

## **Entre "La aventura y la orden": los hermanos Borges y el Ultraísmo argentino.**

Patricia Artuondo

### **Introducción**

A comienzos de 1925 Jorge L. Borges (1899-1986) dio a conocer un artículo titulado "Sobre un poema de Apollinaire" que marcó si no totalmente, sí en gran medida el cierre de un trabajo reflexivo acerca del desenvolvimiento del ultraísmo en nuestro país.

Desde su regreso a Buenos Aires en julio del año anterior, luego de un segundo viaje por Europa, Borges se ocupó de precisar los límites espacio-temporales del movimiento, de diferenciarlo del español y de hacer un balance de sus logros y fracasos.

En el ensayo mencionado, y en un tono confesionalista, Borges afirmaba:

Toda aventura es norma venidera, toda actuación tiende a inevitarse en costumbre [...] El arte es observancia, hasta en sus formas de apariencia más suelta. El ultraísmo, que lo fío todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, *no fue desorden, fue voluntad de otra ley.* [énfasis agregado]

Fue el reconocimiento de que el ultraísmo había incurrido en otra "retórica" – tan objetable como la que el rubenianismo y el sencillismo habían implantado en nuestro medio y que los jóvenes poetas buscaron "llevar de calles y abolir" – lo que marcó su distanciamiento definitivo y le permitió ejercer una lectura crítica temprana considerándolo, además, como definitivamente concluido.

Para Borges en 1924 el ultraísmo, en cuanto "movimiento de combate" había finalizado y la aparición de *Prismas* de Eduardo González Lanuza no hacía más que confirmarlo en su idea: libro "arquetípico de una generación", sacaba a la superficie aquello que había constituido su "derrota":

He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia..

Este balance tenía lugar en el momento en que otro grupo tomaba para sí la bandera vanguardista – el nucleado en torno a *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927) –, encontraba en el ultraísmo el antecedente directo de la renovación poética que propugnaba.

El uso intensivo del término durante la segunda mitad de la década – que encontró su punto culminante en el libro de Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929*, conocido en 1930 – nos obliga a fijar los límites de lo que aquí entendemos que aquél designa: es decir, a la primera vanguardia literaria y artística que se desarrolló en Buenos Aires entre los últimos meses de 1921 y mediados de 1923; que tuvo en Borges a su fundador y principal teórico y que se expresó públicamente a través de *Prisma. Revista Mural* (1921-1922) y de *Proa. Revista de Renovación Literaria* (1922-1923). Este "ismo", estrechamente relacionado con el ultraísmo español, sin embargo, fue adquiriendo rápidamente rasgos propios al desarrollarse bajo condiciones histórico-culturales específicas. Fue, asimismo, la afirmación de una poética propia y la conciencia de ello lo que condujo a su abandono, por lo menos de parte de su líder, Jorge L. Borges.

## I

La mayoría de los trabajos producidos en el ámbito de la crítica literaria que se ocupan del ultraísmo argentino, limitan su estudio al análisis de la propuesta de sus poetas, particularmente de Borges y a ubicar a las dos revistas mencionadas a la cabeza de las publicaciones que identifican como exponentes de nuestra primera vanguardia.

En cuanto a la actividad de Norah Borges (1901) – cuando es mencionada – aparece limitada a su actuación como ilustradora, a excepción hecha de Emir Rodríguez Monegal quien en su *Jorge L. Borges: A literary biography*, le reconoció un rol activo que se ocupó de destacar en varias oportunidades a lo largo de su libro. Otras menciones menores – como la de Emilio Carilla, quien la señala junto a su hermano como punto de enlace entre el ultraísmo español y el argentino – no alcanzan a modificar lo que venimos afirmando.

En nuestro caso particular, el objetivo propuesto para este trabajo es responder a la pregunta de si es posible hablar de un ultraísmo "plástico" que sea hermanable al

literario por la existencia de una poética común, que encuentra su fundamento en los principios teóricos formulados por Borges.

Esta cuestión presenta de por sí varios inconvenientes. En primer término, el hecho de que Norah fue la única artista que apareció asociada al reducido grupo. Inclusive, la aparición en el número 3 de *Proa* (julio de 1923) de un linóleo debido a la ignota mano de Susana Hudson y otro atribuido a Dorah Berges [i.e. Norah Borges] no hacen más que confirmar el hecho de que los ultraístas sentían la necesidad de ampliar la nómina de artistas adherentes al movimiento, tal como lo hacían con la de los escritores.

Aunque provisionalmente respondamos de manera afirmativa a la hipótesis enunciada, existe una limitación que debemos enfrentar, debido a que nuestro conocimiento acerca de su obra se limita, para el período considerado, principalmente a su obra gráfica: sólo conocemos tres pinturas realizadas entre 1919 y 1920 – es decir anteriores a su regreso a la Argentina luego de la primera estancia europea (1914-1921) – y una sola de comienzos de 1923.

Por otra parte, si la historiografía del arte español no duda en reconocer la existencia de un ultraísmo plástico en aquél ámbito – al que ubica, en tanto su proyección, por encima del literario al que considera más irregular en cuanto a sus realizaciones – lo hace no sin fijar ciertas limitaciones.

Jaime Brihuega, al analizar las condiciones bajo las cuales tuvo lugar lo que denomina alianza estratégica entre literatura y arte, se ocupa de subrayar – tomando como ejemplo *Un Enemic del Poble* (Barcelona, 1917-1919) – que la coexistencia de los dibujos de Celso Lagar y de Rafael Barradas junto a los poemas de J. Folguera y Joan Salvat Papasseit, respondía en realidad a "la pertenencia común al estatuto genérico de «lo nuevo», con lo que ello significa de mera vaguedad introductoria a la complejidad de los respectivos ámbitos sintácticos semánticos."

Y al avanzar en esa misma línea y detenerse en *Reflector* (Madrid, 1920) – publicación que a nosotros nos interesa particularmente dado que allí Norah aparece como colaboradora junto a Barradas, el otro latinoamericano activo en España – señala que:

Basta mirar el número único de «Reflector» para advertir que entre el madrigal de Rivas Panedas dedicado a Juan Ramón, el dibujo de Barradas de la página 4, los textos de Gómez de la Serna, las maderas de Norah Borges, los caligramas de Vighi o las reproducciones de Picasso y Lipchitz no media más que una simple convivencia pergeñada a través de esas

«fuerzas renovadoras» a que se alude en el manifiesto de la revista. Los «Hai-Kais» de Salazar y su interpretación plástica por Barradas son un ejemplo del techo de correspondencia a que fueron capaces de llegar las manifestaciones de la órbita ultraísta: una pura consanguinidad futurista; el resto de los compañeros de viaje (Vázquez Díaz, Norah Borges, Bores, Jahl...) quedaban aún más alejados de la posibilidad de una poética virtualmente común.

Es decir que lo que allí verifica es la ausencia de esa identidad entre literatura e imagen que el investigador sí reconoce en contados casos ya más avanzada la década – como en Federico García Lorca y Salvador Dalí o José Moreno Villa y Rafael Alberti, y de otros artistas cuando colaboran junto a poetas – cuya producción denota "la acuñación de elementos transferibles de uno a otro género cultural mediante traducciones cuyo recorrido inverso desemboca en una misma cantera original.

Tal vez fue esta misma intuición la que determinó que Gloria Videla – en su trabajo *El Ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* – aunque dedicase un apartado a la "Relación del ultraísmo con las artes plásticas", se limitara a enunciar en el caso español la estrecha relación de algunos artistas con el movimiento a partir de las reproducciones de sus obras en sus revistas y su participación en algunas de las famosas veladas organizadas en Madrid.

