que entre sus colaboraciones de las revistas del *ultraísmo* estaban muy presentes los temas religiosos junto a otros que seguían la misma línea: interiores plácidos con personajes femeninos, músicos, emigrantes, payasos, etc.; con esa dulzura que le caracterizaba aunque dentro de una estética marcadamente *expresionista*, como ya hemos indicado.²⁵

Si bien los inicios artísticos de Norah Borges mantuvieron una línea ciertamente uniforme, conforme vayan pasando los años la seguirá manteniendo aunque no sería ajena a los distintos cambios que se iban a producir en las distintas poéticas que surgieron. Fue un mundo contradictorio y a la vez rico del panorama artístico español de los años veinte y que a ella le cogió un poco lejos ya que comenzó a pasar grandes temporadas en Buenos Aires, aunque se siguió carteando con muchos de los colaboradores de sus primeros años, entre ellos el que sería su marido, Guillermo de Torre. En este particular sincretismo de la vanguardia española, donde existió un cierto confusionismo de largas listas de advocaciones, manifiestos y proclamas, concurren equivocadamente determinadas tendencias artísticas sin limitación de movimientos. Junto a las tendencias *cubistas* o *surrealistas*, intervinieron otra serie de factores más conservadores, como la tendencia *realista* heredada del fin de siglo, aunque conservadora en sus formas, no lo fue ideológica y socialmente; o también las corrientes *populistas* preocupadas por expresar pictóricamente el mundo de los campesinos o incluso la religiosidad, este fue uno de los caminos que de alguna manera escogió Norah Borges en parte de su obra, aunque más adelante matizaremos esta cuestión. Todo ello iba a ofrecer una solución aceptable a un viejo conflicto entre la necesidad de la afirmación de lo español y los peligros casticistas del regionalismo, cuya representante más importante fue la otra gran dama olvidada de estos años, Maruja Mallo, figura clave y fundamental para la comprensión de las vanguardias plásticas y la vanagloriada Generación del 27.²⁶

Pero las dos tendencias que polarizaron de una manera contundente los derroteros de las corrientes plásticas a partir de 1925 fueron el *Cubismo* y el *Surrealismo*, sin que se pueda señalar el predominio de la una sobre la otra,

25. BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las ...*, p. 112.

26. CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)". *Cuadernos hispanoamericanos*, 349 (1979).

ni viceversa, sino que sería frecuente que en un mismo artista convergieran simultáneamente los dos *ismos*. Norah Borges comprendió esta dinámica de funcionamiento, ya durante el ultraismo había realizado algún acercamiento al cubismo a través de sus grabados aunque mezclando otras estéticas ya señaladas. A partir de ahora ella derivaría finalmente hacia una manera peculiar de entender la modernidad, llenando parte de su obra de una *aparente ingenuidad* donde puede subyacer un *leve* surrealismo nada ortodoxo, como veremos más adelante. Aunque desde sus largas estancias en Buenos Aires nunca dejó de colaborar gráficamente con otras revistas españolas, enviando ilustraciones a publicaciones tan singulares y significativas como: *Gaceta Literaria*, *Hélix*, *Papel de Aleluyas...*, manejando en su nuevo crear una evolución en su estética, como veremos en el siguiente punto.

Tal vez, la pérdida del impulso vanguardista en la que se vio inmersa



"Telones". Xilografía (1922).

Norah Borges pueda ser en cierto modo achacable a lo que Eugenio Carmona ha dado en llamar como el *retorno al orden*²⁷ que llegaba al mismo tiempo a Cataluña y el resto del país después de que el ultraismo se hubiese convertido en la encarnación misma de la vanguardia. Una voluntad de *orden* que se encerraba en una sola palabra recuperada y recuperadora: *clasicismo*, entendido como norma, precisión y pureza. Las posibilidades del *retorno al orden* se exigían casi con la misma intensidad que antes se había requerido para la vanguardia. Es por eso que, un quietismo *ingenuo* y presentativo se encontraba en las composiciones de la antes dinámica y expresiva Norah Borges, así las colaboraciones en las distintas revistas nos muestran retratos y naturalezas muertas, tan al punto modernamente clásicas como picassianamente *ingrescas*. Este cambio estético se dio en la gran mayoría de los artistas españoles de aquellos años, desde Dalí a Miró pasando por Alberto Sánchez o Benjamín Palencia. En buena medida, y como apunta de nuevo Eugenio Carmona, la primera *Exposición de los Artistas Ibéricos* de 1925 se gestó y realizó bajo el signo del *retorno al orden*. Es más este *retorno al orden* creó en España toda una concepción de la modernidad estética que perduraría larvada o subterránea hasta 1936, manifestándose en otras estéticas como el Surrealismo que a finales de la década de los veinte será la predominante hasta el parón de la Guerra Civil.²⁸

