

***Desafiando la norma: textos teórico-programáticos
de mujeres en las revistas culturales de las
vanguardias hispanas***

Dissertation zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Claudia Liliana Cedeño Báez

aus

Ciudad de México, Mexiko

2023

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Erstbetreuer: Prof. Dr. Hanno Ehrlicher
Zweitbetreuer: Prof. Dr. Sebastian Thies

Tag der mündlichen Prüfung: 09.11.2023

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Índice

Introducción	5
Historiografía de las vanguardias	5
Mujeres, género y literatura	17
Nuevas voces en el diálogo transnacional o transatlántico	22
I. Negociaciones del canon	29
1.1 Manifiestos anti-femeninos y literatura viril	30
1.2 Por la expansión del canon	42
1.3 Valentine de Saint-Point: <i>La Femme futuriste</i>	42
1.4 Agustina González López: <i>Idearium futurismo</i>	53
1.5 Conclusiones	67
II. Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti y sus <i>Mexican Folkways</i>	71
2.1 <i>Mexican Folkways: Leyendas, fiestas, arte, arqueología</i>	74
2.2 Familia transnacional	75
2.3 Mujeres en México	79
2.4 Conclusiones	100
III. El arte recatado y libre de Norah Borges	103
3.1 La ambivalente ultraísta	105
3.2 Índice del arte nuevo	116
3.3 Manifestantismo sinóptico y alistado	125
3.4 La crítica de arte desde la mirada femenina	151
3.5 Conclusiones	155

IV. Maruja Mallo: pintor de la vida moderna	159
4.1 Mujeres de puertas afuera	162
4.2 Espíritu creador masculino	170
4.3 Moderna por adivinación o la estética del cachivache	180
4.4 Encuentro surrealista	189
4.5 Teórica del arte: <i>Lo popular de la plástica española a través de mi obra</i>	194
4.6 Conclusiones	203
V. Las palabras como arma de batalla: el arte revolucionario de Magda Portal	207
5.1 <i>Flechas</i> : inicios programáticos	213
5.2 La revista de cuatro nombres: <i>trampolín, hangar, rascacielos</i> y <i>timonel</i>	217
5.3 Poéticas del arte nuevo	223
5.4 <i>Hacia la mujer nueva</i> en Perú	240
5.5 Conclusiones	256
Epílogo	259
Bibliografía	295
Anexo	317
English Summary	317

Introducción

HISTORIOGRAFÍA DE LAS VANGUARDIAS HISPÁNICAS

El esbozo de la historiografía vanguardista ha atravesado diferentes momentos, iniciando por el bosquejo de las vanguardias seminales nacidas en el centro de Europa previo a la Gran Guerra, la subsecuente atención hacia los espacios al margen de la llamada Europa Central y el sucesivo trazado de las vanguardias en lengua hispana, inicialmente consideradas sucursales de las primeras hasta que una inmersión profunda permitió advertir la originalidad y las divergencias que echaron por tierra su concepción como ejercicio mimético o ancilar. La inscripción historiográfica en lengua española se inaugura con *Literaturas Europeas de Vanguardia* de Guillermo de Torre, “análisis y síntesis teórica de todos los ‘ismos’ literarios”¹ publicado en Madrid, en 1925, cuando las vanguardias aun agitaban conciencias.² El tratado proselitista y apologético examina poetas angulares así como las teorías, valores, influencias, polémicas, bocinas y horizontes de los movimientos vanguardistas. El recorrido por las Gestas de vanguardia, segundo capítulo del libro, se detiene en cinco tendencias: el Ultraísmo español, el Creacionismo, el Cubismo, el Dadá y el Futurismo italiano. Por los intereses de este estudio nos detenemos aquí en el apartado ultraísta, en él se narran los inicios del movimiento desde su promulgación con el manifiesto firmado por José Rivas Panedas, Pedro Garfias, César A. Comet y Guillermo de Torre, consagrados como fundadores del movimiento, hasta su disolución. La corriente ultraísta reconoce la influencia de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens, precursores de las

¹ Ildefonso Pereda Valdés, “Literaturas europeas de vanguardia,” *Suplemento*, septiembre 5, 1925, 13.

² Guillermo de Torre, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid: Caro Raggio, 1925.

nuevas estéticas españolas. Se evoca también a Vicente Huidobro, a pesar de la conocida polémica entre el creacionista y los ultraístas se acredita como el heraldo que trasladó nuevas teorías y sugerencias estéticas de París a España.³ Se enumeran las bocinas que propagaron ideas, proclamas y obras, es decir, *Grecia*, *Cervantes*, *Vltra*, *Tableros*, *Reflector*, *Cosmópolis* y *Horizonte*, publicaciones de la red revisteril peninsular. Se reconoce a los personajes que dieron forma a la gráfica ultraísta, la argentina Norah Borges y el uruguayo Rafael Barradas, con el paso de los años la grabadora argentina se posicionaría como pionera de la plástica vanguardista e ilustraría las principales revistas. Finalmente se explican las teorías líricas ultraístas, los poetas “influyentes e influidos”, ambos ejemplificados con fragmentos líricos.

El muestrario crítico de Guillermo de Torre selecciona y asienta para la posteridad la historia, personajes, obras, teorías, características y polémicas que definieron al movimiento artístico en que militó. Personajes y obras que, poco a poco, irán ganando el peso que los fijará en la historia literaria. El tratado publicado en Madrid hizo eco en América, Jorge Luis Borges en *Martín Fierro*, Ildefonso Pereda Valdés en *Suplemento*, Ricardo Güiraldes en *Proa*, José Carlos Mariátegui en *Variedades* y Fernando Paz Castillo en *El Universal* de Caracas reseñaron o aludieron el tratado en sus disertaciones vanguardistas.⁴ Lo que hoy reconocemos como la piedra angular de la historiografía vanguardista se difundió en el círculo de revistas culturales de habla hispana y obtuvo el aval de los literatos de su tiempo. El proceso de canonización de *Literaturas Europeas de Vanguardia* ilustra tanto la circulación de materiales como los alcances y la necesidad de una red de colaboración.

Una vez señalado el camino, una serie de estudios se han encargado de fijar las normas, marcos y métodos para abordar el estudio, análisis e interpretación de la vanguardia en lengua hispana. Eslabón sui géneris de esta cadena es el “clásico de lo no clásico” *Ismos* (1931) de Ramón Gómez de la Serna.⁵ La propuesta incluye confidencias y revelaciones sobre las nuevas formas del arte, la literatura y sus

³ Guillermo de Torre, “La modalidad creacionista,” *Literaturas Europeas de Vanguardia*, 85-124.

⁴ Jorge Luis Borges, “Guillermo de Torre-Literaturas Europeas de Vanguardia,” *Martín Fierro*, Buenos Aires: agosto 5, 1925, 142. Ildefonso Pereda Valdés, “Literaturas europeas de vanguardia,” 13. Ricardo Güiraldes, “Literaturas europeas de vanguardia,” *Proa*, Buenos Aires: noviembre, 1925, 15-18. José Carlos Mariátegui, “Literaturas europeas de vanguardia,” *Variedades*, Lima: noviembre 28, 1925. Fernando Paz C., “Sobre el tema del vanguardismo,” *El Universal*, Caracas: julio 21, 1928, 9.

⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.

creadores, así como un directorio ramoniano de los movimientos vanguardistas. Los ismos se presentan en su concepción clásica (Futurismo, Simultaneísmo, Dadaísmo, Surrealismo) y se proponen nuevas tendencias derivadas de una lectura no apta para absolutistas teóricos. Los ismos se fundamentan sobre todo en los principales referentes masculinos (Apollinerismo, Picassismo, Riverismo, Ducassismo, Dalíismo, Archipenkismo, Lhoteísmo, Lipchitzmo, Charlotismo), pero también según objetos (Estantiferismo, Botellismo), fenómenos (Negrismo, Maquinismo, Jazzbandismo, Luminismo) o tribunas (Klaxismo). En esta monografía de alcances transnacionales llama la atención el Ninfismo, capítulo dedicado a Marie Laurencin que no lleva como título el nombre de la pintora como sí se hace con los capítulos dedicados a los artistas hombres entronizados como referentes. Aparentemente la pintora francesa es la única mujer convidada a la palingenesia del arte nuevo.

Cuarenta años después del mítico *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Guillermo de Torre retoma la labor historiográfica y publica la secuela *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965).⁶ El recuento hecho una vez superado el optimismo apologético y juvenil, rectifica el recorrido, el enfoque y los postulados. Las inaugurales gestas de vanguardia mantienen su precedencia, en primer lugar se presentan el Futurismo, el Expresionismo, el Cubismo y el Dadaísmo, sus representantes, manifiestos, tribunas y traslados. A continuación se aborda el Superrealismo, el Imaginismo, el Ultraísmo y el Personalismo. Para concluir con el Existencialismo, el binomio Letrismo y Concretismo, el Neorealismo, la dupla Iracundismo y Frenetismo, el Objetivismo, y se pone el punto final con un epílogo de nuevos ismos, incrementando así el abanico presentado en los años veinte.

Al repasar la tendencia ultraísta se advierten cambios y permanencias. Los vínculos con Cansinos Assens, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Huidobro se refrendan. La lista de tribunas ultraístas prolifera, a *Grecia*, *Cervantes*, *Vltra*, *Tableros*, *Reflector*, *Cosmópolis* y *Horizonte*, se suman *Los Quijotes*, *Plural*, *Alfar* (*Revista de Casa América-Galicia*), *Perseo*, *Vértices*, *Tobogán*, *Ronsel*, *Parábola*, *Meseta*, *La Gaceta Literaria* y *Gaceta de Arte*, que se añaden a la lista simplemente

⁶ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, [1965] 1971.

por haber contado con la colaboración de Guillermo de Torre, aunque no todas las revistas fueron de corte ultraísta. Y el apartado otrora dedicado a los pintores Norah Borges y Rafael Barradas desaparece, este se convierte en una breve alusión por su colaboración en la revista *Reflector*.

Las tendencias surgidas en Argentina, Uruguay, Chile, Perú, las Antillas, México, Colombia y Ecuador con un excedido paternalismo se engloban bajo el rótulo “Ultraísmo en América Hispánica”. Aun cuando la única vanguardia de filiación ultraísta fue la corriente trasplantada por los hermanos Borges a Argentina, para Guillermo de Torre todas las vanguardias en lengua hispana fueron epígonos ultraístas. La primera edición de *Historia de las literaturas de vanguardia* comprendía alrededor de mil páginas ilustradas, mientras que la segunda tirada fue más sencilla, se dividió en tres tomos y prescindió de las ilustraciones para hacerla más asequible.

Mención aparte pero ineludible merece el capítulo “El círculo se cierra” en *Los Hijos del limo* (1974) de Octavio Paz.⁷ Siguiendo la tesis de “la tradición de la ruptura”, Paz parte de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, para profundizar en la aceleración y multiplicación de los cambios estéticos. La vanguardia entendida como la intensificación de la estética del cambio, derivó en una proteicidad de tradiciones que bien pueden apreciarse en la figura de Pablo Picasso, el ejemplo más extremo del cambio estético.⁸ Destaca que el abordaje del poeta mexicano no describe una historia lineal sino que enfatiza la complejidad y el carácter transnacional de la literatura, una literatura inmersa en un tejido de relaciones, en relación con otras letras y otras lenguas. Saltando de un autor a otro, de un poeta a un pintor, o de una nacionalidad a otra, evidencia la manera en que el relativismo estético sustentó la estética del cambio y, por lo tanto, posibilitó una pluralidad de tendencias.

De los hitos redactados por los militantes vanguardistas damos paso a los estudios contemporáneos que abordan igualmente ismos, figuras, teorías, valores, obras y tribunas tamizados por diferentes prismas. Comencemos por el colombiano Óscar Collazos y su fundamental *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en*

⁷ Octavio Paz, “VI. El círculo se cierra,” *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

⁸ Op. cit. 159.

la América Latina (1970) editada en La Habana, bajo el sello del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Esta recopilación dio lugar a una segunda versión titulada *Los vanguardismos en la América Latina* que paradójicamente vio la luz en Europa, la segunda versión se publicó en Barcelona, en 1977.⁹ Ambos volúmenes incluyen textos antológicos de destacadas plumas del siglo XX (Fernández Moreno, Fernández Retamar, Lihn, Monsiváis) y una compilación de textos sobre literatos y tendencias. Sobresalen figuras como Borges, Huidobro y un poco aludido León de Greiff; y por parte de los movimientos hacen ruido el Estridentismo, el Agorismo y el Ultraísmo.

El volumen *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos* de Hugo J. Verani, publicado en Roma, por el sello editorial Bulzoni en 1986 y reeditado en México por el Fondo de Cultura Económica en 1990,¹⁰ enfatiza la importancia de este periodo rupturista para el posterior desarrollo cultural sosteniendo que “los ismos no son historia abolida y estéril, sino, por el contrario, un hito fundamental en el proceso evolutivo de la literatura.”¹¹ La compilación incluye un detallado estudio introductorio de la producción literaria de los países hispanoamericanos, una bibliografía selecta y una muestra elemental de manifiestos, proclamas, textos editoriales, prefacios y ensayos organizada por países. La muestra es especialmente abundante en los apartados dedicados a México, Perú, Chile y Argentina, regiones monopolizadas por las voces de Mariátegui, Vallejo, Huidobro y Borges. El plus lo aportan los breves apartados dedicados a la República Dominicana, Puerto Rico, Nicaragua, Venezuela y Uruguay.

Publicado también por la editorial Bulzoni, *Del vanguardismo a la antipoesía* (1986) de Federico Schopf¹² rompe con lo establecido e inicia dinamitando conceptos con su “Deslinde de la noción de vanguardia”, al capítulo le sigue una revisión del vanguardismo poético en Hispanoamérica que calibra los rasgos que permiten su reconocimiento, así como las contribuciones de los ya acreditados:

⁹ Óscar Collazos, *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, 1970. Y *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona: Península, 1977.

¹⁰ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, Roma: Bulzoni, 1986. Y *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: FCE, 1990.

¹¹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 44.

¹² Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma: Bulzoni, 1986.

Huidobro, Vallejo y Borges. A la triada de consagrados se suman las voces de Nicolás Guillén, Oliverio Girondo, Manuel Maples Arce, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Pablo Neruda, nombres que amplían someramente el panorama de las letras hispanoamericanas.

Tras pasar lista a los poetas consagrados se pone bajo la lupa a un autor olvidado en “Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra”, poeta obliterado por la grandilocuente presencia huidobriana. En el último capítulo Federico Schopf, chileno al igual que Parra y Huidobro, sopesa la influencia de la antipoesía en la evolución de la poesía hispanoamericana. La aportación destaca principalmente por su revisión crítica al concepto de la vanguardia, pero también por arrojar luz sobre Nicanor Parra y otros literatos, los chilenos Rosamel del Valle, Pablo de Rokha y Humberto Díaz Casanueva, el cubano Nicolás Guillén o el nicaragüense José Coronel Urtecho, estos últimos comentados a toda prisa pero al fin fijados en las páginas de la historia.

En el mismo marco regional, la antología de Nelson Osorio Tejeda, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, impreso en Caracas en 1988,¹³ recoge documentos programáticos, reflexivos y polémicos con el propósito de examinar la producción literaria como un conjunto continental. La muestra enfatiza la renovación de las letras hispanoamericanas al levantar un puente entre las letras modernistas y las multidireccionales ideas de la vanguardia. Repiten los ya conocidos textos de Huidobro, Borges, Vallejo y Mariátegui, y Maples Arce, Leopoldo Lugones, Alberto Hidalgo, Germán List, Arturo Uslar Pietri, Gamaliel Churata, Juan Marinello, el Euforismo de Vicente Palés Matos y Tomás L. Batista, el Atalayismo de Clemente Soto Vélez o el colectivo runrunista¹⁴ se van instalando en el canon. Emergen nombres e ismos hoy casi olvidados como los venezolanos Mariano Picón Salas y José Gil Fortoul, los chilenos Juan Emar y Ángel Cruchaga, el postumista dominicano Andrés Avelino, el Panedismo y el Pancalismo de Luis Llorens Torres o el Agüísmo de Zain Guimel (seud. de Alberto

¹³ Nelson Osorio Tejeda, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

¹⁴ Integrado por Alfredo Pérez Santana, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara y Benjamín Morgado.

Rojas Jiménez). Entre figuras ancladas y emergentes sobresalen los nombres de dos poetas mujeres, Mariblanca Sabas Alomá y Magda Portal. De la poeta cubana se reproducen la definición del “Vanguardismo” y el fantástico “Primer Congreso de Poetas de Vanguardia.” Y de la poeta peruana se incluyen “Andamios de vida”, “Replica de Magda Portal” y “bandera”, esta última proclama colectiva. La curaduría realizada por Osorio Tejeda, producto ya de una inmersión profunda, presenta por vez primera a dos mujeres interviniendo en la definición de la vanguardia.

El libro *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* de Jorge Schwartz, publicado en Madrid en 1991,¹⁵ consta de un completo estudio introductorio que cuestiona los límites de la América Latina y la periodización de la vanguardia, incluye reflexiones sobre la pertinencia y alcances de los conceptos “Vanguardia, vanguardias”, las utopías americanas, sus imaginarios y horizontes; expone los lenguajes imaginarios, juegos que crean o renuevan lenguajes;¹⁶ modifica la lista de heraldos vanguardistas al incorporar a los brasileños Mário y Oswald de Andrade mediante miradas retrospectivas, y finalmente confirma las insignias de la vanguardia latinoamericana, a saber, martinfierristas y estridentistas. A la vasta introducción le sigue una acertada recopilación de manifiestos, declaraciones y textos programáticos procedentes de diferentes revistas, una antología de prólogos y posfacios, posturas y definiciones fijadas como ismos, una muestra de las tensiones ideológicas (nacionalismo-cosmopolitismo, artepurismo-revolución) y, por último, un pequeño despliegue de las identidades postuladas y defendidas en las publicaciones de la época (La raza cósmica, Brasilidad, Indigenismo, Criollismo y Negrismo).

El voluminoso directorio vanguardista refuerza el anclaje de Huidobro, Borges y Gironde, pero la herencia argentino-brasileña de Schwartz inclina la balanza a favor del modernismo carioca, integrando a personajes, revistas y movimientos hasta entonces ausentes en el paraguas latinoamericanista. Por el avance historiográfico y las dimensiones del volumen encontramos figuras y textos cada vez más excepcionales como el húngaro Zsigmond Remenyik o el constructivista Joaquín

¹⁵ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991. Y *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002.

¹⁶ Apartado incluido a partir de la segunda edición.

Torres-García, por referir solo un par de nombres. Asimismo sorprende la singular presencia de Magda Portal, convocada en las “Tensiones ideológicas”. Conforme se ensancha el bagaje historiográfico, esporádicamente se dejan oír las voces de las mujeres. *Las vanguardias latinoamericanas* tiene una edición ulterior, corregida y aumentada, editada en México en el año 2002.

Las *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* mapeadas por Gloria Videla y publicadas en Argentina, en 1994,¹⁷ se bifurcan en dos grandes ramales. El primero comprende una serie de estudios sobre la poesía de los años veinte y el segundo una antología de documentos. En el primer ramal se analizan problemas terminológicos y conceptuales, la encrucijada entre autonomía y cosmopolitismo, la confluencia de la poesía pura y la poesía vanguardista, movimientos como el Surrealismo, el Criollismo, el Negrismo o el Indigenismo; y finalmente se explora la poesía social. En este ramal reaparecen baluartes ya bien conocidos (Huidobro, Neruda, Borges) y Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Mariano Brull, Luis Palés Matos, Miró Quesada o Raúl González Tuñón empiezan a ganar terreno. El segundo ramal dedicado a los documentos presenta definiciones, manifiestos y programas, se recopilan intervenciones de sobra conocidas y un puñado de intervenciones veladas. Las teorías, programas y definiciones van desde el “Ultraísmo” de Borges y Torre respectivamente, hasta las “Características de la nueva literatura” de Francisco Contreras, “Andamios de la nueva estética” de Ricardo Tudela, “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva” de Aldo Peregrini, “Nativismo” de Fernán Silva Valdés, “Manifiesto euforista” de Batista y Palés Matos o el “Decálogo atalayista” de Graciany Miranda Archilla. Entre estos sobresale la definición del “Vanguardismo” de Mariblanca Sabas Alomá, la única contribución por parte de una poeta.

El libro *Las vanguardias hispanoamericanas* de Trinidad Barrera, publicado en Madrid en 2006,¹⁸ tiende un puente entre los ismos de Europa y América, aborda el rupturismo iconoclasta, los medios de difusión, el Futurismo como catalizador vanguardista, algunas fechas y conceptos, y el debate transatlántico más conocido, a saber, la polémica del meridiano. Una vez contextualizada la sementera

¹⁷ Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza: Universidad Nacional del Cuyo, 1990.

¹⁸ Trinidad Barrera López, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis, 2006.

vanguardista y su trasplante a América, inicia el habitual recorrido por los países latinoamericanos organizado así mismo en diferentes núcleos geográficos: México y América Central; las Antillas, Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana; Colombia y Venezuela; los países andinos, Ecuador, Bolivia y Perú; Chile y culmina con los países del Río de la Plata, Argentina y Uruguay, incluyendo ahí mismo a Paraguay. El recorrido enfocado sobre todo en la poesía, reitera figuras y movimientos bien enraizados, Nicolás Guillén, Vallejo, Huidobro, Neruda, Girondo, los Contemporáneos, el Estridentismo, el Creacionismo o el Ultraísmo; y apunta también a figuras no consagradas pero consabidas como León de Greiff, Jorge Carrera Andrade o Alberto Hidalgo. El libro incluye una breve selección de textos, glosario y cronología.

La colaboración entre las editoriales Vervuert e Iberoamericana dio como resultado dos colecciones paralelas que se han convertido en referentes de los estudios críticos y antológicos de las vanguardias, me refiero a los nueve volúmenes de la colección *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias*, dirigidos por diferentes investigadores especializados y los seis tomos de *Vanguardia Latinoamericana: historia, crítica y documentos* dirigidos por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça Teles, ambas colecciones se dedican a un país o grupos regionales como marca la tradición. Comencemos por los nueve volúmenes de la *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias* que cubren Brasil (1998), Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú (1999), este con una reedición ampliada que integra a Venezuela al catálogo vanguardista (2008); España (1999), México y América Central (2001), Portugal (2003), Argentina, Uruguay y Paraguay (2004), Cataluña (2005), Chile (2009) y el Caribe, reducido a Cuba, Puerto Rico y República Dominicana (2010).¹⁹ Los volúmenes editados de 1998 al 2010 no reproducen textos

¹⁹ K. David Jackson, *A Vanguarda Literária no Brasil. Bibliografia e Antologia crítica*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 1998. Hubert Pöppel y Miguel Gomes. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, [1999] 2008. Harald Wentzlaff-Eggebert. *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 1999. Merlin H. Forster. *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2001. K. David Jackson, *As primeiras vanguardas em Portugal*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2003. Carlos García y Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2004. Joaquim Molas, *Les avantguardes literàries a Catalunya: Bibliografia i antologia crítica*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2005. Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile*, Frankfurt a.

fundamentales sino que reúnen una completa bibliografía que contempla libros, artículos, tesis, manifiestos, revistas y epistolarios, bibliografía seguida de una antología crítica. Los incisos bibliográficos dedicados a los autores de cada país citado exponen tanto figuras célebres como incipientes. Los listados más abultados corresponden a Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Valle Inclán, Jorge Luis Borges, César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Jorge Mañach y Vicente Palés Matos; la profusión de textos de estos autores confirma su consolidación en el canon de vanguardia.

La amplia revisión panorámica por fin presta atención a las autoras, entre ellas, Rosa Chacel, Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil en España; Claudia Lars (nombre de pluma de Margarita del Carmen Brannon) en El Salvador; Norah Borges y Norah Lange en Argentina; Blanca Luz Brum en Uruguay; Josefina Plá en Paraguay; María Luisa Lecaro (Tata) en Ecuador; Magda Portal se reafirma como poeta unívoca del Perú; Teresa de la Parra en Venezuela; Olga Acevedo, María Luisa Bombal, Gabriela Mistral y Winnét de Rokha en Chile; Mariblanca Sabás Alomá y María Villar Buceta en Cuba; Julia de Burgos, Carmen Alicia Cadilla Ruibal, María Mercedes Garriga, Trinidad Padilla de Sanz en Puerto Rico; y Aida Cartagena Portalatín en la República Dominicana. Los volúmenes de la Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias por vez primera ponen sobre la mesa un escueto panorama de autoras, la lista es reducida pero representa un pequeño paso para fijar las intervenciones de las mujeres en la tradición literaria de su país. Asimismo el número de escritoras de vanguardia alistadas en cada nación parece un tanto arbitrario, mientras que en Perú, Uruguay y Venezuela se consigna únicamente a una autora, las cuatro escritoras puertorriqueñas suponen una cuantiosa sorpresa.

Por su parte, los seis volúmenes de *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, encabezados por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles, editados del 2002 al 2015, retoman y en cierta forma incrementan las aportaciones precedentes.²⁰ El primer tomo comprende un estudio introductorio que

M., Madrid: Vervuert, 2009. William Luis, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2010.

²⁰ Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos*, t. I-VI, Frankfurt am Main: Vervuert, 2002-2015.

parte de las vanguardias europeas, expone el proceso literario latinoamericano, presenta temáticas alusivas a la modernidad en la literatura latinoamericana y determina los puntos cardinales de la vanguardia. Desde el primero hasta el último tomo se reproduce una compilación coherente y sistematizada de textos variopintos (manifiestos, artículos, críticas, poemas, prólogos, incluso cuentos) agrupados por contigüidad geográfica y con un marco cronológico que va desde los albores del siglo veinte hasta la década de los ochenta. Los volúmenes confirman el renombre de Maples Arce, List Arzubide y los estridentistas, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Mañach, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, el Euforismo de Tomás Batista y Vicente Palés, el Atalayismo de Soto Vélez, León de Greiff, José Gil Fortoul, Alberto Hidalgo, Vallejo, Mariátegui, Xavier Abril, César Moro, Adolfo Westphalen, Huidobro, Pablo de Rokha, Neruda, Borges. Y se suman Salarrué (Salvador Salazar Arrué), Samuel Quiñones y otros noístas, José Asunción Silva, Julio Garmendia, Antonio Arráiz, César Arroyo, Hugo Mayo, Nefalí Agrella, Horacio Quiroga, Ildefonso Pereda Valdés u Óscar Cerruto. Los manifiestos y entrevistas procedentes de Haití, Guadalupe, Martinica, la Guayana Francesa, Colombia, Venezuela y el Ecuador renuevan el panorama hasta entonces conocido.

En conjunto los seis volúmenes representan un directorio fundamental para acercarse a la literatura latinoamericana del periodo de vanguardia, no obstante, la balanza calibrada por los editores se inclina nuevamente por los hombres, soslayando las formulaciones de las mujeres. En las más de dos mil páginas que componen los seis tomos se consigna solo un puñado de mujeres vanguardistas, repiten Claudia Lars en El Salvador, Magda Portal en Perú, Gabriela Mistral en Chile, Josefina Plá en Paraguay; debutan Clementina Suárez en Honduras, Juana de Ibarbourou en Uruguay y Patricia Galvão "Pagú" en Brasil; mientras que Elvira de Alvear y Victoria Ocampo amplían la tradición en Argentina.²¹ Si bien existe un número no menor de escritoras, sus pronunciamientos no han logrado captar la atención de los compiladores para ponerlos en (re)circulación.

²¹ Se reproducen también las aportaciones de Julieta Robles, Marta Traba, Mabel Piccini y Rachel de Queiroz, contribuciones relacionadas pero fuera del rango temporal vanguardista.

El rápido muestreo de las compilaciones que han fijado nombres, obras y movimientos en la historia literaria demuestra que la mayor parte de las propuestas citadas sigue el modelo instaurado por Óscar Collazos, el cual comprende un estudio preliminar, un conjunto de textos antológicos, una compilación de textos vanguardistas paradigmáticos, raros o de difícil acceso, y una bibliografía; formato que, como ha señalado ya Trinidad Barrera, se convirtió en la pauta para el abordaje de las vanguardias.²² Década tras década, los volúmenes ampliaron los alcances geográficos y multiplicaron los nombres alistados, pero el principio de selección nunca corrigió la tendencia androcéntrica y el consiguiente sesgo histórico. Editores, compiladores y académicos tomaron como norma un pequeño grupo de protagonistas masculinos que citaron, antologizaron, sobre los cuales enseñaron y encumbraron.²³

Si bien es comprensible la imposibilidad de alcanzar un catálogo integral, lo que no lo es, es el carácter androcéntrico que ha prevalecido desde el trabajo inaugural de Guillermo de Torre hasta los seis volúmenes de Müller-Bergh y Mendoça Teles. La volatilidad del principio de selección para inscribir nombres y obras en la historia se evidencia en la síntesis de Guillermo de Torre, donde el apartado dedicado a los grabadores ultraístas Borges y Barradas de una edición a otra se reduce a una breve mención; en el trabajo de Federico Schopf que intercede a favor de Nicanor Parra, en la compilación de Jorge Schwartz que hace lo propio para posicionar a Brasil en el mapa vanguardista o en la tardía consagración de los estridentistas German List Arzubide y Manuel Maples Arce, en su momento eclipsados por los Contemporáneos. Autores, textos y movimientos dignos de preservar y estudiar son seleccionados arbitrariamente según los instrumentos de calibración de cada compilador, y con el paso del tiempo estas compilaciones son susceptibles a reformulaciones o correcciones (como en el caso del tratado de Torre). Autores, textos y movimientos dependen de la difusión reiterada para su

²² Trinidad Barrera López, "Historiografía y Canon de las Vanguardias," en *Alma América: in honorem Victorino Polo*, coords. Ma. Dolores Adsuar Fernández y Vicente Cervera Salinas (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 116.

²³ Bonnie Kime Scott (ed.), *The gender of modernism: a critical anthology* (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1990, 1-2.

consagración, como lo demuestran las figuras de Huidobro, Borges o Vallejo anclados y reiterados edición tras edición, en detrimento de nuevos nombres u obras.

Los catálogos publicados ya sea en España, Italia, México, Cuba, Argentina, Venezuela o Alemania, es decir, producto de diferentes tradiciones científicas, presentan una relación interminable de autores, obras e ismos; un canon caprichoso o “accidental”,²⁴ y en función de la edición, la invisibilización o subordinación de las escritoras. La breve revisión del acervo antológico confirma que aún queda mucho por hacer para enmendar la concepción tradicionalmente masculina de la historia literaria y que la reflexión disciplinar sobre los mecanismos de formación del canon no se ha agotado aún.

MUJERES, GÉNERO Y LITERATURA

En este sentido diferentes disciplinas han adoptado una perspectiva de género en sus planteamientos teóricos y epistemológicos. Tal es el caso de los Estudios literarios en clave de género que, además de asentarse como parte importante de la disciplina, han contribuido a la institucionalización y desarrollo de los Estudios sobre la mujer (*Women's Studies* en la academia anglófona, *Études Féministes* en la francófona y *Frauenforschung* en la germanófona), centrados como su nombre lo indica en las mujeres; los Estudios de género (*Gender Studies* y *Geschlechterforschung*), que amplían el foco y abordan la construcción cultural de los roles para los cuerpos sexuados como mujeres u hombres; y lo que hoy en día se perfila como Estudios de género y diversidad (*Gender and Diversity Studies* o *Gender and Queer Studies*, y *Geschlechter- und Diversitätsforschung*), disciplina que desborda el binarismo

²⁴ El “canon accidental” denominado así a partir de un juego de palabras con el título *El canon occidental* de Harold Bloom (1995). Al decir de Georgina Gluzman: la historia ha construido una estructura de valores con un protagonista varón (heterosexual, blanco y de clase media), mientras que las mujeres han sido llevadas a los márgenes de la historia oficial y han sido convertidas en notas al pie o excepciones. La disciplina ha ignorado como creadores de herencia cultural a quienes quedan fuera del canon pero este no es natural, es político, cambiante y hasta caprichoso, en suma, accidental. Georgina Gluzman, *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires: Amigos de Bellas Artes, 2021, 8-19.

hombre-mujer e integra en el horizonte a las identidades disidentes de la heterosexualidad (gay, lésbica, transexual, transgénero e intersexual) igualmente afectadas por las asimetrías de poder.²⁵ Hoy en día dichas disciplinas tienen presencia en academias e instituciones de habla alemana,²⁶ francesa,²⁷ hispana²⁸ e inglesa,²⁹ siendo esta última quizá la más arraigada.

A inicio de los años setenta, los Estudios sobre la mujer se abocaron a la recuperación e investigación del archivo marginalizado de las escritoras. La revelación del caudal de textos escritos por mujeres puso en entredicho la idoneidad del canon, desestabilizando y cuestionando su proceso. Pronto, la necesidad de nuevos enfoques para el análisis y la historización se hizo evidente, de tal forma sin

²⁵ Sigrid Nieberle, "Literaturwissenschaften: die neue Vielfalt in der Geschlechterforschung," en B. Kortendiek, B. Riegraf, K. Sabisch (eds.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, vol 65. Springer VS, Wiesbaden, 2018. Y Ana Alejandra Robles Ruiz y Patricia del Carmen Guerrero de la Llata, "Un vértice para la construcción de sentidos: estudios culturales, de género y literarios," *Valenciana*, v. 12, n. 24, julio-diciembre 2019.

²⁶ Por mencionar solo algunos: Interdisziplinären Zentrum für Geschlechterforschung (IZG), Universität Bielefeld. Gender Studies, Lateinamerika-Institut, Freies Universität Berlin. Marie Jahoda Center for International Gender Studies (MaJaC), Ruhr-Universität Bochum. Zentrum für Gender Studies (ZGS), Universität Bremen. Interdisziplinären Zentrum für Gender-Differenz-Diversität, Universität Erlangen-Nürnberg. Kolleg für Geschlechterforschung, Universität Essen. Centrum für Geschlechterforschung (GCCG), Universität Göttingen. Zentrum Gender Wissen, Universität Hamburg. Zentrum für Gender- und Diversitätsforschung (ZGD), Universität Tübingen. Institut für Interdisziplinäre Genderforschung und Diversity (IGD), Fachhochschule Kiel. Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung (FraGes), Universität Leipzig. Graduiertenkolleg Gender Studies, Universität Basel. Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung, Universität Salzburg. Centrum für Postcolonial und Gender Studies (CePoG), Universität Trier.

²⁷ Le Centre d'Études Féminines et de Genre, Université Paris 8. Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (LEGS). Institut du genre, École Pratique des Hautes Études.

²⁸ En México: el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) de El Colegio de México, el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM, el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara, el Centro de Estudios de Género de la Universidad Veracruzana, el Centro de Estudios de Género de la Universidad Benemérita de Puebla, el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Colima. En España: el Instituto Universitario en Género y Diversidad (IUGENDIV) de la Universidad de Oviedo, el Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género (IUIEG) de la Universidad de Alicante, el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. En Argentina: el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, el Centro de Estudios en géneros y feminismos de la Universidad Nacional del Chaco Austral. En Perú: el Grupo de Investigación en Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica. En Colombia: la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Antioquia.

²⁹ En Reino Unido y Estados Unidos: Centre for Gender Studies, University of Cambridge. Centre for Gender Studies, University of London. Gender and Sexuality Studies, University College London. Centre for Gender Studies, University of Sussex, Gender Research Centre, University of Bristol. Centre for Women's Studies, University of York. Centre for Interdisciplinary Gender Studies, University of Leeds. Institute for Gender Studies, university of Chester. Centre for Gender Studies, Lancaster University. Centre for the Study of Women and Gender, University of Warwick. Centre for Gender History, University of Glasgow. Centre for Gender Studies, University of South Wales.

desistir del trabajo de recuperación de mujeres escritoras, los Estudios sobre la mujer adoptaron el concepto de género ganando amplitud y profundidad teórica.³⁰ El género entendido como un constructo sociocultural, diferenciado del determinismo biológico, dejó de ser una categoría aislada y se vinculó con otras categorías de identificación (sexualidad, clase, etnia, nacionalidad, ideología, religión) que de manera conjunta interactúan en el sistema regulador de las prácticas y articulaciones de poder.³¹ Al respecto, la comunidad académica internacional ha aportado una serie de manuales,³² enciclopedias,³³ artículos,³⁴ antologías³⁵ y revistas³⁶ dedicados a

³⁰ Bonnie Kime Scott (ed.), *The gender of modernism: a critical anthology*, 2.

³¹ Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," *American Historical Review*, n. 91, 1986, 1053-1075. Kimberlé Williams Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*, 1989: 139-67.

³² Anne Cranny-Francis, et. al. (ed.), *Gender Studies. Terms and Debates*, Suffolk: Palgrave Macmillan, 2003. Dominique Fougeyrollas-Schwebel, et al. (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, París: Le Harmattan, 2003. Hadumod Bußmann y Renate Hof (eds.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 2005. Kathy Davis, Mary Evans y Judith Lorber (eds.), *Handbook of Gender and Women's Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, 2006. Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin, Boston: De Gruyter, [2008] 2022. Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, México: UNAM, 2012. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf y Katja Sabisch (eds.), *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer, 2019. Michael Bosia, Sandra McEvoy y Momin Rahman (eds.), *The Oxford handbook of global LGBT and sexual diversity politics*, Nueva York: Oxford University press, 2020. Nikki, Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburg: Edinburg University Press, 2022.

³³ Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México: El Colegio de México, 1997. Renate Kroll (ed.) *Metzler Lexikon Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. Jane Pilcher e Imelda Whelehan, *Key Concepts in Gender Studies*, London, Thousand Oaks: SAGE, 2007.

³⁴ Mary Hawkesworth, "Confundir el género," *Debate feminista*, a. 10, n. XX, octubre, 1999, 3-48. Marta Lamas, "Cultura, género y epistemología," en *Los estudios culturales en México*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, México: FCE, CNCA, 2003. Gail Mummert, "De los estudios de la mujer a los estudios de género en América Latina," en *Género y Cultura en América Latina: Arte, Historia y Estudios de Género*, ed. Luz Elena Gutiérrez Velasco, v. 2, 367-76, México: El Colegio de México, 2003. Teresita de Barbieri, "Más de tres décadas de los estudios de género en América Latina," *Revista Mexicana de Sociología* 66 (2004): 197-214. Sylvia Molloy, "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano," *Revista de Crítica Cultural*, n. 21 (2004): 54-71.

³⁵ Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires: FCE, 1999. Elena Urrutia (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México: El Colegio de México, 2002. Franziska Bergmann, Franziska Schößler y Bettina Schreck (eds.), *Gender Studies*, Bielefeld: transcript, 2012. Norma Blázquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista*, México: UNAM, 2016. Frederick Luis Aldama, *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, Boca Raton, Fl.: Routledge, 2018. Luciana Moreira y Doris Wieser. *A flor de cuerpo: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2021. Giovanni Garofalo, *Estudios de Género asistidos por corpus: enfoques multidisciplinares*, Bern: Peter Lang, 2023.

³⁶ Rocio Quispe-Agnoli (ed.) *Revista de Estudios de Género y Sexualidades (Journal of Gender and Sexuality)*. *Sex Roles. A Journal Research* (Springer). *Feministische Studien*. *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*.

la delimitación conceptual y las aplicaciones del género en diferentes campos del saber. Y los alcances de la disciplina se discuten asimismo en foros internacionales.³⁷

Desde hace algunas décadas, los Estudios literarios han adoptado el género en su polifunción como categoría de análisis y objeto de conocimiento, dando lugar a un sinnúmero de objetos y métodos de investigación que continuamente desembocan en nuevas relaciones y enfoques desde el punto de vista teórico, histórico y estético, eclosionando los márgenes disciplinares.³⁸ La intersección entre literatura y género ha posibilitado la exploración de la representación, construcción y negociación del género en los textos literarios, así como las formas en que la literatura refleja, desafía o conforma las identidades, las dinámicas de poder y las normas sociales atravesadas por el género. Los estudios literarios con perspectiva de género han dado lugar a un cúmulo de publicaciones que abordan las dinámicas de diferentes culturas y geografías, proporcionando sustento teórico y epistémico en diferentes idiomas: alemán, francés, español e inglés, siendo este último el más prolífico.³⁹ El constante incremento del corpus bibliográfico confirma el desarrollo de la disciplina y su relevancia actual.

³⁷ Congreso de la Asociación de Estudios de Género y Sexualidades (AEGS). Coloquio Nacional de Estudios Feministas y de Género (Colombia). International Conference on Gender Studies and Sexuality (ICGSS).

³⁸ Sigrid Nieberle, "Literaturwissenschaften: die neue Vielfalt in der Geschlechterforschung," en *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, v. 65, ed. B. Kortendiek, B. Riegraf, K. Sabisch, Springer VS, Wiesbaden, 2018.

³⁹ En Alemán: Ursula Hennigfeld, Fernand Hörner y Ursula Link-Heer, *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, Bielefeld: transcript, 2006. Susanne Frane, *Frauen aus Männerhand: ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Trier: WVT, 2008. Anne-Julia Zweierlein, *Gender and Creation: surveying gendered myths of creativity, authority, and authorship*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010. Maria Gerolemou, *Bad women, Mad women: Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie*, Tübingen: Narr, 2011. Stefan Schukowski, *Gender im Gedicht: zur Diskursreaktivität homoerotischer Lyrik*, Bielefeld: transcript, 2013. Luisa Banki y Kathrin Wittler, *Lektüre und Geschlecht im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein, 2020. En francés: Catherine Clémnet y Hélène Cixous, *La Jeune Née*. París: Union Générale d'Éditions, 1975. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, París: Minuit, 1974. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, París: Éditions du Seuil, 1974. En español: Patricia E. González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras: Huracán, 1984. N. Pasternac, A. Domenella y L. Gutiérrez de Velasco (eds.) *Escribir la infancia: Narradoras Mexicanas Contemporáneas*, México: COLMEX, 1996. Marga Russotto, *Bárbaras e ilustradas*, Caracas: Tropykos, 1997. Iris Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española*, t. V, Barcelona: Anthropos, 1998. M. Castro Ricalde, L. Cázares Hernández y G. Prado Garduño (coords.), *Escrituras en contraste: femenino, masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, México: Aldus, UAM, 2004. L. Zalce Martínez, L. Gutiérrez de Velasco y A. Domenella (coords.), *Femenino/masculino en las literaturas de América: escrituras de contraste*, México: Aldus, UAM, 2005. Nelly Richard, *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile: Palinodia, 2008.

Bajo la lupa de los Estudios de género se han examinado críticamente las construcciones sociales de la masculinidad y la feminidad, es decir, cómo se prescriben, actúan e imponen los roles de género en diferentes contextos. Las historias, métodos y teorías que problematizan las relaciones de género han tenido repercusión en el creciente número de estudios sobre la vanguardia. La relectura de la historia literaria del periodo de entreguerras parecía inevitable pues como advierte Bonnie Kime Scott: "Our critical generation did not invent gender as a literary concept", toda vez que ensayos, críticas, manifiestos, debates y poemas incluidos en las antologías citadas inicialmente, demuestran que los vanguardistas (o modernistas en el caso anglófono) atribuyeron etiquetas como "viril" o "femenino" a los textos que examinaban, asignando diferentes significados y valores para cada término.⁴⁰ La relectura de la literatura del periodo de entreguerras cuenta igualmente con una lista de referencias que exploran las intersecciones entre género y modernismo⁴¹ o género

Pilar Nieva de la Paz (ed.), *Roles de Género y Cambio Social en la Literatura Española del Siglo XX*, Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2009. Lorena Garrido, *No hay como una contadora para hacer contar*, Santiago: Cuarto Propio, 2012. Pura Fernández (ed.), *No hay nación para este sexo*, Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2015. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 2019. Y en inglés: en la tradición inglesa se cuentan desde el ensayo fundacional de Virginia Woolf, *A room of one's own*, Berlín: Insel, [1929] 2019. Y le suceden: Mary Ellman, *Thinking about women*, Londres: Macmillan, 1968. Kate Millet, *Sexual politics*, Nueva York: Columbia University Press, [1969] 2016. Susan Koppelman (ed.) *Images of Women in Fiction*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973. Mary Anne Ferguson, *Images of women in literature*, Boston: Houghton Mifflin, [1973] 1977. Ellen Moers, *Literary Women*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976. Elaine Showalter, *A literature of their own*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977. Cheryl L. Brown y Karen Olson, *Feminist criticism: essays on theory, poetry and prose*, Metuchen: N.J.: Scarecrow, 1978. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, [1979], 1980. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Methuen, 1985. Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Nueva York, Columbia University Press, 1989. Amy K. Kaminsky, *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Alison Case, *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteen and Nineteen Century British Novel*, Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1999. Subashish Bhattacharjee, y Girindra Ray, *New Women's Writing: contextualizing fiction, poetry and philosophy*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. Eva Ries, *Precarious flânerie and the ethics of the self in contemporary anglophone fiction*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.

⁴⁰ Bonnie Kime Scott (ed.), *The gender of modernism: a critical anthology*, Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990, 1-3.

⁴¹ Bonnie Kime Scott (ed.), *The gender of modernism: a critical anthology*, Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990. Bonnie Kime Scott (ed.), *Gender in Modernism: New Geographies, Complex, Intersections*, Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2007. Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, 1995. Jayne Marek, *Women editing Modernism*, Lexington: University Press of Kentucky, [1995] 2015. Maria Bucur-Deckard, *Gendering Modernism: a historical reappraisal of the canon*, Londres, Nueva York: Bloomsbury, 2017. María Teresa Vera-Rojas, "Se conoce que usted es 'Moderna'": lecturas de la mujer moderna en la colonia hispana de Nueva York (1920-1940). Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2018. Faith Binckes y Carey Snyder, *Women*

y vanguardia,⁴² con aportaciones centradas en las autoras, la admisión o exclusión en esferas masculinas, la participación en movimientos, la colaboración en la prensa, la edición de publicaciones, propuestas estéticas y una reevaluación del canon.

NUEVAS VOCES EN EL DIÁLOGO TRANSNACIONAL Y/O TRANSATLÁNTICO

En la misma línea de cara a rectificar la concepción tradicionalmente masculina de la historia literaria, bajo la hipótesis de que el ritmo formal y estético va más allá de lo dictado por los padres de las cunas vanguardistas consignados en antologías (Marinetti, Apollinaire, Ezra Pound, Wyndham Lewis, Breton, Huidobro, Torre, J. L. Borges, Maples Arce, Llorens Torres o Palés Matos), ponemos sobre la mesa un ápice de las intervenciones hechas por mujeres ausentes en las principales antologías de manifiestos, proclamas y textos doctrinales.⁴³ Dada la omisión de mujeres manifestantistas, sobre todo en las proclamas en primera persona, se repara en los

Periodicals and Print Culture in Britain, 1890-1920s: The Modernist Period, Edinburgh: Edinburgh University Press, [2019] 2022. Maria DiCenzo, et. al., *Women's Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, Edinburgh: Edinburgh University Press, [2017] 2022.

⁴² Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos: ficciones de circulación periodística en la Argentina (1917-1925)*, Buenos Aires: Rondeau, 1985. Marlis Gerhardt, *Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*, Darmstadt: Luchterhand, 1986. Inge Stephan y Sigrid Weigel (eds.), *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlín: Argument-Verlag, 1987. Françoise van Rossum-Guyon, *Femmes / Frauen / Women, Avant-Garde Critical Studies*, v. 4 (enero, 1990). Susan Rubin Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. Mary Louise Pratt, "4. Women, Literature, and National Brotherhood," *Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley: University of California Press, 1990. Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*, Madrid: Cátedra, 2003. Elisabeth A. Frost, *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*, Iowa City: University of Iowa Press, 2003. Christiane Schönfeld, *Practicing Modernity: female creativity in the Weimar Republic*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. Vicky Unruh, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2006. Pilar Nieva de la Paz, et. al., *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2014. Paula K. Kamenish, *Mamas of Dada: Women of the European Avant-garde*, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 2015. Pilar Nieva de la Paz, *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*, Berlín Peter Lang, 2018. Thomas Bleitner, *Frauen del 1920er Jahre: Glamour, Stil Avantgarde*, Berlín: Insel, 2019. Ayelen Pagnanelli, "Mujeres de vanguardia: forjando un espacio en las revistas argentinas," *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n. 14 (2023): 101-120.

⁴³ Cf. Jaime Brihuela, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Madrid: Cátedra, 1979. Claudia Apablaza (comp.), *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*, Barcelona: Barataria Ediciones, 2011. Y las citadas compilaciones de Hugo Verani, Nelson Osorio y Mendonça Teles y Müller-Berg.

valores tradicionalmente desatendidos por la historia y la crítica literarias, pero más allá de reivindicar su existencia o visibilizar sus propuestas se plantean otros objetivos: a) impugnar la concepción de la vanguardia como fenómeno unidireccionalmente masculino al reavivar la polifonía dialógica que ofrecen los contenidos olvidados o desapercibidos; b) deconstruir el papel subalterno de las autoras, valorando su ejercicio en los campos de producción simbólica y sus negociaciones por la hegemonía intelectual; y c) evidenciar itinerarios y tácticas adoptados para alcanzar espacios vedados en lo artístico y lo cotidiano.

Las obras y trayectorias de diferentes mujeres se abordan con un enfoque interdisciplinar utilizando los preceptos teórico-metodológicos de: a) los Estudios literarios para el análisis e interpretación de ensayos, críticas, reseñas, poemas y manifiestos, b) los Estudios de la mujer para conocer la historia y la literatura de mujeres olvidadas y releer a las autoras subordinadas, y c) los Estudios de género para analizar las construcciones de género a nivel discursivo, la performatividad de género, las expectativas sociales en relación al género o las políticas de género patentes en textos y grupos artístico-literarios. La intersección disciplinar permite explorar aspectos relevantes como la autoría, la performatividad, las representaciones de género y las negociaciones en las dinámicas de poder, puesto que desde la literatura como espacio de representación y significación también se construyen y negocian las ideas sobre el sexo, el género, los roles sexuales o los roles de género. El prisma teórico para esta investigación contempla los principios de la performatividad de género de Judith Butler,⁴⁴ las consideraciones en torno al canon, la subjetividad masculina y los espacios de la feminidad de Griselda Pollock,⁴⁵ las reflexiones a raíz de la interrogante ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? de Linda Nochlin,⁴⁶ la interseccionalidad de las categorizaciones sociales acuñada por Kimberlé Williams Crenshaw⁴⁷ y las observaciones sobre la

⁴⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge, 1999.

⁴⁵ Griselda Pollock, *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*, Londres: Routledge, 1988.

⁴⁶ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *Art News*, v. 69, n. 9 (enero, 1971).

⁴⁷ Kimberlé Williams Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," 139–67.

performatividad de las artistas mujeres de Vicky Unruh,⁴⁸ teorías que, según cada caso, permiten analizar las voces no consagradas para desestabilizar los paradigmas naturalizados por el monólogo masculino.

Para la exploración de los pronunciamientos estéticos y políticos marcados por el género se utilizan principalmente fuentes hemerográficas, es decir, un cúmulo de obras y ejercicios inscritos principalmente en la prensa cultural de habla hispana. El corpus de trabajo se circunscribe a alrededor de 20 revistas culturales del periodo interbélico como *Alfar* (La Coruña-Montevideo, 1923-1924), *Amauta* (Lima, 1926-1930), *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930), *Flechas* (Lima, 1924), *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Horizonte* (Madrid, 1922-1923), *Horizonte* (Xalapa, 1926-1927), *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932), *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927), *Mexican Folkways* (México, 1925-1937), *Prisma* (Buenos Aires, 1921-1922), *Proa* (Buenos Aires, 1924-1926), *Reflector* (Madrid, 1920), *revista de avance* (La Habana, 1927-1930), *Sur* (Buenos Aires, 1931-1992), la revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel* (Lima, 1926-1927), y *Vltra* (Madrid, 1921-1922), medios impresos con circulación y resonancia transnacionales.⁴⁹

El medio de la revista, desde hace algunas décadas consolidado también como objeto de estudio en el ámbito de los Estudios literarios, se ha elegido a conciencia por ser el medio idóneo para conocer la evolución de autores, grupos, ideologías, tendencias y manifestaciones, ya que sus páginas recogen debates, posturas, proclamas, filiaciones, desacreditaciones, prácticas y eventos ausentes en los libros.⁵⁰ Los estudios sobre las revistas de vanguardia cuentan del mismo modo

⁴⁸ Vicky Unruh, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2006.

⁴⁹ Las principales fuentes hemerográficas se complementan con los contenidos de otras publicaciones de la red revisteril de vanguardia como *Poesía* (Milán, 1905-1909), *Prometeo* (Madrid, 1908-1912), *Los Raros* (Buenos Aires, 1920), *Antena* (México, 1924), *Contemporáneos* (México, 1928-1931) o *Repertorio Americano* (San José, 1919-1958), por mencionar solo algunas. La mayor parte de las fuentes hemerográficas han sido consultadas en repositorios digitales como el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira), la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca Nacional Digital de México y el fondo de Revistas Culturales de América Latina del Instituto Iberoamericano de Berlín.

⁵⁰ Al decir de Patricia Artundo fueron dos los eventos que marcaron un hito en la consideración de la revista como objeto de estudio: *Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre-deux guerres: 1919-1939* y *Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines: 1940-1970*. Ambos eventos internacionales, realizados a finales del siglo XX, fijaron la mirada en América Latina y emprendieron el análisis del discurso cultural en las revistas, conforme a un marco temporal. Patricia

con una nutrida bibliografía.⁵¹ Por otra parte, esta investigación es producto del proyecto *Del modernismo a las vanguardias: procesos de modernización y redes transnacionales en revistas culturales de la modernidad*,⁵² y como resultado de la revisión, categorización y reinterpretación de los contenidos de un conjunto de revistas culturales se identificaron las ausencias en las antologías, catálogos y estudios monográficos ya señalados.

Si bien se sigue la pista de las mujeres en su paso por la prensa, el análisis no se limita a la dimensión textual o intertextual, pues la porosidad de las fronteras artísticas del periodo vanguardista inevitablemente conduce a un estudio intermedial. Este estudio aparta el foco del libro y lo coloca en el intercambio dialógico propiciado por la prensa a través de críticas, ensayos, reseñas, entrevistas o encuestas, y al mismo tiempo se apoya en fotografías, grabados, dibujos, pinturas (parte sustancial de la prensa ilustrada), cortometrajes o performances. Las voces y estampas de las mujeres puestas en página permiten analizar las declaraciones sobre la escritura, la pintura, los cambiantes signos de la mujer y la mujer artista, y las negociaciones para hacerse de un lugar en los círculos artístico-intelectuales hasta

Artundo, *Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas*. IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, abril 27-30, 2010.

⁵¹ En este rubro se distinguen tres grandes tipologías: los estudios de alcance nacional, los de espectro transnacional que revisan publicaciones de diferentes geografías aunque no siempre articulando sus redes y diálogos, y los estudios con propuestas para el abordaje. Entre los trabajos nacionalistas se cuentan: Rafael Osuna, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla: Renacimiento, 2005. Nérida Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962. Héctor Lafleur, Fernando Alonso y Sergio Provenzano, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1962. En las revisiones transnacionales podemos referir Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México: Andrea, 1968. Con un recorrido que rebasa el marco temporal de las vanguardias, Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid: Alianza, 1999. Lydia Elizalde, *Revistas culturales latinoamericanas. 1920-1960*, México: CONACULTA, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Iberoamericana, 2008. Con un título que evoca el angular texto mariateguiano, Susana Santos y Gabriela García Cedro, *Arte, revolución y decadencia: revistas vanguardistas en América Latina: 1924-1931*, Buenos Aires: Edit. de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009. Rose Corral, *Laboratorios de lo nuevo Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, México: Colegio de México, 2018. Y entre las diferentes perspectivas para el abordaje se encuentran: Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen: Shaker, 2014. Antonia Viu, *Materialidades de lo impreso*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2019. Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Temperley: Tren en Movimiento, 2020.

⁵² Literarische Modernisierungsprozesse und transnationale Netzwerkbildung im Medium der Kulturzeitschrift: von „Modernismo“ zur Avantgarde, DFG-Projektnummer 327964298.

intervenir en el plano teórico y/o programático de las letras y las artes, un terreno que se ha defendido como estrictamente masculino.

La búsqueda de lo nuevo agilizó la emergencia y consolidación de los diferentes movimientos vanguardistas. La novedad se hizo patente en múltiples dimensiones, el arte nuevo, el nuevo espíritu, la nueva sensibilidad, la mujer nueva, el hombre nuevo o los nuevos tiempos acaparaban los debates de la época. El impulso dado por el cambio de siglo, primero, y por la pérdida de referentes tras la Gran Guerra, después, hizo que, a los ojos de Oliverio Girondo y sus congéneres, todo fuera nuevo bajo el sol. La renovación de ideas y costumbres, ocasionada en gran medida por el desencanto de posguerra, las innovaciones científicas y tecnológicas, la aceleración del ritmo de vida y el intercambio transatlántico, produjeron intensos cambios. Los cuerpos sociales se enfrentaron a la modernización, la celeridad del tiempo, el acortamiento de las distancias y los procesos, dichas transformaciones revolucionaron las ideas de intelectuales y artistas, e impregnaron las (nuevas) expresiones, técnicas y estéticas utilizadas para dar sentido a los acontecimientos de su entorno.

La renovación estética, social y política fue un proyecto colectivo, encabezado por hombres y mujeres, de ahí que este análisis se dedique a las formulaciones ignoradas u olvidadas de ocho autoras nacidas entre finales del siglo XIX e inicios del XX con un rol clave en proyectos, grupos o instituciones del campo de las letras, la plástica y la política. Los casos presentados permiten ver la heterogeneidad del quehacer artístico y sus implicaciones en la creación de imaginarios (nacionales e internacionales), identidades (individuales o colectivas), idearios de emancipación (femenina y/o cultural), y, sobre todo, en las concepciones del arte, las letras o la mujer más allá del dominante discurso masculino.

En el primer capítulo, “Negociaciones del canon”, se esboza el androcen-trismo y el enarbolamiento de la virilidad de algunos idearios primigenios (*Manifiesto Futurista*, *Manifiesto Ultraísta*, el manifiesto de la revista *Los Raros*, *Manifiesto Estridentista*, etc.), sus filiaciones y detracciones, para contextualizar la irrupción de dos pioneras manifestantistas, la reconocida artista francesa Valentine de Saint Point (1875-1953) y la debutante española Agustina González López (1891-1936). Ambas partidarias del Futurismo, como proyecto renovador, difundieron los manifiestos *La*

Femme futuriste (1912) e *Idearium futurismo* (1916) respectivamente pero, a pesar del corte futurista, cada una defendió un programa radicalmente diferente. Las dos manifestantistas compartieron una actitud polémica y performática, pero se singularizaron por el contexto social que las constreñía, siendo el género la cortapisa que delimitó sus posibilidades de acción.

El segundo capítulo, “Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti y sus *Mexican Folkways*”, aborda la triada formada por la antropóloga bielorruso-estadounidense (1882-1956), la periodista mexicana (1905-1974) y la fotógrafa italiana (1896-1942); autoras que compartían un bagaje migratorio, el involucramiento en la gesta cultural del *Mexican Renaissance* y la práctica de crear entre mujeres en un punto fugaz del proyecto editorial *Mexican Folkways*. La revista bilingüe sobre leyendas, fiestas, arte y arqueología, editada por Frances Toor, en México, reprodujo en español e inglés el manifiesto “Sobre la fotografía” (1929) de Tina Modotti, texto que defiende la implantación de una nueva estética fotográfica.

El tercer capítulo, “El arte recatado y libre de Norah Borges”, acompaña a la artista argentina (1901-1998) en su periplo de formación artística por la Europa de la Gran Guerra. En tránsito por el Viejo Continente, en compañía de su familia, aprendió las técnicas y las estéticas que perfilaron los radicales grabados de su juventud. Durante su estancia en España, cobijada por los poetas sevillanos, infundió nuevos aires a las publicaciones de la novísima tendencia ultraísta. E impulsada (y eclipsada) por dos emblemáticas figuras de las letras, Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre, sus grabados vistieron las portadas de las principales revistas. De la misma forma entre la visibilidad y la sombra, Norah Borges lanzó “Un cuadro sinóptico de la pintura” (1927), el decálogo desplegado al estilo de *les poèmes synoptiques* de Nicolas Beauduin, publicado en su natal Argentina, en *Martín Fierro*, confrontaba al público con su ideal pictórico.

El cuarto capítulo, “Maruja Mallo: pintor de la vida moderna”, le sigue el paso a la pintora lucense (1902-1995) en sus paseos por las calles de Madrid, ya sea acompañada por el terceto más afamado de la Residencia de Estudiantes, Lorca, Dalí y Buñuel, o por la atlética Concha Méndez. La formación académica, las sinergias lírico-plástico-amorosas de su juventud, el reconocimiento como figura de la nueva plástica española, el encuentro con los surrealistas parisinos, pero sobre todo la

capacidad de reinventarse y la determinación de vivir de su obra, aún en el exilio, se materializaron en “Lo popular en la plástica española” (1938). El ensayo exegético publicado en *Sur*, la revista bonaerense encabezada por Victoria Ocampo, profundiza poéticamente en los cinco elementos plásticos de su pintura: estructura, forma, volumen, materia y color.

El capítulo quinto, “Las palabras como arma de batalla: el arte revolucionario de Magda Portal”, presenta a la poeta peruana (1900-1989). Su paso por la Universidad de San Marcos como alumna libre, la iniciación en la lírica y las luchas sociales, los primeros ensayos de enunciación y edición al lado de los hermanos Bolaños (Federico y Reynaldo), y la vinculación con José Carlos Mariátegui, desencadenaron un largo camino de formación marcado por persecuciones, exilios y contactos derivados de su quehacer político. En proclamas individuales y colectivas, Magda Portal esbozó las formas del arte nuevo y lanzó llamamientos a favor de la politización de la juventud latinoamericana. En solitario, enunció el rumbo de la poesía en el ensayo *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928) y dictó las pautas de la mujer nueva en el libro doctrinal de corte aprista, *Hacia la mujer nueva* (1933).

Los capítulos, en conjunto, buscan presentar nuevas voces que enriquezcan el archivo de autoras y el horizonte vanguardista, las conexiones entre autoras y revistas pero, sobre todo, incentivar la indagación más allá de los límites del androcéntrico canon que ciñe a la idea de vanguardia.

I. Negociaciones del canon

La importancia de discurrir sobre las negociaciones del canon o dicho con mayor exactitud de los cánones, pues fueron muchas las manifestaciones y tendencias de vanguardia, obedece a su utilidad para justificar e institucionalizar a las figuras y obras así sancionadas. El canon, ese mecanismo que regula y define las historias literarias, las prácticas de lectura, las formas de representación y el establecimiento de un corpus de obras y autores que conforman los campos literarios de las historias nacionales e internacionales, decreta el dominio de unas narrativas sobre otras tanto en las letras como en la plástica.¹

La monopolización de la historia por parte de ciertas figuras (Marinetti, Apollinaire, Ezra Pound, Wyndham Lewis, Breton, Huidobro, Torre, J. L. Borges, Maples Arce, Llorens Torres, Palés Matos) nos obliga a repensar el canon prevalente, es decir, el canon que presupone al artista, escritor o intelectual como varón, ya que la reproducción continua de estas figuras y narrativas ha propiciado una historia parcial. Si bien dictar un canon efectivamente inclusivo es una tarea irrealizable porque se trata de un ejercicio selectivo, no debe eludirse la crítica al mecanismo que ha servido para censurar y tutelar el ámbito cultural moderno ya que: “Todos los canonizados como iniciadores del arte moderno son hombres”, como han señalado Griselda Pollock y otras académicas feministas² Las negociaciones para definir el carácter de autores y obras han sido parte de las luchas de poder tradicionalmente determinadas por la intersección de diferentes categorías de identificación

¹ Giobanna Buenahora Molina, “Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista”, en *Lecturas críticas en investigación feminista*, coords. Norma Blázquez Graff y Martha Patricia Castañeda Salgado (Ciudad de México: UNAM, 2016), 195-214.

² Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, [1988] 2013), 112.

(sexualidad, género, clase, etnia, nacionalidad, ideología, religión),³ por lo tanto, es indispensable considerar a los actores de la vanguardia no solo como renovadores estéticos sino también como mediadores de paradigmas sociales y políticos.

Para distinguir estas negociaciones partimos de un conjunto de prácticas manifestantistas que permiten reconocer los valores, agendas e itinerarios de diferentes proyectos, en especial, las políticas de organización tanto en el plano cultural como social.⁴ Siguiendo los derroteros propuestos por diferentes grupos se delinean a *grosso modo* los siguientes aspectos: a) la circulación de las reflexiones en torno a la idea y propósitos del arte y la mujer, b) la puesta en marcha de propuestas formales y teóricas planteadas en estos llamamientos, y c) la filiación o exclusión de actores y/o estéticas. Estos tres puntos permiten evidenciar las complejas dinámicas de intercambio intelectual que dieron forma y sustento a las artes de vanguardia en lengua hispana ya que, sin lugar a dudas, la praxis artística se nutrió del canje de propuestas estéticas e ideológicas. El manifiesto, parte fundamental de ese canje constante y fluido, por su carácter interpelativo sirvió como vehículo de las declaraciones de ruptura e inconformidad de la nueva ola de intelectuales que buscaban “trazar derroteros, enunciar propósitos, señalar objetivos; en una palabra definirse.”⁵

1.1 MANIFIESTOS ANTI-FEMENINOS Y LITERATURA VIRIL

Es bien sabido que el nacimiento del Futurismo, simiente las vanguardias artísticas, fue anunciado estratégicamente en dos grandes urbes con la ayuda de la prensa masiva, se voceó en París en las páginas de *Le Figaro* (1828-) y en Milán en la revista

³ Kimberlé Williams Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," 139–67.

⁴ Carmen Rodríguez Martín, "La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte," en *No hay nación para este sexo*, ed. Pura Fernández (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015), 347-67.

⁵ Oliverio Gironde, *El periódico "Martín Fierro" 1924-1949. Memoria de sus antiguos directores*, Buenos Aires: F. A. Colombo, 1949, en Osmar Sánchez Aguilera (ed.), *Manifiestos... de manifiesto*, España: Iberoamericana, 2017, 10.

Poesía (1905-1920).⁶ Inmerso en el belicismo de la época, Filippo Marinetti (1876-1944) se apropió del formato del manifiesto y declaró la guerra a los rancios credos estéticos para decretar una belleza nueva. En un mismo acto anunció el nacimiento del Futurismo e instauró una nueva forma de expresión que conjugó arte y política, inaugurando así el manifestantismo.⁷ El uso de los medios de difusión más modernos y novedosos a su alcance (panfletos, carteles, artículos de prensa, mítines políticos, conferencias) le dieron el impulso necesario para que su gesto destructor rebasara fronteras y detonara un sinnúmero de tendencias. La recepción del seminal manifiesto puede seguirse en su paso por la prensa, sus páginas nos muestran las conformidades o los cismas provocados por el grito marinettiano lanzado en febrero de 1909.

A tan solo un mes de la publicación del *Manifiesto Futurista*, la prensa periódica de habla hispana reportó el surgimiento de la nueva doctrina. El primero en comunicar la primicia fue el periódico *El día* de Montevideo, a este le sucedió la glosa de Juan Más y Pi en *El diario español* de Buenos Aires,⁸ y la secuencia interpretativa continuó de la mano de Rubén Darío y Ramón Gómez de la Serna, que en abril publicaron su versión en *La Nación* de Buenos Aires y en *Prometeo* de Madrid respectivamente, avivando así la resonancia del ideario.

La glosa de Juan Más y Pi, fechada el 21 de marzo de 1909, celebró la iniciativa marinettiana que para el periodista representó “más que una escuela literaria, una tendencia de vida; una forma artística de las ideas que empiezan a imponerse, una maravillosa rebeldía contra el renacimiento de los viejos ideales caducos”.⁹ La entusiasta recepción por parte del escritor catalán resulta comprensible, ya que el del *Manifiesto Futurista* fue el primer esfuerzo por conciliar la producción literaria con los cambios sociales en curso. Tópicos como la renovación, la ruptura con el pasado,

⁶ Filippo T. Marinetti, "Le Futurisme," *Le Figaro*, París: febrero 20, 1909 y "Fondation et Manifeste du Futurisme," *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milán, a. V, n. 1-2, febrero-marzo, 1909, 1-8.

⁷ Hanno Ehrlicher, *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, 90.

⁸ Véase Patricia Artundo, "El futurismo de Juan Más y Pi: Una tendencia de vida," *Hispanamérica*, a. 35, n. 104 (agosto, 2006): 49-57.

⁹ Juan Más y Pi, "Una tendencia de vida: el futurismo," *El Diario Español*. Buenos Aires, a. IV, n. 1279, marzo 21, 1909, 7. Difundido también en la revista futurista *Poesía* como prueba de adhesión, "II Futurismo," *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milán, a. V, n. 7-8-9, agosto-septiembre-octubre, 1909, 30-32.

la violencia, la guerra, la oposición al arte establecido y sus instituciones son invocados por los once mandatos futuristas que Más y Pi tradujo para *El diario español* de Buenos Aires y que a continuación se reproducen:

En el manifiesto que publica *Poesía*, Marinetti concreta en la siguiente forma los anhelos y aspiraciones del futurismo:

1. Queremos cantar el amor del peligro, la costumbre de la energía y de la temeridad.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia, la rebelión.
3. La literatura habiendo magnificado hasta hoy la inmovilidad pensante, el éxtasis y el ensueño, nosotros queremos ensalzar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el golpe de puño.
4. Nosotros declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su cuerpo adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de alientos explosivos... un automóvil rugidor, que parece correr sobre metralla, es más hermosa que la *Victoria de Samotracia*.
5. Nosotros queremos cantar el hombre *que sostiene el volante*, cuyo eje ideal atraviesa la tierra, lanzada con entusiasmo por los elementos primordiales.
6. Queremos que el poeta sea el hombre glorificado por su acción fecunda en la vida, elevándose con ella.
7. Sólo hay belleza en la lucha. No hay obra maestra sin carácter agresivo. La poesía debe de ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para someterlas a la voluntad del hombre.
8. Nos encontramos sobre el promontorio extremo de los siglos. ¿Para qué mirar detrás nuestro, desde el momento en que necesitamos derribar las puertas misteriosas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, las bellas ideas que matan, el gesto destructor de los anarquistas.
10. Queremos derribar los museos, las bibliotecas, batir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.
11. Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; los disturbios polifónicos de las revoluciones en las capitales modernas, la vibración nocturna de arsenales y astilleros bajo las violentas lunas eléctricas; las citaciones glotonas, devoradoras de serpientes que humean; las usinas, colgadas de las nubes que los hilos de sus humaredas; los buques aventureros, olfateando el horizonte; las locomotoras de amplios pectorales, que trepidan sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados de largos tubos y el vuelo deslizante de los aeroplanos cuya hélice tiene movimientos de bandera y aplausos de muchedumbre entusiasmada".¹⁰

¹⁰ Juan Más y Pi, "El Futurismo," *Poesía*, Milán, a. V, n. 7-8-9, agosto-septiembre-octubre 1909, 30-32.

Otros investigadores coinciden en que Juan Más y Pi realizó una glosa libre y no una traducción estricta del *Manifiesto Futurista* porque alteró el orden de los postulados y, sobre todo, omitió o censuró el desprecio femenino declarado en el noveno mandato.¹¹ En Madrid, un joven Ramón Gómez de la Serna difundió así mismo su traducción del manifiesto en la revista *Prometeo*. La traducción publicada en abril de 1909 se acompañó con una elogiosa reseña también de la pluma del greguerista. Gómez de la Serna vitoreaba las proclamas futuristas y se adhería a la mayoría de ellas, salvo una apagada disidencia con dos de sus premisas:

Solo en dos cosas disentimos (o no disentimos si es que se quiere hacer de esto un cargo contra *Marinetti*) en el uso de palabras artificiales, gruesas, poco orgánicas, poco mamíferas, como “poesía” “cantaremos” “poemas” y en su menosprecio de la mujer en la que están vinculados los valores supremos, cosa que quizá no se nota por lo muy *habillé* que va, por como la falsifica la vida y porque no sabe aún tenderse y ductilizarse [*sic*] con toda conciencia.

Fuera de esto—o con esto—comprendido el manifiesto es una cosa varonil y enhiesta, que damos a los vientos como sementera.¹²

Titubeante, Ramón Gómez de la Serna manifestó su disenso con el menosprecio de la mujer y elogió la cualidad varonil del manifiesto. Al comparar las traducciones y opiniones de ambos españoles, salta a la vista que Juan Más y Pi no expresó abiertamente su discrepancia, pero censuró el menosprecio de la mujer contenido en el noveno postulado. Las diferencias entre ambas traducciones saltan a la vista en los postulados publicados en *Prometeo* por Ramón Gómez de la Serna, que a continuación reproducimos:

- IX. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
- X. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.¹³

¹¹ Véase Rosa Sarabia, “17. Argentina: The first Futurist manifesto and its reception in Argentina,” en *Handbook of International Futurism*, ed. Günter Berghaus (Berlín, Boston: De Gruyter, 2018), 299-313.

¹² Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual. El Futurismo,” *Prometeo*, n. VI, abril, 1909, 96.

¹³ Ramón Gómez de la Serna, “Manifiesto del Futurismo,” *Prometeo*, n. VI, abril, 1909, 68-73.

La fidelidad de las traducciones así como la adhesión o escisión con el *Manifiesto Futurista* son de especial interés, ya que permiten señalar las políticas de género implícitas en las mediaciones del canon y los grupos literarios de vanguardia. Los once mandamientos reproducidos en *El diario español* de Buenos Aires y en *Prometeo* de Madrid, por un lado, abogan por la implantación de un nuevo canon estético que descubre la belleza inmanente a las novedades de su tiempo (la velocidad, la ciudad, la electricidad o las máquinas) y, por el otro, evidencian la repercusión social del Futurismo, que además de un programa estético planteaba “un vasto programa renovador de la vida”.¹⁴ El Futurismo pregonó ferozmente la ruptura con la tradición y se pronunció a favor de una sacudida radical del *statu quo*, sin embargo, dio continuidad a la misoginia y el antifeminismo característicos de su tiempo.¹⁵ Ambos aspectos repercutieron en la formulación o suscripción de un canon estético sexualizado conforme a lo expuesto en los postulados futuristas.¹⁶

El *Manifiesto Futurista* (aunado a otras influencias cognitivas derivadas del inter-cambio colectivo de bienes, ideas e imaginarios) fue precursor de proyectos como aquellos impulsados por los ultraístas, los estridentistas o los raros, que a la par de otros colectivos comentaron los principios y adoptaron las estrategias futuristas para hacerse escuchar en el campo intelectual. En los albores del siglo XX, las novedosas tendencias irradiadas desde París deslumbraban a los países cuya modernidad era aún incipiente, por lo tanto, no sorprende que el movimiento futurista, estratégicamente lanzado desde la *Ville lumière*, despertara afinidades en las subsecuentes vanguardias excéntricas. El Futurismo y otras corrientes iniciáticas

¹⁴ Juan Más y Pi, “Una tendencia de vida: el futurismo,” 7.

¹⁵ Al decir de Ana Muiña, el feminismo era rechazado como movimiento político, ya que muchos sectores radicales lo concebían como un movimiento reformista que únicamente reivindicaba el voto de la mujer, considerándolo simplista e incapaz de producir el desorden y la destrucción deseados por el Futurismo. Ana Muiña, *Mina Loy: Futurismo Dadá Surrealismo* (Madrid: La Linterna Sorda, 2016), 18.

¹⁶ El sentido de los postulados IX y X del *Manifiesto Futurista*, entendidos aquí como misógino el primero y antifeminista el segundo, presentan una acepción ambivalente en distintos estudios. Elissa Rashkin asume que al manifestar su desprecio a la mujer “el líder futurista se refería a un rechazo de cualquier sentimiento pasivo o pacifista asociado con el sexo femenino”. En contrasentido, Victoriano Peña afirma que “la ambivalencia que transmiten las proclamas futuristas es absolutamente frágil, ya que, bajo el desprecio a los modelos femeninos decadentes que propone la literatura sentimental, se esconde una reivindicación de la superioridad de la energía vital y el destino solar e irrenunciable del hombre”. Cf. Elissa Rashkin, *La aventura estridentista* (México: FCE - Univ. Veracruzana - UAM, 2014), 209-210, y Victoriano Peña, “Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial,” *Estudios Románicos*, v. 24 (2015): 48.

(Creacionismo, Dadaísmo, Expresionismo, Cubismo) catalizaron nuevos movimientos, su influencia es patente tanto en las reseñas y traducciones intercaladas en tribunas editoriales, como en el verso, la prosa o la gráfica impregnados de neologismos y un vocabulario alusivo a la modernidad.

Una década más tarde, en las tertulias ultraístas y sus magazines, el debate sobre el Futurismo (y otras escuelas) mantenía su ardentía. Los poetas ultraístas, nucleados en la revista *Grecia* (1918-1920), compartían reflexiones y fijaban posturas sobre el devenir del arte mediante una serie de manifiestos que muestran su transmutación ideológica. El “Manifiesto Ultraísta” de Isaac del Vando-Villar, publicado en junio de 1919, constituye un ejemplo de la defensa de la autoridad y la autoría masculinas. El director y fundador de *Grecia* acomete contra los “rancios credos estéticos” y sus principales representantes, el ataque lanzado en el manifiesto concluye con rotundidad: “Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro.”¹⁷ El lance dirigido a Ramón del Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León no descalifica su aptitud literaria sino su masculinidad, al tildar a las insignias del Modernismo literario como hombres castrados, Isaac del Vando-Villar anulaba su capacidad para hacerse de un lugar en el “futurismo artístico”, esencialmente fálico y masculino.

El director del magazine mantuvo su visión viril del arte hasta el final de la edición, en el número que conmemoraba el segundo aniversario de *Grecia* reafirmó: “Con nosotros están todos los artistas masculinos o independientes; todos cuantos separan buscándose en su interior, han descubierto la fórmula de un arte verdadero, puro y nuevo.”¹⁸ La generalizada masculinidad de los militantes ultraístas se pone en entredicho en la misma edición. Después del texto de Isaac del Vando-Villar se reproducía un grabado de Norah Borges alusivo a la “Maternidad”, xilografía dedicada a la poeta Lucía Sánchez Saornil.¹⁹ Y en el pliego siguiente, la poeta camuflada con el seudónimo masculino de Luciano de San Saor firmaba los versos de

¹⁷ Isaac del Vando-Villar, “Manifiesto Ultraísta,” *Grecia*, n. 20, Sevilla: junio 30, 1919, 9.

¹⁸ Isaac del Vando-Villar, “La plenitud del ultraísmo,” *Grecia*, n. L. Madrid: noviembre 1, 1920, 5.

¹⁹ Norah Borges, “Maternidad,” *Grecia*, n. L. Madrid: noviembre 1, 1920, 7.

“Paisaje de arrabal”.²⁰ Este y otros indicios contradicen la prevalencia masculina promovida en el discurso ultraísta, pues tanto Lucía Sánchez Saornil como Norah Borges colaboraron no solo en *Grecia* sino también en *Cervantes* (1916-1920) o *Vltra* (1921-1922), revistas alternas donde el Ultraísmo fue consolidándose estética e ideológicamente.

En el mismo número conmemorativo, a manera de suplemento, se insertó el “Manifiesto Vertical Ultraísta”,²¹ el ideario estético redactado por Guillermo de Torre que precisa las formas de la nueva lírica: “al desgajarse totalmente de las sombras pretéritas, en un viril impulso superador, se ha desprendido de toda secuencia anacrónica y toda superstición ritualista, deviniendo libre, incontaminado y ortal.” El gesto de empoderamiento vertical masculino, como lo describe Hanno Ehrlicher, confirma la sintonía ideológica de los poetas ultraístas.²² El meridiano estético trazado por los ultras se caracterizó por el cisma con el pasado novecentista y por la reiterada defensa de la virilidad como cualidad esencial para legitimar el oficio artístico de la nueva generación. La reafirmación de la virilidad o la masculinidad como eje rector en manifiestos y discursos, se tradujo en una escala de valor binaria que ponderaba la masculinidad y la feminidad atribuible a autores y obras.

En Argentina, Rubén Darío reportó la fundación del movimiento futurista en *La Nación*, en abril de 1909,²³ pero fue un decenio más tarde que se produjo un revival del Futurismo en territorio bonaerense. Tras su paso por Sevilla y el acercamiento con Isaac del Vando-Villar y otros partidarios ultraístas, Bartolomé Galíndez publicó un único número de la revista *Los Raros* (1920). Desde Buenos Aires, el poeta expresó su adhesión al Futurismo en un entusiasta pero, sobre todo, trastabillante manifiesto. En el decálogo de Bartolomé Galíndez, al igual que en los textos de sus colegas sevillanos, se aprecia la proteica influencia futurista:

²⁰ Lucía Sánchez Saornil, “Paisaje de arrabal,” *Grecia*, n. L. Madrid: noviembre 1, 1920, 9.

²¹ Guillermo de Torre, “Manifiesto Ultraísta Vertical,” *Grecia*, n. L. Madrid: noviembre 1, 1920.

²² Hanno Ehrlicher, “Bartolomé Galíndez’s Magazine, *Los raros*: A ‘Symbolist’ Fusion of Futurism and Ultraism,” en *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 4, ed. Günter Berghaus (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 377.

²³ Rubén Darío, “Marinetti y el Futurismo,” *La Nación*, Buenos Aires: abril 5, 1909. Reproducido en *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. V, eds. Gilberto Mendoça Teles y Klaus Müller-Bergh (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009), 153-156.

(2) Seremos optimistas. Combatiremos el feminismo de los poetas, mala herencia del vinagre de la Francia. Creemos que la obra del artista debe ser sana y pura, pura y sana. Sin amar la risa desdeñaremos el llanto, que en el poeta como todas sus confesiones, es un egoísmo. [...] El artista debe velar por la perpetuación de la especie, cantar a la grandeza del hombre, al hombre símbolo, a la mujer como belleza y fruto de la divinidad, del cielo, del mar y de la tierra; como encarnación de los sentimientos humanos, transitorios a la posteridad.

[...]

(7) Cada cual concebirá su Dios; pero, porque sabemos que las religiones que tienen menos realidad, tienen más poesía, amaremos a Jehová junto a Budha y a Júpiter junto a Odín. Agregaremos a las Musas griegas una más: la mujer; y a Orfeo un compañero: Sancho Panza.²⁴

Los postulados lanzados en *Los Raros. Revista de orientación futurista* son sobre todo ambivalentes. En el segundo de ellos, Galíndez refrenda el combate al feminismo de los poetas pero exhorta al artista a cantar al hombre y la mujer, idealizados románticamente como la “encarnación de los sentimientos humanos”. En el séptimo mandato suma a las “Musas griegas una más: la mujer”, tema y motivo que el arte futurista aborrecía y pretendía dejar en el pasado. Para ese entonces, Filippo Marinetti ya se había visto obligado a excusar su desprecio a la mujer al equiparlo con la “lucha contra el sentimentalismo y el romanticismo en la literatura, [con] el derrocamiento de la imagen de la mujer ‘sublime’ y ‘única’”,²⁵ sin embargo, es poco probable que el deslinde hubiera alcanzado el ideario de Bartolomé Galíndez. La tambaleante propuesta futurista divulgada por *Los raros* no se reduce a las ideas vertidas en el manifiesto, la contrariedad es patente desde la portada de la publicación, las musas de *fin de siècle* estampadas en la tapa chocan con el subtítulo de la *Revista de orientación futurista*. Con todo y la confusión estético-ideológica, el manifiesto *raro* designa también posiciones y prácticas de género en su noción de arte futurista: la mujer desempeña el rol de musa y el hombre conserva la voz cantante.

También en la capital bonaerense pero con motivo de la postergada visita del líder futurista, en junio de 1926, el periódico *Martín Fierro* rindió un “Homenaje a Marinetti”,²⁶ aunque las palabras dirigidas al poeta italiano carecen de la efusividad

²⁴ Reproducido en Hanno Ehrlicher (ed.), *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012), 94.

²⁵ Victoriano Peña, “Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial,” 47.

²⁶ S/A, “Homenaje a Marinetti,” *Martín Fierro*, n. 29-30, Buenos Aires: junio 8, 1926.

de antaño. Gran parte de los contribuidores (Nino Frank, Sandro Volta, Piero Illari, Guillermo de Torre, entre otros) reconocía la renovación de dogmas encabezada por el “higienizador eficaz de una corrompida estética”, pero su hazaña se aprecia como una gloria del pasado. En “Efigie de F. T. Marinetti”, Guillermo de Torre abdicó de las teorías futuristas, hipérboles pasajeras, y afirmó: “Prescindimos de algunas otras de sus afirmaciones más recusables como su schopenhaueriano desprecio de la mujer – búcaro de amor, máquina de voluptuosidad, mujer-veneno, mujer-bibelot trágico– que en el fondo sólo entraña una reacción contra el motivo de esa literatura delicuescente y erotomaniaca y un deseo de acribillar con sus dardos emboscados a los D’Annunzio fundadores y Da Verona sucesores.”²⁷ En poco menos de dos décadas se aprecia la autoridad ganada por la nueva generación y el descrédito del otrora “animador de juventudes” debido, en parte, a su filiación político-ideológica.

El diálogo translocal entre partidarios y detractores futuristas también es ostensible en México. Inicialmente, el movimiento fue anunciado por Amado Nervo, en agosto de 1909, en una desfavorable reseña que incluía una traducción del manifiesto. El poeta tildaba las rabiosas expresiones futuristas de inocente palabrería y descalificaba a sus seguidores al señalar: “Estos niños que desprecian a la mujer desde su futurismo ingenuo, tienen probablemente novia o amante... que los domina por completo”.²⁸ En la lucha por la permanencia o la alternancia de cánones estéticos, destaca el rechazo axiomático del Futurismo por parte de Rubén Darío (1867-1916) y Amado Nervo (1870-1919), adalides consagrados que la nueva generación agitada por las proclamas futuristas buscaba relevar.

Otro destacado adalid de la nueva generación, Manuel Maples Arce inspirado por sus correligionarios europeos se sumó a la tradición manifestantista e inauguró su movimiento en los últimos días de 1921. *Actual N°1* difundió el llamado y los principios de una poesía nueva, juvenil, original y sensible al espíritu moderno.²⁹ La hoja de vanguardia pegada en las paredes de la Ciudad de México empleaba las

²⁷ Guillermo de Torre, “Efigie de F. T. Marinetti,” *Martín Fierro*, n. 29-30, Buenos Aires: junio 8, 1926. Fragmento de “El Movimiento Futurista Italiano,” publicado previamente en *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid: Caro Raggio, 1925.

²⁸ Amado Nervo, “Nueva escuela literaria,” *Boletín de Instrucción Pública*. México, agosto de 1909, reproducido en Gilberto Mendoza Teles y Klaus Müller-Bergh (eds.), *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos I*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007, 92-96.

²⁹ Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, Madrid: Editorial Plenitud, 1967, 86.

afamadas herramientas futuristas (el escándalo y la agresividad) e incluso reconocía la influencia genealógica de “Renée Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc.”³⁰ Una vez que Maples Arce contó con suficientes adeptos, los estridentistas se dieron a la tarea de crear una “síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas”. La convocatoria dedicada a la juventud intelectual de Puebla, esto es, el segundo *Manifiesto Estridentista* concluía:

PROCLAMANDO: –Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es un almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO.

¡Viva el Molde de Guajolote!³¹

Tropos ultraístas y futuristas resuenan claramente en el léxico estridentista, al igual que sus predecesores el grupo encabezado por Manuel Maples Arce suscribió la admiración por la belleza del siglo y refrendó la naturaleza viril y fálica del quehacer artístico. Al margen de la tradición manifestantista, pero asimismo parte integral de las negociaciones del canon, podemos citar la paradigmática disputa desatada por Julio Jiménez Rueda en el periódico *El Universal*. En la crítica titulada “El afeminamiento en la literatura mexicana”, el escritor capitalino se lamentaba porque “hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”.³² Naturalmente la rimbombante amonestación provocó una cadena réplicas, entre ellas las de Francisco Monterde que defendió la existencia de una literatura mexicana viril, “una literatura mexicana actual, no degenerada ni afeminada” pero desconocida a falta de difusión y crítica efectivas.³³ Al respecto, Guillermo Sheridan ha precisado que la controversia sobre el carácter de

³⁰ Manuel Maples Arce, et. al. “Manifiesto Estridentista. Número 2,” Puebla, México: enero 1, 1923. Consultado en Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. México: Alias, 2019, 139-41.

³¹ Loc. cit.

³² Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana,” *El Universal*. México: diciembre 20, 1924.

³³ Véanse Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril,” *El Universal*, diciembre 25, 1924, y “Críticos en receso y escritores desesperanzados,” *El Universal*, enero 13, 1925.

las letras posrevolucionarias se debía a “la sempiterna disposición nacional a poner siempre la virilidad por delante, [debido a ello] se comenzó a aducir que si la Revolución había sido un logro de machos y la literatura se negaba a dar cuenta de eso, esto se debía a que los escritores poseían una sexualidad dudosa”.³⁴ El altercado en torno a la virilidad y la capacidad de los literatos para infundirla en su obra ciertamente incidió en la definición y la valoración de las letras mexicanas del periodo posrevolucionario.

La pugna traspasó las páginas del rotativo y la virilidad de los autores se convirtió en un arma estratégica en la disputa por la hegemonía intelectual mexicana. Sin afán de reduccionismos, puesto que la atomización de las artes vanguardias es innegable, podemos decir que en el campo de batalla se disputaban dos rutas, una de índole nacionalista y otra de talante cosmopolita. Por su proselitismo a favor de un arte moderno, universalista y apolítico, los escritores nucleados en la revista *Contemporáneos* fueron tildados de burgueses, reaccionarios, extranjerizantes y afeminados. El frente contrario compuesto por intelectuales y artistas a favor de un arte revolucionario de indudable carácter nacionalista y viril, utilizó la homosexualidad de algunos de sus rivales como mordaza. Si bien los ataques no son contra la literatura de autoría femenina sino afeminada, el discurso continuó privilegiando la virilidad como el valor deseado.³⁵ En este sentido, Patricia Funes con gran acierto ha señalado que el epíteto afeminado dejó de referirse a las conductas de algunos escritores vanguardistas para calificar una forma de concebir el arte y la literatura mexicanas.³⁶

En el proceso de posicionamiento y consolidación, los diferentes grupos vanguardistas sostuvieron un debate sexualizado instrumentalizando la sexualidad de rivales y detractores. En estas negociaciones, la consolidación artística o intelectual no era lo único en juego pues la prensa consignó también las tensiones inherentes a

³⁴ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (México: FCE, 1985), 256.

³⁵ La citada contienda por la virilidad del arte es evidente en el poema *La Diegada* (1926) de Salvador Novo. En “Arte puro: puros maricones” de Diego Rivera y en la ilustración *Uno de los otros* de Jesús Guerrero Galván, ambos en *Choque. Periódico quincenal al servicio de la causa proletaria*, n. 1, marzo 27, 1934. Y en años posteriores en el óleo *Los paranoicos* (c. 1942) de Antonio Ruiz “El Corcito”.

³⁶ Patricia Funes, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires: Prometeo, 2006.

estos “espacios de sociabilidad”,³⁷ las páginas de la prensa reflejan la organización al interior de las publicaciones así como la organización externa, es decir, las estructuras y los arreglos que regían más allá de la plantilla editorial. La realidad textual del periodo interbélico reprodujo un léxico normativo y una hermenéutica parcial, vale decir, un doble rasero que celebraba las voces viriles y suprimía o minimizaba las voces femeninas o afeminadas.

Manifiestos y textos programáticos nos revelan una parte de los mecanismos que ampararon un canon sexualizado así como sus implicaciones en otros espacios de acción o influencia. Independientemente de conciertos y contradicciones, en el intercambio manifestantista prevaleció un discurso masculinista, viril, fálico y heteronormado. La sexualización de narrativas plásticas y retóricas fue sintomática en las negociaciones de artistas y grupos en el proceso de consolidación de sus movimientos, y años más tarde, artistas y obras amparados bajo ese canon sentaron las bases para institucionalizar lo que hoy reconocemos como ARTE DE VANGUARDIA. En los intercambios discursivos aquí analizados se patentiza la “estructura social que posiciona a los sujetos masculinos y femeninos de manera asimétrica en relación con el lenguaje, el poder económico y social, y la significación.”³⁸

Evidentemente los ideales vanguardistas y modernizadores no buscaron quebrantar todos los órdenes, la hegemonía masculina no formó parte del viejo orden o de los lastres que debían soltarse. El impostado canon viril excedió los llamados del Futurismo y sus retoños manifestantistas, sus anhelos teóricos y pragmáticos fueron tan solo un engranaje del mecanismo que procuró el orden masculino valiéndose de prejuicios para describir y dialogar con lo femenino. Ideas populares como la determinante influencia de la fisiología, las limitaciones impuestas por la maternidad, la entrega pasiva y natural al amor y al sacrificio, la incapacidad racional, la negación de un carácter individual o el ideal del *eterno femenino* impuestos a las mujeres,

³⁷ Alexandra Pita González, “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad,” en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, eds. Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, Aachen: Shaker, 2014.

³⁸ Griselda Pollock, *Visión y diferencia*, 119-20.

fueron la tónica dominante para contener las transformaciones del rol de la mujer y su incursión en espacios de poder.³⁹

1.2 POR LA EXPANSIÓN DEL CANON

Una vez evidenciadas las prerrogativas masculinas en la lucha por la hegemonía intelectual, el paso obligado es poner sobre la mesa las prácticas manifestantistas de las mujeres veladas o rechazadas por los procesos de canonización, de tal manera que sea posible (re)conocer otras tendencias de vanguardia. Como muestra se presentan dos de los múltiples y heterogéneos intentos de insubordinación, crítica, experimentación o activismo originados desde la postura socialmente determinada de las mujeres. Las propuestas aducidas para la expansión del canon son los manifiestos de la célebre Valentine de Saint-Point y los opúsculos de la revelación granadina Agustina González López, sus programas versan sobre arte, política y el rol de la mujer en la coyuntura social de entre guerras. El arrojo de estas dos manifestantistas allanó el camino a futuras colegas incluso más allá del campo del arte, ya que su obra, prácticas y cuerpos de ideas sacudieron conciencias e incitaron la toma de acciones.