Ahora bien, si los investigadores españoles reconocen que no existe una poética ultraísta en la que letra e imagen aparecen hermanados, sin embargo, destacan el hecho de que la mayoría de los que actuaron alineados junto al movimiento llegaron a compartir un lenguaje muy próximo que estuvo, además, relacionado con la adopción del grabado sobre madera como medio de expresión.

En este punto afirman el papel fundamental cumplido por Norah como introductora de una técnica que sería la que – en la generalización de su empleo – otorgaría coherencia visual al movimiento.

Para Eugenio Carmona:

La receptividad ultraísta permitía y potenciaba la acogida de tendencias diversas. En la suma diversidad establecía el ultraísmo su mejor valor. Sin embargo, durante sus años madrileños Borges, Barradas y Jahl llegaron a manejar elementos y recursos comunes. En su mejor momento, en torno a 1921, el ultraísmo plástico, aún en su diversidad, adquirió un cierto aire común fácilmente identificable. Las obras de Borges, Barradas y Jahl,

ajenas en principio a la identidad geográfica en la que se desarrollaban, comenzaron a naturalizarse en el contorno [...]. En torno al 1921 que, con la aparición de «VLTRA» señalaba su mejor momento, el ultraísmo tuvo una tan afortunada como inesperada expansión. No el ultraísmo literario, sino el plástico. Hasta ese punto los artistas plásticos, independientes en su origen y personales en sus propuestas, llegaron a representar una aspiración colectiva.

## II

Previo a hablar del desenvolvimiento del ultraísmo argentino, es necesario recordar que si aceptamos que éste adquirió características propias, lo hizo a partir de la orientación que le imprimió Borges y aceptaron sus compañeros de aventura. El no sólo lo "importó" y lo estableció en Buenos Aires en un "gesto fundador" que no tiene antecedente alguno en nuestro medio – y sobre este punto volveremos en el apartado IV – sino que además lo dotó de un contenido teórico preciso y de una orientación específica que, a pesar de sus evidentes lazos con el ultraísmo español, marcaron su rápido distanciamiento de él.

Cuando Videla afirma que "Para definir al ultraísmo argentino, tendríamos que adoptar un enfoque diferente [respecto del español], pues Borges extrajo de la baraúnda del ultraísmo español los rasgos más significativos y los presentó como programa", lo hace luego de señalar que su par peninsular no fue una escuela, sino un movimiento que buscó superar el estado en el que se encontraba la lírica española contemporánea.

Para clarificar este punto, la investigadora cita a Rafael Cansinos-Asséns, su inspirador:

Este lema ULTRA señala un movimiento literario, no una escuela. Resume una voluntad caudalosa, que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando siempre con el tiempo.

Es la misma cita que hacía Borges en su famoso artículo "Ultraísmo" – dado a conocer en la revista porteña *Nosotros* en diciembre de 1921 – para indicar, a continuación, que tras dos años de su enunciación era posible "precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro". Los principios del ultraísmo, eran entonces:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Como lo afirma Pedro L. Barcia, "éste es el credo ultraísta, tan traído y llevado. Ya es una poética y un programa". No se trata únicamente de un rechazo hacia lo "viejo" – encarnado por la retórica del rubenianismo y del sencillismo, sintetizado en los puntos 2 y 3 – sino también de fijar los medios con los que debía trabajar el poeta ultraísta: la metáfora y la imagen.

Borges llegó a esa extrema concisión en su definición luego de un ejercicio reflexivo que lo ocupó durante casi dos años, en su tránsito por Sevilla, Mallorca, Madrid y, finalmente, Buenos Aires. Desde "Al margen de la moderna estética", publicado en la revista *Grecia* a comienzos de 1920, a éste que citamos, se sucedieron escritos teóricos y manifiestos, respuestas polémicas y encendidas defensas, explicación y análisis; a veces con un predominio del discurso poético sobre el reflexivo, pero siempre un trabajo constante que se complementó con su práctica poética y con su labor como traductor y estudioso de los expresionistas alemanes, tres áreas de su actividad que lejos de ser consideradas individualmente, deberían ser estudiadas desde una perspectiva común.

El camino recorrido por Borges queda al descubierto cuando leemos una de sus primeras definiciones del ultraísmo:

En el ultraísmo se pretende, más bien, crear *mitos* nuevos, proceder de modo tal que cada artista pueda construirse un universo hecho a su imagen. El ideal sería que cada ultraísta en España fuera absolutamente diferente de sus cofrades. Sin duda este ideal está lejos: el uno tiene influencias de Cansinos, el otro de Apollinaire, el otro de Huidobro o de los futuristas... [énfasis agregado]

Queremos (3 ó 4 de nosotros) destruir la retórica, la concepción arquitectónica del poema, los festones y los astrágalos como decía Boileau. Queremos condensar, no decir sino lo esencial. Hacer del poema un todo viviente y orgánico donde cada línea sea la síntesis acabada de una sensación de una impresión del mundo externo o espiritual, de un estado de

alma, diría yo, si la expresión no fuera sospechosa y vaga. Tratar de que cada frase del poema tenga su vida propia, inmediatamente sentida concebida por ella misma [...].

En esta carta, en la que aparecen delineadas las directrices elegidas por los ultraístas y la del propio Borges – con su interés por el creacionismo y el futurismo – pone también al descubierto su atracción por el expresionismo alemán, cuya poética decodificó en varios escritos para los lectores españoles:

Si quisiéramos definirlo – y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones – diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte materialmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual. Diríamos que el expresionismo (con los demás impulsos paralelos que accionan bajo distintas latitudes) no es otra cosa en última exégesis que el arte *subrayado*...

Si para él, el naturalismo se mostraba sujeto y dependiente de la realidad exterior, el expresionismo – por el contrario – hacía suya esa estética activa de los prismas que poco tiempo después definiría en el "Manifiesto del Ultra".

En el caso de Wilhelm Klemm, Borges reconocía que él era "el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología materialista venera [...]." Intensidad y emoción eran sus claves para la lectura de los poetas alemanes, en oposición a armonía y euritmia, barroquismo verbal frente a arquitecturación "clásica" del poema, además del empleo intensivo de la metáfora.

### III

La publicación de algunas cartas de Borges dirigidas a su amigo argentino Roberto Godel, sirvió para precisar la fecha temprana de su lectura de los expresionistas alemanes. Por lo menos desde diciembre de 1917 conocía y leía a varios de sus poetas. Esto ocurría casi un año antes de que se firmara el armisticio que dio por concluido el primer conflicto bélico y muestra su propia vivencia de la guerra; deja traslucir, asimismo, el deslumbramiento inicial por la Revolución Rusa que parecía anunciar el surgimiento de un mundo más justo socialmente y que concitó la atención, durante los años del denominado "comunismo heroico", de gran cantidad de intelectuales europeos:

Yo empiezo a creer más i más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo

algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín i el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza.

Yo deseo esta revolución con toda mi alma.

Puedo asegurarte que la *juventud intelectual* alemana saludaría esta revolución con entusiasmo.

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones i revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos, Johannes v. Becher, Franz Pfemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Hasenclever i otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú i lo declaran abiertamente.

Ese mismo interés fue compartido también por Norah y sus primeros grabados – *La tempestad calmada* (xilo, 1918), *La Verónica* (camañeu, 1918), *El pomar*, *La joven de la mandolina*, estas dos, xilografías del año 1920 – denotan, en el lenguaje plástico elegido y en la técnica adoptada – con la utilización de tacos irregulares – la "primera influencia" ejercida sobre ella por los alemanes.

