



María Lourdes Gasillón
Universidad Nacional del Mar del Plata

Norah Borges como artista y musa del Ultraísmo español. Un acercamiento a su intervención en la revista *Grecia* (1920)*

Norah Borges as Artist and Muse of Spanish Ultraism. An Approach to his Intervention in *Grecia* Magazine (1920)

Resumen

En este artículo nos detenemos en la participación de Norah Borges en *Grecia. Revista De Literatura* (1918-1920). Su presencia resultó relevante, dado que consolidó la transformación estética de la revista –las portadas creadas por ella demostraron una adhesión plena a la corriente vanguardista al instalar una nueva imagen que la represente, alejada del Modernismo y la tradición helénica–: las colaboraciones que realiza durante el último año demuestran su rol central en la instalación definitiva de una impronta vanguardista que *Grecia* no tenía hasta su llegada a nivel visual. En este sentido, observaremos la inclusión de sus xilografías influidas por el Expresionismo alemán y el Cubismo, y su función estética, que excedía la ilustración, porque eran textos plásticos (Lorenzo Alcalá) creados de manera independiente que se difundían en la publicación ultraica, pero no todavía en exposiciones o muestras. Al mismo tiempo, Norah Borges se convirtió en la musa inspiradora (Baur, “Norah Borges. Musa...”; “Diario apócrifo de Norah Borges”) de los representantes de la literatura ultraísta, que la elogiaban y le dedicaban sus textos en la revista, a modo de reconocimiento de su estética novedosa (Galesio y Melgarejo).

* El presente trabajo es una versión revisada de la ponencia que se presentó en la mesa 5: “Literaturas latinoamericana y argentina: estéticas, crítica y política”, en el marco de las X Jornadas de Investigación en Humanidades, que tuvieron lugar en la ciudad de Bahía Blanca, del 3 al 5 de julio de 2024.

Palabras claves*Ultraísmo, Norah Borges, revista Grecia, grabado, musa.***Abstract**

In this paper, we focus on Norah Borges' participation in *Grecia. Revista De Literatura* (1918-1920). Her presence was relevant, given that it consolidated the aesthetic transformation of the magazine –the covers she created demonstrated a full adherence to the avant-garde movement by installing a new image that represents it, far from Modernism and the Hellenic tradition–: the collaborations she has carried out over the last year demonstrate her central role in the definitive establishment of an avant-garde imprint that *Grecia* did not have until her arrival on a visual level. In this sense, we will observe the inclusion of her woodcuts influenced by German Expressionism and Cubism, and their aesthetic function, which exceeded illustration, because they were independently created plastic texts (Lorenzo Alcalá) that were distributed in the ultraica publication, but not yet in exhibitions or shows. At the same time, Norah Borges became the inspiring muse (Baur, “Norah Borges. Musa...”; “Diario apócrifo de Norah Borges”) of the representatives of ultraist literature, who they praised her and dedicated their texts to her in the magazine, as a way of recognizing her innovative aesthetics (Galesio y Melgarejo).

Keywords*Ultraism, Norah Borges, Grecia magazine, engraving, muse.***El Ultraísmo olvidado: algunos aportes de nuestra investigación**

“La historia literaria española no registra un caso comparable en injusticia al del ultraísmo: el de un grupo de jóvenes cultos e idealistas que, en la segunda década del siglo XX, pusieron en la renovación de la literatura toda su fe y su gloria literaria. Los poetas ultraístas abrieron con arrojo y algunas dosis de ingenuidad los surcos por donde desde entonces y muy inmediatamente transitaría la poesía moderna en España. Un grupo heterogéneo de autores que —exponiéndose al escarnio y al ridículo, como tantos españoles que trataron importar ideas nuevas desde el extranjero— fue relegado al trastero de la literatura, al cajón de las anécdotas curiosas, sin ni siquiera esa consoladora pátina de glamour que adorna a tantos marginales y fracasados”. (Corsi y Mojarro 13)

Si bien existe una abundante producción de crítica literaria en torno a las vanguardias históricas en Europa y América Latina, al Ultraísmo español no se la ha otorgado la suficiente atención, y mucho menos, a los artistas plásticos que se relacionaron con él, particularmente, en las revistas ultraicas que difundían la nueva



tendencia. A partir de las últimas décadas, esta situación ha ido cambiando tímidamente gracias a la digitalización de muchas publicaciones del período y la aparición de algunas investigaciones dedicadas a iluminar y revalorizar lo que significó el movimiento en cuanto renovación estética que sentó las bases para la modernización posterior de la poesía en España e Hispanoamérica (Corsi y Mojarro 14-16).

Más allá de la importancia que revistieron varios representantes de la primera vanguardia literaria hispánica (Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro, Rafael Cansinos Asséns, Gerardo Diego, entre otros), hay dos autores que han sido considerados figuras claves en España y Argentina: Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, a los cuales se han dedicado numerosos estudios críticos. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con una artista plástica muy cercana a ambos poetas, esposa del primero y hermana del segundo, con quien participó de manera activa en las dos primeras revistas ultraístas que publicó en Buenos Aires: *Prisma*. *Revista mural* (1921-1922) y *Proa* (primera época: 1922-1923). Por lo tanto, teniendo en cuenta investigaciones y análisis críticos dedicados a ella y su obra (como los de Patricia Artundo, Juan Manuel Bonet, Sergio Baur, May Lorenzo Alcalá, Francisca Lladó Pol, por citar algunos), el presente trabajo tiene como principal objetivo continuar en la puesta en valor de la participación de Norah Borges en el Ultraísmo, a través de sus colaboraciones en la revista *Grecia*, coincidente con su transformación estética que consagró el auge del movimiento vanguardista en 1920.

Una aproximación a la etapa “ultraísta” de Norah Borges

En el caso presente sé que a mi lado hay una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea, tan desaprovechado por otros cuya costumbre es la fealdad. [...] Mucho le debo a Norah, más de lo que

pueden decir las palabras, menos de lo que pueden significar una sonrisa y el compartido silencio. Jorge Luis Borges (citado en Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges” 295).