1.3 VALENTINE DE SAINT-POINT: *LA FEMME FUTURISTE*

Pese a que el movimiento futurista predicó el desprecio a la mujer en su grito fundacional, un número significativo y cosmopolita de mujeres se unió a sus filas. Nombres como Rosa Rosà, Adriana Bisi Fabbri, Alma Fidora, Benedetta Cappa, Leandra Angelucci, Regina Cassolo Bracchi, Marisa Mori, Valentine de Saint-Point o

³⁹ Marcia Castillo Martín, "De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte," en *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, v. 16, n. 1, 2003, 39-57.

Mina Loy despuntan cuando se arroja luz hacia los supuestos márgenes del Futurismo. Investigaciones recientes se han ocupado de la más famosa de las futuristas, Valentine de Saint-Point (1875-1953),⁴⁰ destacada figura de la escena cultural parisina que como muchas otras mujeres experimentó una identidad pendular de creadora y musa. Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell, nieta de Alphonse de Lamartine, renunció a su aristocrático nombre e incursionó en la escena artística con el alter ego de Valentine de Saint-Point, alias que la identificó como poeta, dramaturga, crítica de arte, editora, pintora, coreógrafa o conferencista.⁴¹

En los albores del siglo XX, Saint-Point fue musa y confidente del pintor Alfons Mucha y el escultor Auguste Rodin, expuso su obra en el *Salon des Indépendants* e instauró su propio salón literario (ca. 1902), tertulia que gozó de gran popularidad por sus *soirées apolliniennes*. Paralelamente, publicó poemarios, *Poèmes de la mer et du soleil* (1905), *Poèmes d'orgueil* (1908) y *L'Orbe pâle* (1911); una trilogía novelística, *Trilogie de l'Amour et de la Mort: Un Amour* (1906), *Un Inceste* (1907), *Une mort* (1909); colaboró en diferentes revistas y llevó a escena la tragedia *L'âme imperiale, ou L'agonie de Messaline* (1908) y el performance lírico-dancístico *Métachorie. Synthèse de tous les Arts* (1913).

Las famosas veladas en su taller de la rue Tourville eran frecuentadas por Rodin, Mucha, Gabriele d'Annunzio, Natalie Clifford Barney, Rachilde, así como artistas italianos ávidos de la celebridad que concedían los escaparates de la Ciudad Luz. La bohemia parisina la puso en contacto con el teórico del séptimo arte Ricciotto Canudo y con Filippo Marinetti años antes de que el italiano fraguara su movimiento (ca. 1904). La sintonía entre la artista francesa y los cabecillas de la vanguardia italiana se tradujo en un triángulo intelectual y amoroso que, en palabras de Adrien Sina, situó a Saint-Point entre dos visiones de la modernidad: la de Canudo, conceptual, erotizada y sensual; y la de Marinetti, destructiva, provocadora y enérgica.⁴²

⁴⁰ Véase el recuento hecho por Silvia Contarini, "Valentine de Saint-Point: A Futurist Woman?," en *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 5, ed. Günter Berghaus (Berlín, Múnich, Boston: De Gruyter, 2015), 87-110.

⁴¹ Tras finalizar su segundo matrimonio adoptó el seudónimo de Saint-Point, nombre del castillo donde vivió su tío abuelo Alphonse de Lamartine.

⁴² La relevancia del intercambio intelectual y amoroso entre Saint-Point, Canudo y Marinetti ha sido señalada por el curador Adrien Sina en "Action féminine," *Tate Etc.*, junio 25, 2009.



Imagen 1. Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna Futurista*, 1912.

Presumiblemente, el fecundo intercambio celebrado entre los tres artistas sentó las bases de propuestas como el arte furiosamente cerebral de Canudo (1914), el llamado a convertir la lujuria en arte de Saint-Point (1913) o la revelación de la belleza de la velocidad de Marinetti (1909).

En sus años como militante futurista, Saint-Point se sumó a la práctica manifestantista e imprimió su visión sobre el Futurismo, las mujeres, la lujuria y la danza en tres títulos: el *Manifesto della Donna futurista* (1912), el *Manifesto futurista della Lussuria* (1913) y *Métachorie* (1913). Los idearios de corte futurista no fueron ignorados por el colectivo, por el contrario, estos se dieron a conocer junto al trabajo de sus correligionarios en ediciones propias y afines.⁴³ Y los idearios futuristas de Madame de Saint-Point fueron registrados en *I Manifesti del futurismo* (1914),⁴⁴ primer compendio que reunía los principales textos teóricos emitidos hasta entonces. La escritora francesa salta a la vista en la portada tipográfica de *I Manifesti del futurismo* como la única mujer que acompaña a Guillaume Apollinaire, Aldo Palazzeschi, Filippo Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino

⁴³ Al respecto pueden citarse el *Manifest der Futuristischen Frau* y el dibujo de Umberto Boccioni publicados a la par en *Der Sturm*, v.3, n. 108, Berlín: mayo, 1912.

⁴⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *I Manifesti del futurismo*, Milán: Edizioni di Lacerba, 1914.

Severini y Francesco Balilla Pratella. El mismo año de su inclusión en el compendio manifestantista, la poeta fue alistada en la *Direzione del Movimento Futurista* en el rubro de *Azione Femminile*,⁴⁵ siendo la única mujer en el organigrama del colectivo.

El *Manifiesto de la mujer futurista* (Imagen 1) se difundió en francés e italiano, en marzo de 1912, en las revistas *Lacerba* y en *L'Image revolutionnaire de la femme*. Además de la circulación impresa, el manifiesto agitó la escena artística en tres oportunidades: el 4 de junio en la Galerie Giroux de Bruselas, con motivo de una exposición del círculo futurista; el 27 de junio en la Salle Gaveau, ocasión en que el púgil Arthur Cravan intercedió con sus puños a favor de Saint-Point; y el 27 de diciembre de 1913, en la Galleria Sprovieri de Roma.

El *Manifiesto de la mujer futurista* comienza citando el noveno mandamiento del decálogo marinettiano, evidenciando así el móvil de su lance.⁴⁶ La artista francesa recriminaba que las mujeres fueran las únicas merecedoras del desprecio futurista, puesto que “las mujeres no son ni superiores ni inferiores a la mayoría de los hombres. Somos iguales. Ambos merecemos el mismo desprecio”, replicaba Saint-Point. Asimismo cuestionaba la división entre hombres y mujeres, y defendía un ser completo compuesto de feminidad y masculinidad:

Es absurdo dividir a la humanidad en hombres y mujeres, pues se compone sólo de **feminidad y masculinidad**. Cada superhombre, cada héroe, independientemente de su grandeza, genio o poder, es la expresión prodigiosa de una estirpe y de una época solo cuando está compuesto, al mismo tiempo, de elementos masculinos y femeninos, de feminidad y masculinidad, o sea, es un ser completo.⁴⁷

El reparo a la división entre hombres y mujeres, y la defensa del equilibrio entre feminidad y masculinidad adjudicada a los seres completos entran en conflicto cuando se ponen en práctica en el renovador programa futurista. En el marco bélico y

⁴⁵ Organigrama publicado en *Lacerba* a. 2, n. 5, marzo 1, 1914. Y en *I Manifesti del futurismo*, Milán: Edizioni di Lacerba, 1914.

⁴⁶ Aquel que reza: “IX. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.” Traducción al español publicada por Ramón Gómez de la Serna, “Manifiesto del Futurismo,” *Prometeo*, n. VI, abril, 1909, 68-73.

⁴⁷ Las citas del “Manifiesto de la mujer futurista” han sido recuperadas de la traducción hecha por Ana Muiña en *Mina Loy*, 133-138. Se respetó el énfasis tipográfico de la autora.

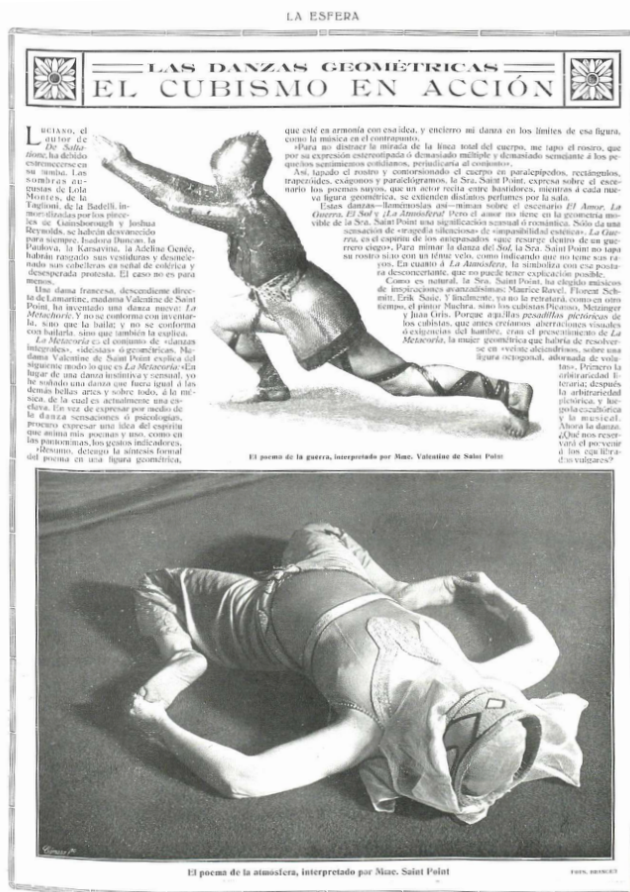


Imagen 2. "Las danzas geométricas. El cubismo en acción", *La Esfera*, 1914, a. 1, n. 3.

nacionalista en que se suscita la réplica, Saint-Point postula dos roles femeninos, madre o amante, según el rol adoptado el propósito de las mujeres será procrear o complacer. La doctrina de la mujer futurista rechaza la pasividad, la obediencia, la moral y los prejuicios imputados a las mujeres, y en consecuencia busca virilizarlas, sin embargo, su virilización resulta insuficiente para subvertir la subordinación de la mujer y los roles de género. La lujuria entendida como la "energía que destruye lo débil, [e] induce a lo fuerte a ejercer su vigor",⁴⁸ concepto clave en las teorías de Saint-Point, actúa únicamente en beneficio masculino, pues la fuerza de la mujer futurista reside únicamente en su capacidad reproductiva (en el rol de madre) o en su valor como trofeo de guerra (en el rol de amante).

El ideario de Saint-Point desarrolla una genealogía femenina a propósito de la guerra: las Erinias, las Amazonas, las Sémiramis, las Juanas de Arco, las Jeanne Hachette, las Judith, las Charlotte Corday, las Cleopatras y las Mesalinas; mujeres

⁴⁸ Loc. cit.

guerreras que luchan más ferozmente que los hombres⁴⁹ y que ejemplifican el ideal femenino conforme al destructor programa futurista. Sin embargo, en líneas posteriores las mujeres guerreras cumplen funciones serviles y secundarias, ellas lustran y escogen las armas cuando los hombres tienen que usarlas, procrean hijos mientras los hombres se encargan de las batallas y encienden el ánimo de los vencedores. El epígrafe inicial nos hace suponer que el llamado de Saint-Point será antítesis del manifiesto fundacional pero en realidad el *Manifiesto de la mujer futurista* observa las labores asignadas y el papel subordinado de la identidad femenina.

Filippo Marinetti y Valentine de Saint-Point practicaron el mismo esquema manifestantista, ambos idearon y publicaron textos performáticos, experimentales y violentos para producir polémica. La sintonía con la retórica marinettiana justifica el cobijo de Madame de Saint-Point en el grupo futurista.⁵⁰ Si bien Saint-Point suscribe la exaltación de la injusticia, la guerra, la violencia, la crueldad, el combate al feminismo y el moralismo postulados por el líder futurista, cada autor se manifiesta desde una postura socialmente determinada. Marinetti canta al hombre, manifiesta su fervor por la máquina y elogia la belleza de la velocidad, mientras que Saint-Point reflexiona sobre la igualdad, el rol de la mujer, los valores atribuidos a la feminidad y las responsabilidades de su género. La futurista francesa impugnó la prudencia, el pacifismo, la bondad, la moral, los prejuicios y el sentimentalismo atribuidos a su sexo, y a pesar de que su ideario no consigue postular una mujer futurista ciertamente independiente y rupturista, la controversia producida la puso bajo la lupa como una mujer productora de significados. El manifiesto que por vez primera dio voz a una mujer, determinaría no solo el rol de Valentine de Saint-Point sino el de las mujeres en general. La circulación, consumo y reproducción de sus doctrinas trascendieron el plano artístico y avivaron otras polémicas de la modernidad, entre ellas la llamada “cuestión femenina”, el “problema feminista” o el papel de la “mujer nueva”. En acalorados debates se deliberaba el porvenir de la atávica identidad femenina. En el

⁴⁹ Loc. cit.

⁵⁰ Al discurrir sobre el consentimiento de Marinetti sobre el *Manifiesto de la mujer futurista*, Silvia Contarini afirma: “En mi opinión, no es necesariamente así, porque el futurismo no era una escuela ortodoxa, no temía a las contradicciones internas y fomentaba las ramificaciones externas.” Sin embargo, como aquí se demuestra, no existen contradicciones que nos hagan cuestionar el espaldarazo del líder futurista. Véase Silvia Contarini, “Valentine de Saint-Point: A Futurist Woman?,” 87-110.

marco de los derechos civiles, Valentine de Saint-Point se convirtió en un referente del problema feminista como se lee en la revista madrileña *Nuestro Tiempo*:

Continúa el P[árroco] Gracias Martínez estudiando el problema feminista en su aspecto político. El feminismo radical, dice, ha desencadenado un verdadero aluvión de histerismo, mostrándonos un ejército de mujeres que parecían locas furiosas escapadas de algún manicomio. ¡Antes que hijos, el derecho a votar!, era el grito de las mil revueltas y agitaciones violentísimas que provocaban en Londres las célebres agitadoras, señora y señorita [Emmeline y Sylvia] Pan Khurst (sic) [...]. Julia Daubier clamaba por el amor libre, para que la mujer dejase de ir al matrimonio indisoluble y monógamo, al través de un cordón sanitario de dueñas, madres, patrimonios y dotes. Otra, María Desairmes, afirmaba que dejar a la mujer en el estado actual era prolongar el imperio de la Iglesia y la autoridad del sacerdote. Estas hembras terribles han hecho hasta profesión de fe “futurista”. Valentina de Saint Point escribió un manifiesto ensalzando la lujuria en verso de una procacidad desenfadada.⁵¹

En un imaginario marcado por el conservadurismo y la injerencia religiosa, Valentine de Saint-Point se convierte en homóloga de las *súfragettes* londinenses, las mujeres que buscan subvertir el matrimonio convencional o las mujeres que ponen en tela de juicio la autoridad eclesiástica. La mujer futurista irrumpía en la prensa político-religiosa como una “hembra terrible” que buscaba trastocar el lugar, las costumbres, las labores y la moral propias de su sexo.

Por el contrario, la famosa actriz y cantante Mistinguett (nombre artístico de Jeanne Florentine Bourgeois) vio en el novedoso estudio de la lujuria un discurso digno de reflexión, reprodujo en su totalidad el *Manifiesto futurista de la lujuria* en su columna sobre moda y refrendó su “acuerdo con la muy ilustre poetisa Madame Valentine de Saint-Point, respecto a lo futuro de esta fuerza.”⁵² Llama la atención que el contenido de la columna de Mistinguett haya sorteado la censura en una revista andaluza, es decir, una conservadora revista de provincia. Mistinguett, estrella del *Moulin Rouge*, se abría paso en el mundo del espectáculo encarnando un alter ego artístico al igual que Saint-Point. La identidad femenina y el oficio artístico en común,

⁵¹ Graciano Martínez, “La mujer española y los derechos políticos,” *Nuestro Tiempo. Ciencias y Artes - Política y Hacienda*, Madrid: noviembre-diciembre, 1920. Originalmente publicado en *España y América*, Madrid: julio 1, 1920.

⁵² Jeanne Florentine Bourgeois (Mistinguett), “La mujer y la moda. Estudio futurista de la lujuria,” *La Unión Ilustrada*. Málaga: junio 14, 1914.

sin duda, las hizo coincidir en la necesidad de discutir el rol de la mujer en un periodo de intensa reformulación.

En solitario, Valentine de Saint-Point destacó como la creadora de una nueva danza, *La Metachorie*. La propuesta teórico-dancística contó con el beneplácito del público y tuvo gran difusión como lo comprueba el magazín madrileño *La Esfera*:

Una dama francesa, descendiente directa de Lamartine, madama Valentine de Saint-Point, ha inventado una danza nueva: *La Metachorie*. Y no se conforma con inventarla, sino que la baila; y no se conforma con bailarla sino que también la explica. *La Metacoria* es el conjunto de “danzas integrales”, “ideístas” ó geométricas. Madama Valentine de Saint-Point explica del siguiente modo lo que es *La Metacoria*: “En lugar de una danza instintiva y sensual, yo he soñado una danza que fuera igual á las demás bellas artes y sobre todo, á la música de la cual es actualmente una esclava. En vez de expresar por medio de la danza sensaciones ó psicologías, procuro expresar una idea del espíritu que anima a mis poemas y uso, como en las pantomimas, los gestos indicadores.”⁵³

La plana de *La Esfera*, magazín ilustrado que explotaba la fuerza de la imagen, presentaba dos fotografías de Saint-Point ejecutando sus danzas líricas (Imagen 2). La silueta de Saint-Point interpretando el poema de la guerra es enmarcado por el texto que destaca la originalidad del performance sin aludir al núcleo futurista. Las danzas geométricas, aclara el autor del fotorreportaje, se acompañan con una selección de piezas de “músicos de inspiraciones avanzadísimas: Maurice Ravel, Florent Schmitt, [o] Erik Satie”, compositores que encabezaron la renovación musical francesa. La red artístico-intelectual fraguada por la nieta de Lamartine así como las habilidades performáticas adquiridas en la escena parisina, le permitieron mantenerse en el centro de la vanguardia artística aun sin la mediación de los futuristas italianos. La edición madrileña no fue la única al tanto de las innovaciones en las artes performativas, en Málaga, *La Unión Ilustrada* también vio en Saint-Point a una artista capaz de imponer una nueva estética:

La señorita Gaby [Dentis] era una bailarina muy mediana. No había oído hablar ni remotamente de Faknie ni se le pasó jamás por la imaginación crear una nueva

⁵³ S/A, “Las danzas geométricas. El cubismo en acción,” *La Esfera. Ilustración mundial*, Madrid: enero 17, 1914.

estética e imponer, como Mme. de Saint-Point el “baile cúbico” en los salones de París. No, nada de cubismo.⁵⁴

Aun cuando la columna malagueña se enmarca en el plano de las “Frivolidades” y alude a otra bailarina, proporciona datos suficientes para reconocer la incidencia de Saint-Point en el mundo artístico de habla hispana. La firmante de la columna, Madame de Lis, sugiere la superioridad creativa de Saint-Point respecto a otras bailarinas y en un intento por clasificar su lírica-coreográfica la inscribe en la estética cubista. *La Metachorie* hizo de la coreógrafa una celebridad a ambos lados del Atlántico, aunque con demora, la prensa mexicana también la inscribió en el panorama del arte moderno:

Madame Valentine de Saint-Point, la gran intelectual francesa, la rara y enigmática mujer, menos científica que Boccioni y con cierto espíritu de novedad y de alarde posista [sic], dio a conocer a los parisienses y a los neoyorkinos el año pasado sus bailes futuristas de “La Metacoria”, poemas cerebristas, sutiles extraños, incomprensibles para el que no esté al tanto de las ideas que estas creaciones encierran. Su manifiesto futurista de la Lujuria le ha creado en los círculos intelectuales europeos de “Avant garde” una notoria popularidad; precisa transcribir algunos párrafos [...]⁵⁵.

El inventario que consignaba a los principales futuristas y sus aportes a la renovación del arte, incluyó únicamente cuatro párrafos del *Manifiesto futurista de la lujuria*. La crítica de Carlos Mérida evoca a Valentine de Saint-Point aún al lado de Marinetti, Boccioni, Severini, Pratella y Russolo, aunque para ese entonces la coreógrafa francesa ya había roto con el núcleo futurista y gozaba del reconocimiento concedido por su danza-lírica, su reinsertión en el colectivo futurista supuso de nueva cuenta la sujeción al predominio masculino.

Previo a la fundación del Futurismo, la voz de Valentine de Saint-Point y Filippo Marinetti reverberaba ya en la prensa transnacional, impelidos sobre todo por las ediciones hispano-parisinas. Tal fue el caso de la revista comandada por Enrique

⁵⁴ Madame de Lis, “Frivolidades. La mujer que hizo llorar a un rey,” *La Unión Ilustrada*. Málaga: julio 29, 1920. Años antes, en la misma publicación, la cantante y actriz francesa Mistinguett expresó su respaldo al *Manifiesto futurista de la Lujuria* de Saint-Point en “La mujer y la moda,” *La Unión Ilustrada*. Málaga: junio 14, 1914.

⁵⁵ Carlos Mérida, “Cuestiones de arte moderno. Algo sobre el Futurismo,” *El Universal Ilustrado*, n.164, Ciudad de México: junio 24, 1920.

Gómez Carrillo, *El Nuevo Mercurio* (1907) contó con la colaboración de ambos autores en su etapa prefuturista. *El Nuevo Mercurio* en su primera y tercera edición publicó dos textos de Filippo Marinetti: “El Movimiento poético en Italia” y “El Teatro de Gabriel D’Annunzio.” Y la novena edición reprodujo la segunda entrega de “¿Conoce usted España?”,⁵⁶ *enquête* que recolectó las respuestas de diferentes literatos para el público lector, entre ellos Valentine de Saint-Point. En su respuesta, la autora francesa evocó la travesía hecha por la península ibérica (acompañada de Ricciotto Canudo) y dedicó su misiva a “la España que admiro apasionadamente, y que he cantado en verso en mis *Poemas del mar y del Sol* y en prosa en *Un Incesto*, tragedia del amor y de la muerte.”⁵⁷ Si bien el editor guatemalteco concedió el uso de la palabra a ambos artistas en su etapa futurista, el encargo solicitado a cada uno fue muy distinto. Las contribuciones de Filippo Marinetti, un estudio poético y una crítica, precisan que el hombre-escritor-editor ostentaba la autoridad suficiente para sancionar la lírica, el teatro, las escuelas, los cenáculos y los talentos italianos. En contraste, la contribución de la mujer-escritora se limitó a un relato anecdótico que a lo sumo servía para vincular a los literatos de España y Francia.

Una vez promulgada la tendencia futurista, la revista paraguaya *Crónica* acusó el recibo de su homóloga *Ariel*, la “revista de arte libre” que transportó en sus páginas un texto de la biznieta de Lamartine:

Hemos recibido el número 5 de esta revista del valiente poeta Alejandro Sux. [...] Trae un notable trabajo de la poetiza (sic) francesa Valentine de Saint-Point. Un trabajo lleno de virilidades. Hay gritos de carnes. Rebeldías bellas. Pasiones que rugen. Dedicada (sic) á todos los que en la lujuria no ven sino el vicio, como en el orgullo no alcanzan sino la vanidad.⁵⁸

El escueto acuse revela que la edición hispano-parisina de Alejandro José Maudet (nombre de pila de Alejandro Sux) trasladó el *Manifiesto Futurista de la Lujuria* desde París hasta la capital paraguaya. La revista *Crónica* confirma tanto la circulación

⁵⁶ Valentine de Saint-Point, “¿Conoce usted España?,” *El Nuevo Mercurio*, n. 9, Barcelona: septiembre 15, 1907, 976-78.

⁵⁷ Loc. cit.

⁵⁸ S/A, “Bibliografía. *Ariel*–París–,” *Crónica. Revista literaria, científica, social, festiva y de actualidades*, n. 6, Asunción: junio 29, 1913, 115.

transnacional de ideas como la atención diferencial que recibieron los manifiestos de Saint-Point y los manifiestos de Marinetti.

En un inicio como militante futurista y posteriormente como solista, Valentine de Saint-Point se consolidó como artista en ambos lados del Atlántico. Saint-Point supo capitalizar el renombre de su estirpe, el emplazamiento en la Meca cultural, las redes y alianzas ahí forjadas, y los conocimientos teórico-performáticos que sumó a lo largo de su trayectoria. En su primera faceta, la acreditación en impresos y eventos orquestados bajo la batuta de Marinetti, la convirtieron en la *Mujer futurista* más reconocida, sin embargo, las políticas al interior del grupo limitaron su capacidad de acción, como futurista tuvo un lugar secundario, siempre detrás de la grandilocuente figura de Marinetti. En su faceta como solista, sin la mediación de interlocutores futuristas, Saint-Point reivindicó su capacidad creativa al imponer una corriente estética en el terreno de la danza. *La Metachorie* sorteó las virilidades impuestas a las artes dominadas por los hombres, como la literatura o la pintura.

Los idearios de Saint-Point franquearon las fronteras del arte e impactaron en las luchas de poder entre los sexos. El *Manifiesto de la Mujer futurista* y el *Manifiesto futurista de la lujuria*, sin subvertir del todo los valores naturalizados para la performatividad femenina (maternidad, subordinación, intuición), introdujeron el rol de la mujer, la emancipación de las subjetividades y la emancipación los cuerpos en la arena de debate público, dando así un primer paso para desestabilizar el imperio del orden masculino. Valentine de Saint-Point, con aciertos y contradicciones, llevó la cuestión femenina a esferas donde se discutían órdenes sociales y políticos, en un momento crucial para alterar los paradigmas tradicionales de la mujer y la feminidad.

La actuación pública (*public performance*)⁵⁹ fue el método con el que Valentine de Saint-Point negoció su lugar en el mundo del arte. En el manifestantismo encontró un medio de enunciación doblemente efectivo, podía inscribir sus ideas y ponerlas en circulación en los medios impresos, y a la vez podía potenciarlas con lecturas performáticas. La adopción de un método de autodifusión innovador y

⁵⁹ La performatividad de las artistas latinoamericanas ha sido ampliamente estudiada por Vicky Unruh, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Texas: University of Texas Press, 2006, 1-29.

polémico, la colocó bajo los reflectores de la opinión pública no solo en Francia e Italia sino también en los países de lengua hispana como se ha demostrado.

1.4 AGUSTINA GONZÁLEZ LÓPEZ: *IDEARIUM FUTURISMO*

En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo y no se extraña el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible.

Federico García Lorca⁶⁰

Otra mujer futurista aunque de distinto talante fue Agustina Mercedes González López (1891-1936), la criatura poética que luchó contra la realidad que la constreñía e inspiró a su célebre paisano, Federico García Lorca.⁶¹ A lo largo de su vida, Agustina González escandalizó a la cerril sociedad de su natal Granada al extralimitar las facultades convenidas para las mujeres de su clase. Fue objeto de escarnio por pasear sola por las calles, por usar atuendos masculinos y por poner en marcha un partido político de proyección internacional. Su primera empresa, un poco más modesta, fue la fundación de una academia de dibujo y pintura para señoritas. Las clases vespertinas incluían geometría, anatomía, historia del arte, “biblioteca del pintor artista” y diferentes técnicas de dibujo y pintura.⁶² Conforme a la prensa local,

⁶⁰ Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Valencia: Pre-Textos, [1930] 1986.

⁶¹ La vecina de García Lorca, Agustina González inspiró la farsa *La zapatera prodigiosa* (1926) y el personaje de Amelia de la tragedia *La casa de Bernarda Alba* (1926).

⁶² La inauguración de la academia tuvo una cobertura considerable por parte de la prensa local. Véanse S/A, “Academia de dibujo y pintura para señoritas,” *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, Granada: diciembre 12, 1915. S/A, “Apertura de una academia,” *Noticiero granadino*, Granada: febrero 28, 1916. S/A, “Notas artísticas: Nueva academia,” *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, Granada: febrero, 29, 1916.

Agustina González se desempeñaba como directora y profesora, su competencia artística se acreditaba con un Gran Premio de Honor y una medalla de oro otorgados en Roma, colgados en las paredes del centro cultural.⁶³ La instauración de una academia única en su género, su obra literaria o ser la primera mujer en presentarse a las elecciones de las Cortes Constituyentes fueron poco para ser recordada.

A temprana edad, la inquietud y curiosidad de Agustina González propiciaron que su familia celebrara asambleas para decidir sobre su derecho a la lectura, censurando los textos considerados deshonestos o inconvenientes para una jovencita. Lejos de desmotivarla, la censura familiar incrementó su interés por las ciencias exactas y las ciencias oscuras. Alentada por cuentos infantiles de personajes fantásticos (gigantes, brujas y gnomos) y por una copla de cante jondo entonada por su hermano (“Cambiate noche por día / Valiendo la noche más / Hazte cuenta que cambiate / Plata fina, por metal”) tomó la ropa de uno de ellos y salió a las calles para ver con sus propios ojos el encanto de la madrugada. Al descubrirse su paseo nocturno, Agustina González se hizo pasar por loca pensando que le valdría para sortear los prejuicios sociales y la pérdida de su honorabilidad, sin prever que la locura le acarrearía el desprecio y las burlas de un pueblo atávico.⁶⁴

Agustina González conocida también como Amelia, el seudónimo adoptado para firmar su obra, o como La zapatera, sobrenombre que le dio el vulgo granadino por ser este el negocio familiar, fue una mujer polifacética y liberada que en su obra se mostró lo mismo simpatizante del socialismo y el feminismo que interesada en el misticismo, la teosofía o el hipnotismo. El relato de Francisco Ayala (1906-2009), colaborador de importantes tribunas como *La Gaceta Literaria* o la *Revista de Occidente*, da cuenta del asombro que producía una mujer que desbordaba los moldes:

Otra mujer notoria, aunque esta no por cierto discreta, en la Granada de mi infancia era la famosa Zapatera, de quien nunca supe su nombre, ni creo que nadie lo supiera. Todo el mundo la conocía como la Zapatera, porque era dueña de una zapatería de la calle Mesones. ¡Mira ahí va la Zapatera!, se decía, y mis ojos se asombraban viendo a una mujer corpulenta, con moño castaño bajo aparatosos sombreros, y acaso una capa celeste de húsar hasta los pies. La

⁶³ S/A, “Granada al día. Academia inaugurada,” *La publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. Granada: febrero 28, 1916.

⁶⁴ Agustina González López, *Justificación* (Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas, 1928), 19.

Zapatera era una figura extravagante, probablemente una chiflada. Callejeaba mucho, entraba “¡y sola!” en los cafés y restaurantes y escribía cosas absurdas que hacía imprimir y ponía luego a la venta en el escaparate de su zapatería. Como bien puede comprenderse, conducta tal resultaba intolerable. La Zapatera era una mujer independiente, independiente también en cuanto a sus medios económicos, y la desaprobación social, apenas refrenada, tenía que desahogarse mediante burlas más o menos sangrientas.⁶⁵

La semblanza dedicada a la artista granadina forma parte de los registros que la califican de chiflada, desequilibrada, excéntrica o loca, ya que la figura de una mujer independiente era incomprensible en las provincias españolas de inicios del siglo XX. Francisco Ayala constata que dicha incomprensión perduró hasta finales de siglo, pues ya sin ser un niño y sin conocer a su colega, ni su obra, se sumó a la repulsa que mantuvo a Agustina González en el anonimato. No obstante, las memorias del escritor confirman que la escritora y artista editó sus opúsculos y utilizó el escaparate del negocio familiar para exhibirlos.

Agustina González se interesó por diversos temas, política, religión, ocultismo, la igualdad entre los sexos, las luchas de la clase obrera, la guerra y sus estragos se manifiestan en el legado literario que comprende los opúsculos *Idearium futurismo* (1916), *Las Leyes Secretas* (1927) y *Justificación* (1928); la comedia *Cuando la vida calla* (ca. 1918) y el drama *Los prisioneros del espacio* (1929). Por su carácter manifestantista y futurista nos enfocaremos principalmente en el *Idearium futurismo* (Imagen 3), ideario pluri-intencional conformado por cuatro capítulos: “La eskritura futurista”, propuesta de ortografía económica y exploración para la implantación de una lengua universal; “Las gerras por Dios”, método antimilitarista; “La dignifikasión del Obrero”, apología de los trabajadores y manifestación de ideales socialistas; y finalmente “Lo ke se llaman i lo ke se deben llamar”, llamamiento al ejercicio de una vocación socialmente útil.

La singular ortografía de los encabezados se debe a que el *Idearium* granadino se redactó siguiendo “el modo de eskribir futurista, kon el ke las konsonantes c, h, qu,

⁶⁵ Francisco Ayala, *Relatos Granadinos*. Granada: Ayuntamiento, 1990. Reproducido en Enriqueta Barranco, *Agustina González López* (Granada: Universidad de Granada, 2019), 38-39.

v, x, y, z, kedan suprimidas.”⁶⁶ En palabras de la autora, con el sistema futurista “la lektura es klara lo mismo ke kon el sistema ortográfiko antiguo, sienpre ke se ponga kuidado en las formas gramatikales i retórikas, pues al ser más fásil la Ortografía, se fijará toda la atensión en ellas, ke son las más inportantes para la transmisión del pensamiento.”⁶⁷ Además de facilitar la escritura, la lectura y la transmisión del pensamiento, la *eskritura futurista* se fijó un objetivo trascendental, imponer lenta y oportunamente el *español futurista* como idioma universal ya que reunía tres convenientes cualidades: “una, se a de hablar el idioma por muchos millones de seres; dos, a de ser el más fásil de eskribir; tres, a de tener mucha rrikesa de fraseología para poder espresar toda suerte de sentimientos umanos”.⁶⁸ Las dificultades ortográficas y pedagógicas serían también cosa del pasado pues “si los analfabetos an de aprender a leer i eskribir kon siete letras menos, i kon innumerables konbinaciones i formas ortográfikas suprimidas en este sistema futurista, lla es otra buena kualidad por la ke merese atensión.”⁶⁹

La simplificación alfabética con miras a favorecer la educación de las masas y la proposición de un lenguaje común emparentan a la “eskritura futurista” con otros proyectos de renovación lingüística de su época. Tal es el caso de la “ortografía indoamericana” desarrollada por Fransisqo Chuqiwanka Ayulo para facilitar la enseñanza del castellano a los indígenas kollas. La “ortografía indoamericana” se dio a conocer en junio de 1914, en una revista especializada, y años después la propuesta fue retomada e inscrita en el campo de las vanguardias literarias por el *Boletín Titikaka*.⁷⁰ Fransisqo Chuqiwanka postuló también la supresión de grafías dispensables y llevó su sistema a la práctica, siguiendo las normas de la ortografía fonética “qada palabra se escribe qomo se pronunsysa”.⁷¹ Ambos proyectos de ortografía fonética abreviada coincidieron en su deseo de revertir el analfabetismo e impulsar el

⁶⁶ Agustina González López, “La eskritura futurista,” en *Idearium futurismo* (Granada: Paulino Ventura Traveset, 1916), 5.

⁶⁷ Op. cit., 6.

⁶⁸ Op. cit., 14.

⁶⁹ Op. cit., 7.

⁷⁰ La “ortografía indoamericana” se publicó por vez primera en *La Escuela Moderna* (1911-1915), publicación de la Escuela Normal de Varones de Lima. Y después fue presentada por Gamaliel Churata en el *Boletín Titikaka*. Gamaliel Churata “ortografía indoamericana,” *Boletín Titikaka*. Puno: diciembre, 1927, 71.

⁷¹ Fransisqo Chuqiwanka, “ortografía indoamericana,” *Boletín Titikaka*. Puno: diciembre, 1927, 71.

progreso de las clases desfavorecidas, en Lima, en el marco del movimiento de reivindicación de los derechos del indio y, en Granada, como respuesta a la pobreza y la carestía exacerbados por la Gran Guerra. Tanto González López como Chuqiwanqa Ayulo estuvieron al tanto de ensayos ortográficos previos y la vocación del movimiento esperantista, sus ortografías fueron suscitadas por el mismo espíritu de fraternización y universalidad, pero cada proyecto tuvo una perspectiva local.

Por el momento, no ahondaremos en la viabilidad de la *eskritura futurista* puesto que escapa a los propósitos que aquí se plantean, el quid de la cuestión reside en sopesar el accionar femenino en el marco de los experimentos de ruptura y renovación lingüística que caracterizaron a la tradición vanguardista. Agustina González explicó y ejecutó los preceptos de su *eskritura*, y consciente de que se adelantaba a su tiempo aclaró “eskribo más bien para el siglo bentiuno, ke para mil nuebesientos diecisiete.”⁷² Al margen de la ya señalada sintonía con la “ortografía indoamericana”, la ortografía futurista coincide con otras empresas de renovación lingüística, proyectos con diferentes matices que Jorge Schwartz ha descrito como “lenguajes utópicos”, es decir, pensados hacia el futuro, en dirección a un tiempo y un espacio inexistentes (*u* = ningún, *topos* + lugar).⁷³

El segundo capítulo del *Idearium futurismo*, “Las gerras por Dios”, lanza un llamado antibélico que aboga por la anulación de los ejércitos, el desarme de las naciones civilizadas y la designación de los cuerpos militares para la construcción de

⁷² Agustina González López, “La *eskritura futurista*,” 15.

⁷³ Por su intencionalidad y sus características, la “*eskritura futurista*” puede considerarse una propuesta más de “ortografía bangwardista”, es decir, de aquellos ensayos de renovación lingüística descritos ya por Jorge Schwartz como: La “lengua nacional”, ideada por Mario de Andrade, representa un esfuerzo capaz de aglutinar gran parte de las expresiones dialectales del Brasil, para llegar a una síntesis representativa de las peculiaridades lingüísticas de todas las regiones del país. Por otro lado, proyectos como el “idioma de los argentinos” de Jorge Luis Borges, o la “lengua brasileña” (como Mario de Andrade la denominó inicialmente), responden a la necesidad de actualizar la lengua escrita adecuándola al uso impuesto por la práctica oral, y se circunscriben a una experiencia más limitada desde el punto de vista topográfico. Más regional aún es el “neocriollo” de Xul Solar, especie de dialecto inventado por el pintor argentino, basado en el castellano y el portugués, para ser usado en América Latina. De otro orden es la “panlengua” [también] de Xul Solar, utopía lingüística semejante al esperanto. Por último, la “ortografía indoamericana”, proyecto del peruano Fransisqo Chuqiwanqa Ayulo, se limita a una modificación de la ortografía castellana, de modo a recuperar supuestos rasgos indígenas aún presentes en la práctica oral”. Véase Jorge Schwartz, “Lenguajes utópicos. Nwestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte,” en *América Latina: palabra, literatura y cultura*, ed. Ana Pizarro (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 33-55.

bienes públicos. Desde el punto de vista de la futurista granadina, los conflictos armados se producen a causa de la intolerancia religiosa,⁷⁴ ninguna guerra es de provecho y el valor del guerrero es pura crueldad.⁷⁵ Los principios expuestos en “Las gerras por Dios” difieren completamente de la glorificación de la guerra y, la exaltación de la violencia y la injusticia voceadas en los idearios de Marinetti y Saint-Point. En contrasentido, González López promueve una ideología pacifista y fraterna que antepone el respeto y la construcción.

“La dignifikasión del Obrero”, el capítulo más profuso, expresa su agradecimiento y simpatía con la clase trabajadora, y desarrolla una serie de propuestas para mejorar las condiciones laborales de ciertos gremios, entre ellas destacan la creación de escuelas para la enseñanza de profesiones y oficios, la implementación de medidas de higiene, seguridad y comodidad en los lugares de trabajo, y el establecimiento de un “Ekonomato Urbano”, asociación colectiva encargada de la provisión de bienes básicos y de la construcción de viviendas para los trabajadores. El capítulo destaca por el conocimiento pormenorizado de la precariedad laboral de diferentes gremios granadinos. Proclamas de tal naturaleza, es decir, proclamas precisas para solventar problemáticas concretas no son frecuentes en el manifestantismo de las vanguardias, con regularidad se tropieza con expresiones de simpatía y solidaridad con las luchas de la clase obrera carentes de soluciones factibles.

El último capítulo, “Lo ke se llaman i lo ke se deben llamar”, reflexiona sobre los méritos que confieren distinción a una persona. Para Agustina González “no son distingidas i dignas las personas, ni porke tengan rrikesas ni por ostentar títulos eredados, las personas dignas de ser apresiadadas i rrespetadas por la sosiedad, son todas akellas personas ke poseen títulos sullos, ganados por sus estudios i sus trabajos personales”.⁷⁶ El capítulo lanza una reprimenda a los jóvenes que tras finalizar los estudios vuelven a sus lugares de origen pero “no ejersen la karrera, [i] bienen a ser

⁷⁴ Agustina ejemplifica la cuestión con la Gran Guerra de la que es testigo: “Los millones de belijerantes, de esta gerra europea del siglo beinte, no pelearían por inponerse los unos a los otros su sibilisasión, porke sibilisasión es rrelijión i kostunbres: al rrespetar kada uno las rrelijiones de todos no abría peleas i abían terminado las gerras.” Agustina González López, “Las gerras por Dios,” 19-20.

⁷⁵ Op. cit., 22-23.

⁷⁶ Agustina González López, “Lo ke se llaman i lo ke se deben llamar,” 50.

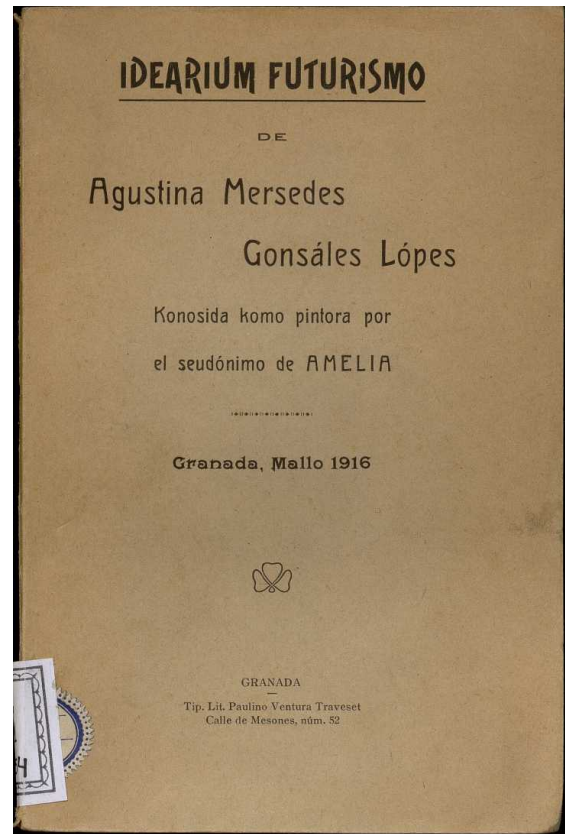


Imagen 3 Agustina Mercedes González López, *Idearium Futurismo*, Granada: Paulino Ventura, 1916.

en los pueblos una especie de trasto que estorba [...], unas veces porque el trasto es demasiado fino y se va estropear, y otras porque es demasiado grande y no cabe en la modesta cocina de pueblo.”⁷⁷ Mediante esta y otras metáforas costumbristas, la autora exhorta al ejercicio de actividades provechosas para la comunidad e incluso propone profesionalizar los oficios de su entorno: el labrador, el comerciante o el fabricante.

Los postulados del *Idearium futurismo*, la simplificación ortográfica con miras a la implantación de un lenguaje universal, el posicionamiento antibélico y antiarmamentista, las medidas para mejorar las condiciones de la clase trabajadora y el exhorto a la clase burguesa para velar por el bienestar común, revelan una clara voluntad de encauzar una “tendencia de vida” como supuso Juan Más y Pi sobre el futurismo marinettiano.⁷⁸

El corte futurista nos obliga a preguntarnos si otros idearios influyeron los postulados de la granadina. Por su afección de conocimiento es fácil suponer que Agustina González pudo estar al tanto del espíritu futurista que sacudía ideas y

⁷⁷ Op. cit., 53.

⁷⁸ Juan Más y Pi, “Una tendencia de vida: el futurismo,” 7.

circulaba en las publicaciones de su tiempo, entre ellas, *El futurisme* (1905) de Gabriel Alomar i Villalonga, *Futurisme* (1907) la revista catalana atribuida a Ignasi Folch i Torres o el Futurismo italiano diseminado por la prensa internacional.

Difundido en panfletos, presentado en el Ateneo Barcelonés (1904), publicado (1905) y reproducido en la revista madrileña *Renacimiento* (1907), *El futurisme* postulado por el mallorquín Gabriel Alomar i Villalonga (1873-1941) parece cercano ideológica y geográficamente a Agustina González. Las doctrinas de González López y de Alomar i Villalonga responden al mismo impulso de renovación social e ideológica, comparten principios como el humanismo, la solidaridad, la emancipación intelectual y la revitalización de la vocación humana, pero sus proyectos difieren en la puesta en marcha, pues para Alomar “es la poesía la que revitaliza toda la vocación de la humanidad.”⁷⁹ A consecuencia de la influencia futurista de Alomar en Cataluña nació la revista *Futurisme*, que fiel a la ideología alomariana fijó entre sus propósitos difundir las artes catalanas y redimir al hombre por medio del arte. Su aparición se anunció en la prensa local granadina,⁸⁰ sin embargo, *Futurisme* fue una más del cúmulo de fugaces revistas que nacieron de camino a las vanguardias, por lo tanto, es cuestionable que fuera un referente para la joven Agustina González.

El Futurismo italiano, ubicuo y en constante debate, sin duda llegó a los oídos de la granadina, al igual que Ramón Gómez de la Serna, la prensa andaluza reportó las polémicas despertadas por el líder futurista, sus seguidores y detractores, a partir del año de su fundación.⁸¹ En agosto de 1909, en *El Defensor de Granada*, Aureliano del Castillo con sorna y tono marcial comunicó el nacimiento del Futurismo.⁸² Sin embargo, al contrastar el *Manifiesto futurista* (1909) y el *Idearium futurismo* (1916) es evidente que Agustina González no siguió el llamado marinettiano, dada la polaridad de sus ejes rectores: constructivo-destructivo, pacifista-bélico, antiarmamentista-

⁷⁹ Gabriel Alomar, *Le futurisme* citado en Ara H. Merjian, “An Older Future: Futurism Gabriel Alomar’s *El Futurisme* (1904),” *Modernism/modernity*, v. 17, n. 2, abril, 2010, 418.

⁸⁰ Véase *La publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas* o *El Defensor de Granada. Diario político independiente*.

⁸¹ Véase *El Defensor de Granada, Noticiero Granadino, El Guadalete. Periódico político y literario, El Reformista*.

⁸² Aureliano del Castillo, “Burla burlando. ¡Que horror!,” *El Defensor de Granada*, Granada: agosto, 1909.

militarista, feminista-antifeminista, socialista-anarquista, las dicotomías confirman que la orientación de los idearios no solo es diferente sino antagónica. Otra variante del Futurismo, con ánimo semejante al de Agustina González fue discutida por Fray Luis León, primero, en una charla de café y, después, en el diario católico de la ciudad:

Me lo presentaron ayer en el Café Suizo. Se llama Giusepe Ancona, pero todos le conocen por el remoquete de *Benísimo*, muletilla que intercala con frecuencia en la conversación. Es italiano: artista, naturalmente, usa monóculo, una gran chalina flotante y rubia melenilla merovingia.

Hablaba de la guerra con gran vehemencia. [...] Nos daba interesantes pormenores de las causas que habían motivado la intervención, de las influencias intelectuales que obran sobre la juventud, de las orientaciones modernas en las artes, en las letras y en política. Por último nos habló del *futurismo*. Ante la sonrisa un tanto burlesca de los que le escuchaban, *Benísimo* [...] hizo la defensa del futurismo.

– Bueno –explicó– hay que entender que existen dos *futurismos*: uno es el futurismo literario que acaudilla Marinetti, aparatoso, rimbombante, exagerado, ridículo; éste está completamente desacreditado. El otro, el *futurismo social*, es verdaderamente trascendental y de un gran alcance político [...].

– Y ¿en qué consiste el *futurismo social*?

– Oh, ¡benísimo! Es un sano criterio revolucionario que tiende a purificar el corrompido ambiente moderno. [...]

– ¿Cómo lo ha de purificar?

– Verán ustedes; el futurismo ha nacido entre las ruinas de la falsa civilización moderna; es fruto del desencanto, la desilusión. [...] el *futurismo* nos dice: “Hay que acabar con todo lo convencional, hay que sepultar los podridos escombros de estas ruinas morales, romper todas las fórmulas, renovar todos los sistemas, concluir con todas las rutinas, y sobre esos escombros edificar un mundo nuevo.” [...]

El futurismo literario desaparecerá y quedará solo el social cuando la guerra termine, este sublime futurismo será la luz que iluminará lo porvenir.⁸³

La citada entrevista entre Luis León y Giuseppe Ancona tuvo lugar meses antes de que el *Idearium futurismo* viera la luz,⁸⁴ más aún, es sabido que el Café Suizo fue lugar de andanzas de Agustina González, el célebre performance realizado en aquel local es recordado por su osadía: “vestida de hombre en el salón del entonces café Suizo, a la

⁸³ Luis León, “Los revolucionarios. ‘¡Benísimo!’,” *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, Granada: julio, 1915.

⁸⁴ En el relato hecho por Luis León, Giuseppe Ancona se describe a sí mismo como artista ex futurista pero las pistas sobre él revelan que fue un sacerdote perseguido por el fascismo italiano.

hora de más clientela y subida en una silla, empezó a voz en grito a buscar prosélitos de sus credos libertadores.”⁸⁵ El Futurismo social descubierto en la prensa religiosa o de oídas en la tertulia de café pudo haber sido la chispa que desencadenó el opúsculo de la granadina. En toda Europa se sentían los efectos de la Gran Guerra y se presenciaba el derrumbe de los paradigmas de modernidad y progreso que habían marcado el rumbo hasta el inicio de la contienda. Los ideales de sociedad, política y civilización fueron puestos en tela de juicio, el desconcierto y *la crise de l'esprit* obligaron a calibrar la brújula, a planificar nuevas rutas hacia el futuro, dando paso a ideologías de renovación, redención o purificación social.

Las divergencias ideológico-programáticas de los idearios granadino y milanés saltan a primera vista y confirman las caleidoscópicas tendencias surgidas bajo el paraguas futurista pero, a pesar de la innegable polaridad, los idearios presentan puntos de convergencia. Al finalizar la Gran Guerra, ambos ideólogos llevaron su programa a la esfera política. Agustina González instauró el Partido Entero Humanista Internacional (ca. 1920), su decálogo incluía propuestas como la eliminación de fronteras, la creación de una moneda universal, la fundación del Palacio de Todos (para alojar a los pobres), la erradicación del hambre y la adopción de un idioma internacional,⁸⁶ ideas y proyectos delineados en sus opúsculos. Abanderada por el Entero Humanista, Agustina González se presentó como candidata a diputada para las Cortes constituyentes (1931) y más tarde como candidata a las Elecciones Generales de España en Granada, siendo la primera y única mujer en presentarse a la candidatura (1933).⁸⁷

Por su parte, el Futurismo marinettiano que desde sus inicios tuvo una fuerte carga política, durante el transcurso de la guerra desarrolló un programa que se materializó en un partido. El Partido Político Futurista (1918) persiguió objetivos adversos, su talante antisocialista, anticlerical, antimonárquico, irredentista y nacionalista es bien conocido, además fiel a su apología de la violencia impulsó las *squadre d'azione*, grupos armados encargados de amedrentar a refractarios y

⁸⁵ Julio Belza, *Los granos de la granada*, Granada: Comares, S.L., 1997. Reproducido en Enriqueta Barranco, *Agustina González López*, 62-63.

⁸⁶ Constancio, “Silueta del día. El Entero Humanista,” *El Defensor de Granada*, Granada: junio, 1931.

⁸⁷ Enriqueta Barranco Castillo, *Agustina González López*, 44-49.

opositores. Las propuestas políticas proyectadas del Futurismo italiano fueron recogidas en *Roma futurista* (1918-1920) y en *Democrazia Futurista: Dinamismo Politico* (1919). Y por lo que respecta al Partido Entero Humanista Internacional, hasta la fecha se carece de documentos que permitan conocer a profundidad su programa e ideología, el conocimiento que se tiene sobre su Reglamento-Ideario proviene de las escasas reseñas contenidas en la prensa o de las memorias de los literatos granadinos.

Por la profusión de su legado material y los esfuerzos de difusión que aseguraron su ubicuidad, el Futurismo italiano ha acaparado los procesos de historización, menoscabando otras tendencias futuristas. Dada la celebridad de los interlocutores que intercedieron para reivindicar la primicia del Futurismo mallorquín se ha reparado en esta tendencia aunque en menor medida.⁸⁸ Finalmente podemos sumar al espectro futurista, el hasta ahora velado Futurismo granadino, un Futurismo disidente que vulnera la unidireccionalidad ideológica y la virilidad atribuidas al seminal manifestantismo futurista. Agustina González López se encargó de la edición y difusión de sus idearios, dictó conferencias e incluso envió sus ediciones a periodistas y literatos, a la usanza marinettiana, como se presume por las escasas reseñas, entre ellas, la del diario madrileño *La Correspondencia de España*:

Idearium futurismo, por la Srta. Agustina Mercedes González López.—Hemos recibido este original folleto, de que es autora una distinguidísima señorita granadina, que ha pintado lindos cuadros, ocultándose para ello tras el seudónimo de «Amelia».

La Srta. Agustina Mercedes González López es una reformadora intrépida. Discípula espiritual de Marinetti, quiere, como éste, reformar las lenguas y los sistemas gramaticales.

Y para predicar con el ejemplo, la señorita González López ha escrito el folleto de que nos ocupamos, empleando una ortografía de su invención, en la que se suprime las consonantes c, h, q, v, x y z, y se emplea la letra k á todo pasto. La Srta. González López recuerda que don Bartolomé José Gallardo y D. Cayetano Alberto de la Barrera intentaron la reforma de nuestra ortografía. Propone que el abecedario quede reducido á veintidós letras.

¿Logrará muchos prosélitos la valerosa señorita González López? Lo dudamos. Sin embargo, reciba nuestra enhorabuena por su arrojito literario. Indudablemente es una precursora.—V.⁸⁹

⁸⁸ Basta recordar la defensa y acreditación de Gabriel Alomar como padre del Futurismo (como término) encabezada por Rubén Darío y Vicente Huidobro.

⁸⁹ V., "Bibliografía," *La Correspondencia de España*, Madrid: agosto 22, 1917, 3.

El sesgo *futurista* de inmediato emparentó a la granadina con Marinetti. Y del *Idearium* en su conjunto solo se destacó la “eskritura futurista”, quizá porque esta era la única vía para asociar a Agustina González con las innovaciones literarias del poeta italiano. El periódico capitalino *ABC* siguió la misma pauta:

“Idearium futurismo”: Una distinguida artista granadina, la señorita Agustina Mercedes González López, conocida y estimada como pintora con el seudónimo de Amelia, ha salido ahora triunfante al palenque literario con un interesante folleto de doctrina futurista á la Marinetti. La culta escritora no se limita, sin embargo, á seguir fielmente la ruta del reformador italiano, sino que ha inventado un alfabeto de selección, que consiste en suprimir las consonantes c, h, q, v, x y z del abecedario, que propone quede reducido á 22 letras. No sabemos hasta qué punto esta innovación tomará, cuerpo entre los publicistas, ó si será recibida con el mismo gracioso desdén que la teoría de Marinetti; pero la señorita González López ha demostrado un loable entusiasmo por la propaganda de un aspecto de la cultura.⁹⁰

Sendos diarios, *La Correspondencia de España* y el *ABC*, hacen suponer que la distinguida granadina buscó posicionar su *Idearium futurismo* en la capital española, pero el guiño futurista fue insuficiente para abrir puertas. El “interesante folleto” no formó parte de las dinámicas de reproducción y debate, como se lee, las réplicas no trascendieron el acuse de recibo o la breve reseña. La falta de interés no minó los esfuerzos de Agustina González, años más tarde, la prensa local ilustrada anunció el éxito en crítica y ventas de *Las leyes secretas* así como la salida del “muy interesante y ameno” *Justificación*. Este último engalanado con una fotografía de la autora en la portada y con una “pintoresca y un tanto simbólica autocaricatura”⁹¹ en la contra (Imágenes 4 y 5). En el grabado a tinta roja de la contratapa, Amelia se representa a sí misma como un monstruo, parte grifo, parte corcel y parte mujer frente a una arcada que conduce a Los tres palacios de Amelia: el hospital, el cementerio y el manicomio, es decir, los lugares asignados a una mujer que se atrevió a impugnar el lugar que la sociedad le tenía asignado.

⁹⁰ S/A, “Bibliografía,” *ABC*, Madrid: septiembre 19, 1917, 16.

⁹¹ S/A, “Revista de libros,” *El Defensor de Granada*. Granada: mayo 5, 1928, 16.



Imagen 4. Agustina González López, *Justificación* (portada), Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas, 1928.



Imagen 5. Agustina González López, *Justificación* (contraportada), Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas, 1928.

En su afán de posicionarse en el campo artístico-intelectual, Agustina González enfrentó una triple marginalidad, fue marginada por ser una mujer desviada de la norma y arrogarse el derecho a ser escritora, por ser una escritora sin grupo y por escribir desde la periferia, lejos del escaparate y los espacios de socialización intelectual que ofrecían los centros culturales hegemónicos. Las estrategias de difusión que concienzudamente ejecutó Filippo Marinetti (el uso de la prensa de masas, el correo, los panfletos, los carteles, las arengas o el escándalo) lo situaron en la cúspide de la vanguardia internacional. Por su parte, Valentine de Saint-Point mientras fue adepta futurista contó con la legitimidad y las tribunas del colectivo que bajo el mismo amparo acreditó a todos sus militantes. En cambio Agustina González, marginal y excéntrica, marchó sin grupo, sin una red de colaboración e intercambio y sin el tutelaje de una figura consagrada que apoyara su ingreso a espacios de sociabilización intelectual. Granada contaba con un pequeño cenáculo, la tertulia de El Rinconcillo (1915-1929) celebrada en el Café Alameda y frecuentada por figuras

locales como Federico García Lorca o Melchor Fernández Almagro, sin embargo, las puertas del foro cafetero fueron infranqueables para Agustina González aun cuando la artista había despertado el interés de García Lorca, como se deduce del recuento hecho a partir de las epístolas del poeta:

Enfrente de la nueva casa de la familia [García Lorca] en la Gran Vía vivía entonces una muchacha extravagante y guapísima, Amelia Agustina González Blanco, conocida luego como *La Zapatera* por el hecho de llevar una zapatería en la calle de Mesones. Cosa insólita por estas fechas, y más en Granada, Amelia Agustina era una mujer intensamente política, de ideas feministas, y, habiendo fundado un partido llamado El Entero Humanista cuyo lema era «Paz y alimentación» y que preconizaba, además, la reforma del alfabeto, se presentaría candidato a concejal hacia 1920. De las cartas de [Lorenzo] Martínez Fuset a Federico se desprende que a éste le fascinó durante un período –1916-1917– Amelia Agustina quien, en 1936, sería fusilada no lejos del poeta.⁹²

La extravagante y guapísima escritora no fue invitada al cenáculo rinconcillista pese a que es sabido, también por el intercambio epistolar entre García Lorca y Martínez Fuset, que le leyó al poeta “sus dramas y argumentos”.⁹³ La singular Agustina González inspiró la farsa *La zapatera prodigiosa* y el personaje de Amelia de la tragedia *La casa de Bernarda Alba*, sin embargo, la fascinación que la musa despertó en el poeta fue pasajera.⁹⁴ Agustina González no formó parte de los encuentros *rinconcillistas* aunque ella y los tertulianos coincidían en los mismos espacios, cafés y restaurantes que, a pesar de estar vedados para las mujeres, la artista frecuentó por su propio pie.⁹⁵ La transgresión de ámbitos y oficios masculinos, el ejercicio de libertades y, sobre todo,

⁹² Ian Gibson, *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, [1985] 2011, cap. 6, ePub.

⁹³ Enriqueta Barranco sugiere que la relación entre ambos incluso pudo ser romántica. Barranco Castillo, *Agustina González López*, 39-40.

⁹⁴ *La Zapatera prodigiosa*, farsa violenta en un prólogo y dos actos escrita en 1926, se escenificó por vez primera en el Teatro Español de Madrid, el 24 de diciembre de 1930. La puesta en escena estuvo a cargo de la compañía teatral de Margarita Xirgu, con ella en el rol principal y García Lorca en el rol de Autor. Por otra parte, *La casa de Bernarda Alba* fue fechada en junio de 1926, pero se presentó hasta 1945 en el Teatro Avenida de Buenos Aires, también por iniciativa de Margarita Xirgu. Véase Ma. Francisca Vilches y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.

⁹⁵ El escritor Manuel Orozco refiere que: “Junto a la zapatería de Agustina se encontraba el Restaurante Fornos, en el que, siempre solitaria, cenaba frente a las mesas en las que Federico, Gabriel Morcillo, Ruiz Camero, Navarro Pardo, Paquito Soriano Lapresa o Miguel Pizarra, componían la estampa literaria y bohemia de un ‘Café de Pombo’ granadino. Allí, la zapatera, en una mesa del rincón, bajo los espejos verde amarillentos, alejada, escribía y desarrollaba su gran proyecto político universal.” Reproducido en Enriqueta Barranco y Fernando Girón, “Aspectos teosóficos del teatro de Agustina González López y Ramón Ma. del Valle-Inclán,” *FerrolAnálisis. Revista de pensamiento y cultura*, n. 25, 2010, 130-140.

el tener voz le valieron la censura de sus coterráneos. Al final de su vida, Agustina González y Federico García Lorca compartieron el mismo destino trágico. Tras el golpe militar de 1936, fue aprendida y asesinada en el Barranco de Víznar, a las afueras de Granada, pero mientras Federico es recordado como el poeta mártir de la República, Agustina fue sepultada por el olvido.

Su condición de mujer en el seno de una familia conservadora, la coacción de una sociedad provinciana y la tradición viril obstaculizaron la consolidación de Agustina González como autora. Pero su arrojo literario, la autoedición, la experimentación, los intentos de posicionamiento, el registro de su obra,⁹⁶ el uso de indumentaria masculina para acceder a la arena pública y la creación de una identidad artística, nos permiten (re)conocerla como una “voz descanonizante” que subvierte y pluraliza la norma del saber literario.⁹⁷

1.5 CONCLUSIONES

Al poco tiempo de ver la luz, el Futurismo esparció su semilla a través de la prensa e hizo sentir su influencia más allá de Italia y Francia. Juan Más y Pi, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando-Villar, Guillermo de Torre, Bartolomé Galíndez, Manuel Maples Arce, entre otros artistas impresionados por la violenta renovación cultural encabezada por Filippo Marinetti, hicieron eco de su llamado. Los testimonios de la prensa constatan que un número considerable de literatos siguió la ruta ideológica futurista. Autores y grupos hicieron apología de la virilidad, el antifeminismo, la violencia, el maquinismo o la velocidad, y adoptaron también las provocadoras y

⁹⁶ Enriqueta Barranco afirma que Agustina “tuvo tanta visión de futuro que registró toda su obra. Se autoeditó y se puso en todos los registros de propiedad existentes. Incluso se conserva en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”. Enriqueta Barranco, “Muchas que se sentían feministas a inicios del siglo XX se adhirieron a la corriente espiritista,” Entrevista de Mar Gallego, *Pikara Magazine*, diciembre 27, 2019.

⁹⁷ Nelly Richard, *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993, 39.

contenciosas estrategias marinettianas, en especial la estrategia manifestantista se convirtió en la pauta para captar la atención del público. El manifestantismo fue el método preferido por los artistas de vanguardia para darse a conocer, irradiar ideas y tejer lazos. Impulsados por la prensa masiva y de circulación transnacional, idearios y doctrinas viajaron de un lugar a otro despertando la simpatía de las nuevas generaciones que buscaban posicionarse en el escaparate intelectual.

En el proceso de posicionamiento y consolidación, artistas y grupos se enfrascaron en un debate sexualizado, instrumentalizando la sexualidad de rivales y detractores con un lexicón de batalla abundante en alusiones viriles y fálicas. La consolidación artística o intelectual no era lo único en juego en estas negociaciones, los intercambios discursivos consignan también las tensiones y políticas de género en el plano social. En programas y valores de manifiesto dominó un discurso masculinista que sirvió como marco de referencia para validar el ideal del arte y el artista. La realidad textual vanguardista propagó un léxico (hetero)normativo y una hermenéutica parcial, vale decir, un doble rasero que celebró las voces viriles y relegó a las voces femeninas a una existencia subalterna.

De ahí la importancia de resaltar las voces de Valentine de Saint-Point y Agustina González López, autoras de dos proyectos futuristas diametralmente distintos. Las tendencias señaladas, el Futurismo femenino, lúbrico y bélico de Saint-Point, que abordó la igualdad de los sexos, el rol de la mujer, los valores y las responsabilidades atribuidos a la feminidad; el Futurismo social de Agustina González por definición antibélico y antiarmamentista, que persiguió la implantación de una serie de medidas para el bienestar común; aunado al Futurismo posmodernista de Bartolomé Galíndez, puente entre la tradición modernista y la vanguardia,⁹⁸ niegan la existencia de una tendencia uniformadora y confirman que el Futurismo no fue un movimiento unidireccional sino proteico, los alcances de su espectro fueron tan amplios que en otros contextos resultó en diferentes configuraciones.

Ambas futuristas, Saint-Point y González López, hicieron uso de las mismas estrategias, editaron y pusieron en circulación obras y proyectos, adoptaron posturas

⁹⁸ Para conocer otras configuraciones regionales véase el recuento hecho en Günter Berghaus (ed.), *Handbook of International Futurism*, Berlín, Boston: De Gruyter, 2018.

polémicas, realizaron lecturas performáticas y se presentaron con un alter ego artístico, sin embargo, diversos factores biográficos llevaron a la artista parisina a la fama y mantuvieron a la granadina en el anonimato.

Valentine de Saint-Point tuvo una mano de cartas a su favor, ascendencia aristocrática, filiación con Alphonse de Lamartine, residencia en la capital cultural del mundo, llena de novedades al alcance; socialización cultural en la bohemia artística, redes y alianzas forjadas en su salón literario, y sobre todo la acreditación de un colectivo de alcance internacional, cartas que en conjunto le permitieron zanjear la entrada al mundo del arte. La acreditación en impresos (*Mercure Musical*, *Lacerba*, *Der Sturm*, *Poesia*, *I Manifesti del futurismo*) y eventos orquestados por Marinetti y su séquito hicieron de Saint-Point la mujer futurista más reconocida, sin embargo, las políticas al interior del colectivo la restringieron a una participación secundaria.

Los idearios de Saint-Point publicados bajo la directriz futurista no fijan su postura sobre las letras o la pintura (recordemos que publicó poemarios y novelas, llevó a escena una tragedia y expuso su obra en el *Salon des Indépendants*), es decir, no se manifiesta sobre las artes bajo el dominio de los hombres pero si se pronuncia sobre el rol de la mujer, las diferencias sexuales y los códigos morales en proceso de cambio. Dentro del movimiento, sus idearios no subvierten la subordinación de la mujer ni los tradicionales roles sexuales o de género, pero la celebridad otorgada por el colectivo y las polémicas propuestas de sus idearios franquearon las fronteras del arte e impactaron en la batalla de los sexos. Al polemizar temáticas referentes a la cuestión femenina, el problema feminista o el papel de la mujer nueva, la mujer futurista y el arte de la lujuria postulados por Saint-Point amenazaron el imperio del orden masculino y eclesiástico en un momento coyuntural para la renovación de modelos femeninos. Más tarde, sin la sujeción futurista pero aprovechando el reconocimiento y los conocimientos con ellos adquiridos, Saint-Point reivindicó su capacidad creativa e impuso una corriente estética, *La Metachorie*, síntesis personal de todas las artes que sorteó las virilidades impuestas a las letras y la plástica bajo el férreo dominio de los hombres.

Por el contrario, Agustina González situada en un pequeño pueblo, lejos de la capital cultural española y del mundo, sin filiación aristocrática o artística, sin redes y alianzas que la acreditaran en círculos intelectuales, fue duramente recriminada por salirse del molde. La cerril sociedad granadina fue incapaz de dar cabida a una mujer interesada por la lectura, la escritura, el feminismo o la política, que además editaba sus ideas, encabezaba mítines o aspiraba a puestos políticos. Por levantar la voz y hacer uso del espacio público, coterráneos y colegas la tildaron de chiflada, desequilibrada o loca. Agustina González enfrentó una triple marginalidad en su afán por posicionarse en el campo artístico-intelectual: por desviarse de la norma y arrogarse el derecho a ser escritora, por ser una escritora sin grupo legitimador, y por escribir desde la periferia, lejos del escaparate y los espacios de socialización intelectual que ofrecían los centros culturales hegemónicos.

Valentine de Saint-Point contó con la legitimidad y los medios de difusión del colectivo que bajo el paraguas del Futurismo acreditó a todos sus militantes. En cambio, aunque Agustina González pisó los mismos espacios frecuentados por la tertulia *rinconcillista*, la tertulia local que pudo haberle dado cierta notoriedad, las políticas de género vigentes en la provincia española la marginaron y le cerraron las puertas. Agustina González no trascendió porque fue una futurista marginal y excéntrica, la granadina se desempeñó sin grupo, sin una red de colaboración e intercambio, y sin el cobijo de una figura consagrada que apoyara su ingreso a espacios de sociabilización o legitimación intelectual. De hecho, el descubrimiento de Agustina González no puede atribuirse al campo de las letras, el primero en interesarse y arrojar luz sobre la excepcional autora futurista no fue un filólogo, sino la académica Enriqueta Barranco, especialista en ginecología y obstetricia, que investigando la historia de la obstetricia en Granada y siguiendo la pista del catedrático Alejandro Otero dio, por azar, con la singular figura de Agustina González López.

II. Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti y sus *Mexican Folkways*

Tomando como hilo conductor la colaboración entre Frances Toor, Anita Brenner y Tina Modotti se explora la injerencia translocal en la construcción identitaria del México posrevolucionario. La particular trayectoria de estas tres mujeres permite resaltar su pasado migratorio, el involucramiento en la gesta cultural del *Mexican Renaissance* y la práctica de crear entre mujeres en un punto fugaz del proyecto editorial *Mexican Folkways* (1925–1937). Proyecto editorial que reprodujo el manifiesto “Sobre la fotografía” de Tina Modotti y que sirve como pretexto para examinar las tensiones de género que determinaron la vida de las mujeres tras la coyuntura revolucionaria.

Durante la convulsa década de la Revolución mexicana, Estados Unidos consideró afectados sus diversos y desde entonces poderosos intereses ya que inversionistas estadounidenses poseían ferrocarriles, petroleras, mineras, bancos y tierras de cultivo en territorio mexicano.¹ Aun cuando el conflicto revolucionario se apaciguaba, la relación binacional se mantuvo tensa ya que el Artículo 27 de la recién promulgada Constitución Política cambiaba el paradigma de la propiedad de la tierra.² El Estado reivindicaba el dominio del suelo y el subsuelo mexicanos, medida que los inversionistas extranjeros, ajenos al interés nacional, recibieron con malos ojos.³

¹ Se utiliza el neologismo *estadounidense* para hacer valer la afirmación de que “el gentilicio americano nos pertenece a todos, a los del norte y a los del sur”. En concordancia con Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón* (Santiago: Pehuén, 2018), 24.

² La nueva Constitución Política de 1917 reclamaba la propiedad del suelo mexicano, pero no admitía el derecho de las mujeres a votar y ser votadas. Fue hasta 1953 que se aprobó el sufragio femenino y hasta las elecciones federales de 1955 que las mujeres emitieron su voto.

³ En 1926, durante una serie de conferencias que abordaron la problemática entre México y Estados Unidos en la Universidad de Chicago, Moisés Sáenz (Subsecretario de Educación) expuso: “[...] en

Caricaturas políticas, ilustraciones en la prensa, películas de Hollywood y, otras narrativas visuales y masivas abordaron el conflicto revolucionario. La imaginería estadounidense retrataba a los mexicanos como bandidos violentos, peligrosos, ingobernables y salvajes, o con la estereotípica estampa del *lazy native*. Las imágenes fijas y en movimiento se fusionaron con los imaginarios propios, a cada lado de la frontera, a manera de “representaciones de una realidad existente más allá de la imagen.”⁴ Las narrativas visuales informaban al lector sobre los acontecimientos en curso y modelaban la imagen del vecino del sur, dirigían la opinión pública y ponían en claro las relaciones de poder entre ambos países, en términos generales sustentaban la política paternalista estadounidense.⁵

A pesar de la adversa imagen de México y del estereotipo mexicano muchos estadounidenses viajaron al sur atraídos por la metamorfosis posrevolucionaria, por la existencia de una cultura antigua, por el nuevo arte mural,⁶ evitando las filas de la guerra o simplemente en busca aventura. Alrededor de los años veinte, por distintas causas y medios, llegaron a México Carleton y Ralph Beals, Tina Modotti y Edward Weston, Anita Brenner, Ella y Bertram Wolfe, Franz Boas, John Dewey, Katherine Anne Porter o Frances Toor, por mencionar solo algunas de las personalidades que provisionalmente se integraron al cosmopolita círculo de artistas, intelectuales y exiliados que, de boca en boca y de publicación en publicación, difundieron el interés por México y lo mexicano.

El arribo de Frances Toor, Anita Brenner y Tina Modotti coincidió con el mandato presidencial del General Álvaro Obregón. Y su emprendimiento editorial,

1910 la aristocracia mexicana solamente poseía una tercera parte del país –dos terceras partes eran de los extranjeros, en su mayoría norteamericanos–; y ahora, debido a la tentativa hecha por los dos últimos gobiernos, para devolver México a los mexicanos, han surgido nuevos conflictos internacionales”. Moisés Sáenz “Dando conocer a México [sic],” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: agosto-septiembre, 1927, 175-178.

⁴ Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (New Jersey: Princeton University Press, 2021), 22.

⁵ Ejemplo de ello son las imágenes publicadas en: *Pittsburgh Post-Gazette* (Pittsburgh, Pennsylvania, marzo 21, 1916), 1; *The Daily New Era* (Landcaster, Pennsylvania, julio 21, 1913), 1; o en el periódico *Regeneración* de los disidentes hermanos oaxaqueños Flores Magón (Los Ángeles, septiembre 28, 1912), 1.

⁶ El pintor Ray Boynton da cuenta de la celebridad del movimiento muralista mexicano allende las fronteras: “Artists in the states and particularly in California, where I live, are very much aware that something important is being done here. It is being spoken of as a renaissance of art and the frescoes of Diego Rivera have come to stand as a symbol of the movement.” Ray Boynton, “Rivera,” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: agosto-septiembre, 1926, 24.

Mexican Folkways, surgió durante la administración del Coronel Plutarco Elías Calles, es decir, una vez que los líderes insurgentes asumieron puestos políticos e iniciaron el periodo de pacificación. Para apaciguar los levantamientos armados y consolidar el Estado emergente los “gobiernos revolucionario-reconstructivos”⁷ apostaron por fomentar “una *cultura popular*, que proporcionara a esas minorías de tan innegable presencia física elementos de identidad que confirmaran su pertenencia a la nación.”⁸ Para reunir a los mexicanos en torno al proyecto posrevolucionario se creó una nueva identidad que permitiera afrontar los procesos de reorganización y modernización en curso. De esta manera, México se convirtió en crisol para escribir la historia, los valores y las tradiciones que dieran forma a una identidad autóctona y alternativa al dominante influjo cultural europeo, sobre todo al afrancesado gusto que dominó durante el Porfiriato.⁹

El discurso oficial de la Revolución aportó una identidad nacional que conciliaba la heterogeneidad mexicana así como un hilo conductor que cohesionaba las diferentes luchas en una misma aspiración. La iniciativa patrocinada por los gobernantes en turno buscó que el discurso oficial visibilizara la diversidad social facilitando su inclusión y, en consecuencia, su gobernabilidad. Subordinando el arte y la literatura a los intereses del estado, se favoreció la creación de una memoria histórica que homologó las políticas del régimen con el triunfo de la Revolución. El arte, la educación y la cultura se instrumentalizaron como medio de propaganda local e internacional. Se emprendieron campañas masivas de educación, se difundieron conocimientos en libros y revistas, y se apoyaron iniciativas culturales acordes con el proyecto político nacionalista. Se subvencionó el arte (en particular la pintura mural), se reivindicó el arte popular y se promovió el estudio del folklore, todo con el objetivo de apuntalar la identidad y unidad nacional.¹⁰

⁷ Así denominados por Frances Toor, “Mexican Folkways,” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: octubre-diciembre, 1932, 205.

⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México,” *Cuadernos políticos*, octubre-diciembre, 1981, pp. 33–52.

⁹ Periodo correspondiente a la dictadura del General Porfirio Díaz quien gobernó de 1876 a 1910.

¹⁰ Sobre las iniciativas del gobierno posrevolucionario Frances Toor afirmó: “Miles de escuelas rurales socializadas han sido establecidas en distritos donde nunca habían existido. Y en tanto que anteriormente sólo los turistas apreciaban las maravillosas manufacturas de los indios, ahora el Gobierno mismo está alentándolas, así como a la música folklórica y toda manifestación artística popular.” Toor, “Mexican Folkways,” 206.

2.1 MEXICAN FOLKWAYS: LEYENDAS, FIESTAS, ARTE, ARQUEOLOGÍA

Mexican Folkways surgió en la coyuntura de la reivindicación nacionalista y la efervescencia de las revistas de vanguardia, momento en que la prensa periódica se convirtió en el medio estratégico para la disseminación de ideologías y propaganda. En consecuencia, la revista como género periodístico dejó de ser especializada e incorporó contenidos más allá de lo artístico o literario. A *Mexican Folkways* le anteceden revistas como *El Maestro* (1921-1923), *México Moderno* (1920-1923) y *Vida Mexicana* (1922-1923), pioneras en la incorporación de la antropología y el folclore entre sus tópicos. Y le suceden libros, revistas y guías turísticas encargados de interpretar y promover a México allende las fronteras, entre ellos *Nuestro México* (1932), *Your Mexican Holiday* (1932), *Mexican Art & Life* (1938-1939), *A Motorist Guide to Mexico* (1938), *Mexican Popular Arts* (1939), *A treasury of Mexican Folkways* (1947) o *Mexico/this Month* (1955-1972).

La antropóloga estadounidense Frances Toor fundó *Mexican Folkways* en la Ciudad de México, un magazine dedicado a los usos y costumbres mexicanas que abordó aspectos variopintos de la cultura popular: música, danzas, juegos, medicina tradicional, educación rural, tradición oral, letras, artes y noticias. En su plantilla destacan Jean Charlot y Diego Rivera como directores de arte, así como las excepcionales colaboraciones de Manuel Gamio, Moisés Sáenz, Salvador Novo, Gerardo Murillo "Dr. Atl", Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, Robert Redfield, Carleton Beals, Edward Weston, Esperanza Velázquez Bringas, Concha Michel, Elsie Clews Parsons, Tina Modotti o Anita Brenner, con Toor como editora. En poco tiempo con la ayuda de amigos y colaboradores el magazine se convirtió en un importante medio de difusión y en foro de colaboración transnacional.

De 1925 a 1937, el longevo magazine editó un total de 35 números con diferentes altibajos patentes en su periodicidad. En un inicio se publicó cada bimestre, del número 1 (junio-julio, 1925) hasta el número 4 del volumen 3 (agosto-septiembre, 1927). A partir del número 1 del volumen 4 (enero-marzo, 1928) hasta el número 2 del volumen 8 (abril-junio, 1933) se editó trimestralmente, aunque con una laguna en 1931. Y la edición concluyó con tres números especiales publicados en noviembre de 1934, agosto de 1935 y julio de 1937. Los primeros seis números tenían 32 páginas

incluyendo publicidad. Del número 7 en adelante se aumentó el número de páginas dedicado a las ilustraciones, rebasando las cincuenta.¹¹ La edición en español e inglés, dirigida al público mexicano y estadounidense, tuvo un costo de 40 centavos en México y 25 cents en Estados Unidos y el resto del mundo. El precio incrementó a \$1 peso mexicano y 50 centavos estadounidenses en las últimas entregas regulares. La portada de cada número lucía un grabado de Jean Charlot o Diego Rivera a una o dos tintas sobre cartulina de color, mientras que los interiores eran casi en su totalidad a una tinta.

2.2 FAMILIA TRANSNACIONAL

[Jean] Charlot remarks that we “the *familia*” had become so accustomed to certain things and certain attitudes—simplicity and naivete, a certain infantile directness, that we can hardly conceive of how strange we must look to outsiders. We even have our own language and certainly an etiquette that is original and unmatched. One does what one wants but who wants to promenade in fashion? Etc. etc. Scorn for sentimentals, humanitarians, reformers, moralists, and authorities [...]

Anita Brenner¹²

La familia transnacional de artistas e intelectuales que con un lenguaje, etiqueta y reglas propios se distinguió de los *outsiders*, llegó principalmente desde Estados Unidos a México. La lista incluye un considerable número de expatriados que en México encontraron un segundo hogar. Comencemos por Frances Toor (1882-1956), originaria de Riga, Letonia, que emigró a Estados Unidos con su madre y sus hermanas

¹¹ Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en "Mexican Folkways"* (Ciudad de México: UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas, 1998), 30.

¹² Anita Brenner, *Diario* (diciembre 2, 1925), consultado en Susannah Joel Glusker, *Anita Brenner: A Mind of Her Own*, 1st ed. (Austin: University of Texas Press, 1998), 42.

para alcanzar a su padre, en 1888. El jefe de la familia Toor había emigrado años antes, adelantándose en el camino que muchas familias judías de la época seguían para establecerse al norte de Nueva York. En 1910, Frances comenzó su formación universitaria en la Universidad de California, Berkeley, contrajo matrimonio con Abraham Myer Seelig Weinburg en 1913 y se graduó en 1914. Tiempo después regresó a la Universidad de California, para obtener una Maestría en Artes en 1922.¹³ Ese mismo año llegó a México para matricularse en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Los cursos de verano, publicitados en *Mexican Folkways* desde los primeros números, incluían clases sobre México y América Latina, historia, antropología, métodos de enseñanza, lengua española y literatura. Las asignaturas se complementaban con excursiones a puntos de interés con expertos guías universitarios.

Con el tiempo, la Escuela de Verano se convirtió en algo más que un centro de enseñanza, el intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña la transformó en “un centro de reunión intelectual para aprender y debatir sobre la transformación cultural posrevolucionaria. Los involucrados en ella, buscaban cambiar las percepciones tanto entre estudiantes mexicanos como extranjeros. Los cursos y los viajes de campo se concentraban en la transformación social y el redescubrimiento cultural del país”.¹⁴ La ideología de la Escuela de Verano permeó en la antropóloga estadounidense y se materializó en una revista ilustrada sobre “Leyendas, fiestas, arte y arqueología” que sirvió como punto de encuentro para estudiantes y académicos de México y Estados Unidos. Frances Toor, simpatizante del movimiento de transformación revolucionario, esperaba que sus textos sobre cultura popular y arte mexicano despertaran empatía e interés en sus connacionales.

Cuando Frances hizo de la Ciudad de México su lugar de residencia, su entonces pareja, Joseph L. Weinberger encabezaba la sede mexicana de la organización B'nai B'rith, entidad que prestaba ayuda a los inmigrantes judíos para establecerse en el

¹³ Agradezco al Dr. Michael K. Schuessler por compartir conmigo los hallazgos de su investigación así como los datos que su colega Jeremy R. Wilson a su vez le transfirió (abril, 2022).

¹⁴ Rick A. López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution* (Durham & London: Duke University Press, 2010), 102. Traducción propia.

país.¹⁵ Fue así como los caminos de Toor y Brenner se encontraron. Los padres de Anita Brenner, Isidore y Paula, cada uno por separado emigró de Letonia a Chicago. El azar hizo coincidir a la pareja judía en la misma casa de huéspedes y, al poco tiempo de conocerse, contrajeron matrimonio. Los recién casados se mudaron a El Paso, Texas, y después en búsqueda de fortuna se trasladaron al pujante estado de Aguascalientes, México, donde nació Hanna Brenner (1905–1974).

Al poco tiempo de haberse establecido en México, el estallido de la Revolución hizo que la familia Brenner tuviera que salir del país en distintas ocasiones, hasta que en 1916 se establecieron en Texas permanentemente. La infancia de Anita transcurrió en Aguascalientes y después creció en San Antonio.¹⁶ En Texas inició los estudios universitarios, sin embargo, al no encajar en la comunidad judía a la que pertenecía ni del ambiente católico de su alrededor, Anita Brenner convenció a su padre de dejarla volver a México. En agosto de 1923, Brenner regresó al país para inscribirse en la Universidad Nacional y, obviamente, los encargados de darle la bienvenida fueron Joseph L. Weinberger y Frances Toor. A partir de entonces “Frances la llevó a la *Young Men’s Hebrew Association* a tomar el té. [Su vecino] Carleton [Beals] la llevó a bailar al Salón México, y todos acudían al [restaurante] Sanborns (Casa de los Azulejos).”¹⁷ Pronto Anita se relacionaba con la élite intelectual y artística de México (Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Edward Weston, Tina Modotti, Carlos Mérida) con ellos compartiría cafés, fiestas y, lo más importante ideas y proyectos.

Por su parte, la italiana Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini (1896–1942), llamada con cariño Assuntina o Tina, a los 16 años abandonó su natal Udine para

¹⁵ En palabras de Rick A. López: “Aunque nunca habló de ello en sus propios escritos, algunos de sus contemporáneos señalaron que [Frances] estaba casada con Joseph L. Weinberger. Él era un norteamericano expatriado desde hace mucho tiempo, que dirigía la sección mexicana del B’nai B’rith [...] No está claro si Toor y Weinberger estaban casados o simplemente eran pareja y, si estaban casados, si se casaron antes o después de su llegada –algunas fuentes han afirmado que cuando Toor llegó a México huía de un matrimonio infeliz con un dentista.” López, *Crafting Mexico*, 101. Por su parte, Corinne Krauze afirma que el señor “Weinberger vivía en Veracruz aproximadamente desde 1900 y era director de los teatros de Jacobo Granat en Veracruz y Tampico.” Corinne A. Krauze, *Los judíos en México* (México: Univ. Iberoamericana, 1987), 162.

¹⁶ Glusker, *Anita Brenner*, 12.

¹⁷ Glusker, *Anita Brenner*, 33. A inicio de los años veinte, en el edificio del antiguo Jockey Club porfiriano, los inmigrantes californianos Frank y Walter Sanborn establecieron el Sanborns Casa de los Azulejos, restaurante de moda donde se daban cita políticos, periodistas, artistas y empresarios.

reunirse con su padre, que como muchos otros italianos había emigrado a bordo de un transatlántico en busca del *American Dream*. Una vez en San Francisco, Tina trabajó como costurera y se unió a una compañía de teatro diletante. En 1917, conoció al novel pintor y escritor francocanadiense Roubaix de l'Abrie Richey, "Robo". Tras casarse, la pareja se mudó a Los Ángeles donde Tina probó suerte como actriz y consiguió algunos papeles en el cine mudo. Durante esta época compaginó su actividad cinematográfica con el modelaje posando para diferentes pintores y fotógrafos, entre ellos, Edward Weston (1886–1958) con quien posteriormente tendría un romance. El círculo bohemio frecuentado por Tina y Robo incluía a varios artistas mexicanos entre ellos el escritor Ricardo Gómez Robelo y el pintor Xavier Guerrero, ambos artistas les transmitían su entusiasmo por el redescubrimiento cultural que se gestaba en México. Invitado por Gómez Robelo, recién nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes, Robo viajó solo a México a finales de 1921. En una misiva enviada a Edward Weston, el esposo de Modotti describió las maravillas de la efervescente capital mexicana: "Debo decir, sobre lo que se está haciendo acá, que éste es el paraíso de los artistas. Este lugar destila color y se desborda en temperamento y vida. Aquí es posible ver más material en tan solo una tarde que lo que se puede encontrar en toda una vida en los Estados Unidos."¹⁸

A tan solo dos meses de su arribo, Robo murió al enfermar de viruela. Tina acudió a México para hacerse cargo del funeral y de la exposición de artistas californianos que Robo había llevado consigo bajo el brazo. En el proceso conoció a algunos artistas mexicanos que frecuentaría a su retorno. Ante la necesidad de un nuevo comienzo, Tina abandonó su infructuosa carrera en Hollywood y se mudó a México con Edward Weston, su compañero y mentor. A diferencia de la educación universitaria que recibieron Toor y Brenner, las dificultades económicas de la familia Modotti impidieron que Tina tuviera de una educación académica. No obstante desde temprana edad Modotti conoció el arte de la fotografía, en su infancia frecuentó el estudio de su tío Pietro en su natal Udine, pero fue hasta finales de 1922 que Tina dio

¹⁸ Carta de Roubaix de l'Abrie Richey a Edward Weston, diciembre 23, 1921, Tucson, Center for Creative Photography, Archivo Edward Weston, consultado en Rebeca Monroy, "Los objetos del deseo: Edward Weston en México," *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos* 32, abril-septiembre, 1994, 79-86.

sus primeros pasos en el oficio, primero como modelo y después como asistente de Weston, para situarse al otro lado de la lente poco tiempo después.

Durante los años que duró su sociedad, las fotografías de Modotti y Weston engalanaron ediciones tales como la revista de artes plásticas *Forma* (1926-1928), las estridentistas *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927) o el libro de Anita Brenner *Idols behind Altars* (1929). Tras tres años de colaboración, Weston volvió a California y Tina continuó trabajando por su cuenta.¹⁹ A partir de la edición de octubre–noviembre de 1926, el pequeño anuncio que publicitaba el trabajo de la mancuerna Weston-Modotti en *Mexican Folkways*, exhibía únicamente el nombre de Tina.

2.3 MUJERES EN MÉXICO

Los breves párrafos dedicados a Toor, Brenner y Modotti, lejos de ser una biografía exhaustiva buscan destacar su trasfondo migratorio, los motivos de su estadía en México, su integración en el núcleo internacional que gestó el llamado *Renacimiento mexicano* pero, sobre todo, la práctica de crear entre mujeres.²⁰ A su llegada recién se extinguían las llamas del fuego revolucionario y aunque hasta hace poco las adelitas o soldaderas habían servido en el campo de batalla (Imagen 1),²¹ la actuación de las mujeres en la esfera pública era parca y selectiva. La toma de espacios fuera de la esfera doméstica vulneraba convenciones sociales y un patriarcalismo firmemente arraigados. Pese al estímulo revolucionario y la consecuente renovación epistemológica, el feminismo en México no tuvo la misma fuerza que otras luchas sociales. Para los mexicanos se trató de “un fenómeno cultural comparable al *fox-trot*, el *jazz-band* y el cine; en pocas palabras, un síntoma desconcertante de la

¹⁹ Frances Toor, “Exposición de Fotografías de Tina Modotti,” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: octubre–noviembre 1929, 192.

²⁰ El “Renacimiento mexicano” título que inicialmente llevaría el libro inédito de Anita Brenner y Jean Charlot (Glusker, *Anita Brenner*, 89-90.). Término resultante de la comparación de la obra del movimiento muralista con los frescos del apogeo artístico italiano, fuente de inspiración de la escuela mexicana.

²¹ En su natal Aguascalientes, Anita Brenner incluso “observó a las *soldaderas* (mujeres que seguían a las tropas) preparando comida y atendiendo a los heridos.” Glusker, *Anita Brenner*, 27.

modernidad.”²² En los esfuerzos del gobierno revolucionario por ponerse al día con los países “civilizados”, los derechos de la mujer fueron asunto secundario. El periodista Carleton Beals, también colaborador de *Mexican Folkways*, describió en el libro *Mexico: an Interpretation* la situación que enfrentaban las mujeres mexicanas en los tempranos años veinte:²³

The privileges, although both men and women are very “loose” according to our lights, are all on the side of the men who are commonly philanderers. The looseness of the marriage tie, the traditional infidelity of the husband, the lack of economic security for the women, make the latter exceedingly subordinate.

And worst of all, tradition has it that the Mexican woman shall not work. While lower-class women are bred to hard toil, their work is not of a nature that will provide a living in case of separation from the husband. If a woman belongs to the middle or upper classes, she has no means whatsoever of self-support. Her education in French, embroidery, and the piano stands her in poor stead.

Ordinarily the Mexican girl marries at seventeen or eighteen. [...] After marriage a woman’s life is even more limited. She can scarcely speak to another man unless she is in the company of her husband. Oftentimes she is not permitted to go on the streets alone.²⁴

La breve interpretación de las convenciones de género y clase hecha por Beals refleja solo algunas de las muchas posibilidades de ser mujer en el periodo posrevolucionario. El inventario de leyendas, fiestas, arte y arqueología de *Mexican Folkways* comprende a su vez un catálogo de diferentes arquetipos femeninos. En primer lugar, el magazine se concreta gracias a figuras como la editora, la antropóloga, la escritora o la fotógrafa, es decir, mujeres que hicieron uso de la palabra, ejercieron una profesión, viajaron, emprendieron proyectos y se relacionaron sin impedimentos con sus compañeros masculinos. Desde estas coordenadas podemos definir a Toor, Brenner y Modotti como *mujeres revolucionarias* puesto que desempeñaron un papel activo en el redescubrimiento cultural mexicano pero sobre todo por la manera en que negociaron la construcción de su identidad.

²² Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (México, D.F.: FCE – Universidad Veracruzana – Universidad Autónoma Metropolitana, 2014), 216.

²³ Tras un azaroso periplo, Beals llegó a México en 1918.

²⁴ Carleton Beals, *Mexico: an Interpretation* (Nueva York: B.W. Huebsch, Inc., 1923), 189-192.



Imagen 1. José Guadalupe Posada, "Adelita," *Mexican Folkways*, julio-septiembre, 1928, 146.

La antropóloga Frances Toor consiguió forjar un espacio de enunciación propio ya que poseía la educación y los recursos para desempeñarse como traductora, taquígrafa, escritora, fotógrafa y conferencista. A estas habilidades sumó su destreza para formar redes de colaboración con destacados académicos, artistas, intelectuales y funcionarios públicos. Sin duda, la excepcional selección de colaboradores influyó en la reputación de sus proyectos, basta recordar que *Mexican Folkways* tuvo al conspicuo Diego Rivera como director artístico desde el quinto número. Asimismo, Frances compaginó la carrera editorial con la docencia, en 1928 se integró al cuerpo académico de la Escuela de Verano y a mediados de la década siguiente puso en marcha su propia casa editorial, Frances Toor Studios, donde publicó monografías sobre la cultura mexicana, peruana e italiana.