Ahora bien, más que trabajar en esa línea y buscar las huellas de esta última en su producción – cosa que hemos hecho nosotros mismos y de la que también se ha ocupado Daniel Nelson – parece más apropiado, a los fines que nos hemos propuesto, indagar acerca del carácter de la relación entre texto e imagen. El desviar nuestra atención en ese sentido, permite realizar una lectura distinta sobre las respectivas producciones de los Borges y hablar – por lo menos en un determinado momento – de la existencia de una poética común.

En setiembre de 1920, la revista *Grecia* dio a conocer el poema "Rusia" de Jorge L. Borges, que apareció *acompañado* por una xilografía de Norah, digamos – provisionalmente – sin título. El hecho de que uno y otra fueran incluidos en una misma página no se debió, como en otros casos, a una simple coincidencia en la diagramación sino a la existencia de una estrecha relación entre ambos que fue percibida por el editor de la revista.

Si tenemos en cuenta el contexto de publicación del poema –definido éste por Annick Louis como "un conjunto de instancias, que van desde los elementos que rodean en la misma página el texto publicado, los otros textos incluidos en el mismo número, y la publicación en sí, con todas sus características específicas" – la reproducción del grabado se vuelve altamente significativa.



Particularmente, porque el título – "Rusia" – tanto por su disposición y el cuerpo adoptado para su tipografía, no sólo abre página sino que abarca tanto a la prosa como a la imagen. Debido a esto puede entenderse que ambos comparten el mismo título, hipótesis que se reafirma cuando observamos que en general las xilos de Norah aparecieron tituladas en la misma publicación (*El pomar, El ángel del violoncelo, La mujer de la mantilla, Terrazas*).

Inclusive se puede pensar que las diferencias existentes entre el autógrafo de este poema y la prosa publicada finalmente en *Grecia*, se haya debido a un cambio decidido por el editor que tuvo en cuenta la reproducción de la xilografía en la misma página aun a costa de sacrificar la disposición tipográfica del autógrafo remitido en el que Borges trabajaba con la supresión de la puntuación y con blancos y espacios:

## RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje

con gallardetes de hurras

mediodías estallan en los ojos

Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres [?]

y el sol crucificado en los ponientes

se pluraliza en la vocinglería

de las torres del Kreml [?]

El mar vendrá nadando a esos ejércitos

que envolverán sus torsos

en todas las praderas del continente

En el cuerno salvaje de un arco iris

clamaremos su gesta

bayonetas

que portan en la punta las mañanas

## RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kreml. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas.

Jorge-Luis Borges

La diferencia apuntada sirve para mostrar la importancia que Borges le otorgaba a la "visualidad" del poema. Aunque más moderado, él trabajaba en la misma línea que otros ultraístas; siguiendo a Guillaume Apollinaire – quien hablaba de la posibilidad de un "lirismo visual" a partir de las innovaciones tipográficas – ellos dieron importancia a la nueva ordenación del poema en la página. Como lo señala Germán Gullón, los españoles reafirmaron "la posibilidad de escribir poemas dependientes de lo visual y no de lo auditivo, imponiendo al lector un texto que entra por los ojos y no, como tradicionalmente ha ocurrido, por los oídos."

Aún antes de sus primeros contactos con los ultraístas, Borges ya investigaba en este sentido y en una dirección más radical. En "Estandarte", poema que sufrió luego de su redacción en 1918 dos reescrituras en 1919 y 1920 y cuyo título original era "A una cajita roja", no sólo trabajaba con una alineación corrida en algunos versos, sino que también dejaba un gran espacio entre palabra y palabra, de manera tal que ellas se expandían y extendían sobre el blanco de la página.

Pero, además, el manuscrito autógrafo en dos folios exhibe una particularidad que llama notablemente nuestra atención: entre el segundo y tercer momento de su discurso poético, Borges incluía el dibujo a la tinta de una pareja; sobre la falda de la joven aparecía representada una "cajita roja", traducción visual de los versos "Ahora viene/ el incontenible caudal/ tesoro propicio guardará cajita roja/ humedad inocente sin desgarrar".

Asimismo, un rápido análisis de la tinta demuestra que Borges la había "copiado" de alguna ilustración probablemente de comienzos de siglo; el hecho de haberla firmado (arriba, a la izquierda: "Jorge Luis Borges/1918") y de haber actuado sobre ella al agregar la "cajita", obliga también a considerarla en términos de "apropiación". Esta práctica, por lo demás, no desaparecería de la producción borgeana sobre todo a partir de mediados de los años cuarenta.

Pero lo más importante, sin duda, es comprender que la ubicación del dibujo, a continuación de los versos citados y antes de la conclusión del poema, subrayaba el hecho de que palabra e imagen debían ser *leídas* integradas en un *continuo* discursivo.

En carta a Maurice Abramowicz, Borges le informaba:

Yo en poesía atravieso una etapa de entusiasmo occidentalista. Como habrás notado en mi poema "Rusia", me esfuerzo por unir la técnica ultraísta (metáforas plásticas, concisión, imágenes creadas) con los amplios ritmos y el ardor de mis primeros ensayos whitmanianos "Himno al mar" y otros [...]

Si en cuanto al tema, Borges respondía al llamado del manifiesto futurista de 1909 – "Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta, cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas [...]" – su afirmación de la imagen creada – la propugnada por el creacionismo, esto es, la imagen autónoma, independiente de la realidad exterior – se ubicaba en el mismo nivel de importancia que asignaba al trabajo metafórico y a la intensidad en la expresión.

Para Borges, sus "esfuerzos líricos" estaban orientados a la búsqueda de la

*sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean [...] Yo anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.

Los medios para alcanzarlo eran: el ritmo ("elemento acústico") y la metáfora ("elemento luminoso"); esta última definida como "[...] esa curva verbal que traza entre dos puntos – espirituales – el camino más breve." Al calificarla como elemento "luminoso", el poeta aludía a la capacidad reveladora del *tropo*, a la posibilidad de acceder por su intermedio al conocimiento directo de esa otra realidad "interior y emocional".

Pero, además, al calificarla como "plástica", Borges realizaba un movimiento desde la metáfora verbal – que actúa en el plano de la imaginación – hacia la visual, que lo hace en el de la percepción.

Elena Oliveras – a quien seguimos en su definición de metáfora plástica – al distinguirla de la verbal, afirma que:

A diferencia de las imágenes de la metáfora verbal, captadas a través de la imaginación, las de la metáfora plástica presentan literalmente la doble situación icónica. Extendidas en el espacio exterior, afectan nuestros órganos visuales periféricos. Son *percibidas* y no sólo *imaginadas* a través de una mirada interior en extremo variada, según la capacidad del sujeto.

En relación a esa subjetividad, la metáfora plástica es una forma de conocimiento "objetivo" que permite aprehender directamente, a nivel perceptivo, la especificidad del mecanismo metafórico en general. No sólo hace que aparezcan imágenes en la mente del receptor; ella "es" imagen.

En este punto es necesario recordar la importancia otorgada por Borges en estos momentos a las imágenes visuales en el recuerdo. Previo a introducirse en el estudio y clasificación de las metáforas, dedicaba un extenso párrafo a esa problemática, en él indicaba que la memoria es en primer término visual y, en segundo, auditiva:

De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición [...] Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable, hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...

Si un somero análisis del poema "Rusia" revela la complejidad del trabajo metafórico borgeano – obsérvese que si "La trinchera avanzada" es el sujeto y "un barco al abordaje" el modificador, a su vez los "gallardetes de hurras" amplían el predicado de este último, a través de otra metáfora en la que traslada una sensación ocular al plano auditivo – ¿qué es lo que sucede en el grabado de Norah?

