

Norah Borges y la aventura de *Prisma*

por Gonzalo Aguilar
UBA-CONICET
gonzalus2001@gmail.com

Resumen:

El presente artículo se concentra en la figura de Norah Borges, que participa con dos grabados en el primer número de la revista mural *Prisma*. Se propone pensar el brevísimo auge y el ocaso final en cuanto al uso del afiche y el cartel callejero en el marco de este proyecto, ponderados como elementos fundamentales al comienzo, aunque rápidamente abandonados por los integrantes de la revista. El artículo se centra en la unidad que estos soportes y materiales mantienen con los textos, conformando un mismo dispositivo compacto que resulta central para la experiencia y experimentación vanguardistas, sobre todo con respecto a la relación visual entre los poemas y el diseño. Los grabados de Norah construyen, en suma, una nueva espacialidad, y permitirían procesar, en el campo cultural, un modelo posible del poema que trata de consignar, en pocos versos, el desajuste que la tecnología trae al campo de las percepciones.

Palabras clave: Norah Borges – Diseño – Vanguardia – Espacios

Norah Borges and the *Prisma* adventure

Abstract:

This article focuses on the figure of Norah Borges, who participates with two engravings in the first issue of the mural magazine *Prisma*. It is proposed to think about the very brief rise and final decline in terms of the use of the poster and the street sign within the framework of this project, weighted as fundamental elements at the beginning, although quickly abandoned by the members of the magazine. The article focuses on the unity that these supports and materials maintain with the texts, forming the same compact device that is central to the avant-garde experience and experimentation, especially with respect to the visual relationship between the poems and the design. In short, Norah's engravings construct a new spatiality, and would allow processing, in the cultural field, a possible model of the poem that tries to consign, in a few verses, the imbalance that technology brings to the field of perceptions.

Keywords: Norah Borges – Design – Vanguard – Spaces

Fecha de recepción: 26/ 06/ 2023

Fecha de aceptación: 7/ 07/ 2023



Una noche de noviembre de 1921, cinco jóvenes se desplazan por las calles de la ciudad con tarros de engrudo, brochas y unos carteles. Recorren la avenida Santa Fe y después siguen por Callao en dirección sur hasta la calle México. En las paredes de la ciudad, pegan unos carteles: el primer número de la revista-mural *Prisma*.



(Figura 1. *Prisma*, Nro. 1, noviembre 1921)

En una carta de 1921 a su amigo Sureda, Borges escribe: “Ya tenemos listo el engrudo, la brocha y demás implementos y quizás terminemos en dos noches, a quinientos carteles por noche. Somos unos cinco muchachos y hay entusiasmo...”¹ Borges alude a cinco personas, pero sólo puedo identificar a cuatro: además del propio Borges, su primo Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Francisco Piñero. Norah Borges, la otra colaboradora argentina que participó ilustrando los dos números de la revista (los otros poetas que participaron en la revista vivían en España), no es mencionada. Aunque Borges pudiera referirse a ella entre los “cinco muchachos”, parece poco probable que ella haya salido a pegar los carteles, una tarea que tal vez no era considerada adecuada para una mujer. En un conocido texto

¹ Carta de Borges a Sureda del 24 de noviembre de 1921 citada por Carlos García: *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)*; pp. 11-12.

autobiográfico originalmente redactado en inglés, Borges recuerda que “salíamos de noche –González Lanuza, Piñero, mi primo y yo– armados de tarros de goma y de brochas que aportaba mi madre y caminando a lo largo de millas, los pegábamos en las calles Santa Fe, Callao, Entre Ríos y México”.² Leonor, la madre, es la cómplice en esta treta para que Buenos Aires conociera por primera vez la poesía ultraísta de vanguardia. Con dos números que “embanderaron” las calles del centro (la palabra pertenece a Borges), *Prisma* es todavía hoy una iniciativa única y sorprendente.