Las circunstancias de las *mujeres revolucionarias* contradicen la inseguridad económica, la incapacidad para el trabajo, la deficiente educación o la limitada vida social de las mujeres mexicanas descritas por Beals. Frances relata, en el primer número de su magazín, cómo el ejercicio de su profesión la llevó a emprender andanzas impensables para otras mujeres:

Mexican Folkways es consecuencia de mi gran entusiasmo y gusto de andar entre los indios y de estudiar sus costumbres. He estado sola entre ellos en circunstancias que aún mis cultos amigos mexicanos consideraban peligrosas y [...] no ha habido ocasión en que no me haya sentido segura [...] Llegué una noche a una estación del ferrocarril y cabalgué, sola con dos indios, durante dos horas [...] No hace mucho tiempo, fui con dos pescadores en una barca saliendo a las dos de la mañana. Frecuentemente me he aventurado así y siempre los he encontrado sorprendidos por mi interés, amigables y hospitalarios.²⁵

Es muy probable que los indios y pescadores que guiaron a Frances Toor en sus expediciones fueran sorprendidos tanto por el interés de la antropóloga como por el hecho de descubrir a una mujer practicando conductas masculinas, a saber, viajando sola –on foot, horse, and mule, on bus, auto, train and plane–,²⁶ haciendo uso del espacio público durante la madrugada y sin la compañía de esposo o chaperón.²⁷ Conductas que incluso sus cultos amigos mexicanos, habituados a las sanciones de la sociedad, la iglesia y la tradición, consideraban peligrosas. De no haber transgredido los tradicionales roles género, en la actualidad Frances Toor no sería reconocida por las revistas, libros y guías de viaje que interpretaron la lengua y la cultura mexicanas para el público angloparlante.

Las fotografías que preservan la estampa de Paca o Panchita Toor,²⁸ fuera de las páginas de *Mexican Folkways*, (re)presentan a una mujer con agencia ya sea con su edición entre las manos, luciendo un vestido blanco con bordados típicos; sonriendo tras la máquina de escribir; alcanzando la cima del cerro del Tepozteco al lado de Anita Brenner, usando pantalones y botas; o posando junto a Rosa y Miguel Covarrubias en Nueva York, portando vestido y una cámara fotográfica. De las diferentes estampas descritas merece especial atención el retrato creado por Tina Modotti (Imagen 2), en él la cosmopolita editora posa segura, sonriente y mira de frente a su interlocutora, viste ropa moderna y luce el cabello a la *bob*, al estilo de las estrellas de cine estadounidense de la época como Clara Bow o Ina Blaire. El recuadro compuesto a conciencia utiliza elementos que acentúan la (re)presentación de una

²⁵ Frances Toor, "Advertencia de la Directora," *Mexican Folkways*, Ciudad de México: junio-julio, 1925, 4.

²⁶ Como se asienta en el obituario que le dedicó el *New York Times*, junio 18, 1956, 25.

²⁷ En América Latina popularmente se denomina "chaperón" a la persona que acompaña a una mujer joven o a una pareja para supervisar su comportamiento en actividades sociales.

²⁸ Diminutivos de Francisca, su nombre en español.



Imagen 2. Tina Modotti, "Frances Toor," *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades* (Ciudad de México), julio 22, 1956.

mujer profesional, en el escritorio de Frances se alinean cuidadosamente la moderna máquina de escribir, su herramienta de trabajo; un típico molcajete mexicano, producto de sus expediciones y las flores en la vasija aportan un toque femenino.

Paca Toor debió ser un modelo a seguir para Anita Brenner, la antropóloga estadounidense era una mujer con la que podía identificarse personal y profesionalmente, ya que ambas compartían una historia común: raíces judías, una familia con pasado migratorio, la condición de expatriadas y su amor por México. La colaboración de Anita Brenner en *Mexican Folkways* fue breve, pues su trayectoria binacional facilitó su incursión como interprete, traductora, periodista e investigadora. Cuando regresó a México, al igual que otros expatriados estadounidenses consiguió un primer empleo como profesora de inglés. Al poco tiempo se convirtió en emisaria del B'nai B'rith, asistiendo a los migrantes judíos que llegaban al puerto de Veracruz. El contacto directo con las experiencias de los inmigrantes la llevó a escribir "The Jew in Mexico", su primer artículo publicado en el semanario estadounidense *The Nation*, en 1924.²⁹ A la primera entrega le

²⁹ Anita Brenner, "The Jew in Mexico," *The Nation* 119, Agosto 27, 1924, 211-212.

sucedieron una serie de artículos publicados en la prensa judeo-estadounidense que impulsaron su carrera como periodista y le proporcionaron una fuente de ingresos.

Adicionalmente, Brenner ayudaba a Diego Rivera mecanografiando sus ensayos, la labor que implicaba largas conversaciones derivó en su conversión en “revolucionaria activa”. Brenner fue también asistente de investigación de Ernest Gruening, trabajo que además de proporcionarle una buena paga le permitió aprender sobre México guiada por un experimentado periodista. Brenner tradujo y editó el trabajo de su amigo y cómplice Jean Charlot, cabe recordar que juntos forjaron el término *Mexican Renaissance*, denominación por excelencia para describir el rol del arte y los artistas posrevolucionarios.³⁰ A la par de los artículos sobre la comunidad judía, Anita publicó textos variopintos en español e inglés, en *Mexican Folkways*, *Forma*, *Revista de Revistas*, *The Arts*, *Creative Arts*, *Art and Archaeology* y *L'art Vivant*.

Decenas de fotografías permiten (re)conocer las diferentes facetas de la periodista hidrocálida.³¹ Las imágenes capturadas por Edward Weston abarcan desde el *close up* de una joven Anita de mirada profunda hasta la serie de desnudos semi-abstractos que resaltan los suaves y curvos contornos de su cuerpo iluminado que resalta abruptamente del fondo oscuro, siendo el *Pear-Shaped Nude* (1925) el más citado. Naturalmente, Tina Modotti realizó también una serie de retratos de su colega, su pericia con la cámara le permitió (re)crear contrastantes imágenes de una misma Anita. Por un lado, produjo la imagen de una mujer fuerte y desafiante enfatizando los angulosos contornos de su rostro, el gesto provocador y el cabello radicalmente corto que usaba Anita Brenner, en un *close up* en contrapicada (Imagen 3, 1925). Por otro lado, mediante un calculado juego de luz y sombra, Tina (re)creó la imagen de una mujer serena y pensativa (1926), Brenner posa delicadamente de perfil, ataviada con un saco de terciopelo oscuro, moño al cuello y sombrero. Las imágenes capturadas en sales de plata muestran a una mujer moderna y polifacética, elegantemente vestida, estilizada con maquillaje y con un radical corte de cabello.

³⁰ Glusker, *Anita Brenner*, 40-89.

³¹ Gentilicio de las personas procedentes de Aguascalientes.



Imagen 3. Tina Modotti,
"Anita Brenner", 1925.

Siguiendo los pasos de Frances Toor, a finales de 1927, Anita Brenner regresó a Estados Unidos para estudiar antropología e iniciar su carrera en las letras y la edición. En Nueva York publicó *Idols behind Altars* (1929), en sintonía con las guías publicadas por Toor *Your Mexican Holiday* (1932) y *The Wind that Swept Mexico* (1943).³² Y al volver a su tierra natal fundó el magazín *Mexico/this Month* (1955-1972), publicación de larguísimo aliento. Pero antes de partir a la Universidad de Columbia, Brenner comisionó 400 fotografías a la dupla Weston-Modotti para el catálogo inédito *Mexican Decorative Arts*. Las imágenes capturadas al alimón, entre 1926 y 1927, sin lugar a dudas impulsaron la renovación estética de la fotografía en México.

Cuando Edward Weston y su discípula llegaron al "paraíso de los artistas" en 1923, las posibilidades estéticas de la fotografía permanecían inexploradas. La fotografía era considerada una técnica de reproducción mecánica y automatizada,

³² Anita Brenner, *Idols behind Altars*, Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929. *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*, Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1932 (con mapas e ilustraciones de Carlos Mérida). Y *The Wind that Swept Mexico: The History of the Mexican Revolution of 1910-1942*, Texas: University of Texas Press, [1943] 1971.

para añadir valor estético a la imagen sus colegas pictorialistas realzaban las imágenes en blanco y negro con colores y texturas, de tal manera las fotografías se transformaban en creaciones artesanales más cercanas al dibujo o la pintura.³³ La pareja de fotógrafos recién llegada de Estados Unidos llevó consigo cámaras, utensilios y una nueva mirada influenciada por la estética de la *Neue Sachlichkeit*. La tendencia alemana que se había difundido con la prensa alentaba un lenguaje visual objetivo y la reproducción exacta de las formas.³⁴ El uso de pronunciados acercamientos, la descontextualización de los objetos, audaces encuadres, la nitidez de las formas y la percepción del objeto en términos constructivos y estructurales convirtieron a la pareja de fotógrafos en referentes de la fotografía moderna mexicana.³⁵ La escuela pictorialista, entonces en boga, perdió terreno ante la avanzada de la vanguardia fotográfica.

Luego de tres años Weston concluyó su aventura mexicana y regresó a Estados Unidos. Por su parte, Tina conservó el estudio, se ganó la vida ejerciendo el oficio y se posicionó como la fotógrafa del Renacimiento mexicano. En solitario realizó una serie fotográfica para el libro inédito *El canto de los hombres* de Germán List Arzubide y su trabajo fue publicado en el periódico *El Machete* (1928) y las revistas *New Masses* (1928, 1929), *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ, 1928, 1930 y 1931), *Creative Art* (1929), *Transition* (1929), *El Universal Ilustrado* (1929) o *Der Arbeiter Fotograf* (1932). En su estudio retrató a destacados miembros de la sociedad, escritores y artistas, como Jean Charlot, Carleton Beals, Germán List, Antonieta Rivas o Dolores del Río, por citar tan solo algunos nombres. Registró la obra de los muralistas en boga, Rivera, Orozco o Máximo Pacheco le comisionaron el registro fotográfico de sus murales, pero su celebridad se debe sobre todo a las imágenes del trabajo y las actividades de la gente sin historia, aquellas imágenes de la ciudad o el campo mexicanos, como ha señalado Antonio Saborit.³⁶

La primera y única exposición individual de Tina se celebró en la Biblioteca Nacional de México en diciembre de 1929, a escasas semanas de que fuera expulsada

³³ Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia* (México: Sexto Piso - CONACULTA, 2014), 53.

³⁴ En México circulaban las revistas *Camera* o *American Photography*.

³⁵ Mariana Figarella, "Fotografía moderna: la primacía del objeto," *Alquimia* 1, mayo-agosto, 1998, 35-38.

³⁶ Antonio Saborit, "Los objetos esconden universos," *Alquimia* 1, mayo-agosto, 1998, 7-11.

del país. El evento fue parte de las muestras de solidaridad de la *familia internacional* por el hostigamiento del Estado mexicano a causa de su activismo político y la reciente vinculación en el asesinato del líder estudiantil comunista Julio Antonio Mella, entonces pareja de Modotti.³⁷ La Biblioteca Nacional adscrita a la Universidad Nacional Autónoma de México dispuso el espacio para la exhibición y mandó imprimir carteles, invitaciones y volantes para difundir el evento. La invitación contó con dos versiones, la primera comunicaba el programa de la velada inaugural y la segunda ponía en circulación el manifiesto *Sobre la fotografía*.³⁸

Naturalmente Frances Toor reseñó la exhibición fotográfica y cedió su tribuna para contribuir a la difusión del manifiesto de su colaboradora y amiga. Modotti que además de experiencia había ganado autoridad en el medio, postuló la “fotografía honrada”, en sus palabras: “sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los ‘efectos artísticos’ o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: LA CALIDAD FOTOGRÁFICA.”³⁹ Modotti se desmarcaba de la antigua práctica que buscaba emparentar la fotografía con la pintura, la práctica pictorialista que prefería tomas sin nitidez y cuyas impresiones imitaban bocetos, dibujos, tintas o grabados, llamadas copias dulces. El foco suave, el retoque de los negativos, los lentes difusos, el borramiento de los elementos alrededor de la imagen y la impresión sobre papel texturizado se contaban entre las técnicas de la llamada fotografía pictórica.⁴⁰

³⁷ Desde 1927 Tina militó en el Partido Comunista Mexicano y colaboró activamente como fotógrafa y traductora en su órgano periodístico *El Machete*. Cabe recordar las paradigmáticas fotografías del campesinado y el proletariado mexicanos leyendo dicho periódico. Modotti participó también en el comité Manos Fuera de Nicaragua y en las movilizaciones contra la sentencia del caso Sacco y Vanzetti.

³⁸ La exposición abarcó la totalidad de su obra y se inauguró el 3 de diciembre de 1929 en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional de México, institución que recién había obtenido su autonomía. La noche fue amenizada con las canciones revolucionarias de Concha Michel, también colaboradora de *Mexican Folkways*. Véanse Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929 / A new vision, 1929* (México, D.F.: CNCA-Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000). Y Elisa Lozano Álvarez, “Modotti y la exposición de 1929,” *Alquimia* 1 (mayo-agosto, 1998): 25-30.

³⁹ Se respeta el énfasis dado en la puesta en página. Tina Modotti, “Sobre la fotografía / On Photography,” *Mexican Folkways*, n. 4, México D.F.: octubre-diciembre, 1929, 196-197.

⁴⁰ Rebeca Monroy, “Los objetos del deseo,” 80.

El manifiesto *Sobre la fotografía* no aboga por reconocer la materia fotográfica como obra de arte, equiparable a otras obras plásticas como la pintura o la escultura, pese a su naturaleza mecánica. Para Modotti es irrelevante definir si la fotografía es o no arte, lo importante es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena fotografía se entiende aquella que acepta las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha las posibilidades y características que el medio ofrece, mientras que la mala fotografía recurre a trucos y falsificaciones.⁴¹ Para la fotógrafa la cámara representa una herramienta, como lo es el pincel para el pintor, con la diferencia de que la fotografía se produce “en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara” de ahí que sea “el medio más elocuente y directo para fijar o registrar la época presente.”⁴² La *nueva mirada* que Modotti introduce en México enaltece la captura del instante como su contribución al proyecto posrevolucionario y, a su vez, se distancia de la fotografía que altera lo registrado creando un producto híbrido mediante la aplicación de técnicas pictóricas. La famosa fotografía “The Tehuantepec women” de Modotti y “A Yucatan potter” de Toor ilustran el manifiesto publicado en *Mexican Folkways*. Mientras la primera toma se destaca por el uso de claroscuros, la toma cerrada y la composición que balancea ángulos, curvas, luces y sombras, la segunda toma es de otra índole, no se trata de un registro sensible (estético) sino antropológico.⁴³

La revolución fotográfica liderada por la artista italiana contó con el espaldarazo de la élite intelectual. El crítico catalán Martí Casanovas había impulsado la legitimación de la “fotografía honrada” incluso antes de celebrarse la exposición. En el número inaugural de la revista *¡30-30!* elogió el sentido estético y formalista así como la trascendencia social de su fotografía, la apologética reseña afirmaba “su fotografía es completamente honrada, libre de ardides y de trucos. Tina Modotti ha hecho de la fotografía un arte puro, y ha puesto este instrumento, maravilloso en sus

⁴¹ Tina Modotti, “Sobre la fotografía / On Photography,” 196-197.

⁴² Loc. Cit.

⁴³ Cuando la fotografía se convirtió en herramienta de la antropología abundaban los retratos de sujetos de frente y de perfil, con especial énfasis en la cara y la mitad de la caja torácica, para estudiar fenotipos raciales. Véase Oriol Gómez Mendoza, “Indio, nación y cuerpo en el Porfiriato,” *Historia* 396, n. 2 (2013): 249-268.



Imagen 4. Edward Weston, "Miguel Covarrubias y Tina Modotti", ca. 1924. Colecciones Digitales. Archivo Miguel Covarrubias, UDLAP.

manos, al servicio de la revolución."⁴⁴ Y en la clausura de la exposición, celebrada el 14 de diciembre de 1929, David Alfaro Siqueiros ofreció la conferencia titulada *¡La primera exposición fotográfica revolucionaria de México!*.⁴⁵ Casanovas, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, David Alfaro Siqueiros, Rivera, Beals, Brenner o Toor son tan solo algunos partidarios de la renovación estética abanderada por la artista italiana.

Durante los ajetreados años que Tina vivió en México osciló entre los roles de musa y fotógrafa. Edward Weston la capturó en múltiples vertientes desde aquellos retratos que sacudieron la rígida moral mexicana, a saber la serie de voluptuosos desnudos en que Tina posa rutilante bajo el sol en la azotea de su casa-estudio,⁴⁶ hasta la estampa de la fotógrafa, aún en ciernes, en compañía de Miguel Covarrubias

⁴⁴ Martí Casanovas, "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario," *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, Ciudad de México: julio, 1928, 4-5.

⁴⁵ Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929 / A new vision, 1929* (México, D.F.: CNCA-Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000), 20.

⁴⁶ Dichos retratos se publicaron en la prensa como parte de la campaña mediática para desacreditar a Tina, tras su implicación en el asesinato de Julio Antonio Mella.

(Imagen 4). La espontánea toma captura a una fotógrafa desenfadada, alejada de las atávicas y acartonadas poses practicadas por su maestro o los fotógrafos pictorialistas. En la estampa Modotti se muestra cercana al talante de su colega Paquita Toor, con quien comparte la afición de amalgamar lo tradicional y lo moderno, como se aprecia en la imagen Tina porta un reluciente vestido blanco con bordados típicos y, una moderna y portátil Graflex. Modotti fue también modelo de Diego Rivera quedando plasmada en los murales de la Escuela de Chapingo (*La tierra dormida, Germinación, Floración*) así como en los muros de la Secretaría de Educación Pública (*El arsenal*). Las imágenes creadas o inspiradas por Tina dan cuenta de su interacción con la *familia* artístico-intelectual.

La agenda conjunta de Frances, Anita y Tina no se reducía al aspecto laboral, también compartían la efervescente vida social de los años veinte. Las memorias y diarios de sus colegas confirman que en más de una ocasión las *soirées*, celebradas con regularidad, continuaban en populares e indecorosos eventos. Edward Weston registró la ocasión en que, por iniciativa de Frances Toor, acudieron al Salón Azteca, salón de baile que no imponía restricción alguna de estilo o método a los bailarines y, por lo tanto, podía verse una exhibición irrestricta de expresiones, deseos, pasiones y lujurias, en su mayoría lujurias crudas y sin tapujos.⁴⁷ Otra de sus memorias refiere la noche en que, así mismo Frances Toor, los condujo al Teatro Lírico, a un espectáculo que ofrecía: "Too much 'carne'—though I am not moralizing. I was finally bored by all the wiggling arses and wobbling tits."⁴⁸

Solas y en compañía de la *familia*, las tres revolucionarias gozaron de una libertad inusitada en la esfera pública y privada. Toor, Brenner y Modotti por su condición social, su calidad de extranjeras y el situarse en el epicentro urbano, pudieron trastocar las conductas dictadas por una sociedad conservadora, católica y

⁴⁷ Lew Andrews, *Weston & Charlot: Art and Friendship* (Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 2011), 10-11. Traducción propia.

⁴⁸ Citado en Peter Stern, "Frances Toor and the Mexican Cultural Renaissance," in *Documenting movements, identity, and popular culture in Latin America: Papers of the Forty-Fourth Annual Meeting of the Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials*, ed. Richard F. Phillips (Austin: SALALM Secretariat, Benson Latin American Collection, The General Libraries, University of Texas at Austin, 2000), 213.

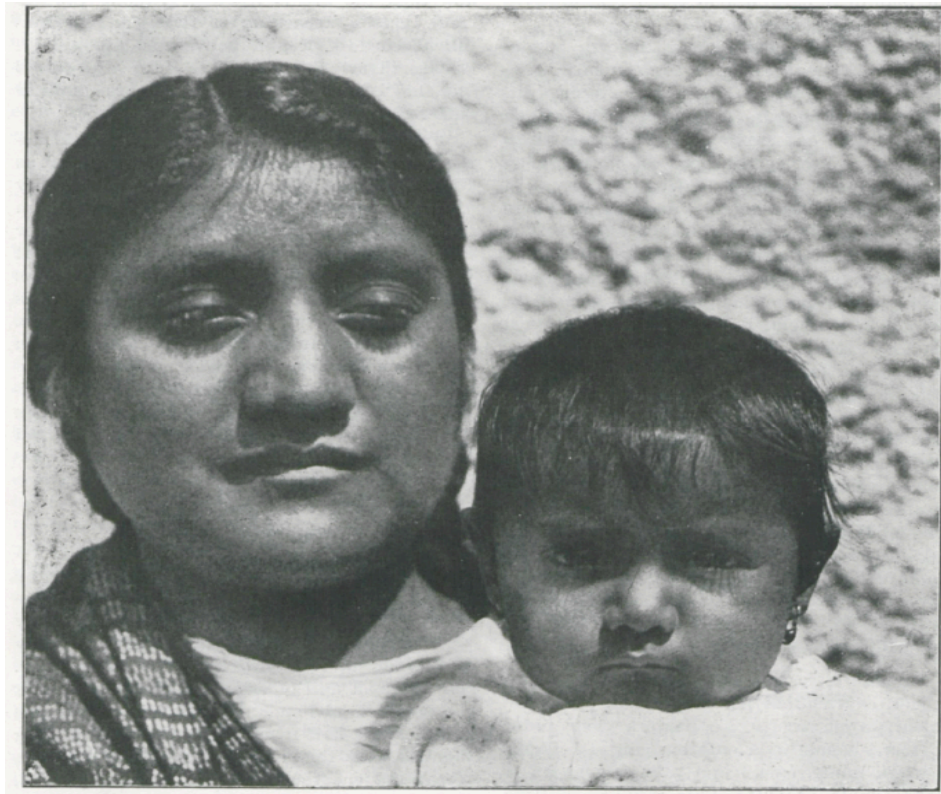


Imagen 5. Tina Modotti,
"An Aztec Mother,"
Mexican Folkways, abril -
junio, 1928, 103.

AN AZTEC MOTHER.

BY TINA MODOTTI.

machista pero la posibilidad de romper con las funciones y comportamientos asignados a su género no era una posibilidad al alcance de todas.⁴⁹

Al margen de la elitista burbuja intelectual se encontraban las *mujeres indígenas* aquellas que, en palabras de Frances Toor, pertenecían a las dos terceras partes de la población que aún vivía en lo que quedaba de su antigua cultura.⁵⁰ Las mujeres indígenas corrían una suerte distinta pues además de sortear los roles de género debían impugnar las barreras de clase y raza ya que desde la época colonial, previo a la clasista sociedad porfiriana, el poder y los privilegios estaban estrechamente relacionados con la identificación racial. En un inicio a manera de castas, después de razas y posteriormente de clases, estas identidades socialmente atribuidas conformaron las "categorías básicas de las relaciones de dominación y [sirvieron]

⁴⁹ Aunque Anita Brenner nació en Aguascalientes, México, el gobierno mexicano intentó otorgarle la Orden del Águila Azteca, es decir, la mayor distinción que se concede a un extranjero por prestar servicios a la nación o la humanidad. Brenner rechazó el reconocimiento alegando ser mexicana.

⁵⁰ Toor estimó a la población indígena en "cerca de diez millones de indios, casi las dos terceras partes de la población, que viven en lo que les queda de su antigua cultura. Es a estos diez millones a los que el Presidente Calles ha ofrecido incorporar a la vida moderna." Frances Toor, "Advertencia de la Directora," 4.



Imagen 6. S/A, "The Apparel and hair Dressing of the Women of Yalalag,"
Mexican Folkways, octubre-noviembre, 1925, 23.

como fundamento de una cultura de racismo y etnicismo."⁵¹ Las identidades raciales indio, indígena, mestizo, criollo, negro o blanco determinaban desde entonces las capacidades de acción, propiedad y poder.

Invisibilizado por el régimen porfirista y revalorizado por el gobierno revolucionario, el indio se exterioriza al ser adoptado como ícono de lo autóctono y símbolo de identidad colectiva. Ya sea en pinturas, dibujos o grabados, en las fotografías de Modotti o en el registro fotográfico-antropológico, su versión femenina: la tehuana, la madre azteca (Imagen 5), las mujeres de Yalalag (Imagen 6), las vendedoras de fruta o las estudiantes rurales (Imagen 7) remiten y habitan en el pasado. Todas preservan su vestimenta, sus danzas, sus fiestas, sus creencias y cumplen con las funciones típicas de su género y clase, el trabajo duro, la maternidad y un idealizado contacto con la naturaleza. La mujer indígena es (re)presentada inmersa en un estado prístino, ajena al progreso y la modernidad.

El lector avisado notará la parcialidad con que *Mexican Folkways* alude a las mujeres que integran sus contenidos. En contraste con Toor, Brenner, Modotti u otras

⁵¹ Aníbal Quijano, "'Raza', 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas," en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. (Buenos Aires: CLACSO, 2014) 757.



Imagen 7. S/A, "Estudiante[s] del Centro de Matlapa en su Traje Regional,"
Mexican Folkways, abril-junio, 1933, 102.

integrantes de la *familia* transnacional, las mujeres indígenas no tienen nombre, ni voz, ni celebridad. Para referir a la alteridad indígena se enfatiza su indumentaria (Huipiles from Veracruz, Many ways of wearing rebozos, The typical dress of Janitzio), las labores que realizan (Weaving a ceñidor, A weaver from Milpa Alta), el origen étnico (An Aztec mother, Three Mije Women, An Otomi Woman) o se les nombra según el lugar de procedencia (The Tehuantepec Women, Women of Yalalag, Students of the Matlapa Center, A Zacapoaxtla Indian Woman, Two sisters of Janitzio, Women of Yolox). De las alusiones anteriores podemos afirmar que la alteridad indígena es siempre colectiva y asociada a características como la vestimenta, la pertenencia y/o apariencia étnico-racial, el trabajo o el lugar de origen.



Imagen 8. S/A. Luz Jiménez posando para Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Francisco Díaz de León en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, ca. 1920. Fondo Francisco Díaz de León – Museo Colección Blastein.

El grueso de las mujeres (re)presentadas sin duda transmitió sus saberes para conformar los textos publicados por *Mexican Folkways*, sin embargo, esporádicamente se reconoce su autoría o contribución. Para ilustrar el epítome de la alteridad indígena mexicana no hay mejor ejemplo que la mujer que encarna la estampa titulada “An Aztec mother” (Imagen 5). Julia Jiménez González (1897-1965) era originaria de Milpa Alta, un pueblo nahua al sur de la capital que preservó sus costumbres y su lengua durante gran parte del siglo veinte.⁵² Julia, después conocida como Luz Jiménez, cursó la educación elemental en la escuela rural de su pueblo, conforme al plan de homogeneización lingüística aprendió la lengua española que se imponía como lengua nacional. De niña soñaba con ser maestra pero los enfrentamientos revolucionarios truncaron sus expectativas.⁵³ Luz, su madre y sus hermanas huyeron de Milpa Alta y buscaron refugio en la zona este de la capital,

⁵² Hoy en día Milpa Alta forma parte de las alcaldías de la Ciudad de México debido al crecimiento de la mancha urbana.

⁵³ Desde mediados del Gobierno juarista, alrededor de 1861, las mujeres ingresaron selectiva y paulatinamente a las universidades y en la provincia se fundaron escuelas normales para señoritas. Carlos Monsiváis, “Prólogo. De cuando los símbolos no dejaban ver el género,” *Género poder y política en el México posrevolucionario* (México: FCE, UAM-Iztapalapa, 2009), 12.

sobreviviendo de la venta de comida, flores y textiles en el popular mercado de Santa Anita.⁵⁴

Una vez extinguido el movimiento armado, Luz Jiménez por su apariencia y su origen fue elegida *Izcalichpochtzintli* (doncella o princesa de la primavera)⁵⁵ y por las mismas razones fue “descubierta” por Jean Charlot: “[he] discovered an Indian model who largely because of his paintings became a ‘classic’ native female in modern Mexican painting;”⁵⁶ su descubrimiento la condujo a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, escuelas artísticas de corte nacionalista que buscaban inspiración en personajes y paisajes autóctonos, donde trabajó como modelo (Imagen 8). A partir de entonces, paulatinamente se convirtió en la musa predilecta de los artistas de vanguardia.⁵⁷ Su estampa es patente en las obras de Fernando Leal, Charlot, Modotti, Weston, Rivera, Siqueiros u Orozco, por citar solo algunos nombres. La imaginería inspirada en Luz Jiménez la (re)presenta al natural o con vestimenta típica, a saber blusas de manta de algodón, largas faldas ceñidas con fajilla y rebozo. La caracterizan la larga y oscura cabellera, suelta o trenzada, la piel morena, sus grandes ojos y los pies descalzos. Siempre acompañada por petates, metates, jícaras, cántaros, a saber, elementos típicos y domésticos. El caudal iconográfico inspirado en Luz, Doña Luz o Luciana, sus nombres de batalla, la ratificó como el arquetipo de la mujer indígena mexicana. Pinturas, dibujos, grabados y fotografías (re)producen los valores propios de su clase, escenas costumbristas que idealizan el trabajo duro, la abnegación, la maternidad o el contacto con la naturaleza.⁵⁸

⁵⁴ Se pueden ver reminiscencias del lugar en los cuadros *Viernes Santo en el canal de Santa Anita* (1924) y *Festival de las flores. Fiesta de Santa Anita* (1931) de Diego Rivera.

⁵⁵ La tradición de la *Izcalichpochtzintli* data de la época prehispánica, cada año con motivo de la cosecha de primavera se elegía a una joven y bella mujer como princesa de la cosecha. En 1921, al iniciarse el proceso de desecación de los canales, la tradición fue sustituida por el concurso de *La india bonita*, patrocinado por el periódico *El Universal*. Finalmente, en 1936 se revivió la esencia de la *Izcalichpochtzintli* bajo el nombre de *La flor más bella del ejido*.

⁵⁶ Anita Brenner, *Idols behind altars*, 304.

⁵⁷ Para conocer a profundidad la biografía de Luz Jiménez véanse Adriana Zavala, *Becoming modern, becoming tradition women, gender, and representation in Mexican art* (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2010), 153-202. Jesús Villanueva Hernández, “Doña Luz, Inspiration and Image of a National Culture,” *Voices of Mexico* 41, (octubre-diciembre, 1997):â 19-24. O Rafael Tovar, et. al., *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965* (México, D.F.: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2000).

⁵⁸ Véanse las piezas *India con frutas* (1920) de Fernando Leal. *Luz sentada* (1924), *Madre e hija* (1930) o *Trabajo y sosiego* (1938) de Jean Charlot. *Luz Jiménez standing* y *Woman on Petate* (1926) de Edward Weston. *La Creación* (1922) y *La Molendera* (1924) de Diego Rivera. La serie fotográfica que

Doña Luz, heredera de una sabiduría ancestral y testigo de importantes acontecimientos como la llegada de Emiliano Zapata a Milpa Alta o los inicios del muralismo mexicano, oportunamente ejerció los trabajos de profesora y traductora de lengua náhuatl. Así mismo colaboró con antropólogos, folkloristas y lingüistas interesados en la recopilación de la tradición oral o los cuentos populares nahuas, sin embargo, durante la primera mitad del siglo veinte la coautoría de Luz no fue reconocida, su voz fue silenciada sistemáticamente.⁵⁹ Estas ocupaciones intermitentes fueron insuficientes para garantizar el sustento de Luz y su familia, por lo que a lo largo de su vida complementó su jornada laborando como empleada doméstica, lavandera, cocinera o trabajadora textil. Por sus limitados recursos, Doña Luz y las mujeres de su condición no logran eximirse de la estructura social imperante, de las taras atribuidas a la identidad indígena, ni del paternalismo de la élite intelectual. Su implicación con la élite cultural, el apoyo de sus compadres Brenner y Charlot (padrinos de Conchita, la bebé que figura en la imagen citada) y su sabiduría ancestral fueron insuficientes para sortear la pobreza y el anonimato.

A diferencia de sus congéneres, la mujer indígena no fue considerada agente activo sino objeto de estudio u objeto de los programas de gobierno que prometían incorporarla a la vida moderna. Aunque el magazine jugó “un papel importante en la formación de la nueva actitud mexicana hacia el indio”⁶⁰ y contribuyó al (re)conocimiento del pluralismo étnico mexicano, la visualidad con que se proyectó a la mujer indígena la reprodujo pobre, sumisa, pasiva, servil o exótica. Sin pertenecer al aluvión de revistas subsidiadas por el Estado, *Mexican Folkways* reafirmó el gesto paternalista del gobierno revolucionario y de la élite cultural que se encargó de estudiar, interpretar y sobre todo civilizar al indio. Se elogiaron sus manifestaciones artísticas y costumbristas pero en más de una década de circulación ninguna página

comprende *An Aztec Mother, An Aztec Baby, Doña Luz and Conchita* (1926) de Tina Modotti. *La Malinche y Cortés* (1926) de José Clemente Orozco. O *la Fuente de los Cántaros* (1927) de José María Fernández Urbina.

⁵⁹ Los libros *The boy who could do anything* (1942) editado por Brenner e ilustrado por Charlot así como *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta* de Fernando Horcasitas contienen los relatos de Luz Jiménez sin acreditar su autoría. Frances Toor, Benjamin Lee Whorf, entre otros autores, publicaron también los cuentos populares narrados por Luz sin el crédito correspondiente.

⁶⁰ Frances Toor, “Mexican Folkways,” *Mexican Folkways*, n. 4, Ciudad de México: octubre-diciembre, 1932, 205.

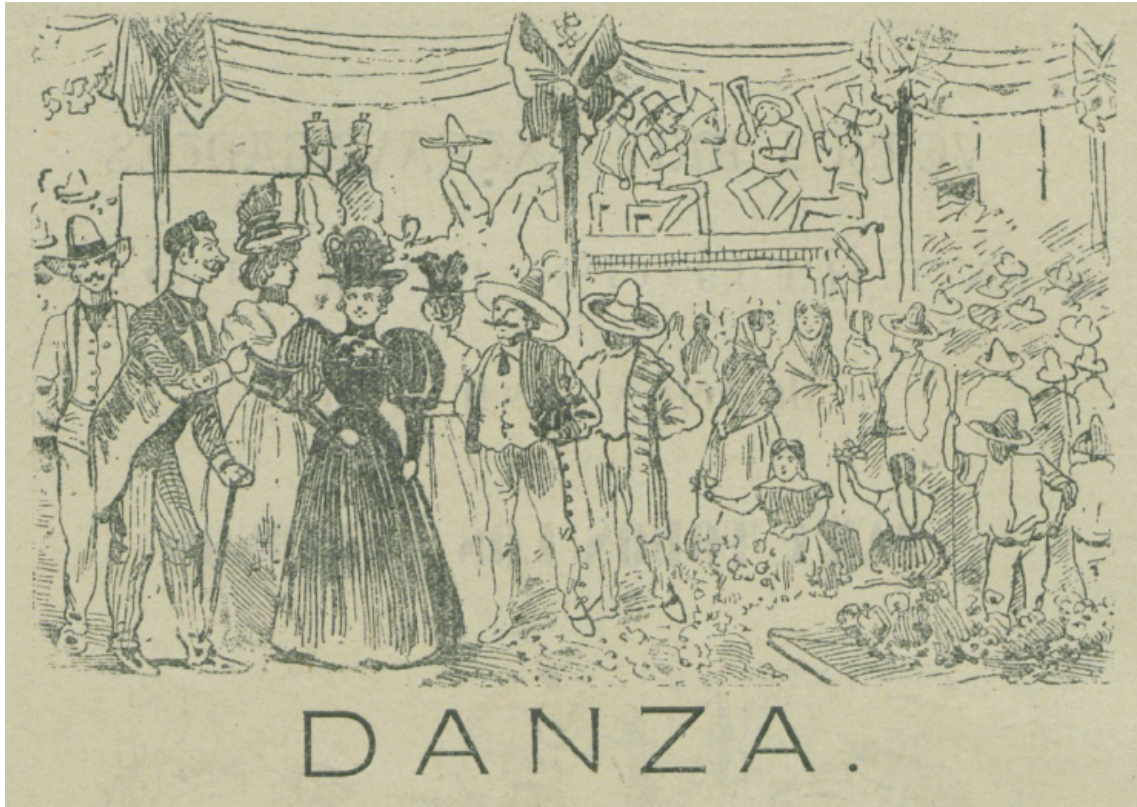



Imagen 9. José Guadalupe Posada, "Danza," *Mexican Folkways*, julio-septiembre, 1928, 162.

de la revista muestra cambios en la identificación étnico-racial y sus efectos, por el contrario, sin proponérselo reafirman las características visuales atribuidas a la identidad indígena, siempre similares entre ellos –etnicidad y anonimidad– y diferentes a la *familia* intelectual. La crítica lanzada al indigenismo se constata de nueva cuenta, este fue “una categoría con la que los criollos [y mestizos] expresaron una ideología nacional en la que los indios no desempeñaban ningún papel ni tenían nada que decir.”⁶¹

Mientras la alteridad de la mujer indígena permanece inamovible, en contraste, la modernización y la reactivación económica en curso configuraban otro arquetipo femenino. Popularizadas por la prensa con el mote de *pelonas* o *flappers*, las *mujeres modernas* se distinguían a grandes rasgos por el corte de cabello masculino, la cintura descorsetada y las faldas cortas.⁶² En México, las *pelonas* llamaron la atención por la disidente longitud de su cabello, en cambio en el mundo anglófono, las *flappers* se distinguían por los vestidos relativamente cortos que supuestamente aleteaban

⁶¹ Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, (España: Gedisa, 2005), 124.

⁶² Rashkin, *La aventura estridentista*, 214.



LA ELECTRICIDAD ES EL AUXILIAR MAS VALIOSO DE LAS SEÑORAS DE CASA

Contamos con la selección más completa de aparatos eléctricos que abarcan los adelantos más recientes en la materia. - - - - -
Además de nuestros incomparables aparatos de calefacción y refrigeración, podemos ofrecerle otros muchos de gran aplicación práctica para el hogar. - - - - -

VISITENOS UD., TENEMOS MUCHO QUE MOSTRARLE, DE VERDADERO INTERES

VENTAS EN ABONOS

SALA DE ELECTRICIDAD
GANTE 20 ERIC. 401

Imagen 10. Anuncio de aparatos electrodomésticos, *Mexican Folkways*, octubre-diciembre, 1928, 192.

(*flapped*) con el viento.⁶³ Este ideal femenino llegó a México desde Estados Unidos o Europa, a través de la prensa, los libros de texto, manuales de consejos, el cine u otros espectáculos como el teatro de burlesque,⁶⁴ por lo tanto, este arquetipo fue asequible solo para las chicas ciudadanas y letradas de la clase media o alta que podían costear los nuevos bienes de consumo, al menos en un inicio.

La mujer moderna llegó para relevar a las mujeres decimonónicas que escondían sus cuerpos bajo pesadas y abultadas vestiduras como dictaba el ideal femenino porfiriano (Imagen 9), en su lugar emergían cuerpos esbeltos y estilizados. La moda servía para redefinir la idea de lo femenino, *pelonas* y *flappers* hacían gala de las últimas tendencias estadounidenses o europeas, lucían vestidos cortos que dejaban brazos y piernas a la vista, cabello a la *bob* o a la *garçonne*, zapatos de tacón y maquillaje. Las estampas publicitarias insertadas al inicio y al final de *Mexican Folkways* (re)presentan a una mujer moderna que se desenvuelve en ambientes urbanos y electrificados, y que adopta con complacencia las posibilidades que ofrecía

⁶³ Anne Rubenstein, "La guerra contra 'las pelonas'," *Género, poder y política en el México Posrevolucionario* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 92.

⁶⁴ Op. cit., 95.

la “vida moderna” como viajar en tranvía, utilizar aparatos electrodomésticos o reivindicar el derecho a fumar.⁶⁵ Al menos esas eran las ficciones que la propaganda comercial promovía para el público mexicano, un público-lector-consumidor que anhelaba una modernidad que aún no se materializaba por completo.

La caracterización de lo femenino y los bienes de consumo se transformaron pero como puede verse en las estampas de la industria publicitaria, los roles atribuidos a la mujer la mantenían confinada en la esfera doméstica. Los escenarios propuestos en los anuncios de la Sala de electricidad (Imagen 10) y la Compañía de luz (Imagen 11) aluden a un progreso electrificado en el que las mujeres asumen el rol de la “señora de casa”, es decir, la mujer que se ciñe a la idea tradicional de familia y cumple con las labores de su género, cocinar, lavar, planchar, cuidar a los hijos y servir al marido aunque ayudada por los aparatos electrónicos más recientes. Podría pensarse que estos arquetipos son inocuos, sin embargo, las imágenes comerciales daban continuidad a la división sexual del trabajo. Con la progresiva llegada de la modernidad, la mujer podía tomar parte en la urbanización, tecnologización e industrialización pero únicamente como consumidora.

Con gran acierto Joanne Hershfield advirtió que “la industria publicitaria mexicana utilizó una noción global de feminidad moderna y prácticas internacionales de diseño para las campañas de marketing orientadas a las mujeres”,⁶⁶ aunque estas no correspondían a su contexto. *Mexican Folkways* participó en el circuito de circulación internacional que de un lugar a otro transportó ideas, estampas y bienes de consumo, por lo tanto, aunque el arquetipo de mujer moderna no tenía relación ni semejanza con las mujeres mestizas o indígenas que formaban el grueso de la población fue difícil disentir con el ideal difundido global y masivamente. La imaginería de *Mexican Folkways* abrazó sin contrariedad las distintas clases y temporalidades del México posrevolucionario, en sus páginas presentó tanto a las mujeres que realizaban sus labores a la usanza tradicional utilizando ancestrales telares de cintura, rucas o metates en contacto directo con la naturaleza, como a las

⁶⁵ Eso insinúan los anuncios publicitarios de cigarrillos dedicados a la mujer: “Cigarros Camelias” para el gusto más refinado y asimismo más exigente—para las damas especialmente se elabora esta marca, que es orgullo de la industria cigarrera’, *Mexican Folkways*, agosto-septiembre, 1927, s.n.

⁶⁶ Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917–1936* (Durham & London: Duke University Press, 2008), 17.

mujeres que operaban modernas máquinas para lavar, planchar o limpiar un hogar electrificado (Imágenes 11 y 12).

2.4 CONCLUSIONES

Durante más de una década *Mexican Folkways* se encargó de interpretar y difundir la esencia de lo mexicano. El magazín encabezado por Frances Toor proyectó una identidad autóctona cimentada en los restos de un pasado idealizado, los usos, costumbres y tradiciones populares, y las aspiraciones de modernidad y progreso de la nación. La identidad nacional proyectada por la estrecha colaboración entre la élite mexicana y la *familia* transnacional dio sentido a los programas gubernamentales y al orden por establecerse, desvió la atención de la violencia y la inestabilidad revolucionarias hacia la visión de una entidad cohesionada simbólicamente, entidad donde todos, mujeres u hombres, pobres o ricos, indígenas, mestizos o “gentes de razón” (como los indígenas llamaban a *the white people*), eran mexicanos. La utópica y pintoresca caracterización del México posrevolucionario se difundió principalmente a través de la prensa periódica y el arte. Los referentes visuales en circulación nutrieron la búsqueda identitaria que caracterizó al Renacimiento mexicano, no obstante, bajo la cohesión aparente prevalecieron las desigualdades de género, clase y raza.

Las *mujeres revolucionarias* por su condición social y su calidad de extranjeras pudieron trastocar las normas de la conservadora y católica sociedad mexicana, construir activamente su identidad, ejercer una profesión y hacer uso del espacio público. Frances Toor, Anita Brenner y Tina Modotti tuvieron un rol decisivo y voz activa en la selecta élite que dio forma a la cultura de su época, sus conocimientos y habilidades las posicionaron como referentes de su campo, y su trasfondo migratorio y pluricultural facilitó la creación de alianzas o la mediación en proyectos con los integrantes de la *familia* transnacional. Anita Brenner recorrió el camino allanado por Frances Toor y, en su momento, Tina Modotti pasó la estafeta a Lola Álvarez Bravo, detonando una estirpe de mujeres productoras de significados. La revista *Mexican*

ROPA limpia diariamente, puntualmente lavada y planchada en casa, sin peligro de que la destruyan o la contaminen juntándola con otras ropas o lavándola con aguas impuras

LAS máquinas eléctricas lavadoras y planchadoras lo hacen pronto, bien y económicamente, en casa, y sin causar molestias.

VEA estas máquinas en nuestra "Sala de Electricidad" Cante No. 20

2,000 obreros trabajan constantemente fuera para proporcionar a Ud. servicio eléctrico día y noche.

CÍA. MEX. DE LUZ Y FUERZA MOTRIZ, S.A.

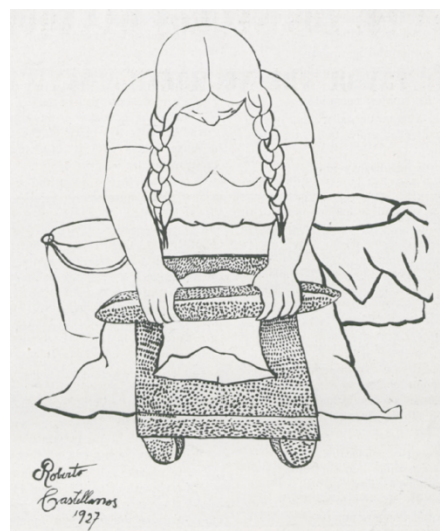


Imagen 12. Roberto Castellanos, sin título, *Mexican Folkways*, enero-marzo, 1920, 29.

Imagen 11. Anuncio de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, *Mexican Folkways*, abril-junio, 1933, 107.

Folkways destaca por ser una de las escasas publicaciones presididas por una mujer y por dar cabida a la práctica compartida entre mujeres. Sus discursos textuales e icónicos interrumpieron el dominante monólogo masculino, aunque esto no significa que su voz haya disentido del discurso oficialista.

Las *mujeres revolucionarias* se desarrollaron con libertad en el espacio público y privado, transitaban en espacios urbanos y rurales, experimentaron la tradición y la modernidad, pero fuera de la elitista esfera intelectual la situación fue completamente diferente, pues las convenciones sociales y el patriarcalismo que restringían el rol de las mujeres se mantuvieron vigentes. El impulso revolucionario alteró ciertos paradigmas sociales, pero la participación de la mujer en la escena pública no fue prioritaria, mucho menos generalizada o expedita. Las *mujeres indígenas* y las *mujeres modernas* se mantuvieron confinadas en un romantizado ambiente doméstico, ajenas

a las actividades intelectuales, artísticas, políticas o económicas consideradas propias del quehacer masculino.

Por su carencia de recursos, las *mujeres indígenas* no se incorporaron en la vida moderna, tampoco tuvieron voz, ni la posibilidad de (re)definir su identidad. La élite cultural secundó el gesto paternalista del gobierno revolucionario interesado en estudiar, interpretar y sobre todo civilizar a la población indígena. *Mexican Folkways* dio a conocer sus manifestaciones artísticas y costumbristas pero en su larga vida ninguna página mostró cambios en la identificación étnico-racial y sus efectos, por el contrario, la *mujer indígena* fue silenciada por las interpretaciones de la clase intelectual que controló la valoración y circulación de las voces subalternas. La *mujer indígena* se mantuvo intemporal, apartada de la modernidad y anclada a la naturaleza, su identidad fue construida por una mirada ajena que reafirmaba su pertenencia étnico-racial y su anonimidad perpetuando así relaciones de desigualdad y poder. La igualdad simbólica postulada por *Mexican Folkways* no se concretó en una igualdad efectiva. Mujeres como Luz Jiménez, indígenas o mestizas de piel morena cuyas estampas predominan en las páginas de la revista, no alcanzaron un lugar entre los productores de significados y, por lo tanto, no pudieron alterar los valores que legitimaban su subordinación.

Por último, las *mujeres modernas* proyectadas por la industria publicitaria únicamente actualizaron el papel subordinado de la mujer a los avatares de la modernidad. En la noción global de feminidad moderna, las mujeres cambiaron su apariencia y participaron en la vida moderna pero en el marco de la domesticidad y el consumo. El escaparate publicitario de *Mexican Folkways* promovió la electricidad como alegoría del progreso, pero los imaginarios electrificados para el sector femenino reducían las posibilidades de acción a un romantizado trabajo doméstico.

Las tres estampas propuestas, *revolucionarias*, *indígenas* y *modernas*, son muestra de las diferentes imposiciones de género que situaron a las mujeres como sujetos u objetos en la historia del llamado Renacimiento mexicano.

III. El arte recatado y libre de Norah Borges

Así, recatado y libre, describía Consuelo Berges el arte de Norah Borges en *La Gaceta Literaria* en los años treinta.¹ Pero antes de que la ubicua artista iluminara las portadas de libros y revistas con sus creaciones, Norah floreció artísticamente en el vórtice de Suiza, Ginebra, Lausana y Zúrich.² En su juventud viajó por las principales capitales europeas recolectando experiencias y conocimientos que más tarde le permitirían plasmar en su obra el ímpetu dialógico entre el arte y las letras de su época. Leonor Fanny Borges Acevedo (1901-1998) pasó los primeros años de vida en el barrio porteño de Palermo, en una elegante casa de la calle Serrano que en aquel entonces discrepaba en el periférico barrio de malevos.³ Desde pequeña fue bilingüe pues como recuerda su hermano, Jorge Luis, con una de las abuelas hablaban la lengua castellana y con otra la lengua inglesa. Norah Borges inició su trayectoria artística no en su natal Buenos Aires sino al otro lado del Atlántico, en el Viejo Continente aprendió las técnicas y forjó la mirada que la convirtieron en protagonista de las artes de vanguardia en España y Argentina. Su obra temprana explotó el vigor experimental y rupturista de las vanguardias primigenias, y sus creaciones fueron acogidas jubilosamente por las revistas más jóvenes e iconoclastas.⁴ Sus creaciones al pincel, el buril, el lápiz o la pluma introdujeron un lenguaje visual de avanzada en modernidades tardías. Conforme la década de los veinte se acercaba a su fin su técnica dio un giro de 180 grados, las obras producidas a partir de entonces regularon

¹ Consuelo Berges, "Una exposición de Norah Borges," *La Gaceta Literaria*, n. 95, Madrid: diciembre 1, 1930, 9.

² Guillermo de Torre, "El arte candoroso y torturado de Norah Borges," *Grecia*, n. 44, Madrid: junio 15, 1920, 6-7.

³ Hombres de mal vivir, versados en el manejo del cuchillo que habitan en los arrabales. Protagonistas de tangos y sainetes.

⁴ Magda Portal, "Norah Borges," *Forma*, n. 7, Ciudad de México: 1928, 9-10.

el camino y siguieron la doctrina del regreso al orden. Durante esta etapa, Norah redactó dos ensayos programáticos precisando los basamentos teóricos de su pintura.

A pesar de su larga trayectoria de casi un siglo, el reconocimiento que ha recibido hasta ahora dista mucho del reconocimiento obtenido por su hermano.⁵ Recientemente Norah Borges ha captado la atención de museos e investigadores pero tal como afirma Roberta Quance, hasta hace un par de décadas Norah era una artista “casi secreta”.⁶ Durante los años álgidos del arte nuevo sus colegas la alistaron en antologías y reseñas (Vando-Villar, Gómez de la Serna, de Torre, Portal, Berges) pero al sucumbir el brío de las vanguardias, durante décadas se soslayó el impulso que la artista argentina dio la doctrina ultraísta y a la emergente vanguardia porteña.⁷

Por tanto siguiendo la singular trayectoria de Norah Borges, en primer lugar se analiza la determinante influencia de los viajes en su educación artística y en la formación de una perspectiva estética. En segundo lugar se determina la manera en que los contactos cosechados durante estas travesías facilitaron la circulación de su obra en los principales canales de comunicación vanguardista. Acto seguido se examinan los principios teórico-estéticos postulados para la práctica de la pintura. Y, finalmente, se aborda la recepción de su obra en la crítica, desde la perspectiva de dos mujeres. Lo anterior considerando las limitaciones de género que moderaron la praxis artística de la artista porteña en un espacio predominantemente masculino.

⁵ Como documentó la exposición *Norah Borges, casi un siglo de pintura* (1996), muestra organizada por Ana Martínez Quijano.

⁶ Roberta Quance, “Norah Borges en la vanguardia: entre vírgenes y sirenas,” *Romance Studies* 27, n. 1 (enero, 2009): 1-10.

⁷ Contra la tendencia al olvido destacan la monografía realizada por Ramón Gómez de la Serna, *Norah Borges* (Buenos Aires: Losada, 1945). Los trabajos de Patricia Artundo, *Norah Borges. Obras 1923-1961* (Buenos Aires: Art House, 1990) y *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994). La edición de *Romance Studies* 27, n. 1 (enero, 2009) que incluye las colaboraciones de Roberta Quance, Vanessa Davidson, Eamon McCarthy, Daniel Nelson y Fiona Mackintosh. Los libros de May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges. La vanguardia enmascarada* (Buenos Aires: EUDEBA, 2010) y el más reciente de Eamon McCarthy, *A Smaller, More Perfect World* (Cardiff: University of Wales Press, 2020). Y por último, las exposiciones *Norah Borges, casi un siglo de pintura* (1996) organizada por Ana Martínez Quijano y la más reciente *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (2019) curada por Sergio Baur. Más una considerable serie de capítulos y artículos, entre los que destacan las valiosas contribuciones de Carlos García.

3.1 LA AMBIVALENTE ULTRAÍSTA

Elogiada y reconocida por su obra gráfica, presente en las principales revistas literarias de España y Latinoamérica, a lo largo de su vida Norah Borges creó un mundo poético que conjugó arte y literatura. Su iniciación en las artes se dio a la par del periplo que la familia Borges emprendió buscando un tratamiento para la pérdida de visión del padre. La adolescente Norah se embarcó con su familia con destino a Europa, pero su llegada coincidió con el estallido de la Gran Guerra (1914), por lo cual hicieron de Suiza, territorio neutral en el conflicto bélico, su primera parada. En Ginebra los hermanos Borges continuaron su educación, Jorge Luis asistió al *Collège de Genève* y Norah a *l'École des Beaux-Arts*, escuela donde aprendió dibujo, anatomía, perspectiva, composición y pintura. El aprendizaje que la academia podía ofrecer se agotó pronto y aconsejada por su profesor, el escultor suizo Maurice Sarkisoff, abandonó la “mala influencia de las academias”.⁸ Fuera de las aulas, Norah descubriría la efervescencia de las vanguardias artísticas.

En 1918 los Borges se trasladaron a Lugano, a orillas del río y rodeados por montañas los hermanos descubrirían el expresionismo, Jorge Luis leía poesía mientras Norah se deleitaba con los grabadores. Su hermano recuerda cómo los expresionistas alemanes se convirtieron en una de sus primeras pasiones, Norah “pintaba crucifixiones, flagelaciones, martirios y violentas contorsiones de mártires.”⁹ La técnica del grabado en madera se reveló ante la joven Norah en la vitrina de una librería, donde seguramente las revistas *Der Sturm* (1910-32),¹⁰ *Die Aktion* (1910 o 11-32) o la suiza *Die weißen Blätter* (1913-20) podían encontrarse también.¹¹ Impresionada por el descubrimiento del colectivo *Die Brücke* (1905),¹² se inició en

⁸ En palabras de Ramón Gómez de la Serna, “Norah Borges,” *Retratos completos* (Madrid: Aguilar, 1961), 1139-1158.

⁹ Jorge Luis Borges, “Norah,” *Textos recobrados (1956-1986)* (Barcelona: Emecé, 2003), 182.

¹⁰ La revista fue bocina de tendencias como el futurismo, el expresionismo, el cubismo y el constructivismo. Entre los artistas publicados en sus catorce volúmenes se encuentran Ernst Ludwig Kirchner, Fernand Léger, Tzara, Apollinaire, Boccioni, Delaunay, Kandinsky, Marinetti. Dorothea Eimert, *Art of the 20th Century* (Nueva York: Parkstone International, 2016), 32-33.

¹¹ Los hermanos Borges estaban familiarizados con las revistas expresionistas alemanas. Jorge Luis incluso tradujo algunos versos publicados de *Der Sturm* y *Die Aktion*, para ser replicados en *Grecia y Cervantes* en español.

¹² Grupo anti-academicista formado por Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff, y los suizos Otto Mueller, Max Pechstein y Cuno Amiet.

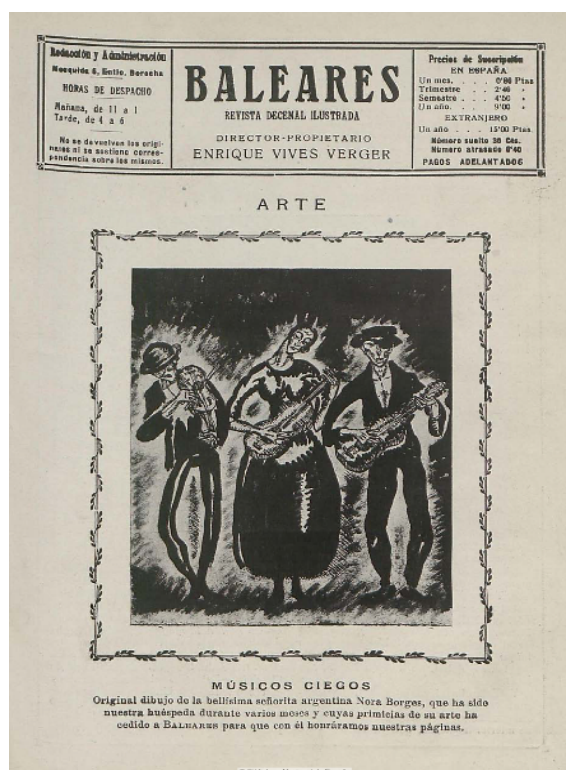
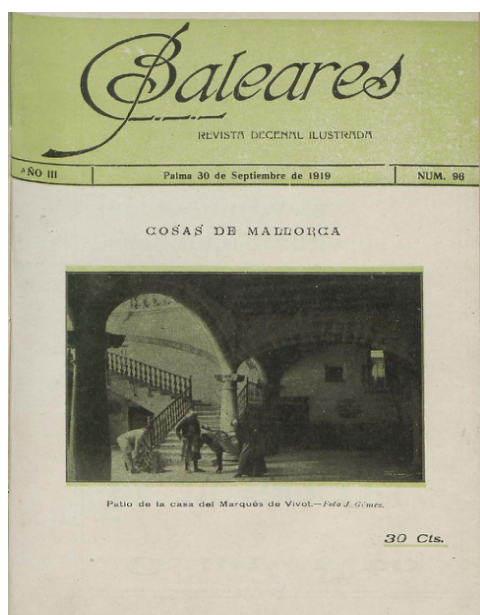
las técnicas del buril con el expresionista Arnaldo Bossi. El reconocido Frans Masereel, refugiado en Suiza al igual que los Borges, fue también uno de sus mentores.¹³ En Suiza, Norah Borges entró en contacto con las novísimas tendencias artísticas que llegaban a través de libros, revistas, exposiciones o la afluencia de exiliados, recibiendo tanto la educación formal que ofrecía la academia como los conocimientos que extraoficialmente recibía de la comunidad artística. No obstante debe tenerse en cuenta que a diferencia de otras artistas contemporáneas, Norah Borges no es la artista que por iniciativa propia emprende un viaje iniciático o formativo a Europa, su trayectoria artística despega a consecuencia de sus circunstancias familiares, como ha señalado ya María Elena Babino.¹⁴

Al concluir la Gran Guerra, la familia Borges abandonó su refugio, retornaron a Ginebra, visitaron el sur de Francia y continuaron su recorrido por España. Desde Barcelona viajaron a Palma de Mallorca donde se asentaron temporalmente. Los hermanos Borges viajaban unidos al núcleo familiar pero cada uno, según su género, experimentó la travesía de maneras diferentes. Jorge Luis por ser varón tuvo libertad para disfrutar el espacio público, en sus andanzas como *flâneur* conoció y estableció vínculos con los jóvenes literatos isleños con quienes se daba cita en el Café de los Artistas.¹⁵ Norah como muchas mujeres burguesas desconocía esas libertades, su clase y su sexo dictaban su confinamiento a áreas privadas en el espacio doméstico, no obstante en cada parada de su viaje por el Viejo Mundo se le permitió adquirir nuevos conocimientos y ponerlos en práctica. En las Islas Baleares tomó lecciones con el pintor sueco Sven Westman, pintó un par de murales en la Pensión Nuevo Continental en Palma y en el Hotel des Artistes en Valldemosa, y con la mediación

¹³ En Suiza, Norah estudió bajo la tutela de Arnaldo Bossi, Maurice Sarkisoff y Frans Masereel. Sergio Alberto Baur, "Diario Apócrifo de Norah Borges," en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 17.

¹⁴ María Elena Babino, "Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán. Continuidades y rupturas," en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Editorial CSIC, 2005), 168.

¹⁵ El *flâneur* entendido como un tipo exclusivamente masculino que simboliza el privilegio o la libertad de moverse en espacios públicos. Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 129-30. Las andanzas de Jorge Luis son patentes en "Casa Elena (Hacia una estética del lupanar en España)," *Vltra*, n.17, Madrid: octubre 30, 1921.



Imágenes 1 y 2. Portada y portadilla de la sección de arte de la revista *Baleares*, n. 96, Palma: septiembre 30, 1919. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.

de su hermano publicó su primer grabado en la sección de Arte de la revista *Baleares* (1917-1923).

La revista ilustrada encabezada por Enrique Vives Verger publicaba reportajes gráficos sobre personajes y huéspedes ilustres, en hieráticas poses, mallorquines en estampas costumbristas, paisajes, monumentos y piezas de arte novecentista. Los contenidos gráficos se delineaban con orlas florales o se enmarcaban en medallones muy al estilo *art nouveau*. Por lo que “Músicos ciegos” difería tanto en la temática como en la técnica habituales en los contenidos de *Baleares* (Imágenes 1-2). Al pie de la imagen se agradecía a la bellísima señorita argentina por ceder su original dibujo.¹⁶

A finales de 1919, los Borges regresaron a tierra firme, visitaron Murcia y Granada para después instalarse en Sevilla. A orillas del Guadalquivir, Norah y Jorge Luis entraron en contacto con Adriano del Valle, jefe de redacción de la revista *Grecia* (1918-1920). La familia se hospedaba en el Hotel Cecil, lugar donde se llevaban a

¹⁶ El texto anónimo pie de imagen reza: “Original dibujo de la bellísima señorita argentina Nora Borges, que ha sido nuestra huésped [sic] durante varios meses y cuyas primicias de su arte ha cedido a *Baleares* para que con él honráramos nuestras páginas.”

cabo tertulias y lecturas de poesía ultraísta a las que Norah asistió.¹⁷ Jorge Luis fue el primero en debutar en la revista del colectivo de poetas sevillanos con un poema dedicado a Adriano del Valle. Dentro de poco el magazín anunció con bombo y platillo el descubrimiento de Norah, su director publicó “Una pintora ultraísta” a manera de bienvenida.¹⁸ Isaac del Vando-Villar recibía a Norah en el movimiento aunque soslayando su obra y su formación artística, a los ojos del periodista sevillano la “rara y bella artista pinta[ba] por intuición” y su arte había “nacido al calor de la novísima tendencia literaria del ultra.” La reseña publicada a inicios de 1920 inauguraba la larga y prolífica colaboración entre la pintora y los literatos ultraístas, asociación que impulsaría notablemente tanto al movimiento poético como a los hermanos bonaerenses. La aparición de Norah en la escena sevillana capturó la atención de los poetas y desató una cadena de elogios. A lo largo de su colaboración Norah oscilaría entre las identidades de creadora y musa.

Grecia como toda revista juvenil era un manojo de contradicciones, desde su fundación el helenismo dominó el título, la portada y el frontispicio del órgano ultraísta. Desde el número inicial hasta el treceavo, la portada llevó un sintético templo griego con el título en el arquitrabe y bajo él una gran cariátide centrada entre columnas jónicas (Imagen 3). En el catorceavo número la portada se renovó sin perder el toque helenístico, bajo el gran encabezado se desplegaban: el subtítulo, el nombre del director y la lista de redactores formados en un párrafo que a cada línea acentuaba su angostura hasta llegar a la boca de un ánfora polícroma (Imagen 4). En el número diecisiete en un singular vuelco, la vasija cromada se acompañó con una moderna lata de aceite automotriz Aiglon y a partir de la edición veintiocho se eliminó la lista de redactores (Imagen 5). La edición de evidente tradición modernista aún coqueteaba tímidamente con la vanguardia, su transmutación textual y gráfica no marchaba al ritmo de las transformaciones estéticas pregonadas por los jóvenes poetas. En junio de 1919, *Grecia* había proclamado su “moderna doctrina” en el Manifiesto ultraísta redactado por Isaac del Vando-Villar, sin embargo, los contenidos

¹⁷ S/A, “Cronología de Norah Borges 1914-1940,” *Romance Studies* 27, n. 1, 2009, 1-6.

¹⁸ Isaac del Vando-Villar, “Una pintora ultraísta,” *Grecia*, n. 38, Sevilla: enero 20, 1920, 12.

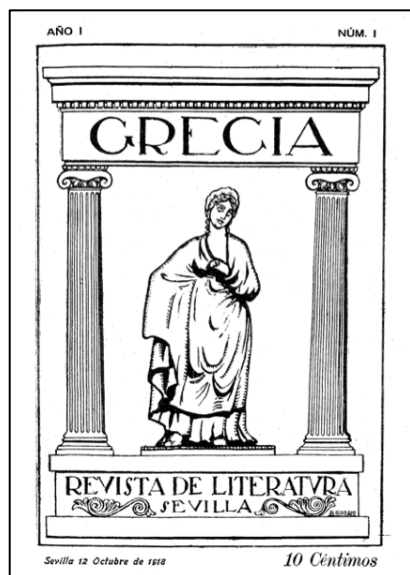


Imagen 3. Portada de *Grecia*, n. 1, Sevilla: octubre, 1918.



Imagen 4. Portada de *Grecia*, n. 14, Sevilla: abril, 1919.

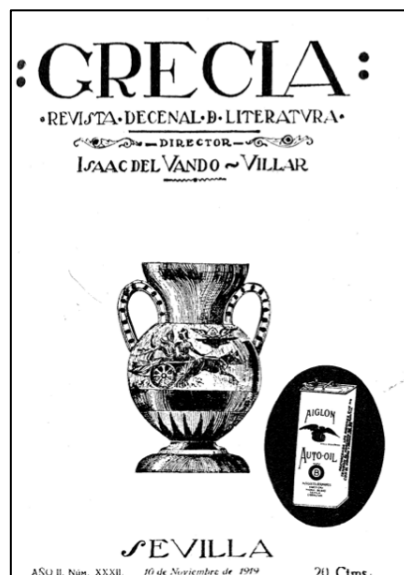


Imagen 5. Portada de *Grecia*, n. 32, Sevilla: noviembre, 1919.

del magazín y su portada estaban lejos de quebrantar “los rancios credos estéticos” como aseguraban las arengas.¹⁹

En febrero de 1920, la familia Borges se trasladó a la capital española y al mes siguiente se dio a conocer la mudanza de *Grecia*: “el órgano más autorizado del movimiento ultraísta en España, [...] a fin de alcanzar una más amplia irradiación” cambiaba su sede a Madrid.²⁰ En el mismo número que comunicaba “La transmigración de *Grecia*” se reafirmó el estatus de musa de la joven argentina, la mitad de la edición fue acaparada por los versos de Adriano del Valle y el trazo de Francisco Mateos rindieron honores a la jemperatriz libérrima de los astros!²¹ En Madrid, Jorge Luis Borges asistía a los cenáculos literarios encabezados por Cansinos Assens en el Café Colonial y por Gómez de la Serna en el Café de Pombo. En *La sagrada cripta*, Jorge Luis conoció a Guillermo de Torre (1900-1971), a partir del encuentro el poeta madrileño fue convocado a las reuniones literarias organizadas en la casa de los Borges.²²

¹⁹ Véase Isaac del Vando-Villar, “Manifiesto ultraísta,” *Grecia*, n. 20, Sevilla: junio 30, 1919, 9.

²⁰ Isaac del Vando-Villar, “La Transmigración de *Grecia*,” *Grecia*, n. 42, Sevilla: marzo 20, 1920, 9.

²¹ Adriano del Valle, “Poema sideral,” *Grecia*, n. 42, Sevilla: marzo 20, 1920, 1-7.

²² S/A, “Cronología de Norah Borges 1914-1940,” *Romance Studies* 27, n. 1, 2009, 1-6.

Las invitaciones se concatenaron pues a solicitud de Guillermo de Torre, Norah Borges se convirtió en asidua colaboradora de las publicaciones ultraístas, ilustrando la obra de literatos que la mayoría de las veces no conocía personalmente ya que, como ella misma le confesó a Juan Manuel Bonet, en aquella época las chicas no frecuentaban los cafés.²³ Las cafeterías y especialmente las *soirées littéraires* ahí celebradas por su naturaleza noctámbula estaban reservadas para los hombres. Al decir de Ruth González eran escasas las mujeres asistentes a las tertulias cafeteras y, eran pocos los artistas y escritores que se hacían acompañar por sus esposas.²⁴ Las convenciones de género que restringían el andar de Norah Borges, por un lado, obstaculizaron su participación en las tertulias pero, por otro, consintieron su asistencia a las clases del pintor Julio Romero de Torres a pesar de que “no era muy buen profesor, [pues] decía muchos piropos a las modelos.”²⁵

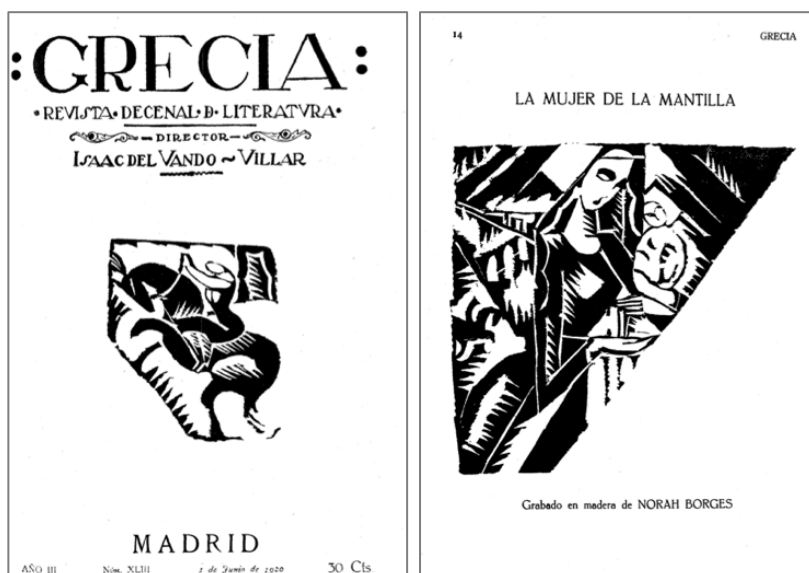
Su adhesión al colectivo transformó de golpe la tónica visual ultraísta, el cambio no pasó desapercibido incluso para ediciones amigas como el semanario *España*: “Al trasladarse de Sevilla a Madrid, *Grecia* ha perdido el ánfora de su cubierta. Quizá la ha dejado hecha añicos el fogoso caballo de Norah Borges que ahora se alza de manos en el mismo lugar, con fiero son de cascos líricos” (Imagen 6).²⁶ En sus últimas ediciones *Grecia* sumó a los contenidos programáticos y poéticos los filosos grabados de la artista porteña que introducían nuevas visiones estéticas. La puesta en marcha de la renovación visual y estética ultraísta se ejecutó con la técnica del grabado en madera y abarcó múltiples tópicos y temporalidades, desde personajes típicos como “La mujer de la mantilla” (Imagen 7), íconos religiosos como madonas y ángeles, cuadros urbanos como el “Viaducto” (Imagen 8) o reminiscencias de viaje como “Paisaje de Mallorca”. Si bien se trata de motivos convencionales la interpretación de Norah introdujo la técnica y la mirada vanguardistas.

²³ Juan Manuel Bonet, “Hora y media con Norah Borges,” *Renacimiento*, n. 8, Sevilla: 1992, consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 64-66.

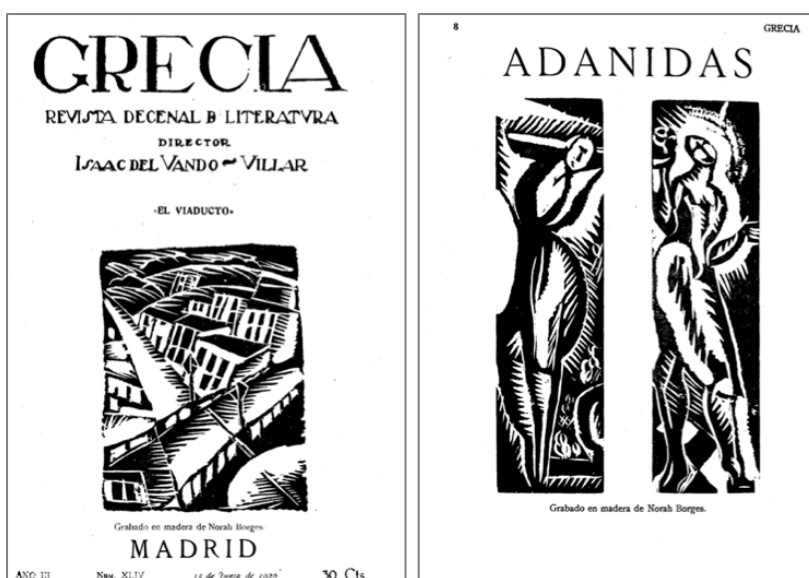
²⁴ La experiencia de Norah Borges podría parecer la norma pero siempre existe un resquicio para las excepciones. Entre las mujeres que desafiaron los vetos del espacio público podemos citar a la también latinoamericana Teresa Wilms Montt, la escritora chilena se dio cita en los cafés madrileños: el de La Montaña, El Levante, El Gato Negro y naturalmente El Pombo. Véase Ruth González-Vergara, *Teresa Wilms Montt: Un canto de libertad*, Santiago: Grijalbo, 1993.

²⁵ Juan Manuel Bonet, “Hora y media con Norah Borges,” 64-66.

²⁶ S/Ao, “La vida literaria,” *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid: junio 12, 1920, 12.



Imágenes 6 y 7. Portada e interior con grabados de Norah Borges. *Grecia*, n. 43, Madrid: junio, 1920.



Imágenes 8 y 9. Portada e interior con grabados de Norah Borges. *Grecia*, n. 44, Madrid: junio, 1920.

En el verano los hermanos Borges regresaron a Mallorca convertidos en heraldos ultraístas, de ahí que “El arte candoroso y torturado de Norah Borges” se publicara por partida doble, en *Grecia* y *Baleares*, en ambas publicaciones con grabados de la artista.²⁷ El texto lírico-crítico de Guillermo de Torre glosa las virtudes de la artista, haciendo uso de una acentuada terminología femenina: “Ella es la

²⁷ Guillermo de Torre, “El arte candoroso y torturado de Norah Borges,” *Grecia*, n. 44, Madrid: junio 15, 1920, 6-7. Y *Baleares*, n.118, Palma: julio 30, 1920, s.n.

tipificación más encantadora del candor purificado”, “pintora novísima y lírica adolescente emocionada”, “imaginación purificadamente ingenuista”, entre otros abigarrados calificativos que exaltan el candor como su principal característica. No obstante, simultáneamente elaboró una “genealogía pictural” que situaba a Norah a la par de los grabadores Démétrios Galanis,²⁸ Morin-Jean o Ossip Zadkine; los consagrados pintores El Greco, Cézanne, Matisse, Kandinsky y Franz Marc; o entre “simpáticas figuras femeninas de avanzada” como Marie Laurencin, Marthe Laurens, María Gutiérrez Blanchard, Irene Lagut, Natalia Goncharova y Angelina Beloff. Por último, el crítico le augura triunfales exposiciones en París, Múnich, Ginebra... centros neurálgicos del arte que algún día reafirmarían su gran valía.

A la vez, en la crítica-lírica de Guillermo de Torre podemos distinguir la bibliografía que nutría el imaginario ultraísta, la revistas *Die Aktion*, *Der Sturm* y *Les Lettres Parisiennes*; los álbumes editados por el marchante parisino Léonce Rosenberg (oficio compartido con su hermano Paul) y, los libros *Die Blaue Reiter*, *Der Expressionismus* y *Von Monet zu Picasso* eran los puntos de anclaje que sostenían la “nobilísima genealogía pictural” de la artista argentina. Norah Borges, por un lado, estaba a la altura de los grandes maestros del arte, por otro, no lograba despojarse del manto de candor, ingenuidad y pureza, es decir, del ideal del Eterno femenino que las mujeres llevaban a cuestas desde tiempos decimonónicos.

El movimiento ultraísta que Guillermo de Torre impulsaba, retomó el legado de las vanguardias utópico-masculinistas que identificaban la tradición burguesa que pretendían demoler con lo femenino, las masas y el arte adulterado.²⁹ Los ultras habían gritado su virilidad a los cuatro vientos en sus cimientos programáticos, desde su perspectiva el “futurismo artístico” era esencialmente masculino,³⁰ por lo tanto, eran renuentes a adoptar a Norah Borges y otras mujeres en sus filas pues reconocerlas como autoras significaba menguar la fuerza viril de su movimiento.

En *Grecia*, los grabados de Norah ocupaban ya un lugar preferencial, *El Viaducto* adornó la portada (Imagen 8) y *Adanidas* se insertó tras el manuscrito crítico-

²⁸ Ilustrador de revistas satíricas en Francia y Alemania.

²⁹ Marcia Castillo Martín, “Escritoras y periodistas en los años veinte,” en Gómez-Ferrer; Cano; Barrancos; Lavrin, *Historia de las mujeres en España y América Latina IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, ed. Isabel Morant, vol. IV (Madrid: Cátedra, 2006), 176.

³⁰ Isaac del Vando-Villar, “Manifiesto Ultraísta,” *Grecia*, n. 20, Sevilla: junio 30, 1919, 9.

lórico del poeta madrileño (Imagen 9). En cambio, en *Baleares*, eran reproducidos en los interiores, en la sección de Arte. Aunque había transcurrido un año desde el debut de Norah en la revista palmesana, la noción del arte no había cambiado mucho en la escena isleña, sus *bois* aún eran incomprendidos como el propio José Agustín Palmer admitía: “Estos dibujos nos extrañan y atraen a un tiempo; nos sorprenden y nos emocionan. No los comprendemos y sin embargo nos mueven a simpatía, nos agradan.”³¹ La renovación estética no tuvo una velocidad homogénea, *Baleares* lejos de la prisa capitalina se aferraba todavía a su *look and feel* novecentista.

Volviendo a Madrid, número tras número, *Grecia* reprodujo cuando menos un grabado de Norah y las letras en su honor hacían correr la tinta. En la entrega seriada “Madrid-París. Álbum de retratos”, Guillermo de Torre presumía las amistades trabadas en la Ciudad Luz: los dadaístas Tzara y Picabia, Blaise Cendrars, el nostálgico Cansinos-Assens, el escultor Jacques Lipchitz, el vencedor del rubendarismo Huidobro, el cofrade madrileño Juan Gris, la ardorosa fémina dadaísta Céline Arnauld, el cubista literario Max Jacob, Alfonso Reyes y la pareja simultaneísta y orfista Delaunay. En la tercera entrega, el álbum de retratos incluía a Norah Borges que con “El encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosácea, purifica el paisaje de la mañana. ¡Ah el recuerdo de sus interrogaciones candorosas, dulcemente moduladas con una lírica reflexión argentina, que su estancia en Suiza no la hizo contagiarse de la sobria tonalidad norteña! Ahora, en Mallorca, sus ojos iónicos extraerán del paisaje filamentos del sol vertical para iluminar las penumbras de sus *bois*.”³²

Los retratos capturados en la entrega postrera contemplaban también a otras mujeres: Lucia Sánchez Saornil “sentimental poetisa enmascarada tras Luciano de San-Saor”, la chilena Therese Wilms Montt y su “orientalismo de bazar”, y Sonia Delaunay que “se prodiga en lo decorativo”. El álbum de retratos reafirma el lugar de las mujeres conforme a la tónica ultraísta, Norah es bella, candorosa y dulce; Lucia Sánchez Saornil no llega a ser poeta, sino sentimental poetisa; Teresa Wilms Montt predica un “orientalismo de bazar”, en contraste con el “orientalismo auténtico y

³¹ José Agustín Palmer, “Arte,” *Baleares*, n. 118, Palma: julio 30, 1920, s.n.

³² Guillermo de Torre, “Madrid-París. Álbum de retratos” *Grecia*, n. 45, 46, 48, Madrid: julio 1, julio 15, septiembre 1, 1920.

racial” de Cansinos-Assens;³³ y Sonia Delaunay no produce Arte con mayúscula, sino arte decorativo.

Grecia cerró su ciclo, en noviembre de 1920, con una edición extraordinaria dedicada a Sevilla, ciudad que contempló el nacimiento de la revista literaria y el debut ultraísta de los hermanos Borges. En el número postrero como parte de las arengas para confirmar “La plenitud del ultraísmo”, su director consignó: “Con nosotros están todos los artistas masculinos e independientes; todos cuantos separarán [sic] buscándose en su interior, han descubierto la fórmula de un arte verdadero, puro y nuevo.”³⁴ La totalidad masculina consignada por Isaac del Vando-Villar era socavada por los originales literarios y artísticos reproducidos en el magazín. La edición final incluía el grabado “Maternidad”, xilografía de Norah dedicada al ya desenmascarado poeta Luciano de San-Saor. Y Lucía Sánchez Saornil su compañera de tribuna contribuyó a su vez con el poema “Paisaje de arrabal” para despedir a *Grecia*.

En el mismo número, *Grecia* promovió la publicación del primer estudio de conjunto sobre “El movimiento ultraísta español” publicado al unísono en *Cosmópolis*. En el concienzudo análisis, Guillermo de Torre afirmaba: “El Movimiento Ultraísta Español solo tiene, por el momento, una expresión literaria, y dentro de ésta su más nutrido sector es el de la poesía lírica. Aisladas repercusiones —como la admirabilísima pintora y grabadora Norah Borges, la pianista Carmen P. Barradas y los pintores Vera y Barradas— nos permiten augurar, empero, que pronto, al igual que el futurismo, cubismo y expresionismo, nuestro Arte Ultraísta podrá rotularse así ampliamente al tener una ramificación musical y pictórica, con su Estética genuina y sus basamentos crítico-filosóficos.”³⁵ El ultraísmo sucumbió y transcurrieron siete años más para que Norah lanzara los basamentos de su pintura, de los cuales se hablará posteriormente. Al conocerse Guillermo de Torre y Norah aún eran jóvenes promesas, ambos tenían 19 años y tan solo un bienio antes el escritor madrileño había

³³ En la primera entrega Cansinos-Assens se describe como poseedor de un “orientalismo auténtico y racial”. Guillermo de Torre, “Madrid-París. Álbum de retratos” *Grecia*, n.45, Madrid: julio 1, 1920, 11-12.

³⁴ Isaac del Vando-Villar, “La plenitud del ultraísmo,” *Grecia*, n. 50, Madrid: noviembre 1, 1920, 5.

³⁵ Guillermo de Torre, “El movimiento ultraísta español,” *Cosmópolis*, n. 23, Madrid: noviembre, 1920, 473-495.

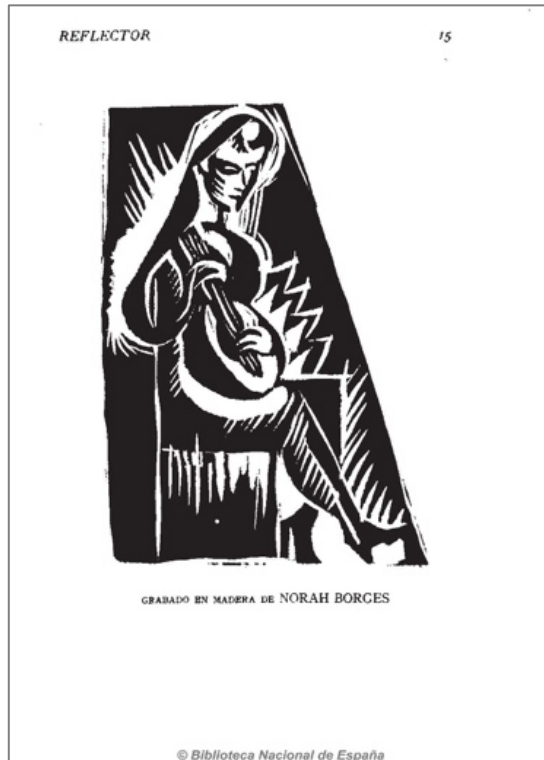


Imagen 10. Norah Borges, "Grabado en madera", *Reflector*, Madrid: diciembre, 1920, 15.

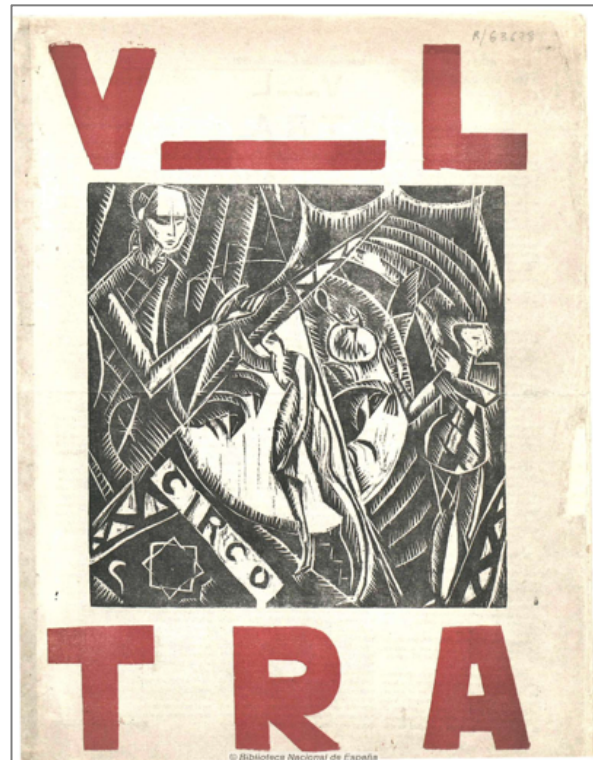


Imagen 11. Norah Borges, *Ultra*, n. 1, Madrid: enero, 1921.

comenzado su actividad literaria participando en las tertulias cafeteras acompañado por el creacionista Vicente Huidobro, sin embargo, Guillermo de Torre a través de su socialización literaria había ganado terreno como autor y como crítico, perfilándose desde temprana edad como una de las principales figuras del campo literario español, con autoridad suficiente para teorizar el movimiento y sancionar la obra de sus colegas.

El vuelco que dio la imagen ultraísta a la llegada de Norah fue evidente, no obstante, su reconocimiento en el colectivo fue siempre ambivalente. De una página a otra transmutaba de "amazona" a "lírica adolescente emocionada", de "pintora del ultra" a "aislada repercusión". Sus correligionarios reiteraban incansablemente el candor, la ingenuidad y la inocencia como las cualidades prevalentes en su persona y las trasladaban a su obra, ambas firmemente supeditadas a la preeminencia de los literatos masculinos y a la predilección de la lírica como dejan ver las afirmaciones de "El movimiento ultraísta español" y otros textos. Como musa la mirada ajena la ensalzó hasta convertirla en "emperatriz libérrima de los astros", inalcanzable objeto de deseo, erótico y pasivo capaz de inspirar los más maravillosos versos. A pesar del

desplante, Norah continuó tallando estampas para los magazines vinculados al movimiento: *Reflector* (diciembre 1920, Imagen 10), *Tableros* (1921-1922) y, las más innovadoras *Vltra* (1921-1922, Imagen 11) y *Horizonte* (1922-1923). Revistas en las que compartió páginas con el uruguayo Rafael Barradas y el polaco Wladyslaw Jahl, es decir, con otros artistas exiliados que transfirieron también técnicas y tendencias de otros lugares, e impulsaron el intercambio intercontinental y transatlántico del movimiento.

3.2 ÍNDICE DEL ARTE NUEVO

En la primavera de 1921 tras una larga estadía en Europa, la familia Borges se embarcó para volver a Buenos Aires. En su ciudad natal Norah y Jorge Luis encontraron un panorama opuesto a la renovación artística y literaria recién experimentada en el Viejo Mundo, no obstante, con el bagaje acumulado articularon el primer movimiento de vanguardia argentino. A pocos meses de su llegada, Jorge Luis junto a Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre anunciaban en *Prisma* su intención de desanquilosar el arte porteño.³⁶ En sus dos ediciones (noviembre, 1921 y abril, 1922), la revista mural exhibió fundamentos estéticos, lírica y un grabado de Norah. Al respecto Jorge Luis Borges recuerda:

Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso de 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 [...] Salíamos de noche – González Lanuza, Piñero, mi primo [Guillermo Juan Borges] y yo– armados de tarros de goma y de brochas [...]³⁷

³⁶ La hoja de vanguardia fue distribuida más allá de Buenos Aires como puede deducirse de la nota publicada en *Vltra*: “Hemos tirado cinco mil ejemplares –nos escribe jovialmente nuestro compañero–, con los cuales, dentro de una semana, estará empavesada la ciudad. Queremos desparramar el ultraísmo por toda la República y hemos enviado números para que sean pegados en Córdoba, en el Rosario del Santa Fe y en Corrientes. También mandamos a Chile y Montevideo...”, *Vltra*, n. 21, enero 1, 1922.

³⁷ Jorge Luis Borges, *Autobiografía (1899-1970)*, Buenos Aires: El Ateneo, 1999, 86.

Mientras el escuadrón ultraísta engomaba la hoja a los muros, Norah permanecía en casa junto a la ventana mirándolos tras las cortinas, salvo una ocasión en que los acompañó en su hazaña.³⁸ En este primer ensayo de vanguardia bonaerense destaca la voz de Guillermo de Torre como contacto principal con la vanguardia europea. *Prisma* no fue la única en su especie, paralelamente el manifestantismo mural cobraba fuerza en América como medio de auto-difusión. En las paredes, literatos y artistas podían presumir proclamas, programas y aliados. La grabadora porteña moraba de nuevo en Argentina pero su nombre se alistaba en manifiestos murales allende las fronteras, a saber, la mexicana *Actual No. 1. Hoja de vanguardia* (diciembre, 1921) y la chilena *Antena. Hoja vanguardista no. 1* (ca. marzo, 1922).

Al afiche prismático le sucedió *Proa*, los primeros tres números (agosto y diciembre, 1922, y julio, 1923) se editaron adaptando el formato desplegable de *Vltra* al contexto argentino. La “revista de renovación literaria” llevó los grabados al alto contraste de Norah tanto en la portada como en la contra, y entre los colaboradores literarios desfilaron Jorge Luis, Guillermo Juan, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Manuel Maples Arce y ultraístas ibéricos como Guillermo de Torre, Cansinos Assens, Adriano del Valle, José Rivas Panedas. *Proa* trascendió el formato del afiche desplegable y se reeditó en formato de revista, pero los vistosos grabados dejaron las portadas y pasaron a los interiores, dando paso a una tapa sobria y tipográfica montada sobre cartulina de color.

La segunda etapa de *Proa* (1924-1925) estuvo encabezada por cuatro escritores jóvenes formados en distintos ambientes: Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güirales. En el número inaugural, tras declararse como una tribuna sin programa definido y abierta a la juventud estudiosa, se publicó “Norah Borges” texto panegírico que reconocía la influencia de la grabadora argentina en la renovación del arte. “Los primeros grabados en madera 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”, afirmaba contundentemente Brandán

³⁸ María Florencia Galesio y Paola Melgarejo, “Norah Borges en los años veinte entre la vanguardia y lo íntimo,” en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 58.

Caraffa.³⁹ Los quince números de la segunda época incluyeron dibujos de suaves líneas y los ya conocidos angulosos grabados de Norah, que por vez primera se alistó entre los redactores.

En Buenos Aires los espacios de exhibición todavía se mostraban renuentes a lo nuevo, sin embargo, gracias a la constante mediación de Jorge Luis Borges y el impulso complementario de Guillermo de Torre, Norah puso en circulación dibujos, grabados y pinturas en la serie de revistas artístico-literarias que surgían una tras otra. En Europa, en las madrileñas *Vltra* (1921), *Tableros* (1922), *Horizonte* (1922) y *La Gaceta Literaria* (1930); las gallegas *Alfar. Revista de la Casa América-Galicia* (1923) y *Ronsel* (1924); la francesa *Manomètre* (marzo, 1923) y la polaca *Formiści*. En América y el Caribe, en la cubana *revista de avance* (1929), la peruana *Amauta* (1926), las ediciones mexicanas *Antena* (1924), *El Universal Ilustrado* (1922 y 1924) y *Forma* (1928); y las argentinas *Martín Fierro* (1927), *Anales de Buenos Aires* (1946-48) y *Correspondencia. México-Argentina* (1946). La red revisteril en que orbitaron los otrora ultras confirma su interés por renovar el campo artístico-literario local pero también su intención de posicionarse en la vanguardia internacional.

Norah ilustró asimismo los libros de sus contemporáneos, *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis (1923), *Hélices* de Guillermo de Torre (1923), las acuarelas inéditas para *El puñal de Orión* (1925), *La calle de la tarde* (1925) y *Cuadernos de Infancia* (1942) de Norah Lange, *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea (1926), *El aventurero de Saba* de Humberto Díaz Casanueva (1926), los retratos para la *Antología de la moderna poesía uruguaya* de Ildefonso Pereda Valdés (1927), *El imaginero* (1927), *El pez y la manzana* (1929), *Panegírico* (1930) de Ricardo Molinari, *Fuga de Navidad* de Alfonso Reyes (1929), *Canciones de mar y tierra* (1930) de Concha Méndez, *Júbilos* (1934) de Carmen Conde, *Platero y yo* (1942) de Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros.

La presencia simultánea en libros y revistas potenció la circulación de su obra y su red de contactos. Las publicaciones fueron el principal espacio de socialización de la artista, literatos y colectivos de allende (re)conocían a Norah por la práctica de

³⁹ Alfredo Brandán Caraffa, "Norah Borges," *Proa*, Buenos Aires: agosto, 1924, 10.