Allí, la "muchedumbre" avanza con paso interrumpido y el sol – en lo alto y en el centro – la ilumina desde su posición privilegiada. Los elementos compositivos son muy simples: las líneas oblicuas de los edificios establecen una dirección en profundidad que no se llega a desarrollar; el estandarte interrumpe esa posible lectura. Se obliga al espectador a seguir el contorno de la bandera, que en su recorrido ondea entre los cuerpos; éstos deben adaptarse a ese movimiento y a la direccionalidad que les impone el asta. Se forma un triángulo, semejante a un embudo, que vierte su contenido – la muchedumbre – hacia el primer plano, en un movimiento expansivo.

La estrecha relación que existe entre imagen y poesía lleva a pensar que ella se establece en un único sentido. No sólo la presencia del título en la página "resulta esencial en la constitución de la metáfora visual", sino también la del poema pues, en última instancia, el grabado no es otra cosa que una metáfora plástica del sujeto propuesto por Borges y actúa apelando tanto a la percepción del lector/espectador como a su imaginación.

Si este tipo de relación puede ser también reconocido en otros trabajos comunes, en los que la expresión del paisaje se convierte en materia plástico-poética, también es cierto – y esto no ha de resultar extraño – que fuera en estos años que Borges manifestara un interés creciente por la pintura que lo llevó a reflexionar sobre ella:

La pintura – esto es, la transmutación emotiva de la visualidad del mundo externo – tiene ante sí dos escollos. El primero lo constituye la dificultad de *ver* el universo que rueda por nuestra retina, es decir, de verlo como un hecho nuevo, no abarcable por visión alguna pretérita ni resumible de ecuaciones ya establecidas. El segundo consiste en confundir los medios del arte (ritmos, metros, rimas, en la lírica: dibujo, colorismo, valores, en la pintura) con su pluralidad emocional.

Para Borges, la pintura tenía por fin último el de "transmutar" – y obsérvese el proceso alquímico que connota el término empleado – la realidad exterior en algo distinto de sí misma: en una realidad interior y emocional, cargada de intensidad.

Era la misma premisa que guiaba al poeta ultraísta:

Esta es la estética del Ultra [la estética activa de los prismas]. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esa visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda [...] Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

De las tres pinturas de Norah conocidas – *Virgen con el niño* (1919 [?] pintura mural [óleo?], aprox. 60 x 40cm. Hotel del L'Artista, Valldemosa), *Bodegón con figura* (1919, acuarela sobre papel, 31 x 31cm. Colecc. Adriano del Valle, Madrid) y *La Anunciación* (1920, óleo sobre tela, 49 x 54cm, Colecc. particular. Buenos Aires) – es sobre todo en la última donde esa "intrarrealidad" – para emplear un término de Guillermo de Torre – alcanza su máxima expresión.

Tanto la pintura mural como *La Anunciación* la muestran como espectadora atenta de la obra de los integrantes de *Die Brücke*. En el caso de la *Virgen con el niño*, son el tratamiento planimétrico de la superficie, el color – rojo, azul, ocre, tierras y un negro apenas modulado –, el contorno de las figuras cerrado con un trazo firme y anguloso, los cambios abruptos de escala y la configuración del espacio, los que confirman la filiación. El gesto de la Virgen que sostiene con su mano el pie del Niño, su rostro y la leve inclinación de la cabeza – que contrastan con la violencia de su torso semicubierto – convergen en la expresión del sentido tradicionalmente reconocido en la imagen.

En el caso de *La Anunciación*, la paz generalmente asignada al tema, desaparece: nada queda de las composiciones del Quattrocento que Norah hizo suyas años después. La Virgen y el Ángel anunciante aparecen agitados por una turbulencia interior que se traduce metafóricamente en la representación de sus cuerpos y en el movimiento virtual que produce el equilibrio inestable de sus figuras. Se observa también una concepción más elaborada del espacio que en el caso anterior y una paleta diferente: un negro y un azul profundos parecen invadirlo todo y es el turquesa el que ilumina al ángel. Esto es lo que le otorga un carácter extraño a esta visión.

Como vemos, aunque difieren estilísticamente entre sí – y no necesariamente en razón de la técnica empleada – ambas mantienen lazos innegables con la plástica de artistas como Erich Heckel o Karl Schmidt-Rottluff. Establecido este punto, lo que queremos ahora es llamar la atención sobre la *lectura* que Norah hizo de esas obras y de los relatos bíblicos que subyacen en las suyas. En las dos pinturas – de la misma manera que en sus xilografías del año 1920 – no se trasluce el carácter polémico o el tono pesimista y angustiante que se reconoce en los alemanes.

Por el contrario, y a pesar de que tanto formalmente como por la intensidad de su expresión se acercara a ellos, la joven buscó situar la historia cristiana en un espacio que no es ajeno al nuestro. Uno y otro momento de la narración son contrapuestos a un paisaje que es el propio: a la derecha del mural, un camino y una campesina que lleva el cántaro sobre su cabeza; en el óleo, una arquitectura, jardín, palmeras y fuente, y un perfil montañoso, sirven de marco al acontecimiento y es a partir de una dislocación de la perspectiva que él es puesto en primer término.

En ambos casos, la convención narrativa sufre un cambio: una doble dimensión espacio-temporal que obliga al espectador a inferir que el misterio cristiano no es inaccesible a él – al hombre – aun cuando tenga lugar en un plano superior. Frente al desasosiego implícito en la poética de los alemanes, Norah creía en la promesa de Salvación y en su cumplimiento en la Encarnación de Dios en su Hijo y lo expresaba metafóricamente en sus pinturas.

## IV

A fines del mes de marzo de 1921, los hermanos Borges regresaron a Buenos Aires luego de casi siete años de ausencia. Como lo señaláramos en otro trabajo, la impresión inmediata de la ciudad no parece haber sido positiva y el contacto con el mundo español se mantuvo de manera estrecha durante los meses siguientes; tanto Norah como su hermano continuaron remitiendo sus colaboraciones a distintas publicaciones de la península.

Sin embargo, hacia el mes de octubre de ese mismo año, Borges inició su "gesta" ultraísta en nuestra ciudad junto a su primo Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre, nombres a los que en breve se sumarían los de Macedonio Fernández, Norah Lange, Roberto Ortelli y Francisco Piñero y otros colaboradores ocasionales.

La publicación del primer número de *Prisma. Revista Mural* a fines de noviembre constituye, sin lugar a dudas, un hecho inédito en la capital porteña, tanto por ser la plataforma de lanzamiento elegida por nuestra primera vanguardia como por el carácter radical de la propuesta borgeana.

Ya en otra oportunidad destacamos las relaciones existentes entre el Manifiesto "Vertical" Ultraísta de Guillermo de Torre y la revista mural: una hoja impresa a ambos lados en la que el multifacético madrileño había dado a conocer su programa. Torre introducía cada apartado explicativo de su "PERSPECTIVA MERIDIONAL" con un subtítulo: "INDICE DE SENSACIONES, VISIONES Y CEREBRACIONES", "SÍNTESIS PANORÁMICA", "ACTITUD VERTICALISTA", etc., para finalizar con una definición de la actitud literaria ultraísta en "VERTICAL", "erecto símbolo y la antena radio telegráfica."

De la misma manera, Borges presentaba su "Proclama": "Naipes i filosofía", "Sentimentalismo previsto", "Anquilosamiento de lo libre", "ULTRA" y "Latiguillo".

Que el argentino lo tuviera presente a la hora de lanzar su manifiesto – a pesar de las reservas que parece haber tenido – no debe resultar extraño, ya que con lo que él debía cumplir era con el ritual por el que habían atravesado históricamente casi todas las vanguardias y el ejemplo de Torre constituía un precedente que no se podía ignorar. Por otra parte, la inclusión del madrileño entre los firmantes de la "Proclama" – para lo cual no parece haber sido consultado – abona la hipótesis de que aun cuando Borges rechazara algunos aspectos de su obra y/o personalidad, no ignoraba que unir al grupo a uno de los jóvenes intelectuales españoles de mayor proyección fuera de su país podía servir como parte de la estrategia de

lanzamiento del ultraísmo en Buenos Aires.