En España no hubo una clara delimitación de los distintos movimientos, como estaba ocurriendo en Francia o Alemania, ya que en estos países pesaba la tradición de una vanguardia perfectamente asumida. En la importación ibérica se confundieron, y a la vez hubo que luchar frente a estructuras académicas y tradicionalistas de un arte oficialista. Se produce, por tanto, un vaivén de artistas que participarán de una corriente y de otra; en un principio los mejores exponentes de un surrealismo pictórico fueron, entre otros: Dalí, Maruja Mallo, Boreas, Climent o Rodríguez Luna, pero la otra vía más cercana al cubismo con más éxito era dominada por Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Barradas o Alberto Sánchez. Ninguno de estos artistas se consideraron en ningún momento adheridos a un movimiento determinado. El surrealismo contó, sin embargo, desde el principio con mayor adhesión, a los que se sumó la valiosa presencia de críticos y teóricos que dieron solidez al movimiento, como Sebastián Gasch o Guillermo de Torre, éste último fue el más influyente en Norah Borges.²⁹

27. Para conocer todo este complejo mundo ver: CARMONA MATO, Eugenio. *El movimiento renovador de las artes plásticas en España. Del "momento vanguardista" al "retorno al orden". 1917-1925.* (Tesis doctoral inédita). Málaga: Universidad de Málaga, 1988-1989.

28. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. (A Cargo de Eugenio CARMONA). *Picasso, Miró, Dalí y los...*, pp. 41-51.

29. BOZAL, Valeriano. "La renovación artística de 1925 en España". *Cuadernos hispanoamericanos*, 194 (1966).

2.—*La búsqueda individual*

París seguía siendo el centro mundial del arte, y casi todos los creadores plásticos se veían obligados a hacer un pequeño viaje a la capital francesa para darse a conocer y poder viajar incluso al resto de Europa. Norah Borges recorrió distintas capitales europeas (entre los años 1923 y 1924, incluida España) en ese afán de búsqueda de unas ideas directrices, para llenar con ellas su arte. Persiguiendo la formación de un nuevo lenguaje pictórico, el encaminamiento hacia una pintura *más pura*.³⁰

Repasado sucintamente el panorama de vanguardia de los años veinte en España, veamos la evolución particular de Norah Borges, que aunque no apartándose del todo de las corrientes plásticas más rupturistas, siguió un camino muy particular y a veces casi autodidacta. Sin olvidar, como es obvio, toda la experiencia recogida de muchos de los artistas, teóricos y poetas que anduvieron a su alrededor y con los que realmente se formó.

Todo este vagamen estético y poético de Norah Borges que venía fraguándose desde finales de las décadas de 1910 y gran parte de 1920, se recogió en un antológica exposición celebrada en octubre de 1930 en la sala de exposiciones *La Wagneriana*, sita en su ciudad natal, Buenos Aires. Allí expuso trabajos integrados por un número de 44 obras en total, entre acuarelas, temple, dibujos a lápiz y pluma; fue en cierto modo la consecuencia de otra exposición celebrada muy poco tiempo antes en la misma sala por el ya fallecido Barradas (murió en 1929)³¹. Partiendo de aquí, la artista argentina derivaría en su definición hacia una *pintura poética*, característica en la que se basaría gran parte de su obra en estos años de autodefinición artística y que más recientemente hemos conocido como *realismo mágico*, a pesar de la incompreensión que sufrió en la citada exposición bonaerense de 1930.³²

Fue precisamente hacia ese *realismo mágico* hacia donde cabalgaría su obra, y no fue la única en España, otros contemporáneos suyos (recordemos que entre 1923 y 1925, las distintas manifestaciones plásticas de vanguardia derivaron hacia el aludido *retorno al orden* que fue un fenómeno prácticamente europeo), como el pintor malagueño Alfonso Ponce de León. Esta fue una tendencia a seguir en el panorama de las artes españolas, a lo que contribuyó la publicación del libro de Franz Roh, titulado asimismo "*Realismo mágico*", publicado en 1925 en Alemania, pero que en 1927 ya se había

30. OLIVARES, A. "Los pintores españoles en París". *La Gaceta Literaria*, 6 (1927).
TERIADE, E. "La pintura de los jóvenes en París". *La Gaceta Literaria*, 24 (1927).

31. TORRE, Guillermo de. "Adiós a Barradas (noticia sobre su vida y su muerte)". *La Gaceta Literaria*, 58 (1929).

32. BERGES, Consuelo. "Una exposición de Norah Borges". *La Gaceta Literaria*, 95 (1930).

traducido al castellano.³³ Esta poética pregonada por el alemán Roh, intentaría recuperar la *realidad*, una vuelta a la imagen que nada tenía que ver con el realismo academicista derivado del siglo XIX. Los pintores buscarían aspectos estilísticos inéditos o renovadores. Este *realismo mágico* oponía una visión fiel de las cosas en atmósferas frías y silenciosas. La publicación del citado libro levantó polémicas y el interés de críticos tan reputados como Sebastián Gasch o Cassanyès, éste último se mostró defensor a ultranza de esta *nueva objetividad* que proclamaba Roh³⁴, mientras que Gasch ponía en duda la supuesta primacía de la tendencia del arte de la nueva objetividad en la Europa del momento, apuntando a favor de la llamada *pintura poética* como alternativa, resultado de la mezcla estilística entre *cubismo* y *surrealismo*.³⁵



Xilografía. (1922).