Leonor Fanny Borges Acevedo (1901-1998), apodada Norah por Jorge Luis –su hermano mayor–, viajó a Europa con su familia en 1914. Su primer lugar de residencia fue Suiza, un sitio neutral durante la Primera Guerra Mundial. En aquel país, entre 1914 y 1918, asistió a L' École des Beaux Arts y comenzó su formación artística con el escultor Maurice Sarkisoff –que le daba clases de dibujo–, Madame Cateret, Frans Masereel y Arnaldo Bossi, de quien aprendió en Lugano la técnica del grabado en madera o xilografía.¹ En esa época, había llegado a Ginebra un grupo de artistas alemanes refugiados (Ernst Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff), que manejaban la técnica xilográfica y pertenecían a la tendencia *Die Brücke* –El Puente–. Además, Jorge Luis y Norah conocieron las revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*, a través de las cuales tomaron contacto con las corrientes vanguardistas (Futurismo, Cubismo y Expresionismo), la recuperación de la figura de El Greco y el Primitivismo, centrado en culturas remotas. Todo ello se alejaba bastante del naturalismo y el academicismo impartido por su maestro Sarkisoff que era, a su vez, el que se brindaba a las mujeres artistas de su tiempo (Lladó Pol 506).

Luego del armisticio, la familia se trasladó a España (con estancias en Mallorca, Sevilla, Córdoba y Madrid); allí, desarrolló una parte importante de su obra entre 1918 y 1936, en un contexto donde los “valores estéticos se debatían entre la tradición finisecular y las corrientes más innovadoras del momento, llegadas de Francia, Alemania e Italia principalmente” (Plaza Chillón 304). En Mallorca, fue alumna del pintor sueco Swen R. Westman, quien había tenido contacto con Pablo Picasso en París. Los Borges se hospedaban en el mismo hotel, Continental; allí, la hija menor se hizo amiga de Westman y pintaron juntos un fresco en las paredes, titulado “Las campesinas de Mallorca”. Por su parte, en el

¹ Sus primeros grabados (“Cristo apaciguando las aguas” y “La Verónica”) representan temas religiosos y fueron realizados a partir de elementos expresionistas, primitivistas y postcezannianos (Lladó Pol 507).

pueblo de Valldemossa, el grupo familiar se instaló en el Hotel del Artista –era la casa del doctor Jiménez, que ofrecía habitaciones, según aclara Francisca Lladó Pol–, donde entablaron amistad con los Sureda; en particular, los hermanos argentinos se relacionaron con el pintor y poeta Jacobo Sureda. En este hospedaje, Norah Borges realizó el mural “Virgen con niño”, que muestra influencias del expresionismo alemán y el cubismo primitivista, adaptados a la temática religiosa.

Por aquellos años, además, la joven pintora y grabadora pudo tomar contacto con personalidades representativas del arte contemporáneo gracias a Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre, quienes la vincularon con los ambientes artísticos de avanzada, tales como la tertulia del *Pombo*, organizada por Ramón Gómez de la Serna, y la dirigida por Rafael Cansinos Asséns en el Café Colonial de Madrid, a la que iba con frecuencia su hermano (Plaza Chillón 304).²

El paso por Sevilla fue determinante para el poeta y la artista, ya que en esa ciudad comenzaba a desarrollarse con fuerza el Ultraísmo iniciado por Rafael Cansinos Asséns, la corriente dominante en la poesía española del momento, con una estética rupturista y radical (Plaza Chillón) frente al Modernismo decimonónico.³

² Este aspecto es controvertido, porque en la entrevista que dio la artista a Juan Manuel Bonet en 1992, cuando le pregunta si conoció a poetas ultraístas, afirma: “Así es, pero tenga usted en cuenta que en aquella época las chicas no íbamos a los cafés” (85). May Lorenzo Alcalá sostiene que ella trató con algunos que eran amigos de su hermano cuando frecuentaban su casa; además, Jorge Luis Borges y, luego, Guillermo de Torre funcionaron como intermediarios de sus colaboraciones en las revistas ultraístas (119). Sin embargo, Mónica Vásquez Astorga afirma que Norah Borges –al igual que otras artistas contemporáneas como María Blanchard y Maruja Mallo– frecuentó los cafés, que eran espacios públicos de sociabilidad y de intercambio de ideas, aunque “en aquellos años las mujeres eran una exigua minoría en estos cenáculos y, además, en la relación de las asistentes a los mismos sigue faltando el nombre de Norah” (590). En este sentido, Vásquez Astorga señala, a partir del recuerdo del poeta Adriano del Valle, que Jorge Luis y Norah participaron de tertulias y lecturas de poesía ultraísta en el Hotel Cécil de Sevilla (592) y en el Café Colonial de Madrid, al que asistían varios autores argentinos. Aquí, en 1920, los hermanos Borges conocieron a Rafael Cansinos Asséns y Guillermo de Torre (599).

³ Entre los representantes del ultraísmo literario español encontramos a Isaac del Vando-Villar, Rafael Cansinos Asséns, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Lucía Sánchez Saornil (que firmaba como Luciano de San-Saor), entre otros (Videla; Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. (1907-1936)*). Por su parte, en el “ultraísmo argentino” (Schwartz 100) se alinearon autores como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Norah

Asimismo, de la mano de su hermano, que publicaba sus primeros poemas enmarcados en esta línea vanguardista reciente, Norah Borges también colaboraba con sus obras gráficas en revistas afines al movimiento. Al respecto, en la entrevista que le realiza en 1992 Juan Manuel Bonet (para la revista *Renacimiento*, de Sevilla), ella recuerda:⁴

—Tanto en *Grecia* como en otras revistas del Ultra, aparecieron muchos de los grabados en madera que usted hacía.

—Sí, colaboré con grabados en madera en casi todas las revistas ultraístas. Los grabados me los pedía Guillermo. En esas revistas colaboraban también otros dos artistas extranjeros, el uruguayo Rafael Barradas y el polaco Wladyslaw Jahl, que hacía cosas muy lindas. Ilustré poemas de muchos de los poetas que surgieron en aquel momento. A muchos de ellos no los conocía personalmente. (85)⁵

Lange, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto A. Orтели, Francisco M. Piñero y Helena M. Murguiondo, por mencionar algunos. Desde 1918, Borges tuvo un estrecho vínculo con Rafael Cansinos Asséns, quien congregaba a varios escritores en las tertulias de los cafés. Por otra parte, cuando Borges regresa a la Argentina en 1921, imbuido del movimiento vanguardista, crea la revista *Prisma. Revista Mural* (1921-1922), junto a González Lanuza y Sergio Piñero. Después, en la misma línea, funda *Proa. Revista de Renovación Literaria* (1922-1923), acompañado en la dirección por su primo Guillermo Juan, Norah Lange y González Lanuza (Gómez Menéndez s/p). En esta revista aparecieron ultraístas españoles de renombre –algunos ya conocidos a través de su publicación en *Prisma*–: Rafael Cansinos Asséns, José Rivas Panedas, Guillermo de Torre, Adriano del Valle y Jacobo Sureda. Por último, ecos del ultraísmo, el dadaísmo y el surrealismo se encuentran en *Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre* (1924-1927), en la que publicaron los escritores vanguardistas del Grupo Florida representado por Borges, Oliverio Gironde, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes, por citar algunos. En las tres primeras revistas creadas por Borges, su hermana colabora con sus grabados.