En este sentido, se puede verificar la necesidad de cumplir con aquella intencionalidad al contrastar el discurso explicativo de la proclama, con un artículo que con el título "Ultraísmo" fue publicado por *El Diario Español* poco tiempo antes:

En mi explicación, pienso prescindir de la acostumbrada retórica que establece un sonoro antagonismo entre lo viejo y lo nuevo y grita – a la manera de los manifiestos del futurismo – unos cuantos latiguillos borrosos sobre la alborada, los entusiasmos juveniles, y la necesidad apremiante de arremeter con todo y conquistar estrellas.

intención que parece haber dejado de lado a la hora de lanzar su manifiesto.

Por otra parte, si en la elección del formato mural la revista guardaba obvias relaciones con "Vertical", también es cierto que su elección parecía responder a otra exigencia que, en parte, este último también cumplía. Al reseñar el manifiesto del español en diciembre de 1920, Borges había señalado que:

Ya – presintiendo el obsoletismo del libro como instrumento expresional – Ludwig Rubiner proclamó que el manifiesto constituiría el órgano más acto [*sic*] de nuestros intercambios intelectuales. Ante todo, su forma: esa gran foja abierta como un lecho, con sus alardes de bandera, y sin la humildad falsa del libro que con sus ocho aristas penetra como un ariete en nuestros estantes.

El texto de Rubiner al que hacía referencia, era "Órgano" y había sido publicado en 1917 en la revista suiza *Zeit-Echo* y la función que esta cita cumplía es bastante más importante que lo que el escritor argentino reconoció muchos años después en relación con la génesis de *Prisma*. En su "Autobiografía", él recordaba que:

Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por poseer una revista propia, pero una verdadera revista era algo que estaba más allá de nuestros medios. Noté cómo se colocaban anuncios en las paredes de la calle, y se me ocurrió la idea de que podríamos imprimir también una "revista mural", que nosotros mismos pegaríamos sobre las paredes de los edificios, en diferentes partes de la ciudad.

De estas palabras se desprenden tanto las dificultades materiales que los jóvenes debieron enfrentar como la respuesta que dieron en esa ocasión: respuesta de carácter netamente urbano y de una novedad en su concepción que aún hoy



sorprende. Ahora bien, cuando leemos el "LATIGUILLO", en el que se afirma:

[...] Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando [i.e. vislumbrado] a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.

lo que Borges hizo, fue responder a la exigencia de inmediatez, vitalidad y transitoriedad que Rubiner reclamaba para un "órgano":

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.

La radicalidad de esta propuesta y la afirmación de la hoja mural como un manifiesto en sí misma, cobra aún mayor relevancia cuando la comparamos con *Los Raros. Revista de orientación futurista*, dirigida por Bartolomé Galíndez, cuyo único número apareció el 1º de enero de 1920.

La sola elección del formato libro, la tipografía adoptada y la ilustración de la cubierta, marcan aún antes de abrirla un distanciamiento importante respecto de *Prisma*. Desde el título y subtítulo – el primero, con su clara referencia a la obra de Rubén Darío y el segundo, a Marinetti – hasta el dibujo modernista del mexicano Roberto Montenegro, denuncian ya el eclecticismo que caracterizaba su contenido.

En un extenso artículo – "Nuevas tendencias" (p. 1-43) – Galíndez se mostraba casi como un Guillermo de Torre argentino, con su conocimiento de todo aquello que podía ser considerado nuevo, presentándose a sí mismo en contacto directo con Marinetti (dato que ante el lector pretendía legitimar sus opiniones) y con el mismo Isaac del Villar, discuriendo sobre pintura, escultura, música y teatro futurista, literatura francesa y ocupándose del ultraísmo, movimiento que en realidad constituía la materia inicial de su discurso y que – aunque con reservas importantes – se ocupaba de dar a conocer en nuestro medio. Asimismo, lanzaba su propio "Manifiesto" en el que la capacidad para reelaborar sus correspondientes europeos, particularmente del futurismo, lo llevaba a incurrir en una serie de

contradicciones notables.

Aunque es cierto que aún falta establecer el camino por el que Galíndez llegó a tener conocimiento de los ismos que mencionaba, cómo se produjo su contacto con el mundo intelectual español e italiano, como así también un estudio de su producción literaria contemporánea a la formulación de su manifiesto y definir su propia situación en nuestro campo cultural, pareciera que no nos equivocamos si afirmamos que su propuesta careció de proyección virtual.

De todas maneras, es oportuno destacar que en su "Manifiesto" Galíndez partía de una reflexión sobre la situación de la literatura en América Latina:

Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vava, como ya lo ha dicho el admirable autor de PROSAS PROFANAS; porque desde México a la Argentina y desde el Brasil a Chile, la juventud hispano-americana carece de elevación intelectual; porque la revisión de valores no es un hecho, ni el estudio es hoy, una cualidad; [...] porque el afeminamiento místico se va apoderando de la juventud y el Arte se siente enfermo de sentimientos no fuertes, ni sanos; nos creemos en el deber, en pleno derecho moral e intelectual, de lanzar este manifiesto.

El realizaba ese doble movimiento dialógico: América-Europa y respondía frente a la situación particular y específica de nuestro continente. Su relativa capacidad para reelaborar las propuestas de las vanguardias, no impide reconocer que Galíndez gozaba de la misma libertad que le brindaba a los escritores y artistas latinoamericanos el desenvolverse fuera del centro y realizar otro tipo de lecturas y generar, en consecuencia, otro tipo de respuestas.

En su respuesta a una carta de Jacobo Sureda, Borges afirmaba:

Me gustan tus observaciones sobre lo convencional que suelen ser los símbolos. Con todo, me parece que el rótulo "Prisma" no es tan boca-de-lobo como tú crees y la prueba está que al mes de salir mi "Prisma" han salido dos revistas más con el mismo nombre = una en España y otra, dirigida por un tal Rafael Lozano (No se trata de copias, sino de coincidencias). Con lo de *Prisma* quiero indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal...

La significación que tenía el título elegido para la revista mural, era muy distinto al enunciado por Lozano, director de *Prisma. Revista internacional de poesía*; la publicación aspiraba a fomentar y difundir la lírica en lengua castellana y a

provocar su renacimiento y, en relación con esto, el mexicano declaraba: "¿Por qué PRISMA? Porque como el prisma expone todos los colores del espectro, PRISMA mostrará toda la gama de la poesía lírica."

Ese mismo "trastocamiento" de la realidad del que hablaba el poeta argentino en su carta, aparecía expresado formalmente en el grabado que ilustró el número 1 de la hoja mural, *Buenos Aires*. Para Daniel Nelson:

*Her woodcut presents de façade of a typically Argentine creole house fronted by a balustrade supporting three urns containing potted palms. However, Norah's representation of the scene is far from typical, for the series of intersecting diagonals running across the picture plane in both directions serve to break up the surface of the façade, almost as if it were being viewed through a prism, while also giving the viewer a strong sense of dynamic upward motion.*

Ahora bien, lo que se nota en primer término es que en el grabado lo que aparece es una expresión distinta del paisaje que implica la creación de una nueva iconografía urbana. Cada uno de sus elementos constitutivos – casas de un piso, con pilastras, balaustradas y cornisas, pisos ajedrezados, jarrones con tunas, azoteas y empedrado, organizados en la superficie a partir de una grilla oblicua al plano – constituyen el modificador de la expresión metafórica; el sujeto – un Buenos Aires "imaginado", ajeno a la realidad "objetiva" – es presentado fragmentariamente.