33. ROH, Franz. *Realismo mágico: post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. (Traducido por Fernando VELA). Madrid: Revista de Occidente, 1927.

34. CASSANYÈS, M. A. "Vers la magia". *D'Aci i D'Allà*. (1934). En: BRIHUEGA, Jaime. *La Vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 197-202.

35. GASCH, Sebastián. "Panorama de la moderna pintura europea. (En torno al libro de Franz Roh)". *La Gaceta Literaria*, 27 (1928). Del mismo autor ver también: "El realismo de la pintura nueva". *La Gaceta Literaria*, 1-1-1929.

Esta tendencia estaría más cercana a la escogida por Norah Borges aunque acercándose también al *realismo mágico*, pero tanto la una como la otra las interpretó de una manera muy particular e individualista.

Norah creó un mundo poético basado en la fantasía de muchos artistas que abundaban en ambientes, superando la realidad más inmediata para abrirse espacio en un mundo extraterreno poblado por seres ciertos e irreales que ya había ensayado en su etapa *ultraista*, como: ángeles, niños alados, animales expresionistas, bañistas de playas infinitas, interiores apacibles, calles eternamente vacías... Muchos de estos temas también tienen una relación muy directa Barradas, aquel pintor que trabajó con ella en los años del ultraismo, y que en torno a 1927 pintaba en su *Ateneillo del Hospitalet*: burros de cartón y madera, payasos o muñecos inventados.³⁶ Ella fue todavía más generosa otorgando a su gracioso mundo alado, la alta vida del arte. Un arte lleno de ternura, hecho de plumas blancas ingráves, lleno de aparente infantilismo, tímido, frágil, muy cercana en ciertas parte de su obra de estos años de los pintores más unidos al *expresionismo* europeo como Paul Klee o Emil Nolde (más suavizado), pero sobre todo al *mágico* Marc Chagall. Norah creaba un arte tenue, de escasa vibración, eliminando lo pintoresco, con ausencias de anécdotas, escamoteando cualquier atisbo de complejidad. Fue, sin duda, el arte de Norah Borges a finales de la década de los veinte y principios de los treinta, verdaderamente poético. Reflejaba sobre todo una vida expresiva dotada de sentidos. Como apuntaba Benjamín Jarnés, su arte *no pretendía cegar a multitudes, ni herir a colosos. Su obra prefiere recogerse en un refugio cálido de los amigos fieles*. Un poeta, Francisco Luis Bernárdez, quiso fijar en dos versos la precisa calidad de estas formas del arte de la argentina en esta época:

“... *humanidades sencillas y mansuetas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa...*”³⁷

Comienza, por tanto, a convertirse Norah Borges en una pintora al *margen* de la vanguardia más ortodoxa en estos momentos de cambio, aunque siempre la tendría en cuenta en sus creaciones. No podemos aproximarnos a su pintura sólo desde el punto de vista técnico, sino que las raíces de su obra se hundirán profundamente en lo que constituye el fondo de la vida, en su sustancia conmovedora, en sus anhelos emocionantes de pureza, de belleza o de felicidad. Por eso domina en gran parte de su obra un sentido espiritual, una búsqueda de lo eterno hacia una religiosidad cósmica. Esto, nos va a

36. RODRIGO, Antonina. “Federico García Lorca-Rafael Pérez Barradas. El Ateneillo de Hospitalet”. *Ínsula*, 476-478 (1986).

37. JARNÉS, Benjamín. “Los Ángeles de Norah Borges.” *La Gaceta Literaria*, 7 (1927).

permitir descubrir en ella nuevos valores del arte pictórico, porque nada tendrá que su arte con la evolución natural de la plástica, así la consideraríamos al margen del cauce por el que el arte pictórico viene rodando desde el *primitivismo* al *postcubismo*; y aunque sus pies se asentaron de lleno en el período de formación en la vanguardia, su arte posterior correría por diferentes cauces, pero sin alejarse demasiado de esa ansiada búsqueda de la *modernidad*. Igual que el pintor ruso Chagall, sus personajes serán niños, campesinos, novias, bañistas..., que vuelan por los aires o vacas asentadas en los tejados. En ese cosmos *chagalliano* movido por los juguetes, que Norah aprendió de Barradas.³⁸