“viajar impresa”,⁴⁰ como confirma el poeta Ildefonso Pereda Valdés: “Conocí por primera vez a los grabados de Norah Borges en las revistas *Grecia* y *Ultra*. Yo abría aquellos números abigarrados y barrocos [...] en busca anhelante de sus grabados [...] Los grabados de Norah Borges fueron para mí, el índice del arte nuevo.”⁴¹ Posteriormente, el poeta uruguayo colaboraría con los hermanos Borges en la primera etapa de *Proa*. Algo similar ocurrió en la revista mexicana *Antena* (1924), el poeta Arqueles Vela consiguió un grabado para la portada y la “justa impresión” de Ramón Gómez de la Serna se reeditó en la contratapa para (re)conocer a la artista:

A través de una justa impresión de Gómez de la Serna, conocemos a esta “inquietante muchacha” cuyo grabado en linóleo, ingenuo como los dibujos primitivos de nuestras estampas populares, se publica por primera vez en esta Revista, gracias a Arqueles Vela, a quien la autora lo envió desde Argentina: “Norah Borges, ha escrito Ramón, nos descubriría esa casa de donde la muy unida y patriarcal familia Borges no salía nunca. En sus grabados en madera representaba Norah y nos confiaba sus tertulias... Después, Norah nos hacía salir a esas terrazas en que suenan los pasos como en las habitaciones, como si la noche inmensa adquiriese profunda intimidad sobre ellas y fuese una habitación estrellada y encortinada de terciopelos frenéticos de caricias”.⁴²

El singular itinerario que llevo el linóleo “Procesión del Rosario de la Aurora” (Imagen 12) hasta el dispositivo mexicano no fue mediado por la tradicional mancuerna Borges-Torre sino por la “justa impresión” de Ramón Gómez de la Serna, retomada de otra publicación, y por la intervención del guatemalteco Arqueles Vela. Cabe recordar que la grabadora porteña fue enlistada entre los garantes de la hoja estridentista *Actual No. 1* y sus grabados fueron publicados en *El Universal Ilustrado*. Arqueles Vela era militante estridentista y trabajaba en el diario ilustrado como secretario de redacción, por lo tanto, la grabadora era (re)conocida por el poeta. Por

⁴⁰ Patricia Artundo, “Norah y María Clemencia,” en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 38-51.

⁴¹ Ildefonso Pereda Valdés, “El arte de Norah Borges,” Montevideo, 1922, en *Norah Borges, Álbum de recortes*, Fundación Espigas, citado en Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

⁴² Ramón Gómez de la Serna, “Notas. Norah Borges,” *Antena*, Ciudad de México: septiembre, 1924, 15. La nota fue tomada de la *Revista de Occidente* (1924).

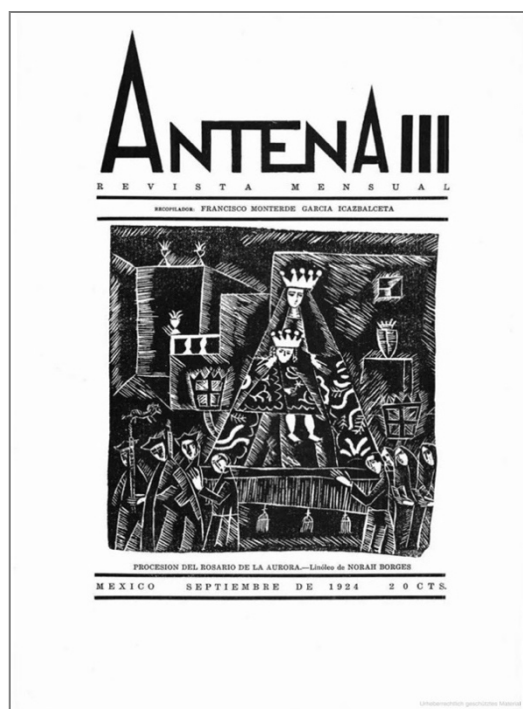


Imagen 12. Norah Borges, "Procesión del Rosario de la Aurora," *Antena*, septiembre, 1924, 15.

otra parte, la primera portada gráfica de *Antena* corrió a cargo de Federico Lanau, la nota dedicada al uruguayo destacó la "sobriedad" y la "virilidad" de su madera, mientras que la nota correspondiente al grabado de Norah Borges homologó su linóleo con las "ingenuas y primitivas" estampas populares mexicanas. El reseñista de *Antena* no valoró los trazos, las texturas o los tópicos de los grabados, como muchas otras publicaciones recurrió a los prejuicios de género para leer y versar la obra y sus autores.

La breve nota utilizada para presentar a la artista en *Antena* proporciona asimismo una idea del ámbito en que la autora se desenvolvía. Los espacios citados por Ramón Gómez de la Serna no aluden a la "Procesión del Rosario de la Aurora" (Imagen 12) sino a espacios labrados en grabados distintos al enviado a México –*Las tres hermanas* (Imagen 13), *Salón Federal* (Imagen 14), *Jardín con niñas* (Imagen 15), *Jardín* (Imagen 16), *Paisaje de Buenos Aires* (*Vltra*, noviembre, 1921) o aquellos publicados sin título en *Proa* (Imagen 17)– y a pesar de que se trata de escenarios ficticios y suposiciones del escritor, en cierto modo consignan el mundo y la percepción de la grabadora argentina: sujeta al yugo familiar, confinada a la esfera doméstica, tertuliana circundada por mujeres. Gómez de la Serna veía con claridad



Imagen 13. Norah Borges, "Las tres hermanas", *Horizonte*, n.1 Madrid: noviembre, 1922.

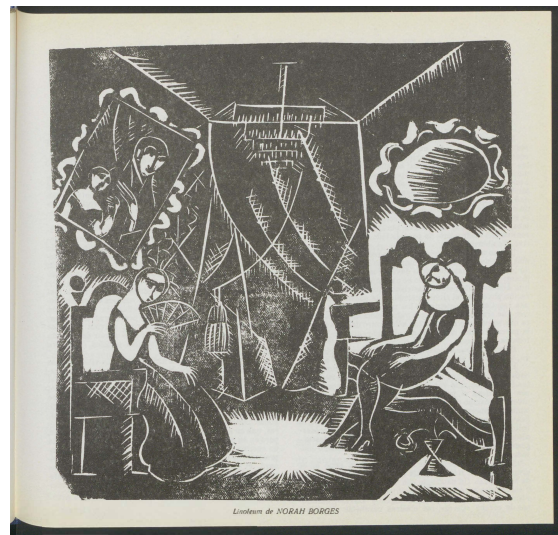


Imagen 14. Norah Borges, "Salón Federal", *Horizonte*, n.2 Madrid: noviembre, 1922.

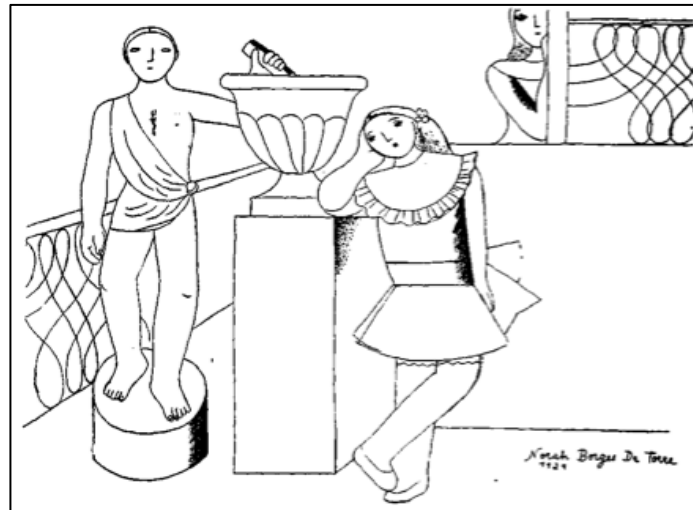


Imagen 15. Norah Borges, "Jardín con niñas", *Revista de Avance*, La Habana: junio, 1929.



Imagen 16. Norah Borges, "Jardín", *Prisma. Revista Mural*, Buenos Aires: abril, 1922.



Imagen 17. Norah Borges, "Sin título", *Proa*, n. 3, Buenos Aires: julio, 1923.

que él y Norah Borges se desempeñaban en espacios diferentes. Norah ejercitaba la perspectiva en salas de estar, dormitorios, balcones o jardines, es decir, en los límites del espacio doméstico, ya que al mostrar interés por los espacios vedados, las mujeres de su clase ponían en riesgo su honorabilidad. Los escasos grabados de Norah que capturaron el espacio público representan los viajes familiares, los palcos del teatro o las visitas al circo, es decir, “espacios de recreación burguesa, de exhibición y de rituales sociales que constituían a la sociedad de buenos modales, o la Sociedad, *le Monde*.”⁴³ En cambio Gómez de la Serna, todo un *flâneur*, recorría las calles de la ciudad y se apersonaba en bares, cabarets, barrios bajos, mercados, teatros o cafés.

Al decir de Griselda Pollock, el espacio pictórico se representa “según la manera en que se experimenta mediante una combinación de tacto, textura y vista. [...] El espacio fenomenológico no es organizado únicamente para la vista, sino que, mediante pistas visuales, da cuenta de otras sensaciones y relaciones de cuerpos y objetos en el mundo vivido.”⁴⁴ De ahí que grabados y dibujos, sobre todo aquellos ejecutados a partir de su regreso a Buenos Aires, abundan en rituales de la vida cotidiana, momentos de ocio y paisajes, por no decir fachadas, a vista de pájaro ejecutados desde el espacio íntimo. El “mundo vivido” de Norah transmite calma, sosiego, pasividad, incluso hastío. Los personajes que representa son sobre todo mujeres jóvenes de rostro delicado, visten al estilo moderno con faldas o vestidos cortos que permiten la libertad de movimiento, pero siempre dentro de los confines de terrazas, jardines o habitaciones veladas con pesadas cortinas, sin más interlocutores que guitarras, macetones, estatuas o barandillas. Las estampas de una mujer burguesa ceñida a las convenciones de clase y género, naturalmente ofrecen una perspectiva distinta.

Al volver al continente americano, los hermanos Borges abandonaron el deslumbramiento por la modernidad y se replegaron hacia lo íntimo: “Así como Jorge Luis expresa en palabras, la visión de una Buenos Aires geométrica, simple y sosegada, es Norah quien simultáneamente traduce en imágenes plásticas esa idea

⁴³ Griselda Pollock, *Visión y diferencia*, 120-121.

⁴⁴ Op. cit., 126-127.

de la ciudad”, señala Ma. Elena Babino.⁴⁵ Este viraje hacia lo íntimo no debe atribuirse únicamente al abandono de la modernidad como motivo compositivo, es importante asimismo considerar las oportunidades que Norah Borges tuvo al descolocarse, es decir, al estar fuera del lugar y el orden habitual. Durante su estancia en Europa, los Borges atestiguaron la Gran Guerra, una modernidad avanzada y el espíritu renovador que sacudía sociedades y expresiones culturales pero, sobre todo, estaban fuera de casa, fuera de su contexto original. Al margen de la rutina de la vida cotidiana y lejos del espacio íntimo acostumbrado, especialmente Norah Borges ganó cierta libertad y una amplia perspectiva visibles en su obra temprana. Buenos Aires era una ciudad con novísimos signos de modernidad como el metro (1913), el primer rascacielos (1923) o los cafés de la calle Florida, pero cómo habría de representar estos espacios y sus acontecimientos sin experimentarlos. De ahí el supuesto abandono de la modernidad, para replegarse hacia un *mundo pequeño y más perfecto* del cual se hablará más adelante.

En su segundo viaje a Europa (julio de 1923), la familia Borges visitó algunas de las principales capitales europeas, pasando desde luego por Madrid donde Ramón Gómez de la Serna reseñó el libro *Fervor de Buenos Aires*. El cronista de los *ismos* registró su encuentro con los artistas porteños primero en la *Revista de Occidente* y después en el libro de *Retratos*.⁴⁶ En el reencuentro con Madrid, Norah y Guillermo de Torre formalizaron su noviazgo. Su futuro esposo, también cronista de las vanguardias, publicó *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). El temprano estudio comprendía la situación de las *gestas de vanguardia*: Ultraísmo, Creacionismo, Cubismo, Dadaísmo y Futurismo; un panorama teórico-lírico y los horizontes del cosmopolitismo y la cinematografía. El apartado dedicado al movimiento ultraísta español alistaba a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens, Vicente Huidobro y a los xilógrafos Norah Borges y Rafael Barradas.⁴⁷ En el opúsculo se reconoce a Norah como militante del ultraísmo y como parte de los

⁴⁵ María Elena Babino, “Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán,” en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 178.

⁴⁶ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos* (Madrid: Aguilar, 1961), 1142-43.

⁴⁷ Guillermo de Torre, “Dos xilógrafos: Norah Borges. Rafael Barradas,” *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Rafael Caro Raggio Editor, 1925), 54-56.

autores que se destacan en primer término, pero de nuevamente se utiliza la tónica femenina, temperamental, delicada, encantadora, candorosa y torturada acostumbrada por Guillermo de Torre.⁴⁸

La reiterada glosa masculinista afectaba a Norah y a sus colegas poetas: “bajo la égida de Norah Borges: El plural fervor estético de esta pintora ha prendado en el alma de estas aurales poetisas, demasiado tiernas e imprecisas aún, más para las que, solicitando la sonrisa comprensiva del lector, nos bastará insistir en su radiante juventud: ninguna de ellas rebasa todavía la línea meridiana de los veinte años...”⁴⁹ La indulgente reseña dedicada a las “sentimentales cantoras porteñas”, a saber, Norah Lange (1905-1972), Helena Martínez-Murguiondo (1895-1972) y María Clemencia López Pombo (1902-), es en realidad una diatriba por su intromisión en la arena poética. Las *poetisas* “fatigadas acaso de las caprichosas interpretaciones de sus espíritus a través de cerebros masculinos, descienden al fin de sus sitiales deíficos y permutan su condición pasiva de figuras sugeridoras de lirismos por la de poetisas activas, creadoras de Belleza, diciéndonos palabras insólitas.”⁵⁰ La ironía y el sarcasmo presentes en gran parte de las reseñas ultraístas fueron estrategias recurrentes para desarmar a las autoras.

En sus primeros años de actividad artística, Norah conoció y experimentó las técnicas de vanguardia. A partir de su experiencia y desde su pequeño mundo, privado del intercambio celebrado en los cafés literarios o en las salidas con la bohemia intelectual, la artista desarrolló un estilo propio y proyectó la visualidad que colocó al ultraísmo entre los movimientos de vanguardia. Previo al “descubrimiento” e inserción de Norah (y posteriormente de Rafael Barradas), los ultras carecían de una visualidad acorde a sus arengas. No obstante, la imposición de lo viril como valor *sine qua non* del arte y su injerencia en un campo dominado por hombres hicieron que tanto la artista como su obra fueran encasilladas bajo los parámetros de lo

⁴⁸ May Lorenzo Alcalá destacó que en la segunda edición de *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre suprimió el apartado y toda huella de la participación de Norah en el movimiento ultraísta, argumentando que cuando ya era su marido quiso echar un manto de olvido sobre aquella etapa de su mujer, aunque en su momento usó la publicación [es decir, la primera edición] para lisonjearla. Lorenzo Alcalá, *La vanguardia enmascarada*, 81-82.

⁴⁹ Guillermo de Torre, “Tres nuevas poetisas argentinas,” *Revista de Casa América-Galicia*, n. 29, La Coruña: mayo, 1923, 8.

⁵⁰ Loc. cit.

femenino, lo candoroso o lo recatado, sin importar si se trataba de los agudos *bois* o los dibujos de suaves y finas líneas. Incluso con su flaneo recatado, Norah ejerció y obtuvo reconocimiento en un campo que para muchas de sus congéneres estuvo vedado.

3.3 MANIFESTANTISMO SINÓPTICO Y ALISTADO

En capítulos anteriores, mediante la puesta en página de las mujeres que han recurrido a los manifiestos para hacerse de un rostro público, se ha revertido la convicción de que esta práctica fue exclusivamente masculina. De la misma forma que sus correligionarias vanguardistas, Norah Borges expuso sus ideas y defendió su proyecto estético en la principal arena de debate artístico, la prensa. Tras casi una década de peregrinar por las principales ediciones vanguardistas, Norah lanzó en los periódicos de su natal Buenos Aires “Un cuadro sinóptico de la pintura” (marzo, 1927) en *Martín Fierro* y “Nueve dibujos y una confesión” (agosto, 1928) en *La Nación*.

Las configuraciones teóricas a manera de diagrama y lista carecen de arengas incendiarias y violentas, y sobre todo de aquella feroz performatividad que caracterizó al manifestantismo temprano, el suave tono de Norah impregna los decálogos que resumen las teorías y objetivos de su pintura. El lanzamiento de ambos manifiestos se produce en la etapa en que, agotado el rupturismo y la experimentación, Norah abandona la transgresión estética y vuelve la mirada al orden. La pintora se adhiere a *Le rappel à l'ordre* (1918-1926) retorno impulsado por Jean Cocteau, tribunas como *Valori plastici* (1918-1922) o tendencias como la pintura metafísica inaugurada por Giorgio de Chirico (ca. 1914).⁵¹ Bajo estas coordenadas, Norah promulga dos manifiestos que buscan restablecer el orden clásico como estética oficialista. El primero de ellos, “Un cuadro sinóptico de la pintura”, postula un arte armónico y escapista justificando el uso del color, la forma, los valores y los

⁵¹ En la serie de ensayos reunidos en *El llamado al orden [Le rappel à l'ordre]* (1926), Jean Cocteau postula el retorno al orden clásico como remedio necesario al caos producto de la Primera Guerra Mundial y de la experimentación plástica que le precedió.

MARTÍN FIERRO

Divagación en torno a Jarnés

Agosto de 1927. En la revista "El Fierro", se publica el artículo "Un cuadro sinóptico de la pintura" de Norah Borges. El artículo comienza con una cita de Jarnés: "La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores".

El artículo continúa con una extensa reflexión sobre el arte y la pintura, mencionando a diversos artistas y movimientos artísticos. Se discute la función social del arte y la importancia de la estética en la vida humana.

En la parte inferior del artículo, se presentan tres imágenes de pinturas:

- 1. **NORAH BORGES** - *Retrato de Julia*
- 2. **BERNINI** - *La bella*
- 3. **F. P. LEFFI** - *Retrato italiano (Eugenia)*

El artículo concluye con una reflexión sobre el futuro del arte y la importancia de mantener viva la creatividad y la pasión por la pintura.

MARTÍN FIERRO

UN CUADRO SINÓPTICO DE LA PINTURA

LA PINTURA HA SIDO INVENTADA PARA DAR ALEGRÍA AL PINTOR Y A LOS ESPECTADORES.

1 COLOR

1. **ROSA Y LEONOR**

2. **ROSA Y VÉROD VERONESI**

3. **ROSA Y LEONOR**

4. **ROSA Y LEONOR**

5. **ROSA Y LEONOR**

6. **ROSA Y LEONOR**

2 FORMA

7. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

8. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

9. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

3 VALORES

10. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

4 TEMAS

11. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

12. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

13. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

14. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

15. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

16. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

17. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

18. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

19. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

20. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

21. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

22. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

23. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

24. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

25. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

26. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

27. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

28. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

29. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

30. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

31. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

32. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

33. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

34. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

35. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

36. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

37. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

38. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

39. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

40. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

41. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

42. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

43. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

44. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

45. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

46. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

47. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

48. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

49. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

50. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

51. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

52. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

53. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

54. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

55. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

56. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

57. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

58. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

59. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

60. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

61. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

62. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

63. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

64. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

65. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

66. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

67. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

68. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

69. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

70. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

71. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

72. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

73. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

74. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

75. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

76. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

77. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

78. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

79. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

80. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

81. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

82. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

83. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

84. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

85. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

86. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

87. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

88. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

89. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

90. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

91. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

92. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

93. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

94. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

95. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

96. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

97. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

98. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

99. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

100. **LA MUJER DE LA SOMBRA ROJA** - P. F. LEFFI

Imagen 18. Norah Borges, "Un cuadro sinóptico de la pintura," *Martín Fierro*, n. 39, Buenos Aires: marzo 28, 1927. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (ahira)

temas de su plástica, sustentando cada categoría con ejemplos de sus referentes estéticos. El segundo tratado, "Nueve dibujos y una confesión", enlista motivos de inspiración y reafirma las influencias locales y cosmopolitas que forjaron su visión plástica.

En el primer manifiesto, "Un cuadro sinóptico de la pintura" (Imagen 18),⁵² Norah postula una pintura alegre, complaciente y ordenada a través de un programa ilustrado que defiende la premisa: "La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores." El decálogo dividido en cuatro categorías, Color, Forma, Valores y Temas, desglosa la función y la fórmula de su pintura mediante soluciones prácticas y ejemplos de sus precursores artísticos. El Color, la categoría más extensa, desde el primer mandamiento dicta la tónica alegrista: "Solo puede dar alegría la representación de un mundo perfecto donde todo está ordenado, de contornos

⁵² Con frecuencia se presenta solamente la página derecha del cuadro-sinóptico, eliminando la columna de referencias de la página izquierda que también forma parte del documento. Norah Borges, "Un cuadro sinóptico de la pintura," *Martín Fierro*, n. 39, Buenos Aires: marzo 28, 1927, 316-17.

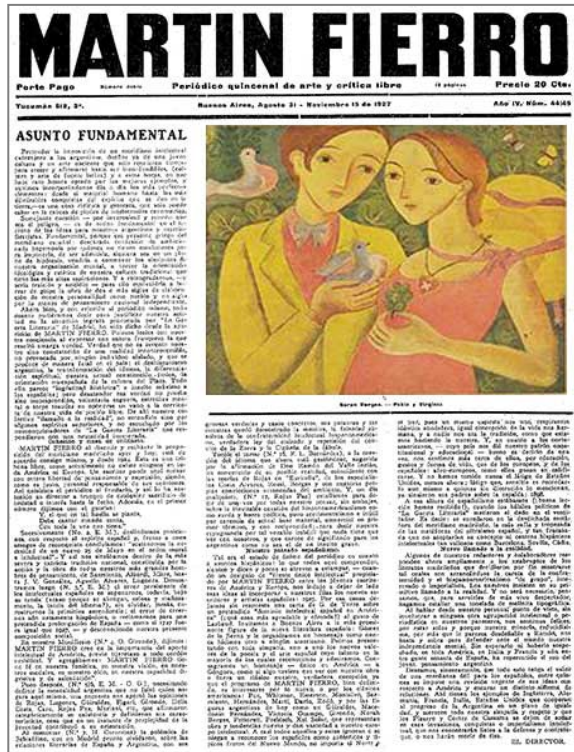


Imagen 19. Norah Borges, “Pablo y Virginia,” *Martín Fierro*, Buenos Aires: agosto-noviembre, 1927.

nítidos, de colores limpios, de formas definidas y de detalles minuciosos hasta la exaltación”.

El segundo mandato aconseja “emplear los colores que dan alegría a los ojos” y plantea tres combinaciones “rosa y limón, rosa y verde veronés, rosa y salmón”; combinaciones cromáticas ostensibles en los cuadros reproducidos en las portadas a color de *Martín Fierro* (Imagen 19).⁵³ El tercer mandamiento insta a la búsqueda de inspiración cromática en el arte popular: “Inspirarse en las decoraciones de los circos, las serpentinas, las calesitas.”⁵⁴ El cuarto postulado incita a “Pintar el color convencional de cada cosa: [es decir] ‘Pintar la rosa: rosa’”. Aunque en el quinto postulado recula y exhorta a “Pintar el color ‘místico’ de cada cosa, el que le dé el ambiente que necesita – el color ‘místico’ es el color que las cosas tendrán también en el cielo.”

La noción del color místico guarda estrecha relación con dos personajes paradigmáticos, el científico, teósofo y místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-

⁵³ Véase la primera imagen a color de *Martín Fierro* “Niñas a la Puesta del Sol,” *Martín Fierro*, n. 36, Buenos Aires: diciembre 12, 1926, portada. Y “Pablo y Virginia,” *Martín Fierro*, n. 44-45, Buenos Aires: noviembre 15, 1927, portada.

⁵⁴ Calesita: carrusel o tiiovivo.

1772) y, el pintor y místico argentino Xul Solar (1887-1963), alistado en la primera fila de los referentes del quinto mandamiento. Swedenborg fue un hombre de ciencia estudiado y admirado por la familia Borges, en palabras de Mario Gradowczyk la biblioteca del padre, Jorge Guillermo Borges, contenía un ejemplar de *Heaven and its Wonders, and Hell (Himmel und Hölle, 1758)* y Jorge Luis solía leer y discutir al autor con su amigo Xul Solar.⁵⁵ La conferencia sobre el místico sueco dictada por Jorge Luis en la Universidad de Belgrano años más tarde esclarece la referencia plástico-literaria de Norah, conforme a la doctrina swedenborgiana al morir “el otro mundo es más vívido que éste. Hay más colores, hay más formas. Todo es más concreto, todo es más tangible que en este mundo. Tanto es así —dice él— que este mundo, comparado con el mundo que yo he visto en mis innumerables andanzas por los cielos y los infiernos, es como una sombra.” Y sobra decir que “El cielo es el mundo de los ángeles.”⁵⁶ Literatura y arte guiaron ininterrumpidamente la obra de Norah, la influencia de Swedenborg aunada a su interés por la iconografía religiosa, vista a través de la mirada de los grabadores expresionistas y después exacerbada por la religiosidad española, se tradujo en un caudal de ángeles ápteros y personajes insuflados de un soplo seráfico.⁵⁷ Norah interpretaba el mundo de los ángeles, sus formas y sus tonalidades tersas en dibujos y pinturas.

A su vez el citado Xul Solar y Jorge Luis entablaron amistad al poco tiempo de su regreso a Buenos Aires. Durante más de una década en Europa, el pintor se formó en las corrientes de vanguardia y también en las llamadas ciencias ocultas. Bajo la tutela del mago británico Aleister Crowley, conocido también como The Great Beast 666, aprendió a realizar visiones astrales guiado por los hexagramas del *I Ching*, documentando sus impresiones en cuadernos y en los mundos místicos y geométricos de sus cuadros.⁵⁸ El triunvirato de la pintura vanguardista argentina, a saber, Norah,

⁵⁵ Mario H. Gradowczyk, “Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas,” *Variaciones Borges*, n. 5 (enero, 1998): 207-219.

⁵⁶ Conferencia ofrecida en la Universidad de Belgrano (junio 9, 1978), publicada en Jorge Luis Borges, “Emanuel Swedenborg,” *Borges oral* (Barcelona: Bruguera, 1980).

⁵⁷ De su periodo formativo véanse los grabados “Verónica” (1918), “España barroca” (*Baleares*, julio 30, 1920), “El ángel del violoncello” (*Grecia*, febrero 29, 1920). Y de la etapa de regreso al orden, véanse los cuadros *Seis ángeles* (1931), *Violoncello* (1975).

⁵⁸ Los “Cuadernos de San Signos” fueron editados en Patricia Artundo, *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*, (Buenos Aires: El hilo de Ariadna – Pan Klub, 2012).

Xul Solar y Emilio Pettoruti, coincidió en la exposición organizada con motivo de la visita del líder futurista a Buenos Aires. Los cuadros de Xul Solar, “documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación,”⁵⁹ fueron exhibidos en la muestra organizada por los Amigos del Arte (junio de 1926) e ilustraron la nota que dio cuenta del acontecimiento en las páginas del *Martín Fierro*.⁶⁰ Xul Solar y Norah pintaban mundos metafísicos cercanos a los preceptos de Giorgio de Chirico, pintor italiano que creaba composiciones con figuras artificiales y espacios arquitectónicos con una perspectiva extravagante.

Las obras citadas como ejemplo en el quinto postulado son *Puerto* de Xul Solar, *La resurrección* de El Greco (Museo del Prado), *Les deux anges* de Marie Laurencin (Collection Benard), las miniaturas indias y persas (del British Museum), las decoraciones rusas de Maria Goncha Rova [Natalia Goncharova], los *Candombes* de Pedro Figari y las *Bailarinas* de Silvina Ocampo e Irene Lagut. Se retoman referentes plásticos de la *genealogía pictural* trazada en “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”. Y asimismo se especifican los espacios de exhibición visitados durante los viajes por el Viejo Mundo en compañía de su familia.

Las pintoras francesas Marie Laurencin e Irene Lagut tuvieron un lugar destacado en la vanguardia parisina, ambas participaron en las *soirées* vinculadas a Apollinaire y Picasso, y se relacionaron con los artistas geométrico-matemáticos de la *Section d'Or*. En la preguerra, Marie Laurencin (1883-1956) estudiaba pintura en la Académie Humbert cuando conoció a Georges Braque, el pintor que la vinculó con los pintores cubistas: Picasso, Delaunay y Picabia. Laurencin participó en un nutrido círculo de socialización plástica, es bien conocido también el apasionado romance

⁵⁹ Jorge Luis Borges, “A Xul Solar,” *Textos recobrados (1931-1955)* (Barcelona: Emecé, 2002), 260.

⁶⁰ Con ocasión de la visita de Filippo Marinetti se realizó la “Exposición de Pintores Modernos” muestra en la que participaron Norah, Pettoruti, Xul Solar y los arquitectos Ernesto Vautier y Alberto Prebisch. En palabras de Prebisch, la exposición mostró que “el acento moderno puede manifestarse bajo apariencias contradictorias, en obras reveladoras de los más opuestos temperamentos. Los ensayos de arquitecturación de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solar, la intención poética y dulcemente sentimental de los dibujos de Norah Borges [...]”. Alberto Prebisch, “Marinetti en los ‘Amigos del arte’,” *Martín Fierro*, n. 30, Buenos Aires: julio 8, 1926, 219-221.

MARTIN FIERRO

10 Cts. Periódico quincenal de arte y crítica libre 10 Cts.
Segunda época, Año II, N.º 23 Buenos Aires, Septiembre 25 de 1925 Dirección y Adm. Victoria 2441

POR EL OSCURO

Por fin, chicos bonitos en estos tiempos! The bright times in the bright places. La Bonita y Guapo hacia la Bonita y Guapo de los días...

Las amonestaciones que se le hacen en estas, son el azar de un mundo lógico, la especie de la vida realista. El mundo de la vida realista es demasiado estrecho para el juego lógico de la vida...

¡Mujeres lindas del buen mundo por el día! El mundo es un mundo lógico y realista, guardado por el agua de la vida realista. En la vida es que todo cambia y los cosas se van...

¿Qué más se puede hacer? Si se quiere avanzar en el mundo, más allá de lo que se puede hacer, es necesario que el agua de la vida realista, permita reproducirse...

Esto más se puede. Si se quiere avanzar en el mundo, más allá de lo que se puede hacer, es necesario que el agua de la vida realista, permita reproducirse...

Marie Laurencin



Calipo

Marie Laurencin, "Marie Laurencin", como Calipo, cuando, como un faro en las costas de la vida, atravesada como siempre en sueños a un hombre...

Imagen 20. E.T., "Marie Laurencin," *Martín Fierro*, n. 23, Buenos Aires: septiembre 25, 1925.

que la artista sostuvo con Guillaume Apollinaire,⁶¹ autor de *Les Peintres Cubistes* (1913), el estudio crítico que sancionó a Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Gris, Picabia, Duchamp y Laurencin, entre otros artistas.⁶²

La obra de Laurencin viajó a Barcelona como parte de la primera exposición cubista organizada por el galerista Josep Dalmau (1912), a pesar de que la pintora no seguía los preceptos de esta tendencia. Durante la Gran Guerra, Laurencin se exilió en España residiendo en Barcelona y Madrid, su paso por la capital quedó registrado en el álbum de firmas de la famosa tertulia del Pombo. En el periodo de entreguerras incurrió en el diseño de vestuario y escenografía, en concreto, trabajó para la obra *Les Biches*, opereta con guion de Jean Cocteau llevada a escena por la renombrada compañía de Serguéi Diáguilev.⁶³ Laurencin colaboró en las tribunas de sus colegas, sus dibujos ilustraron la revista *Les soirées de París* (1913) encabezada por Apollinaire

⁶¹ La relación de ambos artistas quedó plasmada en los cuadros *La Muse inspirant le poète*, Henri Rousseau, 1909 y *Apollinaire et se sams*, Marie Laurencin, 1909.
⁶² Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, París: Eugène Figuière et Cie., 1913.
⁶³ La puesta en escena *Les Biches* de Jean Cocteau fue estrenada en enero de 1924 en la Monte Carlo Opera House y se representó nuevamente en el Théâtre des Champs-Élysées con motivo de los octavos Juegos Olímpicos celebrados en París.

y sus versos viajaron en la dadaísta *391* (1917), revista dirigida por Picabia. Naturalmente, la cosmopolita *Martín Fierro* versó sobre la pintora francesa en una sucinta reseña en primera plana (Imagen 20):

[La] *fille fleur ou fille bête*, como la llamara Cocteau, se complace en pintar a la mujer situándola casi siempre en parques o en bosques, rodeada de compañeras, de poetas y de gacelas. Su característica principal es su manera individual, suave y delicada en el color, armoniosa, equilibrada y graciosa en la composición [...] André Salmon, que la conoce bien, dice que toda su obra es un poema rítmico y equilibrado, y que sus figuras no son más que episodios de ese poema. Un poema cantado a la vida vulgar, un poema de la canción popular, del sombrerito barato, de la midinette parisiense, del paseo dominguero al bosque del suburbio poblado de gacelas, de pájaros exóticos, de flores y arabescos fantásticos [...] ⁶⁴

El reseñador reconoce la larga trayectoria de la pintora francesa, alude a sus más de “700 telas y acuarelas”, su paso por el *Salon des Indépendants* y su admirable participación en *Les Biches*, sin embargo, la reseña firmada por un irreconocible E.T. no deja de tener ese tono displicente utilizado para desarmar a las mujeres artistas. La obra plástica de Laurencin, al igual que la propuesta tardía de Borges, abunda en mujeres jóvenes, esbeltas y pálidas, engalanadas con perlas, abanicos, tocados y flores. Mujeres que disfrutaban momentos de ocio en idílicos escenarios rodeadas de aves, perros y guitarras, como mordazmente resalta el reseñador de *Martín Fierro*. Los retratos y escenas costumbristas de Laurencin instauraron una forma de visualizar la feminidad burguesa muy apreciada por celebridades parisinas.

De la misma hornada, la pintora Irene Lagut (1893-1994) se relacionó con Picasso y con Serge Férat, este último y Apollinaire editaban al alimón la segunda época de la revista *Les soirées de París* (1913-14).⁶⁵ Lagut se desempeñó también como diseñadora teatral, elaborando el vestuario y la escenografía para escenificaciones de Apollinaire y Cocteau.⁶⁶ Sus dibujos acompañaron la lírica de *Devoirs de Vacances* (1921) de Raymond Radiguet, quien en aquella época coeditaba la revista *Le Coq* (1920) al lado de Cocteau. Lagut –al igual que Norah y los cubistas–

⁶⁴ E. T. “Marie Laurencin,” *Martín Fierro*, n. 23, Buenos Aires: septiembre 25, 1925, 163.

⁶⁵ La relación entre Lagut, Férat y Picasso fue novelada por Apollinaire en *La Femme assise*.

⁶⁶ Las escenificaciones en cuestión son *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire presentada el 24 de junio de 1917 y *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau representada el 18 de junio de 1921.

plasmó su fascinación por el circo: arlequines, bailarinas y caballos en arenas circenses son motivos recurrentes en sus piezas.⁶⁷ En óleos y dibujos predominan también jóvenes mujeres, niñas y vírgenes trazadas con suaves líneas que describen planos bidimensionales en colores apastelados. Meses después de haberse publicado el manifiesto-sinóptico, *Martín Fierro* incluyó una brevísima reseña sobre Irene Lagut, el texto carece de firma pero por su empatía bien puede atribuirse a Norah. El esbozo, producto del intercambio epistolar, presenta a Lagut a través de tres mantras estéticos (Imagen 21):

Vivo en el campo, lejos de la gente, un poco más *cerca del cielo*. Yo sueño en dar *alegría y un poco de felicidad* a todos los que miran mis cuadros. Ahora haríamos paisajes de nieve y en la primavera pintaríamos flores, pájaros y niños. Así nos escribe esta maravillosa pintora de Francia [...] ⁶⁸

Lagut pinta –continúa la reseñista– “cuadros cada vez más suaves; bailarinas y niñas con ojos cándidos que se besan en las mejillas”, es decir, con la misma placidez que su admiradora porteña. Planos bidimensionales, líneas finas, colores apastelados y formas esfumadas constituían los retratos y paisajes prevalentes en su obra. Las pintoras francesas Laurencin y Lagut se socializaron en el seno de las discusiones cubistas, sin embargo, no profesaron esta doctrina, ambas eludieron la abstracción matemática, la técnica del facetado y las parcas y obscuras paletas cromáticas. Esta rama genealógica compartía la idea de un arte para el deleite.

Por su parte, la pintora rusa Natalia Sergeevna Goncharova (1881-1962), biznieta de Alexander Pushkin, estudiaba pintura a inicios del siglo XX en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, cuando conoció a Mikhail Larionov. La trayectoria artística de la pareja se desarrolló simultáneamente, juntos fundaron los colectivos Sota de diamantes, Cola de burro y Target. También al alimón crearon el Rayonismo, forma de pintura abstracta que crea composiciones valiéndose de la refracción de los rayos de luz, y el Neoprimitivismo, fusión de modernismo y arte

⁶⁷ El *Cirque Medrano* ubicado en los límites de Montmartre fue punto de reunión de pintores como Picasso, Braque, Léger y el fauvista Kees van Dongen.

⁶⁸ [Norah Borges], “Irene Lagut,” *Martín Fierro*, n.43, Buenos Aires: julio 15 - agosto 15, 1927, s.p. (Mi énfasis en cursivas)

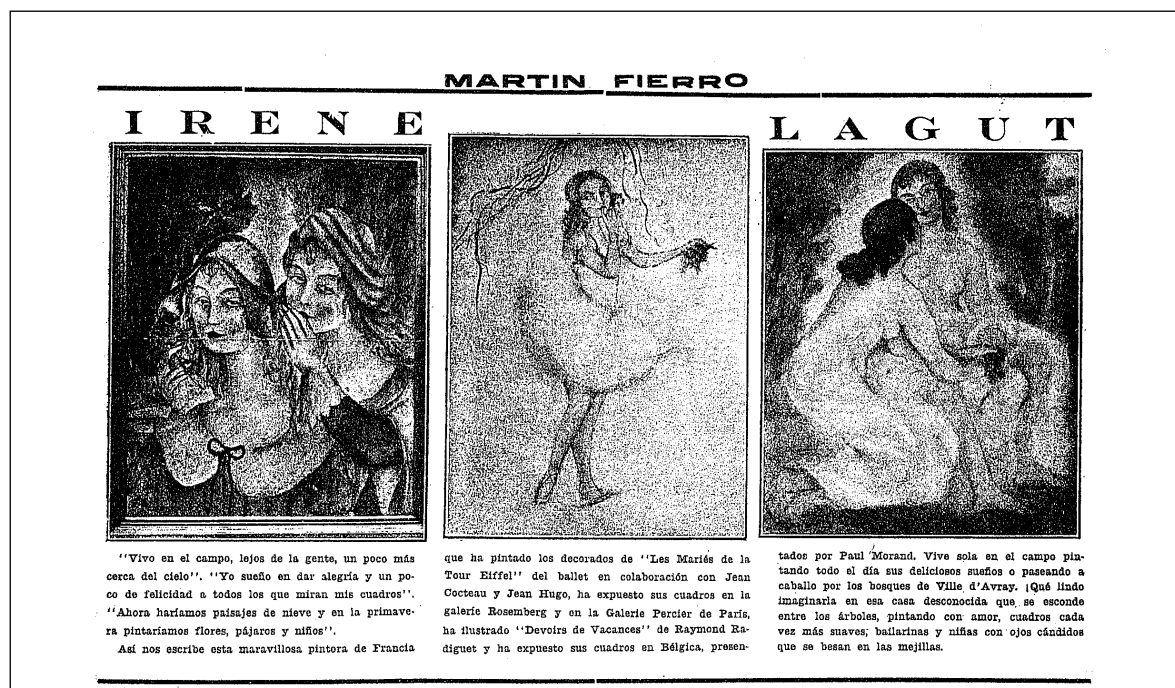


Imagen 21. [Norah Borges], “Irene Lagut,” *Martín Fierro*, n. 43, Buenos Aires: julio 15 – agosto 15, 1927.

popular ruso.⁶⁹ Los principios rayonistas quedaron plasmados en el manifiesto *Luchisty i budushchniki* (1913).⁷⁰ Durante 1915, invitada por Serguéi Diáguilev, la pintora viajó por España y Suiza para diseñar el vestuario y la escenografía de los *Ballets Russes*. La mancuerna entre arte y danza había iniciado en Francia, en 1914, con la puesta en escena de *Le Coq d’Or*. Los vestuarios bocetados para el Ballet Ruso abarcan una amplia gama de personajes desde ángeles, querubines, reyes, campesinos o gitanos, hasta toreros y manolas españolas.

Al término de la Gran Guerra la pareja Goncharova-Larionov se estableció en París donde la artista ganó fama como escenógrafa. El manifiesto-sinóptico cita “las decoraciones rusas de Maria Goncha Rova” e incluye un recorte del telón diseñado para *Les Noces* (1923),⁷¹ en su paso por París el mismo año del estreno, Borges pudo haber asistido a la presentación del célebre ballet ruso. La plástica de Goncharova se caracterizó también por su bidimensionalismo pero se distingue de los referentes

⁶⁹ Véanse *Jardinería* (1908), *La tejedora* (1910) y *Jardín rayonista* (1912) de Natalia Goncharova.

⁷⁰ “Rayistas y futuristas: un manifiesto” fue publicado en el catálogo de la exhibición del grupo Target (marzo, 1913) y en la edición *Donkey’s Tail and Target* (julio, 1913).

⁷¹ *Les Noces* pieza que describe una boda de pueblo, iba a ser la continuación del éxito de *Le Coq d’Or*, pero no se llevó a escena hasta 1923. El colorido telón diseñado por Goncharova presenta dos pájaros de fuego escoltando el cortejo nupcial. Philadelphia Museum of Art.

plásticos previos por el estridente colorido y la exuberancia de los ornamentos. La famosa pieza que hizo de Goncharova una renombrada escenógrafa, *Le Coq d'Or*, fue llevada al Teatro Colón de Buenos Aires (1925) aunque no por la compañía de Diáguilev sino por el *Ballet Intime*, el ballet-ópera fue reseñado por Alberto Prebisch y la edición se ilustró con dibujos realizados por Norah Borges.⁷²

El último de los referentes femeninos, Silvina Ocampo (1903-93), hermana menor de Victoria Ocampo fundadora de la revista literaria *Sur*, nació en una de las familias aristocráticas más prominentes de Argentina. Desde pequeña recibió una educación privilegiada por parte de un puñado de institutrices y profesores internacionales de quienes aprendió francés, inglés y español, precisamente en ese orden. Cada año la familia Ocampo viajaba a París, por lo que desde su infancia las seis hermanas experimentaron una intensa transculturación. Cuando los locos años veinte llegaban a su fin, Silvina en solitario se trasladó a París con el objetivo de estudiar pintura con Picasso, pero el destino la condujo al metafísico Giorgio de Chirico y al cubista Fernand Léger.⁷³ Ocampo fue parte de los pintores reseñados por Guillermo de Torre en "La nueva pintura argentina",⁷⁴ no obstante a mediados de la década de los treinta Silvina abandonó el pincel y se avocó a la escritura. Las familias Ocampo y Borges mantenían una relación estrecha, Jorge Luis fue testigo en la boda de Silvina con el también escritor Adolfo Bioy Casares (1914-99), mientras que Silvina y Norah mantuvieron una larga amistad. Norah Borges ilustró algunas portadas para Ocampo, entre ellas, *Las invitadas* (1961), *Amarillo Celeste* (1972) o *Breve Santoral* (1985).

El sexto y último mandamiento del color advierte "Evitar las tierras, el negro puro, los marrones y grises oscuros que no pueden darnos alegría", a saber, aquellas apagadas combinaciones basadas en cafés, grises y distintos tonos de azul que

⁷² La puesta en escena *Le Coq d'Or* fue llevada por el bailarín Adolph Bolm, ex colaborador de Diáguilev, y su compañía *Ballet Intime*. Aunque los decorados presentados en Buenos Aires no eran los de Goncharova sino "copia del húngaro Willy Pogany". Los dibujos de Norah pueden verse en Alberto Prebisch, "El 'Coq d'Or' en el Colón," *Martín Fierro*, n. 20, Buenos Aires: agosto 5, 1925, 139-143.

⁷³ Véase Silvina Ocampo, "Epístola a Giorgio de Chirico," *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949, 7.

⁷⁴ Guillermo de Torre, "La nueva pintura argentina," *La Gaceta Literaria*, n.95, Madrid: diciembre 1, 1930, 1-8.

conformaban los característicos planos de los primeros cuadros cubistas de Georges Braque o Pablo Picasso, uno de sus principales referentes pictóricos.

La categoría de la *Forma* define los elementos estructurales de sus composiciones. El séptimo mandamiento dicta “Elegir las formas definidas y plenas”, objetos como “manzanas, guitarras, mujeres, cántaros y casas”; estructurados con cuerpos geométricos, “el cilindro, el cubo, la pirámide, la esfera y el cono” que al combinarse resultan en imágenes claras y figurativas. La pintura de Borges se caracteriza por su perspectiva plana y, en ocasiones, expansiva, con cuerpos arquitectónicos como telón de fondo y figuras de una austeridad extrema. Las obras que ejemplifican el correcto uso de las formas son los frescos medievales *La historia de Herodes* de Masolino en el Baptisterio de Castiglione Olona, Lombardía; *El paraíso* de Orcagna, en la iglesia de Santa María Novella, Florencia; *La Noce* del douanier Rousseau, y *Bañista* (o *Mujer sentada*, 1921) de Pablo Picasso, de la colección P. Rosenberg. El octavo mandamiento ordena “Evitar la representación de objetos desdibujados” como “telarañas-gasas-nubes”. Las telarañas o cualquier indicio de desorden, las gasas, tejidos ligeros y vaporosos, o las nubes son omitidos intencionalmente de sus pinturas.

En la categoría correspondiente a los *Valores*, el noveno mandamiento llama a “Evitar los contrastes de valores — tratar que todos los valores del cuadro se asemejen entre sí o sean idénticos”. Lo valores cromáticos sugeridos son “rosa y naranja” y “rosa pálido y limón”. Y las obras ejemplares: *Salome bailando* de Fra Filippo Lippi (fresco en la Catedral de Prato); *Paisaje de Valdemosa* de su maestro Sven Westman, *Arlequín* de Picasso (1918), *L’Enfant au violon* de Marie Laurencin (1920, colección P. Rosenberg), *Le Chemin de fer* de Édouard Manet, los frescos de la Tour de la Garderobe (Avignon Palais des Papes, XIV siècle), *Retrato de niño* de Douanier Rousseau (colección Freyhold) y *El pelele* de Goya. Los cuadros citados hacen uso de un colorido homogéneo, sin contrastes fuertes y la mayoría de ellos retratan niños y mujeres.

La genealogía iniciada en el quinto y concluida en el noveno mandamiento reúne a grandes figuras *paternas* y *maternas*, nacionales e internacionales, y de distintas temporalidades que sirven para avalar su estilo pictórico. Los referentes listados muestran su amplio recorrido por Europa y las experiencias estéticas de esas

travesías. Su educación plástica derivó en el gusto de los pintores de la escuela italiana, el trecentista Orcagna y los cuatrocentistas Masolino y Filippo Lippi. Estos últimos abocados a los temas religiosos, a la representación fiel e idealizada de la figura humana y a la proyección del espacio tridimensional con un marcado punto de fuga –contrario a la planimetría y la síntesis de la figura humana de Norah. Reitera también su gusto por el *Douanier* Rousseau, el denominado padre de los pintores *naïf*, subestimado por la crítica, incluso por el núcleo cubista, por su falta de instrucción y su estilo ingenuo.⁷⁵ Sus cuadros de mundos exóticos y oníricos se caracterizan por la inusual perspectiva, la falta de proporción entre elementos compositivos, la ausencia de contrastes entre luz y sombra, y el estatismo de sus personajes. Enmarcan el decálogo por el lado izquierdo *Retrato de niño [Pour féter le bébé]* y *La boda [La Noce]*.⁷⁶ Otro referente constante es el padre del cubismo, Pablo Picasso. Dos cuadros de su etapa neoclásica, *Bañista [Mujer sentada]* y *Arlequín*, figurativos pero de un cromatismo evidentemente cubista –imperceptible por la reproducción a una tinta del *Martín Fierro*– ilustran el lado derecho del manifiesto sinóptico.⁷⁷

Finalmente, los *Temas* se sintetizan en el décimo y último postulado. Los motivos dictan que: “El mundo del cuadro debe de ser otro mundo pequeño y más perfecto — los personajes felices, con ropas flamantes — las casas y el cielo recién pintados — y el verano como estación perenne.” Con esta consigna Borges sepulta su andar cubo-expresionista, los pequeños mundos cuya perfección radica en la rigurosa composición geométrica y el prudente uso del color se convertirán en el leitmotiv de la pintura borgeana. Norah recrea pequeños y perfectos mundos en quintas, jardines, terrazas, balcones y ventanas pero las sirenas, mujeres y niños que los habitan no transmiten la felicidad sugerida en el décimo postulado. Las figuras humanas y mitológicas de sus cuadros son más bien inexpresivas, ensimismadas o melancólicas, todas con grandes ojos negros, juventud perenne, un halo de candidez y en algunos casos un cierto hastío.⁷⁸

⁷⁵ Bien conocida es la anécdota del banquete ofrecido en su honor en el *Bateau-Lavoir*, taller de Pablo Picasso, con Apollinaire y Delaunay entre los asistentes.

⁷⁶ *Portrait de femme* (1895) de Rousseau fue comprado por Picasso, quien lo conservó en su colección.

⁷⁷ Picasso era asiduo asistente del *Cirque Medrano* en Montmartre.

⁷⁸ A lo largo de su trayectoria abundó en los imaginarios de viaje “Palma y sus ventanas góticas; los tejados de Santiago de Compostela; Cádiz; el Patio de los Monjes de El Escorial; Ávila”.

Al lanzar su decálogo estético, Norah incumple con la vieja usanza manifestantista, no confronta ni arremete. Por el contrario su fórmula es claramente alegre, escapista y utópica; apartada por completo del denominado arte comprometido o revolucionario encabezado por otros grupos artísticos, entre ellos los Artistas del Pueblo. Borges reafirma la senda del *ars gratia artis* y formula un imaginario propio que rehúye de la fotografía y la denuncia.⁷⁹ Los ejemplos que ilustran el cuadro-sinóptico son imágenes de obras de su preferencia, de las cuales muchas de ellas o al menos sus autores, provienen de la constante comunicación sostenida con familiares y amigos a través de tarjetas postales.⁸⁰

Norah Borges se adhiere a un *grupo sin grupo* de pintores que, sin formar un colectivo o compartir un manifiesto rector, practicó una visión análoga de la pintura. Al igual que algunos de sus ascendentes genealógicos fue merecedora del descredito de la crítica y se le atribuyeron calificativos como la ingenuidad, la puerilidad o una sensibilidad femenina. Así mismo compartió con su estirpe motivos recurrentes en la pintura: mujeres, niños, parejas y ángeles, moradores de una realidad idealizada e inexistente. Norah se enarbola como portavoz de esa vertiente pictórica y enumera las reglas que dieron la pauta de su producción estética desde mediados de la década de los veinte.

El cuadro-sinóptico expone la coherencia ideológica y estructural de su pintura, apoyada en valores clásicos y en un amplio conocimiento de tendencias y lenguajes pictóricos que abarcan desde la pintura renacentista hasta las novísimas tendencias modernas. El manifiesto-sinóptico carece de firma, el hecho puede interpretarse como una estrategia a conciencia para simular colectividad y así ganar signatarios, o puede deberse a su deseo de no usurpar el campo de las letras por considerarlo el terreno de su hermano.⁸¹ Pues como bien apunta Eamon McCarthy,

⁷⁹ Incluso años más tarde en la encuesta lanzada por la revista *Contrapunto* reafirmó su postura sobre la pintura. Véase Norah Borges, "A dónde va la pintura," *Contrapunto. Literatura, crítica, arte*, n. 4, Buenos Aires: junio, 1945.

⁸⁰ Sergio Alberto Baur, "Diario Apócrifo de Norah Borges," en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 14.

⁸¹ Jorge Luis declaró: "Cuando Norah ensayó la litografía, escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba mi territorio." Jorge Luis Borges, "Norah," *Textos recobrados (1956-1986)* (Barcelona: Emecé, 2003), 182.

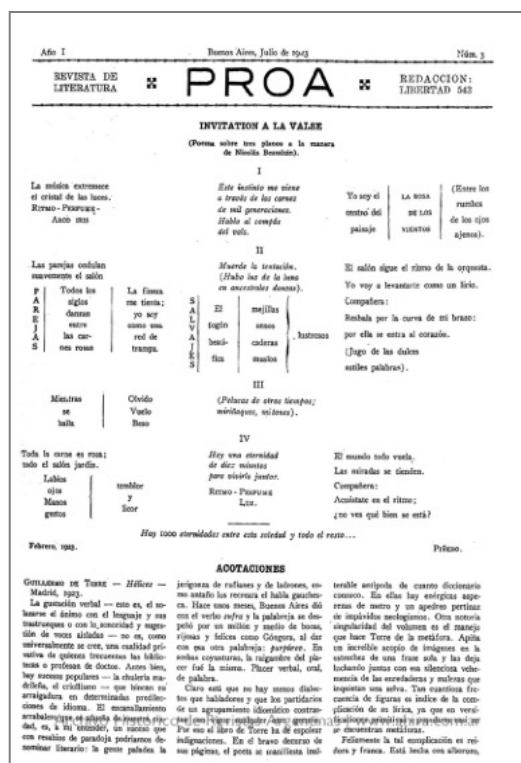


Imagen 23. Francisco Piñero, "Invitation a la valse," *Proa*, n. 3, Buenos Aires: julio, 1923.

su participación y su experiencia en las vanguardias le reafirmarían que vivía en un *tiempo de varonía* y que la única forma de pensar adecuada para una mujer era la que no desafiaba el dominio masculino.⁸²

Por otra parte, llama la atención la similitud de la puesta en página de *Un cuadro sinóptico de la pintura e Invitation a la valse*, poema de Francisco Piñero desarrollado a "la manera de Nicolás Beauduin" y publicado años antes en *Proa* (Imagen 23). Nicolas Beauduin creador de los *poèmes synoptiques sur plusieurs plans*, fundador del Paroxismo y de la tribuna *La Vie des lettres*, con el paso del tiempo cayó en el olvido pero en su momento fue traducido y reseñado ampliamente por los ultras. El poeta francés probablemente popularizado en España por Vicente Huidobro y/o su magazín *Création* (1921), tendió una red de colaboración con los círculos literarios de habla hispana, fue "colaborador extranjero" de la ya citada revista desplegable *Vltra* (1921) que publicó traducciones de sus versos e incluso publicitó la "verdadera antología internacional de vanguardia", *La Vie des Lettres* (1913-1926), dirigida por Beauduin y William Speth. Su poesía llegó también a otras publicaciones, sus versos se reprodujeron en *Nosotros* (1916) y *Prisma* (1922), fue reseñado por Guillermo de

⁸² Eamon McCarthy, *A Smaller, More Perfect World* (Cardiff: University of Wales Press, 2020), 66.

Torre en “Los nuevos poetas franceses” en *Cosmópolis* (1922, n. 37, p. 45-54), se le menciona de paso en la mexicana *Irradiador* (1923) y es alistado por Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).⁸³ Carlos García asegura que Beauvuin mantuvo contacto con Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges. Torre le envió el poema “Tour” y más tarde un grabado de Norah (abril 1923) para ser publicados en su tribuna, donde se reseñó también a la escuela ultraísta.⁸⁴

Norah se inspira en la disposición gráfica del poema de Francisco Piñero – publicado en 1923– y/o en los *poèmes synoptiques* para sintetizar las ideas de su decálogo-sinóptico, reafirmando la indisoluble mancuerna entre arte y poesía que marcó su trayectoria plástica, así como la apropiación de las formas circulantes en hojas volantes, revistas y libros de América y Europa. La sinopsis gráfica fue una práctica común entre los artistas de avanzada como puede verse en otros ejemplos como *Sintesi futurista della guerra* (1914) de la escuela futurista o “Construction moléculaire” (1919) del dadaísta Francis Picabia en la revista *391*. A su vez, el breve pero profundo compendio trazado por el manifiesto-sinóptico borgeano puede inscribirse en los proyectos para el estudio y comprensión del arte basados en representaciones visuales como el pionero *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-29) de Abi Warburg y, años después, el cuadro sinóptico *Cubism and Abstract Art* (1936) de Alfred Barr Jr., ambos referentes obligados para el estudio de las genealogías del arte hasta nuestros días.

El segundo tratado “Nueve dibujos y una confesión” (Imagen 24) publicado en febrero de 1928 en *La Nación*, tal como su título indica expone nueve dibujos de la autora y la confesión radica en una lista de obras de arte de su preferencia.⁸⁵ A diferencia del cuadro-sinóptico, “Nueve dibujos y una confesión” carece de reglas, en este caso expone su voluntad plástica a través de los motivos de inspiración y las

⁸³ Véase Guillermo de Torre, “Nicolas Beauvuin. El paroxismo,” *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Rafael Caro Raggio Editor, 1925), 166-73.

⁸⁴ Nicolás Beauvuin, “La nouvelle école ultraíste,” *La Vie des Lettres*, enero, 1921. Véase Carlos García, “Norah Borges en México (1924),” consultado en academia.edu, en junio 15, 2022.

⁸⁵ A los “Nueve dibujos” le sucedió la publicación “Seis dibujos de Norah Borges” que, con una puesta en página muy similar, siguió la costumbre de presentar los dibujos de la autora, esta vez enmarcando el poema “Norah jugando a las estrellas” de Alfonso Reyes. Véase “Seis dibujos de Norah Borges,” *La Nación*, agosto 18, 1929, consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat; et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 194.



Imagen 24. Norah Borges, “Nueve dibujos y una confesión,” *La Nación*, agosto 12, 1928.

influencias –locales y cosmopolitas– que nutrieron su visión estética. Norah recurre de nuevo a la esquematización gráfica para esclarecer y avalar su obra, y para afirmarse como artista pues en esta segunda intervención pública sí es patente la firma de la autora. El listado puede sumarse a la variedad de vías formales reconocibles como textos programáticos, entre ellos el artículo editorial, la lírica, la epístola, el cuadro, etcétera. A continuación se desglosan los incisos estipulados en la “Lista de obras de arte que prefiero.”

Los dos primeros incisos, “Los juguetes populares de cartón pintado” y “Las muñecas de aserrín con enagüitas almidonadas” ponen de relieve la importancia de los juguetes y lo popular en la iconografía borgeana. Diferentes juguetes y objetos populares de España, Argentina, Italia y Portugal se entrecruzan en el listado. Juguetes y niños son puntos de encuentro temático y compositivo compartidos con sus colegas de pincel como puede verse en las alegorías *La petite Fille à la poupée et aux deux marguerites* (ca. 1890) y *L’enfant à la poupée* (1904) de Rousseau, o *La niña y su muñeca* (1900) de Picasso. Por otra parte, tanto Norah como otros representantes del arte vanguardista impulsaron la revaloración del arte, la música y la cultura populares. El influjo de elementos y personajes extraídos de espacios populares como las

verbenas o los circos, por ejemplo, es visible también en los españoles Maruja Mallo, Ramón Gómez de la Serna o Picasso.⁸⁶

La lista continúa con “Los mates de plata con un pajarito.” El recipiente para cebar y beber la tradicional infusión del mismo nombre naturalmente tuvo un lugar en el imaginario de la artista. La hierba, la bebida, el recipiente o el ritual fueron índices de lo autóctono para Norah y sus compañeros de páginas. Ya fuera el “zapallito en forma de huevo o de galleta” como lo versó Ricardo Güirales en *Proa*, a manera de cronometro como lo refirió Jorge Luis –“El mate compartido mide horas vanas”– o en elegante plata y con un pajarito, el mate fue elemento integral del imaginario argentino.

El siguiente elemento, “Los nacimientos de yeso policromados” afloran desde tiempo atrás en los intereses de Norah. Al reseñar *El milano y la rosa* (1924) de Evaristo Correa Calderón esbozó la obra valiéndose de su imaginario plástico: “El cuento pasa en Galicia [...] No es el paisaje que imaginamos, con pastorcitos tan ingenuos como los pastores de barro pintado de los nacimientos infantiles. Es un caserón con palomas en los techos [...] delicioso libro leve como una rosa”, asentó en la reseña para *Proa*. Para interpretar la prosa del escritor gallego –fundador de *Ronsel*– recurrió a los ingenuos nacimientos infantiles guardados en su imaginario personal.⁸⁷

Los títeres son componente clave del inventario de juguetes borgeano. Mientras sus colegas vanguardistas Hannah Höch (1889-1978) en Berlín y Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) en Zúrich producían marionetas a base de cuerpos geométricos –esferas, conos y cilindros enteros y trancos–, Norah decantó por su versión tradicional, “Los títeres vestidos de tarlatán o de zaraza.”⁸⁸ Títeres y muñecas pueden verse también en la obra de uno de sus principales referentes, el ya aludido Henri Rousseau, *Pour féter le bébé* (Imagen 25), citado en el cuadro-sinóptico.

Asimismo se reafirma la relación filial con el pintor malagueño, “Los cuadros de Picasso” se inscriben de nuevo en la lista. Aunque no enumera cuadros específicos,

⁸⁶ Véase Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, tratado en el capítulo siguiente.

⁸⁷ Norah Borges, “Correa – Calderón - El milano y la rosa – 1924,” *Proa*, n. 11, Buenos Aires: junio, 1925, 53.

⁸⁸ El tarlatán es un tejido de algodón con el que se fabricaban los clásicos tutús de ballet. Y la zaraza es una tela estampada con llamativos listones o motivos florales.



Imagen 25. Henri Rousseau, *Pour fêter le bébé*, 1903.

dada su preferencia por las formas reconocibles, las líneas definidas y los colores suaves puede concluirse que Borges apreció los llamados periodo rosa (1904-1907) y periodo neoclásico (1917-1925). En la época rosa, instalado en *Le Bateau-Lavoir*, Picasso pintó retratos femeninos y personajes circenses como payasos, arlequines y acróbatas –también aludidos en los puntos postreros de esta lista– en tonos pastel. Y con certeza puede afirmarse que Norah encontró inspiración en los cuadros de la época neoclásica, época inducida por el encuentro con la pintura renacentista durante un viaje a Italia acompañando a los *Ballets Russes*. Corresponden a este periodo los cuadros de corte figurativo citados previamente en “Un cuadro sinóptico de la pintura.”

El siguiente inciso contempla varios elementos, “Las antiguallas: ⁸⁹ las fotografías de 1880, los antiguos figurines de moda de 1860, las estampas coloreadas con colores vivos de calcomanía (Pablo y Virginia, o unas niñas con pamelas de paja de Italia y guirnaldas de flores, en un paisaje de las Antillas).” Las fotografías de *fin de siècle*, acromáticas, de poses acartonadas y hieráticas fueron las que llamaron la atención de Norah. Imágenes que por su naturaleza eran capturadas mayoritariamente en estudios fotográficos con idílicos escenarios de fondo. Los

⁸⁹ Objetos, obras, estilos o costumbres muy antiguas o anticuadas.

figurines de moda, igualmente de fin de siglo, se producían principalmente en la capital de la moda, París, y circulaban en publicaciones como el *Journal des Demoiselles* (1833-1922), revista con contenidos sobre literatura, teatro y moda, o *La Moda Elegante Ilustrada* que reproducía figurines y patrones que eran distribuidos en toda España, Cuba, Puerto Rico y las principales capitales de América.⁹⁰

Llama la atención que se enlisten los figurines de moda romántica de fin de siglo, es decir, vestidos de pesadas enaguas, mangas largas y abombados hombros que priorizaban elegancia sobre comodidad, y no las tendencias de moda que portaban las mujeres modernas, la *garçonne* o la *maschietta*, que en la década de los veinte ganaban visibilidad. Más aún cuando las mujeres (en ocasiones andróginas) de dibujos y pinturas muestran brazos y rodillas al sol, y llevan por lo alto el cabello corto. Por último, cita las estampas coloreadas de *Pablo y Virginia*, imágenes inspiradas en la novela de Jaques Henri Bernardin de St. Pierre (1787), la novela de moda entonces⁹¹ que Norah Borges reinterpretó en más de una ocasión (Imagen 16). *Pablo y Virginia* sigue al pie de la letra la dupla cromática dictada en el cuadro-sinóptico: rosa y limón. En primer plano, Pablo sostiene delicadamente una paloma, mientras del cuello de Virginia cuelga una pabela de paja atada con un lazo color de rosa que le impide alzar el vuelo. La pareja de amigos con una fisonomía casi idéntica contrasta con el frondoso fondo botánico detrás de ellos.

El listado continúa con “Los frescos de ‘La Historia de Herodes’ de Masolino” también citados en el cuadro-sinóptico. El conocido mural del *Banchetto di Erode* que representa la decapitación de San Juan Bautista a petición de Salomé destaca por la marcada perspectiva central que une los diferentes pasajes narrativos. En primer plano, a la izquierda se representa el banquete con Herodes presidiendo la mesa, a la derecha Salome entrega la cabeza del Bautista a su madre. La dramática escena tiene lugar bajo un largo corredor de calculada proyección renacentista delineado con una serie de columnas enfiladas con perfecta perspectiva y coronadas con arcos de medio punto. En la parte central, al fondo del fresco, las montañas son testigo de

⁹⁰ María Prego de Lis y Ana Cabrera Lafuente, *¡Extra, moda! El nacimiento de la prensa de moda en España*, (Madrid: Museo del traje, 2019).

⁹¹ Sara Beatriz Guardia, *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (Lima: CEMHAL, [1985] 2013), 270.

Retrato de Cristina Crespo vestiría de nueva cuenta la portada (Imagen 27). Sin lugar a dudas, Norah encontró correspondencias pictóricas en la perspectiva llana, el trazo simple y el vibrante colorido de los cuadros del joven pintor. Por otra parte, los cuadros de los niños mexicanos corresponden a los estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Su obra viajó en la exposición itinerante que el fundador de las escuelas, Alfredo Ramos Martínez, condujo por Berlín, París y Madrid; y naturalmente la muestra también hizo su recorrido por la prensa, por ejemplo en la revista *Forma*,⁹⁵ donde en el número postrero se publicarían dibujos de la autora. Los estudiantes de las Escuelas al Aire Libre eran principalmente niños y jóvenes de familias obreras o indígenas que realizaban retratos y paisajes sin imposiciones academicistas, únicamente inspirados por la naturaleza a su alrededor.

“Los altares barrocos de las iglesias de Portugal” recuerdan la profunda huella que dejaron en Norah los itinerarios de viaje y la iconografía religiosa. Los abigarrados altares desplegados bajo arcos de medio punto se caracterizan por sus ricas tallas, la marquetería dorada, los numerosos nichos con esculturas polícromas de yeso o con pinturas al óleo que retratan vírgenes, ángeles y santos al estilo manierista. Algunos altares incluyen también las distintivas baldosas de la región, cuyas geometrías son patentes en los cuadros de Norah. Su paso por Portugal, durante su segundo viaje al continente europeo, quedó capturado en escenas costumbristas como el dibujo *Campesinas de Portugal* (1927).

Norah suma a la lista otra antigualla: “Los abanicos isabelinos donde está pintado un niño jugando al aro.” Los isabelinos, a saber, los abanicos fabricados durante el reinado de Isabel II (1833-68), son objetos suntuosos de una factura exquisita. La estructura se componía de varillas de marfil, nácar o huesos delicadamente caladas o grabadas. Y los paños, de papel o seda, eran decorados prolijamente por avezados pintores que realizaban miniaturas de estilo romántico. Los decorados incluían diferentes escenas costumbristas de gran colorido, delimitadas por medallones o ribetes dorados.

⁹⁵ Véase Salvador Novo, “Las Escuelas al Aire Libre,” *Forma. Revista de Artes Plásticas*, n. 1, México, D.F.: octubre, 1926, 16.

En el siguiente inciso se repiten también “Los cuadros del Greco (rosa, gris amarillo).” Antes de establecerse en España, Doménikos Theotokópoulos pasó por un periodo de formación con los maestros renacentistas, primero en la Escuela de Venecia y después en Roma donde conocería la pintura manierista. Ya en España pintó numerosos tableros de motivos religiosos con estilizadas figuras humanas de inusuales proporciones, que a pesar de las insólitas posturas (que recuerdan las violentas contorsiones de mártires reconocidas por Jorge Luis en los dibujos de su hermana)⁹⁶ permanecen inmutables en estado de éxtasis flotando suavemente. La artificiosa iconografía del Greco abarca los muy gustados pasajes bíblicos (crucifixiones, adoraciones, anunciaciones, asunciones) y una profusión de vírgenes, ángeles, santos (Imagen 28). Muy probablemente el encuentro de Norah con el pintor cretense se produjo en el Museo del Prado, como también ocurrió con el joven Picasso.

El siguiente inciso “Las cajitas de música, con una sola pieza” llaman la atención ya que en sus mundos poéticos resuenan guitarras, laudes, violoncellos, harpas o pianos, sin embargo, en la lista se cita una sencilla cajita de música. Norah debió prestar atención a la factura y los decorados de motivos florales o medallones de las antiguas cajas musicales que tocaban la misma pieza al hacer girar una manivela.

Las colecciones de flora y fauna, específicamente “Los herbarios y las colecciones de mariposas”, fueron fuente de inspiración tanto para Norah como para su admirado aduanero Rousseau. El cuadro realizado para conmemorar su casamiento con Guillermo de Torre, *El herbario* (1928), presenta diferentes elementos simbólicos de origen vegetal y animal. El primer plano lo ocupan los novios sentados a la mesa, ella lleva un vestido de su color preferido y el novio porta saco café, camisa azul y corbata rosada, sobre la mesa ambos sostienen el herbario que los une simbólicamente. La contraportada del álbum botánico tiene estampadas las manos de los novios entrelazadas con un par de rosas –motivo que se enumera más adelante–.

⁹⁶ Jorge Luis Borges, “Los dibujos de Norah Borges,” en Manuela Mur, *Quintín o memorias de un gorrión*, (Buenos Aires: Editorial Lumen, 1986), consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat; et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 294-295.



Imagen 28. El Greco, "La Piedad," *Martín Fierro*, n. 27-28, Buenos Aires: mayo 10, 1926.

Roberta Quance asegura que la estampa "recuerda la costumbre romántica de guardar una flor regalada por el amado entre las hojas de un libro."⁹⁷ Al fondo, sobre la pared que delimita la pintura, cuelga un cuadro entomológico con diferentes tipos de mariposas de color rosa y amarillo, a su izquierda repite la pabela de paja con lazo rosado. En el costado izquierdo, sobre una columna y frente a un libro abierto de par en par, posa una paloma tan blanca como las páginas del libro. El óleo se reprodujo, aunque a una tinta, en *La Gaceta Literaria* en 1929 y para acreditar a la autora se usó su nombre de casada: Norah Borges de Torre.⁹⁸

La lista continúa con la imagen de la primera santidad latinoamericana, "Los gráficos de Santa Rosa de Lima: corazones y palomas." Como se ha señalado previamente, desde el inicio de su trayectoria, la iconografía religiosa ocupó un lugar muy importante. Norah representó vírgenes, ángeles, mártires, santos, crucifixiones y procesiones, a saber, San Gabriel, Madonas o Verónicas. El óleo dedicado a la santa peruana, representa a una jovencísima *Santa Rosa de Lima* (1939) rodeada de un par

⁹⁷ Roberta Ann Quance, "Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia," *Dossiers Feministes*, 10, 2007, 233-48.
⁹⁸ Norah Borges de Torre "El herbario," *La Gaceta Literaria*, n.61, Madrid: julio 1, 1929, 5.

de jóvenes y un par de niñas, donde naturalmente el color rosa en diferentes tonalidades es el principal protagonista.

El siguiente inciso alista “Las casas blancas de Le Corbusier.” Norah y su amiga María Clemencia López Pombo tradujeron al español diversos textos de Le Corbusier y los ordenaron a manera de decálogo bajo el título “Hacia una nueva arquitectura”.⁹⁹ Los textos recuperados de *L’Esprit Nouveau* y publicados en *Alfar* inician con “Tres llamamientos a los arquitectos”, cada llamado teoriza sobre el volumen, la superficie y el plano. A pesar de que el texto apela a los creadores arquitectónicos, seguramente desde su publicación en la revista parisina fueron de gran interés para la composición espacial de los cuadros de Norah. *L’Esprit Nouveau* (1920-1925) fundada por el cubista Amédée Ozenfant, Paul Dermée y el mismo Le Corbusier, expuso los proyectos y razonamientos arquitectónicos de este último. La revista que promovió la colaboración interdisciplinaria entre artes, letras y ciencias gozó de gran popularidad en los círculos intelectuales madrileños, desde los primeros números “figuraban en el comité de redacción creadores ligados al mundo hispano como Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Juan Gris o Joan Pérez Jorba”.¹⁰⁰

“Los cuadros celestes y rosados de Irène Lagut” resuenan nuevamente en “Nueve dibujos y una confesión”. Como se mencionó en el análisis del cuadro sinóptico de la pintura, con Irène Lagut compartió el gusto por las niñas de ojos cándidos, peinadas con lazos rosados y rodeadas de flores pero privilegió especialmente las composiciones en que predomina el rosado y el color cerúleo, es decir, la paleta cromática borgeana.

“Las casas de Buenos Aires con alegorías de yeso: columnas, el cuerno de la abundancia, sirenas”, las moradas trazadas por la mano de Norah ilustraron un sinnúmero de portadas de las ediciones de Losada, Proa o emecé. Norah recurrió, una y otra vez, a la arquitectura de los barrios de su ciudad natal recabando elementos compositivos para el caudal de representaciones de quintas, fachadas o jardines, las composiciones incluían columnas, balcones y zaguanes de las más diversas formas.

⁹⁹ Patricia Artundo, “Norah y María Clemencia,” en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 38-51.

¹⁰⁰ Carlos Ramos, *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*, (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010), 116-117.

Las sirenas tuvieron un protagonismo espacial, véanse, por ejemplo, las ilustraciones para los libros de Ricardo Molinari *El pez y la manzana* (1929) y *Hostería de la rosa y el clavel* (1933); el cuadro *El marinero y la sirena* (1931) o la sirena en el muro de *La confitería*, dibujo central del listado.¹⁰¹

Norah que constantemente buscó el detalle minucioso hasta la exaltación, descubrió el valor artístico de “Las manos de bronce de los llamadores” creadas por los cerrajeros. Pesadas aldabas o aldabones colgaban en las puertas de las muchas fachadas que estudió para dibujos y pinturas, siendo elementos comunes en los portones de Sevilla, Toledo o Mallorca (Imagen 29). En el *Recuerdo de Cádiz* (1936), el llamador de bronce destaca como el elemento central del collage.

“Los carritos de los panaderos que tienen pintados hermosos pájaros y manos entrelazadas con una rosa.” Antiguamente era una tradición que los carruajes de reparto tirados a caballo o los más modestos carritos o carretones impulsados por su vendedor llevaran grandes canastas de pan para su venta a domicilio. A los costados de la jardinera se indicaba el nombre y dirección de la panadería ornados con los motivos registrados por Norah. Tanto las manos entrelazadas con una rosa como las aves son motivo recurrente en la plástica de Norah, como puede apreciarse en el cuadro *El herbario*, citado anteriormente.

“Los trajes de lentejuelas de los acróbatas” y “Los trajes de luces y las medias de color rosa de los toreros” bien pueden reunirse en un solo inciso ya que comparten lo llamativo de sus colores y decorados. Las lentejuelas forman parte de ambos atuendos, pero en el caso de los tradicionales trajes de toreros estas se acompañan con alamares e intrincados bordados. Si bien los acróbatas son patentes en la gráfica de Norah no sucede lo mismo con los toreros, sin embargo el encendido color rosa de sus medias no pasó desapercibido. Norah encontró se inspiró continuamente en los espectáculos populares y sus personajes.

Por último “los globos terrestres de cartón con ese delicioso celeste de los mares” recuerdan su gusto por el azul cerúleo de los cuadros celestes de Lagut, la serie de acuarelas realizadas para *El puñal de Orión* (ca. 1926) de Sergio Piñero y

¹⁰¹ Sobre el tema véase Roberta Ann Quance, “Las sirenas de Norah Borges: el sexo inocente,” *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 35-36, 2005, separata.



Imagen 29. Llamador en el municipio de Sóller.

cuadros como *Montevideo* (1928), *Encuentro en el paraíso* (1980) o *Bailarinas* (1980) de la autora argentina.

El inventario de juguetes, objetos, fotografías, figurines, estampas, atuendos, íconos, pintores, cuadros y lugares configura un colorido imaginario infantil, popular y religioso. Cada elemento descubre las sutilezas de la línea, los planos, la luz, el color y las formas preferidas por Norah. El listado transmite sutilmente valores y saberes plásticos con espontaneidad y sin una retórica abigarrada. Su lenguaje visual se nutre y confluye con el de artistas de diferentes latitudes y temporalidades: El Greco, Masolino, Picasso, Rousseau, Lagut, Abraham Ángel, los niños pintores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre o Le Corbusier.

El listado arroja también algunos contrapuntos, debido al continuo diálogo entre arte y literatura en la trayectoria plástica de Norah Borges sorprende encontrar solo un par de referencias literarias explícitas: *Paul et Virgine* de Jaques Henri Bernardin de St. Pierre y los tratados arquitectónicos de Le Corbusier. Así mismo extraña que el listado omita sus preferencias musicales cuando sus pequeños y perfectos mundos están plagados de guitarras, laudes, violoncelos, harpas o pianos. Por otra parte, los figurines de moda romántica y los llamativos trajes de acróbatas y toreros contrastan con los sencillos vestidos que lucen las mujeres de sus dibujos y

pinturas. Después de la publicación de “Nueve dibujos y una confesión”, Norah retomó la pluma hasta 1946, en el rol de crítica para *Los anales de Buenos Aires*, redactando mensualmente la sección de Pintura y firmando con el seudónimo de Manuel Pinedo.¹⁰²

3.4 LA CRÍTICA DE ARTE DESDE LA MIRADA FEMENINA

En la década de los veinte eran escasas las mujeres que ejercían la crítica como género literario, por lo tanto, es aún más significativo lo que las literatas dentro del masculino mundo de las letras escribían sobre sus colegas artistas. Harper Montgomery ha señalado a Magda Portal como la única mujer que escribió una columna sobre Norah, en la ya aludida revista de artes plásticas *Forma* (1928), sin embargo, no advirtió la columna redactada por la española Consuelo Berges (amiga del matrimonio Torre-Borges) para *La Gaceta Literaria* (1930), por lo que a continuación se abordan ambas visiones.

Al ser desterrada de su natal Perú por su activismo político, Magda Portal (1900-89) pasó por Cuba para después llegar a México en 1928. En la capital mexicana colaboró con el puñado de exiliados que impulsaban la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA).¹⁰³ Previo al exilio, la escritora y activista publicó versos y practicó la crítica de arte en *Flechas*, *Amauta* y el *Boletín Titikaka*, ediciones peruanas donde manifestó su postura respecto a la forma y función del arte. En “Andamios de vida” al versar sobre el *arte nuevo* defendió su dinamismo y su llamado a la acción, Portal juzgó “la Belleza en sí es estéril, el arte debe ser creador [...]. Antes de la guerra hubo un arte de decadencia, completamente estéril para la vida,

¹⁰² Revista dirigida por Jorge Luis Borges en donde Norah “publicó asimismo generosas críticas de arte [...], y las firmó para no alardear de escritora, con el seudónimo de Manuel Pinedo”, consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 32.

¹⁰³ Portal y su pareja, Serafín del Mar, organizaron una serie de conferencias dictadas por Raúl Haya de la Torre en México, que volvía a suelo americano después de un largo exilio en Europa. La célula aprista constaba de Haya de la Torre, Manuel Vázquez Díaz, Carlos Manuel Cox, Esteban Pavletich, Serafín Delmar y la poeta, en conjunto esbozaron también el “Plan México” cuyo objetivo era derrocar a Augusto Leguía.

enervante y atrofiante para todo lo que no fuera paraísos artificiales.”¹⁰⁴ Portal juzgaba *l’art pour l’art* estéril y decadente, según su criterio el arte nuevo no podía deslindarse de los movimientos sociales. Esta postura contra el arte escapista fue refrendada en su tratado lírico, los postulados desarrollados en *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* defendían un arte provocador: “la primera misión del poema es su labor de agitación”, defendía la aguerrida poeta Magda Portal.¹⁰⁵ Dada su visión estética partidaria de un arte revolucionario y antiburgués, así como su identificación como soldado de la revolución social, llama la atención que la reseña de Magda Portal se haya ocupado de Norah Borges. La elección sorprende por la discordante concepción de la forma y función del arte profesada por cada autora y no sorprende porque Norah Borges era una renombrada artista internacional. Previamente en la revista *trampolín* (1926), editada al alimón por Magda Portal y Serafín Delmar en Lima, se había alabado a la “primera grabadora en madera del mundo civilizado”, “salvajemente simplista y poseedora de la más fina sensibilidad moderna”.¹⁰⁶ Por lo tanto, en México, Portal podía hablar sobre la grabadora con conocimiento de causa y al mismo tiempo ganar un poco de dinero o difusión en el exilio. El texto ex profeso para la revista de artes plásticas mexicana *Forma* aborda brevemente la trayectoria, la obra y las influencias de la artista argentina que a los ojos de Portal es “un caso de novedad lleno de nítida y admirable simpleza”, “producto de su ambiente y su época”.¹⁰⁷ La crítica peruana reconoce la impronta de los recorridos por el continente europeo donde Norah “recogió, asimiló y rechazó el maremágnum de tendencias artísticas que florecieron en aquella época caótica”. Y distinguió la influencia de la francesa Marie Laurencin, “que despejaba el panorama del arte francés con sus dibujos claros y sin complicaciones”, en la plástica de Norah. El texto publicado en *Forma* replicó los dibujos a tinta de nítida y admirable simpleza “Las dos hermanas” (Imagen 30) y “La colegiala”, anteriormente intercalados

¹⁰⁴ Magda Portal, “Andamios de vida,” *Amauta*, n. 5, Lima: enero, 1927, 12.

¹⁰⁵ Magda Portal, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (México: Ediciones APRA, 1928).

¹⁰⁶ Véase Serafín Delmar, “Escaparate de Colores. Norah Borges,” *trampolín*, Lima: octubre, 1926.

¹⁰⁷ Magda Portal, “Norah Borges,” *Forma*, n. 7, Ciudad de México: 1928, 9-10.



Imagen 30. Norah Borges, "Las dos hermanas," *Amauta*, Lima: noviembre, 1926. [n. 3]

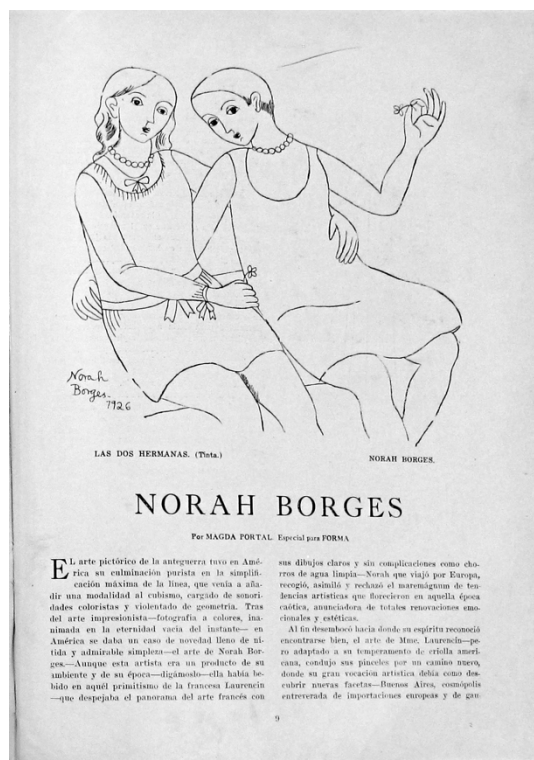


Imagen 31. Norah Borges, "Las dos hermanas," *Forma*, Ciudad de México: 1928.

como imágenes accesorias entre los contenidos de *Amauta* (Imagen 31), revista donde Portal colaboraba frecuentemente.

"Las dos hermanas" trazadas con tinta encarnan mujeres modernas, ambas lucen vestidos cortos que dejan al descubierto sus piernas, sus cuellos están adornados con perlas y una de ellas luce un cortísimo cabello a la *bob*. Las mujeres, según el cálculo de Portal "un paso más allá de la adolescencia", sostienen una diminuta y delicada flor en la mano, y parecen disfrutar de un momento de ocio. Los dibujos que complementan el texto, es decir, las hermanas en un tierno abrazo, la tierna colegiala o la joven que corre la cortina para asomarse a un idílico exterior (de los *Cuentos para una inglesa desesperada*), contrarían el dinamismo, la acción o la revalorización de lo autóctono que Portal había enarbolado en teorizaciones previas. La ausencia del espíritu revolucionario propio de los semilleros donde Portal se inició en las artes de la escritura, era indiscutible. Para la crítica limeña, el arte de Norah Borges estaba "desprovisto de complicaciones, [y] de problemas espirituales", es decir, la plástica borgiana disentía del ideal impulsado por las tribunas indoamericanas. La crítica es incisiva pero reconoce la labor plástica y la gracia

escapista de Norah Borges creadora de “saludables rincones de alegría infantil donde solazar el afanoso trajín del espíritu”. La reseña de Magda Portal no llegó a manos de los lectores pues era parte del séptimo número de *Forma*, número postrero censurado por la reproducción de “W.C.” o *Excusado* de Edward Weston. La fotografía prendió las alarmas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), patrocinadora de la edición y, por lo tanto, suspendió la revista dirigida por Gabriel Fernández Ledesma.

Volviendo al plano de la crítica en voz de las mujeres, la periodista garulla Consuelo Berges lejos de su país natal, desde Buenos Aires, reportó “Una exposición de Norah Borges” para *La Gaceta Literaria*.¹⁰⁸ Desde finales de 1926, la normalista devenida en periodista huyó de la dictadura de Primo de Rivera, dejó España y cruzó el Atlántico con destino a Perú donde residió un par de años para finalmente asentarse en Buenos Aires. En la capital argentina las tribunas *El Diario Español* impulsado por Ramiro de Maeztu y *La Nación* donde Guillermo de Torre era secretario acogieron sus colaboraciones. Por ese tiempo dirigió la revista *Cantabria* (órgano oficial del Centro Montañés de Buenos Aires) y se acompañó con la amistad de Alfonsina Storni, Norah Borges y Concha Méndez. Consuelo Berges que con regularidad escribía incendiarias columnas denunciando la dictadura, se desvió de la tónica habitual para reseñar la exposición de su amiga Norah. La periodista presentaba el “arte recatado y libre” de “un artista puro”, “parece que este adjetivo genérico y ya casi escolar fuera inventado para Norah Borges” justificaba en su columna. El texto respondía a la muestra homónima titulada “Norah Borges de Torre” pues por entonces ya estaba casada con el literato. La Asociación Wagneriana presentaba la exhibición del 2 al 18 de octubre de 1930, en la sala de conciertos del mismo nombre. La exposición chata y sobria, según palabras de Berges, estaba “integrada por 44 trabajos, entre acuarelas, temples, dibujos a lápiz y dibujos a pluma” y se presentaba en la antesala de La Wagneriana con un “buen gusto absoluto.”

Previo a la muestra de Norah Borges, la misma sala de conciertos había albergado una exposición de Rafael Barradas. En el mismo lugar Consuelo Berges había presenciado “el asombro, entre indignado y burlesco, de la mayor parte del

¹⁰⁸ Consuelo Berges, “Una exposición de Norah Borges,” *La Gaceta Literaria*, n.95, Madrid, diciembre 1, 1930, 9.

público” que lanzaba “comentarios gruesos hasta ruborizar” a las obras del pintor uruguayo. El comentario en alusión a Barradas confirma que aun entrada la década de los treinta, con todo y que se trataba de la cosmopolita y letrada capital argentina, el arte vanguardista no complacía al gusto del público general. Sin embargo, el arte claro y recatado de Norah no había despertado ese tipo de reacciones violentas. Norah con el mismo don de Orfeo había domesticado a las fieras. Los claros ángeles y las cándidas sirenitas recurrentes en la imaginería borgeana, “a fuerza de pureza e inocencia” habían desarmado y rendido la ferocidad del contemplador más virulento, afirmaba la periodista. Cabe aclarar que no se trataba de una exposición ex profeso para el delite plástico, como lo aclara la columna, la sala de exposiciones que albergaba la muestra era el acceso ineludible a la moderna sala de conciertos, el espectáculo principal que ofrecía La Wagneriana, por lo tanto, el público no asistía con motivo de la exposición sino a un espectáculo musical.

La crítica de Consuelo Berges coincide en buena medida con las afirmaciones de su colega peruana, ambas destacan un arte “chato”, “sin complicaciones”, purista. La columna para *La Gaceta Literaria* concluía con la siguiente sentencia: el “mundo pictórico-poético creado por Norah Borges de Torre [...] parece una torre alta y recatada para vivir todos los días, para pintar en ella, para soñar en ella...”.¹⁰⁹ Berges y Portal rindieron tributo a la artista que ocupó las páginas de las revistas más importantes, pero también señalaron a una artista habitando en su torre de marfil, alejada de las problemáticas de su tiempo e inmersa en la realidad de su obra.

3.5 CONCLUSIONES

Fuera de casa, lejos del orden y el lugar habitual, Norah Borges descubrió y experimentó las tendencias artísticas de vanguardia. Durante los años que viajó por el continente europeo, en compañía de su familia, recibió la educación clásica que brindaba la academia y la formación extraoficial que ofrecía la comunidad artística

¹⁰⁹ Loc. cit.

desplazada por la Gran Guerra. Los lugares y actividades frecuentados, así como el intercambio sostenido con los personajes conocidos durante el trayecto, le sirvieron para expandir la mirada y forjar una estética propia patente en grabados, dibujos, pinturas y manifiestos. Las experiencias de viaje ampliaron radicalmente su perspectiva, a pesar de que sus vivencias en el espacio público fueron más restringidas que las experimentadas por su hermano Jorge Luis.

En España colaboró mano a mano con el colectivo ultraísta, pero el reconocimiento por parte de los poetas fue ambivalente, sus contribuciones fueron delimitadas por su doble condición de musa y creadora, y por los contradictorios mensajes de la crítica.¹¹⁰ Norah fue aceptada y elogiada por los ultras, pero ocupó siempre un lugar supeditado a las dominantes voces masculinas. Poemas, críticas y reseñas continuamente le recordaban su condición de mujer, y tanto ella como su obra fueron valoradas con un lenguaje sexualizado que redundaba en la feminidad, la ingenuidad o el candor sin importar si se trataba de los toscos y angulosos trazos de sus grabados más vanguardistas o de las suaves líneas y los colores apastelados de dibujos y pinturas, confirmando así que al momento de la valoración el sexo de la autora tuvo mayor peso que la obra misma.

La imposición de la virilidad como el valor más alto en un campo artístico dominado por los hombres, mantuvo a Norah Borges (y otras mujeres) en los márgenes. La nomenclatura femenina acuñada por los ultraístas insistió en la ingenuidad, la sutileza, la dulzura y el recato como principales valores de una escala sexualizada que apartó a las mujeres del ideal artístico deseado. Norah Borges, excedida en recato, nunca impugnó el reconocimiento de sus aportaciones. Los ultraístas nunca admitieron que previo al descubrimiento e inserción de su obra (y la de Rafael Barradas), sus publicaciones carecían de una visualidad acorde a sus arengas. La acreditación de Norah Borges fue negada ya que reconocer sus aportaciones implicaba contradecir o menguar la tan reiterada fuerza viril del movimiento ultraísta. Con todo, los espacios de exhibición ganados y la red surgida

¹¹⁰ O *mixed messages* al decir de Vicky Unruh en *Performing women and modern literary culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006), 1.

a partir de la colaboración con los poetas fueron el acicate que posicionó a Norah Borges como artista de vanguardia en ambos lados del Atlántico.

La acreditación de Norah se produjo en su natal Argentina. Cuando los hermanos Borges regresaron a casa, Brandán Caraffa destacó la influencia de Norah en la renovación de la plástica ultraísta, sin sus grabados al alto contraste *Grecia* nunca habría saltado al escaparate de las revistas vanguardistas. Desde su pequeño mundo, privado del intercambio celebrado en los cafés literarios o en las salidas con bohemia intelectual, Norah Borges desarrolló un estilo propio y proyectó la visualidad que empujó al ultraísmo a la vanguardia.

Una vez consolidada como artista se lanzó al terreno programático. En su espacio habitual y arropada por la pléyade bonaerense publicó los preceptos de su pintura con un tono recatado, constructivo, sin furia, ni injurias, ni la destrucción de los manifiestos seminales y viriles. La tónica manifestantista de Norah podemos atribuirlo a dos razones, la primera es que el manifiesto se publicó una vez que los artistas habían emprendido el regreso al orden, es decir, tras haber agotado la deconstrucción y la abstracción de las formas volvían al arte figurativo, al orden y la belleza clásicos. La segunda razón puede atribuirse al talante mesurado con que Norah Borges se proyectó como artista, a pesar de los alcances de su obra siempre se mantuvo lejos de los reflectores de la fama o la provocación.

Ambos textos programáticos enlistan artistas, obras, objetos, personajes y lugares que inspiraron su obra. Los artistas citados incluyen referentes clásicos y contemporáneos pero destacan las obras con un orden compositivo clásico, puesto que el manifiesto busca instaurar el orden geométrico y figurativo como estética oficial. Norah Borges defiende un arte para el deleite, sin complicaciones, ni preocupaciones, y una estética alegre, escapista y utópica, alejada de la fotografía y la denuncia, que sublima personajes y espacios idílicos e inexistentes.

IV. Maruja Mallo: pintor de la vida moderna

Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un goce inmenso situarse en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugaz y en lo infinito. [...] Admira la eterna belleza y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía providencialmente sostenida en el tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma o aporreados por las bofetadas del sol.