No se trata de una sinécdoque – es decir, la representación de la parte por el todo – sino de una metáfora denotativa *in absentia parcial*: además de apelar a la percepción del espectador, se le obliga a imaginar al sujeto que es término de la expresión metafórica: una Buenos Aires pretérita que sólo es posible recuperar a partir de ese doble movimiento.

Pero en esa suerte de encabalgamiento metafórico del que hablaba Borges, una vez operada la identificación sujeto/modificador, se comprende que ese sujeto, actúa a su vez como modificador de otro: del Buenos Aires actual, moderno y cosmopolita. Estamos en presencia de otra metáfora connotativa de invención – en tanto establece una relación que no existía con anterioridad – *in absentia parcial* en la que el sujeto no es percibido totalmente, sino que debe ser imaginado: poder "demiúrgico" de la metáfora que permite también acceder al conocimiento de otra realidad.

Para comprender mejor el complejo mecanismo metafórico enunciado, puede considerarse otro grabado de Norah poco anterior –*Paisaje de Buenos Aires* – en

el que adopta un lenguaje próximo al de los expresionistas y en el que los elementos presentados de manera fragmentaria en *Buenos Aires*, aparecen reintegrados en la unidad de la imagen. Su *Paisaje* pone ante el espectador esa ciudad del pasado: el sujeto desaparece parcialmente frente al modificador que ocupa su lugar y es la presencia de ciertos objetos – por ejemplo la estatua de San Martín – los que permiten que se opere y complete la identificación entre uno y otro término.

Ahora bien, es evidente que en el grabado de *Prisma*, la artista trabajó a partir de una reelaboración de los principios del cubismo y hemos afirmado antes que no se trataba de una sinécdoque. En este sentido y apartándonos un poco de las consideraciones de Oliveras, podemos afirmar que los ultraístas le reconocieron – aunque parcialmente – esa misma capacidad. El cubismo constituía un punto de partida, pero era necesario radicalizar su potencialidad expresiva.

Eduardo González Lanuza, en un ensayo poco conocido, titulado "Algo sobre el Ultraísmo", establecía directamente una relación entre literatura y pintura desde las dos actitudes posibles y opuestas entre sí que él reconocía – la analítica y la sintética – y afirmaba que:

Frente a la visión unilateral y colorista del impresionismo, se alza hoy la visión integral y formal de los cubistas. El impresionismo, solo [*sic*] percibe el objeto de emoción desde un punto de vista, bajo un solo [*sic*] aspecto. En ocasiones ese aspecto es solo la sombra del objeto, para ellos, la luz y el color, crean y determinan la forma, cuando son las formas las que quiebran, plasman, desmenuzan y crean la luz y el color. El cubismo en cambio, ansía hallar la esencia del objeto mediante su compenetración con el objeto mismo, lo contempla, no sólo desde diversos puntos de vista, sino bajo todos los aspectos imaginables, y crea la imagen del objeto por la superposición de sus aspectos. Esta superposición de los aspectos humanos de las cosas, determinan la expresión de las mismas, de aquí que los términos cubismo y expresionismo se equivalgan a pesar de aparentes diferencias de escuela de los que se escudan con ambos rótulos.

Y a continuación agregaba que el ultraísmo iba aún más allá: "No basta contemplar íntegramente el paisaje emotivo, hay que crearlo, no es suficiente poseer los aspectos distintos de un objeto: hay que añadirle cualidades nuevas, crear, en fin, un nuevo panorama estético."

Para González Lanuza, el instrumento para alcanzar esta nueva creación lo constituía la metáfora, pero no la creacionista, sino la ultraísta, es decir aquella que pone de relieve la intensidad "emocional".

Por otra parte, *Buenos Aires* y *Paisaje de Buenos Aires*, constituyen metáforas que connotan una ideología propia tanto en su rechazo por el proceso de modernización urbana que sufría la ciudad, como en su negación del campo como materia plástico-poética. Y este punto es importante pues fue en el desenvolverse en condiciones histórico- culturales específicas que tanto Norah como su hermano operaron una respuesta y tomaron una posición que se tradujo en sus respectivas obras.

En el caso de Borges, su "Crítica del paisaje" y "Buenos Aires" comparten con los grabados analizados esa misma lectura, aun cuando todavía en ellos no se descubre el "fervor" poco posterior de su primer libro de poemas.

En la "Crítica" nos interesa remarcar, en primer término, que Borges afirmaba allí que:

Ir a admirar adrede el paisaje es paralelizarnos con los salvajes de la cultura, con esos *indios blancos que desfilan en piaras militarizadas por los museos* y se quedan con los ojos arrodillados ante cualquier lienzo garantido por una firma sólida, y no saben muy bien si están ebrios de admiración o esa misma voluntad de entusiasmo les ha inhibido la facultad de admirarse. [énfasis agregado]

[...] El Arte – comprendido, como ellos lo comprenden, con A mayúscula – es una falsedad, es una cosa que en lugar de enriquecer la vida la estruja y empobrece.

El paisaje – como todas las cosas en sí – no es absolutamente nada. La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura.

En el discurso crítico borgeano aparecía aquella exigencia de las vanguardias históricas señalada por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, es decir el rechazo hacia la "institución-arte" y la urgencia por restituir el arte a la esfera de la praxis vital. En este sentido, descubrimos una vez más que en el sustrato de su discurso aparecían los expresionistas alemanes.

Casi un año antes, Borges había remarcado la actitud intelectualista de uno de los redactores de *Der Sturm*:

Artista – ha dicho Lothar Schreyer – es el visionario que en las visiones sufre el imperativo categórico de modelar las visiones... "No hay arte ético.

No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley... La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte... Arte es aquello que no podemos definir. Las susodichas obras de arte (las que admira como tales el siglo) no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano..."

Pero también en su escrito se filtraba una crítica severa a los pintores que en su práctica del paisaje empleaban esa "fórmula" en la que combinaban el empleo de una técnica de derivación impresionista, con ricos empastes, acompañada muchas veces de un encendido colorismo.

El escritor había calificado de "indio" a Octavio Pinto en una carta contemporánea a su "Crítica" en la que mencionaba haber visitado su exposición; Pinto y Borges habían coincidido en Mallorca, y el primero era uno de los varios argentinos que en la "Isla de Oro" se había dedicado a la pintura de paisajes. Bastaría leer algunas de las críticas que se publicaron en ese momento, para comprender ese rechazo de Borges.

Todavía en 1926, el escritor seguía firme en su postura y el binomio Octavio Pinto/museo, como sinónimo de caduco, se mantenía en el mismo nivel. En un reportaje realizado por el diario *Crítica*, a la pregunta "*¿Qué influencia ejercerá Marinetti en la literatura argentina?*", Borges respondía: "Ninguna. Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí los museos ya están destruidos por las telas de Octavio Pinto que en ellos figuran [...]"

Los paisajes de Norah deben ser entendidos también como la manifestación de esa actitud crítica en relación con la pintura que practicaban nuestros artistas y el hecho de que eligiera como plataforma de lanzamiento las revistas *Prisma* y *Proa* y se negara a circular por los espacios ya parcialmente consolidados – como el Salón Nacional de Bellas Artes – y que tampoco realizara exposición individual alguna durante esos años habla de su propio rechazo por los mecanismos homologados de exhibición y de la búsqueda de canales alternativos.

Aunque hemos limitado nuestro estudio al análisis de unas pocas obras de Norah – sobre todo por una cuestión de economía discursiva – lo cierto es que la línea interpretativa propuesta aquí puede extenderse en el mismo sentido que en *Rusia*: en *Catedral*, *Daguerrotipos*, *Organillo*, *Sala* y la cubierta para *Fervor de Buenos Aires* quedan además marcas evidentes de una temática común a la de su hermano. Otras obras, como la cubierta para *Hélices* de Guillermo de Torre vuelcan ante el lector la imagen del "mundo" febril y exaltado del español; en *La Rayuela* y *Las*

*cometas* Norah buceaba en su mundo interior y expresaba, a través de la metáfora plástico-poética el mundo, recuperado de la infancia.