Por todo esto, tropezaremos con dificultades si pretendemos ubicarla con exactitud dentro de la evolución pictórica de nuestro siglo. Su sentido pictórico no tuvo un auténtico significado plástico, en el sentido tradicional de la palabra sino poético, con una exigente sensibilidad moderna y netamente personal. A pesar de todo, la composición técnica de sus obras tienen un inconfundible acento moderno, distribuyendo sobre la tela cada uno de los elementos, creando nuevos mundos o rincones, acercándose incluso a la *abstracción*. Pero a la vez, fue *primitiva* o incluso *naïf*, de la que nuevamente dijo Jarnés que era *un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea*. Es cierto, la existencia de un acercamiento estético a los pintores *trecentistas* y *cuatrocentistas* italianos del pre-Renacimiento, aunque su proximidad sólo radique en una total ausencia de prejuicios artísticos, que equivale a la virginidad de medios y de visión de los italianos, en su respeto de la felicidad humana de pintar y en la aparente inocencia de una técnica sabida de la realidad. Aunque en el aire pueril de sus líneas y dibujos hay una potencia sintética tal que haría fracasar a la más férrea academia.³⁹

Norah Borges descubrió el arte como lo hubiera descubierto un niño, en la necesidad imperiosa de reproducir las cosas que le agrada, que le hacen feliz. Pero dotándolo de una espléndida madurez de un espíritu rico de cultura, de experiencias estéticas y preocupaciones desinteresadas, existiendo un cierto paralelismo con algunos de los dibujos de Federico García Lorca de la misma época.⁴⁰ Hay que tener en cuenta la mutua relación entre ambos artistas, venida de la mano directa de Guillermo de Torre, produciéndose un intercambio estético a través de los dibujos que se enviaban mutua-

38. D'ORS, Eugenio. "Marc Chagall". *Revista*, 18 (1953). En: d'ORS, E. *Arte vivo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 85-87.

39. CORDOVA ITURBURU. "Definición de Norah Borges de Torre". *La Gaceta Literaria*, 73 (1930).

40. GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Federico García Lorca, dibujante y pintor. Una ingenuidad sólo aparente". *Teatro*, 30 (1987).



"Paisaje de Buenos Aires". (1922).

mente,⁴¹ desarrollando un estilo bastante parecido en los dos artistas. Esto se puede comprobar en el epistolario entre Federico García Lorca y Guillermo de Torre, donde en varias ocasiones se alude al tema plástico, cuyo fruto más importante fue la colaboración de Norah en el grupo teatral de *La Barraca* como figurinista en los años de la República.⁴²

En la elección de los temas creativos y su artisticidad, Norah prefirió la inocencia, la sencillez, la humildad, la espontaneidad, las muñecas de aserrín con enagüitas almidonadas, los nacimientos de yeso policromado, los títeres, los antiguos figurines de moda del *fin de siècle*, las estampas de colores vivos en los que hay niñas con pamelas y guirnaldas de flores, los trajes de los acróbatas y de los toreros de los cuadros de Picasso, de una gran calidad poética que sobre todo utilizó en sus dibujos no de un modo caprichoso.⁴³

41. MAURER, Christopher. "De la correspondencia inédita de García Lorca: Datos inéditos sobre la transmisión de su obra". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1 (1987).

42. GARCÍA LORCA, Federico. *Carta a sus amigos*. (Prólogo de Sebastián GASCH). Barcelona: Cobalto, 1950, pp. 49-66.

43. GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*. Madrid: Seminarios y ediciones S.A., 1972, p. 66.

El poeta preferido de Norah Borges fue Juan Ramón Jiménez, con el que le unió además de una entrañable amistad un vínculo profesional en sus primeros años de ilustradora trabajando incluso para él en una antología para niños. El poeta tuvo una gran predilección por la artista argentina, su arte y creación se acercaron en ciertos momentos a la poética *juanramoniana*; en 1939, cuando la pintora se encontraba de nuevo en Argentina con motivo del exilio a raíz de la Guerra Civil, Juan Ramón hacía la semblanza de la artista con unas palabras que se ajustaban como molde a la estética que predominaba en su arte, decía así:

"... Eva mimosa y sensitiva de hoy, se ha dibujado por órbita su paraíso natural en el que todos los seres (flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes, hasta hombres y niñas, niños y mujeres, son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella, de un secreto Francisco de Asís y, además, del mejor hombre, el fuertemente delicado por instinto o cultivo, medida suma."⁴⁴

Gabriela Mistral, una de las escritoras y poetisas más grandes del siglo XX en lengua castellana, conectó también de inmediato con el arte y la estética de Norah Borges, comparando al conjunto de su obra con una *fábula* que podría comenzar como un verdadero *cuento de hadas*, decía así:

"Era una niña que no fue promovida a otra edad. Dibujó solamente niños, ángeles, olas y nubes, y las demás cosas que hacía, a modo de bandejas donde acomodar estas cosas, también eran niños, le dieron el reino de pasear la infancia, y como era sabia de puro ser inocente no hubo relación intrusa con los demás reinos. Desde los muros de su casa la muchedumbre de estas criaturas le hacía una sociedad feliz, una convivencia maravillas. La pesadez, el desgarbo, la tiniebla, la confusión, se los topó como nosotros en esa tierra que anduvo, pero les quitó la cara rápidamente y para evitarse aflicción y daño no los aprendió nunca."⁴⁵

Evidentemente, Gabriela Mistral vio reflejada su propia creación poética en los cuadros e ilustraciones de Norah, sus temas eran compartidos, como otros muchos escritores sudamericanos, y la alabanza no se limitaba sólo a la temática o motivos, sino que aludía a la técnica pictórica, al uso de los colores, que rehuían de la violencia haciéndolos de su propiedad, no yendo tan lejos que parezcan intelectuales o estéticos, sino de este mundo, pero el de la infancia.

44. JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Espanoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo (caricatura lírica). (1914-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1958, p. 148.

45. MISTRAL, Gabriela. "Norah Borges". *Romance*, 12 (1940).

La artista argentina llevó generalmente una lucha en su arte frente a lo *demoníaco y convulso*, apartándose en ciertos momentos del Surrealismo más ortodoxo (generalmente esto lo hicieron la mayoría de los artistas españoles), huyendo hacia lo plácido y al sentimiento inefable, ofreciendo una pintura que partiendo de un mundo real trata de circular en un mundo imprevisto. Llenó por tanto, sus primeros cuadros de mitos poéticos en los que abundaron los objetos fragmentados con la misión excitante de conducir al espectador a paisajes y lugares exóticos, en cierto modo, en una búsqueda de su *primitivismo salvaje*, que entraría de lleno dentro de la poética de los mitos evasivos que habían surgido en el fin de siglo ("*hacerse salvajes*"), primitivismo o incluso *negrismo*.⁴⁶ De este modo, habían vivido muchos artistas de la vanguardia gran parte de su vida y su obra: Gauguin en Tahití, el propio Picasso cuando enfrentó lo negro a lo helénico o Tristán Tzara, que se sustentó en la Polinesia para poder afirmar las posibilidades de la poesía. También Norah Borges trabajó en Buenos Aires que aunque fuera su tierra natal trabajó en aquellas tranquilas quintas con techos de ángeles y mandolinas, de flora cuajada y arquitectónica, de caracolas y niños pensativos, de las telas estampadas, de patios en un mundo de minuciosidad, íntimo y a veces triste. La pintora realizó su más feliz excursión a todos sus mitos continentales americanos, a todas las colonias, paseándolas a través de su espíritu crítico que fue Guillermo de Torre. Sus figuras, sus ángeles, sus bañistas, llenos de los últimos problemas de su plástica, de ahí su preocupante inquietud por la tercera dimensión, se presentaban frescos e ingenuos con una cierta ignorancia, que otro de los grandes intelectuales y quizá el mayor animador e introductor de la vanguardia española: Ramón Gómez de la Serna (también uno de los grandes defensores de la artista) diría simplemente: "*primitivismo*".⁴⁷

Poco a poco, Norah Borges fue marchando hacia una pintura mural (que ya había hecho alguna pequeña incursión en sus inicios de Palma de Mallorca, como dijimos al inicio), sus lienzos aparecían como el último refugio de la escultura nacional que iba abandonando los espacios reclamados por la arquitectura. El cuadro de caballete jugará su última partida. El arte esencialmente naturalista, moriría en ella con el concepto burgués de la vida. Surgió aquí el problema de la pintura mural que la propia Norah afirmó su valor, moviéndose por lo que fue la auténtica mandataria de nuestro tiempo: la arquitectura, concretamente la arquitectura del Movimiento Moderno: el *Racionalismo*.⁴⁸ A partir de estos momentos, Norah fue entrando de lleno

46. MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza: Madrid, 1985, pp. 49-70.

47. WESTERDAHL, Eduardo. "Norah Borges". *Gaceta de Arte*, 20 (1930). Ramón Gómez de la Serna le dedicó una deliciosa monografía sobre su arte con el título: *Norah Borges*. Buenos Aires: Losada, 1945.

48. "Manifiestos de *Gaceta de Arte* (1933)". *Litoral*, 49-50 (1975).



Xilografía (1922).

nuevamente en los grandes proyectos culturales de la vanguardia española llevados a cabo a partir de 1931 con la llegada de la II República española, principalmente dos: ADLAN y *La Barraca*.

3.—Norah Borges y la República

Después de casarse en Buenos Aires en el año 1927 con el español Guillermo de Torre, en el año 1932 se instaló en la nueva España republicana con la que tuvo unas implicaciones vitales y artísticas muy importantes, como podremos comprobar más adelante. Permitted también esta instalación es nuestro país, un nuevo punto de arranque para nuevos viajes por la Europa de la vanguardia: París principalmente, aunque también Alemania y Holanda. En Madrid llevó una vida plenamente dedicada al arte, con la realización de diferentes trabajos que irían desde la ilustración de revistas literarias y artísticas como: *Almanaque Literario 1935*, *Diablo Mundo*, *Literatura* o *Noroeste*, hasta la exposiciones individuales o la incursión en el teatro a través del mundo del figurinismo y la escenografía. Todo ello se vio interrumpido

trágicamente con la llegada de la Guerra Civil que le hizo volver a su Buenos Aires natal, aunque políticamente siguió vinculada a la República democrática a través de su marido Guillermo de Torre que ejerció las funciones de agregado cultural de la embajada republicana, a cuyo frente estaba en aquellos momentos Ángel Osorio y Gallardo (Norah Borges tuvo en algunos momentos de su vida problemas políticos por su defensa de los valores democráticos, por ejemplo en la época del *peronismo* en Argentina estuvo encarcelada).⁴⁹