Charles Baudelaire¹

En su juventud Maruja Mallo (1902-1995) fue toda una *flâneuse*, extrovertida y rebelde. Situada en el movimiento de la capital española desafió constantemente las costumbres dictadas para las mujeres de la época, en cuestiones de moda fue pionera del *sinsombrerismo*, en el amor profesó un amor libre y sinérgico, en lo profesional hizo de la pintura (un oficio viril) su vocación y en el arte se quitó el sombrero, des congestionó las ideas, se sacudió el academicismo y forjó un arte nuevo. Maruja Mallo fue aceptada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, presumiendo a los cuatro vientos que fue la única mujer en aprobar el examen de admisión en la generación de 1922. En la Academia conoció a un jovencísimo Salvador Dalí y esa amistad se extendió hacia los *residentes* con quienes descubrió los diferentes movimientos estéticos de vanguardia y la vida bohemia.² Museos, cafés,

¹ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Córdoba, Arg.: Alción Editora, 2005, 29-30.

² Los *residentes* en alusión a los estudiantes alojados en la Residencia de Estudiantes, espacio impulsado por la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), la primera surgió a iniciativa de un grupo defensor de la libertad de cátedra, mientras que la segunda se instituyó para promover la realización de estudios fuera de España y así sortear el atraso cultural y científico respecto a otros países europeos. La Residencia de Estudiantes, instaurada en 1910, se

tertulias, cines, barrios bajos, fiestas y verbenas integraban los paisajes de la gran ciudad, que Maruja contempló en su andar por Madrid.

La expectación alrededor de Maruja Mallo comenzó en la década de los veinte, la emblemática *Revista de Occidente* fue la primera en alumbrar a la nueva promesa de la pintura española y a partir de entonces se encendió la mecha que detonó su fama. Contó el respaldo de los principales faros de la cultura madrileña (Ortega y Gasset, y Ramón Gómez de la Serna), aunque esto no la libró de contar con detractores, principalmente por ser mujer. Como todo artista de vanguardia viajó a la capital del arte a cumplir con el rito iniciático acostumbrado por su generación. En París se relacionó con los grandes de la pintura, Picasso, Miró, los surrealistas nucleados alrededor de André Breton y Joaquín Torres García. Y a pesar de que tuvo la oportunidad de permanecer en París, Mallo decidió regresar a España, contra todo pronóstico a su regreso dio por concluida su etapa surrealista y se decantó por un constructivismo social, incorporando los preceptos del pintor uruguayo en su obra. Reanudó los recorridos por Madrid pero esta vez por las periferias, en los trayectos cartografiados por los fundadores de la Escuela de Vallecas descubrió los presagios de la naturaleza.

Fue una artista avocada a la pintura, pero su espíritu dinámico y renovador la llevó también por los derroteros del dibujo, la cerámica, el vestuario, la escenografía, la docencia y las letras, en pocas palabras, Maruja Mallo fue una artista polifacética. El estallido de la Guerra Civil interrumpió abruptamente su vida y su carrera, llevándola al exilio. En Argentina con las herramientas disponibles supo rearticular su oficio y su prestigio, e incluso formuló los presupuestos teóricos de su pintura.

proyectó como una institución educativa de carácter universitario que cobijaría a los estudiantes procedentes de toda la península que acudían a Madrid. La *resi* proveía espacios y actividades complementarias como mentores de estudios, biblioteca, lecturas literarias, conferencias, sesiones de música, etc. Y proporcionaba alojamiento digno, alejando a los estudiantes de los peligros de las sórdidas casa de huéspedes. Alberto Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972. Por su parte, la Residencia de Señoritas encabezada por María de Maeztu, también impulsada por la JAE e inaugurada en 1915, además de los servicios de alojamiento, contaba con un laboratorio para sus prácticas, con una nutrida biblioteca para apoyarse en sus estudios y con un programa de conferencias, conciertos y lecturas poéticas orientadas a ampliar su formación. Todo ello en un sano ambiente moral. Las actividades de la Residencia de Señoritas eran apoyadas por el International Institute for Girls in Spain, institución estadounidense asentada en Madrid con la cual compartían becas de intercambio. Almudena Cueva y Margarita Márquez (eds.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015, 17-19.

Después de más de veinte años en el exilio, a inicio de los años sesenta regresó a España, enfrentándose al olvido y el anonimato, nada quedaba de aquel fervor cultural en el que se había forjado un lugar. Los compañeros de la bohemia madrileña habían muerto o permanecían en el exilio.

Los altibajos de la estela dejada por Maruja Mallo pueden sintetizarse iniciando por el reconocimiento amplio y contundente obtenido a partir de la exposición en los salones de la *Revista de Occidente*, seguido por las décadas de ocultamiento por parte de los artistas de su hornada que silenciaron a las mujeres, la sucesiva reivindicación encabezada por los artistas de La Movida que en la década de los setenta quedaron prendados de aquella mujer extraordinaria con los ojos repintados y su inconfundible abrigo de pieles que se presentaba como el numen idóneo para un movimiento contracultural; seguido por los invaluable registros audiovisuales grabados por Radio y Televisión Española (RTVE) conducidos por Paloma Chamorro y Joaquín Soler en la década de los ochenta, donde podemos escuchar a Maruja Mallo repasando los hitos de su vida de viva voz; hasta finalmente llegar a los galeristas, curadores e investigadores que a partir de los años noventa a punta de publicaciones se han empeñado en arrojar luz a las múltiples aristas de la pintora lucense.³

Brillante en todos los sentidos, Maruja Mallo comprendió que para triunfar en el mundo del arte había que hacerse notar, de ahí que moldeara a conciencia su alter ego artístico. Ella (re)creó el personaje y la biografía que quiso como ha afirmado Estrella de Diego⁴ o como sugirió Rosa Chacel al recordar las habilidades performáticas de la llamada brujita joven: “hay un grado de histrionismo al que solo

³ Entre las publicaciones dedicadas a la pintora oriunda de Lugo podemos citar los trabajos Juan Pérez de Ayala y Francisco Rivas, *Maruja Mallo*, Madrid: Guillermo de Osma Galería, 1992. Pilar Corredoira, et. al. *Maruja Mallo*, Santiago: Consellería de Cultura e Xuventude, 1993. Estrella de Diego, *Maruja Mallo*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2008. Fernando Huici y Juan Pérez de Ayala, *Maruja Mallo*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. Shirley Mangini, *Maruja Mallo*, Barcelona: Circe, 2012. Xosé R. Barreiro Fernández y Beatriz López Morán, *Maruja Mallo: una memoria en construcción* Vigo: Mar Maior, 2016. María Alejandra Zaneta, *La subversión enmascarada*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2014. Mención aparte merece el documental *Maruja Mallo, mitad ángel, mitad marisco* de Antón Reixa (Madrid: 2009). Hasta llegar al más reciente y presumiblemente completo *Catálogo razonado de óleos*, Madrid: Fundación Azcona, 2021. Sin contar el caudal de artículos.

⁴ Estrella de Diego, Presentación del libro *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos*. Museo Reina Sofía, Madrid: noviembre 11, 2021, audio. Consultado en <https://www.museoreinasofia.es/actividades/catalogo-maruja-mallo>

llegan los profetas o los genios: la brujita llega a ese grado. Ella no miente jamás: se sumerge en una verdad, la convierte en artículo de fe y la sostiene contra un ejército.”⁵ Maruja Mallo sabiéndose pintora defendió su verdad contra el ejército de colegas que se empeñaba en definir el terreno del arte como dominio exclusivamente masculino.

4.1 MUJERES DE PUERTAS AFUERA

Justo Gómez, María del Pilar González y sus catorce hijos llegaban a Madrid en 1922. El padre de familia se desempeñaba como administrador de aduanas por lo que los Gómez-González cambiaban de residencia constantemente. El mismo año de su llegada, Ana María Gómez González (1902-1995) presentó con éxito el examen de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Maruja, como le llamaban en casa, alardeaba al recordar que aquel año fue la única señorita que aprobó el examen de admisión. Sin poner en entredicho el talento y el conocimiento que Maruja debió demostrar para conseguir su ingreso, podemos ahondar un poco en el origen del exiguo número de mujeres que conseguía un lugar en la academia. La cuestión ha sido abordada por Linda Nochlin en el ensayo *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, en él pone de relieve los vicios institucionales y educativos que sostenían las prerrogativas masculinas, el mito del genio innato, la indisponibilidad de modelos al desnudo en aras de la decencia de las mujeres, entre otras cuestiones.⁶

En este sentido mujeres cercanas a Maruja Mallo dieron cuenta de los obstáculos a vencer con miras a hacer carrera en el mundo del arte. Margarita Nelken (1894-1968) señaló cómo “aún en las esferas más cultas [...] se consideraba una novedad inaudita el que una española frecuentara las aulas universitarias, o manifestara su personalidad por medio de la pluma.”⁷ La exigua presencia de las

⁵ Rosa Chacel, *Alcancía* (Barcelona: Seix Barral, 1982), 311.

⁶ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana - UNAM - CONACULTA, 2001), 17-44.

⁷ Margarita Nelken, *Las escritoras españolas* (Barcelona: Labor, 1930), 9.

mujeres en el campo artístico es confirmada por Francis Bartolozzi (1908-2004), “éramos muy pocas aquellas cuyos padres nos dejaban estudiar, y sobre todo una carrera como Bellas Artes.”⁸ En los albores del siglo veinte, el grueso de la sociedad española consideraba un sinsentido que las mujeres estudiaran, para qué, si las señoritas tenían un futuro bien definido: casarse y formar una familia. Lo “natural” era que las chicas cumplieran con su rol de género y la educación que recibían las preparaba para ello:

A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos los preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia.⁹

En sus memorias, Concha Méndez (1898-1986) recuerda cómo al cumplir los catorce años la “jubilaron” de la escuela y encima la privaron del acceso a la lectura, sus padres no le permitían “coger un libro, ni siquiera el periódico”.¹⁰ Mujeres de la misma generación reiteran que tanto el estudio como la lectura eran consideradas actividades antinaturales e inadecuadas para las mujeres de una clase burguesa ceñidas a un férreo tradicionalismo. Las restricciones eran las mismas para las mujeres de provincia. La familia de Agustina González López (1891-1936), abordada en el primer capítulo, celebraba asambleas para decidir sobre su derecho a la lectura, censurando los textos considerados deshonestos o inconvenientes para una jovencita. Alentada por cuentos infantiles sobre brujas, duendes y gnomos, y por una copla de cante jondo (que rezaba “Cambiate noche por día / Valiendo la noche más / Hazte cuenta que cambiate / Plata fina, por metal”), se vistió con la ropa de uno de sus hermanos y salió a recorrer las calles para atestiguar el encanto de la madrugada. Al descubrirse su escapada nocturna, Agustina González se hizo pasar por loca pensando que le valdría para sortear los prejuicios sociales y la pérdida de su

⁸ Beatriz Varo, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos* (México: FCE, 1990), 38; citado en Shirley Mangini, *Maruja Mallo y la vanguardia española* (Barcelona: Circe, 2012), 50.

⁹ Paloma Ulacia Altolaquirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas* (Sevilla: Renacimiento, 2020), 26-27.

¹⁰ Op. cit., 30.

honorabilidad, sin prever que la locura le acarrearía el desprecio y las burlas de un pueblo atávico.¹¹

La noticia de otra joven mujer que quiso desviarse de la norma llegó hasta las páginas de *La Gaceta Literaria*. Ángeles Santos (1911-2013) presentó sus cuadros con gran éxito en el IX Salón de Otoño de Madrid y en el Lyceum Club Femenino (al lado de Maruja), dejando revolucionados a todos los críticos cuando era tan solo una adolescente.¹² Por abocarse con obsesión a la pintura y sobre todo por querer eludir la domesticidad a la que era sometida, fue internada en un sanatorio mental para resguardarla de los peligros de la modernidad, incluido entre estos Ramón Gómez de la Serna. El escritor, pluma en mano, salió en defensa de la pintora portbouense acusando a las familias retrasadas con respecto a los tiempos nuevos por no comprender a los artistas.¹³ En España los tiempos nuevos sacudían tímidamente la moral y las costumbres decimonónicas, las familias burguesas y apegadas a la tradición confiaban en que las mujeres consagradas al arte eventualmente abandonarían su carrera en aras del matrimonio y el amor.

La desviación del destino convenido o la locura padecida por artistas consagrados como “Van Gogh, hilando los *Girasoles*, a pesar de ataques de epilepsia y cercano a la inanición; Cézanne, desafiando el rechazo de sus padres y el escarnio público a fin de revolucionar la pintura; Gauguin, tirando por la borda el respeto y la seguridad financiera con un gesto único existencial de alcanzar su llamado en los trópicos, o Toulouse-Lautrec, enano, lisiado y alcohólico, sacrificando sus derechos de nacimiento aristócratas a cambio del entorno sórdido que le suministró inspiración”,¹⁴ si bien son hipérbolos biográficos que sirven para reforzar el mito del artista, estas desviaciones se han exaltado únicamente en el caso de los hombres. Por el contrario, las mujeres que desafiaban el orden social comúnmente se enfrentaban al ostracismo o la locura. Las mujeres que paseaban sin acompañante, trastocaban los

¹¹ Agustina González López, *Justificación* (Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas, 1928), 19.

¹² Carta de Ernestina de Champourcín a Carmen Conde (noviembre 2, 1929), consultado en Tania Balló, *Las sinsombrero* (Barcelona: Espasa, 2019), 136.

¹³ Ramón Gómez de la Serna, “La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio,” *La Gaceta Literaria*, n. 79, Madrid: abril 1, 1930.

¹⁴ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?,” 26.

códigos de vestimenta, incumplían el supuesto destino biológico o incursionaban en actividades masculinas eran sancionadas por la sociedad con presteza.

Ana María Gómez González, después conocida como Maruja Mallo, fue una de las escasas mujeres de su época que contó con la anuencia y el fomento familiar para realizar estudios y perseguir una carrera. Cuando Maruja era una niña, el padre notó la vena artística de su hija al verla copiar los figurines de las revistas y retratar a sus hermanos, por lo que contrató a un profesor de arte para ella y su hermano Cristino. Teniendo por cierto el talento de ambos jóvenes, la familia Gómez González se trasladó a la capital para que estudiaran Bellas Artes.¹⁵ Las clases de dibujo particulares y el aprendizaje obtenido en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés permitieron que ambos consiguieran su ingreso a la Academia.

En los años veinte, el programa de estudios de San Fernando no se desviaba de la tónica académica, conforme a la tradición se enseñaban temas y métodos del arte clásico, los alumnos aprendían imitando a los maestros y copiando modelos renacentistas. La disciplina era estricta y según recuerdan varias estudiantes de la hornada, Victorina Durán, Remedios Varo o Delhy Tejero, los profesores anticuados y reaccionarios ponían especial empeño en discriminar a las mujeres.¹⁶ Pese a todo, Maruja Mallo “había estudiado contra viento y marea en la gran Academia y había pintado con el escándalo de aquel tiempo frente a modelos vivos y desnudos.”¹⁷ Y se enfatiza que *pese a todo* ya que el acceso a un modelo desnudo fundamental para conocer las formas del cuerpo humano y reproducirlo, aun bien entrado el siglo veinte atentaba contra la honorabilidad y debilitaba la feminidad de las mujeres.¹⁸

En las aulas de la Real Academia, Maruja Mallo aprendió el lenguaje del arte junto al excéntrico Salvador Dalí. Juntos dieron seguimiento a las teorías de la pintura moderna, recorrieron el Museo del Prado y asistieron a clases de dibujo en la

¹⁵ Antonio Gómez Conde, “Maruja Mallo: tras la máscara,” en Antonio Gómez Conde, Guillermo de Osma, Juan Pérez de Ayala, *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos* (Madrid: Fundación Azcona, 2021), 369.

¹⁶ Entre sus profesores, Maruja recuerda a Julio Romero de Torres, Cecilio Pla y Manuel Benedito. Shirley Mangini, *Maruja Mallo y la vanguardia española* (Barcelona: Circe, 2012), 49-57.

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo,” *Retratos completos* (Madrid: Aguilar, 1961), 1129.

¹⁸ Como han señalado Linda Nochlin o Alejandra Val. Véase Alejandra Val Cubero, “La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011),” *Papers* 98, n. 4 (2013): 677-696.

academia libre de Julio Moisés. La amistad trabada entre Mallo y Dalí pronto se extendió al resto de los colegas de la Residencia de Estudiantes. La institución brindaba alojamiento y espacios de convivencia a universitarios acaudalados de provincia como era el caso del trío conformado por Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel. Mientras que su homóloga, la Residencia de señoritas, albergaba estudiantes, profesoras y conferenciantes. Entre sus filas contó con María de Maeztu como directora, Victoria Kent, Josefina Carabias, Concha Méndez, Ángeles Santos, Zenobia Camprubí, María Zambrano, Clara Campoamor y Maruja Mallo, a saber, escritoras, artistas, científicas y filósofas que intercambiaban ideas, inquietudes y experiencias.¹⁹ Al llegar a Madrid, Maruja que también había crecido en provincia descubrió la vida bohemia acompañada por pintores y poetas. La formación en la academia y su conexión con ambos residentes le brindó un nutrido intercambio discursivo.

Asimismo Maruja frecuentó las tertulias más relevantes del Madrid de los años veinte: la de la *Revista de Occidente* encabezada por el filósofo José Ortega y Gasset, donde conoció a Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. La de *Cruz y Raya* presidida por José Bergamín, donde conoció a Xavier Zubiri. La del Pombo de Ramón Gómez de la Serna. La de El Mirlo Blanco guiada por Pio Baroja. La de El Gato Negro con Azorín a la cabeza. Así como la celebrada en la Cervecería de Correos o años más tarde en la Casa de las Flores a cargo de Pablo Neruda.²⁰ Aunque durante los primeros años en Madrid, Maruja no frecuentó las tertulias pues su familia consideraba pecaminoso que una señorita saliera de casa a esas horas, pronto encontró la manera de sortear las normas.²¹ Los cenáculos eran un importante foro de socialización e intercambio, donde los contertulios y sus tribunas discutían las novedades artístico-literarias en boga como asentó Luis Buñuel en sus memorias, el cineasta recuerda el ritual celebrado cada sábado en la sagrada cripta de El Pombo:

Llegábamos, nos saludábamos, nos sentábamos [...] y se iniciaba una conversación errabunda, comentario literario de las últimas publicaciones, de las

¹⁹ Margarita Márquez Padorno, *La Residencia de Señoritas: pioneras del feminismo a través de la Universidad, 1915-1936*. Madrid: Fundación Ortega-Marañón, 2015, 8-9.

²⁰ Maruja Mallo, "Maruja Mallo. A fondo," entrevista de Joaquín Soler Serrano, RTVE, abril 14, 1980.

²¹ Fernando Huici, "Entrevista con Maruja Mallo," *Camp De L'Arpa* 53, 1978, citado en Mangini, *Maruja Mallo*, 45.

últimas lecturas, noticias políticas. Nos prestábamos libros y revistas extranjeras. Criticábamos a los ausentes. A veces, un autor leía en voz alta una poesía o un artículo y Ramón daba su opinión, siempre escuchada y, en ocasiones, discutida. El tiempo pasaba de prisa. Más de una noche, unos cuantos amigos seguíamos hablando mientras deambulábamos por las calles.²²

En el capítulo dedicado a los años de su estancia en la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel recuerda únicamente a los compañeros masculinos (Alberti, Lorca, Dalí, Pepín Bello) y borra la presencia de Maruja Mallo (y otras mujeres), sin embargo, para evidenciar su comparecencia en el deambular nocturno, su intervención en las discusiones o su participación en el préstamo de libros y revistas podemos referir *Sueños noctámbulos* (1922) de Salvador Dalí, aguada donde se distinguen las figuras del autor, Buñuel, Mallo y Barradas; y si se requiere de una evidencia más podemos citar *Maruja Mallo y Dalí en el Café de Oriente* (1923). Maruja recorrió las calles primero con sus amigos de la Residencia de Estudiantes y después con las mujeres agrupadas en torno a la Residencia de Señoritas, punto de encuentro de “escritoras, pintoras, políticas, científicas, docentes periodistas... Mujeres relevantes en la sociedad del momento que encontraron un espacio en el que hacer coincidir inquietudes, anhelos e iniciativas colectivas.”²³ Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Margarita Manso o María Zambrano fueron algunas de sus compañeras de *flânerie*. En testimonios audiovisuales, la pintora gallega cuenta de viva voz la multicitada ocasión en que paseando por la Puerta del Sol, ella, Margarita Manso, Lorca y Dalí, decidieron quitarse el sombrero para “descongestionar las ideas”. El sencillo gesto que transgredía el código de vestimenta estipulado para su clase desató la furia de los transeúntes e inauguró el *sinsombrerismo*, fenómeno reconstruido recientemente por Tania Balló en un exhaustivo estudio.²⁴ Décadas más tarde el gesto performático daría nombre al grupo de mujeres de la Generación del 27 que abanderaron el movimiento de emancipación femenina.

²² Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, [1982] 1997), 68.

²³ Idoia Murga Castro, “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas,” en *Mujeres en vanguardia*, ed. Almudena Cueva y Margarita Márquez (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015), 103.

²⁴ Véanse Tania Balló, *Las sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*, Barcelona: Espasa, 2019. Y *Las sinsombrero 2: ocultas e impecables*, Barcelona: Espasa, 2018.

Además del *sinsombrerismo*, Maruja fue pionera del “travestismo a la inversa”. También en registros audiovisuales, entre risas, Maruja relataba la ocasión en que para acceder al Monasterio de Silos para escuchar los cantos gregorianos, ella y Margarita Manso ingeniosamente improvisaron pantalones con las chaquetas de Dalí y Buñuel para sortear la entrada a un lugar vedado a las mujeres.²⁵ Su amistad con los *residentes* le ayudó a incrementar su red de aliados y amigos. En el Parque del Retiro, con motivo del recital encabezado por García Lorca para la Exposición de Artistas Ibéricos (1925), Maruja conoció a Concha Méndez y a Rafael Alberti (1902-99). Como resultado Concha Méndez se convirtió en su musa y confidente, la atlética madrileña quedó plasmada en numerosas imágenes como arquetipo de la mujer moderna (véase la famosa estampa *Figura de deporte*) a raíz de su flanear por las calles de la capital:

Íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d’Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por los faroles de la calle. Estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas; y nosotras para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro.²⁶

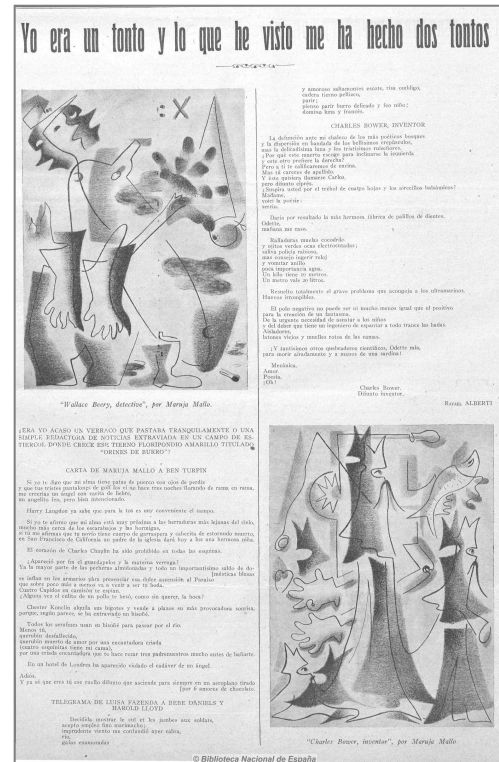
Los recorridos por el museo, la alegría de las verbenas, lo aprehendido en las conferencias y lo visto por las calles de Madrid formarían parte del imaginario plástico de Mallo. Concha Méndez le otorgó un lugar especial a Mallo en sus memorias. Maruja reiteró enfáticamente sus andanzas con Dalí, Lorca y Buñuel. Y ellos, por su parte, las omitieron de sus memorias. Para los *residentes*, Concha Méndez fue la “novia desconocida de Buñuel”.²⁷ A lo largo del longevo noviazgo, él le hablaba de sus compañeros pero nunca se reunieron con ellos. Cuando Buñuel se marchó a París y encontró un nuevo amor, Concha Méndez decidió salir del anonimato y se presentó con Federico García Lorca. El poeta de Fuente Vaqueros la presentó con el núcleo de *residentes* que Concha conocía de oídas.

²⁵ Véanse Maruja Mallo, “Maruja Mallo. Imágenes,” entrevista de Paloma Chamorro, *Artes visuales*, RTVE, agosto 4, 1979. Y Maruja Mallo, “Maruja Mallo. A fondo,” entrevista de Joaquín Soler Serrano, RTVE, abril 14, 1980.

²⁶ Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas* (Sevilla: Renacimiento, 2020), 51.

²⁷ Balló, *Las sinsombrero*, 83-86.

Imagen 1. Maruja Mallo y Rafael Alberti, "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos", *La Gaceta Literaria*, n. 65, septiembre 1, 1929.



A raíz del encuentro en el Parque del Retiro, Rafael Alberti se convirtió en el gurú lírico de Méndez.²⁸ Y entre el autor de *Marinero en tierra* y Maruja Mallo surgió una larga relación amorosa y de enriquecimiento artístico. La pareja emprendió proyectos como el homenaje a las estrellas del cine silente *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, serie que fusionó lírica y gráfica, y que vio la luz en *La Gaceta Literaria* (Imagen 1), así como los proyectos de arte dramático *La pájara pinta* y *Colorín colorete* que Maruja abandonó. Tras su ruptura la influencia e incluso la existencia de Maruja fue objeto de un “olvido deliberado”. Transcurrido medio siglo, Rafael Alberti recordó a aquella muchacha “extraordinaria, bella en su estatura, aguda y con cara de pájaro, tajante y llena de irónico humor” que le mostró la belleza existente en cloacas, alcantarillas y verbenas, y que inspiró versos como *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo*.²⁹

Al poco tiempo, Maruja y sus compañeros de correrías irían en búsqueda de nuevos rumbos. Buñuel se mudó a París en 1925 como se ha dicho. Dalí abandonó la

²⁸ Op. cit., 88-89.

²⁹ El resarcimiento se dio primero en las páginas de *El País* (Rafael Alberti, “De las hojas que faltan,” *El País* (Madrid: septiembre 29, 1985) y después en la segunda parte de sus memorias tituladas *La arboleda perdida*.

academia y se reunió con el futuro cineasta al año siguiente. Y por su parte, Maruja se sacudió el academicismo y cambió la signatura de sus cuadros, con el hechizo lanzado a la voz de *Pim pam pum* (1926) dejó de llamarse Ana María Gómez González y asumió plenamente la identidad de Maruja Mallo.

4.2 ESPÍRITU CREADOR MASCULINO

El padre de Maruja, Justo Gómez Mallo, de quien toma su nombre artístico, fue una figura trascendental en la carrera de su hija: “A través de él, y por mediación de Melchor Fernández Almagro, conoció a Ortega y Gasset. Justo lo invitó a su casa para mostrarle la obra de su hija”, asegura Antonio Gómez Conde, sobrino de Maruja.³⁰ Previo al fructífero encuentro con Ortega y Gasset, el crítico Melchor Fernández Almagro y su colega Luis García de Valdeavellano visitaron la casa-estudio de Maruja. García de Valdeavellano dio parte del encuentro en *La Gaceta Literaria*, revista de impronta “ibérica, americana, internacional” recién fundada por Ernesto Giménez Caballero. En su reseña compartía la fe depositada en la novel pintora “graciosa, pequeñita, revoloteante” y “dotada de todos los dones” que pintaba cuadros que parecían sacados de una Exposición nacional. La entusiasta columna de García de Valdeavellano se acompañó de una pequeñísima reproducción del cuadro *La mujer de la cabra* (1927).³¹

Por su parte, Fernández Almagro compartió el descubrimiento plástico con José Ortega y Gasset que tras conocer a la joven pintora le concedió la entrada al Olimpo de la vanguardia madrileña.³² En un hecho sin precedentes, la *Revista de Occidente* disponía sus salones para celebrar la exposición iniciática de Maruja Mallo. La muestra comprendía diez cuadros y treinta estampas que permanecieron en exhibición desde el 28 de mayo de 1928, día de la apertura, hasta concluir el mes de

³⁰ Antonio Gómez Conde, “Maruja Mallo: tras la máscara,” 370.

³¹ Luis García de Valdeavellano, “Maruja Mallo en su carrousel,” *La Gaceta Literaria*, n. 17, Madrid: septiembre 1, 1927, 5.

³² Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo,” *Retratos completos*, Madrid: Aguilar, 1961, 1127.

junio.³³ El singular evento atrajo la atención de la prensa y grandes plumas dieron cuenta de su admiración, Ramón Gómez de la Serna reveló su sorpresa ante el acontecimiento: los contertulios “quedamos sorprendidos ante la revelación de aquella pintura que, sin disputa, significaba un grado, un rumbo, un signo.”³⁴ A su vez, Federico García Lorca destacó: “Estos cuadros son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, con más gracia, con más ternura y con más sensualidad. Y estas estampas de maniquí que están pintadas con ausencia de color, son noticias necrológicas”,³⁵ sin saberlo, García Lorca adivinaba con anticipación los signos necrológicos de la guerra por venir.

Personajes del mundo de las letras, las artes y la aristocracia presenciaron la revelación de la nueva promesa de la pintura española. El éxito de la exposición homónima reafirmó el espaldarazo de Ortega y Gasset y sumó el apoyo de algunos allegados. El entusiasta promotor de las vanguardias, Gómez de la Serna, se convirtió en salvaguarda de la “brujita joven”. Y las revistas más prestigiosas hicieron eco del evento:

En los altos «granvianos» de la *Revista de Occidente* está, al fin —inaugurada hace unos días—, la exposición de Maruja Mallo. Acudan a ella los escépticos.

La Gaceta Literaria fue una de las primeras revistas que hablaron de sus cuadros. En general, todos los jóvenes —desde las avanzadas de sus periódicos— han presentado a Maruja Mallo —generosa y elogiosamente— como uno de nuestros pintores más representativos de la época. Ahora, la *Revista de Occidente*, con su gran prestigio, reafirma y consolida su fama.

Nosotros nos felicitamos del éxito —tan justo— de Maruja Mallo, «pintor de metáforas».³⁶

El escepticismo que podía despertar una mujer incursionando en la pintura era disipado por el renombre de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, no obstante, para contender en la arena plástica se requería el título de “pintor”. Antonio Espina,

³³ Los cuadros exhibidos fueron: *Desnudo* (1927), *Naturaleza muerta con teléfono y máquina de escribir* (1927), *Elementos de deporte* (1927), *Isleña* (1927), *Verbena* (1927), *La verbena* (1927), *Pascua* (1927), *La ciclista* (1927), *Dos mujeres en la playa* (1928) y *Kermesse* (1928). Se desconoce la totalidad de las *Estampas* presentadas, por referencias de la prensa pueden listarse: *Toreros con Manola* (ca. 1928), *Tres Reyes* (1928) y *La tenista* (1928).

³⁴ Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo,” 1128.

³⁵ Citado en Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo,” 1127.

³⁶ S/A, “En la Revista de Occidente. Exposición Maruja Mallo,” *La Gaceta Literaria*, n. 35, Madrid: junio 1, 1928.

director artístico de *La Gaceta Literaria*, también resaltó la singular emergencia de “la nueva pintor”: “La salida de Maruja Mallo al proscenio del arte, hay que destacarla como suceso excepcional. Este carácter de excepcionalidad lo ha marcado, sobre todo, el hecho —también singular— de que se hayan expuesto los cuadros de la nueva *pintor* en el recinto de la *Revista de Occidente*.”³⁷ Por unanimidad, la crítica designaba a Maruja Mallo como pintor. La premonición de José María Quiroga Plá, publicada antes de la iniciática muestra que consagrara a Maruja, devela la reticencia a denominarla pintora: “Recientes menciones, en nuestras jóvenes revistas literarias, empiezan a llamar la atención del público sobre un nuevo pintor: Maruja Mallo. (‘Pintor’, más bien que ‘pintora’. En definitiva, el artista, cuando merece este nombre, es Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril).”³⁸ La aptitud de Maruja Mallo era innegable, pero al mismo tiempo era inconcebible que una mujer destacara en un “ejercicio específicamente viril”, de ahí la recurrente masculinización para admitir su inscripción en el arte de la pintura.

La sentencia del poeta forma parte del aluvión de críticas y reseñas que narraron el advenimiento de la artista, los discursos publicados en *La Gaceta Literaria*, *Mediodía*, *Verso y Prosa*, *Papel de Aleluyas* o *La Voz* evidencian la controversial manera en que se admitió a una mujer desviada de la norma incursionando en la pintura. De qué otra forma podía justificarse la entrada de una mujer al proscenio del arte, si la creatividad y la intelectualidad se defendían férreamente como competencias masculinas.³⁹ La opción más honrosa y acorde con las reglas del juego era admitir que Maruja Mallo pintaba como varón. La creencia de que la ciencia, el arte y la literatura eran campos masculinos fue tan potente que incluso impregnó el alter ego artístico de la pintora viguesa:

³⁷ Antonio Espina, “Arte. Nova Novorum,” *La Gaceta Literaria*, n. 36, Madrid: junio 15, 1928.

³⁸ José Ma. Quiroga Plá, “Un pintor de nuestro tiempo,” *Mediodía*, n. 12, Sevilla: junio-julio, 1928, 14.

³⁹ La idea de que la ciencia, el arte y la literatura eran terreno exclusivamente masculino fue contundente, diferentes opúsculos científicos delimitaban el campo de acción de la mujer. Basta con citar al acreedor del Premio Nobel y presidente de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), Santiago Ramón y Cajal que defendía: Hay que hacer de la mujer “un órgano mental complementario, absorbido en lo pequeño (si pequeñez puede llamarse el gobierno del hogar y la educación de los hijos), para que el esposo, libre de inquietudes, pueda ocuparse en lo grande.” Véase Santiago Ramón y Cajal, “VI. Condiciones sociales favorables a la obra científica,” *Reglas y consejos sobre investigación científica* (1899), Centro Virtual Cervantes.

Energía, Equilibrio, Talento
 Locura metódica
 Brazaletes de la suerte
 Muy pronunciado Apolo
 Gran talento artístico y organizador
 Espíritu creador masculino
 Voluntad, Testarudez, Constancia
 Larguísima y profunda línea de la suerte
 Viajes
 Por inclinación artística poco práctica
 Hasta el fin con espíritu claro
 Vitalidad, reserva de espíritu
 Sensibilidad
 Justicia
 Humanitaria
 Lealtad en la amistad
 Capaz de engañar a un jesuita
 Triple collar de la suerte; Salud, Dinero, Alegría
 Larga vida
 Dominio de la felicidad con una sola cosa
 Dos grandes contratiempos tuvo
 Tendrá una que le durará muchos años
 Tendrá una...
 Capricornio
 Eficaz éxito en todo el mundo (corrigiendo los defectos
 Como hablar sin pensar, pisar sobre terreno inseguro)⁴⁰

El listado redactado años más tarde desde el exilio nos muestra la forma en que Maruja concibió y proyectó su autoría. Maruja Mallo, la mujer pintora que se abrió paso en el mundo del arte, lo hizo sin impugnar las voces dominantes, secundando la idea patriarcal del arte y del artista, silenciando su subjetividad femenina y desentendiéndose de la misógina concepción de la mujer en su campo y en lo cotidiano. Revestirse de masculinidad facilitó su acceso a los circuitos de exhibición y le valió el amparo de los principales Apolos madrileños, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro, mecenas necesarios para ingresar y consolidarse en el mundo del arte. En este sentido Shirley Mangini apunta que Maruja

⁴⁰ El listado resguardado en su agenda telefónica corresponde a los años que pasó en Buenos Aires. La interesante agenda contiene también una serie de datos y contactos de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, México, Perú, que la artista usó para difundir y comercializar su obra. Consultado en Mangini, *Maruja Mallo*, 242-43.

Mallo rechazó la especificación de su sexo porque “la pintora”, “la poeta”, y más aún “la poetisa” significaba que una mujer había fracasado en su intento de ser pintora o poeta, por lo tanto, quería que se refiriesen a ella designándola como “pintor”, ya que eso significaba que se la tomaban en serio.⁴¹

Maruja comprendió las reglas del juego y encontró en la masculinización una vía para sortear el tradicional método de valoración en que el sexo del productor penaliza automáticamente a las artistas mujeres y celebra a los artistas hombres.⁴² La incongruencia entre su sexo y la imagen de autor creada por la crítica se hacía evidente cada vez que se precisaba la información sobre el “pintor de metáforas”: “Maruja Mallo es mujer”, “mocita veinteañera”, “muchacha, inédita hasta ahora”; son tan solo algunas de las contradictorias sentencias. De vuelta al punto de la iniciática y excepcional muestra en los salones de la *Revista de Occidente*, además de producir un caudal de reseñas, el evento fue un hito en la carrera de Maruja:

En la inauguración conocí a la aristocracia culta de España y América, a los grandes de arte-ciencia. [...] Esta inesperada exposición produjo gran eco, descollante, socio-intelectual y prensa [...]. La *Revista de Occidente* marco un hito en mi vida militante arte-conocimiento, abriéndome más puertas del mundo cultural en tres capitales, París, Nueva York, Buenos Aires y todo el continente de habla castellana.⁴³

El abrigo de Ortega y Gasset y de Ramón Gómez de la Serna allanó el camino para que Maruja diera pasos firmes pues tanto el filósofo como el greguerista eran faros del mundo cultural de habla hispana. La exposición en la *Revista de Occidente* llegó a su fin pero el impulso bastó para que Maruja Mallo “viajara impresa”.⁴⁴ Antes de que ella pusiera un pie fuera de España, la red revisteril la llevó hasta La Habana. Los críticos Rafael Suárez Solís y Miguel Pérez Ferrero reportaron la revelación de la nueva promesa de la pintura española en la revista ilustrada *Social* (1916-38) y en la *Revista de Avance* (1927-30) respectivamente.

⁴¹ Op. cit., 112.

⁴² Problemática abordada por Griselda Pollock en *Visión y diferencia*, 87.

⁴³ Maruja Mallo, *Homenaje a la Revista de Occidente*, Madrid: septiembre 26, 1979.

⁴⁴ Por usar de nueva cuenta el término acuñado por Patricia Artundo en “Norah y María Clemencia,” Sergio Alberto Baur (ed.), *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes y Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 38-51.

Rafael Suárez Solís (1881-1968) volvía a La Habana luego de haberse desempeñado como corresponsal en la capital española, por tanto regresaba tras presenciar los más recientes acontecimientos de la escena cultural madrileña.⁴⁵ El avisado periodista fue el primero en presentar a Maruja Mallo con los lectores cubanos a través de la revista *Social*, publicación de avanzada por el renombre de sus colaboradores y, por la calidad y profusión de sus contenidos gráficos.⁴⁶ Además de los contenidos sociales, la revista incluía páginas sobre literatura, arte, ideas, moda y deportes con contenidos de carácter internacional. En su entrega para *Social*, Suárez Solís destacaba la excepcional atención de Ortega y Gasset “hacia un artista desconocido”, el hecho de el Midas madrileño tocara a una artista emergente impresionaba sobremanera a la crítica.

En su encuentro con Maruja, el periodista avilesino descubrió a una “mujer pequeña, abatida de hombros y de mirada” con “círculos rojos en las mejillas” muy al estilo de Botticelli. No obstante bajo esa “linda insignificancia de mujer” distinguió al “único pintor español moderno que no es español en un sentido riguroso de escuela”, en otras palabras, a una artista con una nueva conciencia estética.⁴⁷ Por lo asentado en la columna podemos inferir que Maruja estratégicamente se acercó a más de un personaje de la escena cultural para presentarle su obra, en la lista de visitas hemos citado ya a los críticos Fernández Almagro y García de Valdeavellano. En su caso, Rafael Suárez Solís en un inicio ignoró la solicitud de la pintora por tratarse de una artista mujer, sin embargo, la persuasiva Maruja debió insistir hasta que consiguió mostrarle los cuadros resguardados en el estudio de su casa. Al ver la “retahíla interminable de sus críos”, a saber, los cuadros “arrimados de cara a la pared [o] de rodillas en el suelo”, Suárez Solís ponderó la teoría del patólogo Novoa Santos, la cual “demuestra que la mujer es un niño que ha alcanzado la plenitud del sexo. Porque toda la obra de Maruja Mallo tiene el vigor insuperable de lo infantil.” Suárez Solís no podía explicarse la obra de una mujer de otra manera.

⁴⁵ En Cuba, Suárez Solís fue director del *Diario de la Marina* y también colaborador de la revista *de avance*.

⁴⁶ Las portadas de *Social* ostentaban llamativas ilustraciones a color, al estilo *art nouveau* o *art déco*, elaboradas por su fundador Conrado Walter Massaguer, mejor conocido como el “César de la caricatura” por sus habilidades plásticas.

⁴⁷ Rafael Suárez Solís, “Maruja Mallo,” *Social*, julio, 1928, 22 y 66.

La ambivalente glosa revela, por un lado las dificultades de las mujeres para ser tomadas en serio, no solo como artistas incluso como personas y, por otro la medida en que los tratados seudocientíficos servían para puerilizar a la mujer. Los postulados que sostenían la inferioridad mental y la subordinación de la mujer trascendían el campo médico o sociológico, estos impregnaban los discursos del ámbito artístico consignando al hombre a la creación y a la mujer a la reproducción.⁴⁸ Suárez Solís glosaba con recelo tanto la emergencia del arte nuevo como la innegable irrupción de la mujer moderna. Ante los ojos de todos, la artista se abría paso en una sociedad provinciana en proceso de modernización. Maruja Mallo era reconocida como *pintor* pero las desequilibradas fuerzas discursivas la reducían a un ser imperfecto, inacabado y pueril por su condición de mujer. La plana incluía la reproducción a una tinta de los oleos *La mujer de la cabra o Isleña* (1927), escena inspirada en Canarias, y *Verbena* (1928), parte de la serie que capturó el trajín de las fiestas populares. Ambas pinturas daban una idea de la artista y su obra allende el continente europeo.

En el campo editorial habanero, las publicaciones compartían colaboradores y noticias, por lo tanto, no extraña que la *Revista de Avance* retomará la primicia del “caso pictórico más impresionante de los últimos años”, anunciado inicialmente en *Social*. La revista que hoy conocemos por su invariable subtítulo, la *Revista de Avance*, en realidad actualizaba su nombre con el correr de los años, desde 1927 hasta 1930 hizo honor a su espíritu renovador.⁴⁹ Como parte de su misión renovadora los editores instauraron en Cuba la Exposición de Arte Nuevo, muestra pionera que presentó la obra de talentos locales e internacionales en mayo de 1927. El evento marcó el inicio del vanguardismo cubano y la *revista de avance* se afianzó como

⁴⁸ Entre los paladines de la inferioridad biológica de la mujer podemos citar al aludido Roberto Novoa Santos, Gregorio Marañón o José Gómez Ocaña, médicos que retomaron los planteamientos del opúsculo *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) del alemán Paul Julius Möbius. En español titulado *La inferioridad mental de la mujer* (19-), traducido y prologado por Carmen de Burgos, defensora y autora de *La mujer moderna y sus derechos* (1927). Otras mujeres que intervienen en el discurso sobre el papel de la mujer moderna en la sociedad española fueron Margarita Nelken o María Lejárraga.

⁴⁹ La edición era el portavoz de un puñado de jóvenes escritores situados en La Habana, Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. Los editores militaban en el Grupo Minorista, colectivo de “trabajadores intelectuales” caracterizado por su acercamiento con el proletariado y un trabajo de corte social.

promotora de las vanguardias americanas y europeas, en sus cuatro años de vida, la revista difundió contenidos artístico-literarios y las últimas novedades en ciencia, música, teatro y cine. La edición tuvo un total de 50 números, incluyendo cinco números especiales, el primero de ellos dedicado a Ramón Gómez de la Serna.⁵⁰

La *Revista de Avance* dio cuenta de su inserción en la red transnacional de revistas de vanguardia estampando saludos o breves reseñas sobre ella en su portada. Las breves misivas reflejan los alcances de su circulación y de la red tejida a través del canje. Los primeros en aplaudir la empresa habanera fueron José Rafael Pocaterra desde Canadá, el Dr. Atl desde México, Ramón Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero desde Madrid, donde recientemente había visto la luz *La Gaceta Literaria*. La ascendencia española de Martí Casanovas y Juan Marinello, fundadores de la revista, así como su participación en el Centre Català de l'Havana propiciaron que la tribuna tuviera un vínculo especial con la península. Con el paso de los números se reproducían las loas y saludos que otros literatos enviaban desde diferentes latitudes, Franz Tamayo, Federico de Onís, Sebastián Gasch, Miguel Pérez Ferrero, Guillermo de Torre y un largo etcétera del mundo intelectual.

Para sacudir ideas y valores, la *Revista de Avance* introdujo una visualidad moderna y cosmopolita presentando a sus lectores las obras de Pablo Picasso, Henri Matisse, Gabriel Fernández Ledesma, Diego Rivera, Fernando Leal, Josep Obiols, Enric Casanovas, Gabriel García Maroto, José Clemente Orozco, Salvador Dalí, Miguel Covarrubias, Pierre-Louis Flouquet o Alice Neel. En el inventario escópico de predominante factura masculina sobresale la serie de *Estampas* de Maruja Mallo, dibujos de técnica mixta que delinear mujeres fragmentadas, situadas en el vértigo urbano, entre motivos y planos superpuestos.

La revelación de Maruja Mallo llegó a la *Revista de Avance* de la pluma de Miguel Pérez Ferrero, colaborador de *La Gaceta Literaria* y de *Revista de las Españas*, desde esta última el crítico enviaba un saludo que refrendaba la amistad transatlántica entre publicaciones: "1928 es una revista muy afín a las jóvenes generaciones españolas, y es siempre esperada con verdadera ansiedad. Los elementos de la

⁵⁰ El resto de las ediciones especiales estuvieron dedicadas a México, a José Martí, a la visita de Waldo Frank a La Habana y al homenaje póstumo a José Carlos Mariátegui.

Habana que la dan su espíritu han sabido buscar y llevar a ella lo mejor de Cuba, y después lo mejor del resto de América”, rezaba la austera portada tipográfica de 1928. *Revista de Avance*. En las páginas interiores, Pérez Ferrero barajeaba las virtudes de Maruja Mallo en una glosa mucho más benevolente y criptica que la signada por su colega en *Social*. Pérez Ferrero reprochaba la predecible factura de los prestidigitadores de la plástica: “Las barajas de pintor eran, en realidad, de lo más mugrientas: palo de mujeres, palo de paisajes, palos de rajas de sandia,” es decir, motivos pictóricos invariables y predecibles al igual que en un juego de naipes, pero con el cambio de siglo y el advenimiento de la guerra en España habían surgido “varitas de virtudes muy milagrosas”, entre ellas la de Maruja Mallo.⁵¹

Miguel Pérez Ferrero presentaba una de las dos vertientes hasta entonces conocidas de Maruja, las estampas. Estampas que en voz del crítico, relatan el encuentro entre Maruja y el escaparate, vidrieras donde “las flores se truecan en aparatos y museo de anatomía y de ortopedia”. El texto incluye tres estampas protagonizadas por el maniquí, ícono de la modernidad y tropo recurrente de la literatura surrealista y de la pintura metafísica. Mediante prismas, esferas, conos y cilindros se dibujan cuerpos y espacios fragmentados que aluden a subjetividades y posiciones en (re)construcción. Los maniquís, cuerpos inmóviles y desmembrados, aluden a una mujer despersonalizada inmersa en oníricos escaparates. En la primera página, *Desnudo surrealista* (1927-1928, Imagen 2) presenta un estilizado maniquí con los muslos desencajados, aunque lo han despojado de brazos y cabeza, los pechos esféricos y la acentuada curva que divide la cintura y la cadera delatan un cuerpo femenino. El cuerpo trunco mantiene su hierática postura frente a un claroscuro de alusiones musicales, el disco del gramófono, el rodillo perforado para hacer sonar al organillo o la trompeta con exceso de pistones sirven de telón de fondo.

La segunda estampa, *Escaparate* (1927), presenta un catálogo de retazos anatómicos sostenidos por armaduras de ortopedia. Arriba a la izquierda se asoma la cabeza de un autómatas, al centro de la composición una cabeza exhibe una peluca de largos rizos auxiliar de belleza de tiempos pasados, abajo a la derecha otra cabeza

⁵¹ Miguel Pérez Ferrero, “Baraja de estampas,” 1928. *revista de avance*, n. 25, La Habana: agosto 15, 1928.

BARAJA DE ESTAMPAS

En España, Maruja Mallo ha sido—es—el caso pictórico más impresionante de los últimos años. Sigamos primero de él por un artículo fuertemente curador de Rafael Suárez Solís en "Social". Ahora, nuestro camarada Miguel Pérez Ferrero, sin lejano y tan próximo, nos completa la imagen evocadora esta "Baraja de estampas" llena de triunfos.

El número iba pecando por corriente; en cualquier circo hubiéramos podido contemplarlo a diario. La varita de virtudes tocaba siempre la consabida carta: el as, el siete, el rey... etc. A veces un señor caprichoso pensaba una carta distinta —pero dentro del catálogo— que el prestidigitador, complaciente, le sacaba del cogote en el acto. :Monsieur, ¡el tres de copas! ¡A su salud! Aquí, aquí..." Pero jamás aparecían barajas de numeraciones y figuras imprevistas. Las barajas de pintor eran, en realidad, de las más magrientas: palo de mujeres, palo de paisajes, palo de rajado de sandía. Cuando el señor caprichoso deseaba una pequeña variación —aligerar ropas, aumentar la ración de fruta— el prestidigitador no tenía inconveniente en conceder.

Todo ocurría sin salirse del programa. El número era monótono, triste, vulgar, hasta que, un día, las varitas de virtudes —como otros tantos instrumentos— tuvieron que convertirse en bayonetas y, después, volver a ser varitas de virtudes. En ese tiempo de cambios rápidos las cosas crecieron y las manos fueron otras. (Cada orden de la vida pegó su correspondiente voltereta). A los viejos prestidigitadores se les apolló el frac y tenían un resto de sus melenas en algún guardapelelo.

Por si todavía se lealta el siglo XIX, unos hombres empezaron a dar tremendas cuchilladas a los enlaces de los años; el ardor cundió y, por ir más deprisa, las dieron a los de los meses, a los de los días, a los de las horas. España, en su recinto, no había intervenido, pero su tapadera se movía nervio-

220

samente y subía hacia el cielo mucho vapor. Vino un período en que todo se maduraba. Ahora cuenta España con algunas varitas de virtudes muy milagrosas. La de Maruja Mallo, por ejemplo.

Biografía: Maruja Mallo, recién nacida, sale noticias del fragor de las luchas, pero no ha estado nunca en él. Sólo una vez jugó a que destrozaba viejas estatuas prosopopéyicas y lienzos cruelmente embadurnados ¡y destrozó de verdad! No hubo catástrofe porque Maruja Mallo se marchó de pantullas.

¡Se marchó! Se marchó de pantullas. Un año entero de pisar y caminar hacia otra



© Biblioteca Nacional de España

parte cuando, de pronto, aquí a nuestro lado, suena el aviso de fino cristal; le suena a Maruja Mallo en los oídos y se le va a los ojos en pequeños redondeles de luz. El escarpate y ella —frente a frente— se miran un rato. Ella busca el corazón del escarpate que metamorfosea su interior. Las flores se trasecan en aparatos y museo de anatomía y de ortopedia. Ya posee el corazón tan nteclado —ese corazón que, de caerse al suelo, se podrá arreglar— y, sin embargo, es necesario restituir a su sitio el corazón. Estira la mano y ve reflejada su palma y la lola con fría. Ha dejado unos huesos en la cubeta de un maniquí. La tienda de la peinadora la atrae. Las tijeras son para recortar los volantes de la falda —se ha dicho— y la guitarra para que lo muñeca no se encuentre demuda si se le caen el manto y el cuerpo. Así va llenando los rincones. El perfume de los cabellos se consigue mejor con tarros de botica; el perfecto orden de la fila de tarros mantiene el perfume sin una excesiva intensidad. Un guante ha quedado rendido —y ha rendido— de modelar la cara que se inclina ante la nueva figura rozagante. El



pobre rostro doblado tiene serenidad de elcido y cierra los ojos para no ver el antfraz de ajeras de su competidor. Maruja Mallo se ríe: ¡qué agradable todo esto! Por la lana del escarpate suben los rascaelcos que ella ha visto en el cine. Ya tiene otra cosa a este sí.— Una cortina hace el viento. Las ventanitas contemplan un vuelo heroico, un vuelo de mujer. Lo interesante de la aviadora es el tronco. Los hombros y los muslos —'an de veras!— para sostenerse y el vientre que esponja la luz de gloria y de heroicidad. Luego, la arena —reloj y playa,— las láminas de acero, los lienzos tendidos; y las estreijas; y las ondas, en triángulos, del lono del mar. Se acaricia la hoja de periódico en el gran suceso. Las letras se iluminan y se apagan. El periódico ha extendido sus hojas sobre el mar y lo cubre de eos de las grandes ciadades. Por el raballo de un ojo puede entrar la sección íntegra de atropellos, uno igual al otro y al otro y al de más allá. Las piernas cortadas y, en unas copas, la sangre para que se la beban en el juzgado. El ángel de

221



© Biblioteca Nacional de España

Imagen 2. Miguel Pérez Ferrero "Baraja de estampas", 1928. revista de avance, 220-221.

sin rostro luce un peluquín. El espacio es colmado con un brazo sosteniendo un clavel en la mano, una luna agónica, pies de cera y un corsé, este último colocado al fondo de la composición de manera casi imperceptible, su encubrimiento delata su obsolescencia dada la inminente movilidad de los cuerpos femeninos. La estampa es flanqueada por un farol de gas exactamente igual al que guardaba en su torreón Ramón Gómez de la Serna. Los bustos de peinadora, los maniquís y el farol constituyen una clara alusión a la poética ramoniana.⁵²

Por último, la *Estampa cinemática* (1927) sitúa al espectador en el interior de un escarpate, detrás de la vidriera los cocteles servidos en un trío de copas y las piernas trucas de un maniquí con puntiagudos zapatos apuntan a una simultaneidad de planos. En conjunto la caleidoscópica visión remite al dinamismo, el vértigo y la velocidad de las urbes modernas, mientras que cada fragmento refleja una aspecto de la llegada de la modernidad a la capital madrileña, el busto de una mujer con cabello

⁵² El *Escarpate* tiene una temática similar a la del cuadro *La peinadora* de José Gutiérrez Solana, también cercano a Gómez de la Serna y autor del cuadro *La tertulia del Café de Pombo*.

a lo *garçon* como dictaba la moda, las luminarias que infundían vida a la ciudad noctámbula, el silbido de la locomotora recién convertida en estrella del cine a lado de Buster Keaton, la mirada acusante del *flâneur* vestido de etiqueta con un elegante sombrero de copa o el ángel de la guarda que lanza una plegaria al cielo, es decir, un conjunto de seres, máquinas y objetos que se superponen a los rascacielos que, según Pérez Ferrero, Maruja ha visto en el cine.

Décadas más tarde en la entrevista conducida por Joaquín Soler Serrano, Maruja Mallo declaró que aquellas estampas parodiaban a los “maniquís románticos que vivían enjaulados en vitrinas con olor a naftalina y recetas medicinales”, estáticas figuras incompletas habitantes de lúgubres interiores que la artista contraponía a la llegada del deporte y las bicicletas, prohibidas y mal miradas por la mafia santa.⁵³ Los maniquís simbolizaban, por un lado, la añoranza de una época romántica y, por otro, se adelantaban al vaticinio de Waldo Frank quien auguró la aparición de “un ser maldito enamorado del dinero que viviría aturdido por la velocidad y traumatizado por la máquina”.⁵⁴ Las estampas de grafito o lápices de color que guiñan a los escaparates madrileños se insertan en el número dedicado a Ramón Gómez de la Serna.⁵⁵

4.3 MODERNA POR ADIVINACIÓN O LA ESTÉTICA DEL CACHIVACHE

La llegada de la modernidad potenció la búsqueda de un arte nuevo y de un nuevo yo acorde a los tiempos.⁵⁶ El afán innovador no fue una empresa individual sino colectiva, Maruja a lado de sus condiscípulos descubrió las tendencias que una tras otra florecían en Europa. En la academia aprendían las técnicas y los métodos del arte clásico, pero fuera de las aulas Maruja y Dalí le seguían la pista al cubismo, Dalí

⁵³ De la serie de estampas destaca *La tenista* (1928) y el cuadro *Ciclista o Figura de deporte* (1927), ambos inspirados en su amiga Concha Méndez.

⁵⁴ Maruja Mallo, “Maruja Mallo. A fondo,” entrevista de Joaquín Soler Serrano, RTVE, abril 14, 1980.

⁵⁵ Posteriormente dos estampas más son publicadas como imágenes accesorias en de números subsecuentes.

⁵⁶ Hal Foster, *Dioses prostéticos* (Madrid: Akal, 2008), 7.

profesaba su admiración por Picasso, los dos estaban al corriente del movimiento ultraísta, de la dirección del surrealismo en París, conocían a los pintores metafísicos italianos y el vibracionismo de Barradas de primera mano,⁵⁷ es decir, ambos estaban al corriente de las escuelas y movimientos de su época.

En los tempranos años veinte, Maruja Mallo “No ha salido de España y es, por tanto, moderna por adivinación de cuanto no ha visto directamente”⁵⁸ y lo mismo puede decirse de Dalí, ninguno ha dejado España pero la prensa y los libros les presentaban las formas y postulados ajenos a la escuela ibérica. El acercamiento de Dalí con el cubismo o el futurismo fue mediado por Ramón Pichot (1871-1925), el pintor residente en París con frecuencia volvía a su natal Cataluña, llevando regalos para su amigo. Otro importante emisario de las vanguardias fue Anselm Domènech el tío materno de Dalí, propietario de una librería en Barcelona le facilitaba libros y revistas como *Valori Plastici* (1918-22) o *L'Esprit Nouveau* (1920-1925),⁵⁹ medios que difundían los textos e imágenes de Jean Cocteau, Max Jacob, André Breton, Louis Aragon, Picasso, Braque, Severini, Léger, Juan Gris o María Blanchard, y que como apunta Shirley Mangini seguramente compartía con Maruja.⁶⁰ El seguimiento de *lo nuevo* no se hacía a una voz sino en coro, varios eran los intentos por renovar el panorama artístico local y dar muestras de su existencia a nivel internacional, para tal efecto surgieron diversas propuestas como exposiciones, conferencias y publicaciones.

Entre las exposiciones, la organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) marcó un parteaguas en la forma y contenido del arte al presentar estilos innovadores que mostraban nuevas rutas para el arte español. La muestra inaugurada el 28 de mayo de 1925, reunió a 500 artistas de varias generaciones, las jóvenes promesas Rafael Barradas, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Francisco Bores, Norah Borges, Dalí; y los consagrados García Maroto o Gutiérrez Solana, entre otros pintores, así como una sala dedicada a Ramón Pichot, fallecido recientemente. En el ámbito de

⁵⁷ Mangini, *Maruja Mallo*, 57-58.

⁵⁸ Francisco Alcántara, “María Mallo en la *Revista de Occidente*,” *El Sol*, Madrid: junio 13, 1928. Reproducido en Consuelo de la Gándara, *Maruja Mallo*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, 35-36.

⁵⁹ Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí* (Nueva York: W.W. Norton, 1998), 130.

⁶⁰ Mangini, *Maruja Mallo*, 60.

las conferencias, tan solo en el mismo año podemos citar la visita de Louis Aragon a la Residencia de estudiantes y su lectura de *Une Vague de rêves*, considerado el otro manifiesto del surrealismo. Y por último, en materia de publicaciones destacan los tratados *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset, donde expone la vuelta en U que marcó el regreso al orden, y *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre que si bien se concentra en la literatura recoge también los orígenes, teorías y manifiestos de los principales *ismos* europeos.

Ese año coyuntural vio la luz *Nach-Expressionismus: magischer Realismus* (1925) de Franz Roh. Este llegó a manos de los lectores hispanos en 1927 gracias a la traducción orquestada por la *Revista de Occidente*. La edición de Ortega y Gasset traducía los “Probleme der neuesten europäischen Malerei” y reproducía las ilustraciones con la obra de De Chirico, Carrà, Rousseau, Delaunay, Dix, Grosz, Spies, Miró, Metzinger o Picasso, de la misma forma que la edición alemana. Las pinturas, grabados y dibujos que ilustran la edición, pese a su monocromía, presentaban estilos, escuelas y temas de otras latitudes que sin duda influyeron en el imaginario español. La afluencia del deporte, las máquinas de acero, el cine y las ciudades caracterizadas por descomunales rascacielos eran señales inequívocas de los tiempos nuevos (Imagen 3 y 4).

En el catálogo visual post-expresionista compilado por Roh destaca la presencia de Giorgio de Chirico (1888-1978), fundador de la poética metafísica y pionero en situar al maniquí como protagonista de sus cuadros. A partir de *El filósofo y el poeta* (1914), el maniquí como elemento compositivo corrió como la pólvora entre la vanguardia artística.⁶¹ Carlo Carrà (1881-1966), otrora futurista, secundó la tendencia con *La musa metafísica* (1917), cuadro en alusión al deporte que presenta a un maniquí de sastre vestido de tenista. La hierática figura sin rostro se afianzó entre la comunidad artística de entreguerras, propagándose en estampas como *Autómatas republicanos* (1920) o *El jugador de diábolo* (1920) de George Grosz, *Retrato de W. Kennedy* (1920) de David Alfaro Siqueiros, *La nueva Eva* (1924) de Sándor Bortnyik o

⁶¹ Concepción Lomba Serrano, “El maniquí en el vértice de la plástica española,” en *Estudios de historia del arte*, coord. María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano, José Luis Pano Gracia (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2013), 441.



Imagen 3. Maruja Mallo "Sin título", Archivo Moreno - Fototeca Digital de España.



Imagen 4. Paul Citroen, "Weltstadt", *Nach-Expressionismus: magischer Realismus*.

Maniquí con esfera y cono (1926) de Man Ray, alusiones distribuidas en libros y en la prensa periódica.⁶²

Tanto la pintura metafísica como el surrealismo que Maruja y Salvador Dalí siguieron de cerca hicieron de "la creación de mujeres artificiales, ya fueran maniqués o muñecas, uno de sus pilares estéticos."⁶³ En la península ibérica cuerpos artificiales, inanimados y silentes cobraron vida en la obra de Vicente Blasco Ibáñez, Francisco Bores, Luis Buñuel, José Gutiérrez Solana, Ramón Gómez de la Serna, José Díaz Fernández, Daniel Vázquez Díaz, Gregorio Prieto y los ya citados Dalí y Mallo.⁶⁴

⁶² El jugador de diábolo (1920) de George Grosz reproducido en *Nach-Expressionismus: magischer Realismus* (1925). Retrato de W. Kennedy (1920) de David Alfaro Siqueiros incluido en *Vida Americana* (1921). Y *Maniquí con esfera y cono* (1926) de Man Ray reproducido en *La Révolution Surréaliste* (1926).

⁶³ Sara Molpeceres Arnáiz, "Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas," en Ana González-Rivas Fernández (ed.), *Estudios de Literatura Comparada*, v. 1, Madrid: SELGYC, 2018, 72-82.

⁶⁴ Véanse el cuento *El maniquí* (1916) de Blasco Ibáñez. Los cuadros *Maniquí azul* (1923) y *Maniquí rosa* (1925) de Francisco Bores, presentados en la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos. *Maniquí de Barcelona* (1926) y posteriormente *Taxi pluvieux* (1938) de Salvador Dalí. Los textos compilados en

Mientras el maniquí plasmado por Giorgio de Chirico respondía al vacío existencial provocado por la guerra, el fetiche español señalaba a la alienación como resultado de la implantación de la vida moderna en una sociedad provinciana y sus musas se localizaban principalmente a pie de calle como confirma el flanear de Ramón Gómez de la Serna: “El maniquí de mimbre que hay en el Rastro, adelgazado, deteriorado, torcido, es algo más que un maniquí, y algo menos al mismo tiempo: es el alma de los maniqués, su último suspiro.”⁶⁵

En consecuencia resulta fácil suponer que la favorable “Baraja de estampas” firmada por Miguel Pérez Ferrero se insertó en la *Revista de Avance* por intervención de Gómez de la Serna.⁶⁶ El trio Mallo, Gómez y Pérez compartía un mismo sentido del gusto y una misma idea del arte. En su morada, Gómez de la Serna resguardaba un sin fin de objetos y artilugios adquiridos en El Rastro, el bazar de cosas usadas de Madrid. Al más puro estilo de la *Wunderkammer* en el abigarrado torreón de Velázquez, Ramón salvaguardaba animales disecados, candelabros, botijos, espejos, maniqués, piernas de sedería, muñecas, títeres, juguetes, santos y vírgenes. Mientras que los muros estaban empapelados con estampas de las obras de Giorgio de Chirico, Hans Arp, Duchamp o Man Ray extraídas de la prensa.⁶⁷ Maruja visitaba a su amigo y salvaguarda pues recordaba los “astros de colores circundando aquellos maniqués y mil cosas exóticas del Rastro” que el excéntrico Ramón atesoraba en su torreón.⁶⁸

Los paseos por las calles de Madrid hicieron de Maruja Mallo una pintora moderna, una perfecta *flâneuse*, observadora apasionada, admiradora de la belleza de la capital en términos baudelairianos o según los preceptos ramonianos Mallo había seguido la ruta de las cosas y captado las ideas como mariposas, cogiéndolas

Madrid, escenas y costumbres (1913-18) y los cuadros *La peinadora barata* (1918), *Maniqués* (1927), *Mujer y maniqués* (1942), y *Autorretrato con muñecas* (1943) de José Gutiérrez Solana. *Retrato de los hermanos Solana* (1930) de Daniel Vázquez Díaz. *Luna de miel en Taormina* (ca. 1933) de Gregorio Prieto. Las múltiples referencias al maniquí en *El Rastro* (1915), *Libro nuevo* (1920) y *Automoribunda* (1948) de Ramón Gómez de la Serna. *La Venus mecánica* (1929) de Jorge Díaz. El maniquí de Miroslava Stern en *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel, y un largo etcétera.

⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, (Madrid: Espasa Calpe, 1915), 461.

⁶⁶ La intervención de Gómez de la Serna no era cosa menor puesto que era considerado “acaso la figura más famosa de las letras españolas. Era autor de numerosas obras y escribía en todas las revistas.” Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, 67.

⁶⁷ Ana Ávila, “El ‘ente plástico’: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí),” *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, n. 13, 2001, 144.

⁶⁸ Mangini, Maruja Mallo y la vanguardia española, 60.

del ambiente.⁶⁹ El flaneo le permitió reconocer los signos del arte nuevo, es decir, los signos de un lenguaje plástico legitimado. A su paso por las calles, Mallo descubría los faroles de gas, la luna menguante, el gallito de Barcelos, ángeles, maniquís, cabezas, bustos de peinadora, botijos, instrumentos musicales; a saber, una gama de objetos descontextualizados y desacralizados que avivaban la estética del cachivache. Las reliquias expuestas en el mercadillo de la Ribera de Curtidores, en los comercios de los alrededores y en los lujosos aparadores de la Gran Vía eran reapropiados, originando una nueva conciencia estética (Imágenes 5-7).

Tanto en la obra como en el “nuevo yo” proyectado por Maruja Mallo relucen los paseos por la ciudad, las escapadas nocturnas, las tertulias, las juergas líricas, los conciertos de *jazz band*, el cine o los deportes. Liberada de la domesticidad impuesta a las chicas burguesas, Maruja Mallo recorrió las calles de cabo a rabo acumulando motivos compositivos para su obra. Ella misma reconoció: lo que más me sorprendía en esos momentos se encontraba en la calle.⁷⁰ Todo aquello experimentado de puertas afuera se traducían en un imaginario castizo, costumbrista y onírico con toques decadentes. La experimentación del espacio público condujo a la ampliación de la mirada, de tal forma que Maruja Mallo se apropió de los códigos necesarios para intervenir en el diálogo del arte de avanzada. Maruja capturó la esencia de las calles, sus personajes y transformaciones por medio de formas y colores, mientras otros artistas hacían lo propio a través de la palabra:

A las antiguas calles ha sucedido esta nueva red, llena de edificios a la moderna[...]. Las tiendas son del mismo estilo pretencioso que las casas: gran derroche de luz, en que se muestran sobre maniqués de cera, ropas de bazar, pretenciosas y de gusto burgués [...]. En otros se exhiben los automóviles lujosos, ideal de los nuevos ricos [...]. Grandes escaparates con pianolas, gramófonos, música mecánica, alternando con fotografías y autógrafos de divos más o menos melenudos [...]. Hay también bares americanos, en que es necesario encaramarse como un mono sentado en un alto taburete para llegar al mostrador; [...] no deja de verse en ellos siempre algún idiota vestido de smoking fumando una pipa.⁷¹

⁶⁹ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Córdoba, Arg.: Alción Editora, [1863] 2005. Y Ramón Gómez de la Serna, *El orador* (cortometraje, 1928).

⁷⁰ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (Buenos Aires: Losada, 1939), 7-8.

⁷¹ José Gutiérrez Solana, *Madrid callejero* (Madrid: Castalia, [1923] 1995), 44.

Mientras artistas plásticos y literatos compartían o disputaban la potestad de su campo, como telón de fondo el Madrid de los años veinte se reconfiguraba, los edificios medraban, los comercios se reproducían sobre las calles principales y, uno tras otro, los escaparates se abarrotaban con los últimos bienes de consumo producto de la industrialización. La comunidad artística, como el resto de la población, asimilaba las transformaciones haciendo uso de diferentes medios y estilos, por lo cual las correspondencias entre Gómez de la Serna, Solana y Mallo no fueron la excepción. La sinergia entre autores inspirados por *lo popular*, incluyendo personajes, objetos y sobre todo los espacios de los rituales populares como las verbenas, el Rastro o los cafés, configuraba el incipiente arte de vanguardia madrileño.

Una versión diáfana de estas sinergias fue *Esencia de Verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes* (1930) de Ernesto Giménez Caballero.⁷² El poema cinético dedicado al paraíso de la verbena hila su trama con los “estampados” de Goya, Picasso, Mallo y Picabia. Y en sus doce imágenes intervienen los escritores Ramón Gómez de la Serna, Miguel Pérez Ferrero, Samuel Ros y la actriz Polita Bedrós, es decir, un consolidado grupo de intelectuales con colaboraciones e intercambios recurrentes. El cortometraje ensamblado por Giménez Caballero yuxtapone el tradicional Pim Pam Pum de feria con modernos faroles de gas y cables de alta tensión,⁷³ la típica corrida de toros con el número de las bailarinas de charlestón, o, Goya y sus retoños (Picasso y Mallo) con los besos pintados por Frances Picabia, a saber, un collage cinético que aglutina lo castizo y lo internacional, lo tradicional y lo nuevo.

Las convergencias en el plano artístico eran posibles ya que los creadores de las bellas artes compartían un mismo *habitus*. Cafés, bares, cines, El Rastro, el Parque del Retiro, el Museo del Prado, la Puerta del Sol, la Plaza Mayor y la Gran Vía, es decir, los espacios de ocio y consumo de la clase burguesa eran los lugares preferidos para ver y ser vistos, y los lugares donde escritores y pintores seleccionaban y llevaban

⁷² Documental originalmente silente, al que en 1947 se le añadió el *voice-over* con que hoy lo conocemos.

⁷³ El Pim Pam Pum es un juego donde se lanzan pelotas a una fila de muñecos para conseguir un premio.

consigo los motivos para su obra. En gran medida, la cultura del ocio moldeó las formas del arte nuevo en el Madrid de los años veinte.

Al cuestionar a José Gutiérrez Solana sobre el propósito de su pintura, este respondió: “¿La pintura? Cuando he salido a la calle lo he visto. [...] La calle ofrece escenas a uno en donde un paisaje y cada persona es un gigante.”⁷⁴ De su réplica se puede concluir que, si la *flânerie* era imprescindible para los artistas hombres, lo era aún más para las artistas mujeres ya que el *arte nuevo* europeo fue producto de la modernidad y esta se experimentaba en la ciudad, en los espacios abiertos a la mirada de una determinada clase y género.⁷⁵ Maruja liberada de la obligada carabina o chaperón, negoció su posición e intervención en los “espacios de feminidad”,⁷⁶ primero, participando activamente en la transmutación del lenguaje plástico, y, después, posicionándose como (co)autora del *arte nuevo* español. Fascinada por las calles, espacio aun vedado para muchas mujeres, capturó personajes, procesos y rituales con pulsos surrealistas, simultaneistas y metafísicos. Maruja, por un lado, renovaba las formas del arte y, por el otro, desestabilizaba el modelo tradicional de la mujer española.

⁷⁴ Manuel Sánchez Camargo, *Solana* (Madrid: Aldus, 1945), 230.

⁷⁵ Griselda Pollock, *Visión y diferencia*, 155-156.

⁷⁶ Griselda Pollock define los “espacios de feminidad” como aquellos en que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales, en el marco de las relaciones sociales que regulan el ver y el ser vista. Pollock, *Visión y diferencia*, 128.

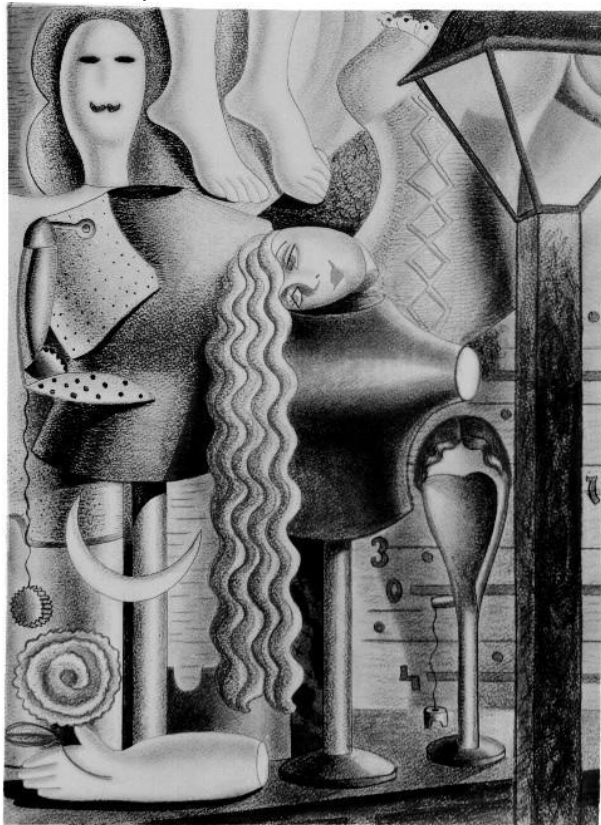


Imagen 5. Maruja Mallo, *Escapate*, 1927.



Imagen 6. Estudio de Ramón Gómez de la Serna



Imagen 7. Román Bonet Sintés "BON," caricatura para "El monóculo sin cristal," de Ramón Gómez de la Serna, *Nuevo Mundo*, diciembre 14, 1923.

4.4 ENCuentro Surrealista

Aconsejada por su padre, Maruja solicitó la beca de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) para estudiar escenografía y diseño teatral en la capital del arte, pensión que fue concedida en 1931. A la par de los estudios Maruja se había fijado otro objetivo, concretar su segunda exposición esta vez en la capital cultural del mundo. Antes de partir, Maruja compartió sus planes con Josefina Carabias, pionera del periodismo y colaboradora de la *Estampa*.⁷⁷ En el encuentro Maruja le mostró a la periodista los lienzos que llevaría como equipaje y al advertir el “gesto de extrañeza” de su interlocutora se dio a la tarea de aclarar el radical cambio entre las brillantes *Verbenas* que la llevaron a la fama y la tétrica serie de *Cloacas y campanarios*: “La realidad, las cosas—dice Maruja Mallo—no son siempre iguales. [...] mi pintura quiere representar la realidad cambiante, dejando a un lado la preocupación estética y reaccionaria. En mis cuadros de ahora he tratado de hacer resaltar el patetismo de las formas rotas, duras, ásperas.”⁷⁸

Huellas impresas en el lógamo, excremento, hojas secas, restos óseos, fósiles y basura en descomposición son los elementos que armonizan en la serie de pinturas orgánicas inspiradas por las visiones de “la naturaleza eliminando las basuras.”⁷⁹ El cromatismo de sus cuadros se reduce a los colores de la “tierra incendiada y encharcada”, marrones y negros que ciertamente contrastan con el colorido exhibido en las *Verbenas*. Nuevamente los lugares experimentados proveen materia rica para su pintura, en compañía de Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y Rafael Alberti escudriñaba el humus que transformaba el paisaje desde la Puerta de Atocha hasta Vallecas. Los despojos encontrados a su paso por los vertederos se arremolinaban también en la poesía albertiana:

Tú,
tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son ya unos tristes
salivazos

⁷⁷ Josefina Carabias (1908-1980), muchacha de provincia que también se trasladó a Madrid para realizar estudios universitarios y se benefició de los incentivos de la Residencia de señoritas. Tras concluir la carrera en Derecho debutó como periodista en la *Estampa*.

⁷⁸ Josefina Carabias, “La pintora Maruja Mallo marcha a París,” *Estampa. Revista Gráfica*, Madrid: noviembre 14, 1931, s. n.

⁷⁹ Mallo, *Lo popular*, 23.

[sin sueños
 y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas
 para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado,
 dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas.
 Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes.
 Despiértame [...] ⁸⁰

“La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo” delata las influencias recíprocas entre la pintora y el poeta. Ambos captaron los panoramas necrológicos que saltaban a la vista durante sus travesías y los tradujeron en una lírica efrástica y en una plástica cargada de patetismo. El nuevo ciclo pictórico de Maruja rompe con la performatividad normativa de la artista mujer al disipar la belleza y resaltar la fealdad de las cosas. La nueva propuesta estética incluso es condenada, Juan Ramón Jiménez reprueba que Rafael Alberti haya sido “lamentablemente separado de su propio y bello ser natural por la calcomanía verdiblanda de María Mallo” y su funesto satanismo de pantano.⁸¹ La obscuridad cromática y el abandono de la belleza clásica patente en *Cloacas y campanarios* emparenta la serie de pinturas con las *Pinturas negras* de Goya, la *España negra* (1920) literaria y pictórica de Gutiérrez Solana o el *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) de Giménez Caballero.

Volviendo a *Estampa*, esta hacía gala de su calidad de *Revista Ilustrada*, la entrevista incluía tres imágenes que dominaban la superficie de la plana, los cuadros *Espantapeces* y *Huellas*, y el retrato de la autora (Imagen 8). Las revistas ilustradas, sobre todo las que explotaban el género del fotorreportaje como *Estampa*, favorecieron la creación de una imagen de autor. La representación iconográfica de la autora vinculaba su nombre y su obra a un rostro concreto, resaltando a Maruja como figura prestigiosa, incluso como una celebridad.⁸² La imagen redondeaba el

⁸⁰ Rafael Alberti, “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo,” *La Gaceta Literaria*, n.61, Madrid: julio 1, 1929, 1.

⁸¹ Juan Ramón Jiménez, “Acento. Historias de España. Satanismo inverso,” *La Gaceta Literaria*, n.68, Madrid: enero 15, 1931, 3. La sintonía lírica-plástica así como el final de la relación entre la pintora y el poeta se asoma en los poemarios *Sobre los ángeles* (1929) y *Sermones y moradas* (1930).

⁸² Sobre las relaciones entre imagen y autoría véanse: Silvia Inés Tomas, “El discurso de y sobre las imágenes: artes plásticas y crítica de arte en tres revistas argentinas,” *Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: Perspectivas de análisis y estudios de casos*, eds. Patricia Orbe y Carolina López (Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015). Y Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, “Authorial Corpographies. Performing Gender and Cultural Authorship,” *Interférences littéraires / Litteraire interférenties*, n. 21 (diciembre, 2017): 3-21.

Imagen 8. Josefina Carabias, "La pintora Maruja Mallo marcha a París," *Estampa. Revista Gráfica*, noviembre 14, 1931, s. n.



reiterado discurso de la "pintora, pequeña y frágil" que en esta ocasión excepcional no era masculinizaba, ya que su interlocutora, Josefina Carabias, era también una mujer irrumpiendo en un campo dominado por hombres.

Maruja llegó a París en octubre de 1931, acompañada por Justo, su padre prestó su ayuda hasta ver a su hija instalada en la pensión para becarios, corroborando así el continuo apoyo a las empresas de sus hijos.⁸³ Instalada en la Ciudad Luz, el paso natural fue contactar a la colonia española ahí residente, vinculándose con Pablo Picasso, Joan Miró y Francisco Bores colegas que ya habían franqueado la entrada a la capital del arte.⁸⁴ Siendo fiel a sus andanzas, tertulias, fiestas y reuniones sirvieron para ampliar su campo de acción. Maruja se codeó con duquesas, condesas, críticos y otros artistas de renombre.

⁸³ Antonio Gómez Conde, "Maruja Mallo: tras la máscara," 370.

⁸⁴ Mallo había coincidido con Miró y Bores en la escuela libre de Julio Moisés. Y con Bores coincidía también en las tertulias del Café de Oriente, cercano a la estación de Atocha, aquel plasmado en la aguada de Dalí. Si bien Dalí y Buñuel le habían adelantado en el camino hacia París, no existe certeza de que hayan coincidido nuevamente.

Décadas más tarde, entre el humo del cigarro de Paloma Chamorro, describió su encuentro con la pléyade surrealista. En palabras de Maruja mientras admiraba los cuadros de Miró en la Galerie Pierre se presentaron en el lugar “el papá de los surrealistas André Breton, con Aragon, Paul Éluard, Péret, Magritte y todo el grupo.” Pierre Loeb la presentó con los surrealistas que muy interesados la visitaron en su hotel al día siguiente.⁸⁵ El evento, un tanto hiperbolizado, dio lugar a la multicitada compra del cuadro *Espantapájaros* por André Breton y la falta de fondos de Paul Eluard para hacerse de *Grajo y excrementos*. Hecho no tan aludido pero también relevante fue la posterior venta de *Maniquí*, estampa que figura en la *Revista de Avance*, al crítico y editor Tériade.⁸⁶

En el mes homónimo, Mallo concretó su segunda exposición en la Galerie Pierre. El espacio regentado por Pierre Loeb, el mismo que había acogido *L'Exposition Surréaliste* (1925), cobijó la serie *Cloacas y campanarios* y algunas *Estampas* del veinte de mayo al primero de junio de 1932. La exposición fue corta pero contundente, en palabras de Maruja “un éxito intelectual, económico y social”.⁸⁷ Las compras efectuadas por el líder surrealista y el afamado crítico se traducían en reconocimiento y prestigio para la autora, y sobra decir que los ingresos percibidos le proveían sustento e independencia económica.⁸⁸ El hispanista Jean Cassou versó la revelación de la pintora española en *La Revue hebdomadaire* y la incluyó en su recuento de “La jeune peinture espagnole”.⁸⁹ Las noticias sobre el éxito de Maruja llegaron hasta España, pues con frecuencia las noticias parisinas eran reproducidas por la prensa ibérica. Los textos del hispanista francés se reproducían en *La Gaceta Literaria* así como en otras publicaciones que buscaban vincularse con la vanguardia internacional (como *Revista de Avance* o *Amauta*). Maruja se apuntaba otro triunfo

⁸⁵ Paloma Chamorro, *Maruja Mallo. Imágenes. Artes visuales*, RTVE, 4 de agosto de 1979.

⁸⁶ Seudónimo de Stratis Eleftheriades, miembro del grupo nucleado en la revista *Cahiers d'Art* (1926-60) y futuro director de *Minotaure* (1933-39).

⁸⁷ Mallo, Maruja, “Maruja Mallo. Imágenes,” entrevista de Paloma Chamorro, *Artes visuales*, RTVE, agosto 4, 1979, video, 54:28.

⁸⁸ La aceptación de su obra debió alentarla a producir *Le Cinéma comique* (1932), un álbum con quince litografías inspiradas en los dibujos de las estrellas del cine mudo que lamentablemente no vio la luz.

⁸⁹ Véase Jean Cassou, “Chronique astistique: Peintres italines et espagnols,” *La Revue Hebdomadaire*, mayo 28, 1932, 494-495. “La jeune peinture espagnole,” *La Renaissance*, junio, 1933, 157-162. “L'Espagne et L'Amérique Latine,” *L'Amour de l'art*, enero, 1934, 493-494.

en su carrera, en la meca del arte ocupaba la “galería surrealista”, llamaba la atención de la crítica y expandía su círculo social.

En el trajín parisino conoció también a Joaquín Torres García, otrora fundador del colectivo *Cercle et Carré* (1929). El acercamiento con el teórico constructivista tuvo un profundo impacto en la plástica de Maruja, junto al pintor uruguayo profundizaría en las teorías de la proporción áurea de Matila Ghyka,⁹⁰ patentes en futuras composiciones. Aunque el encuentro de Maruja con la “arquitectura íntima de la naturaleza” venía gestándose desde los recorridos con los integrantes de la llamada Escuela de Vallecas. El conocimiento escenográfico que motivó la adjudicación de la beca de la Junta para Ampliación de Estudios fue cosechado “visitando asiduamente los museos y estudiando el diseño de decorados y trajes en los estudios de cine de la Paramount y Pathé Natan, así como en los talleres de los escenógrafos Hugo y Marcusius.”⁹¹ La influencia de las composiciones cubistas de Fernand Léger o el teatro de color de Sonia Delaunay se hará patente en la plástica escenográfica de Maruja Mallo.⁹² Otro archicitado acontecimiento parisino fue el rechazo del contrato por dos años que le ofrecía Paul Rosenberg, importante *marchand d’art*. Maruja aclaró que por aquel entonces “estaba muy esperanzada por una España muy luminosa, muy renovada y pensó en retardar un poco el contrato.”⁹³ La “brujita joven” había acudido a París para cumplir con el rito de paso de todo artista de su época, alcanzó su misión y se marchó. Ella deseaba volver a pintar en su tierra natal, ahora con una idea del arte diferente, el arte debía cumplir una función social.

Maruja regresó a Madrid, enfrentó la muerte de su padre (mayo, 1933) y dio inicio a su etapa docente. Primero en el Instituto Escuela de Madrid, seguido del

⁹⁰ Tanto *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) como *Le Nombre d’or* (1931), con prefacio de Paul Valéry, eran textos comentados por el círculo artístico de la época. María José Bruña Bragado, “Maruja Mallo y el diálogo transatlántico: sintonías y discrepancias con Joaquín Torres García y Victoria Ocampo,” *En pie de prosa: la otra vanguardia hispánica*, ed. Selena Millares, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2014, 51.

⁹¹ Expediente JAE769-581, Residencia de Estudiantes, Madrid. Consultado en Idoia Murga Castro, “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas,” 101.

⁹² Véase José Luis Plaza Chillón, “Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo,” *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, n. 13-14 (1998-2001), 95-135.

⁹³ Maruja Mallo, “Maruja Mallo. Imágenes,” entrevista de Paloma Chamorro, *Artes visuales*, RTVE, agosto 4, 1979.

puesto como profesora de dibujo en el Instituto Elemental de Arévalo en la ciudad vecina de Ávila (1933-34), las clases en la Residencia de Señoritas (1935) y su intervención en la Escuela de Cerámica de Francisco Alcántara. En la capital española conoció a Pablo Neruda, entonces cónsul de Chile, y retomó los encuentros con Joaquín Torres García, que desde finales de 1932 se había instalado en Madrid. El pintor uruguayo impartió una serie de conferencias sobre su Universalismo Constructivo hasta que emprendió el regreso a Uruguay en 1934. La celebridad de Maruja continuó viento en popa y las exposiciones continuaron una tras otra, destacando la muestra organizada por los *Amics de l'Art Nou* (ADLAN).⁹⁴ En Madrid, del 16 de mayo al 5 de junio de 1936, Maruja Mallo presentaba la serie de óleos *Arquitecturas minerales y vegetales*, los dibujos de las *Construcciones rurales*, las arquitecturas-escultóricas de su *Plástica escenográfica* y las armonías circulares de sus cerámicas. Esta era la segunda exposición organizada por ADLAN, tras haber iniciado actividades con una muestra dedicada a Picasso.

4.5 TEÓRICA DEL ARTE: LO POPULAR EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA

Maruja Mallo prosiguió la labor educativa en las Misiones Pedagógicas, iniciativa republicana que buscaba llevar la cultura de las urbes al campo. Maruja se encontraba trabajando como docente en su natal Galicia cuando la alcanzó el golpeteo de la Guerra civil. En Vigo fue testigo de la violencia a manos de los sublevados, hechos reportados en las cuatro entregas enviadas al diario *La Vanguardia*.⁹⁵ Por su convicción republicana, su relación con el sindicalista Alberto Fernández Martínez "Mezquita" (militante del Partido Obrero de Unificación Marxista, POUM) y la sacudida que debió producirle el trágico destino de Lorca, Maruja buscó refugio en casa de sus parientes hasta que el telegrama con la invitación

⁹⁴ Maruja Mallo presentó su obra también en Copenhague (1932), Berlín (1933), en el museo de Jerre de Pomme (actual Centre Pompidou, 1935), Exposición de Arte Contemporáneo español, Jeu Paume-París (1936).

⁹⁵ El relato se acompañó de los cuadros *Arquitectura humana* (1937), *Mensaje del mar* (1937) y *La red* (1938). Maruja Mallo, "Relato veraz de la realidad de Galicia," *La Vanguardia*, Barcelona: agosto 1938.

de la Asociación de Amigos del Arte (1929-42) invitándola a realizar una exposición en Buenos Aires, le valió como boleto al exilio.⁹⁶

Ayudada por su familia llegó a Lisboa y con el empuje de Gabriela Mistral y Daniel Cosío Villegas pudo zarpar en el *Alcántara* con destino a Argentina. Maruja dejaba todo atrás incluso sus cuadros, pero llevaba consigo el cuaderno de bocetos acumulados durante su estancia en Bueu y Vigo, bosquejos y apuntes que le permitirían continuar la apologetica serie de "La religión del trabajo".⁹⁷ Cuadros dedicados a los pueblos de mar y tierra que dialogan con los astros y que en cada pincelada contienen el intercambio sostenido con Miguel Hernández, pastor devenido poeta que de acuerdo con Maruja "sabía muchísimo de los influjos que tenían los astros sobre nuestro planeta, él me decía de la potencia del sol y la luna sobre los cereales."⁹⁸ En sentido inverso, la influencia de Maruja se hace sentir en el poemario *El rayo que no cesa* (1936). Una vez establecida en Buenos Aires, Maruja pintaría los cuadros subsecuentes a *La sorpresa del trigo* a partir de las composiciones bocetadas en su natal Galicia.

Al pisar el continente americano rápidamente buscó establecer vínculos con la pléyade argentina, fue recibida por Amparo Mom y Raúl González Tuñón intelectuales argentinos que conoció a través de Neruda.⁹⁹ Alfonso Reyes la asiló en la Embajada de México y recibió el apoyo de Constancio Vigil, editor de la revista *Atlántida* (1918-70), patronos mediados por Gabriela Mistral.¹⁰⁰ Antiguos contactos le ayudaban a tender redes al otro lado del Atlántico. Y a sabiendas de los beneficios ofrecidos por los espacios de socialización se convirtió en tertuliana del Café Tortoni, el local ubicado en la Avenida de Mayo tenía entre sus parroquianos a Pedro

⁹⁶ El decidirse por Argentina y la Asociación de Amigos del Arte como punto de destino pudo haber sido una decisión influida indirectamente por Federico García Lorca, que en 1933 pasó medio año en Buenos Aires.

⁹⁷ Antonio Gómez Conde, "Maruja Mallo: tras la máscara," 374. De acuerdo con Fernando Huici, el concepto de la religión del trabajo fue tomado de los planteamientos teóricos de Joaquín Torres García, que a su vez lo había tomado del imaginario masónico. Fernando Huici, "De lo popular a lo cósmico," 349.

⁹⁸ Maruja Mallo, "Maruja Mallo. Imágenes," entrevista de Paloma Chamorro, *Artes visuales*, RTVE, agosto 4, 1979.

⁹⁹ Antonio Gómez Conde, "Maruja Mallo: tras la máscara," 374.

¹⁰⁰ Juan Pérez de Ayala y Guillermo de Osma, *Maruja Mallo. Orden y creación* (Madrid: Guillermo de Osma Galería, 2017), 7-19. Y Guillermo de Osma, "Maruja Mallo en Argentina: más luces que sombras," *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos*, 383.

Henríquez Ureña, Guillermo de Torre, Norah Borges, Oliverio Gironde y Victoria Ocampo, constelación donde también orbitaba Ramón Gómez de la Serna.

Al poco tiempo de haberse establecido en Buenos Aires, Maruja Mallo colaboraba en *Sur* (1931-92), la reputada revista encabezada por Victoria Ocampo. El número de abril de 1938 reunía las colaboraciones de Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Maruja Mallo, Salvador de Madariaga y Ramón Gómez de la Serna. Arropada por un par de antiguos benefactores, Maruja publicaba la versión seminal de “Lo popular en la plástica española”,¹⁰¹ posteriormente editado en formato de libro ilustrado por la reconocida Editorial Losada, la casa editorial que sirvió de trinchera ideológica a los exiliados republicanos asentados en Argentina. El libro exegético profundiza en los cinco elementos plásticos de su pintura, estructura, forma, volumen, materia y color; a través de un recorrido por las tres etapas pictóricas desarrolladas en España, 1928, 1932, 1936; e interpretando la evolución de su pintura bajo el paraguas de lo popular.¹⁰²

La primera etapa pictórica, “1928”, corresponde al periodo de su lanzamiento a la fama, en él enumera los motivos y espacios que inspiraron las obras presentadas en la exposición respaldada por la *Revista de Occidente*, así como los dibujos inspirados en el teatro guiñol y los cómicos del cine. Maruja recurre a las fiestas populares, el año nuevo, navidades, carnavales y verbenas, revelaciones paganas donde se expresan las discordias con el orden existente. En estas “manifestaciones que giran con el año”, las muchedumbres toman como pretexto la mitología y los santos para divertirse y parodiar el orden que los constriñe. De ahí que puedan verse ángeles con alas de papel cabalgando sobre un cerdo, bebiendo cerveza o lanzando matasuegras (espantasuegras) a los frailes, sacerdotes toreando o girando en las norias, personalidades de la nobleza o el ejército caracterizados como fantoches, agigantados y grotescos; es decir, emblemáticas figuras que efímeramente corrompen el orden normativo.