Antes de finalizar, parece conveniente recordar que aún cuando hacia mediados de 1923 los hermanos emprendieron el regreso de su aventura ultraísta, iniciaron juntos otro camino. Su segundo viaje por Europa – entre julio de 1923 y julio de 1924 – los puso en contacto directo con el giro producido en las discusiones que tenían lugar en los círculos intelectuales europeos y particularmente españoles. En este sentido, enunciemos siquiera dos nombres claves: José Ortega y Gasset y Rafael Cansinos-Asséns: el primero, con su llamado al principio constructor que debía guiar a las nuevas generaciones y, el segundo, con su postura crítica respecto de la nueva "retórica" implantada por el ultraísmo.

## V

Como lo reconoce Noé Jitrik, es difícil responder a la pregunta de si existe un continuo discursivo entre los dos tipos de escritura vanguardista; esto es, entre los manifiestos y los denominados "textos-producto".

Inclusive, como lo señala el mismo autor, se podría cometer el error de pensar que "la congruencia entre los principios y los resultados no fuera algo discutible, como si la «intencionalidad» no fuera tan sólo un presupuesto o punto de partida sino, necesariamente, un recipiente del que se deducen fórmulas de acción."

Planteada esta problemática, parece todavía más difícil establecer la relación entre la textualidad vanguardista y obras que responden a prácticas diferentes como, en este caso, la producción gráfica y pictórica de Norah.

En el caso del ultraísmo, hemos visto que la historiografía del arte español acepta con ciertas limitaciones la existencia de un ultraísmo plástico y es el reconocimiento de ese mismo internacionalismo que lo caracterizó el que le permite incluir a los hermanos – aun cuando a Borges se le reconozca un papel importante en cuanto teórico del movimiento – en ese haz de orientaciones y propuestas que lo identifican, particularmente, como introductores del expresionismo alemán.

Sin embargo, del estudio de sus respectivas obras se desprende que sí existió una comunidad de pensamiento y de acción que trascendió los límites reconocidos al movimiento español y que, precisamente por eso, el aparato interpretativo empleado por los investigadores de aquél ámbito, no resulta válido para aprehender su propia especificidad.

Por otra parte, el plantear una lectura conjunta de sus obras no significa de manera alguna asumir un prejuicio determinista que busque encontrar respuestas/espejo en la plástica de Norah a los principios expuestos por Borges ya que, inclusive, pareciera que el intentar el camino en sentido inverso podría ser entendido como una herejía, dada la dimensión que ha cobrado la figura del escritor.

Por el contrario, para llegar a responder afirmativamente a la pregunta sobre si existió o no un ultraísmo plástico en nuestro país y, en definitiva, proponer como lo hacemos la existencia del ultraísmo argentino – que comprendió en sí mismo una expresión artístico-literaria o literario-artística – fue necesario *releer* tanto los textos borgeanos como los grabados y las pinturas de la joven, buscando definir su poética.

Los cuatro principios enunciados por Borges en diciembre de 1921 (v. *ut supra*, p. 10) respondían a ese ideal que le reconoce Barcia: "depuración por restricción" y las obras de Norah acordaban con él, en principio, por seguir formalmente ciertas propuestas comunes a varios de los movimientos de vanguardia. Sin embargo, el punto de fusión entre unos y otros se encontraba en esa necesidad que revelaban ambos de descubrir "facetas insospechadas al mundo": realidad interior, cargada de intensidad, a la que se podía acceder teniendo por instrumento a la metáfora plástico-poética.

## Órgano

Una revista carece hoy de cualquier sentido vital. Ha devenido un medio de conversación, como hace cien años lo era el diccionario. Pasatiempo con contemplación.

Pero lo escrito, dibujado, impreso tiene solamente valor, cuando su formulación es extrema necesidad; cuando es tan imprescindible, que irrita mediante el arrojamiento de la frase hecha; cuando a su productor le es tan importante el darse, que no recula ante la sencillez de la vulgaridad. O sea lo contrario de bibliofilia.

Una revista tiene además, en el mejor de los casos, la mala suerte de ostentar un carácter bibliófilo, de no ser inmediata.

Concedido.

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente



impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.

Una revista es llamada a menudo un "órgano". Pero el único, el solo único derecho a existir que hoy puede tener una revista es ser un órgano. Un verdadero órgano, dicho sin simbolismo. Un órgano como cabeza, ojos, boca, brazos, piernas del hombre, una continuación y ampliación de los miembros humanos hasta el contacto vital con otro hombre.

Una revista no existe para el conocimiento. Ni para la contemplación o para el placer. Tampoco es una tribuna donde se discuten opiniones. Tiene sólo derecho a vivir si es movimiento, asidero y ofrenda de estos últimos, incondicionales y desesperados hombres, que están dispuestos a identificar su asunto completamente con su persona; que quieren imponer el objetivo de sus espíritus con cualquier medio de sus cuerpos; a quienes hablar, actuar y escribir no representa ninguna diferencia, sino apenas diferentes formas de exteriorización de la tarea amorosa humana. Y que por fin sólo son impresos no por lo publicado en sí, sino porque así llegan a más y más diferentes personas que a través de la palabra hablada en pequeñas habitaciones.

Todos saben hoy que en todos los países los hombres callan porque creen que los demás no los escuchan. Pero se trata de darles una señal, que el latir de sus corazones es sentido allá entre los lejanos, desconocidos hermanos, que su lenguaje llega como un apretón de manos, que ante el espíritu las distancias nada son: Y fronteras, alambres de púa, ejércitos pertenecen al pasado.

## **ALGO SOBRE EL ULTRAISMO**

Por E. GONZALEZ LANUZA

Siempre ha existido en el corazón del hombre la lucha de dos inquietudes, la analítica y la sintética.

El análisis pretende forzar a la realidad a que explique su esencia, mediante la descomposición de sus elementos, en tanto que la síntesis trata de sorprenderla en su génesis realizada por la unión acorde y rítmica de los mismos.

El impresionismo y la literatura psicológica que han dominado hasta hace poco en el arte, eran esencialmente analíticos por cuanto trataban de apresar la emoción en una sistemática separación de sus factores constitutivos. La expresión más alta del

impresionismo en pintura, es la de los puntillistas y divisionistas, que llegan en sus lienzos a presentarnos la luz descompuesta en sus valores elementales.

En literatura, igualmente la descripción circunstancial de las emociones y el prolijo inventario de paisajes, desmenuza la realidad emocional para poner el alma del lector, supuesta de una sencillez troglodita, en contacto con los elementos de belleza que han de situarla en trance de emoción.

Contra esa química de la belleza, en la que no faltaron los mistificadores ni los aprovechadores de habilidades ajenas (dígalos la recua de rubenianos o la piara de sencillistas) vino a reaccionar en primer término el cubismo.

Frente a la visión unilateral y colorista del impresionismo, se alza hoy la visión integral y formal de los cubistas. El impresionismo, solo percibe el objeto de emoción desde un punto de vista, bajo un solo aspecto. En ocasiones ese aspecto es solo la sombra del objeto, para ellos, la luz y el color, crean y determinan la forma, cuando son las formas las que quiebran, plasman, desmenuzan y crean la luz y el color. El cubismo en cambio, ansía hallar la esencia del objeto mediante su compenetración con el objeto mismo, lo contempla, no sólo desde diversos puntos de vista, sino bajo todos los aspectos imaginables, y crea la imagen del objeto por la superposición de sus aspectos. Esta superposición de los aspectos humanos de las cosas, determinan la expresión de las mismas, de aquí que los términos cubismo y expresionismo se equivalgan a pesar de aparentes diferencias de escuela de los que se escudan con ambos rótulos.