Una de la colaboraciones más importantes de Norah en estos años republicanos fue su participación activa en el *ADLAN* (*Amigos de las Artes Nuevas*), que funcionó de 1932 a 1936 y supuso el arranque definitivo para la vanguardias artísticas en España. Siendo una organización plenamente republicana, no tuvo concretamente intenciones políticas aunque si sociales. Nacida en Barcelona y con posteriores asociaciones en íntima conexión en Madrid y Tenerife, su intención principal fue la doble tarea de sensibilizar y aumentar el tono artístico del país, promocionando a los artistas españoles. Realizaron exposiciones de los principales nombres de la vanguardia europea como: Hans Arp, Alexander Calder, Man Ray o Kandinsky; pero también se ocuparon de los autóctonos, desde los consagrados a los menos conocidos, fueron habituales los nombres de Miró, Picasso o Dalí al igual que Ángel Ferrant, Alberto Sánchez o Maruja Mallo.⁵⁰ *ADLAN* realizó infinidad de actos culturales, que no se ciñeron únicamente a los plásticos; se dieron conferencias o recitales poéticos como el de "*Poeta en Nueva York*" o las lecturas de J.V. Foix, conciertos de música, las exposiciones del GATEPAC, la magna exposición *Lógicofobista* en la galerías Catalonia o incluso actos *marginales* de reminiscencias dadaístas como la exposición de objetos de *mal gusto* en 1934.⁵¹ Pero *ADLAN* no nació por generación espontánea, sino que fue la consecuencia lógica de los movimientos de vanguardia que le precedieron sobre todo en Cataluña, y la conexión con la modernidad europea. Desde las estancias de artistas en esta región de la talla de Francis Picabia o Sonia Delaunay, hasta los propios promotores catalanes y su *mundillo* artístico de avanzada que irían desde las galerías Dalmau hasta *L'Amic de les Arts*, pasando por el *Ateneillo* de Hospitalet, sin olvidar el punto de arranque y verdaderamente importante que fue el *Noucentisme* catalán.⁵²

49. BONET, Juan Manuel. "Hora y media...", p. 6.

50. CORREDOR-MATHEOS. "ADLAN us interesa. ADLAN us crida". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970).

51. RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. "Los Amigos del Arte Nuevo". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970). Ver también: GARCÍA DE CARPI, Lucía. "Una muestra de surrealismo español. La exposición *Lógicofobista*". *Goya*, 185 (1985).

52. GASCH, Sebastián. "ADLAN, visto por un espectador". *Cuadernos de Arquitectura*, 79 (1970).

ADLAN luchó contra la hipocresía que caracterizaba a los monopolistas del arte y por eso se dirigieron contra el arte del llamado *buen gusto*, para encontrar de nuevo las cosas elementales, primarias y en muchos casos agresivas como una auténtica reivindicación de la libertad de creación. La expresión de las ideas de *ADLAN* se revelan en una carta circular que desde Madrid, aunque con referencia a Barcelona y Tenerife (los otros dos grupos), dirigieron con afán proselitista: Norah Borges, Luis Blanco Soler, Ángel Ferrant, Moreno Villa, Gustavo Pittaluga y Guillermo de Torre, reivindicando el arte de hoy en una serie de puntos y funcionando como un auténtico *manifiesto de ADLAN*. Puntualizaciones de carácter radical con respecto a las artes plásticas, defendiendo un *arte nuevo*, el genuinamente contemporáneo, donde pudieran confluír todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo, por extrañas que se presenten y contrarias que resulten a la tradición en curso, siempre al margen de todo eclecticismo, concluyendo con un punto tan significativo como:



"Santa Rosa de Lima". Óleo ¿1940?

"ADLAN no tiene fronteras políticas, ni ideológicas extrañas a una misma esencia y que pudieran cohibir su libertad de acción y expresión".⁵³

Norah Borges se encontró plenamente identificada con la vanguardia española de estos años de la república (la Guerra Civil frustró una exposición de la artista argentina en el ADLAN madrileño al igual que la de otros artistas como Kandinsky, Léger o Rodríguez Luna). Tuvo una estrecha relación con los creadores, críticos y poetas más significativos y participó de lleno en muchos actos reivindicativos, que en estos años giraban en torno a una estética que casi lo dominaba todo: el *Surrealismo*. Sus derroteros artísticos personales, si bien se hicieron partícipes de esta poética de vanguardia, fueron un poco al margen, más en consonancia con toda su trayectoria anterior, como pudo demostrar en la exposición individual que se celebró en 1934 en el Museo Arte Moderno de Madrid, reseñada entre otros por críticos como Manuel Abril en *Luz* o Mateos en *La Tierra*. O su participación en el Concurso Nacional de Pintura celebrado en enero de 1936 donde participó con un mural (técnica a la que volverá en diversas ocasiones a lo largo de su vida) muy cercano estéticamente al *cubismo* de un Picasso o un Juan Gris, destacándola la crítica del momento por encima de los demás participantes como "encantadora entre lo selecto y lo infantil".⁵⁴