⁴ En 1995, Juan Manuel Bonet incluyó a Norah Borges en su *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* (112) al referirse a su contribución en las revistas literarias de renovación (Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges” 10).

⁵ Sobre la trayectoria de Rafael Barradas, Marisa Martínez Pérsico señala: “Nacido en Montevideo en 1980 de padres españoles, colaboró desde adolescente en revistas montevidéanas y porteñas hasta que en 1913 se radica en Barcelona, donde frecuenta poetas, críticos y artistas españoles vinculados a la vanguardia. Junto a Joan Miró compone la ornamentación de la revista *Art Voltaic*. Ya en Madrid, la amistad con Guillermo de Torre en pleno fervor ultraísta, la llegada del poeta chileno Vicente Huidobro y la del pintor andaluz Vázquez Díaz lo motivan a integrarse a la tertulia de Rafael Cansinos Asséns, director de la revista *Grecia*. En 1919, junto a Norah Borges, Daniel Vázquez Díaz, Robert y Sonia Delaunay, Wladislaw Jahl y Marjan Paszkiewics, figura entre el grupo de ilustradores de las revistas del movimiento. En la capital castellana el pintor uruguayo



Como afirman Gloria Videla y Juan Manuel Bonet (*Diccionario de las vanguardias en España. (1907-1936)*), los ultraístas españoles no publicaron muchos libros –a excepción de *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, *Hélices. Poemas (1918-1922)* (1923) de Guillermo de Torre (que incluía tres grabados en madera de su futura esposa; a pedido del autor, un ejemplar fue dedicado a sus padres y la ilustración de cubierta fue pintada a color por Norah Borges), *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando-Villar, *El ala del sur* (1926) de Pedro Garfias, entre los más destacados–. Por el contrario, en España, la nueva tendencia vanguardista se difundió generalmente a través de las revistas: *Cervantes*, *Perseo*, *Reflector*, *Vltra...* Entre algunas de las premisas ultraístas más relevantes (influenciadas por Guillaume Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Filippo Tommaso Marinetti y Vicente Huidobro) se destacan: la importancia de la metáfora, la eliminación de la puntuación, el quiebre del discurso lógico, la disposición tipográfica original para lograr un efecto visual, el uso de neologismos, la exclusión de la rima y la sintaxis simplificada. Sin embargo, el Ultraísmo no constituyó un movimiento estético homogéneo, ya que albergó diferentes direcciones cultivadas por distintos autores, algunos de los cuales tuvieron un comienzo modernista pero, después, incorporaron nuevas formas poéticas (Videla).

En este trabajo, nos detenemos en la revista pionera en la divulgación de los textos vanguardistas de renovación: *Grecia. Revista De Literatura* (1918-1920) que, en sus inicios, no adscribía al movimiento ultraico, pero gradualmente fue

organiza su propia tertulia en el café Oriente, frecuentado por figuras del calibre de Dalí, Buñuel o García Lorca. Participa con dibujos y xilografías en las tres principales revistas del grupo ultraísta: *Reflector* (1920), *Ultra* (1921-1922) y *Tableros* (1922), en esta última junto a Jorge Luis Borges. También es nombrado director artístico de la citada *Alfar*. Trabaja para la editorial Espasa Calpe, ilustra el Manifiesto ultraísta vertical de Guillermo de Torre, interviene en las páginas gallegas de la revista *Ronsel*, diseña la portada de *Revista de Occidente*, ilustra ediciones de Isaac del Vando-Villar, Francisco Luis Bernárdez, Julio J. Casal y participa de Pombo, el famoso cenáculo de Ramón Gómez de la Serna. Regresa a Montevideo –donde es homenajeado en el mítico Teatro Solís– poco antes de morir, en 1929” (188). Asimismo, en la revista *Alfar*, hubo una importante presencia de colaboraciones femeninas, entre las que pueden mencionarse Norah Lange, María Clemencia López Pombo, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Susana Soca, Concepción Silva Belinzón, Clara Silva. Allí, también se destacan los linóleos, retratos, grabados en madera y bicolors de Norah Borges (193).

incorporando la nueva tendencia poética. Comenzó a publicarse el 12 de octubre de 1918 en Sevilla y su director fue Isaac del Vando-Villar.⁶ Desde el verano de 1920, el comité de redacción se ubicó en Madrid. Además de textos literarios en prosa y en verso, textos de crítica, traducciones, dibujos y grabados, de manera paulatina, en sus páginas fueron apareciendo manifiestos y proclamas en torno a su afiliación al Ultraísmo (Videla).

Una musa de ojos verdes

“Norah Borges es una mujer que ha hecho del grabado en madera de arte suyo, personal. Extraordinaria, rejuvenecedora, le imprime al grabado toda la fresca lozana de su juventud, y le arranca esa dureza que le lleva en sí, el arte de grabar. [...] Conocí por primera vez a los grabados de Norah Borges en las revistas *Grecia* y *Ultra*. Yo abría aquellos números abigarrados y barrocos de los ultraístas españoles, en busca anhelante de sus grabados. [...] Los grabados de Norah Borges fueron para mí, el índice del arte nuevo”. Ildefonso Pereda Valdés (citado en Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges” 26).

Una de las características sobresalientes de las vanguardias literarias fue su estrecha relación con la pintura. Ello no se producía únicamente por el hecho de compartir rasgos estilísticos o temáticos, sino también por el vínculo personal, fraternal, entre los escritores y los artistas plásticos, tal como veremos a continuación, dado que los poetas dedicaban sus textos a los pintores y, al mismo tiempo, estos ilustraban las ediciones literarias y colaboraban con xilografías en las revistas vanguardistas (Videla).

⁶ Desde el número 14 (fechado el 30 de abril de 1919), tuvo una frecuencia decenal; antes de ello, se publicaba cada quince días (Videla).

El epígrafe de este apartado es un breve extracto de “El arte de Norah Borges”, un artículo escrito en 1922 por el autor uruguayo, que resalta la imagen de la argentina como xilógrafa destacada del movimiento español. En este sentido, puede observarse en las páginas de *Grecia* que la artista se convirtió en la musa inspiradora (Baur “Norah Borges. Musa...”; “Diario apócrifo de Norah Borges”) de los máximos representantes de la literatura ultraísta, que la elogiaban y le dedicaban sus textos literarios publicados en la revista. Su participación no fue secundaria ni consistía en sólo colaborar con sus obras.⁷ Por el contrario, es posible rastrear discursivamente una construcción idealizada de su figura con nombre propio, en torno a esa calificación distintiva que sus contemporáneos españoles le adjudicaron como “la pintora del Ultraísmo”.