La fuerza producida por los movimientos rotativos de la noria, los volantes y los juegos de barraca cohesionaba todos los elementos compositivos “bajo un cielo

¹⁰¹ Maruja Mallo, “Lo popular de la plástica española,” *Sur*, n. 43, Buenos Aires: abril, 1938, 34-46.

¹⁰² La edición incluye 48 grabados y una lámina a color. Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (Buenos Aires: Losada, 1939).

de fuegos artificiales, cohetes y bengalas.” Mallo enaltece el “poder de edificación del pueblo”, capaz de crear paraísos callejeros a fuerza de elementos tan disímbolos como cometas, peces, rocas, caballos, flores, trenes, aeroplanos, barcos, trompetas, toros, fantasmas, esperpentos y barracas atrapados en una atmósfera “cargada de sorpresas y mensajes” que existe fugazmente. Fiestas y ferias proveen la irreverencia, la gracia, el sarcasmo y la creación que la sociedad ascendente utiliza como mecanismo para hacer frente a la sociedad dominante, y que Maruja transporta a su serie de coloridas y proteicas *Verbenas*.

A la par de las *Verbenas* surgen las *Estampas*, “narraciones líricas” divididas en *Estampas Populares*, *Estampas Deportivas*, *Estampas de Máquinas* y *Maniqués*, y *Estampas Cinemáticas*, colección que amalgama elementos cercanos y distantes. Las *Estampas Populares* se sitúan en balcones al mar, tabernas, colmados y pasos a nivel, es decir, espacios comunes habitados por personajes cotidianos como sacerdotes, toreros y manolas pero con una interpretación exagerada y burlesca. Las *Estampas Deportivas* capturan el ideal físico de la época, cuerpos apolíneos y afrodisiacos avistados en las playas y los campos de deporte. Las *Estampas Deportivas* hicieron de Concha Méndez, gimnasta y campeona de natación, una Venus de los años veinte.¹⁰³ Las *Estampas de Máquinas* y *Maniqués* satirizan presencias anacrónicas, “caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales que aparecen en los palcos de ópera, en los salones o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.”¹⁰⁴ Personajes apolillados como los valores que representan, desconcertados por el advenimiento de la velocidad y las máquinas. Finalmente, las *Estampas Cinemáticas* ofrecen “sensaciones visuales de la simultaneidad producida por el dinamismo callejero”,¹⁰⁵ en ellas se superponen máquinas, rascacielos y anuncios luminosos que aturden al hombre moderno.

De manera incidental se detiene en los proyectos en colaboración con Rafael Alberti, es decir, los bocetos para las obras de teatro guiñol y el homenaje a los cómicos del cine. Los dibujos hechos ex profeso para *La pájara pinta* son citados como *Figuras de Guiñol* para romper viejos vínculos albertianos. Estos trazan arquetipos

¹⁰³ Véanse *La tenista* (1928) y *Ciclista o Figura de deporte* (1927).

¹⁰⁴ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, 11.

¹⁰⁵ Loc. cit.

procedentes de refranes, cuentos o canciones populares que encarnan “cualidades intelectuales, físicas o morales” como Lepe Lepijo y su hijo, La pájara pinta, Picio o Pipirigallo.¹⁰⁶ Los dibujos para el teatro guiñol de *Colorín colorete* comprenden representaciones de personajes y oficios populares: sacerdotes, manolas, fumistas, faroleros, cocineros. Y con el título *Los Cómicos del Cine*, igualmente renombrados para distanciarse de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, agrupa dibujos que capturan “los elementos más usuales de que los cómicos del cine se sirven para basar y construir los argumentos de sus películas.”¹⁰⁷

En la primera etapa pictórica, cuadros, estampas y dibujos capturan “la anarquía más ordenada”,¹⁰⁸ la anarquía de una mujer emancipada que sale y experimenta el espacio público, la anarquía de desempeñar un ejercicio específicamente viril. El orden compositivo se estructura tomando lo mejor del vibracionismo, el surrealismo o el cubismo, lenguajes de avanzada que interiorizaba a través de libros y revistas. Las temáticas se inspiraban en la subversión del orden social, el dinamismo callejero, las tradiciones y creaciones populares, las fiestas, el mundo del espectáculo y el deporte. En este primer ciclo asoma ya la conjunción de plástica y lírica que caracterizó su obra, así como la iniciación en las artes escenográficas.¹⁰⁹ Es patente también la simbiosis estética con Concha Méndez, musa y compañera de andanzas; Dalí, noctámbulo y moderno (por adivinación); Alberti, lúdico, popular y cinéfilo; Gómez de la Serna y su poética de los objetos.

La segunda etapa pictórica, “1932”, corresponde a la serie *Cloacas y Campanarios*, cuadros gobernados por una estética telúrica inspirada en el poder de “la naturaleza eliminando las basuras.”¹¹⁰ Los lienzos a medio camino entre lo real y lo onírico capturan espacios liminales habitados por cuatro personalidades, muertos, esqueletos, andrajos y huellas; espacios donde solo sobreviven los vegetales más

¹⁰⁶ Arquetipos procedentes del refranero popular como “sabe más que Lepe Lepijo y su hijo”, locución para referir a alguien muy listo, culto o que sabe de más. O “ser más feo que Picio” como hipérbole de la fealdad.

¹⁰⁷ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, 12.

¹⁰⁸ José Ramón Santeiro, “Nueva humanización del arte,” *Alfar*, n. 67, Montevideo: julio, 1930.

¹⁰⁹ Llama la atención que no se incluyan referencias a los decorados realizados para *El ángel cartero* de Concha Méndez, llevado a escena en el Lyceum en 1929. Idoia Murga Castro, “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas,” 124-25.

¹¹⁰ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, 23.

ásperos y los animales más agresivos. La “visión tangible” de diferentes materias en proceso de descomposición se transcribe con pinceladas de marrón y negro que dan forma al suelo agrietado, las cenizas, el légamo, los escombros o las huellas dibujados con intensos claroscuros. La fuerza renovadora de la naturaleza se hace cargo de templos derrumbados, andrajos, zapatos desvencijados, trajes eclesiásticos, máquinas y armas en ruinas, atacados por el azufre, el óxido y el moho.

Aunque esto no se asienta en *Lo popular en la plástica española*, si deshilamos un poco la red frecuentada por Maruja en esos años es evidente que esta etapa plástica deriva también de una poética colectiva forjada al andar. El pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez se habían propuesto “poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París.”¹¹¹ Recorriendo el trayecto que va desde la Puerta de Atocha hasta lo que hoy en día es el barrio de Vallecas, Palencia y Sánchez levantaban las formas de la tierra para realizar obras sobre las cosas vistas. La poética naturalista profesada por fundadores y adeptos de la Escuela de Vallecas fijó entre sus objetivos “extirpar los colores artificiales”, pues durante los recorridos a pie por los agrestes parajes concluyeron que “no existía el color sino calidades de la materia.”¹¹² Piedras, palos, arenas y otros objetos de valor plástico sirvieron de simiente para su propuesta estética.

En los panoramas desoladores que circundaban el “Cerro Testigo”, campo de acción de la Escuela de Vallecas, germinó la nueva visión del arte español, ahí Maruja acompañada por Palencia, Sánchez y Alberti descubría la realidad cambiante y los presagios de la naturaleza que dieron lugar a la “primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo.” Esta etapa pictórica tuvo su momento cumbre con la exposición en la Galerie Pierre y el encuentro con los surrealistas en París, donde se validó la vertiente del surrealismo español. Llama la atención que no se integran a esta etapa las composiciones fotográficas realizadas en colaboración con su hermano Justo, aquellas tomas realizadas en Cercedilla y retocadas por Maruja Mallo donde aparece en diferentes escenarios rodeada por cráneos de vaca.

¹¹¹ Alberto Sánchez, “Sobre La Escuela de Vallecas: texto dictado por el escultor Alberto, en el verano de 1970,” *Litoral*, n. 17/18 (1971): 47–56.

¹¹² Loc. cit.

Tras experimentar la descomposición de la materia, la manifestación destructora se transformó en un impulso edificador. “1936” fue una etapa constructiva volcada hacia la “arquitectura íntima de la naturaleza”, estructurada por un orden numérico y geométrico, y guiada por una poética naturalista tamizada por el encuentro con el constructivismo de Joaquín Torres García. Esta nueva etapa ordenada por el “equilibrio regido por el número” dio origen a las *Arquitecturas minerales y vegetales*, las *Construcciones rurales*, la *Plástica escenográfica* y las *Cerámicas*, piezas todas ellas presentadas en la exposición organizada por los Amigos de las Artes Nuevas en mayo de 1936. Las *Arquitecturas minerales y vegetales* comprenden doce óleos dedicados a la “anatomía lírica” de piedras y frutas. Mientras que Las *Construcciones rurales* como su nombre lo indica fueron motivadas por edificaciones populares –graneros, molinos, bodegas, establos o chozas– e instrumentos de labranza –arados, palas, azadas, hoces, guadañas o esteras. La mirada artística de Mallo percibía la “naturaleza transformada por la magia del hombre” en aquellas arquitecturas y utensilios descubiertos durante sus expediciones a las sobrias llanuras de Castilla. Las arquitecturas y utensilios eran capturados en “dibujos de composiciones armónicas” pero la necesidad de transformar lo estático en dinámico hizo que de la bidimensionalidad del papel fueran trasladados a las construcciones animadas de su *Plástica escenográfica*. En el libro se insertan los ensayos escenográficos con cuerpos tangibles y sólidos fabricados a partir de materias vivas, tierra, arena, paja, juncos, corchos, troncos, virutas, cereales, esparto o lana, materialidad que recuerda a los preceptos de la Escuela de Vallecas.

Un poco más tarde en la revista *Conducta*, Maruja reiteró sus postulados iniciales defendiendo “la escenografía como creación y ciencia arquitectural”. Con motivo de la “Cantata en la tumba de Federico García Lorca” de Alfonso Reyes, estrenada por Margarita Xirgu en agosto de 1938, Maruja presentó:

un escenario “compuesto de cuerpos reales, tangibles, solidos, es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se muevan en todas direcciones: subir, descender,

entrar, salir respecto a las seis caras del escenario, dando a la obra vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria.¹¹³

La fotografía del diorama que ilustra la escenografía y el vestuario creado para la cantata ejemplifica las arquitecturas escultóricas a base de volúmenes geométricos que revisten a los personajes, así como las materias naturales empleadas para la creación de los elementos en escena. Recordemos que fueron muchos los artistas plásticos que incursionaron en las artes escenográficas, las funciones orquestadas por Serguei Diaguilev, ejemplo paradigmático de la vanguardia, recorrieron Europa impartiendo cátedra itinerante de la conjunción de danza, arte plástico, música y literatura. La compañía de danza rusa contó con la colaboración de diferentes pintores entre ellos Picasso, Juan Gris, Miró, Braque, Natalia Goncharova, Marie Laurencin o Irene Lagut, que se encargaron de la realización de escenografías y vestuarios. Y la pintora Victorina Durán, cercana a Mallo por su paso por la Academia de San Fernando y la Residencia de Señoritas, elaboró también figurines y decorados para las puestas en escena de Margarita Xirgu o Federico García Lorca.¹¹⁴

Por último, las *Cerámicas* son armonías circulares inspiradas asimismo en la flora y fauna española particularmente en los caballos y el pan de las tierras ocre de Castilla, los toros y el vino que surgen en las tierras rojas de Castilla la Nueva y Andalucía, y los carneros y el aceite que proveen las tierras pardas de Castilla la Vieja y Extremadura. El imaginario regionalista conjuga elementos animales y vegetales plasmados a su vez con ingredientes naturales, arcilla, minerales y fuego. El equilibrio regido por el número se manifiesta en la formación de triadas de elementos compositivos: los tres vegetales universales –el trigo, el olivo, los viñedos– y los tres animales constantes en el suelo español –el toro, el caballo, el carnero–, aunque también se integran pájaros y peces a la constelación de “vegetales y animales solidarios del trabajo del hombre.” Adepta al culto de la proporción numérica, Maruja tiende prolijas redes triangulares, rectangulares y pentagonales sobre tableros de cerámica que dan soporte a los elementos compositivos delimitados por el círculo,

¹¹³ Maruja Mallo, “Encuesta a Maruja Mallo,” *Conducta*, n.6, Buenos Aires: abril, 1939, s. p.

¹¹⁴ Durán elaboró figurines y bocetos para *Los medios seres* (1929), *El hombre deshabitado* (1931), *Crisálida y mariposa* (1933) o *La Carátula* (1933). Véase Idoia Murga Castro, “Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas,” 124.

recreando así realidades armónicas donde “la ley y el contenido se requieren mutuamente”.

Las tres etapas pictóricas resumidas e ilustradas en las disertaciones de *Lo popular en la plástica española* dan cuenta de la naturaleza cambiante de Maruja Mallo. Ya sea con sintéticas y crípticas frases o mediante una bella prosa lírica, Mallo muestra primero su sorpresa por el dinamismo, el vértigo, la simultaneidad y la subversión del orden a través de temas populares y urbanos con una estética dinámica y colorista. Después asombrada por los presagios y el poder destructor de la naturaleza se sumerge en el légamo, la tierra, las cenizas, en las formas duras y ásperas, reduciendo al mínimo posible el uso de los colores para crear dramáticos claroscuros y forjar así una estética desvencijada, lúgubre y onírica. A continuación da paso al dominio del orden matemático y geométrico que encierra la “arquitectura íntima de la naturaleza”. La tierra española le provee los elementos y los colores, pero esta vez su mirada se concentra en las edificaciones populares y las materias naturales, en la relación simbiótica entre animales, vegetales, elementos naturales y el hombre, es decir, en la “naturaleza transformada por la magia del hombre”, resultando en una estética vitalista y naturalista supeditada a un estricto orden matemático y armónico.

Con la publicación de *Lo popular en la plástica española* su fama se extendió considerablemente y recibió invitaciones para hablar sobre sus teorías estéticas,¹¹⁵ además por los vericuetos de su salida hacia el exilio, Maruja llegó a Argentina con las manos vacías sin los cuadros que protagonizarían la exposición prevista en el telegrama-invitación enviado por Elena Sansisena, presidenta de la Asociación Amigos del Arte. Para cumplir el compromiso adquirido con la asociación argentina, Maruja Mallo tomó la palabra e impartió una serie de conferencias en Montevideo, Buenos Aires y Chile, variaciones sobre el tema *Proceso histórico de las formas en las artes gráficas*. Es significativo que Mallo no hablase públicamente en ninguna ocasión de teoría del arte mientras estuvo en España, como ha resaltado Shirley Mangini,¹¹⁶ pero que sí lo hiciera lejos de casa, fuera de lugar, en Argentina.

¹¹⁵ Shirley Mangini, *Maruja Mallo*, 222.

¹¹⁶ Mangini, *Maruja Mallo*, 31.

A *Lo popular en la plástica española* le siguió *Maruja Mallo*, libro homónimo ideado por la autora, editado también en Losada y supervisado por Attilio Rossi, artista italiano exiliado en Buenos Aires. La publicación bilingüe, en español e inglés con la intención de introducirla en el mercado estadounidense, incluyó un texto de su amigo Ramón Gómez de la Serna, una semblanza biográfica de la pluma de Maruja y reproducciones a color y en blanco y negro de las obras exhibidas en las exposiciones más representativas –en los salones de la *Revista de Occidente*, la *Galerie Pierre*, *ADLAN*– y como novedad se reproducía la continuación de “La religión del trabajo” cuadros realizados ya en Buenos Aires. Antonio Gómez Conde, sobrino de Maruja, afirma que el libro se produjo como medio de autodifusión, *Maruja Mallo* fue enviado a una estudiada lista de posibles compradores, entre ellos Nelson Rockefeller. Además del libro homónimo se produjeron fotografías y postales de su obra para enviarlas a medios de difusión, galerías y potenciales clientes. Los envíos se hacían conforme a un calculado análisis de los museos, galerías e instituciones artísticas, y a un estudio comparativo del tiraje de los periódicos y revistas más importantes.¹¹⁷ Confirmando así que con el paso de los años Maruja se convirtió en una auténtica mercadóloga, a lo largo de su carrera analizó el funcionamiento del mundo del arte e ideó estrategias para hacer de su profesión una actividad redituable. Las conferencias como teórica del arte, las publicaciones en *Sur*, las autoediciones y sus colaboraciones en *Atlántida*, le proporcionaron los ingresos para que le permitieron mantener su independencia e incluso vivir cierta bonanza a pesar de encontrarse en el exilio, ventura que no gozaron todos los exiliados españoles.

4.6 CONCLUSIONES

Maruja Mallo fue una mujer talentosa e independiente que se abrió paso en el mundo del arte gracias a su ingenio y, en gran medida, a la fortuna de haber nacido en buena cuna. A diferencia de otras mujeres de su época, Maruja tuvo el apoyo constante de

¹¹⁷ Antonio Gómez Conde, “Maruja Mallo tras la máscara,” 365-66.

su familia para hacer carrera y además como artista. Desde un inicio, Justo Gómez Mallo fue piedra angular en la carrera de su hija, pues consintió y estimuló la educación no solo de los hombres sino también de las mujeres de la familia. A Maruja le facilitó clases particulares de dibujo, la participación en la Escuela de Artes y Oficios e incluso trasladó la residencia familiar a la capital española para que ella y Cristino asistieran a la Academia de San Fernando. Al concluir los estudios, su padre sirvió de mediador para acercarla al crítico Melchor Fernández Almagro, y a través de éste alcanzó al Rey Midas de la cultura española, José Ortega y Gasset. El beneplácito de Ortega y Gasset la puso en la mira de la prensa y la crítica, y le granjeó el apoyo de otra importante figura, Ramón Gómez de la Serna, teniendo así en su bolsillo a dos importantes mecenas.

La extroversión de la singular Maruja Mallo, el talento, la formación académica aunado a los contactos familiares y una favorable posición económica parecerían la fórmula perfecta para ingresar al mundo del arte, no obstante, a esta mezcla debemos añadir el tesón de la pintora pues con todo y su favorable posición tuvo que afrontar los obstáculos que se le presentaban por ser mujer (como la negativa del crítico Rafael Suárez Solís para visitar su estudio y la desestimación de su obra) y adoptar estrategias (un “espíritu creador masculino”) para sortear la fuerte creencia de que las ciencias y las artes eran asunto exclusivamente viril, como argüían José María Quiroga y el resto de los críticos que le atribuyeron el título de “pintor”.

En sus años en la Academia de Bellas Artes además de aprender los métodos y las técnicas clásicas, en experiencias extramuros descubrió las escuelas y corrientes que renovaban el arte en otras latitudes, y lo más importante con Salvador Dalí, Luis Buñuel y Federico García Lorca experimentó los espacios públicos, que en su momento proveían los motivos que configuraban el nuevo arte de vanguardia. Durante los años de juventud y experimentación se rodeó siempre de poetas y pintores con los que compartía visiones estético-ideológicas, aludiéndose con mayor frecuencia las influencias de ida y vuelta con sus parejas sentimentales Rafael Alberti y Miguel Hernández, o las correspondencias lírico-plásticas con Concha Méndez.

Los vínculos con Salvador Dalí y el resto de los residentes fueron definitivamente significativos. Además de los descubrimientos durante sus correrías, la red creada con y a través de los estudiantes de la Residencia le valdría durante toda

su carrera. Años antes de que Maruja se dirigiera a París (al encuentro de los surrealistas), Dalí y Buñuel habían marcado el camino. Asimismo, Federico García Lorca había señalado el rumbo hacia Argentina y los Amigos del Arte, es decir, antiguos colegas mostraron nuevas rutas para la pintora. Décadas más tarde durante las entrevistas realizadas en los años ochenta, Maruja aludía recurrentemente a este trío en un intento por situarse entre los grandes del arte, los que no habían sido borrados de la historia, aunque en sentido inverso, Dalí, Buñuel y Lorca nunca aludieron a su persona.

Cuando la vida de Maruja Mallo se vio truncada por la Guerra Civil, los contactos familiares y artísticos le permitieron concretar el viaje al exilio. Al otro lado del mundo, haciendo uso de esas mismas redes, Maruja Mallo pudo rearticular su vida y continuar el ejercicio de su profesión, encontrando en la Asociación de Amigos del Arte y en las revistas *Atlántida* y *Sur* un medio de subsistencia y difusión. Precisamente en la revista de Victoria Ocampo, abrigada por Gabriela Mistral y Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo mostró la vena teórica y publicó los principios de su pintura “Lo popular en la plástica española”. El mismo texto que después fue editado en formato de libro ilustrado para difundir los preceptos correspondientes a los ciclos pictóricos que había atravesado hasta entonces. El éxito conseguido con ese primer emprendimiento editorial debió animarla a lanzar su libro homónimo, un *remake* del primero con la intervención de Gómez de la Serna y los cuadros producidos en Argentina, es decir, la serie “La religión del trabajo”, como novedad.

Maruja estudió a conciencia las estructuras y el engranaje que sostenían el mercado del arte, su comprensión le permitió vivir de su obra. En el intercambio epistolar sostenido con Jorge de Oteiza le explica, con tono maternal, la importancia de organizar las conexiones, la difusión en revistas y libros, la presencia en las capitales del arte, París y Nueva York, el quién es quién en la edición, marchands, fundaciones, premios y museos; el precio que alcanzaban los cuadros a la venta, así como el ir y venir de los artistas entre España y América. Sus dotes para comercializarse a sí misma y los ingresos percibidos por su trabajo le permitieron mantener su independencia a lo largo de su vida.

Maruja fue toda una mujer moderna. Desbordó los parámetros de una España tradicionalista y conservadora, paseó sin carabina, fundó el *sinsombrerismo*, se convirtió en *pintor* y evadió por igual el matrimonio y la maternidad. En su juventud como se aprecia en fotografías de la prensa y catálogos, vestía falda o pantalón, llevaba el cabello corto, usaba maquillaje, flaneaba, montaba en bicicleta y, asistía a fiestas y verbenas. A su regreso a España, Maruja se recrea, vuelve a la vida encarnando un personaje algo extravagante construido con la ayuda de su incondicional abrigo de pieles y abundante maquillaje pues, después de todo, ella era pintora y “el maquillaje dibuja”.¹¹⁸ Su nuevo yo le permite llamar la atención, sortear el olvido y dar cuenta de su capacidad renovadora. Su obra siempre derivada de sus experiencias, marcó un rumbo en la plástica y aportó los signos para un arte nuevo.

¹¹⁸ Maruja Mallo en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*, documental de Antón Reixa, Fundación Caixa y TVE, febrero 27, 2013, video, 1:17.

V. Las palabras como arma de batalla: el arte revolucionario de Magda Portal

Usad palabras como antorchas
para alumbrar la noche de los pueblos
como picas y palas o martillos
o llamas desatadas
para incendiar los campos enemigos
usadlas bien al tope de la acción
haced de ellas armas o banderas

¡que están muriendo jóvenes y niños
y muriendo poetas!

Magda Portal¹

En los albores del siglo XX, muy cerca del mar de Lima, nació María Magdalena Julia Portal Moreno conocida en la arena político-literaria como Magda Portal (1900-89). Inició su carrera como poeta en la década de los veinte y hacia los años treinta sumó el activismo político a su quehacer artístico, desarrollando una férrea actividad política hasta su ruptura con el Partido Aprista Peruano en 1948. La muerte de su padre y los consecuentes altibajos familiares, desde muy pequeña, la hicieron tomar conciencia de la desigualdad de condiciones que afrontaban las mujeres peruanas, limitadas por la dependencia económica, el control de la iglesia y el difícil acceso a la educación o el empleo.² La inestabilidad económica empujó a Magda Portal a valerse por sí misma, con doce años ingreso al Colegio para Señoritas optando por

¹ Magda Portal, "Imprecación," *Obra poética completa*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2010, 282-84.

² La madre de Magda, Rosa Amelia Moreno, enviudó un par de veces y en ambas ocasiones la familia quedó en el desamparo. Primero, el padre de Magda, Pedro Pablo Portal, murió cuando ella era apenas una pequeña niña y, después, el padrastro murió cuando Portal rondaba los diecisiete años. En reflexiones posteriores, Magda aseguraba que al morir su padre su familia fue despojada de sus pertenencias por acreedores y abogados que aprovecharon de la juventud y la ignorancia de su madre.

una carrera comercial y al concluirla, inmediatamente se integró al mundo laboral desempeñando diferentes oficios. Uno de ellos, en un estudio litográfico, seguramente constituyó su primer acercamiento con las artes de la imprenta.

En los albores del siglo XX, tanto en el Perú como en otros países de habla hispana era inapropiado que las mujeres de las clases media y alta trabajaran fuera de casa, no obstante, los nuevos tiempos impulsaban la transformación de las convenciones sociales y un reducido número de mujeres peruanas experimentaban nuevas libertades. Exponían sus cuerpos enfundadas en vestidos o en trajes de baño al estilo *flapper*, se desplazaban por la ciudad en automóvil, usaban cosméticos o fumaban cigarrillos. Por otra parte, la creciente demanda de secretarías, recepcionistas, cajeras de banco y telefonistas les proveía puestos de trabajo en la capital peruana que experimentaba un *boom* económico por la afluencia del capital extranjero.³

La precaria situación de Magda hizo del trabajo una prioridad, obstaculizando los estudios superiores, no obstante, la Universidad de San Marcos (quizá porque hacía no mucho había abierto sus puertas a las mujeres) ejerció en ella una atracción ineludible, hasta que un día de regreso del trabajo se decidió a entrar y desde entonces se convirtió en alumna libre.⁴ En la universidad, en un ambiente agitado por el movimiento reformista de Córdoba,⁵ se vinculó con los integrantes del Grupo Norte: César Vallejo, Alcides Spelucín y Antenor Orrego; y con la bohemia universitaria conformada por poetas y artistas que se daban cita en bares y cafés de los alrededores. Gonzalo More, María Wiese, José Sabogal, Alfonso de Silva, los hermanos Peralta y César Moro formaron parte de su círculo más cercano.

Al ingresar al mundo literario, Portal se enmascaró con seudónimos, publicó sus primeros poemas como Tula Soavani en la revista *Mundial* y participó en los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos embozada como Loreley. Fue la primera mujer en hacerse acreedora al primer premio de los Juegos Florales con sus

³ Kathleen Weaver, *Peruvian Rebel: The World of Magda Portal* (Pennsylvania State University Press, 2009), 7-8.

⁴ Op. cit., 10-11.

⁵ La Reforma Universitaria de 1918 promovió una educación de carácter científico y laico, la participación estudiantil en el gobierno universitario, la creación de universidades populares y ayudas sociales para los estudiantes. El ideario del movimiento argentino se extendió por toda América Latina.

Nocturnos, sin embargo, como ella aclara en su autobiografía, los juegos se realizaban al estilo medieval y la tradición dictaba que el ganador debía cantar sus versos a una dama.⁶ Al descubrirse que los versos ganadores los había escrito una mujer se otorgaron dos premios, el habitual para el poeta Alberto Guillén y otro creado especialmente para ella. Portal recordaría este episodio como la primera discriminación por ser mujer. No obstante, la obtención del premio y la negativa a declamar sus poemas en presencia de Augusto Leguía (presidente del Perú) durante el evento de premiación la puso en la mira de los literatos peruanos.⁷ A partir de entonces, Magda encontraría en la palabra un arma de batalla y nos entregaría una versión lírica de sí misma.

El año de 1923 marcó un hito en su vida, además de ganar los Juegos Florales, nació su hija Gloria (1923-1947), fruto de la relación con el poeta Federico Bolaños, la pareja contrajo matrimonio el año siguiente. También en 1923 conoció a Raúl Haya de la Torre en el marco de las movilizaciones contra la dictadura de Augusto Leguía y el intento de entronizar el Sagrado Corazón de Jesús, hecho que buscaba congraciarse las relaciones estado-iglesia.⁸ A lo lejos y al margen de la protesta, Magda distinguió a un joven Haya de la Torre encabezando la manifestación obrero-estudiantil. La manifestación fue disuelta y un amigo de Portal la presentó con Haya al día siguiente.⁹ Tanto Haya como César Vallejo y Antenor Orrego habían formado parte de la bohemia de Trujillo, ciudad ubicada al noroeste del Perú. Pese a la influencia que tuvo el líder estudiantil en su vida, Magda Portal aseguró que su primer maestro ideológico fue José Carlos Mariátegui (1894-1930). Magda formó parte del nutrido grupo de discípulos del amauta, obreros, mineros, campesinos, estudiantes,

⁶ Los Juegos Florales eran convocados por *La Reforma*, órgano de los estudiantes de la Facultad de Letras de San Marcos. Y los *Nocturnos* ganadores comprendían tres poemas: Cansancio, Posesión y Temor, los cuales se incluirían en el libro *Ánima absorta* (1924).

⁷ Magda Portal, *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal* (Lima: Casa de la Literatura, 2017), 62.

⁸ Augusto Leguía tras varias reelecciones gobernó al Perú a lo largo de la década de los veinte, durante el periodo conocido como el Oncenio (1919-1930). El proyecto modernizador leguista se caracterizó por la apertura al capital extranjero (principalmente estadounidense), el fortalecimiento del gamonalismo y, los levantamientos y represiones contra la población aymara y quechua. Durante el Oncenio, la población indígena se percibía como un lastre por no tener cabida en la llamada "Patria Nueva": blanca, cristiana y capitalista.

⁹ Magda Portal, *La vida que yo viví*, 62.



Imagen 1. Manuel Domingo Pantigoso, "Magda Portal", *Amauta*, n.2, octubre de 1926.

intelectuales y visitantes extranjeros se reunían en su casa de la calle Washington para escuchar su doctrina. La relación con Mariátegui fue fundamental para la formación intelectual e ideológica de la poeta. Magda Portal asistió a las tertulias celebradas en casa del maestro que, después de cuatro años en Europa, había vuelto al Perú. Aquel semillero intelectual también era frecuentado por Blanca Luz Brum, María Wiesse y Ángela Ramos,¹⁰ es decir, el resto de las colaboradoras de *Amauta* (1926-1930), la revista de "Doctrina. Arte. Literatura. Polémica" fundada por Mariátegui, donde Portal publicó poemas, reseñas y textos programáticos (Imagen 1).

Sus poemas fueron incluidos en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), antología seleccionada y prologada por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, ampliando su reconocimiento como poeta. Desde Bolivia, donde se encontraba en ese momento, se insertó en la *crème* de los poetas latinoamericanos siendo la única poeta mujer del Perú, acompañada en la selección de poesía americana solamente por la argentina Norah Lange. También en Bolivia publicó junto con Serafín Delmar *El derecho de matar* (1926). Portal prosiguió su andar lírico, fue

¹⁰ Magda Portal, "La poesía combativa," entrevista de Sara Beatriz Guardia en *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (Lima: CEMHAL, [1985] 2013, 291-94.

autora del primer poemario de vanguardia escrito por una mujer en el Perú, *Una esperanza i el mar* (1927), publicado en Minerva, la editorial fundada por los hermanos Mariátegui.¹¹ Su relación con Mariátegui le costó el destierro del Perú en 1927. Magda y su pequeña hija fueron deportadas a Cuba y después a México, donde participó en la fundación de la primera célula del Movimiento Antimperialista y Antioligárquico de América que derivó en el Partido Aprista Peruano (PAP). Durante casi veinte años militó en las filas apristas, desde 1930 hasta 1948 encabezó una firme labor proselitista a favor del PAP y por los derechos de la mujer.

En sus años como militante, Magda Portal realizó una gira por Veracruz, México; La Habana, Cuba; San Juan, Puerto Rico; Santo Domingo, República Dominicana; Barranquilla, Colombia y San José, Costa Rica dictando conferencias en universidades, centros culturales y obreros para difundir la ideología antiimperialista y antioligárquica que profesaba el PAP. Una vez consolidado el Partido Aprista Peruano (1930) continuó su labor proselitista por Arequipa, Puno y Cusco. Su determinación y compromiso le valieron el puesto de Secretaría del Comando de Capacitación Femenina, desde donde organizó a las mujeres e impulsó campañas de alfabetización enfocadas en ellas por todo Perú.¹² Tras años de trabajo, persecución y encarcelamientos, abandonó el partido a raíz de la cerrazón de su dirigente, Raúl Haya de la Torre, para conceder el derecho al voto de las mujeres.

Magda tuvo una prolífica carrera en las letras. Fundó las publicaciones, *Flechas*, *Bandera Roja* (Bolivia), la revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel*; y *Tiempos*. Colaboró en los órganos de difusión más importantes de su época, *Mundial*, *Mercurio Peruano*, *Poliedro*, *Amauta*, *Guerrilla*, *Boletín Titikaka* y *La Sierra del Perú*; *Bandera Roja* y *Motivos* de Bolivia; *Abanico* de Chile; *Repertorio Americano* de Costa Rica; *Claridad* de Argentina; entre otras publicaciones. Y a lo largo de su vida no cesaron las ediciones de poesía, narrativa y ensayo.¹³

¹¹ VV. AA., *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal*, Lima: Casa de la Literatura Peruana, agosto, 2018.

¹² Op. cit., 49-54.

¹³ En la poesía podemos citar: *Una esperanza i el mar* (1927), *Costa Sur* (1945), *Constancia del ser* (1965). En la narrativa: *El derecho de matar* (1926), *La trampa* (1957). Y en el ensayo: *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928), *El aprismo y la mujer*, *América Latina frente al*

Portal fue consciente de su destacada trayectoria, “soy parte de la historia de mi patria” asentó sin ambages en la autobiografía iniciada el 12 de febrero de 1979. Narrar las vicisitudes de su vida significó el proceso de reconstrucción de sus memorias y la deconstrucción de la historia, como ha apuntado Yolanda Westphalen.¹⁴ Magda Portal mecanografió su biografía y difundió varias copias con su versión de los hechos,¹⁵ y concedió un par de entrevistas a inicios de la década de los ochenta, la primera videograbada por las investigadoras Agnes Dimitriou y Francine Masiello, y la segunda publicada por Sara Beatriz Guardia.¹⁶ Finalmente, en el siglo XXI, Daniel Reedy, Cecilia Bustamante y Kathleen Weaver publicaron sendos libros biográficos dedicados a Magda Portal. La Casa de la Literatura Peruana organizó la exposición *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal* y editó el facsímil autobiográfico *La vida que yo viví...* Al empeño de revalorar la obra y la trayectoria de la poeta peruana se han sumado una serie de artículos que abordan su labor política o literaria.¹⁷

Magda Portal no ha recibido todo el reconocimiento que merece, por una parte, debido a su militancia política y, por otra parte, debido a la campaña de desprestigio, ataques y silenciamiento que sufrió a raíz de su crítica contra el APRA en la novela *La Trampa*. A este legado se suma la intención de leer la obra de Magda Portal en su dimensión manifestantista, abordando los textos en que teorizó y postuló los principios del arte nuevo y la mujer nueva para comprender las implicaciones de la mujer y lo femenino a nivel teórico y práctico.

imperialismo (1931), *Defensa de la Revolución Mexicana*, *Flora Tristán, la precursora* (1944), *¿Quiénes traicionaron al pueblo?* (1950).

¹⁴ Yolanda Westphalen, “Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación,” *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal*, 11.

¹⁵ Las copias se enviaron a la Universidad de Texas, a la investigadora Kathleen Weaver, a la Biblioteca Nacional del Perú y una más fue resguardada por su sobrina, Rocío Revollo. Véase Magda Portal, *La vida que yo viví*, 9.

¹⁶ Véanse Magda Portal, “Interview, Magda Portal,” entrevista de Agnes Dimitriou y Francine Masiello, Universidad de California. Berkeley, California, junio 26, 1981. Y Magda Portal, “La poesía combativa,” entrevista de Sara Beatriz Guardia en *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (Lima: CEMHAL, [1985] 2013, 291-94).

¹⁷ Véanse Daniel Reedy, *Magda Portal. La pasionaria peruana*, Lima: Ediciones Flora Tristán, 2000. Cecilia Bustamante, *Magda Portal y sus poderes*, Austin: Extrameres Editions, 2003. Y Kathleen Weaver, *The Peruvian Rebel. The world of Magda Portal*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009. El catálogo de la exposición *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal*, Lima: Casa de la Literatura Peruana, agosto, 2018. Y Magda Portal, *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal*, Lima: Casa de la Literatura, 2017.

5.1 FLECHAS: INICIOS PROGRAMÁTICOS

La labor editorial de Magda Portal despegó a lado de los hermanos Bolaños, juntos editaron la revista *Flechas: Órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú*, la edición quincenal alcanzó seis números, de octubre a diciembre de 1924 (Imagen 2).¹⁸ En el organigrama de *Flechas* figuran Federico Bolaños y Magda Portal, entonces pareja, como directores y Serafín Delmar, hermano de Federico, como secretario.¹⁹ El primer número presentó un Prólogo-Manifiesto donde los jóvenes poetas declaraban sus intenciones:

Queremos renovación espiritual. Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fantoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico. Más. Queremos derrumbar falsos valores, esos que sin la acción de la juventud revisora y audaz flotarían sobre los lomos de la muchedumbre, como cadáveres en el mar [...]

Flechas no es una revista para muchedumbres. Va dirigida a la clase espiritual más selecta. Solo los espíritus lúcidos y puros pueden y deben comprendernos.

Si la incomprensión o la envidia o la malevolencia criolla nos muerde, pediremos a gritos nuevos mordiscos.

¡Estamos acorazados!²⁰

El “Prólogo-Manifiesto”²¹ pone de relieve el ímpetu juvenil e iconoclasta de La Redacción de *Flechas*. Magda y los hermanos Bolaños se manifestaban partidarios del espíritu renovador que desde diferentes latitudes buscaba transformar las viejas formas y valores literarios, y sobre todo crear un espacio para las jóvenes promesas. Los redactores declaraban su intención de “derrumbar falsos valores” y se asumían como la “juventud revisora” de tal cometido, no obstante, el “Prólogo-Manifiesto” no despliega un programa, ni los valores para erradicar “la chochez literaria” del Perú. *Flechas* tuvo una marcada tendencia hacia lo lírico pero también incluyó cuentos,

¹⁸ Los números cuatro, cinco y seis fueron entregados en una sola edición.

¹⁹ Los hermanos Bolaños Díaz contaban con una experiencia editorial previa, en Huancayo habían editado la revista de título vanguardista *Hélice* (1921).

²⁰ Magda Portal, et. al. “Prólogo-Manifiesto,” *Flechas. Revista quincenal de letras*, Lima: octubre 23, 1924, 1-2.

²¹ *O position papers on vanguard aesthetics* en palabras de Vicky Unruh, *Performing women*, 167.



Imagen 2. *Flechas*. Revista quincenal de letras, n. 4-6, diciembre 10, 1924.

ensayos y críticas. En sus secciones destacan: “Valores mundiales o continentales” con las poetas Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni como principales protagonistas; “Nuestros grandes valores” sección que homenajea a José María Eguren, Ventura García Calderón o Manuel González Prada; “Flechazos” columna crítica de Federico Bolaños que con irreverencia denuncia la “chatura y la vulgaridad del medio [literario]”, y finalmente “Glosa bibliográfica” en donde se examinan obras locales e internacionales.

La última entrega de *Flechas* describía a profundidad el desarrollo literario de las cinco Repúblicas Bolivarianas: Venezuela, Colombia, Bolivia, Ecuador y Perú. Destaca especialmente que el número postrero “aceptó el apoyo institucional; se inscriben en sus páginas, diplomáticos, militares y escritores consagrados por la crítica oficialista”.²² La revista dio un vuelco tan oficialista que el apartado dedicado a la “Literatura peruana” es precedido por sendos grabados de Augusto Leguía, presidente

²² María Ángeles Vázquez, “Las vanguardias en nuestras revistas, 17. Revista *Flechas*, Perú,” *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes, septiembre 12, 2005.

del Perú, y Alberto Salomón, canciller peruano que ocupó diversos cargos durante el Oncenio (1919-1930). Llama la atención que una revista de espíritu renovador enmarcada en el represivo ambiente del Oncenio reprodujera el retrato de Leguía, cuyo gobierno perseguiría y expulsaría tanto a Portal como a Delmar en meses posteriores.

Entre otras contradicciones tanto los contenidos como la disposición gráfica del denominado “Órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú” tenían un marcado ánimo modernista. *Flechas* fue una revista “ansiosa de renovación aunque poco audaz de contenido”, admitía Federico Bolaños un lustro después.²³ Lo más destacable de la publicación es el inicio de una red de intercambio internacional y la creación de un escaparate para promocionar y validar su producción literaria. *El cuento de las estrellas* y *La roja luz* de Magda Portal, ambos con ilustraciones de Emilio Goyburu, se reprodujeron en los números primero y tercero respectivamente. También en el tercer número, Portal firmó la semblanza sobre la “ilustre poetisa argentina” Alfonsina Storni. Y en el número postrero sus poemas se inscribieron en el capítulo dedicado a la “Literatura peruana”. En la fugaz vida de *Flechas*, Magda ejerció como editora, poeta, crítica y reseñista. Entre los colaboradores peruanos podemos citar a Alejandro Peralta, Alberto Hidalgo, Santos Chocano o Percy Gibson, y a Carlos Pellicer, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Heliodoro Valle, Jaime Torres Bodet, Ildefonso Pereda Valdés o Salvador Reyes, como colaboradores extranjeros.

Tras la aventura de *Flechas*, en 1925, Magda Portal, su nueva pareja Serafín Delmar y la pequeña Gloria viajaron a La Paz, Bolivia.²⁴ El trayecto los condujo a Puno, ciudad situada a orillas del Lago Titicaca, donde entraron en contacto con Alejandro Peralta y su hermano Gamaliel Churata (Arturo), cabecillas de la vanguardia puneña. A partir del encuentro los poetas colaborarían recurrentemente. Una vez en La Paz, Portal y Delmar se relacionaron con los intelectuales de la

²³ Federico Bolaños, “La nueva literatura peruana,” *La Pluma*, Montevideo: febrero, 1929, 73-77.

²⁴ Magda Portal en su autobiografía asegura que emprendieron el viaje por cuestiones de salud y el acecho de la policía, sin embargo, su biógrafa, Kathleen Weaver, especula que el viaje pudo haberse realizado para evadir el escándalo producido por abandonar a Federico (a quien describe como controlador y abusivo) e iniciar una relación con el hermano menor de su marido, Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar). Véase Kathleen Weaver, *The Peruvian Rebel*, 27-29.

izquierda boliviana y colaboraron en diferentes órganos de difusión como *Motivos*, *Bandera Roja*, *U*, *Revista de Artes y Letras*, y *La Razón*.²⁵

En la revista paceña *Motivos*, Magda Portal publicó su primer intervención teórica en solitario titulada “El sentido del arte moderno”. El epígrafe que introduce su colaboración destaca ya su espíritu revolucionario y la presenta a los lectores como “uno de los primeros exponentes líricos de América.”²⁶ El ensayo impregnado de maquinismo e innovaciones tecnológicas abunda en elementos significativos de la vida moderna, entre ellos, la radiofonía, el *broadcasting*, las antenas, el cine, los aeroplanos, las hélices, los kláxones (sic), el cemento, los rascacielos, los rayos X o los trasplantes de Serge Voronoff. El inventario da cuenta de una poeta al día con la vertiginosa transformación del mundo.

La defensa del arte moderno se hace a través de símiles, la reducción de las distancias efectuada por los aeroplanos es comparable a la reducción de la distancia entre la idea del artista y la comprensión del lector efectuada por el arte moderno. Y el nuevo artista es aquel que desnuda la belleza y se encarama en los rascacielos. En esta disertación preliminar destaca que el poeta “participante con los dioses del don de la creación no aspira a llegar a las masas”. El arte moderno y el poeta derrumban clichés caducos pero aún no están empapados del sentido social que tendrán en el futuro.

La recién formada pareja publicó al alimón *El derecho de matar* (1926), libro dedicado a Henri Barbusse y Zsigmond Remenyik, con quince relatos cortos “peligrosos para los burgueses de la literatura”.²⁷ Textos de denuncia social con títulos como “el viento”, “los hombres del mar”, “el cosmopolitismo de mi amigo”, “el poema de la cárcel” y el relato que da nombre al provocador libro. Por su vinculación con la izquierda, su participación en la fundación de *Bandera Roja* (revista y editorial) y en actividades propagandísticas, poco después de la publicación del libro fueron deportados al Perú. A su regreso a la capital peruana emprendieron la publicación de

²⁵ VV.AA., *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal*. Casa de la Literatura Peruana, agosto 2018, 32. Y Carlos Zúñiga Segura, “Vanguardia literaria en el Perú: Cuatro revistas y un solo espíritu,” *ALTERITAS. Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos*, a. 10, n. 11, 2021.

²⁶ Magda Portal, “El sentido del arte moderno,” *Motivos. Revista de Artes y Letras*, n. 6, La Paz, Bol.: enero, 1926, 19-21.

²⁷ Magda Portal y Serafín Delmar, *El derecho de matar*, La Paz, Bol.: Editorial Bandera Roja, 1926.

la revista de cuatro nombres e iniciaron las colaboraciones con *Amauta*. Previo a su abrupta salida de Bolivia, Magda Portal le envió a Alberto Hidalgo los poemas publicados en el *Índice de la nueva poesía americana*.²⁸

5.2 LA REVISTA DE CUATRO NOMBRES: *TRAMPOLÍN*, *HANGAR*, *RASCACIELOS* Y *TIMONEL*

En la década de los ochenta, Magda Portal reflexionaba sobre la revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel*, ediciones en colaboración con Serafín Delmar. En palabras de Portal se trató de una revista informal y sin muchas pretensiones, pero con la intención de conectar a los poetas del continente, la publicación les permitiría vincularse con los intelectuales de América y sobresalir del anonimato en que se vivía en el Perú. La camaleónica revista de cuatro nombres, cuatro colores y una sola hoja se editó de octubre de 1926 a marzo del 27.²⁹ Portal dirigió el primero y el último de los números pero, como ella misma aseguró, todos colaboraban a la hora de hacerla y entregarla a la imprenta. La revista de sencillo formato se imprimía en papel de colores, en un pliego de 45x34 que se doblaba en cuatro y se componía con una tipografía que jugaba libremente con letras de caja baja.³⁰ Las secciones tuvieron también un nombre cambiante pero los contenidos mantenían una mezcla de crítica, novedades, poesía y reseñas bibliográficas.

La revista plurinominal compartía al público lector peruano con *Amauta* (1926-30) y *Poliedro* (1926) de Lima, y *El Boletín Titikaka* (1926-30) de Puno. Por su contemporaneidad, los nombres de los literatos más destacados resonaban al unísono en las cuatro ediciones. Entre las secciones de la revista de cuatro nombres encontramos a los hermanos Peralta, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Carlos Oquendo de Amat, Alberto Hidalgo, Blanca Luz Brum o Émile Malespine.

²⁸ Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires: El Inca, 1926.

²⁹ Yolanda Westphalen, "Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación," 15.

³⁰ Véanse Magda Portal, "Una revista de cuatro nombres," *Hueso Húmero*, n. 7, Lima: octubre-diciembre 1980, 101-104. Y el recuento hecho en la entrevista de Dimitriou y Masiello.

El primer número titulado *trampolín. revista supra-cosmopolita* (octubre, 1926) presentó a sus colaboradores en la carátula: Magda Portal y los hermanos Bolaños, esta vez Serafín Delmar y Julián Petrovick, y los hermanos Peralta, Alejandro y Gamaliel Churata, cabecillas del Grupo Orkopata. La primera sección de *trampolín*, “escaparate de colores”, llenaba de elogios a la grabadora Norah Borges, “si alguna mujer tuviera que pasar a la historia, una de las primeras sería esta figura americana”, aseguraba Serafín Delmar. La segunda sección “bazar de novedades. cinema de nuevas estéticas” presentaba alianzas, noticias y anuncios. Entre las alianzas se listaba a manera de directorio de vanguardia: *Revista Oral*, *Panorama*, *Hélice*, *Abanico*, *Martín Fierro*, *Nuevos Rumbos* y *Ariel*. Las noticias y anuncios se formulaban con un tono satírico y crítico, por ejemplo, en las noticias se leía: “anuncian a todo el mundo desde la torre eiffel que los poetas modernos son revolucionarios y aman a lenin y desde la libertad de new york recomiendan no leer a jaime torres Bodet—enrique gonzález martínez—alfonsina storni—eduardo barrios etc. etc. etc.—i a la juana de ibarbourou.” Mientras que en los anuncios se criticaba a los coterráneos: “los poetas de lima padecen de precocidad genial—que risa! fracasados desde que nacen.” Al centro de la hoja-revista se desplegaban los poemas de Portal, Oscar Cerruto, Delmar, Luis Enrique Délano, Emile Malespine y Amador Huanka, poemas libres cuyo vocabulario alude tanto al paisaje de los andes como a los íconos de la modernidad. Por último, en la contraportada, en la “Bibliografía” se reseñaban *Kyra Kyralina* (1923) del rumano Panait Istrati editado por la editorial Minerva en 1926 y *Las tragedias del lamparero alucinado* del húngaro Zsigmond Remenyik.³¹

El segundo número, *hangar. ex trampolín - arte supra-cosmopolita* (octubre, 1926), presenta así mismo a los colaboradores en portada: Vicente Huidobro, Magda Portal, Alejandro Gutiérrez, Gamaliel Churata, Serafín Delmar, Oquendo de Amat, Amador Huanka y Moraga Bustamante, integraban el segundo número. La primera sección reproducía “crónica de varios planos. en el circo”, prosa simultaneísta de Serafín Delmar que narra una serie de caleidoscópicas estampas circenses, imágenes veloces aceleradas por la ausencia de signos de puntuación y descritas desde

³¹ Remenyik expatriado húngaro, firmante de la *Rosa Náutica*, manifiesto difundido en la hoja de vanguardia chilena *Antena*. Publicó un par de libros en Chile y Perú.

múltiples perspectivas. La siguiente sección “lima park” reunía avisos, curiosidades y noticias con el característico tono satírico. Las “curiosidades” recomendaban “si usted tiene *instinto de conservación* no lea *el derecho de matar*”, en abierta alusión al libro de Portal y Delmar. Las “noticias”, lo mismo sancionaban a los poetas argentinos, “los poetas argentinos ya cansan con su pamperi-gauchismo—sería bueno que dejen de escribir unos diez años”, que defendían las tribunas amigas, “entre unos días aparecerá *hélice* revista de julián petrovick—huancayo” o “proteja a *amauta* revista de José Carlos Mariátegui”. La plana interior rebosaba con los poemas de Huidobro – voz inaugural de la poesía vanguardista–, Portal, Gutiérrez, Oquendo de Amat, Churata y Moraga. Y finalmente, en “libros-revistas y mensajes” divulgaban el *Índice de la nueva poesía americana* que desde luego incluía versos de los fundadores de la revista de cuatro nombres, promocionaban también *Solveig* del chileno Arturo Troncoso y *El alma desnuda* de la agorista mexicana María del Mar (seudónimo de Ángela Laura Moll Madariaga), todas publicaciones líricas.

En el tercer número entonces titulado *rascacielos. ex hangar - revista de arte internacional* (noviembre, 1926), de forma colectiva, Portal, Delmar, Petrovick, Peralta y Churata enarbolan “bandera”, proclama en repudio a la agresión sufrida por Serafín Delmar en Bolivia³² y a favor de la libertad de pensamiento y la fraternidad universal:

la cobardía amordaza la libertad del pensamiento—pero hoy desamarramos nuestros cables avizores para tirarlos a las orillas espirituales de latino américa donde manos entusiastas nos tienden sus puentes de fraternidad y amor.

NOSOTROS logramos el milagro de haber hecho vibrar la simpatía ideológica de los hombres nuevos de Chile—después de una tradición de mutuos odios babeados de blasfemia contra los derechos sagrados de la humanidad—*nosotros no debemos nada al pasado*—

primer credo de fe para los hombres libres: derribar las fronteras—

recién suena simpáticamente en los tímpanos de Bolivia, Uruguay, Argentina y Chile el nombre del Perú—[...] y nos vienen homenajes intelectuales de “nuevos rumbos” órgano de la gran asociación general de profesores de Chile y “abanico”—revista de arte e ideología modernos—

en los nuevos caminos abiertos a los hombres para la fraternidad universal—entusiastas como una caja de pájaros extendemos las manos respondiendo en el mismo gesto amplio, aunando nuestras fuerzas espirituales

³² Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002, 208.

para que no fracasen los primeros intentos—aquí que las bajas pasiones distancian todos los cerebros—firmamos estos cinco hombres claros—.

serafín delmar, magda portal, gamaliel churata, alejandro peralta y julián petrovick—

A diferencia del “Prólogo-Manifiesto” publicado en *Flechas*, el manifiesto lanzado en *rascacielos* despliega tímidamente técnicas tipográficas de vanguardia, suprime las mayúsculas salvo cuando se enfatiza la colectividad y la ausencia del punto es casi absoluta. Desde su tribuna llamaban a la fraternidad, a la unión de las fuerzas espirituales de Latinoamérica. Portal y sus correligionarios aseguraban haber despertado la simpatía de los vecinos chilenos a través del intercambio ideológico pues desde de la Guerra del Pacífico (1879-84) peruanos y chilenos habían permanecido enemistados. Como “primer credo” se apelaba a la abolición de las fronteras, cabe recordar que Portal y Delmar habían experimentado ya la primera de una serie de deportaciones. El editorial-manifiesto impreso en la portada confirmaba la expansión poético-ideológica de la revista, “bandera” se jactaba de su conexión con las tribunas chilenas *Nuevos Rumbos* (1923-38) impulsora de la reforma educacional y *Abanico*. En las noticias de *hangar*, el número previo, se había anunciado ya la filiación entre tribunas: “la revista izquierdista ‘nuevos rumbos’ de santiago n. 59 trae un homenaje a los poetas peruanos: alberto hidalgo—magda portal—serafín delmar y julián petrovick—ídem ‘abanico’ de quillota”. *rascacielos* correspondía el gesto de los editores chilenos.

Al interior, Serafín Delmar acaparaba un cuarto del pliego con los “3 cuentos de un golpe y lejos del meridiano”, tres narraciones breves también de corte simultaneísta, sin de signos de puntuación que describen imágenes facetadas como si se tratara de un cuadro cubista. En la sección “nueva crítica literaria”, Oquendo de Amat enjuiciaba a sus colegas de pluma: “federico bolaños—su gesto es una línea de poema, hoy nos da una prosa amanecida” o “alejandro peralta—da un sentido privado y de paisaje (que ya es un éxito) en la nueva manera, si se pudiera libertar de los abrazos demasiado presentes de oliverio girondo?”, y concluía con una breve autocrítica: “carlos oquendo de amat—es un imbécil”. Los poemas, centrales en la revista, incluían a Neruda, Petrovick, Hugo Mayo, Alejandro Peralta, Rosamel del

Valle, Díaz Casanueva y Gamaliel Churata. La edición cerraba con “libros-revistas y mensajes”, en esta ocasión se reseñaban tres ediciones de 1926: *La guitarra de los negros* de Ildefonso Pereda Valdés, *Oriental* de Julio Silva y *El pescador de estrellas* de Alejandro Gutiérrez y Luis Enrique Délano. Por último, se lanzaba un cáustico concurso, “*rascacielos* dará un grueso premio al poeta joven de lima que haga poema sin plagiar a un escritor español huésped.”

El número postrero, con el título de *timonel. ex rascacielos - arte y doctrina* (marzo, 1927), lanzó la segunda proclama editada en la revista de cuatro nombres, se trata de un manifiesto convocando a la unión de las diferentes regiones del Perú:

despierta recién canto dormido de esperanza timonel rojo ancha ruta para tus pasos emigrantes [...]

pero si es menguada la idea de patria más aún lo es la de regionalismo aquella feble palabra teorizante que se va incrustando en la médula de los hijos de detrás de los andes como si ella les fuera a rehabilitar del desdén capitolino [sic]

NACIONALISMO-REGIONALISMO--la sierra tiene inéditas fuerzas en dispersión, en las que creo, pero unidas a las fuerzas de la costa—de norte a sur— para el triunfo común—ya que no es lucha individual la entablada por la Justicia social, sino colectiva.

toda la envidia al privilegio, el despecho y el odio de los hombres de la sierra apocados por el centralismo necio de la capital, ha engendrado el credo éste, que hoy se bate como mezquina bandera de intereses creados: regionalismo [...]

así como odiamos por inhumana la idea de PATRIA odiamos ésta más pequeña que es la de regionalismo

si nosotros estamos haciendo de las palabras los tanques que derriben las fronteras convencionales de la patria—cómo no estaremos desconcertados de ver que se levantan los andes de frontera entre los hombres de la costa y los hombres de la sierra?

Los debates sobre el regionalismo que fragmentaba al Perú y el nacionalismo que debilitaba al continente no fueron exclusivos de la revista de cuatro nombres, estos se hacían eco en *Amauta* (Vasconcelos, Seoane, Mariátegui) o el *Boletín Titikaka*, que asimismo difundían llamados apelando a la unión regional y continental. Las palabras como tanques para derribar las fronteras, como las plantea el manifiesto, o la poesía como arte de combate, en el caso de Portal, se convertirían en la tónica del activismo encabezado por el grupo de editores disidentes. La siguiente sección “puente colgante” presenta consignas y anuncios como “BOCINA: camarada obrero: toma

este credo: creo en el amor que une a los hombres y destruye fronteras / creo en la educación que alumbra desconocidas rutas de alegría / creo en el trabajo que nos dignifica / creo en la revolución social que nos salva". Seguido de los tradicionales poemas que en esta ocasión convocaban a Alberto Hidalgo, Blanca Luz Brum, Portal, Cerruto, Delmar y Miró Quesada. En la contraportada, la sección dedicada a las "revistas" aplaudía *Guerrilla. Revista de arte moderno* dirigida por Blanca Luz Brum. "En esta guerrilla hay un capitán experto en arrojar granadas del pensamiento, con la mirada puesta en un solo blanco, esta capitana, mejor capitán, se llama Blanca Luz", afirmaba Delmar reafirmando el uso de la palabra como herramienta de batalla. A continuación se publicitaba a *Amauta* "la única revista honrada del Perú" y el segundo número de *Guerrilla*, la valiente hoja de vanguardia. Las promociones de las publicaciones hermanas confirman la pertenencia a un mismo grupo ideológico que dialogaba a través de sus respectivas tribunas.

Tanto Luis Monguió como Yolanda Westphalen coinciden en que la revista plurinominal pasó rápidamente de un vanguardismo artepurista a un vanguardismo lleno de contenido político y social. De acuerdo con Westphalen el cambio se hace patente en "los tres primeros números que no incluyen poemas de contenido social y el último en el que todos lo son, con lo que declaran su adhesión explícita a la causa revolucionaria."³³ Mientras en los primeros números se lee poesía pura con títulos que presumen el dominio de una terminología vanguardista como *veleta*, *película* u *hombres ultraórbicos*; en el último número la lírica se impregna de solidaridad y protesta, los versos cantan a la *revolución*, los compañeros de lucha o la libertad. El giro hacia una vanguardia social se concreta en *Rascacielos* con la aparición de "bandera", el primer ejercicio manifestantista que insta a derribar las fronteras y crear caminos para una fraternidad intelectual, hermanando al Perú con los países vecinos: Bolivia, Uruguay, Argentina y Chile. Así mismo los subtítulos de la revista evidencian su transformación ideológica, mientras *trampolín* lleva por subtítulo "revista supracosmopolita", *timonel* anuncia "arte y doctrina".³⁴

³³ Véanse Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (Berkeley: University of California Press, 1954), 80-81. Y Yolanda Westphalen, "Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación," 15.

³⁴ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, 208.

La revista de cuatro nombres aunada a la edición de unos cuantos libros, conferencias y predicaciones de prensa aisladas, los acercaban a su objetivo, vanguardizar el país.³⁵ La tónica vanguardista y social se manifiesta tanto en la politización de la revista plurinominal como en las colaboraciones enviadas a publicaciones hermanas, pues a pesar de que los “órganos de la prensa estaban sujetos al régimen imperante, circulaba cierta prensa independiente”, desde donde infundían aires nuevos para agitar el espíritu peruano.³⁶ La hoja de vanguardia llegó hasta el otro lado del Atlántico, *La Gaceta Literaria* aplaudió el surgimiento de aquellas revistas minúsculas, hojas volanderas que “congregaban a los poetas extremistas y juveniles del Perú.”³⁷

5.3 POÉTICAS DEL ARTE NUEVO

A la par de la edición de la revista de los cuatro nombres, Magda Portal mantuvo lazos y colaboraciones con destacadas revistas. En la *revista de avance* publicó poesía. *Amauta* reprodujo poemas, reseñas literarias, un texto programático y sostuvo una polémica con Miguel Ángel Urquieta, disputa que confirma la estimación de los colegas de pluma como su par.³⁸ En el *Boletín Titikaka* publicó asimismo poemas, una reseña, un llamamiento colectivo a la unidad de la juventud intelectual indoamericana y se reprodujo un extracto de *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*. Los textos publicados en órganos de difusión hermanos permiten ver cómo la idea de un arte puro y tibias intenciones renovadoras se transforman en un arte proletario y en acción política, el proceso se manifiesta especialmente en los textos que versan sobre el arte nuevo.

³⁵ Federico Bolaños, “La nueva literatura peruana,” 209-214.

³⁶ Magda Portal, *La vida que yo viví*, 69.

³⁷ S/A, “Memoranda de Revistas Americanas,” *La Gaceta Literaria*, n. 2, Madrid: enero 15, 1927, 6.

³⁸ “Si no se tratase de Magda Portal, se me daría un higo de la polémica y no tendría mayor interés en recoger alusiones ni en reafirmar conceptos. Tratándose de ella, la cuestión cambia totalmente”, replicó Miguel Ángel Urquieta en “Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos,” *Amauta*, n. 7, Lima: marzo, 1927, 25-28.

En las cinco resoluciones publicadas en *Amauta* con el título “Andamios de vida”, Magda Portal buscaba definir el rol de la revista encabezada por Mariátegui, el arte nuevo, las nuevas estéticas y comenzaba a perfilar la idea del artista nuevo politizado.³⁹ La primera resolución, “1o. *Amauta* y el arte de vanguardia”, defiende el papel de la revista como órgano regulador de las nuevas manifestaciones estéticas e ideológicas, *Amauta* sería el tamiz que censuraría y difundiría el arte de vanguardia. *Amauta* tenía como misión “revisar los valores e inclinar toda su estructura moral hacia los vientos de renovación estética e ideológica.” La segunda resolución, “2o. El arte nuevo y la generación anterior a la guerra”, puntualiza los catalizadores del arte nuevo, guerras, revoluciones, hambre y triunfos científicos que transformaron el temperamento de los hombres nuevos, es decir, los hombres “nacidos en pleno cataclismo” y cargados de una comprensión rápida y sintética. Desde la perspectiva de Portal, el arte emana de los triunfos tecnológicos pues afirma que: “El arte nuevo tuvo su primer vagido seguramente en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio.” La tercera resolución, “3o. El sentido vital de las nuevas estéticas”, destaca el dinamismo como elemento significativo. El arte nuevo canta a la acción, ya sea a través del pensamiento o del movimiento infundirá energías y propulsará a los pueblos latinos. El cuarto punto, “4o. El arte nuevo y las nuevas corrientes ideológicas”, desmarca su propuesta de las estéticas estériles, artepuristas y defiende el arte creador. Para Portal “No importa que los primeros poetas en cumplir esta misión nieguen la ligazón del arte al movimiento social [...]. Los que llegan después, y ya han nacido en plena HUMANIZACIÓN DEL ARTE, son los que cumplen su doble misión de BELLEZA y de VIDA.” Portal retoma la noción de la humanización del arte de Ortega y Gasset, discutida asimismo en *Amauta*, para justificar los vínculos del arte con la realidad humana y promover un arte para despertar a las masas. Por último, “5o. El arte nuevo y los nuevos artistas” recrimina a los burgueses de la literatura e identifica a los artistas nuevos como soldados de la revolución social. El ideario estético dirigido a los literatos, especialmente a los poetas, precisa el papel rector de *Amauta* y las cualidades para militar en las filas del arte y los artistas nuevos.

³⁹ Magda Portal, “Andamios de vida,” *Amauta*, n. 5, Lima: enero, 1927, 12.

La socialización en los semilleros de Mariátegui, a saber, el ateneo reunido en su casa y su revista, fue fundamental para una escritora autodidacta como Portal. En la tribuna se difundían y discutían las novedades estéticas, políticas e ideológicas del orbe. *Amauta* elaboraba una definición propia del arte nuevo, impulsaba una vanguardia politizada y señalaba enérgicamente los vínculos del arte y los artistas con los movimientos sociales. Poco a poco las definiciones se afianzaron, la afirmación que cobró mayor certeza fue que los artistas no podían sustraerse de la gravitación política, del cambiante espíritu de la época, como había afirmado Mariátegui en el paradigmático “Arte, revolución y decadencia”.⁴⁰

Magda Portal colaboró también con la pléyade encabezada por los hermanos Peralta desde Puno. En el *Boletín Titikaka* publicó su defensa de “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial.”⁴¹ El ideario estético revaloriza elementos del arte precolombino como las ánforas cuzqueñas, las cerámicas de Nazca, las cabezas de barro de Cañete, Chancay y Nazca, los monumentos labrados en piedra de Chavin o Pachacamac, o los templos del Cuzco. Arte aborigen que, a los ojos de Portal, se presenta como nuevo por haberse ignorado durante años. El panegírico señala el agotamiento del arte academicista, “Estamos hartos de academia, de dibujo, de anatomía, de disciplina y fidelidad estática para la libre visión”, por el contrario, el arte peruano antiguo “deforma, caricaturiza, se hace cubista, monstruoso, según deja una central arteria por donde pasa iluminada la vida”. Portal se suma a la corriente que rompe con la monotonía y la rigidez de la Academia, y aboga por un arte nuevo experimental en cuanto a la forma pero inspirado en lo vernáculo, en los recursos del arte peruano antiguo creado por una raza de fina sensibilidad.

La revalorización del arte autóctono era impulsada por diferentes actores y tribunas. El editor del *Boletín Titikaka* no se limitó al terreno peruano, Gamaliel Churata expandió la ovación al arte incaico y preincaico. En su revista reprodujo muestras de los frisos de Tiahuanaco y un par de esculturas preincaicas, insertó los grabados de Diego Kunurana, Pacho Mamani, René Magariños Usher y Camilo Blas,

⁴⁰ Véase José Carlos Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia,” *Amauta*, n. 3, Lima: noviembre, 1926, 3.

⁴¹ Magda Portal, “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial,” *Boletín Titikaka*, Puno: junio, 1927, 50.

xilografías o linograbados costumbristas de inspiración autóctona. Otro partidario del arte vernáculo fue José Sabogal, el autor de las inconfundibles portadas de *Amauta*, tribuna hermana ilustrada también con los grabados de Elena Izcue y Julia Codesido.

La labor literaria de Magda Portal, incluyendo la revista de cuatro nombres, se vio interrumpida debido a su expulsión del Perú. Se le acusó de participar en un “*bluff* comunista” ideado por el gobierno para debilitar la creciente militancia en movimientos obreros e indígenas, el complot creaba la coyuntura ideal para perseguir, encarcelar y desterrar a los disidentes. Acusados por el régimen leguista, los diarios señalaron a José Carlos Mariátegui como el jefe del movimiento y a sus jóvenes pupilos como los subversivos. “*El Comercio* denunció que entre los conspiradores había dos mujeres: Magda Portal y Blanca Luz Brum”.⁴² *Amauta* fue clausurada y Mariátegui fue apresado. Sin caer presa, Magda Portal se unió a las voces que condenaron las represalias contra el maestro peruano. Su discípula envió una misiva al semanario costarricense *Repertorio Americano* denunciando las hostilidades contra el grupo intelectual capitaneado por Mariátegui.⁴³ Esta primera intervención epistolar cimentó futuras colaboraciones.

Magda Portal, su hija y Serafín Delmar fueron enviados a La Habana. Al llegar a Cuba, Magda Portal nuevamente evadió el presidio aunque permaneció bajo vigilancia. En la isla entró en contacto con Mariblanca Sabas Alomá también poeta avocada a la defensa de los derechos de la mujer y miembro fundador del Grupo Minorista. Durante su estancia en Cuba, Magda colaboró en *1927. revista de avance*, los editores recibieron en sus páginas a “Magda Portal, figura valiosa y simpática de la nueva generación intelectual peruana”.⁴⁴ Después de un proceso judicial, los poetas peruanos fueron extrañados de Cuba a México (julio de 1927), país acogedor que dejaría profunda huella en la intelectual peruana. Mientras otros exiliados peruanos zarparon de La Habana con rumbo a Europa, Portal y Delmar decidieron ir a México atraídos por el espíritu posrevolucionario.⁴⁵

⁴² Magda Portal, “La poesía combativa,” 42.

⁴³ Magda Portal, “Magda Portal pone al descubierto la fealdad de la tiranía que azota al Perú,” *Repertorio Americano*, t. XV, n. 3, San José: julio 16, 1927, 47-48.

⁴⁴ Magda Portal, “Canto viajero,” *1927. revista de avance*, n. 8, La Habana: junio 30, 1927, 186.

⁴⁵ Kathleen Weaver, *The Peruvian Rebel*, 41.

A su llegada, Magda Portal encontró un hervidero cultural presidido por la pléyade mexicana que trabajaba en estrecha colaboración con un nutrido grupo de intelectuales, artistas y activistas de todo el mundo. En la capital mexicana se reencontraría con Raúl Haya de la Torre a quien había conocido en Lima tras el mitin obrero-estudiantil de 1923, el mismo mitin que aunado a otras acciones lo habían llevado al exilio, primero a Cuba y después a México donde trabajó como secretario de José Vasconcelos.

El grupo de desterrados peruanos reunidos en la capital mexicana, a saber, Magda Portal, Raúl Haya de la Torre, Esteban Pavletich, Carlos Manuel Cox y Serafín Delmar, fundó la célula mexicana de Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) que después devino en el Partido Aprista Peruano.⁴⁶ Magda Portal, la única mujer participante en la fundación del movimiento, fue nombrada Secretaria General probablemente un eufemismo de mecanógrafa, sugiere K. Weaver (Imagen 3).⁴⁷ Siguiendo la tradición, la célula peruana fundó un vehículo de difusión propio. *Indoamérica. Órgano de la sección mexicana del APRA* (1928), revista mensual de corta vida que editó cinco números de julio a noviembre de 1928 (Imágenes 4 y 5). La revista contó con asistencia mexicana, el editor fue Manuel Gallardo Bolaños, pintor y escritor agorista, y todas las portadas llevaron los característicos grabados en madera de Gabriel Fernández Ledesma, por aquel entonces director de la revista de artes plásticas *Forma*.⁴⁸ Los contenidos de *Indoamérica* abarcaban cultura y política, facilitaba el intercambio de cartas y mensajes entre alianzas, ligas y uniones de corte antiimperialista, difundía llamamientos, hacía labor pedagógica con sus ensayos, delimitaba el arte social, especialmente el arte de la poesía, e incluía una sección de bibliografía. El primer número de *Indoamérica* dio a conocer la razón de ser y el programa del APRA en "Notas". La alianza se erigía para "constatar y denunciar todos los pasos del Imperialismo, desde sus ofensivas bélicas [...], hasta aquellas

⁴⁶ Raúl Haya de la Torre había difundido los principios del APRA en el texto fundacional "What is the APRA?" publicado en *The Labour Monthly*, v. 8, n. 12, Londres: diciembre, 1926, 756. Anteriormente se formó una célula aprista en París, integrada por Cesar Vallejo, Luis Eduardo Enríquez y Eudocio Ravines.

⁴⁷ Kathleen Weaver, *The Peruvian Rebel*, 51.

⁴⁸ Y con la mediación de Manuel Gallardo, Jesús Silva Herzog, Julio Cuadros Caldas y Alfonso Pruneda consiguieron algunos fondos para financiar la publicación. Ricardo Melgar Bao, "El antiimperialismo de la revista *Indoamérica*: México 1928," *Pacarina del Sur*, a. 8, n. 34 (enero-marzo, 2018): 281.

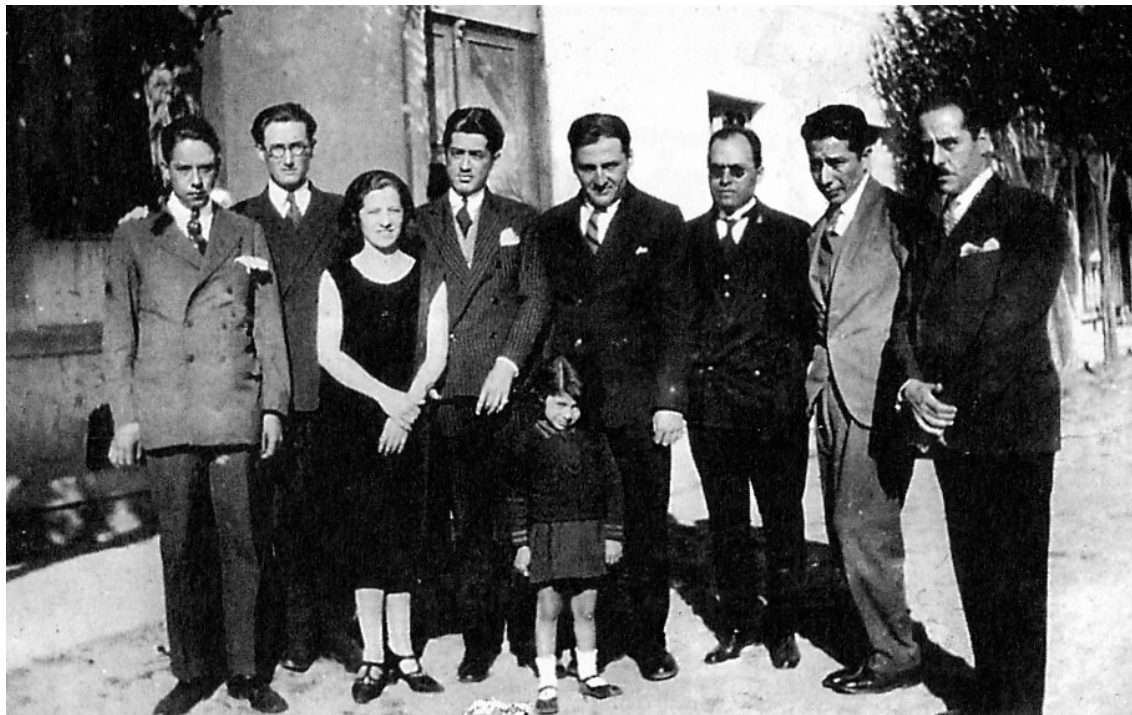


Imagen 3. S/A. Desterrados peruanos en México, 1929. De izquierda a derecha: Esteban Pavletich, Carlos Manuel Cox, Magda Portal, Serafín Delmar, Raúl Haya de la Torre, Enríquez y Vásquez Díaz, y Gloria Bolaños, hija de Portal.

intromisiones sigilosas”.⁴⁹ El programa se sintetizaba en tres lemas fundamentales: “contra el imperialismo yanqui, por la unión de los pueblos de América, para la realización de la justicia social”, y tenía como fin último la búsqueda de:

nuestra emancipación a través de la nacionalización de la riqueza y sobre la firme base de una grande y fuerte confederación de pueblos indoamericanos que contrabalancee el enorme poder imperialista de los Estados Unidos, evitando la absorción definitiva de nuestros pueblos.⁵⁰

La célula de exiliados peruanos afincada en México buscaba ganar prosélitos y hacer de su lucha, una lucha continental. Magda Portal se integró a las filas del aprismo, movimiento de orientación política sin motivaciones estético-literarias. Propósitos como la liberación de América, el esclarecimiento de sus problemas, el conocimiento de las necesidades de los pueblos, la nacionalización de la riqueza y la oposición al imperialismo, requerían de algo más que versos para despabilar a las masas e incitarlas a la acción. En este sentido, Ricardo Melgar Bao acusa con severidad que

⁴⁹ Redacción, “Notas,” *Indoamérica*, n. 1, México: julio, 1928.

⁵⁰ Loc. cit.

la intervención de Portal en *Indoamérica*, puntualmente su apreciación histórica sobre Estados Unidos y su conversión en potencia mundial está cargada de “romanticismo político y mucho desconocimiento”, pero no se muestra tan severo al juzgar las superficiales consideraciones de Carlos Manuel Cox sobre el petróleo mexicano.⁵¹ Si bien los argumentos de Portal tienen inexactitudes históricas y contradicciones ideológicas, Melgar Bao no tomó en consideración que Portal se preparó para ejercer los oficios destinados a las señoritas de su época, secretaria, recepcionista, telefonista o cajera, como se refirió en un inicio. Magda Portal había llegado hasta ese punto por su empeño autodidacta, en cambio, ante ella se presentaba el carismático líder involucrado en el movimiento reformista universitario y las luchas de la clase obrera, con él compartía el estatus de desterrado pero no una formación universitaria e internacional.

Haya incentivó el tránsito de un vago activismo estético, con guiños de solidaridad con las clases trabajadoras, a un activismo político pleno. El proselitismo de Haya en México germinó con éxito, había convertido al aprismo al núcleo de desterrados peruanos que noche a noche eran adoctrinados, como Portal lo refiere: “Haya sostenía conversaciones con el flamante grupo aprista recién nacido bajo el cielo de México. Líder universitario, orador nato, sus palabras aclaraban conceptos aún no bien asimilados [...]” El líder del recién fundado movimiento “iba de frente a su objetivo, ilustrando, incentivando, despejando incógnitas entonces oscuras para la mayoría del grupo y especialmente para mí”, recuerda la poeta en su manuscrito autobiográfico.⁵²

El efectivo liderazgo de Haya de la Torre hizo que Portal diera prioridad a los estudios sobre economía e historia de México, el paradigma revolucionario latinoamericano. En señal de su compromiso político, Portal destruyó el manuscrito de su libro *Ánima absorta*. Mientras tanto utilizando redes antiguas y nuevas conectaron a *Indoamérica*, el órgano aprista, con otras publicaciones, estableciendo vínculos con *Guerrilla*, *Forma*, *Mexican Folkways*, *Monde*, *Der Sturm*, *Amauta* o *Boletín Titikaka*. Desde el exilio, la célula mexicana del APRA hacía llegar sus

⁵¹ Véase Ricardo Melgar Bao, “El antiimperialismo de la revista *Indoamérica*: México 1928,” 258-90.

⁵² Magda Portal, *La vida que yo viví...*, 77-78.

Imagen 4. *Indoamérica*, n.1, México: julio, 1928.Imagen 5. *Indoamérica*, n.5, México: noviembre, 1928.

llamamientos hasta el Perú, apelando a la unión de la joven intelectualidad indoamericana. No cesaron ni las comunicaciones ni las convocatorias para sumarse a la lucha por la emancipación económica de los pueblos amenazados por el imperialismo estadounidense. Los llamados para la formación de frentes de acción colectiva dirigidos a la juventud de América Latina fueron sistemáticos en su labor proselitista.⁵³

Mientras *Indoamérica* era la bocina del aprismo en México, *Atuei* (1927-28) hacia lo propio en Cuba, y *Meridiano* en La Paz. Los diferentes medios de difusión les proporcionaban un vehículo para el intercambio de ideas y posicionamientos a escala continental, sin embargo, el órgano mexicano adicionalmente “respondió a la necesidad de los apristas de contrarrestar la corrosiva propaganda comunista en contra suya desplegada a través de *El Machete*”, el periódico del Partido Comunista

⁵³ Magda Portal, “Un llamado a la juventud revolucionaria de América Latina,” *Repertorio americano*, t. XIX, n. 9, San José: septiembre 7, 1929.

Mexicano donde Julio Mella denostaba al líder aprista por considerarlo una amenaza para los intereses del comunismo.⁵⁴

A partir de la fundación de la célula aprista, la labor de Magda conjugó militancia política y vanguardia poética. En México publicó *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928), ensayo donde teoriza sobre la cultura y el arte americanos, y, la indisoluble mancuerna entre vanguardia y compromiso social. El texto fuertemente influenciado por los principios ideológicos de la Revolución mexicana, presenta a México como paradigma del arte social y la revolución agraria. En el país que la adoptó en el exilio experimentó el revival de la cultura popular, los muros recién coloreados por el movimiento muralista, los corridos revolucionarios y la presencia de las clases obrera y campesina estéticamente amalgamadas bajo el concepto de la raza cósmica, postulado del ex Secretario de educación José Vasconcelos, antiguo jefe de Haya.⁵⁵ En *El nuevo poema*, Magda expone la existencia de una cultura “amurallada”, contenida por las murallas de las principales ciudades coloniales y limitada al circuito de las clases media y alta. El arte bajo el poder de una minoría y había reproducido el espíritu de la clase dominadora. Debido al pasado colonial, el arte propiamente americano había sido “relegado a las canciones populares indígenas, a las danzas, a los bellos tejidos nacionales, a la alfarería, a los retablos”, expresiones de un pueblo esclavizado y sin posibilidades de mejoramiento intelectual.

Llegado el siglo veinte el arte y la cultura americanos habían cobrado un nuevo impulso a través del diálogo asistido por las “comunicaciones i redes tendidas a través de los mares”, primero, en forma de un arte purista, sentimental e individualista, es decir, burgués, representado por la figura del poeta en su torre de marfil y con posterioridad, la Revolución mexicana había detonado un “nuevo sentido estético económico”, interpretado como el índice que marcaba el camino para otros pueblos. Características y problemáticas comunes como la predominante población indígena y campesina, el privilegio latifundista y clerical, la amenaza del imperialismo yanqui

⁵⁴ Ricardo Melgar Bao, *Haya de la Torre y Julio Antonio Mella en México. El exilio y sus querellas, 1928* (Buenos aires: Ediciones del CCC, 2013), 55-100.

⁵⁵ En 1923, Haya había sido invitado a México por José Vasconcelos, produciéndose el primer contacto del líder peruano con figuras intelectuales y políticas mexicanas.

ejemplificada con la anexión de las Antillas y la intervención en Nicaragua, constituían los síntomas comunes que urgían la hermandad de los pueblos americanos. Estas inquietudes forzosamente debían catalizar nuevas formas estéticas, pues para Portal el arte no podía permanecer en su exclusivismo estético marginalizado de los movimientos sociales.

El nuevo poema canta a la fuerza, a la actividad, a la lucha, a la agitación, impulsado por una estética con un ineludible fondo social que comprende la belleza de las masas y el proletariado, es decir, una poética para despertar a las masas. Magda Portal apunta a Manuel Maples Arce como “el primero en desmomificar el poema del gusto clásico”, “el primero en encauzar el poema por los caminos inéditos de una estética modernista con fondo social”, “el primero en comprender la belleza de la masa anónima”, “el primero en incluir dentro del poema el sentido proletario de la belleza”.⁵⁶ Los principios de la poesía nueva se manifiestan en “Revolución”:

El viento es el apóstol de esta hora
interdicta
Oh épocas marchitas
que sacudieron los últimos otoños!
Barrunta su recuerdo los horizontes próximos
desahuciados de pájaros,
y las corolas deshojan su teclado.
Sopla el viento absoluto contra la materia
cósmica: la música
es la propaganda que flota en los balcones,
y el paisaje despunta
en las veletas.

Viento, dictadura de hierro
que estremece las confederaciones!
Oh las muchedumbres azules
y sonoras, que suben
hasta los corazones!

La tarde es un motín sangriento
en los suburbios;
los árboles harapientos
que piden limosna en las ventanas;
las fábricas se abrazan

⁵⁶ Magda Portal, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (México: Ediciones APRA, 1928), 12-15.

en el incendio del crepúsculo,
y en el cielo brillante
los aviones
ejecutan maniobras vesperales.

Banderas clamorosas
repetirán su arenga proletaria
frente a las ciudades.⁵⁷

Los versos salpicados de propaganda, dictadura, muchedumbres de cuello azul, motines y arengas servían para ilustrar el sentido proletario de la belleza. El nuevo poema descubre la “belleza inquietante en el dolor i la tragedia de la muchedumbre”, en “la inquietud punzante” de las minas, el campo, la fábrica o el arrabal. El nuevo poema se postula como una obra colectiva de temática proletaria y revolucionaria que da voz a las multitudes ya que “aún no surge un poeta del centro mismo de la plebe”. De ahí que la labor de la clase intelectual sea fungir como mediador con el pueblo. Tras demostrar un amplio conocimiento del espectro literario americano, Magda Portal aseguraba con acierto que: “A medida que vamos examinando el poema moderno, va alejándose más la alegría de los himnos post guerra [...]; de los cantos a las grandes ciudades donde triunfa la fuerza i la mecánica, hasta llegar a los cantos donde el dolor es bandera de agitación.”⁵⁸

El estridentista mexicano junto con Luis Cardoza y Aragón, Álvaro Yunke, Nicolás Olivari, Juan M. Filartigas, Emilio Frugoni, José Domingo Gómez Rojas, Mari-blanca Sabas Alomá, Serafín Delmar, Carlos Gutiérrez Cruz, Elena Álvarez, Oscar Cerruto, Omar Estrella, Blanca Luz Brum, Enrique Delahoza, Francisco Masiques, Baltazar Dromundo, José Muñoz Cota, Julián Petrovick, Nicanor de la Fuente, Cesar Miró Quesada, Esteban Pavletich, Alejandro Peralta y Gamaliel Churata, es decir, la mayoría de los poetas cercanos a Portal, integran la pléyade laureada por dedicar sus fuerzas intelectuales al servicio de la causa emancipadora.

Magda Portal formó parte y se amparó en un compacto grupo ideológico, sus teorías y propuestas discurren en correspondencia con las ideas y programas de sus

⁵⁷ Manuel Maples Arce, “Revolución,” *Poemas interdictos*, reproducido en Magda Portal, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (México: Ediciones APRA, 1928), 13-15.

⁵⁸ Op. cit., 23.

compañeros de causa, la mayoría de ellos también compañeros de páginas. Los postulados por la unión de los pueblos americanos, la formación de frentes intelectuales de defensa, la atribución del retraso cultural y artístico a la colonia, la crítica a la importación y uso irreflexivo de métodos y tendencias europeas, la revalorización de lo autóctono o el arte para las masas, resuenan asimismo en el manifestantismo de su pareja Serafín Delmar o su colega Esteban Pavletich, por poner solamente un par de nombres sobre la mesa.⁵⁹

El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica sacudió los círculos revisteriles de su entorno, los órganos de difusión vinculados a su red reprodujeron o reseñaron el ensayo.⁶⁰ En *Amauta*, Nicanor de la Fuente destacó el gran valor de la propuesta estética así como el rol de su autora:

[...] este caso que Magda nos presenta en su libro cuyos diversos giros lo entendemos nosotros los muchachos de América, los agradecemos íntegramente, porque sabemos cincelar el verso para que sea un derecho de clase y no un regocijo de la selecta burguesía.

Ya no es la mujer que se detiene a quillo colgado del pezón izquierdo. Es la mujer que tuerce al brazo una beligerancia proletaria y hace guardia, a todos los sectores de América, desde su habitación aprista, pasando el “alerta” que detiene y posesiona. Ya no es la mujer que se queda en cualquier rincón de su casa, con un chiquillo colgado del pezón izquierdo. Es la mujer que va a la barricada con su inquietud al cinto y una cartuchera con metáforas incendiarias. Es la mujer ágil del volante y la imprenta, de la locomotora y el grito electoral, que luce carta de ciudadanía continental ante el asombro y el temor religioso de nuestros políticos criollos...⁶¹

En la revista cultural más importante del Perú, Nicanor de la Fuente respaldó los postulados del poema nuevo y sobre todo reconoció en Magda a una mujer nueva: poeta, política, editora y sufragista beligerante, una mujer que con “el poema subversivo y la prosa cortante ha de acabar con los balidos intelectuales de la burguesía política.” Mientras que Alfonso Reyes simpático a la causa reconoció la mexicanidad intrínseca de *El nuevo poema*, “no solo por la materialidad de su

⁵⁹ Cf. Serafín Delmar, “3 puntos del antimperialismo estético,” *Boletín Titikaka*, Puno: abril, 1928. O Esteban Pavletich, “Hacia nuestra propia estética I-III,” *Boletín Titikaka*, Puno: octubre, 1927.

⁶⁰ Véanse *Indoamérica* (noviembre, 1928), *Boletín Titikaka* (enero, 1929), *Repertorio Americano* (junio, 1929) o *Amauta* (junio, 1929).

⁶¹ Nicanor de la Fuente, “Libros y revistas. Magda Portal. Hacia una estética económica,” *Amauta*, n. 24, Lima: junio, 1929, 102-103.

impresión, sino por su espíritu.” La reseña divulgada en *Repertorio Americano* emparentaba el ensayo estético-político de Portal con la tendencia encabezada por el Grupo Boedo, colectivo artístico bonaerense vinculado a la lucha obrera.⁶² Por su parte el contemporáneo Enrique González Rojo, adalid de otra visión poética, reprochó la intromisión de la poeta peruana argumentando que no se explicaba el sentido del “arte económico” y con ironía se lamentaba porque los poetas mexicanos defraudaban la esperanza de los extranjeros que “quisieran ver, en nuestros versos, la pistola que Pancho Villa esgrimía en las batallas, y junto al rifle y la canana de la revolución, toda la bella literatura de las proclamas laboristas, agraristas y comunistas.” Al respecto, cabe recordar las visiones enfrentadas y las polémicas suscitadas entre contemporáneos y estridentistas abordadas previamente en el primer capítulo.⁶³

Paralelamente, de la imprenta de José Carlos Mariátegui salían los *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), ensayos sobre economía, las problemáticas del indio y la tenencia de la tierra, educación pública, religión, la dicotomía regionalismo-centralismo y, lo que aquí nos atañe, la literatura peruana.⁶⁴ El séptimo ensayo sobre “El proceso de la literatura” incluye un inciso dedicado a Magda Portal, a quien Mariátegui apunta como “la primera poetisa del Perú”.⁶⁵

Conviene entenderse sobre el término. La poetisa es hasta cierto punto, en la historia de la civilización occidental, un fenómeno de nuestra época. Las épocas anteriores produjeron sólo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer -virgen, hembra, madre-. Era una poesía asexual. En nuestra época, las mujeres ponen al fin en su poesía su propia carne y su propio espíritu. La poetisa es ahora aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas. Su existencia es evidente e interesante a partir del momento en que ha empezado a ser distinta.

⁶² Alfonso Reyes, “Segunda noticia sobre libros de México. Magda Portal. El nuevo poema,” *Repertorio Americano*, t. XVIII, n. 23, San José: junio 15, 1929, 364-65.

⁶³ Enrique González Rojo, “Motivos. Épica y economía,” *Contemporáneos*, n. 5, México: octubre, 1928, 208-10.

⁶⁴ José Carlos Mariátegui, *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

⁶⁵ K. Weaver advierte que a Magda Portal le anteceden una serie de poetisas peruanas del siglo XIX, reunidas bajo la Generación de 1870. Kathleen Weaver, *The Peruvian Rebel*, 23.

[...] La poesía, un poco envejecida en el hombre, renace rejuvenecida en la mujer.⁶⁶

Sin alcanzar una definición contundente de la poetisa, la poesía femenina o las divergencias entre la poesía femenina y masculina, Mariátegui zigzaguea por las diferentes facetas de Magda como escritora, en la prosa rebelde y revolucionaria, y en la poesía esencialmente lírica y humana. En sus primeros versos, continúa, Magda Portal es “la poetisa de la ternura” pero en su poesía se aprecia también la mujer apasionada y vehementemente, que ama y anhela. El ímpetu atormentado de Magda se pone de manifiesto con el poema “Vacío [Ven, bésame]”, versos donde en carne propia se entrega a la pasión, el anhelo y el deseo: “¡Ven, bésame! / ¿qué importa que algo oscuro / me esté royendo el alma / con sus dientes? / Yo soy tuya y tú eres mío... bésame / No lloro hoy... Me ahoga la alegría / una extraña alegría / que yo no sé de dónde viene.” Mientras que en el poema “XVI”, el segundo que acompaña la semblanza, subyace una temática con más dolor que alegría, con más sombras que claridad. El lado amargo y dramático resalta en sus versos: “con cuántas lágrimas me forjaste? / he tenido tantas veces / la actitud de los árboles suicidas / en los caminos polvorientos i solos / secretamente sin que lo sepas / debe dolerte todo / por haberme hecho así, sin una dulzura / para mis ácidos dolores.”⁶⁷

Resulta interesante que, aun cuando Mariátegui y Portal comulgaban con el ideal del arte socialmente comprometido, el amauta se enfoca en los versos pasionales, amorosos y abnegados que versan sobre el dolor de la mujer virgen, hembra o madre y, no en el dolor de la mujer revolucionaria y subversiva que enarbola el dolor colectivo como bandera de agitación. Mariátegui sitúa a Magda Portal al lado de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Blanca Luz Brum, es decir, las “poetisas” no eran casos excepcionales, ni aislados sino un vasto fenómeno renovador. Asimismo, llama la atención que ambos emplean el

⁶⁶ El inciso dedicado a Magda Portal tuvo dos ediciones, apareció primero en dos entregas en la revista *Mundial*, véase José Carlos Mariátegui, “Peruanicemos al Perú. La poesía de Magda Portal,” *Mundial*, Lima: agosto 27 y septiembre 3, 1926. Y posteriormente se integró a los *Siete ensayos*, véase José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura,” *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

⁶⁷ El poema “Vacío [Ven, bésame]” formaba parte de la compilación *Ánima absorta* (1920-24) y los versos de “XVI” provenían de *Vidrios de amor* (1923-24).

término *poetisa* para aludir a las mujeres poetas, denominación rechazada por muchas literatas por considerar que la poetisa es aquella mujer que no alcanza a ser poeta, sin que el término sea impugnado por la beligerante Magda Portal, aún durante la entrevista realizada en la década de los ochenta. Bajo el signo de poetisa, Magda Portal estuvo en boca de los principales intelectuales de Latino América y en los más importantes órganos de difusión.