Hemos señalado anteriormente la afinidad estética en algunos momentos entre Norah Borges y Federico García Lorca, cuyo principal nexo de unión fue Guillermo de Torre. La colaboración más personal entre ambos fue la realización de figurines, trajes y escenografía para uno de los montajes de *La Barraca*, en concreto para la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina. Se acercaba de este modo Norah a un nuevo campo artístico: el teatro y tal vez a una nueva estética, ya vimos el éxito en alguna de sus creaciones de la utilización de argumentos tendientes a provocar un habitat escenográfico de resonancias poéticas tan similares a algunas de Lorca; esa inclinación hacia el *metafisismo* de los italianos primitivos, al ensueño chagalliano, a la deshumanización intranquilizadora o a una recuperación lirista de la evocación de formas clásicas, que utilizaron también pintores como Moreno Villa, Ponce de León o Gregorio Prieto, alguno de los cuales rescató Lorca para su proyecto teatral. Fue aquí donde nuevamente se internó Norah, en esa búsqueda de la sugerencia ingenua que tanto gustaba a García Lorca, y que también utilizaron otros artistas del momento como Pérez Rubio o Pedro Sánchez, sin olvidar a la musa del 27, Maruja Mallo.⁵⁵

53. BLANCO SOLER, Luis y otros. "Manifiesto de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas)". *Gaceta de Arte*, 37 (1036).

54. ABRIL, Manuel. "El concurso Nacional de pintura". *Blanco y negro*, 5-1-1936.

55. BRIHUEGA, Jaime. "Fuentes literarias del surrealismo español, 1924-1936". En: BONET CORREA, Antonio Ed. *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 219-220.

Al igual que el *ADLAN* y el *Teatro de Misiones Pedagógicas*⁵⁶, el Teatro Universitario *La Barraca* nació al unisono de la II República, rodeada de las mismas peculiaridades ideológicas y con más implicaciones sociales. Este grupo paradigmático de teatro fue un fenómeno íntegro de creación lorquiana aunque tuvo muchos y afamados colaboradores, como es sabido. Se propusieron fundamentalmente la renovación de la escena española, con un criterio artístico y también pedagógico y social. En este afán renovador tuvo una especial implicación la utilización de los nuevos lenguajes artísticos de vanguardia llevados a la plástica escénica: escenografía y figurinismo principalmente. Para ello se valió Federico García Lorca de los pintores más innovadores del momento, entre los que se encontraba nuestra Norah Borges; además también trabajaron otros artistas de la talla de: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, José Caballero, Alfonso Ponce de León, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz, que fueron los encargados de la realización y diseño de los figurines y la escenografía, en definitiva de la creación artística.⁵⁷

Los autores escogidos por Lorca pertenecían en su mayoría a los siglos XVI y XVII del teatro español del *Siglo de Oro*: Calderón, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Rueda y Juan del Encina. De éste último precisamente fue la obra en la que trabajó Norah Borges: *La Égloga de Plácida y Victoriano*. Esta fue una de las más reveladoras de la progresión de *La Barraca*, en el teatro de ensayo, envuelta con todos los elementos escenográficos que normalmente se rodeaban los distintos montajes del grupo, como la música, la coreografía, el baile, y por supuesto los decorados y figurines.⁵⁸ Como en otros montajes de *La Barraca*, por ejemplo los *entremeses* cervantinos, este montaje careció de decorados en exclusivo. Sin embargo, poseyó unos rompimientos laterales, tras la que se escondían músicos y cantores, además de los mismos actores. Como apunta Sáenz de la Calzada, testigo directo del acontecimiento, ignora si el decorado no se realizó por expreso deseo directo de Lorca o por Norah Borges.⁵⁹ Lo que si