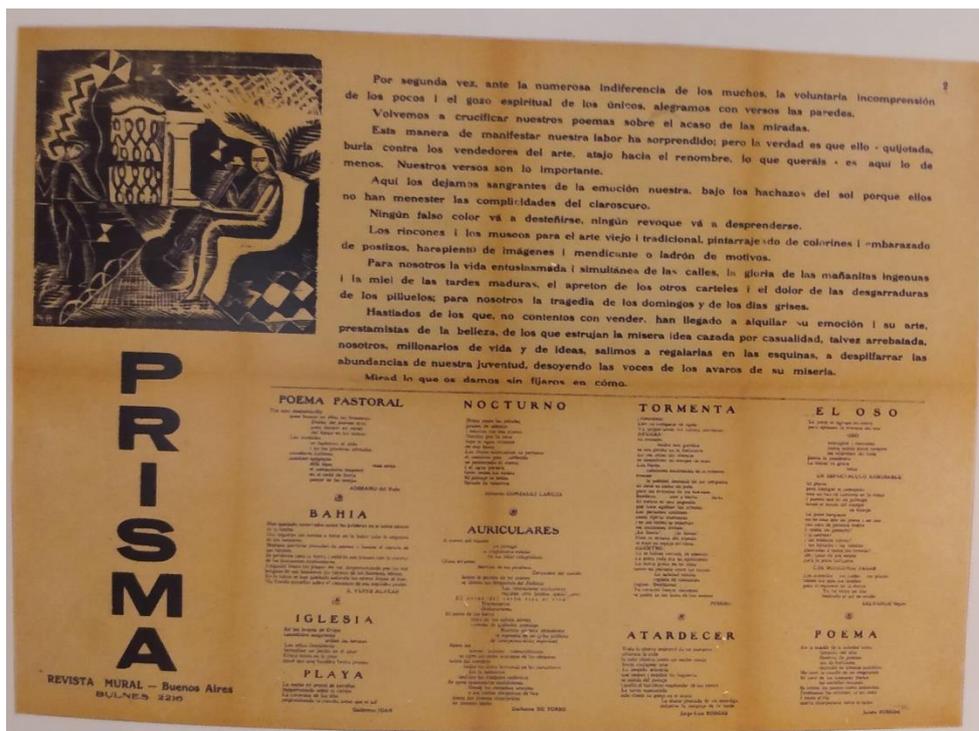
El segundo número de *Prisma* salió unos meses después, en marzo de 1922, y otra vez los muchachos salieron a pegar los carteles. Esta vez tuvieron que competir con la propaganda política: como a principios de abril se realizarían las elecciones internas del radicalismo de las que resultaría elegido Torcuato de Alvear, no era fácil conseguir paredes libres y, eventualmente, suponemos, había que discutir con los punteros radicales. “Los rincones i los museos para el arte viejo i tradicional [...] para nosotros la vida entusiasmada i simultánea de las calles” (Borges 1997: 150), decía el texto que acompañaba a los poemas y al grabado de Norah, en el número 2 de la revista mural. Primera experiencia de los hermanos Borges recién llegados de Europa, la revista no llegó al tercer número pero fue un experimento de difusión de la nueva poesía y de presentación en las calles de Buenos Aires.

Espacio prismático

Es la mano de Norah, trazando el rostro de una amiga que es
también el de un ángel.
Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, *Elogio de la
sombra*, 1969

² Ambas citas tomadas de Borges, 1997: 124n y 125n.





(Figura 1. *Prisma*, Nro 2, abril 1922)

Hasta 1924, la vida de Norah y Jorge Luis forman parte de una misma aventura: desde niños la dedicación al arte los lleva a una colaboración permanente, y hasta a una definición de roles. Si bien Norah escribía poemas (editó un libro en 1915: *Notas lejanas*), finalmente decidió dedicarse enteramente a la pintura y Borges, que había ensayado algunos dibujos de adolescente, se entrega a la escritura literaria. En 1923, Norah ilustra la tapa de *Fervor de Buenos Aires*, en lo que ambos destinos se complementan en el primer libro de poemas de su hermano. En una reseña sobre el libro, Gómez de la Serna escribió que “Jorge Luis se me presenta *siempre unido* a su hermana Norah, la inquietante muchacha con la misma piel pálida del hermano y como él perdida entre las cortinas, atisbando las cosas de la noble casa de los Borges, llena de cuadros, de perspectivas de salón, de espejos con lluvia, de candelabros a cuyas velas, en ratos efusivas y misteriosas, se asoman las llamitas sin haberlas encendido” (subrayado mío).³ Un año después de la publicación de *Fervor*, en 1924, Norah comienza un noviazgo con Guillermo de Torre que si bien había participado en *Prisma* desde España, tendrá una pésima relación con Borges. Pese a que el afecto por su hermana permanecerá hasta el final de su vida, la simbiosis artística entre Jorge Luis y Norah dejará de existir (en 1977, Borges escribirá un prólogo para una edición en italiano de sus litografías y no son muchas más las relaciones artísticas que yo sepa). Los dos números

³ *Revista de Occidente*, abril 1924.



de *Prisma* quedan como uno de los testimonios del trabajo creativo en colaboración y de la unión de la que habla Gómez de la Serna.

