
Dossiê: Identidades e sexualidades hegemônicas e contra-hegemônicas. Feminidades e masculinidades em tempos autoritários

<http://dx.doi.org/10.34019/2594-8296.2020.v26.29652>

Catolicismo, Vanguardia y mujeres. La *refemenización* de lo religioso en las obras de Norah Borges y Adalgisa Nery

Catolicismo, Modernismo e mulheres. A refeminização do religioso nas obras de Norah Borges e Adalgisa Nery

Catholicism, Avant-garde and women. The refemenization of the religion in Norah Borges and Adalgisa Nery works

Laura Cabezas*

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2901>

RESUMEN: El artículo se detiene en la trayectoria de dos figuras importantes de la vanguardia latinoamericana: la artista plástica argentina Norah Borges y la poeta brasileña Adalgisa Nery. Insertas ambas en los contextos culturales, pero también religiosos de sus países, lidian con el paternalismo patriarcal que gobierna los dos espacios, el del catolicismo revitalizado en los años treinta y el del arte y la literatura modernos que traen el legado de los experimentos vanguardistas de los 20. Jugando con el alcance y los límites de sus “atributos” femeninos, ellas imaginan otros recorridos creativos y religiosos en sus obras y, al hacerlo, invitan a *refeminizar* la religión desde otro ángulo: la valorización del sentimiento como construcción de una afectividad no hegemónica en el

* Universidad de Buenos Aires / CONICET. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y traductora literaria. Entre sus publicaciones, se destaca la participación en los libros *Literatura y otras artes* (organizado por Mario Cámara y Adriana Kogan), *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos* (organizado por Mario Cámara, Gabriel Giorgi y Roxana Patiño); la organización del Dossier, con Juan Reccia, *Inflexiones de lo popular en la literatura brasileña* en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, y la publicación de artículos en revistas especializadas como *Estudios de Teoría Literaria*, *Revista digital: artes, letras y humanidades*, *Orbis Tertius*, *Letras escreve*, entre otras. Ha realizado instancias de investigación en Brasil (UFSC; Unicamp; USP) y en Alemania (IAI, beca DAAD). También obtuvo subsidios de la Secretaría de Gobierno de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y de la Biblioteca Nacional para desarrollar investigaciones. E-mail: laura.czaz@gmail.com

caso de Norah y la apertura a la carne y al resto olvidado como crítica de género en el caso de Adalgisa.

Palabras clave: Norah Borges. Adalgisa Nery. Catolicismo. Refeminización.

RESUMO: O artigo investiga a trajetória de duas importantes figuras do modernismo latino-americano: a artista plástica argentina Norah Borges e a poeta brasileira Adalgisa Nery. Inseridas nos contextos culturais, mas também religiosos, de seus países, elas lidam com o paternalismo patriarcal que governa os dois espaços, o catolicismo revitalizado nos anos 30 e o da arte moderna e da literatura que trazem o legado das experiências modernistas dos '20. Brincando com o alcance e os limites de seus "atributos" femininos, elas imaginam outros percursos criativos e religiosos em suas obras e, ao fazê-lo, convidam a *refeminizar* a religião desde outro ângulo: a valorização do sentimento como a construção de uma afetividade não hegemônica no caso de Norah e a abertura à carne e o resto esquecido como crítica de gênero no caso de Adalgisa.

Palavras-chave: Norah Borges. Adalgisa Nery. Catolicismo. Refeminização.

ABSTRACT: This article researches the trajectory of two important figures of the Latin American avant-garde: the Argentine plastic artist Norah Borges and the Brazilian poet Adalgisa Nery. Inserted both in the cultural but also religious contexts of their countries, they deal with the patriarchal paternalism that governs the two spaces, the revitalized Catholicism in the thirties and the modern art and literature, that bring the legacy of the avant-garde experiments of the twenties. Playing with the scope and limits of their feminine "attributes", they imagine other creative and religious ways in their works and, in doing so, invite to *refeminize* religion from another angle: the valorization of feeling as the construction of an affectivity not hegemonic in the case of Norah and the openness to the flesh and the rest forgotten as a gender critic in the case of Adalgisa.

Keywords: Norah Borges. Adalgisa Nery. Catholicism. Refemenization.

Cómo citar este artículo:

Cabezas, Laura. "Catolicismo, Vanguardia y mujeres. La refemenización de lo religioso en las obras de Norah Borges y Adalgisa Nery". *Locus: Revista de História*, 26, n. 1 (2020): 32-53.

Dentro de la historia de las mujeres, hay cierto consenso en señalar que, a partir del siglo XVII, y hasta el siglo XIX, se produce un fenómeno conocido como "feminización de la religión" que, con múltiples variables, toma en cuenta el aumento numérico de mujeres en las prácticas religiosas. Según la historiadora española Inmaculada Blasco Herranz (2005), que ha investigado las relaciones entre género y catolicismo, este fenómeno estaría asociado a la existencia de dos polaridades: por un lado, lo "político", espacio secularizado y masculino y, por otra parte, "lo

religioso”, que comprende la esfera privada y femenina. De modo tal que el concepto de individuo autónomo, masculino, junto con la diferencia sexual naturalizada que aquel hizo relevante para la diferenciación sexual, forjaron las bases para dos tipos de comportamiento, el alejamiento de la Iglesia por parte de los hombres, y el de la conversión de la religión y la espiritualidad en un atributo de feminidad. El *revival* católico, que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX a nivel transatlántico, atenta contra esta herencia legada, los varones no sólo manifiestan un interés creciente por el pensamiento religioso, sino que construyen un relato que afianza negativamente la ecuación entre religiosidad sentimental y atributo femenino.

No obstante, el ataque a la “sensiblería” y a la delicada emocionalidad que se le adjudica al mundo femenino no queda sólo dentro de los confines sagrados, los *hombres* del arte moderno comparten, de un modo diverso, ese imaginario construido alrededor de la feminidad y ejercen gestos paternalistas sobre las experiencias estéticas de aquellas escritoras y artistas mujeres que también se proponen la renovación moderna de las letras y el arte. Dentro de este contexto, Norah Borges¹ y Adalgisa Nery –con sus apellidos de fuerte resonancia simbólica–, proyectan dos estrategias distintas en la forma de habitar sus respectivos espacios culturales de pertenencia. Miradas de cerca por los jóvenes de la vanguardia, ambas juegan con las reglas que supone esa protección, y en su aparente obediencia plantean desvíos “femeninos” que agrietan el discurso rígido y viril del orden. Sus creaciones, que transmiten una fuerte preocupación religiosa, erosionan los marcos que las contienen y en ese acto dibujan líneas alternativas y diagonales sobre la cartografía de los movimientos modernos.

Intelectualización de la fe y búsqueda de una religiosidad masculina

Con sarcasmo, G. K. Chesterton afirmaba que si en un “mundo demasiado asentado”, como era el del siglo XIX, el cristianismo volvió como un vagabundo a través del franciscanismo; “en un mundo demasiado desquiciado”, como es el del siglo XX, “el cristianismo ha vuelto en forma de maestro de lógica” (2014, 56). El escritor inglés se refiere al regreso de Santo Tomás, “el apóstol de los tiempos modernos” (Maritain 1923). Su relectura no sólo impacta en la importancia que adquiere pensar el lugar de la religión en la sociedad², sino que también trae un “nuevo” modo de relación con la materialidad en el mundo sensible: la posibilidad de contemplar el entorno

¹ Leonor Fanny Borges.