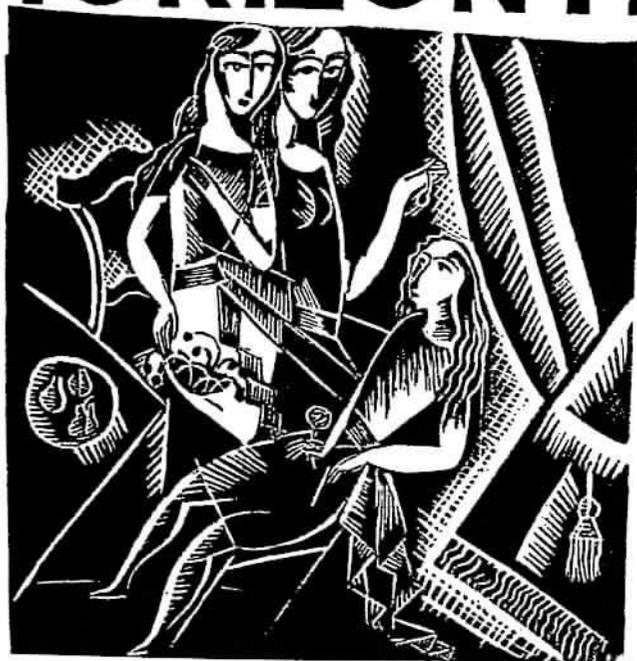
56. KRANE PAUCKER, Eleanor. "Cinco años de Misiones". *Revista de Occidente*, 7-8 (1981). Ver también: CAUDET, Francisco. "Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936". *Cuadernos hispanoamericanos*, marzo (1988).

57. ANDURA VALERA, Fernanda. "Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca". *Villa de Madrid*, 81 (1984). Para conocer todo el mundo de la escenografía y las puestas en escena del teatro de García Lorca, ver: PLAZA CHILLÓN, José Luis. *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, la Barraca y otros montajes (1920-1937)*. (Tesis doctoral inédita dirigida por el catedrático de historia del arte D. Ignacio Henares Cuéllar). Granada: Universidad de Granada/Departamento de Historia del Arte, Julio 1996.

58. TREPANIER, Estelle. "La Barraca et Federico García Lorca". *Revue D'histoire du théâtre*. 18 (1966).

59. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente, 1976, p. 86.

HORIZONTE



Xilografía (1922). Portada de la revista *Horizonte*.

realizó fue el diseño de los figurines para el vestuario de la obra que como recuerda la propia Norah “*me salieron muy de siglo XV*”, no consiguiendo acertar en lo que se le pedía. De todos modos los trajes se convirtieron en verdaderos protagonistas de la escenografía de la obra, llevando al público que pudo contemplarlos a soñar con casas, prados, árboles y rebaños en un auténtico ejercicio de abstracción. Estos figurines siguieron la actitud estética de Norah Borges cuya sensibilidad prodigiosa hizo que fuesen dibujados con esa gracia etérea con los que pintaba aquellos ángeles o bañistas de 1928. Todos ellos de llevaron a la práctica a base de brocados y rasos, lo que suponía una gran riqueza visual. Los trajes de Norah, cosidos por la sastre de *La Barraca*, fueron muy elogiados por la crítica del momento, en algunas referencias a sus distintas actuaciones, resaltando especialmente la producida en Santander en agosto de 1934, en el marco de los Cursos Internacionales, a la que había asistido el grupo teatral como invitado.⁶⁰

60 “En la Universidad Internacional. Actuación de *La Barraca* Universitaria”. *El Cantábrico*, 14-VIII-1934. En: VALBUENA MORÁN, Celia. *García Lorca y La Barraca en*

Con motivo del estallido de la Guerra Civil española en 1936, Norah Borges encaminó sus pasos hacia su tierra natal de Argentina sin que esto supusiese en olvido de la tierra donde trabajó casi ininterrumpidamente durante veinte años. Incluso a lo largo de su vida y obra regresará a España en diversas ocasiones manteniendo en sus temas y motivos de creación artística elementos y ciudades de este país (Córdoba, Palma de Mallorca, Cádiz, Avila, Santiago de Compostela), pero esto sería motivo de otro estudio independiente del que aquí nos ha tocado analizar. Concluimos por tanto, este acercamiento al análisis de las distintas estéticas que la artista argentina manejó en quehacer creativo, en un momento tan significativo para el arte y la cultura española como fueron las décadas de los veinte y treinta. Norah Borges realizó una obra amplia, diversa y heterogénea que en algunas ocasiones se debatirá abiertamente entre la tradición y la modernidad, más inclinada hacia esta segunda característica; así se convirtió a veces en abanderada de movimientos y poéticas como el *ultraísmo*, o incursiones hacia otras como el *expresionismo* o el *cubismo*. Pero siguiendo siempre un camino muy particular e incluso individualista, convirtiéndose en una artista casi *mítica*, rodeada siempre de *misterio*, envuelta en un halo de *eterna fragilidad* atravesando casi un siglo de historia artística y literaria argentina y también española, aunque a veces injustamente olvidada por la crítica española contemporánea a pesar de que algunas de sus telas cuelgan desde hace algunos años en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (*MOMA*), uno de los museos más importantes del mundo.⁶¹

Santander. Santander, 1981, p. 23. (La primera edición de este trabajo apareció en, Santander: *Peña Labra*, Institución Cultural de Cantabria, 1974, pp. 12-16).

61. *The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection*. New York: Harry N. Abrahams, Inc. in association with Modern Museum Art, 1990. (Para la actualización de la crítica del arte español de estos años se puede consultar lo publicado y escrito por Eugenio Carmona, Juan Manuel Bonet o Jaime Brihuega, algunas referencias aparecen reseñadas en las notas anteriores).