El hecho de que después Borges se convirtiera en un escritor reconocido fue tal vez lo que llevó a Norah a firmar sus reseñas sobre arte en *Los Anales de Buenos Aires* con seudónimo. Cuando Norah colabora con dibujos en la revista que dirigió Borges, firma los dibujos con su nombre, pero hace una serie de colaboración críticas bajo el nombre de Manuel Pinedo. En una de ellas, referida a la “Primera exposición de Arte Concreto-Invención”, se lee:

Estos querían lograr una pintura más arquitectónica o constructiva, toda de colores puros y en un solo plano, sin ninguna profundidad. También Joaquín Torres-García, en el Uruguay, sigue con sus discípulos un rumbo semejante, pugnando por un retorno a la pintura plana, que fue de las grandes épocas de la historia, anteriores al renacimiento italiano: Persia, Egipto, y, en nuestra América, la pintura de los aztecas. (1946: 51)

Aunque obviamente Norah no está hablando de ella, sí parece estar refiriéndose a una misma tradición o un movimiento más general del que ella venía a formar parte. La relación entre plano y profundidad, perspectiva convencional y manipulación del espacio es muy característico de sus grabados de los años veinte. Ya están en la portada que hace de *Fervor de Buenos Aires* que traía una imagen de la ciudad privilegiando la sorpresa y la emotividad de las percepciones por sobre la objetividad. Eso tiene un nombre y creo que ahí está el momento más intenso de colaboración entre los Borges. Esa palabra es “Prisma”. La palabra sugiere tanto un cuerpo geométrico como un cristal que refracta y descompone la luz (y la visión del espacio). La poética de la revista –para decirlo en palabras de Borges– no es “la estética pasiva de los espejos” sino la “activa de los prismas” (1997: 86). Las transformaciones en las percepciones que los poetas procuraban con sus metáforas violentas, Norah las hacía con la descomposición del espacio visual.

Cachivaches modernistas

En la “Proclama” del primer número de *Prisma*, el antagonista es el modernismo, “los cachivaches ornamentales que los rubendarianos heredaron de Góngora –las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados– i engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable; divino, azul, misterioso” (Borges 1997: 122).



Los “cachivaches ornamentales” condenaban una poética que quería hacer de su demasía verbal un plus estético denunciado, por Borges y sus compañeros, como antigualla.

Es probable que la idea de la revista-mural de los hermanos Borges surgiera de su experiencia urbana europea y la presencia constante de carteles artísticos realizados por dibujantes de prestigio en las metrópolis desde fines del siglo XIX. Además de los ya famosísimos de Henri Toulouse-Lautrec y Edward Mucha en París, en España también se habían convertido en una moda, con los carteles diseñados por Pablo Picasso y, sobre todo, por Ramón Casas. En este procedimiento publicitario que se continúa hasta la actualidad, el cartel permite experimentar *el principio social de intercambio* de los objetos artísticos (el arte como mercancía, el aura del arte –o su pérdida– y los trastornos de la reproducción). Estos campos no son independientes del espacio de la exposición o –como dijo Rubén Darío en *España contemporánea*– de “la expectación del cartel” que, como lugar en el que se realiza el intercambio, no es neutro sino *parte* de la obra. ¿Qué cuadro académico podría representar a la bohemia como lo hace un *affiche* de Ramón Casas?