² Desde fines del siglo XIX, el renacimiento tomista tomó impulso a través de la encíclica *Aeterni Patris. Sobre la restauración de la filosofía cristiana conforme a la doctrina de Santo Tomás de Aquino*, del Papa León XIII. El neotomismo sustentaba una visión dicotómica del mundo, la lucha entre la ciudad santa y el mundo profano, y la necesidad de que la Iglesia recuperara su lugar como “cimiento de una sociedad armónica compuesta por cuerpos intermedios libres del absolutismo del Estado moderno y a la vez resistentes a la ruptura de los vínculos de solidaridad causada por el individualismo filosófico y por el capitalismo” (Di Stéfano y Zanatta 2001, 417).

material que nos rodea para conocerlo *metafísicamente* en lo más íntimo y profundo. A través del pensamiento de Tomás de Aquino, y el acercamiento que este realiza entre la filosofía aristotélica y la teología cristiana, se abre la posibilidad de un conocimiento que justamente no desdeñe la experiencia sensible, sino que la tome como acceso a lo universal mediante ciertos grados de abstracción que separe la *forma*, o su esencia³, de los objetos concretos: los destellos espirituales en la geometría íntima de la naturaleza. El retorno del tomismo, mediado por la *renouveau catholique* de entreguerras en Francia y por los filósofos Jacques Maritain, François Mauriac y Reginald Garrigou-Lagrange, permitirá el acercamiento del catolicismo con ciertos lenguajes modernos del arte y la literatura: aquellos vinculados con el *rappel à l'ordre*⁴ que viene a “calmar” los excesos vanguardistas. Lo que se produce es la conjunción de dos retornos, el de la escolástica medieval en el ámbito religioso y el del clasicismo en el arte y las letras, ambos aunados por un fuerte imperativo de depuración: de un lado, insistir en la racionalidad del dogma librándolo de todo tipo de rasgos sentimentales; del otro, asumir el privilegio de las formas por sobre el motivo. Desde esta conjunción, la batalla formal contra la “sentimentalización” de la fe tomará en el contexto argentino-brasileño de los años treinta tintes autoritarios, paternalistas y hasta misóginos.

Que el costado afectivo de la fe no alcanza es el *leitmotiv* que se deja oír en el discurso de la intelectualidad católica tanto argentina como brasileña, que se preocupa por establecer una base argumentativa, erudita y sólida, sobre lo religioso, con un fuerte componente *viril*. Si bien en la revista católica *A Ordem* se publican muchos artículos sobre esta lucha contra el sentimiento religioso, el que mejor lo resume es uno firmado por Tristão de Athayde (seudónimo de Alceu Amoroso Lima) en el que ataca el prejuicio de equiparar religiosidad con “hipertrofia afectiva” y defiende un movimiento de intelectualismo religioso:

Um dos primeiros objetivos desta revista é acabar com o preconceito da religiosidade sentimental ou symbolista. E suscitar, entre nós, um movimento de intellectualismo religioso, isto é, de demonstração viva da racionalidade do dogma. Não nos falta propriamente sentimento religioso, ou antes tendências religiosas. O que fez, porém, a scisão entre a inteligência e a fé, no Brasil, -além das causas modernas que actuam em todos os povos e todas as latitudes- foi exatamente esa **hypertrophía da affectividade religiosa**, provocada pelo liberalismo do seculo passado e sobretudo pela ignorancia doutrínaria em matéria de religião. Não havendo estudos superiores de Religião para os leigos, nem mesmo estudos secundarios, ficando a Religião apenas no periodo da escola primaria e isso mesmo graças ao esforço privado das famílias ou dos religiosos -**não havendo portanto cultura religiosa, a fé refugiou-se apenas no coração**, no melhor dos casos. E na maioria deles desapareceu mansamente, como uma luz que se apaga por falta de energia. Essa é a montanha que temos de subir de novo. E para começar, o **essencial é mostrar que a fé não é apenas assumpto de mulheres, como se pensa normalmente**, e sobretudo que não é apenas

³ Para el filósofo medieval, las cosas, o mejor los entes, comparten el hecho de *ser* (*esse est commune omnibus*), y estos lo son según su modo propio de ser, es decir, su esencia: “El ser es lo más íntimo de cada cosa y lo que más profundamente las penetra, ya que, según hemos visto, es principio formal de cuanto en ellas hay” (2014, I, q.8, a.1). A diferencia de la existencia, el ser es el fundamento del estar ahí, de la presencia en un espacio y en un tiempo, es el principio primero y “la forma de todas las formas” (I, q.3, a.3c): la permanencia más pura que trasciende todo tipo de contingencia.

⁴ Trabajo esta conjunción en “Primacía de lo espiritual. Arte e imágenes en la primera etapa de *Criterio*” (Cabezas 2018).

uma questão de arbitrio individual, de preferencia affectiva, de refugio e consolação. Poderá ser tudo isso sem duvida mas em consequência de outra coisa mais solida e mais positiva –ser verdadeira. (“Apologetica e sociologia de H. De Tourville”. *A Ordem*, n. 5, febrero de 1930, 22-23. Los destacados me pertenecen).

Sacar la religión del corazón y colocar la fe en la línea de un pensamiento masculino y científico es, de un modo contundente, la tarea más importante de la intelectualidad católica. La doctrina religiosa no es un refugio ni un consuelo, y mucho menos un asunto de mujeres. En este sentido, Santo Tomás y el retorno de la escolástica serán la “cima” sobre la que posarse para, “desde arriba”, remediar los “males” de la muchedumbre piadosa que creyó que *ser católica* era sentir afectiva y femeninamente. Pero “desde abajo” se dibujarán respuestas que erosionen este constructo masculinizante tan deseado por los varones intelectuales, modernos y católicos: la proyección de identidades femeninas que cuestionen esta supremacía viril y se propongan la tarea de “re” feminizar un espacio, el religioso, que se les vio de pronto usurpado.