Por ejemplo, el “Poema sideral” de Adriano del Valle (amigo de los hermanos Borges) está dedicado enteramente a la artista y ocupa las primeras siete páginas –de quince en total– del número 42, publicado el 20 de marzo de 1920:⁸

Norah Borges, amazona sobre la desnuda grupa de la constelación del Centauro, entrega al fresco mistral que pasa acariciando suavemente las estrellas, el rubio airón de su cabellera perfumada, que es flameada por el viento como la gironada seda de un estandarte de guerra. (1)

Y DICE EL CORO DE LOS POETAS

⁷ A su regreso a la Argentina, Norah Borges tuvo una participación comprometida con los primeros intentos vanguardistas experimentales de su hermano, como *Prisma*, sobre la cual Gonzalo Aguilar afirma que, en una carta que Jorge Luis Borges escribe a Sureda en 1921, hace referencia a cinco muchachos entusiasmados por pegar y distribuir los carteles de su la revista-mural por la ciudad, durante dos noches. En esa mención se incluiría a Norah, porque ella fue la única mujer colaboradora del staff, si bien “parece poco probable que ella haya salido a pegar los carteles, una tarea que tal vez no era considerada adecuada para una mujer” (169). Más allá de esa anécdota, los dos grabados de Norah Borges tienen un lugar destacado en el diseño de los carteles de *Prisma*, porque “constituyen una obra en colaboración con los otros poetas que participan en la revista mural”, quienes reaccionaban con sus poemas vanguardistas al lenguaje ornamental compuesto por “cachivaches” que caracterizaba al arte modernista, en palabras de Aguilar (175).

⁸ En el número 46 (15 de julio de 1920), el escritor dedica un breve poema en verso a la artista: “Norah en el mar”, en el que subraya la ingenuidad y la frescura de sus obras.

¡Norah, emperatriz libérrima de los astros! ¡Hemos abandonado por ti el coro de los siete mares suplicantes: hemos abandonado sus aguas, y los cielos volcados sobre sus aguas, y sus pensiles profundos y temblorosos, y la gran muchedumbre de sus estrellas nadadoras! (4)

Y Norah, suspira; Norah, tiembla...

Y ante aquel clamor soberbio y sonoro, se acercan las estrellas más lejanas, que peregrinaban hacia una milagrosa y luminosa Compostela sideral, y forman un inmenso corro alborozado en torno a los cuatro poetas oferentes. (4)

Hacia el final del poema elegíaco en prosa (situado junto a un retrato de Norah Borges hecho por el pintor sevillano Francisco Mateos) se ubica la dedicatoria explícita a su fuente de inspiración:

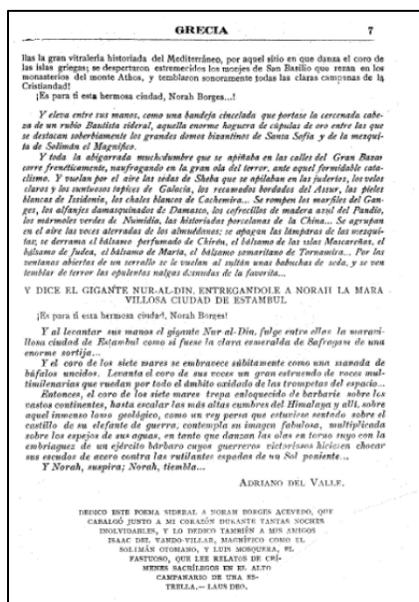


Ilustración 1. Año III, Núm. 42, pág. 7, 29 de febrero de 1920⁹

⁹ Todas las imágenes incorporadas en este trabajo fueron obtenidas de la página web de la Biblioteca Nacional de España, en la sección de Catálogos de la Hemeroteca Digital, disponible

La figura de Norah Borges aparece enaltecida y está asociada a un vasto campo semántico relativo a los astros y las estrellas. Desde el título, se instala esa significación, a la vez que “sideral” se relaciona, en este caso, con la gran extensión del poema y con la caracterización hiperbólica de la artista. El texto construye un “efecto poético antropocsmogónico”, en palabras de Julio Neira (269), ya que gira alrededor de los signos del Zodíaco, los planetas, los asteroides, las constelaciones y los poetas ultraístas que muestran pleitesía a la hermana de Jorge Luis. Entre otros, resalta un motivo literario típico de los poetas vanguardistas españoles de la década del veinte: la rosa de los vientos (Neira).

Por su parte, Guillermo de Torre también le dedica algunos textos que exaltan su obra y su belleza física, como “El arte candoroso y torturado de Norah Borges” (número 44, 15 de junio de 1920) y el poema “Resol” (número extraordinario del 1 de noviembre de 1920).¹⁰ El primero es un texto crítico dividido en tres secciones referidas a las cualidades de la joven: Ecuación –contiene las virtudes de su producción–, Exégesis –menciona las influencias estéticas en los años de formación– y Exaltación, que representa la imagen sideral, hiperbólica de la joven grabadora como musa inspiradora (Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges” 20):

¡Oh, Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el «sport» del dibujo decorativo, las transcripciones museales o los acuarelismos delicuescentes, tú sola te elevas sideralmente, y te adentras al dintorno de las introspecciones pictóricas, subjectivizando vitalmente la objetiva

en:<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=d0591f01-7d49-4562-9e38-61c9f4b715b7&t=alt-asc&s=0>

¹⁰ Años más tarde, en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Guillermo de Torre identifica a la artista junto con Rafael Barradas como los dos grabadores del Ultraísmo español. Por su parte, en 1945, Ramón Gómez de la Serna escribió un ensayo monográfico centrado en Norah Borges, que analiza por primera vez su obra de modo sistemático (Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges” 17).

realidad yerta, y persuadiendo a la materia hasta revelárnosla en su más recóndita belleza!... (7)

En el “Álbum de retratos”, de Torre seleccionaba a sus colegas cercanos (Alfonso Reyes, Gerardo Diego, Isaac del Vando-Villar, Robert y Sonia Delaunay, Pedro Garfias, por citar algunos) y los describía en un párrafo breve. En el número 48 de *Grecia* (1 de septiembre de 1920), aparece en primer lugar el retrato de su futura esposa en la última entrega de esta serie:

MADRID-PARIS.

ÁLBUM DE RETRATOS

POR GUILLERMO DE TORRE

Mis amigos y yo.