En “El Cartel en España”, ensayo de 1900 recopilado en *España Contemporánea*, Rubén Darío se ubica en esta encrucijada. Paseando por “la luminosa alegría” de las calles de Barcelona, “enfloradas en una primavera de *affiches*” (1987: 264), el poeta nicaragüense encuentra en éstos el *futuro* de la pintura que, en los museos, seguía todavía moldes convencionales. El poeta sale del museo (“los museos para el arte viejo” se lee en *Prisma*) y del abrigo de los interiores para pensar el arte en las calles (“la vida entusiasmada i simultánea de las calles”). Refiriéndose tanto a los *affiches* de ferias como a los “carteles comerciales”, Darío señala que el cartel es “un arte de *reflexión*” (subrayado mío) (1987: 266). En esa reflexión, en pleno espacio público, se constituye el sujeto modernista de esta crónica: en los métodos, en las “impresiones”, en la orfandad mercantil, en las marcas de parentesco transnacionales y en la originalidad (que no está en los grandes pinturas de interiores sino en los “*affichistas originales*”, 1987: 265). Estos rasgos, que le posibilitan no diluirse en el espacio urbano, se articulan en el concepto de *estilo*, a partir del cual Darío los lee y los clasifica según su “concepción individual”, los rasgos de autor y su originalidad (1987: 265-6). Con este concepto, y mediante una rejerarquización de la relación entre artes decorativas y “arte en general”, Darío mantendrá –en la práctica del cartel– la *estetización* de la vida.

A diferencia de Darío, quien considera el cartel un espacio marginal y pictórico antes que poético, las vanguardias se volcarán mayoritariamente al cartel como *laboratorio de experimentación*. No se trata de llevar el diseño artístico a los carteles, sino desde los carteles redefinir el estatuto del arte. Como sostenía Walter Benjamin que hacían las vanguardias al



revelar la tecnología sin el envoltorio modernista,⁴ los carteles de *Prisma* desnudan –desde el diseño– su propia condición tecnológica sin incorporar ningún ornamento esteticista, como lo hacía la Torre Eiffel o el Puente sobre el Riachuelo.

En su “Proclama” a la primera edición, la revista *Prisma* sostiene que “sus versos tienen la contextura decisiva de los marconigramas” (Borges 1997: 123)⁵ como si ya estuvieran pensando en las redes comunicacionales del futuro. Poco después, *Martín Fierro* define en su manifiesto al marconigrama con el atributo que hace a su configuración escrituraria, rítmica, material: su “*síntesis*”. La síntesis, a diferencia del ornamento modernista, es el modo en que las vanguardias latinoamericanas se oponen, en el nivel discursivo, a la retórica, construyen una nueva espacialidad, y procesan, en el campo cultural, la incorporación de las transformaciones tecnológicas. Escritura de contextura liviana, móvil y modernísima, el marconigrama se convierte en un modelo posible del poema que trata de consignar, en pocos versos, el desajuste que la tecnología trae al campo de las percepciones.

La invención del espacio

las subdivisiones prismáticas de la idea

Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, 1887

La revista mural *Prisma* supone la lógica de circulación del cartel callejero y también la relación visual entre los poemas y el diseño visual. A menudo, la crítica separa ambas dimensiones, pero en realidad forman parte de un mismo conglomerado semiótico. *Los veinte poemas* de Oliverio Girondo, por ejemplo, no pueden ser interpretados sin considerar las ilustraciones del propio Girondo, pero es algo que se hace a menudo (es más, algunas ediciones las omiten, las reproducen en blanco y negro y aún la especializada de Archives las modifica). Cuando los poemas se combinan con imágenes no constituyen una suma (lenguaje escritura + visualidad) sino un *campo experimental* con una lógica de sentido propio que excede a las partes.

⁴ Como escribe el mismo Darío en su ensayo “En París (20 de abril de 1900)” a propósito de la Exposición Universal: “Y allí está Isis sin velo. Es la Electricidad, simbolizada en una hierática figura: aquí lo moderno de la conquista científica se junta a la *antigua iconoplastia sagrada*; y la diosa sobre sus bobinas” (1901: 29).

⁵ La definición aparece originalmente en el “Manifiesto del Ultra” de febrero de 1921, que Borges redactó con Jacobo Sureda, Juan Alomar y Fortunio Bonanova, en la revista española *Baleares*. “Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas” (Borges 1997: 87). La frase, presumiblemente de Borges, pasa casi textualmente a *Prisma*.