Norah y Adalgisa

Retratadas textual y visualmente de manera recurrente, la “niña” Norah⁵ y la “musa” Adalgisa transitan los debates y los proyectos editoriales que se desarrollan en los años veinte con una presencia activa pero indirecta. En relación con la artista argentina, es conocida la anécdota que recoge Ana Martínez Quijano (1996) sobre *Prisma* (1921–1922), revista mural que Norah ilustra pero que no participa del empapelado del espacio urbano, ya que queda del lado seguro del hogar mirando por la ventana mientras *los* jóvenes pegan la publicación en las paredes de Buenos Aires. Tampoco en ese momento “*las niñas*” podían ir a los cafés, cuenta Norah (Bonet 1992, 5) y confiesa que sus contribuciones estaban mediadas por la figura de su hermano o de su futuro marido. Ni calles ni bohemia nocturna, el margen se impone como lugar de intervención: “Dado su vivir más recoleto, propio de una señorita, Norah sólo pudo abrirse camino en la vanguardia acompañando su arte a los proyectos de sus allegados” (Quance 2007). Hay una periodización de su obra que involucra a dos hombres, en primer lugar, a su hermano Jorge Luis con quien compartiera en su juventud una estética en común a través del interés por el expresionismo alemán, que ambos profesaban en territorio europeo; y en segundo lugar, el noviazgo y posterior matrimonio con Guillermo de Torre en 1928 que abriría la indagación de un arte más depurado y decantado, guiado por el clima parisino del “retorno al orden”. La crítica es unánime en considerar el importante rol que tuvo su hermano, Jorge Luis Borges, al comienzo de su vida artística en Europa entre los años

⁵ En el libro de poemas en prosa *Cielo de tierra* de Francisco Luis Bernárdez (1937), dedicado a Norah Borges, se la menciona como la “niña” que dibuja el mundo (en símil con el relato del Génesis).

1914–1921. Mientras uno se nutría de las búsquedas del Ultraísmo español, Norah hacía ilustraciones para algunas revistas como *Baleares*, *Grecia*, *Alfar* y, al hacerlo le daba identidad artística a esos grupos. Del hermano al marido, Guillermo de Torre también se posicionó como mentor de su esposa y no son pocos los críticos que marcan un viraje en su estética al comprometerse con el escritor español, que marcaría el desplazamiento del expresionismo y cubismo al “neorromanticismo”. De este modo, como señala May Lorenzo Alcalá (2009), toda la formación artística de Norah estuvo compuesta bajo la tensión de dos fuerzas antagónicas: “pintar como se suponía que debían hacerlo las niñas de buena familia o como lo hacían los hombres de su generación” (116).

Por su parte, Adalgisa Nery si bien no participa de la Semana de Arte Moderno en 1922, conoce de cerca los lineamientos del modernismo brasileño al casarse ese mismo año con Ismael Nery y recibir en su casa a los representantes del nuevo movimiento. La residencia de los Nery era punto de encuentro de escritores, artistas y críticos de la vanguardia carioca –entre ellos: Murilo Mendes, Jorge de Lima, Antônio Bento, Graça Aranha, Mário Pedrosa y Manuel Bandeira. Dentro de este universo masculino, la joven esposa de Nery (tenía 14 años cuando se casa) es objeto de admiración: Murilo, Jorge de Lima, Bandeira y Drummond de Andrade le dedican poemas, Ismael y Portinari la pintan, como tiempo después también lo hará Diego Rivera⁶.

⁶ El pintor mexicano y Frida Kahlo estuvieron cerca de Adalgisa cuando el segundo marido de la poeta, Lourival Fontes, fue nombrado por Getúlio Vargas embajador de México.



Fig. 1: Ismael Nery, *Adalgisa*, c. 1928.



Fig. 2: Cándido Portinari, *Retrato de Adalgisa Nery*, 1934.



Fig. 3: Cándido Portinari, *Retrato de Adalgisa Nery*, 1937.

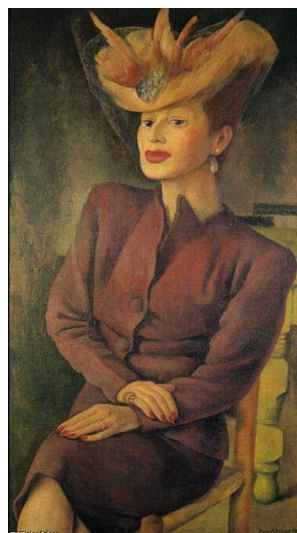


Fig. 4: Diego Rivera, *Retrato de Adalgisa Nery*, 1945.

Como apunta Sérgio Miceli (1996), las obras que toman a Adalgisa de modelo delimitan figuraciones femeninas de gran belleza y magnetismo (125). En la ausencia del modelo que supone todo arte del retrato (Nancy 2006), Adalgisa se va “componiendo” de miradas masculinas que construyen diversas “ideas” de musa sobre esa “mujer ausente”⁷: desde la seducción *vamp* que recrea Nery alrededor de su esposa en *art déco*, pasando por el delineado escultórico greco-romano de Portinari en 1934, que transmite una feminidad fuerte, robusta y decidida, y que se suaviza en 1937 con trazos que la vuelven insinuante y atrayente, hasta el excentricismo que remarca Rivera a través del porte de una señora burguesa que luce en la escena mexicana uno de sus tantos llamativos

⁷ Es curioso que sea *La mujer ausente* el título elegido por Adalgisa para su segundo libro de poemas.

sombreros. Una musa–mosaico que obtiene su imagen de la superposición de proyecciones imaginarias masculinas. Al mismo tiempo, sus ojos hacia un costado, o proyectándose al horizonte o de frente al espectador, traslucen una mirada que juega y desafía los límites sociales de imagen y cuerpo femeninos. De acuerdo a la lectura de Marcelo Santos (2016), Adalgisa performatiza su lugar de musa con su presencia,

ora etérea, ora recordando a las *vamps* del cine: se desdobra en poemas, retratos y apariciones en el salón abierto a los modernistas en la casa de Ismael Nery, en la librería José Olympio, conviviendo con José Lins do Rego, Graciliano Ramos, o en la residencia de México, cuando casada con Lourival Fontes, brazo derecho de Getúlio Vargas, convive con Diego Rivera, Frida Kahlo, Alfonso Reyes y otros artistas del lugar (114. La traducción me pertenece).

Así, entre el recato de lo doméstico y la sexualidad estilizada, Norah y Adalgisa realizan un uso obediente de sus cuerpos de Mujer; no obstante, desde esas mismas configuraciones “femeninas” efectuarán desvíos y apropiaciones para poner en cuestión los lineamientos artísticos que debaten los representantes heroicos de los movimientos de arte moderno en sus reuniones.

En su estudio sobre el fenómeno del éxtasis, el crítico Juan José Lahuerta (2004) traza una genealogía que pone en serie a los estetas de fin del siglo XIX con los surrealistas y Dalí para visibilizar un mismo mecanismo compartido en torno a la multiplicidad de *ellas* que se ponen en escena y que se reducen a un *Ella* en singular y universalizado; así, para Lahuerta, la mujer se transforma en “una efigie, invención incorruptible, creación portentosa, obra fuera de la vida, puro retrato con poder de talismán que los inspira y los consume a la vez” (2004, 98). En este sentido, una operación similar se produce en relación con la figura de Adalgisa que se torna musa, o deidad extracorpórea, en los poemas de algunos jóvenes escritores brasileños: Drummond de Andrade la fragmenta, –“Sou a quádrupla Adalgisa,/ Sou a múltipla, sou a única/ E analgésica Adalgisa” (2002, 63)–, Jorge de Lima la deshumaniza –“Não te chamo Eva,/ não te dou nenhum nome de mulher nascida” (1997, 361)–, y Murilo la convierte en Berenice, una fantasmagoría que lo acecha.– “Berenice, Berenice,/ Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre, /Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?” (1994, 265); nombre que adoptará la propia Adalgisa en su autobiografía, *A Imaginária*. Vampira o vampirizada⁸, la musa recién podrá salir de las páginas que se escriben sobre su cuerpo cuando muera su marido y ahí se convierta ella misma en poeta, escritora, periodista y hasta representante política⁹.