Pero el ultraísmo va más allá. No basta contemplar íntegramente el paisaje emotivo, hay que crearlo, no es suficiente poseer los aspectos distintos de un objeto: hay que añadirle cualidades nuevas, crear, en fin, un nuevo panorama estético. La realidad se nos ofrece en una sublime anarquía de conceptos y objetos, y es nuestra conciencia, y más aún nuestra subconciencia, la que debe realizar el milagro de la creación de la unidad del paisaje. Y he dicho que especialmente la subconciencia, porque ya la conciencia, es decir, la razón, ha relacionado entre sí las cosas por la ciencia, pero es mediante esa fuerza oscura que obra en nosotros, a manera de la aurora que se forja durante la noche, por la que debe estrecharse la simpatía que puede unir a las cosas en la belleza.

La creación es posible, porque no entiendo por ella otra cosa que una nueva relación entre los elementos ya existentes. Esta misma definición entraña de por sí el instrumento del creacionismo: la metáfora.

Todo nuestro conocimiento no es otra cosa que el resultado de la metaforización establecida a partir de los elementos más sencillos. Conocemos las cosas por su

relación con otras anteriormente conocidas, o a sistemas de coordenadas intelectuales arbitrariamente señaladas.

Pero la metáfora, se me puede objetar, no es invención del ultraísmo. Desde luego, puesto que de antemano acepto lo remoto de su origen al afirmar que nuestro conocimiento es un producto de ella. Pero la metáfora hasta ahora usada es producto de la conciencia y la razón y se establece comparando cualidades de los términos, reconocibles por los sentidos, y lo que más interesa, subordinando la cualidad del objeto comparado al de comparación. Esta especie de régimen no existe en la metáfora ultraísta que es antes que todo subconsciente y además sus términos se unen fraternalmente, sin subordinaciones de categorías.

El arte de síntesis, es el arte del momento libre y fugaz, en el que alcanza a condensar toda la eternidad; por eso hablábamos en uno de nuestros manifiestos de la momentánea eternidad de todas las cosas.

Otra de sus características primordiales es la aparente falta de unidad de los poemas, integrados por metáforas, casi siempre sin nexos.

El nexo, al significar continuidad, mata la idea de simultaneísmo vital en las emociones. Los poemas comunes hasta ahora, se realizaban sobre un solo plano y se deslizaban al compás del rito triturado por la rima en una sola dirección.

En el poema ultraísta, la superposición de las metáforas libres de ataduras crean un relieve emocional y en su proyección sobre el tiempo adquieren una cuarta dimensión; el ritmo, libre del isocronismo impuesto por los sentidos, penetra de lleno en la subconciencia con esa vaguedad precisa de la música.

## **Bibliografía**

### **A. Textos de Jorge L. Borges**

BORGES, Jorge L. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.

----- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996. (con variantes, 1ª edición: 1923)

----- . *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993. (1ª edición: 1925)

----- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993. (1ª edición: 1926)

----- . *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994. (1ª edición: 1928)

----- . *Norah*. Milán, Edizioni il Polifilo, 1977, p. 9-13.

----- . *Livre de préfaces suivi de Essai d'autobiographie*. France, Gallimard, 1980.

### **B. Teoría**

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1995.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza, 1981.

GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

MANGONE C. y WARLEY, J. *El manifiesto*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993.

OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.

### **C. Crítica literaria**

BARCIA, Pedro L. "Lugones y el Ultraísmo". Separata de *Estudios Literarios*. La Plata. Universidad de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966.

-----". "Homenaje a Jorge Luis Borges. El legado del escritor", en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de junio de 1996, secc. 6, p. 6.

BECCO, Horacio J. "El «vanguardismo» en la Argentina (1920-1930)", en *Cuadernos del idioma*. Buenos Aires. Editorial Kodex, a. 1, n° 4, 1966, p. 127-152.

CARILLA, Emilio. "El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revista)", en *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste*. Resistencia, n° 1, diciembre de 1960, p. 51-82.

FUENTES FLORIDO, Francisco. *Poesías y poética del ultraísmo (Antología)*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989.

GARCIA, Carlos. "La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*", en *Variaciones Borges*. Aarhus, n° 4, julio 1997.

-----". "Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930", en *Variaciones Borges*. Aarhus, n° 5, enero 1998.

GERTEL, Zunilda. "La metáfora en la estética de Borges", en Jaime Alazraki (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976.

GIORDANO, Carlos. "La vanguardia en Argentina: las revistas *Proa*, de Buenos Aires". *Río de la Plata*. París, n°s 4-5-6, 1987, p. 37-45.

HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

JITRIK, Noé. "Las dos tentaciones de la vanguardia", en Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo, Memorial, 1995. (Vol. 3. *Vanguarda e Modernidade*)

PRIETO, Adolfo. "Una curiosa «revista de orientación futurista»", en *Boletín de Literaturas*

*Hispánicas*. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Letras, año 1961, n° 3.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A literary biography*. New York, E.P. Dutton, 1978.

ROMANO, Eduardo. "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920". Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 411, Madrid, septiembre 1984.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1991.

SCRIMAGLIO, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario, Editorial Biblioteca, s/f.

TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.

----- "Para la prehistoria ultraísta de Borges". Tirada aparte de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero de 1968, n° 169.

VACCARO, Alejandro. *Georgie (1899-1930): Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Proa/ Librería Casares, 1996.

VIDELA, Gloria. *El Ultraísmo*. Madrid, Gredos, 1971.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza,

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.

YURKIEVICH, Saúl. "Metaforicé con fervor". *Río de la Plata. París*, n<sup>os</sup> 4-5-6, 1987, p. 89- 104.

#### **D. Sobre artes plásticas y ultraísmo**

ARTUNDO, Patricia. *Norah Borges. Xilografías 1918-1921*. Buenos Aires, dactiloscrito, 1989.

----- . *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, [s/n<sup>o</sup>], 1994.

----- . "Una pintora ultraísta". *Proa. En las Letras y en las Artes*. Buenos Aires, 1996.

----- "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*". *Estudios e Investigaciones*, n. 6. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFyL. UBA, 1996.

BONET, Juan Manuel. "Barradas y el ultraísmo". Catálogo de la Exposición *Barradas, Torres-García*. Madrid, Guillermo de Osma, 1991.

----- . "Ultraísmo". En Catálogo de la Exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM, 1996.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid, Ediciones Istmo, 1981.

CARMONA, Eugenio. "Itinerarios del Arte Nuevo: 1910-1936", en Catálogo de la Exposición *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*. Madrid, Guillermo de Osma, 1994.

----- . "Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España", en Catálogo de la Exposición *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*. Francfort, Schrin Kunsthalle/ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

----- . "El «Arte nuevo» y el «Retorno al orden». 1918-1926". En Catálogo de la Exposición *La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1989.

NELSON, Daniel. *Five central figures in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin. May 1989.

-----". "Norah Borges: Erasures in the Margins of the Text". (Típoescrito, 1996)

**Patricia Artundo** é pesquisadora do Instituto de Teoria e História da Arte "Julio E. Payró", da Universidade de Buenos Aires. É colaboradora da Coleção Archivos, publicou vários ensaios sobre arte argentina do século XX, arte e cidade e é autora do livro *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, ganhador do Prêmio Fondo Nacional de las Artes em 1993. Foi consultora da exposição *Xul Solar/ Jorge Luis Borges: Língua e Imagem*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1997, e no Memorial da América Latina, em São Paulo, em 1998.