NORAH BORGES.— El encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosácea, purifica el paisaje de mañana. ¡Ah, el recuerdo de sus interrogaciones candorosas, dulcemente moduladas con una lírica inflexión argentina, que su estancia en Suiza no la hizo contagiarse de la sobria tonalidad norteaña! Ahora, en Mallorca, sus ojos iónicos extraerán del paisaje filamentos del sol vertical para iluminar las penumbras de sus *bois*. (11) (Cursivas del original)

Además de incluirla en sus textos, en los que destaca el elogio de su hermosura e inocencia de su arte, el escritor le pedía grabados para las revistas *ultraicas* y colaboró en la difusión de sus obras gráficas en el Viejo continente.



Los grabados borgeanos como intervención vanguardista en *Grecia*

Pintores y poetas formando una estrecha falange emprendieron la cruzada de “lo nuevo” (Videla 116).

En el último año de *Grecia*, la artista argentina participó de manera constante con sus xilografías.¹¹ La adopción del grabado –“obra impresa sobre papel a partir de una matriz concebida y realizada por un artista y que, desde su edición serial que conforma una tirada de estampas, pone en juego una inherente condición de imagen multiejemplar y a la vez de obra original: un original múltiple” (Dolinko s/p)– sobre madera “le permitió experimentar con líneas gruesas, directas, rápidas, angulares, sin ninguna delicadeza, que dieron lugar a unas formas alargadas y distorsionadas” (Galesio y Melgarejo 54) y resultó el medio de expresión privilegiado para difundir el contenido visual del Ultraísmo (Artundo, “Entre la aventura...” 4). Su intervención definió un cambio estético en *Grecia*, tal como buscaban los poetas ultraístas, al hermanar la literatura con las artes plásticas.¹² Como veremos a continuación, la joven grabadora será la encargada de desplazar la tradición griega que caracterizaba a la revista para, en su lugar, privilegiar la elección de dispositivos gráficos muy ligados a las tendencias vanguardistas que Norah Borges conoció de cerca en su formación europea.

Siguiendo a Gloria Videla, debe aclararse que esta revista literaria “no nació ultraísta, pero se convirtió al movimiento tras una etapa de vacilaciones. Pasear la

¹¹ Como señala Silvia Dolinko (s/p), en las primeras décadas del siglo XX, la técnica del grabado (que incluía xilografías, litografías y aguafuertes) adquirió protagonismo en la producción de varios artistas argentinos –como Pompeyo Audivert, Sergio Sergi, Abraham Vigo, Víctor Rebuffo, Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, Alfredo Guido, entre otros–, que podían verse en exhibiciones y publicaciones periódicas. A diferencia de las obras de Norah Borges, en muchos de ellos el grabado era considerado un arte social, comprometido, de denuncia. Al mismo tiempo, una de sus principales funciones desde el siglo XIX fue la ilustración literaria en libros y revistas.

¹² En palabras de Jorge Schwartz: “[...] aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (33-34).

mirada por sus cincuenta números es recorrer gran parte del camino ultraísta” (40). Esto se comprueba, por ejemplo, en el título de la publicación y su tipografía, que dan cuenta de un marcado “carácter rubeniano” en su génesis.¹³ Esa filiación con el Modernismo hispanoamericano se ve reforzada por las ilustraciones de las tapas y el encabezamiento de la primera página, además de la cita explícita de unos versos de Rubén Darío —extraídos del poema XXXIV (“Programa matinal”) incluido en el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905)—, que funcionaban como lema:

En la angustia de la ignorancia
de lo porvenir, saludemos
la barca llena de fragancia
que tiene de marfil los remos.

Hasta la llegada de Norah Borges (durante el tercer año de la revista, la cual ya denotaba un radical cambio de orientación progresivo desde el número 5), en la portada de los ejemplares se distinguían columnas de estilo jónico con una joven en el centro y, más tarde, un ánfora griega; mientras que, en la parte superior de la primera página, había un *bandeau* también inspirado en elementos típicos de la antigua civilización occidental, que incluían cuatro doncellas que llevaban cántaros rodeadas de laureles y capiteles de columnas clásicas:

¹³ En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, la reapropiación de la tradición griega, con una resignificación innovadora, fue un rasgo distintivo en el Modernismo hispanoamericano, por ejemplo, en autores emblemáticos como Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Este modelo estético perduró hasta la llegada de las vanguardias históricas que, en el contexto hispanoamericano, se produjo en los años veinte y constituyó una marcada ruptura con los principios moderno-simbolistas (Costa y Foffani 47-54).



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Norah Borges como artista y musa del Ultraísmo español. Un acercamiento a su intervención en la revista
Grecia (1920)

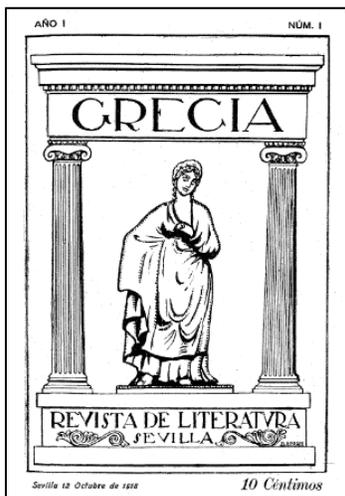


Figura 2. Tapa de *Grecia*. *Revista De Literatura*. Año I, Núm. 1, 12 de octubre de 1918

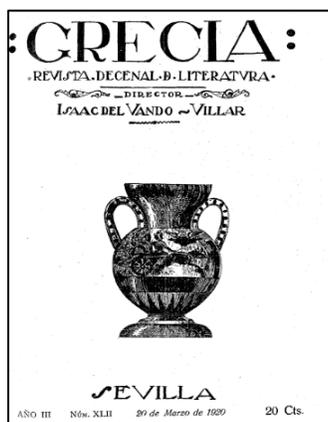


Figura 3. Ánfora griega en la tapa



Figura 4. *Bandeau* característico de *Grecia*

En cambio, a pesar de continuar con el título que remitía al Modernismo — hasta después de enero del año 1919 no manifestaba un contenido plenamente ultraísta (García)—, la tapa del número 43 abandona el ánfora clásica y, en su lugar, muestra un grabado en madera de la artista argentina titulado “Amazona”, que resulta un gesto vanguardista significativo de su parte, en consonancia con la transformación paulatina de *Grecia*. Coincidimos con May Lorenzo Alcalá en que esta elección haya sido (muy) posiblemente por iniciativa de la grabadora (31) para remarcar la adhesión a una estética renovadora que superara los antiguos valores

modernistas. A eso se suma la eliminación de los versos del poeta nicaragüense y la aparición del texto “programático” de Isaac del Vando-Villar, titulado “El arte nuevo y el cadáver que conserva la piel”, que explicita la adscripción plena al Ultraísmo.¹⁴ Desde ese momento, algunas cubiertas tendrán distintos grabados en madera de su autoría (en los números 44, 45 y 49), cuyas temáticas difieren:

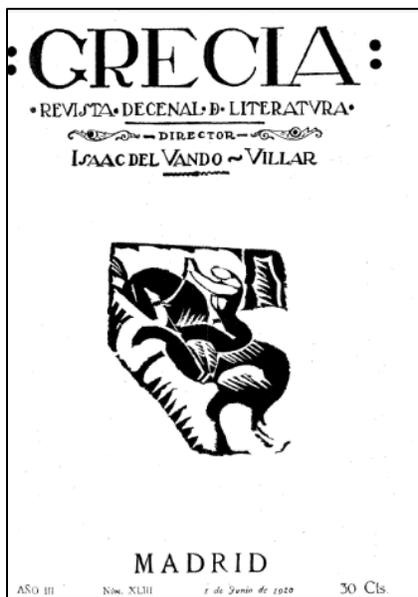


Figura 5. Año III, Núm. 43, 1 de junio de 1920

¹⁴ Al respecto, Jorge Schwartz afirma: “En las revistas de vanguardia, de carácter efímero, se pueden observar las propuestas culturales y las líneas ideológicas de cada movimiento con mayor claridad, ya que los autores emplean un lenguaje más directo, a diferencia del empleado en los textos literarios” (35-36).

CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Norah Borges como artista y musa del Ultraísmo español. Un acercamiento a su intervención en la revista
Grecia (1920)

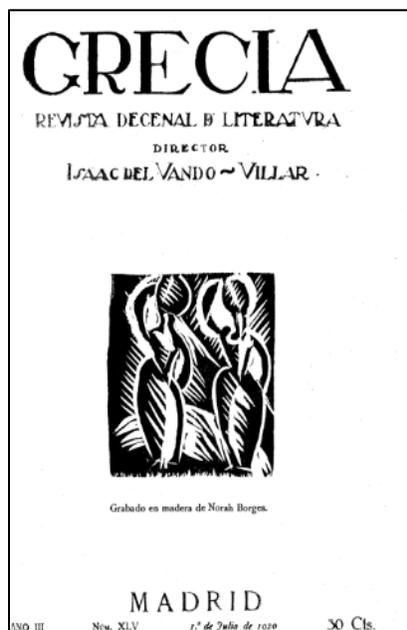


Figura 6. Año III, Núm. 45, 1 de julio de 1920

La revista continúa con el *bandeau* o friso de estilo helénico hasta el número 48, a partir del cual se reemplazó la ilustración anterior por una xilografía de Norah Borges, caracterizado por un primitivismo expresionista –como varios de los grabados que realiza en esta etapa, presenta un aspecto poco acabado, cercano al arte prehistórico, con una mirada ingenua e intuitiva, no contaminada por la cultura occidental–, que pasó a ser su marca distintiva hasta el final de la publicación, ya editada en Madrid (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 68-69):¹⁵

¹⁵ El abandono del modernismo rubeniano que caracterizó a los ultraístas se declara de modo explícito en el texto “Ultraísmo” de Jorge Luis Borges –originariamente publicado en *Nosotros* n° 151, Buenos Aires (diciembre, 1921), y reproducido en el libro *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz–: “Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir. [...] El rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto. Esto lo afirmo, pese a la numerosidad de monederos falsos del arte que nos imponen aún las oxidadas figuras mitológicas y los desdibujados y lejanos epítetos que prodigara Darío en muchos de sus poemas. La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada” (103-104).



Figura 7. *Bandeau* realizado por Norah Borges

Su presencia resultó muy relevante en el movimiento; fue respaldada y acrecentada por el hermano y Guillermo de Torre –su futuro marido–, dado que fue la única mujer artista (junto con Rafael P. Barradas) que estuvo a cargo del diseño visual de *Grecia* y que se vinculó con su reducido grupo vanguardista (Artundo, “Entre la aventura...” 3). Incluso, Isaac del Vando-Villar la identificaba como “Una pintora ultraísta” en su artículo homónimo (Plaza Chillón 306, Lladó Pol 509), que apareció en el número 38 del 20 de enero de 1920, poco antes de que ella colaborara con sus xilografías en la revista.¹⁶ Entre otros elogios, el director la presenta ante los seguidores del ultra y describe su arte diferente, novedoso, único, de este modo:

Norah Borges es una moderna pintora cuyo arte ha nacido al calor de la novísima tendencia literaria del ultra. [...] por su arte, lleno de inquietudes y de augurios, que se identifican de una manera lateral y efusiva con nuestra modalidad, ella pasará a las antologías extraoficiales en que

¹⁶ La identificación de Norah Borges como “la” pintora del Ultraísmo –un movimiento que se desarrolló únicamente en la literatura, más precisamente, en poesía, pero no en la pintura (Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España* 606); no obstante, Guillermo de Torre utilizó el concepto para incluir a las artes plásticas– se comprueba en los grabados que publicó en otras revistas de vanguardia de ese tiempo que no analizamos en este trabajo: *Vltra*, *Tableros*, *Horizonte*, *Reflector* y *Plural* (Lladó Pol 509).

figuran todos los artistas que no están incluidos en el índice populoso de la mediocridad [...]. Norah Borges es una virtuosa del ambiente, lo que pudiera denominarse con más propiedad, alma de las cosas. Esta rara y bella artista pinta por intuición, desdeñando todos los preceptos y todos los módulos hasta hoy aceptados por la generalidad de los pintores. [...]. El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes! ¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli! (12)

Un mes más tarde de este texto encomiástico de Vando-Villar, que resalta su beldad angelical y virtudes artísticas, la pintora y grabadora comienza a presentar sus obras en *Grecia*. Desde el número 41 y hasta el último extraordinario (50), intervino de manera activa con sus diseños.¹⁷ El primero de ellos se observa a continuación:

¹⁷ En la portada de este número extraordinario, no hay un grabado central; en su lugar, se mencionan a todos los colaboradores que participan con “originales literarios y artísticos”, entre los que está Norah Borges, como única mujer artista. Asimismo, en la página 6 se publica el poema “Resol” de Guillermo de Torre, con una dedicatoria para ella; en la siguiente, aparece el grabado borgeano “Maternidad”, que ocupa toda la página y está dedicado a Lucía Sánchez Saornil.