A diferencia de la futura escritora brasileña, el *voyeurismo* que recae sobre Norah Borges se da a través del género de la crítica, que encauza de modo casi unánime su lupa interpretativa bajo

⁸ En su lectura de la novela, Sant’Anna (2015) percibe que el personaje de Berenice depende del control del marido que vampiriza a su esposa, al igual que lo hiciera Pigmalión con su criatura.

⁹ Como periodista escribe para el periódico *Última Hora*. Como política, fue tres veces electa diputada, primero por el Partido Socialista Brasileiro y después, por el Movimiento Democrático Brasileiro.

la vaga noción de lo *femenino* para dar cuenta del arte ejecutado por mujeres. Varios son los ejemplos, Prebisch¹⁰ destaca el “encanto de su espontaneidad” que conlleva un mundo de inconfundibles imágenes “tan delicadamente femenino” (Borges 1996, 16); Julio Payró¹¹ la supone “regida por una fantasía muy femenina” que no pretende “jamás remendar el vigor masculino” (idem), por esto no hay que pedirle fuerza ni pasión ni profundidad, su lugar es el de la magia, el hechizo y la infancia; Alfredo (Atalaya) Chiabra Acosta afirma que de la “mezcla de ingenuidad, sensual, catolizante, fluye de sus cuadros no sabemos qué de poético, eminentemente femenino” (1934, 265). De este modo, como ha señalado Patricia Artundo (1996), en ningún momento los críticos dejaron de mencionar cierta sensibilidad femenina que daba aliento a su obra y que en sus variaciones confluían en “sus delicadas armonías cromáticas que tenían, por ejemplo, su contrapartida en la paleta ‘varonil’ de Raquel Forner” (121). Su elección de temas, sigue Artundo, era

casi podríamos decir, conveniente o, en todo caso, adecuada al espectador común: espacios celestiales, paisajes lejanos, visiones del recuerdo, leyendas religiosas, niños, etc. Eran **todos elementos acordes con lo que en aquel entonces se entendía como inherente a una serena cualidad femenina**. (Ídem. El resaltado me pertenece).

Pero, en realidad, ¿todos estos elementos, los espacios celestiales, los recuerdos y leyendas religiosas, la religiosidad de la infancia, no forman parte de las preocupaciones y elecciones de los poetas varones católicos? ¿No buscaban también la serenidad en las obras integrales y esenciales? ¿Por qué *ellos* no son femeninos? ¿Cómo definir una cualidad femenina?

Como explica Tania Diz (2018), si el lugar de la mujer en el imaginario de comienzos del siglo XX es el de un sujeto que amenaza el orden social (y arma serie con los inmigrantes, los anarquistas, los obreros, entre otros), el Estado responde poniendo en acción diferentes dispositivos de poder —científicos, pedagógicos, culturales— que apuntaban a que

la mujer se adaptara a la moral burguesa con el fin de que su desarrollo subjetivo estuviera limitado al hogar y al cuidado del marido e hijos. Entonces, hayan sido muchas o pocas, las mujeres en el espacio público —el campo cultural en este caso— eran vistas como una excepción ya que ese no era el lugar que debían ocupar (10).

Frente a esa excepción actúa el dispositivo de sexualización que recae sobre ellas y sus obras, colocándolas dentro de una categoría de femineidad *apropiada* para la mirada masculina: Adalgisa como mujer fatal y Norah como inocente jovencita exacerbarán esa sexualización de sus identidades en sus creaciones para operar lecturas subalternas, originales y desviadas dentro de las consignas culturales dominantes.

¹⁰ Alberto Prebisch fue un arquitecto que tuvo un rol fundamental como crítico de arte en la vanguardia argentina a través de sus colaboraciones en la revista *Martín Fierro* y en *Sur*, donde se posicionaba fuertemente en contra del academicismo, defendiendo los nuevos principios del arte y de la arquitectura moderna.

¹¹ Escritor, crítico de arte y pintor. Realizó críticas y comentarios de arte en el suplemento del diario *La Nación* (a partir de 1924) y en la revista *Sur* (a partir de 1939).

El giro sentimental del orden

“Sólo puede dar alegría la representación de un mundo perfecto donde todo está ordenado, de contornos nítidos, de colores limpios, de forma definidas y de detalles minuciosos hasta la exaltación” (1927, 3) se lee en una suerte de manifiesto de arte, sin firma, que la revista de la vanguardia argentina *Martín Fierro* publica en marzo de 1927. Bajo el título “Un cuadro sinóptico de la pintura”, el esquema adjudicado posteriormente a Norah Borges muestra, como analiza Patricia Artundo (1996), una filiación a la estética del *retour à l'ordre* con las libertades que le proporciona la no pertenencia estricta a la cultura europea de posguerra. Sin dudas, esa actitud alegre que inaugura el epígrafe -“La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores” (ídem)- es una de las formas de la libertad que le imprime Norah a una estética que reniega de la copia documental. También hay colores *alegres* que evitan los contrastes cromáticos violentos: rosa y limón, rosa y verde veronés, rosa y salmón. El orden se respeta pero se *apastela* con pinceladas sentimentales, desviándose así de la estética de los “vanguardistas católicos”¹² que no admitían los gestos emotivos dentro de la construcción formal de las obras.

¹² Trabajé los cruces entre vanguardia y catolicismo en Argentina y Brasil –y la construcción de lo que denominé “vanguardismo católico”- en mi tesis de Doctorado llevada a cabo en la Universidad de Buenos Aires (Cabezas 2019).

MARTIN FIERRO

UN CUADRO SINÓPTICO DE LA PINTURA

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

1 COLOR

Solo puede dar alegría la representación de un mundo perfecto donde todo está ordenado, de contornos sencillos, de colores limpios, de formas definidas y de detalles minuciosos hasta la exaltación — hay que alegrar para pintar, solamente lo que nos da verdadera felicidad. — No hay que pintar todo lo que se ve, hay que pintar de la fantasía.

2 Solo hay que usar los colores que están en la naturaleza. — No hay que inventar colores nuevos.

3 Inspirarse en las decoraciones de los cirios, en las serpentina, en los tapetes, en las alfombras — los niños y los decoradores de carne tienen mucho gusto para los colores.

4 Pintar el color con precisión de cada cosa.

5 Pintar el color "místico" de cada cosa, el que le da el ambiente que necesita — el color "místico" es el color que las cosas toman también en el cielo.

6 Evitar las tierras, el negro puro, los marrones y grises oscuros que no pueden darnos alegría.

FORMA

7 Elegir las formas definidas y simples.

8 Evitar la representación de objetos desdibujados.

VALORES

9 Evitar los contrastes de valores — tratar que todos los valores del cuadro se asemejen entre sí o sean idénticos.

TEMAS

10 El mundo del cuadro debe de ser otro mundo pequeño y más perfecto — los personajes felices, con ropas firmantes — las casas y el cielo recién pintadas — y el verano como estación perenne.