De regreso al panorama mexicano, *El nuevo poema*, el involucramiento en la fundación de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y la influencia de la ideología de la Revolución con ciertos destellos vasconcelistas marcarían el rumbo de Portal en los años venideros. Cuando la década de los veinte se acercaba a su fin, Magda Portal se despidió de México y emprendió una gira impartiendo conferencias por Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia y Costa Rica. El emprendimiento de divulgación y adoctrinamiento fue aplaudido por Raúl Haya de la Torre, que reconoció a Magda como una “verdadera representante de las trabajadoras intelectuales de la Nueva América.”⁶⁸ Magda había conseguido el reconocimiento de sus pares como poeta e intelectual, acreditación que le sirvió para abrir las puertas de varias tribunas, sin embargo, Magda solventaba con dificultad su subsistencia. La gira emprendida por los países centroamericanos no contó con subvención alguna por parte del APRA incluso, como Magda relata en su autobiografía, no volvió a tener noticias de los compañeros en México, por lo que con dificultades ella misma cubrió los gastos de viaje con la taquilla de algunas de sus conferencias.

La conferencia impartida en Santo Domingo, República Dominicana, contó con alrededor de 200 asistentes y se celebró en el teatro más grande de la ciudad. La irrupción en una escena dominada por hombres, acentuaba el poder de sus palabras y su presencia sorprendía al público asistente que veía a una mujer ejerciendo el rol, tradicionalmente masculino, de orador político.⁶⁹ Consecuente con las consignas apristas sus disertaciones contemplaban una encendida denuncia del imperialismo

⁶⁸ Víctor Raúl Haya de la Torre, “La misión de Magda Portal en las Antillas,” *Repertorio Americano*, t. XIX, n. 12, San José: septiembre 28, 1929, 185.

⁶⁹ Iñigo García-Bryce, “Transnational Activist: Magda Portal and the American Popular Revolutionary Alliance (APRA), 1926-1950,” *The Americas*, n. 4 (abril 2014): 677. Traducción propia.

estadounidense, el tema le acarrearía la expulsión de Puerto Rico, isla supeditada al país norteamericano, y la vigilancia del Departamento de Estado estadounidense durante la gira.⁷⁰ La doctrina aprista que Magda Portal predicaba, enarbolaba la Revolución mexicana con la subsecuente reforma agraria y la nacionalización de la propiedad extranjera como paradigma replicable en toda América Latina, como ha destacado García-Bryce.⁷¹ Así mismo el investigador señala que su asociación con el APRA y las redes transnacionales forjadas por el movimiento le permitieron sortear las restricciones de género en una arena política dominada por hombres. No obstante, desde nuestra perspectiva la incursión de Portal en la arena política fue posible gracias a una serie de eventos que no pueden atribuirse exclusivamente a su asociación aprista.

Magda Portal había roto ya ciertas convenciones y había pisado terrenos masculinos previo a su asociación con Haya de la Torre y el aprismo. Al tomar parte del semillero mariateguiano, con regularidad Magda acompañó al amauta a la Universidad Popular González Prada actuando como conferencista,⁷² cuando los trabajadores del barrio industrial de Vitarte terminaban su turno discutían ideas y hablaban sobre derechos y responsabilidades.⁷³ Asimismo, en la Fiesta de la Planta, Portal, Delmar, Blanca Luz Brum y Eloy Espinoza ofrecieron un recital poético para los trabajadores textiles reunidos en el estadio de fútbol de Vitarte, donde los obreros les dispensaron una cordial y cálida acogida (Imagen 6). El lugar labrado por cuenta propia como poeta y editora, su participación en las tertulias de José Carlos Mariátegui, las conferencias (o clases) impartidas y los versos dictados en la Universidad Popular, los primeros ejercicios manifestantistas cortos y colectivos difundidos en sus ediciones y los viajes fuera de Lima, ya fuera a las provincias peruanas o a Bolivia, es decir, una serie de eventos encadenados le dieron tablas para arrojarse a la tribuna.

⁷⁰ Las conferencias que Magda preparó en México llevaban por título *América Latina Frente al Imperialismo y Defensa de la Revolución Mexicana* (Lima: Editorial Cahuide, 1931).

⁷¹ Iñigo García-Bryce, "Transnational Activist," 678.

⁷² Las Universidades populares impulsadas por Raúl Haya de la Torre, encabezadas por José Carlos Mariátegui tras la deportación del líder estudiantil, ofrecían clases sin costo y representaban la alianza entre la clase intelectual y la clase trabajadora.

⁷³ Kathleen Weaver, *Peruvian Rebel*, 38.



Imagen 6. "La fiesta de la planta", *Amauta*, Lima: febrero, 1927, 33-35.

Paralelamente, Magda rompió moldes en el ámbito privado, se relacionó con la bohemia universitaria que experimentaba con opio, éter o cocaína; se convirtió en madre fuera del matrimonio, se separó de Federico Bolaños e inició una relación con el hermano menor de su exmarido; aunque los hechos no conciernen estrictamente a la arena política demuestran que Magda fue disidente del rol de la mujer de su época. Por otra parte, Magda era una mujer de la clase trabajadora, por lo tanto, no estaba sujeta a las estrictas normas de las mujeres burguesas. Aunque es verdad que Magda, la poeta itinerante, obligada por el exilio o los viajes proselitistas pudo descolocarse, estando fuera del Perú en calidad de extranjera podía en cierta medida evadir las restricciones de género. Los desplazamientos más allá de Lima, la llevaron a conocer las condiciones de las mujeres y destacados personajes de otros territorios.

En el recorrido por el Sudamérica y el Caribe se reencontró con Mariblanca Sabas Alomá y trabó nuevas amistades, se vinculó con los poetas Domingo Moreno Jiménez y Tomás Hernández Franco, con el periodista y futuro presidente de Venezuela Rómulo Betancourt o el escritor Joaquín García Monge, fundador de la emblemática *Repertorio Americano*, editor de su libro de poemas *Vidrios de amor* y

promotor de sus versos y proclamas.⁷⁴ Durante la gira, Magda recibiría la última carta de Mariátegui para encontrarse en Chile, sin que el encuentro llegara a concretarse dada la prematura muerte del amauta. A su llegada a Chile, Magda Portal sería encarcelada por vez primera.

5.4 HACIA LA MUJER NUEVA EN PERÚ

Magda Portal se lanzó a una arena intelectual dominada por las voces masculinas y además situada en una sociedad ciertamente tradicionalista. Vicky Unruh ha señalado que en comparación con Buenos Aires, La Habana, São Paulo o Ciudad de México, las imágenes de la mujer y las normas de género circulantes en las publicaciones limeñas, *Mundial* (1920-31) y *Variedades* (1908-31), eran más tradicionales y las descripciones de la mujer nueva a menudo se enmarcaban como modelos de cómo no debían comportarse las mujeres peruanas.⁷⁵ Al pasar las páginas de *Mundial* la mirada tropieza con secciones dedicadas a la mujer decimonónica como “Mundial católico”, “Bella fiesta de la caridad”, “Las mujeres y las rosas” o reportajes sobre las “Fiestas religiosas”, títulos que grosso modo dimensionan el conservadurismo del Perú. Pero, al mismo tiempo, títulos como “Siluetas de mujer ‘muy modernas’”, “La señorita frivolidad” o “Solo para mujeres” confirman la llegada de la mujer moderna.

En los años veinte, *Mundial* reportó la relajación de las costumbres y la aparición de nuevas gracias femeninas ilustradas mediante siluetas de mujer: la que fuma, la que escribe, la que silba o la muy sport, eran algunas de sus aristas. La mujer que escribe era aquella que:

⁷⁴ El primer acercamiento con García Monge fue epistolar. Magda Portal envió una misiva al director de *Repertorio Americano*, relatando las consecuencias del complot fabricado para encarcelar a Mariátegui y sus seguidores para ser difundido en su revista.

⁷⁵ Vicky Unruh, *Performing women and modern literary culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006), 166.



Imagen 7. "La que escribe", *Mundial*,
Lima: julio 17, 1925, s.p.

compone versos, hace novelas, firma artículos y si la ocasión se presenta, sostiene polémicas. [...] No es ya la escritora una "equivocación de la Naturaleza", y lleva faldas con todas sus consecuencias; es buena esposa o fiel amante; es buena madre; sabe de cocina [...]; sabe de costura [...]; y escribe acerca de los asuntos más graves, pensando utilizar las pesetas que ha de recibir por sus cuartillas en la adquisición de los objetos más frívolos.⁷⁶

La mirada masculina propone una literata todoterreno que cumple con las obligaciones del hogar, sin que esto la exculpe de la respectiva carga de frivolidad, el mecanismo recurrente para minimizar la enunciación de la mujer moderna (Imagen 7). Asimismo se advierte que las "siluetas de mujer" son importadas, pues las mujeres peruanas en cualquier caso eran remuneradas con soles y no pesetas, no obstante, la prensa incorporaba otras identidades posibles al imaginario limeño, la innegable existencia de la mujer que escribe, la que hace uso de la palabra, la que hace de ello su profesión. La mujer moderna se presentaba en la prensa limeña, no sin contratiempos, la frivolidad, la vanidad y el capricho serían los marbetes más socorridos para estereotipar a la mujer nueva, representada con un largo cuerpo estilizado, cabello corto, vistiendo a la moda y habitando en la ciudad. "La señorita

⁷⁶ Antonio G. de Linares, "Siluetas de mujer 'muy modernas'," *Mundial*, n. 266, Lima: julio 17, 1925, s.p.

frivolidad" (Imagen 8), la cara más representativa de la mujer moderna, era sancionada por irrumpir y disfrutar la oferta espacial y recreativa de la capital limeña, es decir, por acudir al bar americano, manejar automóvil, bailar charlestón, jugar póker o flirtear.

El signo de la mujer peruana con sus formas y posibilidades de acción se transformaba desde hacía tiempo. El recorrido de Sara Guardia a través de los *Escritos juveniles* de José Carlos Mariátegui, por un lado, devela una faceta poco conocida del maestro y, por otro, permite distinguir la resignificación de la mujer en el imaginario peruano. Artículos, entrevistas, cuentos y dramas, publicados entre 1911 y 1916, demuestran la conformidad con el ideal hegemónico de la mujer, entonces caracterizada como vanidosa, inútil o frívola.⁷⁷ Especialmente el sufragismo y la frivolidad estimulaban la mordacidad de Juan Croniqueur, seudónimo usado por Mariátegui en sus años mozos:

Varias decenas de señoras maduras, vehementes y pertinaces discuten allí los medios que pueden poner en práctica las mujeres para conseguir el fin de esta fantástica y cruenta tragedia de la guerra europea [...]. Y con motivo de discusión tan enmarañada dan rienda suelta a su afán declamatorio y divagan sesudamente en torno de proyectos que acaso significarán concurso a la obra santa de la paz.

Dije ya, en circunstancia que no recuerdo bien, mi aversión por este feminismo dogmático y petulante que tiene su más antipática pretensión en el derecho al voto y su más grosera representación en la turbulencia impertérrita de las sufragistas inglesas. Yo no concibo a la mujer abandonando el ritmo encantado de su vida quieta y tornándose vocinglera, correcales y exaltada como uno de nuestros capituleros criollos. Es tanta mi devoción por la armonía, por la gracia de sus actitudes, que la prefiero cien veces frívola y loca que adoptando el ademán hierático y doctoral de la mujer letrada, abstraída en la contemplación de tremendos problemas científicos. Y dicho esto, piense el lector como he de detestar a esas marimachos desgredadas, empeñadas en la conquista de un derecho tan prosaico y vulgar como el voto. A todas las sufragistas me las imagino nurses históricas, a cuyos oídos ninguna voz caritativa deshojó jamás la flor de un requiebro.⁷⁸

⁷⁷ Sara Beatriz Guardia, "José Carlos Mariátegui una visión de género," *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (Lima: CEMHAL, [1985] 2013), 249-63.

⁷⁸ José Carlos Mariátegui, "Las mujeres pacifistas," *La Prensa*, Lima: mayo 2, 1915. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra*. Crónicas. t. II. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.

La columna redactada con motivo del Congreso Femenino por la Paz, celebrado en La Haya (1915), censura a las mujeres por atreverse a “divagar sesudamente” en cuestiones de paz, condena sus aspiraciones al voto y expresa su preferencia por una mujer quieta y frívola antes que letrada. Juan Croniqueur arremete también contra las sufragistas londinenses, marimachos, desgreñadas e histéricas empeñadas en la obtención del voto. El descredito de la intelectualidad femenina en los escritos de la llamada Edad de Piedra es contundente, en una entrega previa Juan Croniqueur había sido aún más mordaz al aludir a sus lectoras:

Porque para nosotros, lectora, lo sesudo, lo meditativo, lo grave, no debe tener cabida en cabecitas hechas para albergar ilusiones y ensueños volanderos, y amamos tanto a las que solo saben de la coquetería y la frivolidad como detestamos a las que tienen el mal gusto de engolfarse en el estudio de problemas tremendos y en la solución de áridas y groseras cuestiones.

Seguros estamos, lectora, de que tú gustas más de la delicadeza de una página de Prevost, de la distractora variedad de una revista de modas, del encanto del *flirt*, de una novela de amoríos y de un poema idílico, que de cualquier tópico tan profundo como antipático del feminismo que quiere robar a las mujeres el natural encanto de su frivolidad y de su gracia y tornarlas en austeras tenedoras de libros o en grandílocuas oradoras de plazuela.⁷⁹

De las numerosas aristas que podría presentar una mujer, Juan Croniqueur tomaba partido por dos matices, uno deseable y otro indeseable, el primero albergaba la coquetería, la frivolidad, la distracción y la gracia; el segundo lo sesudo, el estudio, el feminismo y la grandilocuencia. Es consabido que en los albores del siglo XX, el feminismo contaba con muchos detractores por considerarlo un movimiento burgués que no perseguía un cambio radical sino que se contentaba con la reivindicación del voto femenino, y el joven Mariátegui no era la excepción. Sin embargo, su aversión por el feminismo obedecía una causa diferente, desde su perspectiva el feminismo arruinaría el natural encanto de la mujer y la convertiría en una “desgreñada, rabiosa” como imaginaba a la sufragista londinense.

En la virulencia contra mujeres y sufragistas se distingue cierto toque futurista, ya que por esa época Juan Croniqueur estaba en “contacto con Abraham Valdelomar,

⁷⁹ José Carlos Mariátegui, “Contigo, lectora,” *Mundo Limeño*, n. 1, Lima: junio 21, 1914, 12-13. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra*. Crónicas. t. II. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.



Imagen 8. S/A, "La señorita frivolidad", *Mundial*, n. 397, enero 20, 1928.

César Falcón y Félix del Valle, muy influidos por el d'annunzianismo y las corrientes futuristas, que marcaron los escritos juveniles de Mariátegui.⁸⁰ Pese a todo, el debate feminista había llegado al Perú manifestándose en diferentes formas. En 1914, María Jesús Alvarado fundaba Evolución Femenina, organización que defendía la integración de las mujeres al trabajo y la igualdad jurídica. Un año más tarde, Leonor Espinoza de Menéndez publicaba *Zarela, una novela feminista* donde denunciaba la falta de instrucción e independencia, así como la desigualdad de los derechos civiles.⁸¹

En 1918, Mariátegui se desprendió del alter ego de Juan Croniqueur y fundó *Nuestra Época*, revista de cortísimo aliento por los ácidos comentarios contra el

⁸⁰ Gianandrea Nodari, "Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la 'edad de la piedra', 1919-1923," *Izquierdas*, 2018, n. 39, 147-181.

⁸¹ Véase Sara Beatriz Guardia, "Reivindicaciones del siglo XX," *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* (Lima: CEMHAL, [1985] 2013), 241-47.

ejército y el estado.⁸² A la revista le siguió *La Razón* (1919), periódico suspendido por su defensa de las luchas obreras, la adhesión al movimiento estudiantil de San Marcos y las críticas al gobierno leguista. Tras la clausura del rotativo, Mariátegui fue aprehendido y “expulsado” a Europa en calidad de agente de prensa. Al otro lado del Atlántico atestiguaría la descomposición social a raíz de la posguerra, el levantamiento del fascismo, la fundación del partido Comunista Italiano, entre otros eventos que sacudirían su visión del mundo.⁸³

A su regreso al Perú, la tónica sobre la mujer y el feminismo había dado un giro de 180 grados, Mariátegui incluso defendería la integración laboral de las mujeres y la emergencia del feminismo peruano en la misma tribuna donde con anterioridad había difundido sus cáusticas diatribas.⁸⁴ Y al fundar *Amauta* acogió y fomentó la participación de Dora Mayer, María Wiese, Magda Portal, Carmen Saco, Ángela Ramos, Julia Codesido, Elena Izcue, entre otras mujeres.

Las representaciones discursivas de la mujer eran un indicador de su capacidad de acción, de los movimientos articulados a favor o en contra de su causa, así como de la continuidad o interrupción de los roles sexuados o de género. Si bien las mujeres se habían integrado al campo intelectual liderado por Mariátegui, la brújula de la renovación estética seguía marcando rumbos masculinos. Los postulados estéticos de Serafín Delmar, compañero de Magda Portal, presentan un interesante nexo entre lo femenino y lo europeizante:

Es tiempo de recuperar nuestra autonomía espiritual i ser menos simplistas. Estamos madurando en una época histórica. Pensemos. Aprendamos a *pensar*, analizando un poco nuestros problemas interiores, olvidándonos un instante lo fácil y femenino que es aplicar métodos i teorías europeizadas a nuestra idiosincrasia india.⁸⁵

La propuesta de emancipación estética enarbolada por Serafín Delmar rechaza el simplismo, lo fácil y lo femenino. Recordemos que en el plano artístico lo femenino

⁸² Véase José Carlos Mariátegui, “Malas tendencias. El deber del ejército y el deber del estado,” *Nuestra Época*, n. 1, Lima: junio 22, 1918, 4-5. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra*. Entrevistas, crónicas y otros textos. t. III. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.

⁸³ Gianandrea Nodari, “Mariátegui antes de Mariátegui,” 147-181.

⁸⁴ Véase José Carlos Mariátegui, “Las reivindicaciones feministas,” *Mundial*, Lima: diciembre 19, 1924.

⁸⁵ Serafín Delmar, “3 puntos del antimperialismo estético,” *Editorial Titikaka*, Puno: abril, 1928.

tenía connotaciones como la reproducción, la pasividad, la intuición y, podemos sumar la frivolidad y el tradicionalismo, tan reiterados en el contexto peruano, cualidades opuestas al dinamismo, la acción, la creación y la beligerancia izadas por la vanguardia peruana en su contienda renovadora. Estas cualidades eran transferidas a los autores de acuerdo con su sexo, como se ha evidenciado a lo largo de los capítulos, críticas, reseñas o semblanzas dirigidas a las artistas mujeres continuamente hacían uso de una retórica sexuada. Las artistas que lograban traspasar las fronteras del campo artístico o intelectual eran elogiadas por su incursión y al mismo tiempo eran minusvaloradas por su condición de mujer mediante retóricas diferenciadas para cada sexo, produciendo mensajes contradictorios.⁸⁶ El acuse de los “opúsculos vanguardistas”, *timonel* y *rascacielos*, enviado por Miguel Ángel León permite distinguir la recurrente ambivalencia:

SERAFÍN DEL MAR: Gran exégeta de la naturaleza, diapasón que mide las vibraciones de las auroras i las noches, zigzagueador de imágenes, reventador del misterio armonioso i parabólico, patriarcal, whitmaniano. Saudoso i autóctono, pausado i sereno. Amable revolucionario. Lago que llama a vísperas.

MAGDA PORTAL: Mi aplauso sincero teleografiado en las risas de los hombres voluminosos que me leen para Magda Portal, cuyo crochet 300 kilómetros por hora, teje mallas maravillosas con venas de sangre rutila para vestir a la "PROCESIÓN DE HOMBRES TRISTES" i lanzarlos a las rebeldías encabritadas de odio. Con una abnegación de hija de la caridad desenrolla el ovillo de vendas de su corazón para los que creyeron heridos por la batería de la sombra.⁸⁷

Portal y Delmar encabezaban al alimón la empresa editorial y el proyecto renovador de las formas líricas y narrativas, pero cada uno destaca por cualidades distintas. Mientras que las alegorías elaboradas para definir a Serafín Delmar aluden a la interpretación, la vibración, el dinamismo o la disidencia; a Portal se le asocia con el crochet, la abnegación y la caridad con ciertos toques de rebeldía. En la misma línea, en los *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Mariátegui acentuó la caridad, la pasión y la ternura, virtudes ligadas al ideal mariáteguiano de la poesía

⁸⁶ O *mixed messages* al decir de Vicky Unruh, en *Performing women and modern literary culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006), 1.

⁸⁷ Miguel Ángel León, “Acotaciones Vanguardistas,” *Boletín Titikaka*, Puno: febrero, 1929.

femenina, y censuró el lado rebelde y revolucionario de *El derecho de matar*, libro “anarcoide y nihilista, en el cual no se reconoce el espíritu de Magda.”⁸⁸

En el extremo opuesto podemos citar de nueva cuenta la opinión de Nicanor de la Fuente, “Nixa” vio en Magda Portal a la compañera beligerante, “el más puro fermento revolucionario femenino”, “la mujer que va a la barricada con su inquietud al cinto y una cartuchera con metáforas incendiarias.”⁸⁹ En consonancia Zulma Núñez reparó en la figura de Magda Portal precisamente porque reconocía a otra mujer literata disidente con lo dispuesto para su sexo, “esta mujer que, con el tiempo, he llegado a admirar por sus cualidades de luchadora y por el ejemplo que emana de su constancia en las ideas y en la actitud combativa que si es raro en alguien de su sexo”, afirmaba la periodista uruguaya en franca complicidad. Para otra mujer de letras, la mujer combatiente y la poeta coexistían sin contradicción, Magda Portal podía encarnar tanto a la mujer perseguida, encarcelada, desterrada y doblemente castigada por el hecho de ser mujer como a la poeta “que se evade de la sintaxis como de una prisión [...] para hablar de las grandezas y de las miserias de la realidad humana.”⁹⁰

En el ámbito político el escenario no era muy distinto, Portal negociaba su rol de líder en las filas del Partido Aprista. La turbulenta entrada a la década de los treinta, sacudida por el crack del 29, la muerte de Mariátegui, la caída de Augusto Leguía, el asesinato de su sucesor Luis Miguel Sánchez Cerro y, la consecuente falta de rumbo institucional y económico exacerbaron las protestas y los levantamiento de los sectores populares del Perú.⁹¹ La coyuntura favoreció el levantamiento del Partido Comunista (el otrora Partido Socialista fundado por Mariátegui) y del Partido Aprista. Gracias a un corto periodo de amnistía, los exiliados políticos regresaron al Perú y reanudaron la acción partidaria hasta que la oposición reactivó su persecución,

⁸⁸ José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura,” *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

⁸⁹ Nicanor de la Fuente, “Libros y revistas. Magda Portal. Hacia una estética económica,” 102-103.

⁹⁰ Zulma Núñez, “Magda Portal: una rebeldía americana,” *Correo Literario*, Buenos Aires: febrero, 1945.

⁹¹ Sánchez Cerro consiguió derrocar a Leguía, pero su gobierno fue efímero, su asesinato fue atribuido a Abelardo Mendoza, un joven militante del Partido Aprista. El magnicidio desató la persecución de los afiliados al partido. Serafín Delmar fue involucrado en el atentado y condenado a veinte años de prisión, al recuperar su libertad en 1942 se separó del APRA y de Magda Portal.



Imagen 9. Magda Portal, *Hacia la mujer nueva*, Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa, 1933.

entonces, los líderes apristas tuvieron que elegir entre la clandestinidad, la prisión o el destierro. Magda Portal regresó al Perú en 1930, desde la Sección Femenina del Partido Aprista Peruano (PAP), donde también ocupó el cargo de secretaria, continuó su intenso proselitismo para posicionar el proyecto aprista y ganar la adhesión de las mujeres al partido. Para tal efecto desarrolló un credo orientado a la formación de la mujer nueva peruana titulado *Hacia la mujer nueva. El Aprismo y la mujer* (1933, imagen 9).⁹²

El ideario despliega un programa aleccionador que define la condición de la mujer peruana, las tareas y beneficios de su participación en el partido, los propósitos de la Sección Femenina, el programa aprista, las acciones por el derecho al voto femenino y, finalmente, el prototipo de la mujer aprista o “mujer nueva”. En la “Posición de la mujer peruana” expresa su divergencia del feminismo y censura la ineficacia de la lucha liderada por la limeña Zoila Aurora Cáceres (1877-1958), fundadora del colectivo Feminismo Peruano (1924). Al parecer de Magda era perjudicial que las mujeres afiliadas procedieran de la clase alta y que se abocaran

⁹² Magda Portal, *Hacia la mujer nueva. El Aprismo y la mujer*, Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa, 1933.

con exclusividad al sufragismo. Cáceres impulsaba la instrucción de la mujeres para proveerlas de un oficio desde décadas atrás, pero su labor era desestimada por su origen aristocrático.

Las mujeres que llamaban la atención de Portal y, por tanto, merecían un lugar destacado en su credo eran las luchadoras sociales Francisca Zubiaga de Gamarra conocida como “La Mariscala” por su participación en la intervención peruana en Bolivia; Clorinda Matto de Turner “la gran cuzqueña defensora del indio”, Flora Tristán “menos peruana y más influenciada por tendencias externas”, María Alvarado Rivera por su destacada labor en contra de la tiranía leguista, Miguelina Acosta Cárdenas defensora de “los derechos de las clases proletarias, comprendiendo que dentro de estos derechos están los femeninos, no como sexo sino como clase explotada” y, por último, Dora Mayer Zulen por su decidida actuación a favor de la causa indígena.⁹³

Miguelina Acosta se distingue en esta genealogía, ya que su cruzada a favor de las mujeres no obedecía cuestiones de género sino de clase, correspondiendo así a los principios que Portal predicaba: “la mujer tiene en el Aprismo un defensor celoso, ya que la considera no como sexo sino como parte de la clase social explotada”.⁹⁴ Portal se abocó a la politización de las mujeres de la clase media, obreras y campesinas, incitando a la mujer trabajadora a involucrarse en la lucha por el mejoramiento económico y la obtención de derechos laborales, políticos y civiles. En el ámbito de los derechos políticos, el partido aprista prometía a la mujer el derecho al voto de a partir de los 18 años y el derecho a ser elegidas para el desempeño de cargos públicos. En cuanto a los derechos civiles, la mujer contaría con independencia en el ejercicio de derechos dentro del matrimonio, igualdad de “toda clase de hijos” ante la ley y la protección de los hijos sin padre. En cuanto a los derechos educativos, la mujer tendría acceso a la enseñanza gratuita desde la escuela hasta la universidad, siendo esta de carácter laico, se crearían talleres o escuelas industriales para la capacitación en el desempeño de labores manuales. La educación permitiría a la mujer trazarse un camino, esto sin destruir ni el hogar ni la familia. En

⁹³ Magda Portal, *Hacia la mujer nueva*, 5-6.

⁹⁴ Op. cit., 8.

cuanto a legislación social se establecería el salario mínimo de acuerdo con el costo de vida y, la igualdad de salarios para hombres y mujeres en igualdad de condiciones. Es decir, una serie de derechos básicos que en su momento no estaban garantizados.

La “Acción por el derecho de sufragio” planteaba un voto femenino condicionado, como primer paso la mujer debía ser “debidamente aleccionada”, ya que la escasa cultura, los prejuicios, la dependencia varonil y clerical podrían favorecer la consolidación de ideas conservadoras en vez de revolucionarias.⁹⁵ La mujer aprista era sinónimo de la mujer trabajadora, consciente, revolucionaria y exenta de “erróneos conceptos feministas”, convencida de que la desigualdad de derechos no se debía a la intolerancia masculina, sino a la injusticia de una sociedad egoísta que oprime a hombres y mujeres por igual. Se defiende la igualdad entre hombres y mujeres, pero se diferencia enérgicamente el voto de la mujer que “vive parasitariamente” del voto de la mujer trabajadora, el cual tendría mayor valor según la perspectiva aprista. Asimismo aplaude en las afiliadas su aptitud para el sacrificio.

El “Aspecto cultural de la mujer” expone el grado de incultura del Perú, ejemplificado con la escasa producción de libros, el desprecio a la emancipación femenina o el reducido número del alumnado femenino universitario. De ahí que en el local central del PAP se impartieran lecciones de moral, conceptos sociales, doctrina y educación a “las mujeres nuevas del Perú”. Las mujeres seguras de que pronto les correspondería tomar acciones decisivas procuraban obtener nuevos conocimientos, pues la ignorancia solo señalaba el camino a la esclavitud (20). En el apartado dedicado a “La mujer y la cuestión religiosa” se atribuye el rezago de la mujer a su sincera convicción católica, sin embargo, se asegura que el programa y la doctrina apristas no combaten creencias espirituales y respetan el libre ejercicio de las convicciones religiosas. Uno de las metas del aprismo consistía en desligar las actividades religiosas de las políticas, pero se aseguraba a las mujeres devotas que se “puede ser cristiana y ser aprista”.

El Partido Aprista profesa una “Doctrina Redentora”, la organización se concibe como la “entidad salvadora” de la condición de la mujer. Para redimirse las mujeres deben aportar al partido “su trabajo entusiasta, decidido y abnegado” (p. 36),

⁹⁵ Op. cit., 17.

siendo la abnegación y el sacrificio las virtudes continuamente destacadas en la militancia femenil aprista. Contrario a lo que podría esperarse dada la trayectoria de Magda Portal, la doctrina que promueve profesa una visión tradicionalista de la mujer, sus postulados defienden la decisiva participación de la mujer en la formación del “nuevo hogar”. La mujer militante no tendría que “sacrificar su instinto femenino, [a saber] su maternidad”, por el contrario, la mujer aprista se concibe como eje del hogar. La educación proporcionada por el partido en los centros de cultura gratuitos proporcionaban herramientas para que la mujer aprendiera a leer, a escribir y a valerse económicamente, pero también la enseñaba “a ser madre, a ser esposa, a ser miembro consciente de una sociedad nueva”, siendo este el camino verdadero para ser feliz.

El multicitado apartado “Hacia la mujer nueva” arguye la inconveniencia de prototipos extranjeros: “la mujer asexuada, ser ambiguo, desafiador del hombre”; “la *garzona*, liberada y equívoca, que utiliza los argumentos del varón y quiere imitarlo en una copia absurda”; y “la *flapper*, yanqui especie de muchacho femenino, deportista, ágil, atrevida, sin miedo a nada, pero insegura de la propia ruta”. Magda prescinde de estos prototipos a pesar de que algunas virtudes y formas son patentes en su persona. Magda era la mujer de la prosa incendiaria que desafiando lo dispuesto para su sexo había subido a la palestra para defender la inclusión y los derechos de las mujeres, así mismo las fotografías que capturan su alter ego poético y político, registran a una joven de cabello corto, peinado a lo *garçon*, vistiendo en un moderado estilo *flapper*. En palabras de Magda, estos prototipos trasportados por el cine y las revistas apelaban a la mujer extranjera, es decir, representaban los intereses y la mentalidad de una clase distinta a la que Magda Portal pertenecía y protegía. Asimismo, el rechazo de la mujer asexuada, la *garzona* o la *flapper* puede atribuirse principalmente a que estos modelos procedían de Estados Unidos o Europa, espacios e imaginarios de los que el Perú buscaba emanciparse. El ideal de la mujer nueva postulaba a una mujer apta para todos los sacrificios, para luchar como los hombres olvidándose de que es mujer, salvo para cumplir con su rol de madre “base ésta sí, de la auténtica feminidad”.⁹⁶ La mujer aprista no desafiaba al hombre ni le

⁹⁶ Magda Portal, *Hacia la mujer nueva*, 52.

recriminaría la desigualdad entre sexos, puesto que al interior del partido ambos sexos eran considerados iguales.

Hacia la mujer nueva presenta un programa que persigue la politización de las mujeres de la clase trabajadora y defiende el derecho a la educación, al empleo, al voto, a la salud y a la igualdad de la mujer, sin embargo, el programa no está exento de ambigüedades y contradicciones. Del texto se desprenden los principios apristas y las promesas concernientes tanto a militantes como a futuras adherentes. Promesas efectivas una vez que el partido obtuviese éxito electoral y pudiera concretar su plan de acción, no obstante, las mujeres no podían incidir en el éxito político del PAP ya que aún no tenían derecho al voto.

Al tratarse de un movimiento obrero, la mujer desempleada es desestimada por la causa, el ideario-panfletario apela exclusivamente a la mujer proletaria. El aprismo solamente defendía y, en su momento, ampliaría los derechos de la mujer trabajadora, eso sí, sin afectar las tradicionales obligaciones familiares bajo el supuesto de que la mujer debía involucrarse en las luchas populares pero sin desatender sus deberes en el hogar. La reafirmación de dicotomías como “mujer y hogar” o “feminidad y maternidad”, promovían y daban continuidad a la figura maternal responsable de la unidad familiar, representada en la portada del ideario. Muy probablemente el peso de la maternidad en el rol de la mujer nueva buscaba matizar los ataques que la prensa conservadora lanzaba contra Magda Portal por no cumplir cabalmente su función de madre, acusándola de desatender a su pequeña hija, Gloria, para dedicarse a dar conferencias subversivas.⁹⁷ En este sentido, el partido se presenta como una entidad redentora más no rupturista, cada vez que se abordan temas como la feminidad, la religión o la familia las proclamas se endulzaban, asegurando a sus afiliadas que su participación política no disminuía su feminidad, no afectaba el rol tradicional de la mujer, ni contravenía la libertad de credo. En cambio, el tono se inflamaba cuando se denunciaba el feminismo, los prototipos extranjeros de mujer nueva o el programa civilista.⁹⁸

⁹⁷ Sebastián Rivera Mir, “Mujeres latinoamericanas exiliadas en México. Militancias y activismo de izquierda en la posrevolución (1926-1936),” *Pacarina del Sur*, a. 7, n. 25, octubre-diciembre, 2015.

⁹⁸ El proyecto de modernización hegemónico encabezado por el Partido civil, también llamados civilistas, impulsaba el proceso civilizatorio y europeizante del Perú.

Conforme a la ideología de un partido redentor y paternalista, la doctrina aprista aseguraba que la mujer carecía de cultura suficiente para afrontar las problemáticas de su condición, sin embargo, cuando quería simular la existencia de una colectividad femenina aprista destacaba su fe, su decisión y su valentía. La secuencia argumentativa reproduce la inmutable naturaleza femenina que atribuye a la mujer el rol de madre y pilar del hogar. Y en el plano político, al interior del partido, se exhortaba a las mujeres a no desafiar al hombre, ni recriminarlo por la desigualdad de género, la cual no podía atribuirse a la intolerancia masculina sino a la “injusticia social que de igual modo oprime y explota a hombres y mujeres”.⁹⁹ Como han señalado Vicky Unruh y Catalina Adrianzen, el activismo femenino priorizó la solución de las desigualdades de clase sobre las cuestiones de género. El signo de la mujer se amolda a la causa aprista, la mujer nueva proyectada por Magda Portal contribuía al progreso de Perú a través de la militancia.

El utópico ideario que postuló la igualdad entre sexos al interior del APRA fue desmentido por su autora utilizando, como de costumbre, la letra impresa. Después de abandonar las filas del PAP, en junio de 1948, Magda Portal reveló las razones de su desencanto y dimisión, primero en el panfleto *¿Quiénes traicionaron al pueblo?* (1950) donde puntualizó su ruptura y después en la novela *La Trampa* (1957). En el panfleto expuso las discrepancias programáticas e ideológicas que la llevaron a distanciarse del partido y sus líderes, alegando la corrupción del PAP, el abandono de los ideales fundacionales y la deslealtad con la mujer aprista al negarle el derecho a ser miembro del partido, relegándola como simpatizante por carecer de derecho al voto. La corta pero contundente amonestación acusaba a los líderes apristas de traficar con la esperanza del pueblo.

La diatriba se desarrolló a mayor profundidad en *La Trampa*,¹⁰⁰ novela autorreferencial que combina ficción y datos biográficos para exponer los vicios al interior del partido, el proceder acrítrico y autoritario del jefe (Haya de la Torre), la fabricación de mártires para la causa, la incapacidad de sus líderes para solucionar

⁹⁹ Magda Portal, *Hacia la mujer nueva*, 62.

¹⁰⁰ Magda Portal, *La Trampa*, Lima: Cocodrilo Ediciones, [1957] 2020. La primera edición se publicó en 1957 y a esta le siguió una segunda versión aumentada en 1982. Las citas proceden de la primera edición digital de julio del 2020.

los problemas del pueblo y, en especial, los problemas de las mujeres, entre otras taras que condujeron a la dimisión de Portal de sus filas. En la trama se entrecruzan las historias de estudiantes, mineros, obreros, mujeres, marinos, poetas, personajes que tienen como elemento común su militancia en el “unionismo”. A través de figuras ficticias que dan voz a los ex partidarios se abordan hitos como el adoctrinamiento en los locales de la APRA, el asesinato de Antonio Miró Quesada, director del periódico *El Comercio*; el atentado contra el presidente Luis Miguel Sánchez Cerro o el encarcelamiento de Portal. Por medio de la figura de Charles Stool, alter ego de Carlos Steer,¹⁰¹ el narrador da cuenta del adoctrinamiento efectuado en los locales del partido, donde los jóvenes militantes se familiarizaban con conceptos como justicia social, derechos del pueblo, reparto de la riqueza o el tan sonado imperialismo. Los jóvenes seducidos por la extraordinaria personalidad del jefe acudían fascinados a escuchar las arengas.

Mediante la figura de Mariel, dirigente del Comando Nacional de Capacitación Femenina y alter ego de Magda Portal, se relata el acoso sufrido a manos de los unionistas que la consideraban presa fácil por ser una mujer libre, revolucionaria y sin prejuicios. Mariel debía mantenerse siempre alerta ante la falta de corrección, moralidad y disciplina que en teoría predicaban los compañeros. El soliloquio de Mariel precisa las clases al interior del partido. En lo más alto de la pirámide sitúan las damas unionistas, esposas, parientes o amigas de los líderes, caracterizadas su frivolidad, su desinterés por la política y la hostilidad contra Mariel por su destacada posición. La clase media la conformaban las empleadas de comercio, funcionarias, maestras, estudiantes y profesionistas pobres, que representan el grupo más entendido con la causa unionista. Y en la base de la pirámide se encontraban las esposas de obreros u obreras, a saber, trabajadoras de fábricas o talleres, y empleadas domésticas, que representan la masa informe agitada por el partido, instrumentalizada como carne de cañón en huelgas y manifestaciones.

En *La Trampa*, Portal narra también sus propias contradicciones. Al caer presa por sus convicciones políticas, Mariel se descubre incapaz de explicar los propósitos

¹⁰¹ Carlos Steer Lafont joven aprista que instigado por el partido cometió el asesinato contra el director del periódico *El Comercio* Antonio Miró Quesada y su esposa.

del unionismo a las presas comunes, es decir, borrachitas, mujeres de mal vivir y vagas. En su primera noche en la comisaria, Mariel se desmarca del resto de las prisioneras valiéndose de su apariencia y su conocimiento. Mariel se distingue del resto de las detenidas por su vestido correcto y su aspecto decente, a diferencia del aspecto tan repugnante de su compañera de celda con los pelos hirsutos sobre la cara y sucios guñapos sobre el cuerpo. Una vez familiarizada con la vida en la prisión, Mariel ejerce su calidad de líder y establece la hora del baño, organizando la cotidianidad de las presas como en una célula unionista.

En otro capítulo se narra la indolencia de Mariel ante la violencia doméstica sufrida por la mujer de un unionista, borracho y golpeador, que irónicamente ostenta el cargo de secretario de disciplina. La compañera debe conformarse con las esperanzas del mañana que le ofrece Mariel, su dirigente, para no diluir las promesas de igualdad del partido. Por otra parte, al jefe unionista no le gustan las mujeres, considera que deben quedarse en casa, dedicadas a las funciones domésticas, y los miembros del comando rebaten a Mariel cada vez que interviene en las discusiones. La labor de Mariel no es fácil, los obstáculos abundan y la cúpula del unionismo se resiste a poner en práctica la igualdad que declama en sus arengas. El romanticismo político de Mariel se disipa y finalmente reconoce que su participación en el partido se debe a que el Alto Comando requería de una militante femenina para simular la inclusión de las mujeres.

Su desencanto con el movimiento unionista a raíz de las faltas a los principios del partido por parte del jefe y la cúpula dirigente, la fabricación de mártires para conmover a la masa o desviar la atención, según fuera necesario, y la desestimación de los problemas de la mujer llevaron a Magda Portal a romper definitivamente con el partido aprista. Tras la publicación de *La trampa*, los partidarios se empeñaron en sacar la novela de circulación y en desacreditar a su autora por dar voz a “los que tuvieron fe y [como ella] la perdieron”.¹⁰²

¹⁰² Magda Portal, *La Trampa*, Lima: Cocodrilo Ediciones, [1957] 2020.

5.5 CONCLUSIONES

Magda Portal se proyectó como una mujer libre, autodidacta, valiente y combativa. El premio de los Juegos Florales (la justa lírica convocada por los estudiantes de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos) le valió para posicionarse como poeta y sus revistas literarias para hacerlo como editora. Ambos títulos le permitieron divulgar sus ideales renovadores en numerosas expresiones manifestantistas difundidas en tribunas como *Flechas*, *Motivos*, *rascacielos*, *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Indoamérica* o *Repertorio Americano*. Magda Portal hizo siempre uso de la palabra, intervino en verso o en prosa tanto para renovar las formas estéticas como para despabilar al pueblo sumiso.

Al rodearse de un grupo de poetas conoció y experimentó las innovaciones en materia lírica y social, los colegas de la Universidad de San Marcos, entre ellos, César Vallejo y Alcides Spelucín, la introdujeron al reformismo universitario y las luchas de la clase obrera, y la presentaron con Raúl Haya de la Torre. Y en José Carlos Mariátegui encontró a un maestro que la introdujo en el debate de las problemáticas que azotaban al continente y al mundo, y lo más importante, que impulsó su escritura. En *Amauta*, una de las revistas más destacadas del continente, Magda Portal publicó reseñas, poemas y su defensa programática “Andamios de vida”.

En el ámbito de la poesía fue inscrita en destacadas monografías, la *Antología de Poetisas Americanas* de Juan Parra del Riego (Montevideo, 1923), el *Índice de la nueva poesía americana* seleccionada y prologada por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1926); y el ensayo “El proceso de la literatura” de los *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* de José Carlos Mariátegui (Lima, 1928), siendo la única “poetisa” listada en el texto en cuestión. En *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (México, 1928) editado por el APRA, Magda marcó el rumbo de la poesía social, definiendo las formas y temas de una nueva estética, así como el compromiso ético y político requerido en los nuevos poetas. Y en el terreno político lanzó proclamas individuales y colectivas en publicaciones afines a la unión político-cultural americana, su actitud combativa y sus llamados por la unión continental le dieron fama en todo el continente. Magda osciló fluidamente entre dos polos, el lírico y el político, como autora creó una

imagen que lo mismo se hacía escuchar con sus versos revolucionarios que con los ensayos a favor del voto femenino.

Afortunadamente, Magda Portal se empeñó en redactar y difundir su autobiografía. La biografía sumada al registro audiovisual de su paso por la Universidad de California nos presentan las ideas de Magda Portal sin filtros ni retoques. En la conversación con Agnes Dimitriou y Francine Masiello, entrevista guiada por los cruces entre poesía, política y feminismo, al cuestionarle si en los años veinte había otras mujeres escritoras Portal evitó vincularse con sus colegas, su respuesta fue:

No las recuerdo propiamente. Si las había, no se atrevían. Yo sí me atrevía, no me preocupaba lo que dijera nadie. No había mujeres que destacaran. Después estuvo María Wiese, pero después. Había pocas [mujeres], pero de poco relieve. Estaba también Blanca Luz Brum [...], Ángela Ramos.¹⁰³

En los capítulos desarrollados se ha hecho patente que el número de mujeres activas en la esfera intelectual no fue tan reducido como registra la historia, si el número de mujeres parece exiguo se debe sobre todo a que ellas no han recibido el reconocimiento debido. A pesar de que las mujeres cruzaron caminos, mantuvieron comunicación epistolar, leyeron e inclusive reseñaron la obra de otras, no formaron una hermandad (*sisterhood*) de mujeres intelectuales, como ha señalado ya Vicky Unruh.¹⁰⁴ Cuesta escuchar que Portal minimice la presencia de María Wiese, Carmen Saco o Blanca Luz Brum, colegas de pluma con las que compartió páginas en *Amauta*. La trayectoria de Blanca Luz Brum se entrelaza especialmente con la de Portal, primero fueron compañeras en el semillero intelectual de José Carlos Mariátegui, ambas enfrentaron el exilio como castigo por su supuesta participación en el complot comunista atribuido al amauta y sus discípulos, y después coincidieron nuevamente las páginas de *Guerrilla* y *Repertorio americano*. Entre las escritoras que Magda Portal prefiere eludir podemos citar también a Alfonsina Storni, la única mujer que la acompañó en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926) y sobre la cual escribió en *Flechas*.

¹⁰³ Magda Portal, "Interview, Magda Portal."

¹⁰⁴ Vicky Unruh, *Performing women*, 22.

A sus 81 años, Portal evitaba asociarse con las mujeres de su generación e insistía en ligar su trayectoria a la figura de José Carlos Mariátegui. El hecho no demerita su trabajo intelectual a favor de los derechos de las mujeres, la labor de alfabetización con las presas políticas, la presidencia de la Asociación Nacional de Escritoras y Artistas (ANEA), el impulso de la Alianza por la Liberación de la Mujer Peruana (ALIMPER) y un largo etcétera en la lista de sus logros, no obstante, demuestra que en el campo artístico-literario predomina la singularidad, la exaltación del genio único, de ahí que algunas mujeres reprodujeran las mismas tretas patriarcales que impugnaron en su camino.

DIVERSOS CAMINOS A LA AUTORIA

La relectura de la literatura de vanguardia en clave de género nos revela cómo se representa, construye y negocia el género en los textos literarios, así como las formas en que la literatura refleja, desafía y da forma a las identidades de género, las normas sociales y las dinámicas de poder que regulan la autoridad en los campos literario y social. Como se ha resaltado en los capítulos anteriores, el género asociado a otros factores como la sexualidad, la nacionalidad, el color, el origen étnico, la religión, la clase social, el estatus migratorio o el acceso a distintos recursos¹ determinaron el performance de las autoras de manera diferente. En cada caso particular, a estos factores podemos sumar el apoyo familiar, el acceso a la educación, el emplazamiento o desplazamiento, el cambio o la flexibilización de las costumbres, es decir, una serie de fenómenos que al interaccionar condicionaron las trayectorias de las autoras, dando como resultado una diversidad de formas para alcanzar la autoría.

Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti, Norah Borges, Maruja Mallo y Magda Portal más allá del género, el espacio temporal y la negociación de las limitaciones impuestas por ser mujeres, presentan otros puntos de convergencia, todas eran mujeres blancas, letradas, ciudadanas, con aspiraciones profesionales y un componente clave para consolidarse como autoras: la socialización intelectual. La socialización en academias, centros de formación, clubes, ateneos, cafés o revistas

¹ Es decir factores que funcionan en conjunto bajo el principio de interseccionalidad (o teoría interseccional) postulado por Kimberlé Williams Crenshaw, en "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," 139–67.

fue parte elemental de su formación, puesto que el “devenir autora es un proceso que no tiene lugar en la habitación propia, aislada, de la escritura, [la pintura o la fotografía,] sino en la escena social y política, una escena en la cual la autorialidad depende de la mirada ajena.”² Para consolidarse como autoras, las mujeres forzosamente debían lanzarse a la arena pública para negociar su imagen autorial, dar a conocer su obra, articular un colectivo o una red de legitimación, conocer colegas, intercambiar, debatir, influir y en última instancia inscribirse en libros, antologías o colecciones que permitieran su circulación y reconocimiento. Sin embargo, la socialización era el primer obstáculo a vencer, ya que el mundo social dividido en espacios públicos y privados permitía el acceso a cada uno de ellos en base al género.

La socialización de Frances Toor, Anita Brenner y Tina Modotti, en el marco del Renacimiento mexicano, estuvo plagada de libertad de acción y movimiento, pero esta era una libertad inusual. En México, Toor, Brenner y Modotti eran *outsiders* y esta condición les permitió trastocar las normas impuestas por una sociedad conservadora y católica.³ Las tres autoras se encontraban lejos de casa, sin supervisión familiar, pero no estaban solas, desde su llegada a la capital mexicana contaron con el apoyo de una red cosmopolita de intelectuales y artistas, nacionales y extranjeros, que para ellas significó una familia, una familia transnacional involucrada en el movimiento de transformación cultural posrevolucionario.

Frances Toor se integró a la vida social mexicana a través de la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, el centro de reunión intelectual que recibía estudiantes nacionales y extranjeros para discutir el movimiento de transformación social que experimentaba el país. La simpatía ideológica de Toor con la gesta cultural posrevolucionaria, la incentivó a fundar su propia revista. *Mexican Folkways* fue posible gracias a que la antropóloga poseía los conocimientos, los recursos y, sobre todo, la destreza para formar alianzas con destacados académicos, artistas, intelectuales y funcionarios públicos que influyeron en la reputación de su proyecto.

² Aina Pérez, Meri Torras, Eleonora Cróquer, “A manera de presentación. Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un *corpus* visibilizador,” *Mundo Nuevo* n.16, enero-junio, 2015, 24.

³ Aunque Anita Brenner nació en Aguascalientes, México, su trayectoria binacional y su identidad judía la identificaron como extranjera.

Asimismo, la libertad de acción y movimiento fue un requisito trascendental, de otra forma la editora no habría realizado las múltiples expediciones para “andar entre los indios y estudiar sus costumbres”,⁴ viajando y conviviendo con ellos sin la supervisión de esposo o chaperón, contrario a lo dispuesto para las mujeres respetables, en circunstancias que incluso sus colegas mexicanos consideraron peligrosas.

La revista *Mexican Folkways* contó asimismo con el apoyo de la familia transnacional. Jean Charlot y el ubicuo Diego Rivera se desempeñaron como directores artísticos sucesivamente. A cambio de su colaboración, Diego Rivera obtuvo un escaparate que mostraba su obra al público angloparlante y, por su parte, Toor se benefició del renombre, la gráfica y la importante red de contactos riveristas. A pesar de los escasos datos biográficos sobre Toor es recordada por las revistas, libros y guías que interpretaron la cultura mexicana para el público angloparlante y que, aun hoy en día, son un referente en el campo de la antropología. El magazín sobre “Leyendas, fiestas, arte y arqueología” fue su propio medio de difusión y legitimación en México y Estados Unidos.

Por su filiación a la comunidad judía, Frances Toor fue la primera en intervenir a favor de Anita Brenner. A su regreso a México, la introdujo en el círculo intelectual que frecuentaba y la asistió para conseguir sus primeros trabajos, como emisaria del B'nai B'rith o como colaboradora en su revista bilingüe. Los conocimientos y la trayectoria binacional de Brenner, la ayudaron a crear sus propias alianzas. Con Jean Charlot, respetado miembro de la comunidad artística al que se le atribuye la recuperación de la técnica del grabado en madera, forjó el término *Mexican Renaissance*,⁵ expresión para describir la función del arte y los artistas pos-revolucionarios. Brenner colaboró también con Diego Rivera, viéndose influenciada por su doctrina revolucionaria. Carleton Beals, colaborador de *Mexican Folkways* y *The Nation*, muy probablemente la puso en contacto con el semanario estadounidense, donde Brenner publicó su primer artículo, “The Jew in Mexico.”⁶ En definitiva, los vínculos con la comunidad judía e internacional le dieron un primer

⁴ Frances Toor, “Advertencia de la Directora,” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: junio–julio, 1925, 4.

⁵ Glusker, *Anita Brenner*, 42.

⁶ Op. cit. 81.

empuje a su carrera. Y los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston, también miembros de la familia transnacional, fueron los encargados de capturar las imágenes que ilustraron su reconocido libro *Idols behind altars*.

Por su parte, Tina Modotti antes de recalar en México contaba ya con un par de conocidos mexicanos. En la bohemia de Los Ángeles conoció al escritor Ricardo Gómez Robelo y al pintor Xavier Guerrero, los primeros en la cadena de contactos que Modotti tejió durante su residencia en México. También en los círculos bohemios conoció a Edward Weston, el fotógrafo que guio su transformación de modelo en fotógrafa. Una vez completada la metamorfosis, Modotti se benefició de la red de colaboración de la familia transnacional, Frances Toor encargó imágenes para su revista; Diego Rivera, José Clemente Orozco y Máximo Pacheco comisionaron el registro de sus murales; y Germán List encomendó las fotografías para el libro inédito *El canto de los hombres*, que en cambio se publicaron en la revista estridentista *Horizonte*.

Claramente, Toor, Brenner y Modotti negociaron las normas sociales y sortearon el patriarcalismo que constreñía a las mujeres mexicanas. Al contrario de las mexicanas de clase media o alta que, con su educación en bordado, piano y francés, carecían por completo de medios de subsistencia; las tres *outsiders* contaban con herramientas para generar ingresos y llevar una vida independiente. Por otro lado, su vida social tampoco se ajustó a la limitada vida de las mexicanas de clase media o alta que no tenían permitido hablar con otros hombres sin la compañía de su marido y, en muchos casos, tampoco tenían permitido salir a la calle solas como describió Carleton Beals en *Mexico: an Interpretation*.⁷ Toor, Brenner y Modotti además de colaborar en la simbiótica gesta cultural disfrutaron de la agitada vida social que la ciudad ofrecía. Solas o en compañía de los integrantes de la familia transnacional, asistían al restaurante de moda (Sanborns) donde se daban cita políticos, periodistas, artistas y empresarios; recorrían las calles de la capital, visitaban pueblos, barrios bajos o espectáculos populares. Las normas y costumbres sociales comenzaban a flexibilizarse pero no con la misma celeridad para todas las mujeres. Toor, Brenner y

⁷ Carleton Beals, "The Women," *Mexico: an Interpretation* (Nueva York: B.W. Huebsch, Inc., 1923), 189-192.

Modotti por su condición de extranjeras, los conocimientos adquiridos y las alianzas creadas en estos espacios, balancearon las fuerzas a su favor para negociar su identidad de mujeres creadoras y hacerse de un lugar en la élite cultural del *Mexican Renaissance*.

Aunque el balance no siempre resultó a su favor. Cuando Tina Modotti, por su militancia en el Partido Comunista, se convirtió en un personaje incómodo para el gobierno mexicano, fue acusada de atentar contra el Presidente Pascual Ortiz Rubio. La campaña de difamación orquestada por el gobierno y la prensa condenaban los retratos al desnudo de Modotti (capturados por Edward Weston) y revivían su probable participación en el asesinato de Julio Antonio Mella convirtiéndola en una auténtica Mata-Hari. La campaña de difamación concluyó con su expulsión de México en 1930, pocas semanas después de celebrarse la citada exposición en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Las negociaciones de la argentina Norah Borges fueron de un tenor muy diferente, por lo general, fueron limitadas y mediadas por su entorno familiar. Durante la Gran Guerra recorrió Europa acompañada de su familia, recolectando conocimientos y experiencias. En Suiza, se formó bajo la guía de Maurice Sarkisoff en *l'École des Beaux-Arts* de Ginebra y, Arnaldo Bossi y Frans Masereel la introdujeron en las técnicas del grabado. En España, continuó su formación con el pintor sueco Sven Westman en Mallorca, y con Julio Romero de Torres en Madrid. Cada escala y cada tutor de este privilegiado recorrido favorecieron la expansión de la mirada y la creación de una estética propia. Pero cabe recordar que este recorrido, no fue una inquietud propia (como lo fue en el caso de Toor, Brenner, Modotti y otras artistas de su generación), la trayectoria artística de Norah Borges despegó a consecuencia de las circunstancias familiares.⁸

En España, ella y su hermano se vincularon con los poetas ultraístas, aunque de manera diferenciada por las convenciones de género. Jorge Luis asistía a las tertulias, experimentaba la vida bohemia y, se relacionaba con intelectuales y poetas pero Norah, al igual que muchas mujeres burguesas, desconocía esas libertades, su

⁸ María Elena Babino, "Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán. Continuidades y rupturas," en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Editorial CSIC, 2005), 168.

clase y sexo dictaban su confinamiento al espacio doméstico, bajo la custodia familiar. Además en la España de principios del siglo veinte, los espacios de sociabilización como cafés y ateneos restringían la entrada a las mujeres, y las *soirées littéraires* por su naturaleza nocturna estaban reservadas para los hombres. Ambos vetos dificultaban la socialización cultural de las mujeres, aunque hubo fisuras o coyunturas que escaparon a la norma. En Sevilla, cuando la familia Borges se hospedó en el Hotel Cecil, es decir, el mismo lugar donde se celebraban las tertulias ultraístas, Norah Borges pudo asistir.⁹

Las convenciones de género obstaculizaron su asistencia a tertulias o cafés pero, por otra parte, consintieron su formación en la academia y con la comunidad artística. Norah Borges conoció las últimas tendencias y dominó las técnicas en boga, pero el acatamiento de las normas y su carácter reservado limitaron su horizonte. De ahí que su obra abunde en representaciones de los escenarios que tuvo a su alcance, salas de estar, dormitorios, balcones o jardines, es decir, los límites del espacio femenino, ya que las mujeres de su clase que se aventuraban por lugares moralmente peligrosos ponían en riesgo su honorabilidad. Sujeta por la “ideología de la domesticidad”,¹⁰ sin experimentar el dinamismo y los rituales de la vida moderna, Borges se abocó a capturar los rituales de la burguesía. Momentos de ocio en palcos, paseos y visitas ejecutados desde la perspectiva del espacio íntimo, fueron motivos constantes de la plástica borgiana. En contraste con los pequeños mundos vividos y recreados en xilografías y pinturas, su obra circuló libremente. Sus *bois* fueron acogidos por un sinnúmero de revistas de espíritu iconoclasta, toda vez que sus composiciones introducían un lenguaje visual de avanzada en sociedades artísticas con aspiraciones de modernidad.

A lo largo de su carrera, Norah Borges contó con el apoyo de dos importantes mediadores, Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre, pero la apabullante notoriedad de ambos escritores así como la tónica viril que dominó el arte de vanguardia, incluida la corriente ultraísta que cantó su fuerza con metáforas fálicas,¹¹ desplazaron

⁹ S/A, “Cronología de Norah Borges 1914-1940,” *Romance Studies* 27, n. 1, 2009, 1-6.

¹⁰ Griselda Pollock, *Visión y diferencia*, 135.

¹¹ El masculinismo no fue un síntoma exclusivo del ultraísmo como se evidencia en el primer capítulo muchos de los movimientos vanguardistas y sus heraldos defendieron la supremacía viril, tanto en España como en América Latina.

a Norah Borges a un segundo plano. Jorge Luis Borges fue quien sugirió el seudónimo de su hermana y fue también el primer promotor de su obra, gracias a su intervención no fue Leonor Fanny sino Norah quien publicó su primer grabado en la revista *Baleares*. Y él mismo fue quien la presentó con los ultraístas y con Guillermo de Torre.

Por invitación del poeta madrileño, Norah Borges inició una larga colaboración con los poetas del ultra. Su participación en el movimiento marcó un cambio de rumbo en la imagen ultraísta, no obstante, aun cuando infiltró una estética vanguardista en sus tribunas, transformando radicalmente la visualidad ultraísta, su reconocimiento en el colectivo fue siempre ambivalente. Las artistas que lograban traspasar las barreras para ingresar en el campo artístico eran elogiadas por su incursión, al mismo tiempo que eran subordinadas por su condición de mujer, usando retóricas diferenciadas para cada sexo que producían mensajes contradictorios.¹² De una página a otra, a capricho de críticos y reseñistas, Norah Borges transmutaba de “amazona” en “lírica adolescente emocionada”, de “pintora del ultra” en “aislada repercusión”. Sus correligionarios la alabaron como musa en ensayos, críticas y poemas, pero como artista señalaron especialmente su condición de mujer y le achacaron valores como el candor, la ingenuidad y la inocencia a ella y sus creaciones. Tanto Norah Borges como su obra fueron valoradas con un lenguaje sexualizado, sin importar si se trataba de los toscos y angulosos trazos de sus grabados más vanguardistas o de las suaves líneas y los colores apastelados de dibujos y pinturas confirmando que, al momento de la valoración, el sexo de la autora tenía mayor peso que la obra misma.

Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando-Villar, Adriano del Valle, Alfredo Brandán Caraffa, Serafín Delmar, Magda Portal o Consuelo Berges se cuentan entre las plumas que le dedicaron reseñas o poemas en publicaciones de España y América. El temprano estudio sobre las gestas estéticas, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre, dedicó un apartado al movimiento ultraísta español, en él, el autor ultraísta refrendaba vínculos con referentes como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos

¹² O *mixed messages* al decir de Vicky Unruh, en *Performing women and modern literary culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006), 1.

Assens, Vicente Huidobro y con colaboradores como los xilógrafos Norah Borges y Rafael Barradas.¹³

Décadas más tarde, en *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), Guillermo de Torre rectificó el recorrido. En el recuento de la tendencia ultraísta refrendó los vínculos con Cansinos Assens, Gómez de la Serna, Jiménez y Huidobro, pero el apartado otrora dedicado a los xilógrafos Borges y Barradas fue eliminado, este se convirtió en una brevísima alusión por su colaboración en la revista *Reflector*.¹⁴ La volatilidad de la acreditación y su consigna en el registro histórico fue también advertida por May Lorenzo Alcalá. La escritora señaló que, en la segunda edición de *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre suprimió toda huella de la participación de Norah Borges en el movimiento ultraísta, concluyendo que mientras en la primera edición quiso lisonjearla, cuando ya estaban casados decidió ocultar aquella etapa de su mujer.¹⁵ Sendas ediciones de Guillermo de Torre demuestran que el registro histórico es caprichoso y está sujeto a modificaciones o reformulaciones por parte de los agentes que lo efectúan.

La acreditación de Norah Borges no se dio en España sino en su natal Argentina, y no fue ella misma quien reivindicó su nombre sino Alfredo Brandán Caraffa quien salió en su defensa: “Los primeros grabados en madera 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”, le concedía el poeta argentino, en el número inaugural de *Proa*.¹⁶ La revista *Proa* acogió los dibujos y grabados de Norah Borges y, por vez primera, la alistó entre los redactores. En Argentina, Borges continuó ilustrando los libros y revistas de sus contemporáneos, la presencia simultánea en ambos impresos potenció la circulación de su obra y su red de contactos. En su caso, las publicaciones fueron el principal espacio de socialización, literatos y colectivos de allende la (re)conocían por la práctica de “viajar

¹³ Guillermo de Torre, “Dos xilógrafos: Norah Borges. Rafael Barradas,” *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Rafael Caro Raggio Editor, 1925), 54-56.

¹⁴ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, [1965] 1971.

¹⁵ May Lorenzo Alcalá, *La vanguardia enmascarada* (Buenos Aires: EUDEBA, 2010), 81-82.

¹⁶ Alfredo Brandán Caraffa, “Norah Borges,” *Proa*, Buenos Aires: agosto, 1924, 10.

impresa”,¹⁷ así lo confirma Ildefonso Pereda Valdés: “Conocí por primera vez a los grabados de Norah Borges en las revistas *Grecia* y *Ultra*. Yo abría aquellos números abigarrados y barrocos [...] en busca anhelante de sus grabados [...] Los grabados de Norah Borges fueron para mí, el índice del arte nuevo.”¹⁸ A pesar de su restringida intervención en la arena pública y los contradictorios mensajes de la crítica, la ubicuidad de grabados y dibujos le dieron gran renombre.

Maruja Mallo, socializada asimismo en la España de entreguerras, inicialmente también se vio limitada por las convenciones sociales. Las mujeres burguesas, como Borges y Mallo, no asistían a las tertulias por su naturaleza noctámbula, la familia de Mallo consideraba pecaminoso que una señorita saliera de casa a esas horas¹⁹ y Borges simplemente admitió que en aquella época las mujeres no frecuentaban los cafés.²⁰ No obstante, la socialización de Mallo contrasta radicalmente con la de su colega, ya que la reproducción o la subversión de las normas depende también de la agencia de cada artista. Maruja Mallo, por su carácter sociable y curioso, decidió sortear las reglas dictadas para las mujeres de la época, paseó sin carabina (o chaperón), rompió las reglas de vestimenta e instauró el *sinsombrerismo*, experimentó el amor libre y sinérgico, se forjó en el arte de la pintura (oficio viril) y, evadió por igual el matrimonio y la maternidad. Disfrutó de las verbenas, frecuentó la obscuridad de salas de cine, parques y calles, y acudió a las numerosas tertulias celebradas en los cafés madrileños. Mediante reiterados performances,²¹ reproduciendo o incumpliendo las normas, Maruja Mallo logró manifestar un espíritu transgresor sin perder su estatus de hija de familia.

¹⁷ Patricia Artundo, “Norah y María Clemencia,” en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 38-51.

¹⁸ Ildefonso Pereda Valdés, “El arte de Norah Borges,” Montevideo, 1922, en *Norah Borges. Álbum de recortes*, Fundación Espigas, citado en Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

¹⁹ Fernando Huici, “Entrevista con Maruja Mallo,” *Camp De L’Arpa* 53, 1978, citado en Mangini, *Maruja Mallo*, 45.

²⁰ Juan Manuel Bonet, “Hora y media con Norah Borges,” *Renacimiento*, n. 8, Sevilla: 1992, consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat: et. al. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 64-66.

²¹ En el sentido propuesto por Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge, 1999.

A diferencia de otras mujeres de su época, Maruja Mallo tuvo el apoyo constante de su familia para hacer carrera y además como artista. Desde el inicio, Justo Gómez Mallo fue un pilar en la carrera de su hija, le facilitó clases particulares de dibujo, la participación en la Escuela de Artes y Oficios e incluso trasladó la residencia familiar a la capital española para que ella y su hermano Cristino estudiaran en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en una época en que contados padres españoles consentían la educación de sus hijas. En las aulas de la Real Academia, Maruja Mallo conoció a Salvador Dalí, juntos dieron seguimiento a las teorías de la pintura moderna que llegaban a España mediante libros, revistas y heraldos. La amistad entre Mallo y Dalí se extendió al resto de los colegas de la famosa Residencia de Estudiantes, lugar de residencia del trío conformado por Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel. Asimismo, Mallo se vinculó con las mujeres de la Residencia de Señoritas, institución homóloga dirigida por María de Maeztu, con Victoria Kent, Josefina Carabias, Concha Méndez, Ángeles Santos, Zenobia Camprubí, María Zambrano o Clara Campoamor entre sus filas.²² La formación académica y la socialización en ambas residencias, le proporcionaron un nutrido intercambio discursivo y una amplia red de contactos.

Al concluir los estudios en la Academia, Ana María Gómez González adoptó el apellido de su padre para forjar la identidad artística de Maruja Mallo. La transición es patente tanto en la signatura de sus cuadros como en las primeras reseñas de la prensa, donde figura con el nombre liminal de María Mallo. En el momento en que Mallo buscó difundir su obra se enfrentó a los obstáculos de ser mujer, como la negativa de los críticos para visitar su estudio o la desestimación de su pintura simplemente por su sexo. En este caso, los contactos familiares tuvieron un peso trascendental, su padre medió para acercarla al crítico Melchor Fernández Almagro y este, a su vez, la llevó hasta el Rey Midas de la cultura española, el mismísimo José Ortega y Gasset fue quien consintió su entrada al Olimpo de la vanguardia madrileña. En un acto excepcional, por primera y última vez, la *Revista de Occidente* prestó sus salones para celebrar una exposición, la exposición iniciática de Maruja Mallo. La

²² Margarita Márquez Padorno, *La Residencia de Señoritas: pioneras del feminismo a través de la Universidad, 1915-1936*. Madrid: Fundación Ortega-Marañón, 2015, 8-9.

excepcionalidad del evento atrajo la atención de la prensa y grandes plumas dieron cuenta de su admiración. El suceso lanzó a Maruja Mallo a la fama y le aseguró el abrigo de dos importantes figuras de la escena cultural de habla hispana, el ya citado Ortega y Gasset, y Ramón Gómez de la Serna.

Tras el excepcional debut, los reseñistas destacaron la vigorosa ejecución plástica y, el humor y la fantasía presente en los temas de cuadros y dibujos, pero insistieron en llamarla pintor, pintor más no pintora puesto que “el artista, cuando merece este nombre, es Adán, Apolo, varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril”,²³ aseguraban José María Quiroga Plá y, otros tantos críticos y reseñistas. En la exhibición celebrada por la *Revista de Occidente*, Maruja Mallo había demostrado sus dotes para la pintura pero cómo admitir que una mujer destacaba en un “ejercicio específicamente viril”, la única salida para excusar su inscripción en el campo de la plástica fue su virilización.

No solo el discurso de la crítica la definió como pintor, la premisa de que las artes y las ciencias eran competencias exclusivamente masculinas tuvo tanta fuerza que incluso Maruja Mallo asumió un “espíritu creador masculino”.²⁴ Al revestirse de masculinidad en cierta medida consiguió sortear el tradicional método de valoración en que el sexo del productor penaliza automáticamente a las artistas mujeres y celebra a los artistas hombres,²⁵ aunque este revestimiento supuso secundar la idea patriarcal del arte y del artista, así como obviar la misógina concepción de la mujer en su campo y en lo cotidiano, echando por tierra las afirmaciones de los que han buscado ver en Mallo a una feminista. Críticos y reseñistas que aplaudían la irrupción de Maruja Mallo en el proscenio del arte crearon una imagen autorial contradictoria, pues cada vez que se aludía al pintor inevitablemente se precisaba “Maruja Mallo es mujer”, una “mocita veinteañera” o una “muchacha, inédita hasta ahora”, entre otras discordantes sentencias.

Durante los años de juventud y experimentación, Maruja Mallo se rodeó siempre de poetas y pintores con los que intercambió visiones estético-ideológicas.

²³ José María Quiroga Plá, “Un pintor de nuestro tiempo,” *Mediodía*, n. 12, Sevilla: junio-julio, 1928, 14.

²⁴ Como ella misma consignó en su agenda telefónica durante los años que pasó en Buenos Aires. Consultado en Mangini, *Maruja Mallo*, 242-43.

²⁵ Griselda Pollock, *Visión y diferencia*, 87.

Al respecto podemos citar las influencias de ida y vuelta con sus parejas sentimentales Rafael Alberti y Miguel Hernández, o las correspondencias lírico-plásticas con su amiga y musa Concha Méndez, aun cuando la valoración de estas relaciones cambio con el paso del tiempo. Maruja Mallo ocupó un lugar destacado en las memorias de Concha Méndez²⁶ pero, en contraste, al concluir la sinérgica relación que mantuvo con Rafael Alberti, la influencia e incluso la existencia de Maruja Mallo fueron objeto de un olvido deliberado. El recuento de los años veinte hecho en *La arboleda perdida* pasa lista a Lorca, Buñuel, Neruda, Miguel Hernández o Pepín Bello, pero Maruja Mallo es una de las ramas olvidadas en el camino.²⁷ Fue hasta la muerte de María Teresa de León, esposa de Alberti, que el poeta rectificó sus memorias y recordó a aquella pintora extraordinaria que le mostró la belleza existente en cloacas, alcantarillas y verbenas expresada en versos de sombría belleza como *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo*.²⁸

De manera similar, en las entrevistas realizadas en los años ochenta, Maruja Mallo capoteaba las preguntas que buscaban relacionarla con Alberti, en cambio, insistía en vincularse con Dalí, Buñuel y Lorca en un intento por ligar su trayectoria a los grandes del arte, a los que no fueron borrados de la historia, pese a que en sentido contrario, ellos nunca aludieron a su persona. No obstante, las vivencias a su lado en aquellos locos años veinte fueron de gran importancia para su formación artística, además de inspirarse mutuamente, los colegas de hornada señalaron derroteros posibles, Dalí y Buñuel se adelantaron al encuentro de los surrealistas en París, y Lorca puso a Buenos Aires y los Amigos del Arte en el mapa. La red creada con y a través de los integrantes de las residencias de estudiantes la impulsaron a lo largo de su carrera. Ramón Gómez de la Serna fue su guardián por más tiempo, primero la llevó hasta La Habana en las páginas de la *revista de avance*,²⁹ le dedicó un apartado

²⁶ Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento, 2020.

²⁷ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona: Bruguera, [1959] 1980.

²⁸ El resarcimiento se dio primero en las páginas de *El País* (Rafael Alberti, "De las hojas que faltan," *El País*, Madrid: septiembre 29, 1985) y después en la segunda parte de sus memorias tituladas *La arboleda perdida*.

²⁹ Miguel Pérez Ferrero, "Baraja de estampas," 1928. *revista de avance*, n. 25, La Habana: agosto 15, 1928.

en su libro de *Retratos*³⁰ y al reencontrarse en el exilio contó con su beneplácito para publicar la versión seminal de “Lo popular en la plástica española” en la reputada revista de Victoria Ocampo, *Sur*.³¹

El camino trazado por Magda Portal para conseguir un lugar destacado en las letras y la política fue completamente diferente, ya que las mujeres de la clase obrera forzosamente tomaban el espacio público para cumplir con sus labores y seguían normas distintas a las estipuladas para las mujeres de la burguesía. La inestable economía familiar, a causa de la muerte de su padre, llevó a Magda Portal a valerse por sí misma desde corta edad. A los doce años ingresó al Colegio para Señoritas, para realizar una carrera comercial y al concluirla inmediatamente se integró al mundo laboral, desempeñando diferentes oficios. El trabajo en un estudio litográfico, uno de sus primeros empleos, le proporcionó un primer acercamiento con las artes de la imprenta, mismas que fueron de gran utilidad por el resto de su vida.

Desde luego el estatus social influyó en el itinerario de Magda Portal, sin las comodidades de la vida burguesa pronto se identificó con las luchas de la clase obrera, que con sus reclamos por mejores salarios y la instauración de la jornada de ocho horas agitaron las calles de Lima. La precaria situación de Portal hizo del trabajo una prioridad y obstaculizó la realización de estudios superiores, sin embargo, la atracción que sentía por la Universidad de San Marcos, la impulsó a asistir como alumna libre. En la universidad se vinculó con los integrantes del Grupo Norte, César Vallejo, Alcides Spelucín y Antenor Orrego, y con la bohemia universitaria conformada por poetas y artistas que se daban cita en los bares y cafés de los alrededores.

La bohemia de San Marcos, bohemia politizada, hacía eco de las demandas del movimiento reformista emanado de la Universidad de Córdoba, Argentina. Los estudiantes sanmarqueños reclamaban el paso de una universidad aristocrática a una mesocrática,³² demanda con la cual Portal se sintió identificada. En la agitada coyuntura de las luchas de la clase obrera y el movimiento estudiantil, Portal conoció

³⁰ Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo,” *Retratos completos*, Madrid: Aguilar, 1961.

³¹ Maruja Mallo, “Lo popular de la plástica española,” *Sur*, n. 43, Buenos Aires: abril, 1938, 34-46.

³² Yolanda Westphalen, “Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación,” en *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal* (Lima: Casa de la Literatura, 2017), 17.

a Raúl Haya de la Torre y a José Carlos Mariátegui. Asistió a las tertulias celebradas en casa del amauta y junto con obreros, mineros, campesinos, estudiantes, intelectuales y extranjeros escuchó su doctrina. La relación con el ateneo y la revista de Mariátegui fue fundamental para una autora autodidacta como Portal, pues en ambos espacios se difundían y discutían las novedades estéticas, políticas e ideológicas del orbe.

La obtención del primer premio de los Juegos Florales, la justa lírica convocada por los estudiantes de la Facultad de Letras de San Marcos, la hizo célebre. Portal señalaba aquel episodio como la primera discriminación por ser mujer, ya que al descubrirse que los versos ganadores los había escrito ella se otorgaron dos premios, el premio habitual para el poeta Alberto Guillén y otro premio especialmente creado para ella. El premio y la negativa a declamar sus poemas en presencia del presidente del Perú durante el evento de premiación, la pusieron en la mira de los literatos peruanos. Pero antes de adoptar la identidad de Magda Portal en la escena pública, María Magdalena Julia Portal Moreno publicó sus primeros poemas con seudónimos, primero como Tula Soavani y después como Loreley, nombre que utilizó para firmar los *Nocturnos* enviados a los Juegos Florales. La notoriedad obtenida con el premio hizo que muy pronto fuera convocada por los antologizadores, sus poemas fueron compilados en la *Antología de Poetisas Americanas* (1923) de Juan Parra del Riego, el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), antología seleccionada y prologada por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, y además quedó inscrita en los *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui.³³

Magda Portal emprendió varios proyectos editoriales para poner en circulación sus ideas. En Lima, junto con los hermanos Bolaños, Federico y Reynaldo (Serafín Delmar), editó la revista *Flechas* (1924), el primer escaparate de autopromoción y vinculación con poetas locales y extranjeros. En Bolivia, participó en la fundación de la editorial Bandera Roja y bajo este sello publicó *El derecho de matar* (1926),³⁴ libro

³³ Juan Parra del Riego, *Antología de Poetisas Americanas*, Montevideo: Claudio García Ed., 1923. Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires: El Inca, 1926. José Carlos Mariátegui, *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

³⁴ Magda Portal y Serafín Delmar, *El derecho de matar*, La Paz, Bol.: Editorial Bandera Roja, 1926.

de relatos al alimón con Serafín Delmar. De vuelta en Lima, fundó la revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel* (1926-1927), hoja volante que incluso llegó a oídos de *La Gaceta Literaria*.³⁵ Además de forjar proyectos editoriales enviaba por igual poemas, reseñas, críticas o llamamientos a *Amauta* y el *Boletín Titikaka*, publicaciones peruanas con amplia circulación y reconocimiento. Las ediciones propias así como las colaboraciones en las revistas amigas incrementaron su renombre y circulación. Magda Portal incluso se vio involucrada en polémicas, la opinión de Miguel Ángel Urquieta sobre *La Torre de las Paradojas* de César Atahualpa Rodríguez suscitó un debate entre el periodista y la poeta, la disputa sobre el arte nuevo y su propósito tuvo lugar en *Amauta*. En su réplica Urquieta afirmaba que de no tratarse de Magda Portal obviaría la polémica, pero “Tratándose de ella, la cuestión cambia[ba] totalmente.”³⁶ Portal se había posicionado no solo como poeta sino también como teórica del arte nuevo, con autoridad suficiente para defender su visión en una de las tribunas más importantes de la vanguardia.

La acusación de orquestar un complot comunista imputada a Mariátegui y sus pupilos, llevo a Portal, su hija y Serafín Delmar al exilio, primero recalaron en Cuba y después en México. En La Habana, Portal entró en contacto con la también poeta Mariablanca Sabás Alomá (miembro fundador del Grupo Minorista) y colaboró en la *revista de avance*. Al ser extrañados nuevamente, Portal, su hija y Delmar viajaron a México atraídos por el espíritu posrevolucionario (al igual que Toor, Brenner y Modotti). En la capital mexicana, un puñado de expatriados peruanos, a saber, Magda Portal, Serafín Delmar, Raúl Haya de la Torre, Esteban Pavletich y Carlos Manuel Cox, impulsaron la formación de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). La alianza tuvo también un medio impreso, *Indoamérica. Órgano de la sección mexicana del APRA*. En esta edición, Portal publicó un par de textos críticos y aprovechó el impulso del sello editorial aprista para publicar *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928), ensayo donde teoriza sobre la indisoluble mancuerna entre arte de vanguardia y compromiso social.

³⁵ S/A, “Memoranda de Revistas Americanas,” *La Gaceta Literaria*, n. 2, Madrid: enero 15, 1927, 6.

³⁶ Miguel Ángel Urquieta, “Divagaciones de un periodista: Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos,” *Amauta*, n. 7, Lima: marzo, 1927, 25-28.

La red de poetas y publicaciones tejida por Portal potenció la difusión y el respaldo de su propuesta lírica. En *Indoamérica*, entre manifiestos, alianzas y anuncios de la APRA, Serafín Delmar reseñó *El nuevo poema* y se reprodujeron los elogios de César A. Rodríguez (el mismo poeta que suscitó la polémica entre Portal y Urquieta), enviados desde Arequipa. Las críticas sobre *El nuevo poema* se multiplicaron por el continente, en *Amauta*, *Boletín Titikaka* y *Repertorio Americano* aplaudieron la propuesta y solamente en *Contemporáneos* fue recibida con sarcasmo. No solo *El nuevo poema* utilizó la red revisteril a su favor, la célula aprista también se benefició de la red de revistas amigas, difundiendo sus llamados y participando en debates a escala continental.

Gracias a la circulación y legitimación que estas tribunas ofrecían, Magda Portal se hizo de una imagen autorial en la escena literaria y política. Sin embargo, años después, el sistema de apoyo mutuo se fracturó, primero, con la muerte de Mariátegui, después, con la separación de Serafín Delmar y, finalmente, tras el rompimiento con el aprismo. En represalia por exponer los vicios al interior del partido, Magda Portal sufrió los efectos de una campaña de desprestigio, ataques y silenciamiento, a raíz de la publicación de la novela autorreferencial *La Trampa* (1957), confirmando nuevamente que el respaldo y el reconocimiento son temporales y están sujetos a reconfiguraciones.

En cada caso presentado, la intervención en uno o más espacios de la escena pública fue crucial, escuelas, academias, universidades, cafés, bares, tertulias, excursiones, exposiciones o revistas permitieron el encuentro, la cooperación y la puesta en escena de ideas y creaciones. Al saltar a la palestra, las autoras obtenían el beneplácito (o la desaprobación) de la mirada ajena, es decir, la opinión de maestros, mentores, colegas, críticos o coleccionistas. La anuencia de las élites intelectuales y artísticas se traducía en premios, becas, críticas, reseñas, antologías o debates, es decir, el reconocimiento que las inscribía en los relatos colectivos.

El desplazamiento (viajes, viajes de formación, migraciones o exilios) fue otro aspecto sumamente importante para expandir horizontes, cambiar la perspectiva, adquirir nuevos conocimientos y ampliar las redes de colaboración. Lo que para Toor y Brenner fue un viaje de estudios, y para Modotti una nueva oportunidad de vida, se tornó en un viaje iniciático, en una experiencia en la que descubrieron una libertad

inusitada, una cultura nueva y la coyuntura para convertirse en mujeres creadoras. Toor como antropóloga y editora, Brenner como escritora y periodista, y, Modotti como fotógrafa y activista, se involucraron en el proyecto de transformación social posrevolucionario.

Norah Borges tuvo un excepcional viaje de formación en Europa. Las visitas a museos, catedrales, espectáculos y otros sitios de interés cultural (patentes en su manifiesto), los conocimientos obtenidos en la academia y con la comunidad artística de Suiza y España, y su maestría para el dibujo y el grabado la convirtieron en la reconocida artista que impuso un estilo y mostró las posibilidades del arte nuevo en otros rincones. En España, colaboró con los literatos ultraístas y a pesar de la ambivalente relación con el colectivo, sus revistas fueron el principal espacio de socialización de una mujer restringida a los límites del espacio doméstico. A través de revistas y libros cobró visibilidad y aceptación en España y América.

Los recorridos por las calles de Madrid pueden parecer asunto menor, pero fue precisamente en ellos que Maruja Mallo descubrió los signos de un lenguaje plástico moderno, es decir, la diversidad de objetos descontextualizados y desacralizados que moldeaban una nueva conciencia estética. La posibilidad de flanear por la capital madrileña hizo de Maruja Mallo un pintor de la vida moderna, ya que el arte vanguardista residía en la mirada del *flâneur* o la *flâneuse*. Una vez reconocida como pintora, Mallo se marchó a París a cumplir con el rito iniciático de todo artista de su época. Al conocer y ser reconocida por los artistas surrealistas, Mallo paradójicamente concluyó su etapa onírica y descubrió nuevos motivos de inspiración en el constructivismo impulsado por el uruguayo Joaquín Torres García. A su regreso a España retomó los recorridos por los alrededores de la capital, las excursiones con los integrantes de la Escuela de Vallecas nuevamente le proporcionaron motivos para sus cuadros y su plástica escenográfica.

Por su parte, Magda Portal realizó un largo periplo por el continente americano. En Bolivia fundó la revista y editorial Bandera Roja, y al ser desterrada de Perú, el exilio la llevó a Cuba y México. Tras su conversión en activista política emprendió un largo viaje impartiendo una serie de conferencias por Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia y Costa Rica, cosechando contactos (los poetas Mariblanca Sabas Alomá, Domingo Moreno Jiménez y Tomás Hernández

Franco, el periodista y futuro presidente de Venezuela Rómulo Betancourt o el escritor Joaquín García Monge, fundador del emblemático *Repertorio Americano*) y experiencias antes de volver a su natal Perú.

En el exilio, Portal, Mallo y Modotti lograron rearticularse o reinventarse para ejercer una profesión en las esferas cultural o política. Las exiliadas no se marginaron, por el contrario, forjaron nuevas redes o mantuvieron el contacto con redes antiguas a través de epístolas o colaboraciones, y aprovechando sus capacidades encontraron nuevas fuentes de ingresos, un logro realmente significativo pues no todos los exiliados corrieron con la misma suerte.

Destaca asimismo el rol de las mujeres como editoras. Frances Toor fundó su propia revista y editó un sinnúmero de libros y guías de viaje que interpretaron la lengua y la cultura mexicanas para el público angloparlante, haciendo de ello su forma de vida. Siguiendo los pasos de Toor, Anita Brenner fundó el magazín *Mexico/this Month* (1955-1972), edición de larguísimo aliento y publicó diversos libros sobre el periodo posrevolucionario. Magda Portal desarrolló una fecunda producción editorial, en Bolivia fundó la revista y editorial *Bandera Roja*, como recién se mencionó, en Lima animó *Flechas* y la revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel*, y en México impulsó *Indoamérica*, sumándose al circuito de publicaciones que en sus páginas congregaban y transportaban a las inteligencias del mundo.

PLURALIDAD ESTÉTICA BAJO EL PARAGUAS DE LA VANGUARDIA

Al explorar más allá del territorio cartografiado por lo masculino comprobamos que un número no menor de mujeres intervino en el arte (y la política) de entreguerras pero, por políticas de género, estas mujeres no han tenido ni el reconocimiento ni el registro debidos en antologías, índices o catálogos; publicaciones que, en su gran mayoría, no han enmendado la tendencia androcentrista y el consiguiente sesgo histórico. Esta laguna se hace aún más evidente conforme nos adentramos en el terreno del manifiesto, la poética, la doctrina o el programa, es decir, textos donde

“los artistas defienden su derecho a la existencia”, buscan dar significado a un contexto social nuevo y darse en él un significado a sí mismos.³⁷ Por tal motivo, es especialmente relevante señalar las tomas de posición teórica y programática planteadas por las artistas mujeres, ya que se trata de textos autorreflexivos que buscan justificar la existencia misma del autor, lo que crea y las posibilidades de lo creado; textos que debido a su carácter reflexivo y sintético se vinculan a la “madurez del oficio” y la “plenitud de un don creador,”³⁸ tradicionalmente acreditados entre hombres. A través de estos textos, la artistas defienden no solo su existencia misma sino también la voluntad de inscribirse en la tradición manifestantista.

La relatividad estética propiciada por la aceleración de los procesos³⁹ aunada a la naturaleza innovadora y experimental de los artistas de vanguardia dieron lugar a un sinnúmero de posibilidades de enunciación que desafiaban el sentido tradicional del arte. La vertiginosa renovación estética fue alentada por hombres y mujeres pero, por políticas de género, no se ha prestado la atención debida ni se han reproducido con la misma intensidad los textos de las artistas. La omisión puede atribuirse a que, en general, las intervenciones de las mujeres no tuvieron la misma trascendencia que los idearios postulados por sus colegas hombres, es decir, no resultaron en la formación de ismos y no siempre produjeron debates o réplicas pero, indiscutiblemente, estas formulaciones son parte de las ideas lanzadas al aire para accionar valores y agendas.

Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti, Norah Borges, Maruja Mallo y Magda Portal, autoras en absoluto desconocidas, fueron elegidas por su implicación en la elaboración o publicación de manifiestos o programas que, salvo en el caso de Magda Portal, no han sido recuperados por las principales antologías o índices. Bajo estas coordenadas se ha procurado presentar una relectura de estas autoras pero con un enfoque diferente, es decir, desde la conciencia crítica que cada artista tiene de su propia naturaleza, su ideal estético, su programa y los métodos de construcción.⁴⁰

³⁷ Gianni Vattimo, *Poesía y ontología* (Valencia: Universitat de València, 1993), 52.

³⁸ Raúl H. Castagnino, “Discurso de recepción del señor académico de número Don Raúl Castagnino: De las poéticas a la metapoética,” *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n. 153-154 (1974): 321.

³⁹ Octavio Paz, “VI. El círculo se cierra,” *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

⁴⁰ Walter Binni, *La poética del decadentismo*, Florencia: Il Ponte Editore, 2014, 25.

Las intervenciones teórico-programáticas puestas sobre la mesa presentan la materia, anhelos, valores, enigmas, agendas e itinerarios de un grupo de artistas activas en diferentes disciplinas: fotografía, pintura, lírica y política. Cada ideario formula una noción del arte o la mujer, los fundamentos formales o teóricos del planteamiento, así como las concertaciones con otras estéticas o ideologías. A contrasentido del impulso viril que dominó la configuración del arte vanguardista, las propuestas de Tina Modotti, Norah Borges, Maruja Mallo y Magda Portal encumbran a la mujer como sujeto de belleza y renovación, las mujeres se materializan y estetizan según el saber de cada artista y la influencia de cada contexto.

La reconocida Tina Modotti afamada por su excepcional trayectoria, las imágenes que circularon en la prensa vanguardista y su contribución a la renovación estética de la fotografía en México, cuenta con un número considerable de biografías, exposiciones y catálogos alrededor del mundo pero poco o nada se ha reparado en su faceta manifestantista.⁴¹ El manifiesto “Sobre la fotografía” (1929) conforme a la tradición experimental, plantea una estética rupturista que formalmente rechaza la tradición pictorialista e ideológicamente simpatiza con la doctrina nacionalista del *Mexican Renaissance*, proyecto internacional que forjó la identidad del México posrevolucionario fusionando en un mismo crisol un pasado idealizado, costumbres y tradiciones populares, y, los anhelos de modernidad y progreso de la nación. La propuesta estética de Modotti contó con el respaldo de la familia transnacional que impulsaba dicho proyecto renovador. Frances Toor, Martí Casanovas, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide o Diego Rivera, demostraron su apoyo en publicaciones o conferencias.

⁴¹ Christiane Barckhausen, *Auf den Spuren von Tina Modotti*, Köln: Pahl-Rugenstein, 1988. Pino Cacucci, *Tina Modotti: ein brüchiges Leben in Zeiten absoluter Gewißheiten*, Frankfurt: Neue Kritik, 1989. Elena Poniatowska, *Tinísima*, México: Era, 1992. Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, Londres: Harper Collins, 1993. Letizia Argenterì, *Tina Modotti: Between Art and Revolution*, New Haven: Yale University Press, 2003. *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitechapel Art Gallery, Londres (1982). *Frida Kahlo - Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte, México (1983). *Tina Modotti fotografa e rivoluzionaria*, Palazzo Bisaccioni, Jesi (2019). *Tina Modotti. L'eros della rivoluzione*, Palazzo Merulana, Roma (2020). *Tina Modotti, Donne, Messico e Libertà*, Mudec, Milán (2021) y Palazzo Ducale di Genova Génova (2022). *Tina Modotti. L'umano fervore*, Palazzo Rasponi, Ravenna (2021-2022). *Tina Modotti: La Genesi di uno Sguardo Moderno*, Centro Saint Bénin, Aosta (2022-2023). *Tina Modotti*, Museo Cerralbo, Madrid (2022). *Tina Modotti y la vanguardia fotográfica en México*, Fototeca Nacional, México (2022). *Tina Modotti*, Centro de Fotografía KBr, Barcelona (2023).

En el manifiesto “Sobre la fotografía”, Tina Modotti apela a la fidelidad de la imagen al defender la fotografía honrada, es decir, sin trucos ni falsificaciones. La artista enaltece las limitaciones de la técnica fotográfica, e incita a aprovechar las posibilidades y características que el medio en sí mismo ofrece. La fórmula para renovar el arte fotográfico planteaba la reproducción exacta de las formas, un enfoque nítido, encuadres arriesgados y el empleo funcional de luces y sombras. La estética que Modotti introdujo en México enaltecía la captura del instante, como tributo al proyecto posrevolucionario, y combatía la fotografía que alteraba lo registrado mediante la aplicación de técnicas pictóricas.

Su identificación con las luchas de *los de abajo* y su compromiso social se tradujo en imágenes de campesinos y obreros mexicanos que, de la manera más objetiva (y cruda), capturaban los fenómenos de la vida diaria con un significado social implícito, como se aprecia en las fotografías “Workers Parade” o “Leading bananas on a ship at Veracruz”. A su vez las imágenes de mujeres reproducidas en *Mexican Folkways*, “An Aztec Mother”, “An Aztec baby”, “The Tehuantepec women”, “Mother and child from Tehuantepec”, entre otras, contribuyeron a la fijación del problemático estándar de belleza autóctona mexicana, con Luz Jiménez, la mujer indígena tras la imagen “An Aztec Mother”, como arquetipo. El epítome de belleza femenina de un México nuevo encaminado a la modernidad y el progreso paradójicamente recaía en una mujer que preservaba las tradiciones del pasado.

A finales de los años veinte, cuando Norah Borges ya era una artista consolidada, con el respaldo y la circulación del periódico *Martín Fierro* publicó el decálogo “Un cuadro sinóptico de la pintura” (1927) y posteriormente “Nueve dibujos y una confesión” en *La Nación* (1928). A pesar de que Borges había impuesto un estilo con sus grabados, vistiendo las portadas de las revistas más importantes, los decálogos no tuvieron gran repercusión, ninguno de los tratados hizo eco en la crítica, ni han llamado la atención de los antologizadores. El manifiesto sinóptico clausura la etapa rupturista y experimental que la llevó a la fama, enumera reglas y ejemplos para alcanzar su ideal pictórico, y propone al público una estética alegre, escapista y de orden clásico. Mientras que el segundo tratado, redactado a manera de lista, enumera motivos de inspiración y reafirma las influencias locales y cosmopolitas que configuraron su plástica. La irónica dicotomía empleada por Consuelo Berges para describir

el arte de Norah Borges, no podría ser más *ad hoc*. El arte recatado y libre de la artista argentina en sus inicios tuvo un potente ímpetu experimental, visible en los angulosos, burdos y sombríos grabados de corte expresionista publicados en *Grecia*, *Proa*, *Alfar*, *Vltra* o *Reflector*. Sin embargo, al agotarse este impulso, Norah Borges se decantó por una estética escapista, colorista y alegre.