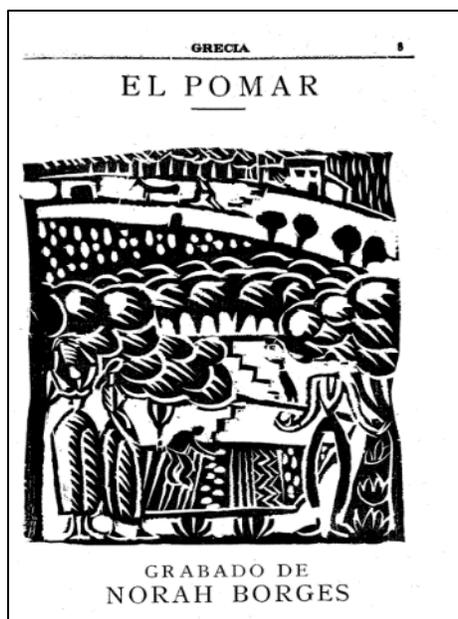


Figura 8. Año III, Núm. 41, pág. 3, 29 de febrero de 1920

En “El pomar”, las características formales y la temática elegida reciben la fuerte influencia de una corriente del Expresionismo alemán, fundada en 1911 por Vasili Kandinski y Franz Marc en Múnich: *Der Blaue Reiter* –El Jinete Azul–, según señala Patricia Artundo en su estudio sobre la artista argentina (*Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 38).¹⁸ Este grabado muestra el interés por la representación de la vida del hombre en el campo, en contacto con la vegetación y los animales (tópicos que se alejan de las representaciones artísticas de la cultura helénica); al mismo tiempo, refleja una afinidad con la estética expresionista de Heinrich Campendonck, que utilizaba un método realista-detallista enmarcado en el *Der Blaue Reiter*. Las figuras aparecen en un espacio vertical, donde los objetos están situados unos arriba de otros, en registros paralelos (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 38).

En esta línea, algunas de sus innovadoras xilografías monocromáticas con cortes diagonales están caracterizadas por ingenuidad, modernidad, sencillez y gran

¹⁸ El expresionismo alemán es una reacción artística a las atrocidades cometidas durante la Primera Guerra Mundial (Schwartz 34).

sensibilidad, e influidas por el Expresionismo alemán y el Cubismo, ya desde su colaboración inicial en el número 41:¹⁹



Figura 9. Año III, Núm. 41, pág. 8, 29 de febrero de 1920

En “El Ángel del violoncello” y otros de sus primeros grabados —“La tempestad calmada” (1918), “La Verónica” (1918), “La joven de la mandolina” (1920)—, la autora opta por una configuración planimétrica de la imagen que descarta la ruptura del plano en profundidad (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 32), a partir de la utilización de tacos irregulares. Predominan en ellos rasgos definidos de modo sintético, el diseño anguloso y duro, la distorsión, el realce de la cabeza respecto del resto del cuerpo. Todos esos elementos fueron heredados de otra corriente expresionista que Norah Borges incorporó, denominada *Die Brücke* —El Puente—, pero sin la manifestación de un sentimiento angustioso

¹⁹ El grabado tradicional optaba preferentemente por una resolución monocromática, es decir, la impresión de imágenes con tinta negra en papel. Por el contrario, el uso de color resultaba una excepción a la norma difundida: estaba asociado a lo pictórico, a lo decorativo. Asimismo, debía respetarse la condición figurativa, ya que los contenidos transmitidos tenían que ser comprensibles en su interpretación visual (Dolinko s/p).

(Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 38), ni la preferencia por la transmisión de lo desgarrado, lo patético, el nihilismo o la psicología interior (Plaza Chillón 308) que la caracterizaba. Asimismo, en algunas obras destaca la acentuación de líneas en una deconstrucción de planos articulados que provoca una desestabilización, una descomposición del objeto, por lo tanto, también puede incluirse en un “rombismo” (Lorenzo Alcalá) alejado del Cubismo, pero cercano al de otros grabadores como el brasileño Lasar Segal.

Simultáneamente, la artista acompañaba poemas de los escritores contemporáneos con sus viñetas en *Grecia*:



Figura 10. Año III, Núm. 41, pág. 12, 29 de febrero de 1920

Estas viñetas eran pequeños dibujos en los que predominaba la síntesis formal en una imagen concentrada. En el mismo número en el que se encontraba “El pomar”, apareció el “Centaurio” (figura 10): con torso humano y el arco extendido, la silueta no muestra un límite claro respecto del fondo blanco del papel. Algo semejante ocurre en las pequeñas *bois* ornamentales (que representan motivos relacionados con personajes característicos del espectáculo circense) que escoltan el Manifiesto ultraísta “Vertical” de su futuro marido, publicado el 1 de noviembre de 1920 como suplemento del último número, acompañado además por un retrato

del autor realizado por Barradas (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 69).



Figura 11. Manifiesto “Vertical” Ultraísta

Palabras finales

“Norah Borges siente el mundo como los primitivos. Es un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea. ¿Maestros? No creo. Ella ama a Picasso. Pero en realidad su arte es una estilización natural de ella. Los primeros grabados que se hicieron en España, fueron los suyos. Ella ha impuesto su estilo a casi todos los actuales dibujantes, desde las revistas ultras en que colaboró en Europa”. Alfredo Brandán Caraffa (citado en Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 160)

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto que Norah Borges tuvo una presencia notoria en *Grecia*, a partir de su incorporación en 1920, la cual no pasó



desapercibida por los poetas vanguardistas contemporáneos. Rastreamos la construcción discursiva de su figura enaltecida, que realizaron en esta revista Guillermo de Torre, Isaac del Vando-Villar, Adriano del Valle, entre otros con los cuales ella mantenía una red intelectual y de amistad, a pesar de no poder ir a varias de las tertulias y reuniones en los cafés por su condición de mujer, a diferencia de Jorge Luis (Galesio y Melgarejo). Su omnipresencia en los textos –representada como musa inspiradora, de la que resaltaban sus cualidades artísticas y su hermosura–, que los escritores le dedicaban de manera elogiosa a modo de reconocimiento, y en el contenido visual de la publicación daba cuenta del lugar privilegiado que tenía dentro del movimiento y, por eso, ha sido identificada como “la pintora del Ultraísmo”.

Al mismo tiempo, la relevancia que adquiere la artista se demuestra en la transformación estética de *Grecia* –desde que ella interviene en las portadas, se consolida la adhesión plena a la corriente vanguardista al crear una nueva imagen que la represente, alejada del Modernismo y la tradición helénica, pero cercana al Expresionismo primitivista– y en la fuerte recurrencia de sus colaboraciones durante 1920, que demuestran su rol central en la instalación definitiva de una impronta vanguardista que la revista no tenía hasta su llegada a nivel visual.