FIN

1 ROSA Y LIMON
ROSA Y VERDE VERONES
ROSA Y SALMON

2 ROSA Y LIMON
PINTAR LA ROSA: ROSA

3 TUBO, XVI, SOLAR
LA RESURRECCION: EL GREGO (Museo del Prado)
LOS TRES ANGELOS: MARIE LAURENTIN (Collection Besard)
LAS MINIATURAS INDIAS Y PERAS (del British Museum)
LAS INDOCATONES: ROSA, MARIA GONCHAROVA
LOS CANDOMBRES: PEDRO FIGARI
LAS BAILARINAS: ELVIRA OJANDO + IRENE LAGUT

4 LA HISTORIA DE HERODAS (fresco de Masolino, Baptistero Castiglo d'Osimo)
EL PARADISO (fresco de Orsagna, S. Maria Novella, Florencia)
LA NOCE (del donator BOUTSEAU)
MARIEFA (de Pablo Picasso, colección P. Rosenberg)

5 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

6 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

7 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

8 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

9 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

10 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

1 ROSA Y LIMON
ROSA Y VERDE VERONES
ROSA Y SALMON

2 ROSA Y LIMON
PINTAR LA ROSA: ROSA

3 TUBO, XVI, SOLAR
LA RESURRECCION: EL GREGO (Museo del Prado)
LOS TRES ANGELOS: MARIE LAURENTIN (Collection Besard)
LAS MINIATURAS INDIAS Y PERAS (del British Museum)
LAS INDOCATONES: ROSA, MARIA GONCHAROVA
LOS CANDOMBRES: PEDRO FIGARI
LAS BAILARINAS: ELVIRA OJANDO + IRENE LAGUT

4 LA HISTORIA DE HERODAS (fresco de Masolino, Baptistero Castiglo d'Osimo)
EL PARADISO (fresco de Orsagna, S. Maria Novella, Florencia)
LA NOCE (del donator BOUTSEAU)
MARIEFA (de Pablo Picasso, colección P. Rosenberg)

5 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

6 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

7 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

8 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

9 ROSA Y MARANJA
ROSA VALIDO Y LIMON

10 SALOME BAILANDO: P. VILPEPO LIPPI (fresco en la Catedral de Prato)
PAYSAGE DE VALLERBERG: SVEN WESTMAN
ARLEQUINS: PICASSO (1911)
L'ENTRÉE AD VIOLON: MARIE LAURENTIN (1920 colección P. Rosenberg)
LE CHEMIN DE TERRE: E. MANET
FERROUS DE LA TOUR DE LA GARDE: LACOMON, Palais des papiers (XIV siècle)
RETRATO DE N.RO: DONATEL BOUTSEAU (colección Freyboldt)
EL VELAZCO: GOYA

LA TOUR DE LA GARDE ROSE.— Fresco (1400)

P. PICASSO—Asterquin (1913)

MACO. NO.—Historia de Herodes (Fragmento)

P. PICASSO—Bailata (C. Rosenberg)

MARIA GONCHAROVA—Desección
OSHAGNA—El Partido

Fig. 5: "Un cuadro sinóptico de la pintura", *Martín Fierro*, n. 39, marzo de 1927.

Es que, como adelantamos al comienzo del artículo, la construcción de una joven intelectualidad católica laica en Argentina y Brasil abrió el diálogo con algunos de los representantes de las vanguardias a fines de la década del veinte, quienes también se sintieron atraídos por el revitalizado pensamiento católico. A través de los Cursos de Cultura Católica en Buenos Aires y del Centro Dom Vital en Rio de Janeiro, con sus publicaciones, en especial *Criterio* y *A Ordem*, sus programas de estudio y sus encuentros culturales, se proyectó la necesidad de moldear una cultura religiosa erudita y de elite que sostuviera con argumentos filosóficos y estéticos una respuesta antiliberal y antimaterialista a un presente percibido en crisis¹³. Sin dudas, el ingreso del catolicismo

¹³ En Argentina, además de los Cursos y la revista *Criterio* (1928), podemos mencionar a la creación del Ateneo de la Juventud (1928) y la organización del grupo de poesía y arte Convivio, mientras que en Brasil se organiza la Acción Universitaria Católica (1929), El Instituto Católico de Estudios Superiores (1932) y la Confederação Católica Brasileira da Educação (1935); asimismo, la construcción del monumento al Cristo Redentor en Río de Janeiro inaugurado en 1931, el Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires en 1934 y la visita del filósofo francés neotomista Jacques Maritain a Latinoamérica en 1936 en pleno debate sobre la Guerra Civil Española constituyen tres

a la modernidad precisaba de quienes conocieron de cerca las novedades del arte y la literatura; y así los jóvenes modernos empezaron a participar de las actividades y publicaciones de los jóvenes católicos, permitiendo la renovación de los modos de decir de la fe –en riña con las limitaciones que el clero les irá imponiendo a medida que ganen terreno las innovaciones. Pero también los efectos del encuentro se perciben del “otro bando”: ciertos escritores y artistas de la vanguardia argentina y del modernismo brasileño se sintieron atraídos por el llamado espiritual y diseñaron, en consecuencia, experiencias vanguardistas católicas en las que conjugaron el juego de las formas que proponía el arte moderno con la intelectualización de un elevado sentido religioso que se desprendía de la filosofía neotomista. Norah, y también Adalgisa, participan de este clima de ideas en el que vanguardia y catolicismo no se presentan en términos de enfrentamiento, sino todo lo contrario; así lo explica Jacques Maritain:

Lo que los antiguos decían de lo bello debe tomarse en el sentido más formal, evitando materializar su pensamiento en alguna especificación demasiado estrecha. No hay manera sola, sino mil y diez maneras en que la noción de integridad o perfección o de acabamiento pueden realizarse. La ausencia de cabeza o de brazos es una falta de integridad muy apreciable en una mujer, y muy poco en una estatua, a pesar de la pena que haya sentido M. Ravaissou por no poder completar la Venus del Milo. El más pequeño croquis de Vinci y hasta de Rodin, es más acabado que el más cumplido Bouguereau. Y su place a un futurista no hacer más que un solo ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le discute ese derecho; se le exige tan sólo –y aquí está todo el problema-, que este cuarto de ojo sea justamente todo cuanto es menester de ojo a la dicha dama en el caso dado. (1945, 42)

En sus intervenciones, Maritain alienta la creación de obras integrales y bien proporcionadas que regulen el “amasijo sensual” de la materia: desde Baudelaire hasta Le Corbusier, pasando por Satie o por los cubistas, se valoran aquellas experimentaciones literarias y artísticas que se guíen por la ley de la armonía matemática, como garantía de la vida misteriosa del espíritu. Desde el concepto tomista de “esplendor de la forma” se abre camino para obras modernas que no caigan en la representación, sean íntegras, proporcionadas y bellas, es decir, “misteriosas” en su sentido ontológico. Su opción es por un arte que es humano (el dominio del arte es el del *hacer*) pero que, paradójicamente, se libere de esa humanidad –y se sostenga sobre lo universal– al proponer un artista-artesano o *artifex* que esté supedito a las reglas y valores de la obra, que son estrictamente materiales, pero que lo exceden. Este mecanismo creador fundamentalmente antirrepresentativo y estrictamente formalista, en el que forma es tanto ordenamiento como espiritualidad, se vuelve convocante para una zona de la vanguardia argentino-brasileña que transitó el camino de la creencia religiosa junto con el llamado al orden.