En la larga trayectoria, mediada y respaldada por su hermano, Jorge Luis, y su pareja, Guillermo de Torre, Norah Borges tuvo a su disposición múltiples medios para difundir su obra, pero fue únicamente en la prensa de su natal Buenos Aires que pudo reflexionar y posicionarse sobre las formas, técnicas y funciones de su pintura. En lo formal, "Un cuadro sinóptico de la pintura" hizo honor a la tradición de la experimentación tipográfica, el decálogo se desplegó al estilo de *les poèmes synoptiques* de Nicolas Beauduin, reafirmando el vínculo indisoluble entre lírica y plástica patente en la obra de Norah. La puesta en página incluye letras de caja alta y baja, alternando la posición del texto ya sea horizontal o vertical, y jugando con los pesos tipográficos para enfatizar las categorías (color, forma, valores y temas) y la secuencia numérica de los postulados. La inusual disposición del texto se complementa con los elementos plásticos que ilustran los referentes y ejemplos citados.

El decálogo diseñado, en forma, conforme a la tradición de los manifiestos seminales, en contenido, carece de posturas y teorías incendiarias o violentas, y sobre todo de aquella feroz performatividad que caracterizó al manifestantismo primigenio, sin embargo, como marca la tradición, el texto presenta una exposición detallada de una aspiración plástica, que en este caso exalta la belleza y el orden clásicos, y se desmarca de cualquier compromiso social o político. Norah Borges se dirige al público para confrontarlo con su propuesta estética, una propuesta artepurista derivada de una vida burguesa, una formación cosmopolita y un sinnúmero de influencias plástico-literarias. Su programa defiende un arte armónico y escapista, sustentando o ejemplificando cada categoría con los referentes estéticos cosechados en sus travesías. Los artistas convocados incluyen referentes clásicos y contemporáneos, y todas las obras citadas presentan un orden compositivo clásico, puesto que el manifiesto aboga por un orden geométrico y figurativo como estética oficial.

Borges defiende un arte para el deleite, sin complicaciones ni preocupaciones, apoyado en una estética alegre, escapista, colorista y utópica, alejada de la fotografía y la denuncia. Su propuesta estética anima espacios y personajes idealizados e inexistentes, pero óptimos para visualizar el ideal de la feminidad burguesa, de ahí que su visión plástica estuviera en constante conflicto con la virilidad dominante y con la idea del arte burgués y purista que los artistas vanguardistas presuntamente buscaban demoler. A pesar de la polémica postura, el decálogo no fue impugnado.

Maruja Mallo es, entre nuestras autoras, quien mejor ejemplifica las vertiginosas transformaciones estéticas y, la naturaleza innovadora y experimental de los artistas de vanguardia. El ensayo exegético “Lo popular en la plástica española” (1938), publicado inicialmente en la revista bonaerense *Sur* y reeditado después como libro ilustrado por la reconocida Editorial Losada, consiste en un inventario de sensibilidades que abunda en los elementos y motivos de las diferentes etapas pictóricas que la artista atravesó en España. El ensayo da cuenta de las vertiginosas transformaciones estéticas, la inclinación por la experimentación y el interés por lo popular. El planteamiento estético más allá de buscar filiaciones o afrentas tuvo como principal objetivo la autodifusión, es decir, la improvisación de un público en el exilio.

En *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, Maruja Mallo presenta un recuento de su tránsito por diferentes tendencias, las influencias simultaneístas, cubistas y metafísicas amalgamadas en las obras de su debut en la *Revista de Occidente* (1928), el onirismo plasmado en los cuadros que llevó consigo a París (1932) y la inmersión en el constructivismo, resultado del encuentro con Joaquín Torres García (1936). En el ensayo asoma la influencia de los poetas con que se rodeó, el acentuado uso de metáforas, alegorías o personificaciones, y la subversión de las reglas gramaticales tornan sus reflexiones en una prosa lírica.

La primera etapa pictórica presenta dos vertientes, la colorida estética de la ciudad y la lúgubre estética del cachivache. La primera vertiente captura la esencia del dinamismo callejero y el advenimiento de la velocidad mediante los típicos símbolos de la vida moderna, aeroplanos, locomotoras, rascacielos y anuncios luminosos fusionados con símbolos populares como manolas, sacerdotes, fantoches, toros, toreros, norias o esperpentos, extraídos de los paraísos artificiales enclavados

en ferias y verbenas. Y la segunda vertiente, la estética del cachivache, descontextualiza y desacraliza una variedad de objetos como maniqués, ángeles, faroles de gas, lunas, gallitos de Barcelos, cabezas, bustos de peinadora, guantes, botijos o instrumentos musicales avistados en su flanear por El Rastro y los lujosos aparadores de la Gran Vía.

La segunda etapa pictórica, la estética telúrica inspirada en el poder de “la naturaleza eliminando las basuras”,⁴² produjo desoladores paisajes a medio camino entre lo real y lo onírico, espacios liminales donde se yuxtaponen esqueletos, andrajos y huellas, plasmados con los colores de la tierra, el azufre, el óxido o el moho. Los panoramas necrológicos inspirados en los arrabales de la capital y sus alrededores subvierten la performatividad normativa de las pintoras generalmente abocadas al género del retrato, el paisaje o el bodegón bajo los cánones tradicionales de belleza, mientras que los paisajes de Mallo resaltan la fealdad y el patetismo de las cosas. La propuesta telúrica y necrológica fue condenada por Juan Ramón Jiménez, el poeta modernista lamentó que Rafael Alberti fuera “lamentablemente separado de su propio y bello ser natural por la calcomanía verdiblanda de María Mallo” y su funesto satanismo de pantano.⁴³ La denuncia de Juan Ramón Jiménez confirma las influencias recíprocas entre la pintora y el poeta, y la reticencia de las viejas generaciones hacia las estéticas vanguardistas.

El telurismo estético dio paso al dominio del orden matemático y geométrico emanado de la “arquitectura íntima de la naturaleza”.⁴⁴ Nuevamente la tierra española proveía los motivos y los colores, pero esta vez la mirada de Mallo prestó atención a la relación simbiótica entre animales, vegetales, elementos naturales y el hombre, es decir, en la “naturaleza transformada por la magia del hombre”.⁴⁵ El resultado fue una estética vitalista y naturalista supeditada a un estricto orden matemático y armónico.

Las tres etapas pictóricas resumidas e ilustradas en las disertaciones de *Lo popular en la plástica española* confirman la cambiante naturaleza y el espíritu

⁴² Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, 23.

⁴³ Juan Ramón Jiménez, “Acento. Historias de España. Satanismo inverso,” *La Gaceta Literaria*, n.68, Madrid: enero 15, 1931, 3.

⁴⁴ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, 36.

⁴⁵ Op. cit., 37.

experimental de Maruja Mallo. Ya sea con sintéticas y crípticas frases o mediante una bella prosa lírica, Mallo mostró su sorpresa por el dinamismo, la simultaneidad y la subversión del orden a través de temas populares y urbanos con una estética dinámica, colorista o lúgubre. Después asombrada por los presagios y el poder destructor de la naturaleza se sumergió en el légamo, la tierra y las cenizas, reduciendo al mínimo posible el uso de los colores para crear dramáticos claroscuros y forjar así una estética desvencijada, lúgubre y onírica. Y finalmente, Mallo se entregó al dominio del orden matemático y geométrico para recrear el orden simbiótico del hombre con la naturaleza. Al contrario de la plástica borgiana, las transiciones estéticas de Mallo se producen a partir de la experimentación del espacio público, del dinamismo de las calles, de los ciclos y transformaciones de la naturaleza e inicialmente de la subversión del orden social. La socialización intelectual y el intercambio discursivo potenciaron las correspondencias estéticas de Mallo y sus contemporáneos, el dominio del lenguaje común dentro de los círculos hegemónicos del arte nuevo español hicieron posible su legitimación como pintor.

Finalmente, Magda Portal por ostentar el título de la primera poeta vanguardista del Perú y por las reiteradas intervenciones en la arena pública, es de las pocas artistas convocadas por antologías vanguardistas y modernas.⁴⁶ Sin embargo, hasta ahora ninguna compilación recoge la totalidad de los textos que buscaron definir el espíritu del arte nuevo (“Prólogo-Manifiesto” (1924), “El sentido del arte moderno” (1926), “Andamios de vida” (1927), “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial” (1927), *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928)), ni se ha abordado el proyecto de mujer nueva formulado durante su militancia en el partido aprista (*Hacia la mujer nueva* –1933–) y mucho menos se han puesto en relación o estudiado a profundidad las diferentes doctrinas

⁴⁶ Véanse Juan Parra del Riego, *Antología de Poetisas Americanas*, Montevideo: Claudio García Ed., 1923. Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires: El Inca, 1926. Y Nelson Osorio Tejeda, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, México: FCE, [1991] 2002. Mirko Lauer, *La polémica del vanguardismo, 1916-1928*, Lima: Fondo Ed. de la Univ. Mayor de San Marcos, 2001. Hubert Pöppel y Miguel Gomes, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, [1999] 2008. Y Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos*, t. IV. Sudamérica. Área andina Centro, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2005.

que estos documentos presentan. Influenciada por el movimiento obrero-estudiantil de su época, la polifacética Magda Portal, en el terreno estético, precisó los criterios del arte, la poesía y los artistas nuevos; y en el terreno político, propuso un modelo de mujer nueva que reclamaba derechos civiles y políticos, pero perpetuaba los roles sexuados y de género tradicionalmente atribuidos a lo femenino.

En el ámbito literario, Magda Portal pasó gradualmente de una estética artepurista a un esteticismo politizado. El primer llamamiento lanzado junto con los hermanos Bolaños y difundido en *Flechas* (1924), se sumaba al espíritu renovador que desde diferentes latitudes buscaba transformar las viejas formas y valores literarios, y sobre todo crear espacios para las jóvenes promesas. El segundo llamamiento, esta vez en solitario y difundido desde Bolivia, defendía la emergencia del arte moderno y el artista nuevo valiéndose de tímidos experimentos sintácticos y tipográficos, metáforas tecnológicas, sinécdoques científicas y el léxico propio de las vanguardias tempranas, es decir, saturado de radios, antenas, cine, aeroplanos, rascacielos y hélices que apuntaban a la llegada de la modernidad. En esta etapa apolítica, destaca particularmente que el poeta nuevo “no aspira a llegar a las masas”,⁴⁷ pero con el paso del tiempo la función del poeta y el arte irán cobrando un sentido social.

En las revistas *rascacielos* y *timonel*, Portal y Serafín Delmar retoman la estrategia de la autoedición y el manifestantismo. En *rascacielos*, colectivamente, Portal, Delmar, Churata, Alejandro Peralta y Julián Petrovick izaron “bandera”, proclama con los primeros matices políticos en respuesta a la agresión sufrida por Serafín Delmar en Bolivia. “bandera” se pronuncia a favor de la libertad de pensamiento, la fraternidad universal y la abolición de las fronteras ya que, en ese momento, Portal y Delmar habían experimentado la primera de una serie de deportaciones debido a su actividad política. Y la proclama lírica difundida en *timonel* llamaba a la unión de las diferentes regiones del Perú, la costa y la sierra, el norte y el sur, para subvertir el centralismo de la capital. En la disertación sobre el nacionalismo y el regionalismo emergen la defensa de la justicia social y el belicismo que, a partir de entonces, serían sintomáticos en la prosa y la lírica de Portal y sus

⁴⁷ Magda Portal, “El sentido del arte moderno,” *Motivos. Revista de Artes y Letras*, n. 6, La Paz, Bol.: enero, 1926, 19-21.

correligionarios, colectivo poético alineado ideológicamente con la intensión de vanguardizar al país y agitar el espíritu peruano.

Arropada por José Carlos Mariátegui y el grupo Orkopata, Magda Portal publicó en solitario breves ensayos sobre el sentido del arte nuevo, estos textos preliminares publicados en *Amauta* y el *Boletín Titikaka* sentaron las bases para la formulación de *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928). El ensayo autorreferencial y metaliterario, donde Portal delimita la figura del poeta y “denuncia su lucha con la materia poética, las vicisitudes de su canto, las apetencias y anhelos que busca traducir, las interrogantes y enigmas que le asedian.”⁴⁸

En México, el país donde *El nuevo poema* vio la luz, Portal experimentó el revival de la cultura popular, los corridos revolucionarios, los muros de los edificios públicos recién pintados por el movimiento muralista y, la presencia de las clases obrera y campesina estéticamente amalgamadas bajo el concepto de la raza cósmica. Influida por la ideología posrevolucionaria que agitaba el espíritu intelectual de la época, Portal definió un arte regido por una “estética económica” que cantaba a la fuerza, la actividad, la lucha, y la agitación. Y proyectó a los campesinos, el proletariado y la justicia social como los símbolos de su poesía, que en esta etapa politizada se fijó como objetivo despertar a las masas.

El nuevo poema ilustra también la transición estética de Magda Portal. Los versos que otrora hacían apología de la vida moderna son reemplazados por los versos dedicados a la lucha social. El diálogo transatlántico acelerado por las innovaciones del siglo veinte dio un nuevo impulso al arte, inicialmente en forma de un arte purista, sentimental e individualista, pero un segundo impulso, el de la Revolución mexicana, detonó un “nuevo sentido estético económico” señalando el rumbo para otros pueblos. La predominante población indígena y campesina, el privilegio latifundista y clerical, y la amenaza del imperialismo yanqui, es decir, las problemáticas comunes a los pueblos indoamericanos catalizaron una nueva conciencia estética. Las viejas metáforas sin conciencia de clase se transformaron con el impacto de las dictaduras, los soldados, los fusiles, las muchedumbres de cuello azul, las huelgas, los motines y

⁴⁸ Raúl H. Castagnino, “Discurso de recepción del señor académico de número Don Raúl H. Castagnino: De las poéticas a la metapoética,” 302.

las arengas, símbolos adoptados para justificar el inconformismo y la lucha de los poetas, cuya labor no podía permanecer por más tiempo aislada en una torre de marfil. El *ars poetica* de Magda Portal es esencialmente significativo para evidenciar la pluralidad estética de la lírica vanguardista, ya que en este rubro sistemáticamente se recurre a la metapoesía de Huidobro, Neruda o Borges.⁴⁹

A pesar de las simpatías despertadas por la estética fotográfica de Tina Modotti, la sintonía estética de Maruja Mallo con sus congéneres, o las antagónicas posturas suscitadas por la exacerbada feminidad de Norah Borges y su obra, sus planteamientos estéticos no tuvieron el impacto de los manifiestos inaugurales, es decir, aquellos que acumularon seguidores o detractores, y se convirtieron en ismos o movimientos. Únicamente, el respaldo a la estética fotográfica de Tina Modotti se hizo escuchar en revistas y conferencias, y las enunciaciones de Magda Portal causaron polémica, primero la disputa con Miguel Ángel Urquieta y después la sarcástica réplica de Enrique González Rojo.

HETEROGÉNEOS DISCURSOS DE GÉNERO

Nuestras artistas se diferencian tanto en su performatividad de género⁵⁰ como en sus propuestas estéticas, por tanto, la forma en que el género incidió en su producción artística es también distinta. Las identidades, roles y expectativas de género que cada una proyectó en su obra encierran significados sobre la mujer y la feminidad muy diferentes. Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti, Norah Borges, Maruja Mallo y Magda Portal vislumbraron cómo la novedad sacudía los ámbitos público y privado, aceleraba la transformación de las costumbres y creaba un ambiente propicio para que las mujeres hasta entonces celadas se revelaran a la par del nuevo mundo. La renovación impactó el ámbito femenino propiciando nuevos modelos como la

⁴⁹ Sobre el tema véase Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, Berín, Boston: De Gruyter, 2021.

⁵⁰ En el sentido de Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge, 1999.

flapper, la *garçonne* o la *maschietta*, modelos que viajaban a través de las publicaciones, el cine, los espectáculos teatrales o de cabaret, y que paulatinamente tomaban las calles. Modelos de mujeres liberadas que desestabilizaban los paradigmas de la mujer y la feminidad alterando los cuerpos, el performance, las costumbres y la moda.

En las obras de nuestras autoras subyace un discurso que incita a la reproducción, el incumplimiento o la subversión de las identidades, roles y expectativas de género, puesto que en las letras y la plástica como espacios de representación y significación también se construyen y negocian las ideas sobre el sexo, el género, los roles sexuales o los roles de género. Las construcciones de género se hacen patentes en los espacios, los trabajos, los intereses, las responsabilidades, los atributos morales o religiosos, e incluso en los rasgos emocionales asignados distintamente a mujeres y hombres, factores que producían tensiones de género y regulaban las relaciones de poder de la época.

En el ensayo doctrinal *Hacia la mujer nueva* (1933), la revolucionaria Magda Portal defendió un contradictorio ideal de mujer y de feminidad bastante conservador y tradicionalista. En el texto de corte aprista se pone de relieve la diferencia entre la enunciante y el sujeto enunciado. La mujer nueva era sinónimo de mujer de la clase trabajadora, revolucionaria, interesada por instruirse y exenta de “erróneos conceptos feministas”⁵¹ al igual que Portal pero, al mismo tiempo, era respetuosa de las normas sociales entonces vigentes. Portal alentaba a la mujer trabajadora a involucrarse en la lucha por el mejoramiento económico y la obtención de derechos laborales, políticos y civiles, pero en el ámbito privado constreñía las posibilidades de negociar un rol disidente.

En el ámbito familiar, las mujeres debían cumplir el rol de madres, atender las labores del hogar y procurar el sustento familiar, ya que se apelaba a las mujeres de la clase obrera. Madres y amas de casa podían involucrarse en las actividades apristas, pero sin incumplir con las labores asignadas a su género. El programa divulgado en *Hacia la mujer nueva* promovía la politización de las mujeres de la clase trabajadora y defendía el derecho a la educación, el empleo, el voto, la salud y la igualdad, sin embargo, el programa no está exento de ambigüedades y contradicciones. En el ám-

⁵¹ Magda Portal, *Hacia la mujer nueva*, 62.

bito político, las militantes del partido no debían interrumpir al hombre, ni debían reclamarle la desigualdad entre hombres y mujeres, ya que la desigualdad de derechos no era una cuestión atribuible a la intolerancia masculina, sino a la injusticia social que oprimía por igual a hombres y mujeres.⁵² Por otra parte, una vez que las militantes apristas alcanzaran el derecho al voto, este sería un voto condicionado y reservado a las mujeres trabajadoras, pues como primer paso la mujer debía ser “debidamente aleccionada”, ya que la escasa cultura, los prejuicios, la dependencia varonil y clerical podían favorecer la consolidación de ideas conservadoras, en lugar de la revolucionaria ideología aprista.⁵³

La feminidad aconsejada reforzaba valores tradicionales como la maternidad, “base de la auténtica feminidad”,⁵⁴ el cumplimiento de las labores domésticas y el sacrificio, necesario para el triunfo de la causa aprista, a estos valores se sumaban la seguridad en sí mismas y un espíritu revolucionario, valiente y enérgico. Los prototipos de mujer moderna, es decir, la mujer asexuada, la *garçonne* y la *flapper*, representaban una feminidad desaconsejable y se les atribuía valores no deseados. La mujer asexuada, ser ambiguo, desafía al hombre y conserva los prejuicios de los que quiere desprenderse; la garzona (sic), liberada y equivocada, utiliza los argumentos del varón y lo imita absurdamente; y la *flapper* yanqui, especie de muchacho femenino, deportista, ágil, atrevida, sin miedo a nada, pero insegura de la propia ruta, eran prototipos extranjeros que servían a los intereses y la mentalidad de una clase distinta a la que Magda Portal pertenecía y protegía. Las mujeres apristas no serían como estos tipos de mujeres que “aceptan los halagos de la civilización capitalista”, liberadas sexualmente o de sexo ambiguo que desafían al hombre o lo imitan.⁵⁵ Más aún estos prototipos procedían de Estados Unidos o Europa, espacios e imaginarios de los que Perú anhelaba emanciparse. Si bien el programa desplegado en *Hacia la mujer nueva* procura la integración de la mujer en la escena política, no subvierte los roles sexuados o de género, y en gran medida respeta los guiones culturales de su tiempo.

⁵² Loc. cit.

⁵³ Op. cit. 17.

⁵⁴ Op. cit., 52.

⁵⁵ Op. cit., 51-52.

Años más tarde, al romper con el partido, Magda Portal creó diferentes avatares para denunciar los vicios del Aprismo en *La trampa* (1957), novela en la que el signo de la mujer se diversifica. El alter ego de Portal, Mariel, dirigente del Comando Nacional de Capacitación Femenina se presenta como una mujer educada, correctamente vestida y que hace uso de la palabra. Mariel es una mujer con capacidad de acción pero igualmente afectada por las políticas de género del aprismo, Mariel debía mantenerse siempre alerta ante la falta de corrección, moralidad y disciplina de los compañeros unionistas (militantes apristas) que la consideraban “presa fácil” por ser una mujer libre, revolucionaria y sin prejuicios.

Mariel, a manera de soliloquio, precisa las clases al interior del partido, sus intereses, trabajos y atributos. Las “damas unionistas”, esposas, parientes o amigas de los líderes se caracterizan por su frivolidad (etiqueta recurrente en la prensa peruana para subestimar a la mujer), su desinterés por la política y la hostilidad hacia la dirigente del Comando Femenino por su destacado lugar dentro del unionismo (aprismo). La clase media conformada por empleadas de comercio, funcionarias, maestras, estudiantes y profesionistas pobres, el grupo más entendido con la causa unionista, comprende un muestrario de los trabajos posibles y el interés de las mujeres educadas por integrarse a la vida política. En la base de la pirámide se encontraban las esposas de obreros u obreras, a saber, trabajadoras de fábricas o talleres, y empleadas domésticas que representan la masa informe agitada por el partido, instrumentalizada como carne de cañón en huelgas y manifestaciones, es decir, mujeres con trabajos poco calificados, bajos estudios pero igualmente interesadas en el mejoramiento de las condiciones laborales y de género.

Al caer presa debido a sus convicciones políticas, Mariel se muestra incapaz de explicar los propósitos del unionismo a las presas comunes, es decir, borrachitas, mujeres de mal vivir y vagas, personajes que sirven para evidenciar la incompatibilidad de intereses y atributos morales de las mujeres de clases diferentes. Las diferencias no son solamente ideológicas sino también físicas, Mariel se distingue del resto de las detenidas por su vestido correcto y su aspecto decente, mientras que su compañera de celda tiene un aspecto repugnante, los pelos hirsutos sobre la cara y sucios guiñapos en el cuerpo contravienen la decencia obligada para todas las muje-

res. Mariel se diferencia del resto de las prisioneras valiéndose de su apariencia, su conocimiento y sus intereses.

En otro capítulo se narra la indolencia de Mariel ante la violencia doméstica sufrida por la mujer de un unionista borracho y golpeador, que irónicamente ostenta el cargo de secretario de disciplina. Desde su posición de líder, Mariel se limita a dar falsas esperanzas a la compañera unionista, para no diluir ni contrariar las promesas de igualdad de género del partido. En *La Trampa*, novela autorreferencial, únicamente la mujer letrada, revolucionaria y politizada como Mariel tiene posibilidades de emancipación y de autodeterminación. Mariel, el alter ego de Portal, ratifica que el acceso a espacios de enunciación y poder, como la dirigencia del Comando Nacional de Capacitación Femenina del unionismo, no necesariamente supone la subversión de las dinámicas de poder dentro de estos espacios.

En el terreno de la plástica, el discurso de Norah Borges tampoco subvierte pero sí refleja las dinámicas de género, las normas sociales y los espacios sexuados prescritos para las mujeres de la clase burguesa. En grabados, dibujos y cuadros predomina un imaginario femenino ceñido a los roles de género, que asume “la esfera privada como campo propio”.⁵⁶ Las mujeres representadas tienen rostro delicado, visten a la moda, con faldas o vestidos cortos que permiten la libertad de movimiento pero siempre dentro de los límites del espacio íntimo, terrazas, jardines o habitaciones, es decir, los pequeños mundos de Norah Borges. Los personajes femeninos evitan exponerse en público, se mantienen alejadas de espacios concurridos, espacios moralmente peligrosos donde peligraría su feminidad. Las jóvenes mujeres que disfrutaban de momentos de ocio, tocando la guitarra, jugando al ajedrez o asomándose tímidamente tras la ventana, contrastan con los emergentes prototipos femeninos como la *flapper*, la *garçonne* o la *maschietta*, mujer que subvierte las normas sociales al bailar al ritmo de jazz, conducir automóviles a gran velocidad, fumar cigarrillos o beber cocteles; mujeres que con seguridad Norah Borges vio durante su periplo de formación estética, puesto que la toma del espacio público y la inserción de la mujer en el ámbito laboral fue más acelerada en los países del centro de Europa, por la

⁵⁶ Josefina Ludmer, “Tretas del débil,” en *La sartén por el mango*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984), 48.

escasez de mano de obra ocasionada por la guerra. Las mujeres transgresoras, las obreras o las transformaciones de los roles de género no tuvieron cabida en la plástica borgiana, Norah Borges se abocó por completo a la representación de una recatada feminidad burguesa, incluso cuando le dedicó un grabado a su compañera de páginas, Lucía Sánchez Saornil, la xilografía grabada no fue una alegoría de la poeta o la telefonista, sino una alegoría de la maternidad.

La pintora Maruja Mallo es quien con mayor intensidad refleja la desestabilización de las identidades femeninas. Si hacemos memoria, Maruja Mallo no podía asistir a las tertulias porque las mujeres burguesas no salían de noche (pues podían ser confundidas o señaladas como prostitutas), su amiga Concha Méndez no tenía permitido leer y ninguna podía ingresar a las tabernas. Por el contrario, en el discurso visual, Maruja Mallo subvierte el orden social y representa a la mujer en el espacio público, hace visible la emergencia de la mujer deportista y después a la mujer de la clase trabajadora, la mujer que cosecha los frutos del mar o la tierra. En los cuadros y estampas que la llevaron a la fama, es decir, los cuadros mostrados en los salones de la *Revista de Occidente* representó mujeres en acción. En su primera etapa pictórica, Mallo presentó a las mujeres tomando las calles, divirtiéndose en las barracas de las verbenas y fiestas populares; montando en bicicleta, desafiando a la Mafia Santa (la iglesia); o jugando tenis en traje de baño sobre la arena, de la misma manera que ella y su amiga Concha Méndez habían experimentado. Las mujeres de Mallo toman las calles de la ciudad y celebran en las verbenas en medio de una explosión de color. Las mujeres dinámicas y modernas tenían como contrapunto a los maniqués lánguidos, estáticos y encorsetados, que encarnaban los valores del pasado. Y en los cuadros realizados en el exilio, Mallo rindió homenaje a las mujeres trabajadoras, campesinas y pescadoras que cosechaban los frutos del mar y la tierra, a saber, las mujeres que animan la serie de pinturas de “La religión del trabajo”.

En el ámbito fotográfico, Tina Modotti rindió tributo al proyecto posrevolucionario capturando la serie de instantes que dieron forma a la visualidad del *Mexican Renaissance*. El imaginario visual fusionó el trabajo duro y la pobreza de campesinos y obreros (“Workers Parade”, “Leading bananas on a ship at Veracruz”), las innovaciones en tecnología (cables telegráficos), transporte (barcos transatlánticos) y arquitectura (edificaciones con cemento); alegorías de la revolución (el sombrero

adornado con la hoz y el martillo) y los ya citados retratos que contribuyeron a la fijación del problemático estándar de belleza autóctona mexicana, encarnado por una variedad de mujeres indígenas (“An Aztec Mother”, “An Aztec baby”, “The Tehuantepec women”). Paradójicamente, el epítome de belleza femenina de un México nuevo, encaminado a la modernidad y el progreso, recayó en una mujer que resguardaba las tradiciones del pasado, aquel epítome encarnado por Luz Jiménez. Mientras la fotografía se reafirmaba como una mujer nueva, pionera de una estética transgresora, sus estampas reforzaban el ideal de la mujer maternal, abnegada y trabajadora, salvaguarda de las “auténticas” tradiciones mexicanas.

Las autoras presentadas negociaron de manera diferente las imposiciones de género, siguieron métodos y caminos distintos para afianzarse como autoras, desarrollaron diversas propuestas estéticas acorde con sus experiencias, y el género impactó en su obra de manera diferenciada, es decir, no hubo una fórmula única o un “grand recit” para ser mujer, para ser artista de vanguardia, para consolidarse como autora o para hacer arte femenino. Las artistas mujeres y sus propuestas fueron tan heterogéneas como las vanguardias mismas.

Los significantes de caracterizaron a las mujeres y lo femenino, es decir, los significados atribuidos por la mirada ajena de críticos y reseñistas, o los significantes que cada una se confirió a sí misma o sus obras, cambian de una artista a otra, varían de un lugar a otro y se modifican con el paso del tiempo, es decir, estos significantes no son duraderos, por el contrario, están en constante proceso de negociación. Si en este estudio se ha abordado exclusivamente el paradigma binario hombre-mujer, sin llegar a la problematización de esta oposición, es porque las trayectorias estudiadas históricamente se situaron dentro de tal epistemología binaria de género, no obstante, las categorías epistémicas evolucionan y se expanden.

Así lo evidencia la expansión de los Estudios de la mujer y el subsecuente paso a los Estudios de género, y a la vez, en los últimos años, estos han expandido sus alcances hacia una suerte de “diversity trouble”.⁵⁷ Desde las perspectivas epistemo-

⁵⁷ Pohl, Peter Christian y Hania Siebenpfeiffer, eds. *Diversity Trouble. Vielfalt – Gender – Gegenwartskultur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016. Y Ana Rosa Domenella, “De los estudios de género a la teoría queer: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la

lógicas actuales, las trayectorias de personajes disidentes del binarismo de género como Frances Toor o Federico García Lorca podrían leerse también en clave *queer*. Sin embargo, para abrir el canon de la literatura de vanguardia a nuevas lecturas no binarias, primero habría que inscribir a las mujeres en el canon historiográfico. Y a esto se ha querido contribuir con el presente trabajo.

Bibliografía

FUENTES (HASTA 1939)

- Alberti, Rafael. "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo." *La Gaceta Literaria*, n. 61, Madrid: julio 1, 1929, 1.
- Apollinaire, Guillaume. *Les Peintres Cubistes*. París: Eugène Figuière et Cie., 1913.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Córdoba, Arg.: Alción Editora, [1863] 2005.
- Beals, Carleton. *Mexico. An Interpretation*. Nueva York: B.W. Huebsch, Inc., 1923.
- Berges, Consuelo. "Una exposición de Norah Borges." *La Gaceta Literaria*, n. 95, Madrid: diciembre 1, 1930.
- Bolaños, Federico. "La nueva literatura peruana." *La Pluma*, Montevideo: febrero, 1929, 73-77.
- Borges, Jorge Luis. "A Xul Solar." *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Borges, Jorge Luis. "Casa Elena (Hacia una estética del lupanar en España)." *Vltra*, n.17, Madrid: octubre 30, 1921.
- "Emanuel Swedenborg." *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- "Guillermo de Torre-Literaturas Europeas de Vanguardia." *Martín Fierro*, Buenos Aires: agosto 5, 1925, 142.
- Borges, Norah. "Correa – Calderón - El milano y la rosa – 1924." *Proa*, n. 11, Buenos Aires: junio 1925, 53.
- "Irene Lagut." *Martín Fierro*, n.43, Buenos Aires: julio 15 - agosto 15, 1927, s.p.
- "Un cuadro sinóptico de la pintura." *Martín Fierro*, n. 39, Buenos Aires: marzo 28, 1927, 316-17.
- Bourgeois, Jeanne Florentine (Mistinguett). "La mujer y la moda. Estudio futurista de la lujuria." *La Unión Ilustrada*, Málaga: junio 14, 1914.
- Brandán Caraffa, Alfredo. "Norah Borges." *Proa*, Buenos Aires: agosto, 1924, 10.
- Brenner, Anita. *Idols behind Altars*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929.
- *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1932.

- Carabias, Josefina. "La pintora Maruja Mallo marcha a París." *Estampa. Revista Gráfica*, Madrid: noviembre 14, 1931, s. p.
- Casanovas, Martí. "Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario." *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, Ciudad de México: julio, 1928.
- Cassou, Jean. "Chronique astistique: Peintres italines et espagnols." *La Revue Hebdomadaire*, mayo 28, 1932, 494-95.
- "L'Espagne et L'Amérique Latine." *L'Amour de l'art*, enero, 1934, 493-94.
- "La jeune peinture espagnole." *La Renaissance*, junio, 1933, 157-62.
- Castillo, Aureliano del. "Burla burlando. ¡Que horror!" *El Defensor de Granada*, Granada: agosto, 1909.
- Chuqiwanka Ayulo, Fransisqo. "ortografía indoamericana." *Boletín Titikaka*, Puno: diciembre, 1927, 71.
- Churata, Gamaliel. "ortografía indoamericana." *Boletín Titikaka*, Puno: diciembre, 1927, 71.
- Constancio. "Silueta del día. El Entero Humanista." *El Defensor de Granada*, Granada: junio, 1931.
- Darío, Rubén. "Marinetti y el Futurismo." *La Nación*. Buenos Aires: abril 5, 1909. Reproducido en Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh (eds.), *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos V*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 2009: 153-156.
- Delmar, Serafín. "3 puntos del antimperialismo estético." *Boletín Titikaka*, Puno: abril, 1928.
- "Escaparate de Colores. Norah Borges." *trampolín*, Lima: octubre, 1926.
- E. T. "Marie Laurencin." *Martín Fierro*, n. 23, Buenos Aires: septiembre 25, 1925, 163.
- Espina, Antonio. "Arte. Nova Novorum." *La Gaceta Literaria*, n. 36, Madrid: junio 15, 1928.
- Fuente, Nicanor de la. "Libros y revistas. Magda Portal. Hacia una estética económica." *Amauta*, n. 24, Lima: junio, 1929, 102-103.
- García de Valdeavellano, Luis. "Maruja Mallo en su carrousel." *La Gaceta Literaria*, n. 17, Madrid: septiembre 1, 1927, 5.
- García Lorca, Federico. *La zapatera prodigiosa*. Valencia: Pre-Textos, [1930] 1986.
- *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Castalia, [1936] 1983.
- Gómez de la Serna, Ramón. "La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio." *La Gaceta Literaria*, n. 79, Madrid: abril 1, 1930.
- "Manifiesto del Futurismo." *Prometeo*, n. VI, abril, 1909.
- "Movimiento intelectual. El Futurismo." *Prometeo*, n. VI, abril, 1909.
- "Notas. Norah Borges." *Antena*. Ciudad de México: septiembre, 1924.
- *El orador*, cortometraje, 1928.
- *El Rastro*. Madrid: Espasa Calpe, 1915.
- *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.

- González López, Agustina. *Idearium futurismo*. Granada: Paulino Ventura Traveset, 1916.
- *Justificación*. Granada: Editorial Artes Gráficas Granadinas, 1928.
- González Rojo, Enrique. "Motivos. Épica y economía." *Contemporáneos*, n. 5, México: octubre, 1928, 208-10.
- Güiraldes, Ricardo. "Literaturas europeas de vanguardia." *Proa*, Buenos Aires: noviembre, 1925, 15-18.
- Gutiérrez Solana, José. *Madrid callejero*. Madrid: Castalia, [1923] 1995.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl. "La misión de Magda Portal en las Antillas." *Repertorio Americano*, t. XIX, n. 12, San José: septiembre 28, 1929, 185.
- "What is the APRA?" *The Labour Monthly*, v. 8, n. 12, Londres: diciembre, 1926, 756.
- Hidalgo, Alberto, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926.
- Jiménez Rueda, Julio. "El afeminamiento en la literatura mexicana." *El Universal*, México: diciembre 20, 1924.
- Jiménez, Juan Ramón. "Acento. Historias de España. Satanismo inverso." *La Gaceta Literaria*, n. 68, Madrid: enero 15, 1931, 3.
- León, Luis. "Los revolucionarios. '¡Benísimo!'" *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, Granada: julio, 1915.
- León, Miguel Ángel. "Acotaciones Vanguardistas." *Boletín Titikaka*, Puno: febrero, 1929.
- Linares, Antonio G. de. "Siluetas de mujer 'muy modernas'." *Mundial*, n. 266, Lima: julio 17, 1925, s.p.
- Madame de Lis. "Frivolidades. La mujer que hizo llorar a un rey." *La Unión Ilustrada*, Málaga: julio 29, 1920.
- Mallo, Maruja. "Encuesta a Maruja Mallo." *Conducta*, n.6, Buenos Aires: abril, 1939, s. p.
- "Lo popular de la plástica española." *Sur*, n. 43, Buenos Aires: abril, 1938, 34-46.
- *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- "Relato veraz de la realidad de Galicia." *La Vanguardia*, Barcelona: agosto 14, 1938, s. p.
- "Relato veraz de la realidad de Galicia." *La Vanguardia*, Barcelona: agosto 16, 1938, 4.
- "Relato veraz de la realidad de Galicia." *La Vanguardia*, Barcelona: agosto 21, 1938, 11.
- "Relato veraz de la realidad de Galicia." *La Vanguardia*, Barcelona: agosto 26, 1938, 5.

- Maples Arce, Manuel, *et. al.* "Manifiesto Estridentista. Número 2." Consultado en Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México: Alias, [1926] 2019, 139-41.
- Mariátegui, José Carlos. "Peruanicemos al Perú. La poesía de Magda Portal." *Mundial*, Lima: agosto 27 y septiembre 3, 1926.
- "Arte, revolución y decadencia." *Amauta*, n. 3, Lima: noviembre, 1926, 3.
- "Contigo, lectora." *Mundo Limeño*, n. 1, Lima: junio 21, 1914, 12-13. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra. Crónicas*. t. II. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.
- "Las mujeres pacifistas." *La Prensa*, Lima: mayo 2, 1915. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra. Crónicas*. t. II. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.
- "Las reivindicaciones feministas." *Mundial*, Lima: diciembre 19, 1924.
- "Literaturas europeas de vanguardia." *Variedades*, Lima: noviembre 28, 1925.
- "Malas tendencias. El deber del ejército y el deber del estado." *Nuestra Época*, n. 1, Lima: junio 22, 1918, 4-5. Consultado en José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra. Entrevistas, crónicas y otros textos*. t. III. Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2022.
- *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima: Biblioteca Amauta, 1928.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Le Futurisme." *Le Figaro*, París: febrero 20, 1909.
- "Fondation et Manifeste du Futurisme." *Poesia. Rassegna Internazionale*, a. V, n. 1-2, Milán: febrero-marzo, 1909, 1-8.
- *I Manifesti del futurismo*. Milán: Edizioni di Lacerba, 1914.
- Martínez, Graciano. "La mujer española y los derechos políticos." *Nuestro Tiempo. Ciencias y Artes—Política y Hacienda*. Madrid: noviembre y diciembre, 1920.
- Más y Pi, Juan. "El Futurismo." *Poesía*, Milán: n. 7-8-9, agosto-septiembre-octubre, 1909, 30-32.
- "Una tendencia de vida: el futurismo." *El Diario Español*. n. 1279, Buenos Aires: marzo, 21, 1909.
- Mérida, Carlos. "Cuestiones de arte moderno. Algo sobre el Futurismo." *El Universal Ilustrado*, n.164, Ciudad de México: junio 24, 1920.
- Modotti, Tina. "Sobre la fotografía/On Photography." *Mexican Folkways*, n. 4, Ciudad de México: octubre-diciembre, 1929, 196-197.
- Monterde, Francisco. "Críticos en receso y escritores desesperanzados." *El Universal*, enero 13, 1925.
- Monterde, Francisco. "Existe una literatura mexicana viril." *El Universal*, diciembre 25, 1924.
- Nelken, Margarita. *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor, 1930.
- Nervo, Amado. "Nueva escuela literaria." *Boletín de Instrucción Pública*. México, agosto, 1909. Reproducido en Gilberto Mendoça Teles y Klaus Müller-Bergh,

- eds. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos I*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007, 92-96.
- Novo, Salvador. "Las Escuelas al Aire Libre." *Forma. Revista de Artes Plásticas*, n. 1, Ciudad de México: octubre, 1926, 16.
- Palmer, José Agustín. "Arte." *Baleares*, n. 118, Palma: julio 30, 1920, s.n.
- Parra del Riego, Juan. *Antología de poetisas americanas*. Montevideo: La Bolsa de los Libros, 1923.
- Pavletich, Esteban. "Hacia nuestra propia estética I" *Boletín Titikaka*, Puno: septiembre, 1927, 61.
- "Hacia nuestra propia estética II" *Boletín Titikaka*, Puno: octubre, 1927, 65.
- "Hacia nuestra propia estética III" *Boletín Titikaka*, Puno: noviembre, 1927, 68.
- Paz Castillo, Fernando. "Sobre el tema del vanguardismo." *El Universal*, Caracas: julio 21, 1928, 9.
- Pereda Valdés, Ildefonso. "Literaturas europeas de vanguardia." *Suplemento*, septiembre 5, 1925, 13.
- Pérez Ferrero, Miguel. "Baraja de estampas." 1928. *revista de avance*, n. 25, La Habana: agosto 15, 1928.
- Portal, Magda y Serafín Delmar. *El derecho de matar*. La Paz: Editorial Bandera Roja, 1926.
- Portal, Magda, et. al. "Prólogo-Manifiesto." *Flechas. Revista quincenal de letras*. Lima: octubre 23, 1924, 1-2.
- Portal, Magda. "Andamios de vida." *Amauta*, n. 5, Lima: enero, 1927, 12.
- "Canto viajero." 1927. *revista de avance*, n. 8, La Habana: junio 30, 1927, 186.
- "El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial." *Boletín Titikaka*, junio, 1927, 50.
- "Magda Portal pone al descubierto la fealdad de la tiranía que azota al Perú." *Repertorio Americano*, t. XV, n. 3, San José: julio 16, 1927, 47-48.
- "Norah Borges." *Forma*, n. 7, Ciudad de México: 1928, 9-10.
- "Un llamado a la juventud revolucionaria de América Latina." *Repertorio americano*, t. XIX, n. 9, San José: septiembre 7, 1929.
- *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*. México: Ediciones APRA, 1928.
- *Hacia la mujer nueva. El Aprismo y la mujer*. Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa, 1933.
- Prebisch, Alberto. "El 'Coq d'Or' en el Colón." *Martín Fierro*, n. 20, Buenos Aires: agosto 5, 1925, 139-143.
- "Marinetti en los 'Amigos del arte'." *Martín Fierro*, n. 30, Buenos Aires: julio 8, 1926, 219-221.
- Quiroga Plá, José María. "Un pintor de nuestro tiempo." *Mediodía*, n. 12, Sevilla: junio-julio, 1928, 14.

- Ramón y Cajal, Santiago. "VI. Condiciones sociales favorables a la obra científica." *Reglas y consejos sobre investigación científica* (1899), Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/ciencia/cajal/cajal_reglas/default.htm.
- Ray Boynton, Ray. "Rivera." *Mexican Folkways*. Ciudad de México: agosto-septiembre, 1926, 24.
- Reyes, Alfonso. "Segunda noticia sobre libros de México. Magda Portal. El nuevo poema." *Repertorio Americano*, t. XVIII, n. 23, San José: junio 15, 1929, 364-65.
- Rivera, Diego. "Arte puro: puros maricones." *Choque. Periódico quincenal al servicio de la causa proletaria*, n. 1, marzo 27, 1934.
- Rodríguez Lozano, Manuel. "El pintor Abraham Ángel." *Martin Fierro*, n. 19, Buenos Aires: julio 18, 1925, 1.
- S/A. "Academia de dibujo y pintura para señoritas." *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, Granada: diciembre 12, 1915.
- "Apertura de una academia." *Noticiero granadino*, Granada: febrero 28, 1916.
- "Bibliografía. Ariel -París-." *Crónica. Revista literaria, científica, social, festiva y de actualidades*, n. 6, Asunción: junio 29, 1913, 115.
- "Bibliografía." *ABC*, Madrid: septiembre 19, 1917, 16.
- "En la Revista de Occidente. Exposición Maruja Mallo." *La Gaceta Literaria*, n. 35, Madrid: junio 1, 1928.
- "Granada al día. Academia inaugurada." *La publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. Granada: febrero 28, 1916.
- "Homenaje a Marinetti." *Martín Fierro*, n. 29-30, Buenos Aires: junio 8, 1926.
- "La vida literaria." *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid: junio 12, 1920, 12.
- "Las danzas geométricas. El cubismo en acción." *La Esfera. Ilustración mundial*, Madrid: enero 17, 1914, s. p.
- "Memoranda de Revistas Americanas." *La Gaceta Literaria*, n. 2, Madrid: enero 15, 1927, 6.
- "Notas artísticas: Nueva academia." *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, Granada: febrero, 29, 1916.
- "Revista de libros." *El Defensor de Granada*, Granada: mayo 5, 1928, 16.
- Sáenz, Moisés. "Dando conocer a México [sic]." *Mexican Folkways*, Ciudad de México: agosto-septiembre, 1927, 175-178.
- Saint-Point, Valentine de. "¿Conoce usted España?" *El Nuevo Mercurio*, n. 9, Barcelona: septiembre 15, 1907, 976-78.
- "Manifiesto della Donna futurista." *I Manifesti del futurismo*. Milán: Edizioni di Lacerba, 1914.
- "Manifiesto della Donna futurista." *Lacerba*, Florencia: marzo 25, 1912.
- "Manifiesto futurista della Lussuria." *I Manifesti del futurismo*. Milán: Edizioni di Lacerba, 1914.

- „Manifest der Futuristischen Frau.“ *Der Sturm*, v.3, n. 108, Berlín: mayo 27, 1912.
- Santeiro, José Ramón. “Nueva humanización del arte.” *Alfar*, n. 67, Montevideo: julio 1930.
- Suárez Solís, Rafael. “Maruja Mallo.” *Social*, julio 1928, 22-66.
- Toor, Frances. “Advertencia de la Directora.” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: junio-julio 1925, 4.
- “Exposición de Fotografías de Tina Modotti.” *Mexican Folkways*, Ciudad de México: octubre-noviembre 1929, 192.
- “Mexican Folkways.” *Mexican Folkways*, n. 4, Ciudad de México: octubre-diciembre 1932, 205.
- Torre, Guillermo de. “Efigie de F. T. Marinetti.” *Martín Fierro*, n. 29-30, Buenos Aires: junio 8, 1926.
- “El arte candoroso y torturado de Norah Borges.” *Baleares*, n. 118, Palma: julio 30, 1920, s.n.
- “El arte candoroso y torturado de Norah Borges.” *Grecia*, n. 44, Madrid: junio 15, 1920, 6-7.
- “El movimiento ultraísta español.” *Cosmópolis*, n. 23, Madrid: noviembre 1920, 473-495.
- “La nueva pintura argentina.” *La Gaceta Literaria*, n.95, Madrid: diciembre 1, 1930, 1-8.
- “Madrid-París. Álbum de retratos.” *Grecia*, n. 45, Madrid: julio 1, 1920.
- “Madrid-París. Álbum de retratos.” *Grecia*, n. 46, Madrid: julio 15, 1920.
- “Madrid-París. Álbum de retratos.” *Grecia*, n. 48, Madrid: septiembre 1, 1920.
- “Manifiesto Ultraísta Vertical”, *Grecia*, n. L., noviembre 1, 1920, suplemento.
- “Tres nuevas poetisas argentinas.” *Revista de Casa América-Galicia*, n. 29, La Coruña: mayo, 1923, 8.
- *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, [1965] 1971.
- *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
- Urquieta, Miguel Ángel. “Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos.” *Amauta*, n. 7, Lima: marzo 1927, 25-28.
- V. “Bibliografía.” *La Correspondencia de España*, Madrid: agosto 22, 1917, 3.
- Valle, Adriano del. “Poema sideral.” *Grecia*, n. 42, Sevilla: marzo 20, 1920, 1-7.
- Vando-Villar, Isaac del, “Manifiesto Ultraísta.” *Grecia*, n. 20, junio 30, 1919, 9.
- “La plenitud del ultraísmo.” *Grecia*, n. 50, Madrid: noviembre 1, 1920, 5.
- “La Transmigración de Grecia.” *Grecia*, n. 42, Sevilla: marzo 20, 1920, 9.
- “Manifiesto Ultraísta.” *Grecia*, n. 20, Sevilla: junio 30, 1919, 9.
- “Una pintora ultraísta.” *Grecia*, n. 38, Sevilla: enero 20, 1920, 12.

INVESTIGACIÓN

- Alberti, Rafael. "De las hojas que faltan." *El País*. Madrid: septiembre 29, 1985.
- *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Aldama, Frederick Luis. *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*. Boca Raton, Fl.: Routledge, 2018.
- Andrews, Lew. *Weston & Charlot: Art and Friendship*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 2011.
- Apablaza, Claudia, coomp. *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*, Barcelona: Barataria Ediciones, 2011.
- Argentero, Letizia. *Tina Modotti: Between Art and Revolution*, New Haven: Yale University Press, 2003.
- Artundo, Patricia. "El futurismo de Juan Más y Pi: Una tendencia de vida." En *Hispanamérica*, a. 35, n. 104 (agosto 2006): 49-57.
- *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna - Pan Klub, 2012.
- *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- *Norah Borges. Obras 1923-1961*. Buenos Aires: Art House, 1990.
- *Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas*. IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, abril 27-30, 2010.
- Ávila, Ana. "El 'ente plástico': Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)." *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, n. 13 (2001): 143-82.
- Babino, María Elena. "Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán. Continuidades y rupturas." En *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Editorial CSIC, 2005.
- Balló, Tania. *Las sinsombrero 2: ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa, 2018.
- Balló, Tania. *Las sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, [2016] 2019.
- Banki, Luisa y Kathrin Wittler. *Lektüre und Geschlecht im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 2020.
- Barbieri, Teresita de. "Más de tres décadas de los estudios de género en América Latina." *Revista Mexicana de Sociología* 66 (2004): 197-214.
- Barranco Castillo, Enriqueta. *Agustina González López (1891-1936). Espiritista, teósofa, escritora y política*. Granada: Universidad de Granada, 2019.
- "Muchas que se sentían feministas a inicios del siglo XX se adhirieron a la corriente espiritista." Entrevista de Mar Gallego, *Pikara Magazine*, diciembre 27, 2019.
- Barranco, Enriqueta y Fernando Girón. "Aspectos teosóficos del teatro de Agustina González López y Ramón Ma. del Valle-Inclán." En *FerrolAnálisis. Revista de pensamiento y cultura*, n. 25 (2010): 130-140.

- Barreiro Fernández, Xosé R. y Beatriz López Morán. *Maruja Mallo: una memoria en construcción*. Vigo: Mar Maior, 2016.
- Barrera López, Trinidad. "Historiografía y Canon de las Vanguardias." En *Alma América: in honorem Victorino Polo*, coords. Ma. Dolores Adsuar Fernández y Vicente Cervera Salinas, 110-23. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis, 2006.
- Baur, Sergio Alberto. "Diario Apócrifo de Norah Borges." En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Sergio Alberto Baur; Andrés Duprat; et. al. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020.
- Berghaus, Günter, ed. *Handbook of International Futurism*. Berlín, Boston: De Gruyter, 2018.
- Bergmann, Franziska, Franziska Schößler y Bettina Schreck, eds. *Gender Studies*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Bhattacharjee, Subashish y Girindra Ray. *New Womens's Writing: contextualizing fiction, poetry and philosophy*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Binckes, Faith y Carey Snyder. *Women Periodicals and Print Culture in Britain, 1890-1920s: The Modernist Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press, [2019] 2022.
- Binni, Walter. *La poética del decadentismo*. Florencia: Il Ponte Editore, 2014.
- Blázquez Graf, Norma y Martha Patricia Castañeda Salgado, coords. *Lecturas críticas en investigación feminista*. México: UNAM, 2016.
- Bleitner, Thomas. *Frauen del 1920er Jahre: Glamour, Stil Avantgarde*. Berlín: Insel, 2019.
- Bonet, Juan Manuel. "Hora y media con Norah Borges." *Renacimiento*, n. 8, 1992. Consultado en *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes y Ministerio de Cultura de la Nación, 2020.
- Borges, Jorge Luis. "Norah." *Textos recobrados (1956-1986)*. Barcelona: Emecé, 2003.
- *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- Borges, Norah. "A dónde va la pintura." *Contrapunto. Literatura, crítica, arte*, n. 4, Buenos Aires: junio, 1945.
- Brenner, Anita. *The Wind that Swept Mexico: The History of the Mexican Revolution of 1910-1942*. Texas: University of Texas Press, [1943] 1971.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Brown, Cheryl L. y Karen Olson. *Feminist criticism: essays on theory, poetry and prose*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1978.
- Bruña Bragado, María José. "Maruja Mallo y el diálogo transatlántico: sintonías y discrepancias con Joaquín Torres García y Victoria Ocampo." En *En pie de prosa: la otra vanguardia hispánica*, ed. Selena Millares, 35-76. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2014.

- Bucur-Deckard, Maria. *Gendering Modernism: a historical reappraisal of the canon*. Londres, Nueva York: Bloomsbury, 2017.
- Buenahora Molina, Giobanna. "Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista." En *Lecturas críticas en investigación feminista*, coords. Norma Blazquez Graff y Martha Patricia Castañeda Salgado. Ciudad de México: UNAM, 2016.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, [1982] 1997.
- Bustamante, Cecilia. "Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui." *N/S*, v. VII, n. 13 (1982): 111-126.
- *Magda Portal y sus poderes*. Austin: Extrameres Editions, 2003.
- Bußmann, Hadumod y Renate Hof, eds. *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 2005.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Carter, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Andrea, 1968.
- Case, Alison. *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteen and Nineteen Century British Novel*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1999.
- Castagnino, Raúl H. "Discurso de recepción del señor académico de número Don Raúl H. Castagnino: De las poéticas a la metapoética," *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n. 153-154 (1974): 289-321.
- Castillo Martín, Marcia. "De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte." En *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, v. 16, n. 1 (2003): 39-57.
- "Escritoras y periodistas en los años veinte." En Castro Ricalde, Maricruz, Laura Cázares Hernández y Gloria Prado Garduño, coords. *Escrituras en contraste: femenino, masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus, UAM - Iztapalapa, 2004.
- Chacel, Rosa. *Alcancía*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Clémnet, Catherine y Hélène Cixous. *La Jeune Née*. París: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Collazos, Óscar. *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977.
- *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, 1970.
- Contarini, Silvia. "Valentine de Saint-Point: A Futurist Woman?" En *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 5, ed. Günter Berghaus, 87-110. Berlín, Múnich, Boston: De Gruyter, 2015.
- Corral, Rose, Anthony Stanton y James Valender, eds. *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México: Colegio de México, 2018.

- Corredoira, Pilar, et. al. *Maruja Mallo*. Santiago: Consellería de Cultura e Xuventude, 1993.
- Cranny-Francis, Anne, et al., eds. *Gender Studies. Terms and Debates*. Suffolk: Palgrave Macmillan, 2003.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum* (1989): 139–67.
- Cueva, Almudena de la y Margarita Márquez, eds. *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.
- Davis, Kathy, Mary Evans y Judith Lorber, eds. *Handbook of Gender and Women's Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, 2006.
- Debroise, Oliviere. "El misterioso caso de Abraham Ángel." *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, n. 919, México: octubre 31, 1979, IX-X.
- DiCenzo, Maria, Fiona Hackney, Catherine Clay y Barbara Green. *Women's Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, Edinburgh: Edinburgh University Press, [2017] 2022.
- Diego, Estrella de. *Maruja Mallo*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2008.
- Presentación del libro *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos*. Museo Reina Sofía, Madrid: noviembre 11, 2021, audio. Consultado en <https://www.museoreinasofia.es/actividades/catalogo-maruja-mallo>
- Domenella, Ana Rosa. "¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?" En *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, coord. Elena Urrutia, México: El Colegio de México, 2002.
- "De los estudios de género a la teoría queer: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana." En *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*, coord. Adriana Sáenz Valdez, México: UMSNH - UDG - UANL, 2011.
- Ehrlicher, Hanno y Nanette Reißler-Pipka, eds. *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, 2014.
- Ehrlicher, Hanno. "Bartolomé Galíndez's Magazine, *Los raros*: A 'Symbolist' Fusion of Futurism and Ultraism." En *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 4, ed. Günter Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014, 360-388.
- *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.
- Eimert, Dorothea. *Art of the 20th Century*. Nueva York: Parkstone International, 2016.
- Elizalde, Lydia. *Revistas culturales latinoamericanas. 1920-1960*. México: CONACULTA, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Ellman, Mary. *Thinking about women*. Londres: Macmillan, 1968.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [1995] 2021.

- Ferguson, Mary Anne. *Images of women in literature*, Boston: Houghton Mifflin, [1973] 1977.
- Fernández Utrera, María Soledad. "El teatro en la pintura: La renovación teatral en la Vanguardia Española. 'La Verbena' (1927) de Maruja Mallo." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38, no. 3 (2013): 585–612.
- Fernández, Pura, ed. *No hay nación para este sexo*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2015.
- Figarella, Mariana. "Fotografía moderna: la primacía del objeto." *Alquimia*, n. 1 (mayo-agosto, 1998): 35-38.
- Forster, Merlin H. *Las vanguardias literarias en México y la América Central*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2001.
- Foster, Hal. *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.
- Fougeyrollas-Schwebel, Dominique, et al., *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*. París: Le Harmattan, 2003.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Frane, Susanne. *Frauen aus Männerhand: ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT, 2008.
- Frost, Elisabeth A. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.
- Funes, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Galesio, María Florencia y Paola Melgarejo. "Norah Borges en los años veinte entre la vanguardia y lo íntimo." En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, ed. por Sergio Alberto Baur, Andrés Duprat, et. al. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia*. Ciudad de México: Sexto Piso - CONACULTA, 2014.
- Gandara, Consuelo de la. *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- García-Bryce, Iñigo. "Transnational Activist: Magda Portal and the American Popular Revolutionary Alliance (APRA), 1926-1950." *The Americas*, n. 4 (abril 2014): 677-706.
- García, Carlos y Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2004.
- Garofalo, Giovanni. *Estudios de Género asistidos por corpus: enfoques multidisciplinares*. Bern: Peter Lang, 2023.
- Garrido Donoso, Lorena. *No hay como una contadora para hacer contar: mujer poeta en Gabriela Mistral*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
- Gerhardt, Marlis. *Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*. Darmstadt: Luchterhand, 1986.

- Gerolemou, Maria. *Bad women, Mad women: Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie*. Tübingen: Narr, 2011.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, [1985] 2011, ePub.
- *The Shameful Life of Salvador Dalí*. Nueva York: W.W. Norton, 1998.
- *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*. Barcelona: Debolsillo, [1998] 2016, Kindle.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, [1979], 1980.
- Girondo, Oliverio. *El periódico "Martín Fierro" 1924-1949. Memoria de sus antiguos directores*. Buenos Aires: F. A. Colombo, 1949. Reproducido en *Manifiestos... de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas 1896-1938*, ed. Osmar Sánchez Aguilera. España: Iberoamericana, 2017.
- Glusker, Susannah Joel. *Anita Brenner: A Mind of Her Own*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Gluzman, Georgina. *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Buenos Aires: Amigos de Bellas Artes, 2021, 8-19.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. México: UNAM, 2012.
- Gómez Conde, Antonio, Guillermo de Osma y Juan Pérez de Ayala. *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos*. Madrid: Fundación Azcona, 2021.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Norah Borges*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- *Retratos completos*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Gómez Mendoza, Oriel. "Indio, nación y cuerpo en el Porfiriato." *Historia* 396, n. 2 (2013): 249-268.
- González-Vergara, Ruth. *Teresa Wilms Montt: Un canto de libertad*. Santiago: Grijalbo, 1993.
- González, Patricia E. y Eliana Ortega, eds. *La sartén por el mango: encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- Gradowczyk, Mario H. "Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas." *Variaciones Borges*, n. 5 (enero, 1998): 207-219.
- Grünfeld, Mihai. "Voces femeninas de la vanguardia: El compromiso de Magda Portal." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 26, n. 51 (2000): 67-82.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, et. al. *De pesares y alegrías: Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México: El Colegio de México, 1999.
- Hawkesworth, Mary. "Confundir el género." *Debate feminista*, a. 10, n. XX (octubre 1999): 3-48.
- Hennigfeld, Ursula, Fernand Hörner y Ursula Link-Heer. *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Hershfield, Joanne. *Imagining La Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham & London: Duke University Press, 2008.

- Hooks, Margaret. *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*. Londres: Harper Collins, 1993.
- Huici, Fernando y Juan Pérez de Ayala. *Maruja Mallo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. París: Minuit, 1974.
- Jackson, K. David. *As primeiras vanguardas em Portugal*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2003.
- . *A Vanguarda Literária no Brasil. Bibliografia e Antologia crítica*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 1998.
- Jiménez Fraud, Alberto. *La Residencia de Estudiantes*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.
- Kamenish, Paula K. *Mamas of Dada: Women of the European Avant-garde*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 2015.
- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Koppelman, Susan, ed. *Images of Women in Fiction: feminist perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973.
- Kortendiek, Beate, Birgit Riegraf y Katja Sabisch, eds. *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Springer, 2019.
- Krauze, Corinne A. *Los judíos en México*. Ciudad de México: Univ. Iberoamericana, 1987.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil, 1974.
- Kroll, Renate, ed. *Metzler Lexikon Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- Lafleur, Héctor, Fernando Alonso y Sergio Provenzano. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1962.
- Lamas, Marta. "Cultura, género y epistemología." En *Los estudios culturales en México*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, México: FCE, CNCA, 2003.
- Gómez-Ferrer, Guadalupe, Gabriela Cano, Dora Barrancos, Asunción Lavrin, coords. *Historia de las mujeres en España y América Latina*. v. IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI. Madrid: Cátedra, 2006.
- Lizama, Patricio y María Inés Zaldívar. *Las vanguardias literarias en Chile*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2009.
- Lomba Serrano, Concepción. "El maniquí en el vértice de la plástica española." En *Estudios de historia del arte*, coord. María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano, José Luis Pano Gracia. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2013.
- López, Rick A. *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- Lorenzo Alcalá, May. *Norah Borges: La vanguardia enmascarada*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.

- Lozano Álvarez, Elisa. "Modotti y la exposición de 1929." *Alquimia*, n 1 (mayo-agosto, 1998): 25-30.
- Luis, William. *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2010.
- Mallo, Maruja. "Maruja Mallo. Imágenes." Entrevista de Paloma Chamorro, *Artes visuales*, RTVE, agosto 4, 1979, video, 54:28. <https://www.rtve.es/play/videos/imagenes-artes-visuales/imagenes-artes-visuales-maruja-mallo/4995589/>.
- "Maruja Mallo. A fondo." Entrevista de Joaquín Soler Serrano, RTVE, abril 14, 1980, video, 55:50. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.
- *Homenaje a la Revista de Occidente*. Madrid: septiembre 26, 1979.
- *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*. Documental de Antón Reixa, Fundación Caixa y TVE, febrero 27, 2013, video, 1:17:35. <https://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml>.
- Mangini, Shirley. *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona: Circe, 2012.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana Juventud*. Madrid: Editorial Plenitud, 1967.
- Marek, Jayne. *Women editing Modernism*. Lexington: University Press of Kentucky, [1995] 2015.
- Márquez Padorno, Margarita. *La Residencia de Señoritas: pioneras del feminismo a través de la Universidad, 1915-1936*. Madrid: Fundación Ortega-Marañón, 2015.
- McCarthy, Eamon. *A Smaller, More Perfect World*. Cardiff: University of Wales Press, 2020.
- Melgar Bao, Ricardo. "El antiimperialismo de la revista Indoamérica: México 1928." *Pacarina del Sur*, a. 9, n. 34, enero-marzo, 2018.
- *Haya de la Torre y Julio Antonio Mella en México. El exilio y sus querellas, 1928*. Buenos aires: Ediciones del CCC, 2013.
- Mendonça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Sudamérica, Chile y Países del Plata: Argentina, Paraguay y Uruguay*, t. V. Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. México y América Central*, t. I. Frankfurt am Main: Vervuert, [2000] 2007.
- *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Antillas Mayores y Menores*, t. II. Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Sudamérica, Área andina norte: Colombia y Venezuela*, t. III. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Sudamérica, Área andina centro: Ecuador, Perú y Bolivia*, t. IV. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.
- *Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Brasil*, t. VI. Frankfurt am Main: Vervuert, 2015.

- Merino, Luz. "La Exposición de Arte Nuevo: ¿fisura o fractura?" *UH*, n.286 (2018): 18-40.
- Merjian, Ara H. "An Older Future: Futurism Gabriel Alomar's El Futurisme (1904)." *Modernism/modernity*, v. 17, n. 2 (abril 2010): 401-20.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. España: Gedisa, 2005.
- Millet, Kate. *Sexual politics*, Nueva York: Columbia University Press, [1969] 2016.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Garden City: N.Y. Doubleday, 1976.
- Moi, Toril. *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Molas, Joaquim. *Les avantguardes literàries a Catalunya: Bibliografia i antologia crítica*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2005.
- Molloy, Sylvia. "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano." *Revista de Crítica Cultural*, n. 21 (2004): 54-61.
- Molpeceres Arnáiz, Sara. "Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas." En *Estudios de Literatura Comparada*, v. 1, ed. Ana González-Rivas Fernández, 72-82. Madrid: SELGYC, 2018.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Monroy, Rebeca. "Los objetos del deseo: Edward Weston en México." *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, n. 32 (abril-septiembre, 1994): 79-86.
- Moreira, Luciana y Doris Wieser. *A flor de cuerpo: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2021.
- Muiña, Ana. *Mina Loy. Futurismo Dadá Surrealismo*. Madrid: La Linterna Sorda, 2016.
- Mummert, Gail. "De los estudios de la mujer a los estudios de género en América Latina." En *Género y Cultura en América Latina: Arte, Historia y Estudios de Género*, ed. Luz Elena Gutiérrez Velasco, v. 2, 367-76, México: El Colegio de México, 2003.
- Murga Castro, Idoia. "Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas." En *Mujeres en vanguardia*, ed. Almudena Cueva y Margarita Márquez, 86-127. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.
- Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson, comps. *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Nieberle, Sigrid. "Literaturwissenschaften: die neue Vielfalt in der Geschlechterforschung." En B. Kortendiek, B. Riegraf, K. Sabisch, eds. *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht und Gesellschaft*, v. 65. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Nieto Sotelo, Jesús y Elisa Lozano Alvarez. *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929 / A new vision, 1929*. México, D.F.: CNCA-Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

- Nieva de la Paz, Pilar, ed. *Roles de Género y Cambio Social en la Literatura Española del Siglo XX*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2009.
- Nieva de la Paz, Pilar, et. al. *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2014.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*. Berlín Peter Lang, 2018.
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte, comp.* Karen Cordero e Ina Sáenz, 17-44. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana - UNAM - CONACULTA, 2001.
- "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTNews*, v. 69, n. 9 (enero, 1971): 22.
- Nodari, Gianandrea. "Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la 'edad de la piedra', 1919-1923." *Izquierdas*, n. 39 (2018): 147-181.
- Núñez, Zulma. "Magda Portal: una rebeldía americana." *Correo Literario*, Buenos Aires: febrero, 1945.
- Ocampo, Silvina. "Epístola a Giorgio de Chirico." *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949.
- Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, 1997.
- Osorio Tejeda, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Osuna, Rafael. *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Pagnanelli, Ayelen. "Mujeres de vanguardia: forjando un espacio en las revistas argentinas." *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n. 14 (2023): 101-120.
- Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, eds. *Escribir la infancia: Narradoras Mexicanas Contemporáneas*. México: El Colegio de México, 1996.
- Paz, Octavio. "VI. El círculo se cierra." *Los Hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Peña, Victoriano. "Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial: feminismo, creatividad y regeneración social." *Estudios Románicos*, v. 24 (2015): 45-56.
- Pérez de Ayala, Juan y Francisco Rivas. *Maruja Mallo*. Madrid: Guillermo de Osma Galería, 1992.
- Pérez de Ayala, Juan y Guillermo de Osma, *Maruja Mallo. Orden y creación*. Madrid: Guillermo de Osma Galería, 2017.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés, eds. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. "Authorial Corpographies. Performing Gender and Cultural Authorship." *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n. 21 (diciembre, 2017): 3-21.

- Pilcher, Jane e Imelda Whelehan. *Key Concepts in Gender Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, 2007.
- Pita González, Alexandra. "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad." En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, eds. Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, Aachen: Shaker, 2014.
- Place, Stéphane, coord. *Tina Modotti: The Mexican Renaissance*. París: Jean Michel Place, 2000.
- Plaza Chillón, José Luis. "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo." *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, n. 13-14 (1998-2001), 95-135.
- Pohl, Peter Christian y Hania Siebenpfeiffer, eds. *Diversity Trouble. Vielfalt – Gender – Gegenwartskultur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016.
- Pollock, Griselda. *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Londres: Routledge, 1988.
- . *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, [1988] 2013.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. New Jersey: Princeton University Press, 2021.
- Pöppel Hubert y Miguel Gomes. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, [1999] 2008.
- Portal, Magda. "Interview, Magda Portal." Entrevista de Agnes Dimitriou y Francine Masiello, Universidad de California. Berkeley, California, junio 26, 1981. <https://youtu.be/DMjh-6O27Y0>
- . "La poesía combativa." Entrevista de Sara Beatriz Guardia en *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. Lima: CEMHAL, [1985] 2013.
- . "Una revista de cuatro nombres." *Hueso Húmero*, n. 7 (octubre-diciembre, 1980): 101-104.
- . *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal*. Lima: Casa de la Literatura, 2017.
- . *Obra poética completa*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Pratt, Mary Louise. "4. Women, Literature, and National Brotherhood." *Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley: University of California Press, 1990, 48-73.
- Prego de Lis, María y Ana Cabrera Lafuente. *¡Extra, moda! El nacimiento de la prensa de moda en España*. Madrid: Museo del traje, 2019.
- Quance, Roberta. "Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia." *Dossiers Feministes*, 10 (2007): 233-48.
- . "Las sirenas de Norah Borges: el sexo inocente." *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (2005): separata, 35-36.
- . "Norah Borges en la vanguardia: entre vírgenes y sirenas." *Romance Studies*, v. 27, n. 1 (enero 2009): 1-10.

- Quijano, Aníbal. "'Raza', 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas." En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad /descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- Ramos, Carlos. *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Rashkin, Elissa. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE - Universidad Veracruzana - UAM, 2014.
- Reedy, Daniel. *Magda Portal. La pasionaria peruana*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 2000.
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.
- *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- Ries, Eva. *Precarious flânerie and the ethics of the self in contemporary anglophone fiction*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.
- Rivera Mir, Sebastián. "Mujeres latinoamericanas exiliadas en México. Militancias y activismo de izquierda en la posrevolución (1926-1936)." *Pacarina del Sur*, a. 7, n. 25, octubre-diciembre, 2015.
- Robles Ruiz, Ana Alejandra y Patricia del Carmen Guerrero de la Llata. "Un vértice para la construcción de sentidos: estudios culturales, de género y literarios." *Valenciana*, v. 12, n. 24 (julio-diciembre 2019): 147-161.
- Rodrigo Villena, Isabel. "La Gaceta Literaria (1927-1931) y sus pintoras modernas." XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31 de octubre de 2019.
- Rodríguez Martín, Carmen. "La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte." En *No hay nación para este sexo*, ed. Pura Fernández. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2015.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena, ed. *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*. Berín, Boston: De Gruyter, 2021.
- Rojas Mix, Miguel. *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Santiago: Pehuén, 2018.
- Rossum-Guyon, Françoise van. *Femmes / Frauen / Women, Avant-Garde Critical Studies*, v. 4 (enero 1990).
- Rubenstein, Anne. "La guerra contra 'las pelonas'." *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Russotto, Márgara. *Bárbaras e ilustradas: las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Tropykos, 1997.
- S/A. "Cronología de Norah Borges 1914-1940." *Romance Studies* 27, n. 1, 2009, 1-6.
- Saborit, Antonio. "Los objetos esconden universos." *Alquimia*, n. 1 (mayo-agosto, 1998): 7-11.

- Salvador, Nélica. *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.
- Sandoval Pérez, Margarito. *Arte y Folklore yn "Mexican Folkways"*. Ciudad de México: UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Sánchez Camargo, Manuel. *Solana*. Madrid: Aldus, 1945.
- Sánchez, Alberto. "Sobre La Escuela de Vallecas: texto dictado por el escultor Alberto, en el verano de 1970." *Litoral*, n. 17/18 (1971): 47–56.
- Santos, Susana y Gabriela García Cedro. *Arte, revolución y decadencia: revistas vanguardistas en América Latina: 1924-1931*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.
- Sarabia, Rosa, "17. Argentina: The first Futurist manifesto and its reception in Argentina." En *Handbook of International Futurism*, ed. Günter Berghaus, 299-313. Berlín - Boston: De Gruyter, 2018.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: ficciones de circulación periodística en la Argentina (1917-1925)*. Buenos Aires: Rondeau, 1985.
- Schönfeld, Christiane. *Practicing Modernity: female creativity in the Weimar Republic*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Schößler, Franziska. *Einführung in die Gender Studies*. Berlin, Boston: De Gruyter, [2008] 2022.
- Schukowski, Stefan. *Gender im Gedicht: zur Diskursreaktivität homoerotischer Lyrik*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Schwartz, Jorge. "Lenguajes utópicos. Nwestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte." En *América Latina: palabra, literatura y cultura*, ed. Ana Pizarro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, 33-55.
- *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- Scott, Bonnie Kime, ed. *Gender in Modernism: New Geographies, Complex, Intersections*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2007.
- *The gender of modernism: a critical anthology*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1990.
- Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *American Historical Review*, n. 91 (1986): 1053-1075.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- Showalter, Elaine. *A literature of their own*. Princeton. N.J.: Princeton University Press, 1977.
- Sina, Adrien. "Action féminine." *Tate Etc.*, junio 25, 2009.
- Sosnowski, Saúl. *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid: Alianza, 1999.

- Stephan, Inge y Sigrid Weigel, eds. *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlín: Argument-Verlag, 1987.
- Stern, Peter. "Frances Toor and the Mexican Cultural Renaissance." En *Documenting movements, identity, and popular culture in Latin America: Papers of the Forty-Fourth Annual Meeting of the Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials*, ed. Richard F. Phillips. Austin: SALALM Secretariat, Benson Latin American Collection, The General Libraries, University of Texas at Austin, 2000.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley: Tren en Movimiento, 2020.
- Tomas, Silvia Inés. "El discurso de y sobre las imágenes: artes plásticas y crítica de arte en tres revistas argentinas." En *Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: Perspectivas de análisis y estudios de casos*, eds. Patricia Orbe y Carolina López. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, [1965] 1971.
- Tovar, Rafael, et. al. *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965*. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2000.
- Ulacia Altolaquirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento, 2020.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Texas: University of Texas Press, 2006.
- Val Cubero, Alejandra. "La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)." *Papers* 98, n. 4 (2013): 677-696.
- Vattimo, Gianni. *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València, 1993.
- Vázquez, M. Ángeles. "Las vanguardias en nuestras revistas, 17. Revista *Flechas*, Perú." Rinconete. Centro Virtual Cervantes, septiembre 12, 2005.
- Vera-Rojas, María Teresa. "*Se conoce que usted es 'Moderna'*": lecturas de la mujer moderna en la colonia hispana de Nueva York (1920-1940). Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 2018.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni, 1986.
- *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, México: FCE, 1990.
- Videla, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional del Cuyo, 1990.
- Vilches, Ma. Francisca y Dru Dougherty. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.

- Villanueva Hernández, Jesús. "Doña Luz, Inspiration and Image of a National Culture." *Voices of Mexico*, n. 4 (octubre-diciembre, 1997): 19-24.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2019.
- VV. AA. *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, agosto 2018.
- Weaver, Kathleen. *Peruvian Rebel: The World of Magda Portal*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, 1999.
- Woolf, Virginia. *A room of one's own*. Berlín: Insel, [1929] 2019.
- Zalce Martínez, Luzelena, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, coords. *Femenino/masculino en las literaturas de América: escrituras de contraste*. México: Aldus, UAM - Iztapalapa, 2005.
- Zaneta, María Alejandra. *La subversión enmascarada*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.
- Zavala, Adriana. *Becoming modern, becoming tradition women, gender, and representation in Mexican art*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Zavala, Iris. *Breve historia feminista de la literatura española*, t. V, Barcelona: Anthropos, 1998.
- Zúñiga Segura, Carlos. "Vanguardia literaria en el Perú: Cuatro revistas y un solo espíritu." *ALTERITAS. Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos*. a. 10, n. 11 (2021): 133-140.
- Zweierlein, Anne-Julia. *Gender and Creation: surveying gendered myths of creativity, authority, and authorship*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

ENGLISH SUMMARY

Challenging the norm: women's theoretical-programmatic texts in the cultural magazines of the Hispanic avant-garde.

In exploring beyond the territory mapped by the masculine, we realise that a significant number of women were involved in the culture and politics of the interwar period, but that, due to gender politics, these women have not received the recognition and record they are owed. To rectify the traditionally male conception of literary history, under the hypothesis that the formal and aesthetic rhythm goes beyond as dictated by the fathers of the avant-garde cradles (Filippo Marinetti, Guillaume Apollinaire, Ezra Pound, Wyndham Lewis, André Breton, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce, Luis Llorens Torres o Vicente Palés Matos), we highlight a small sample of women's interventions absent from the main anthologies of manifestos, proclamations and doctrinal texts.¹

Given the omission of women manifestos, above all those proclaimed in first person, emphasis is placed on the values traditionally neglected by literary history and criticism, but beyond vindicating their existence or visibilising their proposals, other objectives are proposed: a) to challenge the conception of the Avant-Garde as a unidirectionally masculine phenomenon by reviving the dialogic polyphony offered by forgotten or unnoticed contents; b) to deconstruct the subaltern role of women authors, valuing their exercise in the fields of symbolic production and their

¹ Cf. Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Madrid: Cátedra, 1979. Claudia Apablaza (comp.), *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*, Barcelona: Barataria Ediciones, 2011. Y las citadas compilaciones de Hugo Verani, Nelson Osorio y Mendonça Teles y Müller-Berg.

negotiations for intellectual hegemony; as well as c) to evince itineraries and tactics adopted to reach forbidden spaces in the artistic and the quotidian.

Using the theoretical and methodological precepts of Literary Studies (for the analysis and interpretation of essays, critiques, reviews, poems and manifestos), Women's Studies (to learn about the history and literature of forgotten women and reread subordinate women authors) and Gender Studies (to analyse gender constructions at the discursive level, gender performativity, social expectations in relation to gender or gender politics patent in texts and artistic-literary groups), namely, through an interdisciplinary approach, it analyses the texts and trajectories of women from different contexts (France, Spain, Mexico, Peru and Argentina) and disciplines (literature, photography, painting) patent in a corpus of Spanish-language avant-garde cultural magazines (*Alfar*, *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Flechas*, *Grecia*, *Horizonte*, *La Gaceta Literaria*, *Martín Fierro*, *Mexican Folkways*, *Prisma*, *Proa*, *Reflector*, *revista de avance*, *Sur*, the magazine of four names: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos y timonel*, *Vltra*, among others). The women's voices and images on the page reveal statements about writing, painting, the changing signs of the woman and the woman artist, and the negotiations to gain a place in artistic-intellectual circles, even to intervene in the theoretical and/or programmatic plane of literature and arts, a terrain that has been upheld as strictly masculine.

By shifting the focus away from the book and placing it on the dialogical exchange enabled by the press (in criticism, essays, reviews, interviews or surveys) it is possible to reread the Avant-Garde literature and context with a gendered perspective to point out how gender is represented, constructed and negotiated in literary texts, as well as how literature reflects, challenges and shapes gender identities, social norms and the power dynamics that regulate authority in the literary and social fields.

Gender associated with other factors such as sexuality, nationality, colour, ethnicity, religion, social class, migratory status or access to different resources² determined the performance of the authors in different ways, resulting in a diversity

² That is the principle of intersectionality (or intersectional theory) postulated by Kimberlé Williams Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," 139–67.

of ways to achieve authorship. The authors analysed, Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti, Norah Borges, Maruja Mallo and Magda Portal, beyond gender, temporal space and the negotiation of the limitations imposed by being women, present other points of convergence, they were all white, literate, urban women with professional aspirations and a key component for consolidating themselves as authors: intellectual socialisation. But they differ in their gender performativity,³ their aesthetic proposals and, therefore, in the way in which gender influenced their artistic production. The gender identities, roles and expectations that each projected in their work contain very different meanings about women and femininity.

The first chapter outlines the hoisting of virility in the primordial manifestoes (*Futurist Manifesto*, *Ultraist Manifesto*, the manifesto of the magazine *Los Raros*, *Stridentist Manifesto*, etc.), their affiliations and detractions to contextualise the irruption of two pioneering women, the renowned French artist Valentine de Saint-Point (1875-1953) and the Spanish debutant Agustina González López (1891-1936). Both supporters of Futurism as a renovating project launched the *Manifesto della Donna futurista* (1912) and *Idearium futurismo* (1916) respectively, but despite the Futurist standpoint, each defended a radically different agenda. Saint-Point's feminine, lubricious and warlike Futurism addressed the equality of the sexes, the role of women, and the values and responsibilities attributed to femininity. Agustina González's social Futurism was by definition anti-war and anti-arms, and pursued the implementation of a series of measures for the common good.

The two authors made use of the same strategies, published and circulated works and projects, adopted polemical stances, carried out performative readings and presented themselves with an artistic alter ego; however, various factors brought the Parisian artist to fame and kept the Grenadian in anonymity.

Valentine de Saint-Point had a hand of cards in her favour, aristocratic lineage, filiation with Alphonse de Lamartine, residence in the cultural capital of the world, full of novelties within reach; cultural socialisation in the artistic bohemia, networks and alliances forged in her literary salon, and above all the accreditation of an

³ In Butler's sense of the term, Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge, 1999.

international collective, cards that together allowed her to gain entry into the art world.

On the contrary, Agustina González, located in a small town, far from the cultural capital of Spain and the world, without aristocratic or artistic affiliation, without networks and alliances that would accredit her in intellectual circles, was harshly recriminated for breaking out of the mould. Granada's inflexible society was incapable of embracing a woman who was interested in reading and writing, who published her ideas, who was interested in feminism, who led demonstrations and who ventured into politics. The gender policies then in force in the Spanish province marginalised her and closed the doors of the small intellectual field to her.

The second chapter deals with the triad formed by Tina Modotti (1896-1942), Frances Toor (1882-1956) and Anita Brenner (1905-1974). The Italian photographer, the Belarusian-American anthropologist and the Mexican journalist shared a migratory background, involvement in the cultural struggle of the *Mexican Renaissance* and the practice of creating among women at a fleeting point in the *Mexican Folkways* editorial project. The bilingual magazine on legends, festivals, art and archaeology, edited by Frances Toor in Mexico, disseminated in Spanish and English Tina Modotti's manifesto "On Photography", a text that advocated the implementation of a new photographic aesthetic.

In Mexico, Modotti, Toor and Brenner, because of their social position and their status as foreigners, disrupted the norms of a conservative-catholic Mexican society, actively constructed their identity, exercised a profession and made unrestricted use of public space. The magazine *Mexican Folkways* stands out for being one of the few publications presided over by a woman and for making room for women's shared practice. Their textual and iconic discourses interrupted the dominant male monologue, but this does not imply that their voice dissented from the official discourse.

Toor, Brenner and Modotti, portrayed as *revolutionary women*, moved freely in public and private spheres, moved in urban and rural spaces, and experienced tradition and modernity, but outside the elite intellectual sphere, the situation was completely different, as the social conventions and patriarchalism that restricted the role of women remained in force. The impetus of the Mexican Revolution altered

certain social paradigms but women's participation in the public arena was not a priority, much less widespread or expedited. *Indigenous women* (studied in Toor's magazine and captured by Modotti's lens) and *modern women* (flappers in the advertisements inserted at the end of the magazine) remained confined to a romanticised domestic environment, outside the intellectual, artistic, political or economic activities considered to be the domain of men.

Indigenous women were silenced by the interpretations of the intellectual class that controlled the assessment and circulation of subaltern voices. *Indigenous women* remained timeless, isolated from modernity and anchored to nature, their identity was constructed by an outsider's gaze that reaffirmed their ethno-racial belonging and their anonymity, thus perpetuating relations of inequality and power. And *modern women*, projected by the advertising industry, only updated the subordinate role of women to the avatars of modernity. In the global notion of modern femininity, women changed their appearance and participated in modern life but were restricted to the framework of domesticity and consumption.

The third chapter follows the Argentinean artist Norah Borges (1901-1998) on her artistic training in Europe during the Great War. In transit through the Old World, in the company of her family, she learned the techniques and aesthetics that shaped the radical engravings of her youth. During her stay in Spain, sheltered by the poets of Seville, she breathed new life into the publications of the new ultraist tendency. Encouraged (and overshadowed) by two emblematic literary figures, Jorge Luis Borges and Guillermo de Torre, her engravings reached the covers of the main avant-garde magazines. In the same way, between visibility and shadow, Norah Borges launched "*Un cuadro sinóptico de la pintura*" ("A synoptic chart of Painting"). The decalogue, deployed in the style of Nicolas Beauvuin's *les poèmes synoptiques* and published in her native Argentina, in the newspaper *Martín Fierro*, confronted the public with her plastic ideal.

Norah Borges was accepted and praised by the ultras, but she always occupied a subordinate place to the dominant male voices. Poems, critiques and reviews continually reminded her of her condition as a woman, and both she and her work were valued with a sexualised language that redounded to femininity, naivety or candour, regardless of whether it was the rough, angular strokes of her most avant-

garde engravings or the soft lines and pastel colours of drawings and paintings, thus demonstrating that the author's sex carried greater weight than the work itself when it came to valuing her work.

The imposition of virility as the highest value in a male-dominated artistic field kept Norah Borges on the margins. The feminine nomenclature coined by the ultraists insisted on naivety, subtlety, sweetness and modesty as the main values of a sexualised scale that kept women away from the desired artistic ideal. Norah Borges, exceedingly demure, never contested the recognition of her contributions. The ultraists never admitted that before the discovery and insertion of her work, their publications lacked a visuality commensurate with their claims. Norah Borges' accreditation was denied because to recognise her contributions was to contradict or diminish the oft-repeated virile force of the ultraist movement. Nevertheless, the exhibition spaces gained and the network that emerged from the collaboration with the poets were the fuel that positioned Norah Borges as an avant-garde artist on both sides of the Atlantic.

Norah Borges' accreditation took place in her native Argentina. When the Borges brothers returned home, Brandán Caraffa emphasised Norah's influence on the renewal of ultraist art; without her high-contrast engravings, the magazine *Grecia* would never have reached the avant-garde magazine showcase. From her small world, deprived of the exchange celebrated in the literary cafés or the intellectual bohemian outings, Norah Borges developed a style of her own and projected the visuality that pushed ultraism to the avant-garde. Once she had established herself as an artist, she launched herself into the programmatic terrain. In her usual space and with the support of the Buenos Aires artistic community, she published the precepts of her painting in a demure, constructive tone, without fury or insults or the destruction of the seminal and virile manifestos. Her manifestos sought to establish a geometric and figurative order as the official aesthetic. Norah Borges defends an art for delight, without complications or worries, and a cheerful, escapist and utopian aesthetic, far from photography and denunciation, which sublimates idyllic and non-existent characters and spaces.

The fourth chapter follows Maruja Mallo (1902-1995) on her strolls through the streets of Madrid, whether accompanied by the most famous trio of the Residencia de Estudiantes, Lorca, Dalí and Buñuel, or by the athletic Concha Méndez. The

academic training, the lyrical-plastic-amorous synergies of her youth, her recognition as a figure of the new Spanish plastic art, her encounter with the Parisian surrealists, and above all her ability to reinvent herself and her determination to live from her work even in exile, are materialised in *Lo popular en la plástica española* (The Popular in Spanish Plastic Art). In the exegetical essay published in *Sur*, the Buenos Aires magazine headed by Victoria Ocampo, Maruja Mallo poetically delves into the five plastic elements of her painting: structure, form, volume, matter and colour.

The extroversion of the unique Maruja Mallo, her talent, academic training, family contacts and favourable economic position would seem to be the perfect formula for entering the world of art, however, to this combination, we must add the painter's tenacity, because despite her favourable position she had to face the obstacles that came her way for being a woman (such as the refusal of the critic Rafael Suárez Solís to visit her studio and the rejection of her work) and adopt strategies (such as a "masculine creative spirit") to overcome the strong belief that the sciences and the arts were exclusively a male matter, as José María Quiroga and the rest of the critics who attributed the title of "pintor" (male painter) to her argued.

During her years at the Academy of Fine Arts, in addition to learning classical methods and techniques, she discovered the aesthetic trends that were renewing art in other latitudes, and most importantly, with Salvador Dalí, Luis Buñuel and Federico García Lorca, she experienced the public spaces, which at the time provided the motifs that shaped the new avant-garde art. During the years of her youth and experimentation, she always surrounded herself with poets and painters with whom she shared aesthetic-ideological visions, most frequently alluding to the influences of her sentimental partners Rafael Alberti and Miguel Hernández, or the lyrical-plastic correspondences with Concha Méndez.

The links with Salvador Dalí and the rest of the residents were certainly meaningful. In addition to the discoveries made during her wanderings, the network created with and through the students at the *Residencia* would be of value to her throughout her career. Years before Maruja went to Paris (to meet the surrealists), Dalí and Buñuel had led the way. Likewise, Federico García Lorca had pointed the way to Argentina and the *Amigos del Arte*, in other words, former colleagues showed her new routes. Decades later, during interviews conducted in the 1980s, Maruja Mallo

alluded recurrently to this trio in an attempt to place herself among the greats of art, those who had not been erased from history, although in contrast, Dalí, Buñuel and Lorca never alluded to her.

When Maruja Mallo's life was disrupted by the Civil War, her family and artistic contacts enabled her to make the journey into exile. On the other side of the world, using the same networks, Maruja Mallo was able to rearticulate her life and continue to practice her profession, finding in the *Asociación de Amigos del Arte* and the magazines *Atlántida* and *Sur* a means of subsistence and dissemination. It was precisely in Victoria Ocampo's magazine, supported by Gabriela Mistral and Ramón Gómez de la Serna, that Maruja Mallo showed her theoretical vein and published the principles of her painting "*Lo popular en la plástica española*" (The Popular in Spanish Art). The success achieved with that first publishing venture must have encouraged her to launch her homonymous book, a remake of the first one with the intervention of Gómez de la Serna and the paintings produced in Argentina, that is, the series *La religión del trabajo* (The Religion of Work), as a novelty.

Maruja Mallo was indeed a modern woman. She went beyond the boundaries of a traditionalist and conservative Spain, strolled without a chaperone, founded *sinsombrerismo* (the practice of appearing in public without a hat), became a painter (a masculine profession) and avoided marriage and motherhood equally. In her youth, as can be seen in press photographs and catalogues, she wore skirts or trousers, wore her hair short, wore makeup, strolled, rode bicycles (an activity sanctioned by the Church) and attended parties and verbenas. On her return to Spain, Maruja Mallo recreated herself, coming back to life, incarnating an extravagant character constructed with the help of her unconditional fur coat and abundant makeup, after all, she was a painter and "makeup draws".⁴ Her new self allows her to draw attention to herself, to escape oblivion and to demonstrate her capacity for renewal. Her work, always derived from her experiences, set a new direction in the plastic arts and provided the signs for a new kind of art.

⁴ Maruja Mallo in *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*, documentary by Antón Reixa, Fundación Caixa and TVE, February 27, 2013, video, 1:17.

The fifth chapter presents the Peruvian poet Magda Portal (1900-1989). Her time at the Universidad de San Marcos as *alumna libre* (non-enrolled student), her initiation into poetry and social activism, her first attempts at publishing and enunciation alongside the Bolaños brothers (Federico and Reynaldo), and her links with José Carlos Mariátegui set in motion a long formative period marked by persecution, exile and contacts arising from her political work. In individual and collective proclamations, Magda Portal outlined the forms of the new art and launched calls for the politicisation of Latin American youth. On her own, she enunciated the direction of poetry in the essay *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (The New Poem and its Orientation Towards an Economic Aesthetic), and dictated the guidelines for the new woman in the doctrinal book, *Hacia la mujer nueva* (Towards the New Woman).

Magda Portal projected herself as a free, self-taught, courageous and combative woman. The prize at the Juegos Florales (the lyrical competition called by the students of the Faculty of Literature at the University of San Marcos) earned her a position as a poet, and her literary magazines earned her a position as an editor. Both titles allowed her to disseminate her renovating ideals in numerous expressions of protest, published in publications such as *Flechas*, *Motivos*, *rascacielos*, *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Indoamérica* and *Repertorio Americano*. Magda Portal always raised her voice, using verse and prose both to renew aesthetic forms and to awaken the submissive people.

Surrounded by a group of poets, she became acquainted with and experienced lyrical and social innovations. Her colleagues at the University of San Marcos, among them, César Vallejo and Alcides Spelucín, made her aware of university reformism and the struggles of the working classes and introduced her to Raúl Haya de la Torre. And in José Carlos Mariátegui she found a teacher who introduced her to the debate on the issues that were plaguing the world, and more importantly, who encouraged her writing. In *Amauta*, one of the continent's leading magazines, Magda Portal published reviews, poems and her programmatic defence "Andamios de vida" (Scaffolding of Life).

In the field of poetry, she was included in outstanding monographs, the *Antología de Poetisas Americanas* by Juan Parra del Riego (Montevideo, 1923), the *Índice de la nueva poesía americana* selected and prefaced by Alberto Hidalgo,

Vicente Huidobro and Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1926); and the essay "El proceso de la literatura" from Mariátegui's *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (Lima, 1928), being the only "poetess" listed in the text in question. In *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (Mexico, 1928), published by APRA, Magda set the course for social poetry, defining the forms and themes of a new aesthetic, as well as the ethical and political commitment required of the new poets. And in the political arena, she launched individual and collective proclamations in publications in support of the American political-cultural union, her combative attitude and her calls for continental union brought her fame throughout the continent. Magda oscillated fluidly between two poles, the lyrical and the political. As an author, she created an image that was heard both in revolutionary verses and essays in favour of women's suffrage.

Together, the five chapters seek to present new voices that enrich the archive of women authors and the avant-garde panorama.