Por otro lado, analizamos la inclusión de algunos de sus grabados de composiciones diagonales y romboidales heredadas del Cubismo, el Expresionismo alemán, el Futurismo, el Primitivismo, el Orfismo, la pintura italiana de los siglos XIV y XV y la producción de El Greco (muchos de ellos mencionados por su hermano en el texto “Los dibujos de Norah Borges”). En los textos plásticos (Lorenzo Alcalá) de la grabadora argentina encontramos la particularidad de que no funcionan como mera “decoración”, ni tampoco “traducen” el contenido de los textos literarios. En su lugar, las obras adoptan una individualidad que dialoga con el conjunto textual, sin perder su naturaleza icónica. Es decir, la función estética de los dispositivos visuales en la revista excedía el objetivo de “ilustrar” los poemas: no se puede seguir su contenido si sólo observáramos las imágenes (Caminada 32), ya que los grabados fueron creados de manera independiente, con identidad propia,



y se difundían en esas páginas, pero todavía no habían sido exhibidos en exposiciones o muestras.²⁰ De hecho, accedemos a ellos a través de este tipo de publicaciones, como *Grecia*, ya que no ha quedado otro registro por parte de la autora, incluso, algunos no cuentan con la fecha de creación original (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*).

En conclusión, la participación de Norah Borges en *Grecia* resulta una intervención semiótica dado que sus grabados abren un nuevo espacio que excede lo “literario” al provocar una lectura que se bifurca entre dos sistemas signícos en relación, en consecuencia, la combinación de textos literarios y plásticos configura algo cercano a lo que Lucía Caminada denomina “narrativa interartística” (63) que genera una nueva instancia de producción de significados. Esas xilografías no son un complemento del mensaje lingüístico, sino que su intersección plantea una nueva configuración de la percepción cultural y convencional (Eco) de la época en la que se crearon: así, la revista en conjunto establece relaciones de carácter metonímico con la cultura (Lotman 55), las artes y la sociedad española de los comienzos de la década del 20, inmersa en un contexto signado por las guerras y la renovación vanguardista.

²⁰ En nuestro trabajo, nos detenemos en Norah Borges como grabadora, ya que tiene otra trayectoria como ilustradora de muchos textos literarios de sus contemporáneos, en un momento posterior al que abordamos. Respecto de su labor xilográfica en las revistas vanguardistas, una excepción a la particularidad que comentamos arriba se produce en “Ajedrez” (en *Alfar*) y en el grabado que acompaña el poema en prosa “Rusia” (1920) de Jorge Luis Borges –ambos publicados en *Grecia* (número XLVIII) y relacionados con la estética expresionista– (Lorenzo Alcalá). En este caso, se da una paradoja, pues se puede entender como una “interpretación plástica de la poesía” si bien, a la vez, se aleja del objetivo de reproducir literalmente su contenido: entonces, “poema e imagen se unían en esa oportunidad para expresar con ardor una visión personal del acontecimiento –la Revolución de Octubre”. No obstante, es difícil determinar de manera fehaciente cuál de los dos se creó primero (Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* 13).

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. “Norah Borges y la aventura de *Prisma*”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año IX, n° 16, primer semestre de 2023, pp. 168-176.
- Artundo, Patricia. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Artundo, Patricia. “Entre ‘La aventura y la orden’: los hermanos Borges y el Ultraísmo argentino”. *Cuadernos de Recienvenido*, n° 10, 1999, pp. 55-96.
- Baur, Sergio A. “Norah Borges. Musa de la vanguardia”. *Norah Borges, mito y vanguardia*. Museo Nacional de Bellas Artes, 2006, pp. 27-36.
- Baur, Sergio A. “Diario apócrifo de Norah Borges”. *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Andrés Duprat, director. Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020, pp. 9-36.
- Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza Editorial, 1995.
- Bonet, Juan Manuel. “Hora y media con Norah Borges”. *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Andrés Duprat, director. Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020, pp. 64-66.
- Caminada, Lucía. *La mirada dislocada: literatura, imagen, territorios*. Prometeo Libros, 2020.
- Corsi, Daniele y Mojarro, Jorge. “Después del ultraísmo, el fin del mundo”. *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*. Daniele Corsi y Jorge Mojarro, editores. Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 13-17.
- Costa, Analía y Foffani, Enrique. “Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas”. *Historia crítica de la literatura argentina V*. Noé Jitrik, director. Emecé Editores, 2006, pp. 43-74.
- Dolinko, Silvia. “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 5 de julio, 2016, s/p. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>. 12 de julio de 2024.
- Eco, Umberto. “Semiología de los mensajes visuales”. Christian Metz, Umberto Eco [et al.]. *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 23-80.
- Galesio, María Florencia y Melgarejo, Paola. “Norah Borges en los años 20 entre la vanguardia y lo íntimo”. *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Andrés Duprat, director. Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020, pp. 52-63.
- García, Carlos. “Apéndice. Las revistas del Ultraísmo: un coloquio. Introducción”. *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*. Daniele



- Corsi y Jorge Mojarro, editores. Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 462-466.
- Gómez Menéndez, Llanos. “Ultraísmo en Argentina. Raíces y conexiones con la vanguardia europea”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier, 1 de febrero, 2017, s/p. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/ultraismo-en-argentina-raices-y-conexiones-con-la-vanguardia-europea/>. 2 de julio de 2024.
- “Grecia (Sevilla)”. Biblioteca Nacional de España, sección de Catálogos de la Hemeroteca Digital. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1699-3896>. 20 de junio de 2024.
- Lorenzo Alcalá, May. *Norah Borges: La Vanguardia Enmascarada*. Eudeba, 2009.
- Lladó Pol, Francisca. “El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca”. *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Institución Fernando el Católico, editado por Ernesto Arce [et al], 2012, pp. 505-521.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra, 1996.
- Martínez Pérsico, Marisa E. “Vibracionismo pictórico, ultraísmo literario. Ecos de un diálogo trasatlántico en la revista *Alfar*”. *Revista Nuestra América*, nº 6, agosto-diciembre, 2008, pp. 185-202.
- Neira, Julio. “La rosa de los vientos en la poesía española de los años 20”. *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 263-280.
- Plaza Chillón, José Luis. “Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)”. *Arenal. Revista de historia de mujeres*, vol. 3, nº 2, julio-diciembre, 1996, pp. 303-330.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ediciones Cátedra, 1991.
- Vásquez Astorga, Mónica. “La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998)”. *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V. En homenaje a Gonzalo M. Borrás*. Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, editores. Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 589-603.
- Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. Gredos, 1963.
- Yancán, Darío. Imagen de Manifiesto “Vertical” Ultraísta. *Reconstruyendo el pensamiento*, 2012, s/p. <https://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2012/06/manifiesto-ultraista-por-jacobo-surida.html>. 27 de junio de 2024.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by Pitt Open Library Publishing.