Norah, artista moderna que se nutre en Europa de las tendencias pictóricas del expresionismo y cubismo, también es una devota católica que participa activamente de las muestras

hitos que hablan del protagonismo que adquiere el catolicismo, no sin conflicto, en el espacio público de la década del treinta y sus repercusiones en la década siguiente.

del Convivio, cenáculo juvenil de las letras y el arte de los Cursos de Cultura Católica, e ilustra algunas páginas de las revistas culturales religiosas *Criterio* y *Número*. De hecho, en esta última publicación encontramos *Aviñón*, una obra de 1924 influenciada claramente por De Chirico, que aparece seis años después volviendo transparente la confluencia entre el retorno religioso y la estética del llamado al orden, en este caso de raigambre metafísica. La fuerte impronta constructiva de *Aviñón* echa por tierra la lista de adjetivos que se profesaban sobre Norah, citada en el anterior apartado, que iban de la delicadeza e ingenuidad infantil hasta la fantasía, la magia y el hechizo, que la alejaría de la racionalidad, lo simple y entendible. Producto del viaje de Norah con su familia por ciudades europeas a lo largo de un año, desde mediados de 1923, la obra está impregnada del clima de *retour à l'ordre* que suscita polémicas y debates en Europa, principalmente en España por donde la familia Borges más viajó¹⁴. Para Patricia Artundo, la investigación en torno a la perspectiva como sistema a partir del cual se organiza la imagen es uno de los rasgos característicos que toma Norah de esta estética del orden, que asimismo alienta la abstracción temporal y los ambientes despojados. No obstante, pese a la coherencia y tranquilidad que propone el dibujo, la crítica argentina muestra que ciertas transgresiones en relación con la perspectiva (en el delineado de los edificios) y la sumatoria de puntos de fuga, junto con la materialidad de las sombras que casi se convierten en objetos independientes, o la representación bidimensional del monumento y el jinete que contradice el planteo en profundidad, inquietan la aparente serenidad que pretende transmitir la obra.

¹⁴ En el capítulo “Un giro definitivo (1924-1930), Patricia Artundo reconstruye la polémica que se suscita en España sobre el llamado “retorno al orden” y que involucra a Guillermo de Torre, Eugenio D’Ors, Sebastià Gasch y Alfredo Brandán Caraffa.

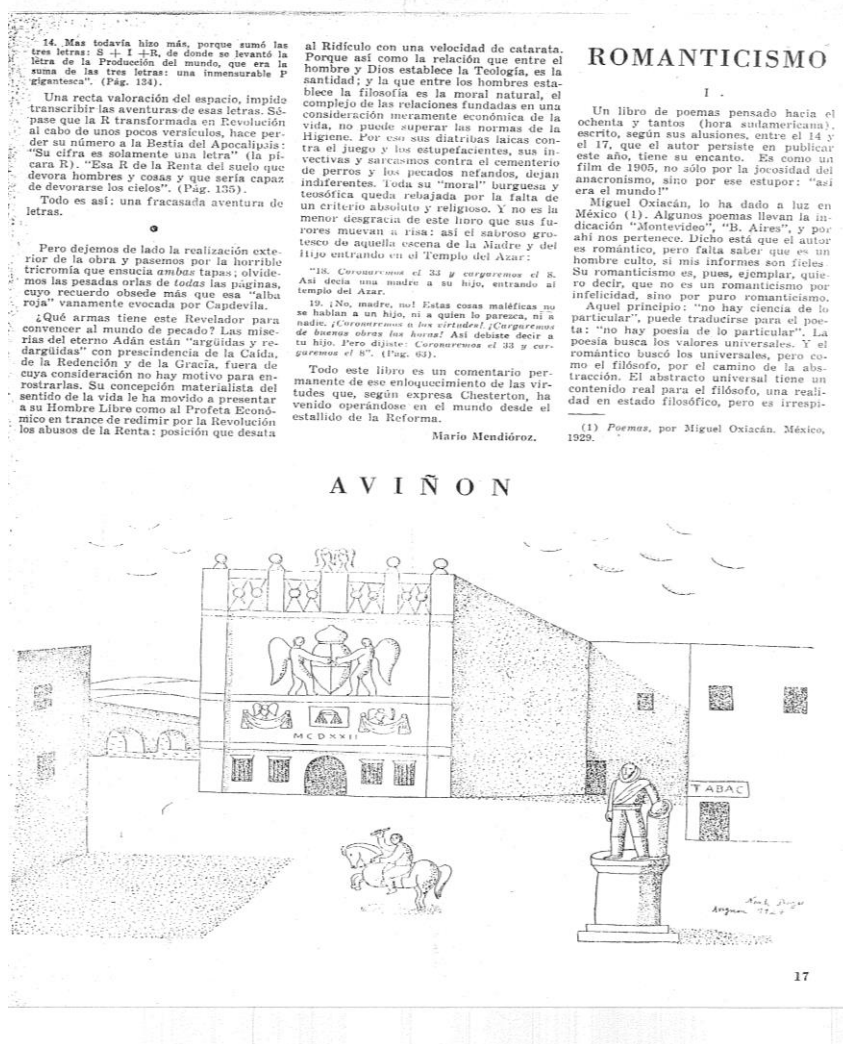


Fig. 6: “Aviñon”, Número n.2, febrero de 1930.

Esta apariencia serena es tomada como atributo distintivo de las imágenes de Norah por parte de la crítica contemporánea. Por ejemplo, en la muestra que comparte con Rafael Barradas en la Asociación Wagneriana; frente al asombro “indigno y burlesco ante cuadros de Barradas”, se comenta desde la *Gaceta Literaria* (Berges 1930) que las obras de la joven artista argentina no producen violencia, y la incompreensión del espectador tampoco se traduce en diatriba, “cuando más, en silencio y sonrisa. El arte clarísimo de Norah realiza el mito de Orfeo: el pincel, el lápiz o la pluma de Norah domestican a las fieras” (idem). Pero antes que la figura patriarcal de Orfeo, podría pensarse en el relato mítico de las ménades que anhelan superar los límites de la racionalidad y la forma como atributos masculinos. Porque si bien las imágenes reproducen ciertos cánones hegemónicos de la feminidad, lo hacen desde una óptica estrictamente formal. Su arte tranquilizador, que no generaría violencia ni grandes cuestionamientos —de hecho, hasta Artundo afirma que *Aviñon* no llega a perturbar como lo hacen las obras de De Chirico— impone la pregunta:

¿por qué lo contestatario debe guiarse por los grandes gestos? ¿Qué pasa con el detalle sutil que desestabiliza, o el ligero desvío de la norma?