Los dos grabados de Norah Borges ocupan un lugar privilegiado en el diseño de los carteles y constituyen una obra en colaboración con los otros poetas que participan en la revista mural. El grabado del primer número representa unas barandas con balaustradas y un piso de baldosas con unas macetas; y el segundo, una mujer con una guitarra y un niño que lleva un barrilete en lo que parece ser un patio porteño. Quebrando la perspectiva representativa, el espacio se descompone como un prisma. La cuadrícula organiza la superficie y duplica una referencia que en esos momentos es clave tanto para Norah como para su hermano: las baldosas de los patios en blanco y negro remiten al juego mental del ajedrez y también a la austeridad y la falta de ornamentación (de cachivaches) que proponía el arte modernista. Y no solo eso: las baldosas de los patios que aparecen en los grabados de Norah son una *myse en abime* de la ciudad de Buenos Aires y su distribución de las manzanas en damero. En el poema “Arrabal” de *Fervor de Buenos Aires* que le dedica a Guillermo de Torre, se lee:

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
(1974: 32)

Frente a la poética rubendariana del bucle, la vanguardia impone la cuadrícula de la ventana con un cristal prismático que produce una nueva realidad y una nueva sensibilidad. La opacidad del muro quiere convertirse, por medio de la metáfora y del consumo instantáneo, en *prisma*. Hay una tensión entre prisma y muro, entre transparencia que filtra y descompone la luz y opacidad del muro que atrapa las miradas y que devuelve o interrumpe su trayecto. Es como si las baldosas típicas en blanco y negro se desplazaran del piso a las paredes. El diseño de la revista, que en consonancia con el espacio de la exposición está tratada como una superficie, se propone como una concreción del símbolo finisecular de la ventana, pero una “abierta ventana” a sí misma, como si en ese mundo urbano las cosas fueran transparentes. La luz y la transparencia regulan el sistema metafórico de los textos: “límpida arboleda” en Borges; “campana de agua” en Piñero; “cristales de mi alma” en Sureda; “agua viviente” o “el agua parecía / lavar todos los ruidos” en Lanuza;⁶ “vitral de la

⁶ Todas estas citas están tomadas de poemas publicados en el número 2 de *Prisma* (1922: s/n)



catedral” en Vando-Villar y “mar de palabra clara”⁷ en del Valle. En una metáfora brutal pero necesaria, los ultraístas sostienen en el primer número: “hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino”. El deseo de los carteles (como el de los poemas) es entregarse a la mirada pública urbana sin los protocolos del museo, de los ropajes del mito ni –en el caso del ultraísmo– de la mercancía. Los poemas no están a la venta sino a la vista.

Sin embargo, en el segundo número la extraordinaria aventura de *Prisma* es abandonada, tal vez porque en su experimentación los autores estuvieron más preocupados por mantener el aura de la metáfora (“Nuestros versos son lo importante”) que por profundizar el carácter tecnológico del cartel. La discriminación entre metáfora y espacio de exposición se mantiene la revista entre lo que se entrega de inmediato (el discurso interpelador colectivo o sin firma de la prosa) y lo que manifiesta una lejanía, el aura del texto poético: “Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo”. La audacia de la revista mural de exhibir los poemas y dibujos en el espacio urbano deja paso al intento de reestablecer al poema como forma intocada en revistas tradicionales o libros. Con esta frase, que cierra la presentación del segundo número, se clausura también la experiencia de esta revista vanguardista.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1974 [1923]). *Fervor de Buenos Aires*. En *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

---. (1997). *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.

Darío, Rubén (1901). “En París”. En *Peregrinaciones*, París-México: Librería de la Vda de Cil Bouret; pp. 21-149.

Darío, Rubén (1987). “El cartel en España”. En *España contemporánea*, Barcelona, Lumen; pp. 264-268.

García, Carlos (2018). *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)*, Madrid, Albert editor.

Pinedo, Manuel (1946). “Primera exposición de Arte Concreto-Invención”, *Los anales de Buenos Aires*, número 4, abril.

Prisma, revista mural, Nro. 1 (noviembre 1921) y Nro. 2 (abril 1922). En *AHIRA. Archivo histórico de revistas argentinas*. Disponibles en <https://ahira.com.ar/revistas/prisma/>. Última consulta: 20/ 06/ 2023.

⁷ Las citas de Vando-Villar y del Valle están tomadas de poemas publicados en el Nro. 1 de *Prisma* (1921: s/n)