En Norah, es verdad, no hay negación ni rebeldía, pero la exacerbación del mundo rosa asociado a la femineidad funciona como reto y la “condescendencia” como desafío. Inmersa en los grupos masculinos que componen los varones de la vanguardia y los varones del catolicismo, la hermana de Borges y esposa de Guillermo de Torre delinea un arte que combina lo impensable: rigor, ingenuidad y sentimiento. Un “cursi bueno” –en palabras de Roberta A. Quance (2007)– que rompe en cierto modo esa distinción normativa que colocaba lo racional, universal y objetivo del lado de lo masculino y dejaba lo sentimental, íntimo y subjetivo del bando femenino. Como sus ángeles bisexuales o andróginos, el arte de Norah quiebra las “divisiones emocionales implícitas” (Illouz 2007, 17) que se organizan de un modo jerárquico organizando implícitamente las disposiciones sociales, morales y de género. En este sentido, uno de sus óleos más famosos, *La anunciación*, ilustra la posibilidad de habitar en lo paradójico, el planteo geométrico de la composición y sus figuras de trazos vanguardistas se combinan con una escena poética, de gran ternura, que hace de la anécdota religiosa una suerte de charla cotidiana entre amigas (es imposible no notar la feminización del ángel que lleva el mensaje divino a la Virgen).

En este punto, vale mencionar la “Lista de obras que prefiero”, que acompaña el artículo “Nueve dibujos y una confesión”, publicado en *La Nación* en agosto de 1928, en el que Norah enumera los artistas, objetos y temáticas que le interesan, mostrando que la alegría en general vinculada con la infancia (los juguetes, las muñecas y los títeres), la religión (los altares y las figuras de Santa Rosa de Lima) y lo mitológico (las sirenas) se combinan sin mayores conflictos con el arte moderno de Picasso o Le Corbusier, produciendo una sentimentalización del orden y de la fe que no estaba en la agenda del catolicismo modernizador.



Fig. 7: “Nueve dibujos y una confesión”, *La Nación*, domingo 9 de agosto de 1928.

Si bien hay elementos compartidos con lo que será años más tarde el universo narrativo de su amiga Silvina Ocampo, en Norah no hay oscuridad o perversión; todo lo contrario, sus figuras apelan al afecto y a una religiosidad que se impregna del contacto y del cuidado. Asimismo, contra una manifestación pública y viril de la fe, les niñas, ángeles y santos se ubican en una esfera comunitaria que desasigna el género y escapa a los códigos del sentimiento romántico. En su lugar aparece la androginia, la “sororidad” y el cariño entre iguales.

La abstracción de lo putrefacto

Desde Brasil, Adalgisa Nery también imagina un camino alternativo dentro del impulso constructivo que impregna su entorno, en especial del contacto con su marido Ismael y el amigo en común Murilo Mendes. Como se señala en su biografía, solo comienza a escribir tras la muerte

de Ismael¹⁵. Su primer poema data de 1937, y con la ayuda de Murilo, que selecciona y organiza paternalmente sus escritos, lanza su primer libro llamado *Poemas* ese mismo año. La musa adquiere voz y, aunque todavía se encuentre dentro del marco contenedor de sus “admiradores” —es conocida la pasión que Murilo siente por ella (Callado, 1999)—, trastoca con habilidosa oscuridad el paternalismo estético y religioso.

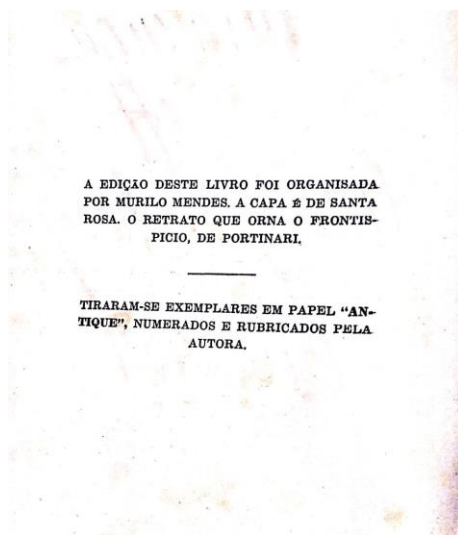


Fig. 8: Primera página de *Poemas* de Adalgisa Nery (1937)

Ya en “Eu em ti”, ese primer poema publicado en la *Revista Académica*, se puede detectar el deslizamiento que realiza del “esencialismo” de Nery–Mendes, que suponía una relectura del catolicismo a través de la abstracción de la coordenada espacio-temporal¹⁶. Por un lado, la escritura desborda la contención limitante de la página en sintonía con la fuga del espacio y tiempo, como dictara la filosofía de su esposo muerto:

Desejaria estar contigo quando eras no pensamento de Deus,
(...)
Desejaria estar contigo na tua infância e na tua adolescen-
[cia, acompanhando as transformações
[do teu physico... (1937, 7)

Pero, por otro lado, en su incursión o relectura del esencialismo aparece la carne como textura privilegiada, y es en la descomposición física donde se alcanza ese momento borroso en que las categorías de cuerpo, espacio y tiempo dejan de tener un sentido representacional:

E ainda eu desejaría estar contigo no momento da separa

¹⁵ En su biografía, Ana Callado (1999) relata la violencia simbólica que sufrió Adalgisa a causa de Ismael, lo que explicaría su negativa a escribir. Callado se apoya fuertemente en *La Imaginária*, el libro ficcional pero autobiográfico de Adalgisa (2015).

¹⁶ Trabajé el “esencialismo” estético-religioso de Ismael Nery, Murilo Mendes y Jorge de Lima en “Poética e icónica trinidad: Ismael Nery, Murilo Mendes y Jorge de Lima” (Cabezas 2018b).

[ção de tua alma,
Na decomposição de tuas carnes, do teu cerebro, de tua
[boca, do teu sexo,
Para poder continuar contigo, no Mundo sem Espaço e sem
[Tempo... (ibídem: 8).

Tan solo dos años separan *Poemas* de *Tempo e eternidade*, el libro en conjunto de Murilo y Jorge de Lima, y las continuidades no son pocas. El libro de Adalgisa no esconde el trazo religioso de su autora, y su escritura va repitiendo –con diferencias– ciertos temas ya transitados por los poetas católicos amigos. Hay creencia (“Meu de profundis”), interpelación a Dios (“Prece da Angustia”), apocalipsis (“Poema apocalíptico”), ritos (“Procissão”), crítica social (“Poema operario”), comunión con la humanidad (“Equilíbrio”, dedicado a Murilo), salidas del sí misma (“Eu me sonho”, “Procissão interior”), y hasta hay un “Poema essencialista”. En principio, este último responde al imaginario neryano y muriliano, mediante su inscripción en el “espectáculo das formas”, en la “nostalgia de outras eras” y vidas, junto con la promesa de una “essencia imortal” (41); sin embargo, pronto se muestra la fractura en la dinámica: la dupla destrucción/construcción no se presenta de un modo seguro, sino más bien tentativo –“Quero destruir para **tentar** construir” (42. El resaltado me pertenece)–; es que ahora la seguridad pasa por otro par disyuntivo, el “mysterio da podridão e da germinação” (ídem). El paisaje objetivo y sereno del orden, el de las figuras geométricas y los íconos sacros, deviene estética de ultratumba, el yo poético alberga la memoria de lo ancestral y en su diseño también se yuxtaponen otros trazos que no son necesariamente humanos, tal como se lee en “Cemitério Adalgisa”:

Moram em mim
Fundos de mares, estrelas d'alva,
Ilhas, esqueletos de animaes,
Nuvens que não couberam no céu,
Razões mortas, perdões, condennações,
(...)
Sou morada pelas cousas como a terra das sepulturas
E' habitada pelos corpos. (69)

Si en la filosofía de su esposo –representado muy bien en su obra *Esencialismo*– el desvío identitario está dado por el juego de figuras humanas que descentran la categoría del yo unívoco, la propuesta esencialista de Adalgisa se vuelve terrenal, y la desintegración del sujeto –que declina en femenino– se produce a partir del contacto con aquellos restos olvidados que se ubican al margen tanto de la naturaleza como de la civilización humana. Esa es la verdadera eternidad para la poeta brasileña, la de los esqueletos animales que yacen en la tierra por siglos sin que nadie los reclame, o las nubes que quedan fuera del marco de una visión sesgada del cielo. Pero también con esos restos Adalgisa problematiza el lugar de la mujer en el mundo. De un modo casi imperceptible pero no por ello edulcorado, es posible rastrear en sus poemas una conciencia ontológica que

refiere al papel menor que posee la subjetividad femenina en sociedad; “Perspectiva” lo enuncia de forma clara y directa. El texto poético pinta un paisaje con exactitud donde aparecen elementos en primer plano, con mayor volumen y destaque, entre los que se distinguen: “Uma arvore com flores, depois fructos,/ Uma nuvem polpuda muito branca,/ Um muro com uma sombra bem comprida,/ Uma estrada se alongando muito certa,/ O sol se derramando numa pedra, / Um casal de vermes procriando...” (1937, 14). Pero luego de esta enumeración en primer plano, llega el momento de mostrar el fondo, y así se lee:

E eu no fundo, bem no fundo,
A figura mais distante,
Menor que o verme, que o vegetal, que o mineral,
O ser menor da humanidade
Servindo apenas para aumento, dando força e volume
A’ completa exatidão na perspectiva da paisagem... (idem)

Adalgisa muestra el costado androcéntrico de una historia del arte que invisibiliza a la subjetividad femenina, al colocarla no sólo como telón de fondo sino también como sostén de la exactitud pictórica. Así, ve que la minoridad de la mujer es un factor imprescindible en la construcción exacta del paisaje, tan reivindicada por los vanguardistas que retornaron al orden (y a la religión): desde las penumbras, la mujer respalda y hace posible, y hasta da fuerza y volumen, a las obras que componen los artistas en sus raptos de inspiración. Será por eso que una constante en sus poemas refiere a colocar a las figuras femeninas en serie con el universo natural; es que si dentro de la arquitectura occidental le cabe el fondo, en el cosmos puede adquirir protagonismo: ya sea a través de las voces de los fenómenos naturales o minerales –“Uivada pelos ventos: A D A L G I S A . . .” (1937, 64)–, o de diferentes devenires –ser–nube o ser–alga (“Poema natural”)– que otorgan libertad.

En línea con Norah, pero con más astucia y osadía, Adalgisa tampoco le teme al uso de los clichés en relación con lo femenino, y su operación se asienta en lo esperable para desde ahí develar lo silenciado, algo que se hace particularmente evidente con el esencialismo. Sus poemas se inscriben en esa línea de pensamiento y muestran su inadecuación, la dificultad de lidiar con una abstracción que se asocia a lo masculino. Al mismo tiempo, aunque la fuerza de lo natural se posiciona como un imaginario posible en donde la mujer *estaría* esencialmente más cerca de la naturaleza, la relación no se da de un modo tranquilizador, como podría creerse, sino que se apela al costado perturbador del ecosistema, a la putrefacción como transformación:

E por fim quero ser verme
Me esperando no sepulcro
Quero comer a mim mesma,
Sentir a transformação
E logo depois me tornar
Uma açucena em botão (1940, 16)

Los versos pertenecen a “Sou tudo no mundo da abstração”, de *A mulher ausente* publicado por José Olympo en 1940 con dibujos de Cândido Portinari¹⁷; y tanto en este libro de poemas como en sus cuentos –*Og* de 1943– lo podrido se recrudece y se vuelve compañero ineludible del deseo de abstracción. Porque si la transformación implica muerte, no se apuesta por un tono escultórico límpido y frío; por el contrario, es la angustia y el desmoronamiento de las formas “bellas” lo que toma su lugar. El relato de Adalgisa elige los restos en descomposición para contradecir de modo directo y contundente el deseo abstracto, “limpio” y puro, que guía tanto al pensamiento religioso, en su carácter espiritual, como los postulados del arte moderno en su esencialismo y serenidad constructiva. Al mismo tiempo que supone una identidad femenina en serie con el poder transformador de lo vegetal que no está aprisionado por las ataduras del sistema sexo-genérico.

A modo de conclusión

Niñas, musas o creadoras bajo vigilancia, Norah y Adalgisa dan su propia versión del retorno al orden y el llamado religioso en los años treinta. Sus producciones modernas surgen de lo que había quedado excluido de esa comunidad ordenada a través de un lenguaje alternativo que “surge en las fronteras de una comunidad ordenada” (Masiello 1997, 256), renegando y haciéndole frente al supuesto peligro de una *feminización* de la cultura y el pensamiento. Los sentimientos y los restos en su materialidad palpable ingresan y trazan una arista nueva sobre el relato de una modernidad religiosa que, en sintonía con el proyecto estético moderno, no cesa de reescribirse.

De este modo, contra el catolicismo civil, pero también contra el paternalismo del arte y las letras, ambas exploran identidades femeninas y formas de estar en el mundo que resistan los mandatos masculinos que las vigilan. Como intenté mostrar en el desarrollo del artículo, ellas juegan con el alcance y los límites de sus “atributos” femeninos, e imaginan otros recorridos creativos y religiosos en sus obras a través de un proyecto de *refeminización* de la esfera estético-religiosa que implica combinar una conciencia formal moderna e innovadora con otro tipo de materiales e intereses: la valorización del sentimiento como construcción de una afectividad no hegemónica en el caso de Norah y la apertura a la carne y al resto olvidado como crítica de género en el caso de Adalgisa.

Referencias bibliográficas

¹⁷ *Poemas* traía el retrato realizado por Portinari en 1934.

- Acosta, Alfredo (Atalaya) Chiabra. *1920-1932: Críticas de Arte Argentino*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1934.
- Alcalá, May Lorenzo de. *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*. Buenos: Eudeba, 2009.
- Amoroso Lima, Alceu. “Apologetica e sociologia de H. De Tourville”. *A Ordem*, n. 5 (1930): 22-23.
- Andrade, Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- Artundo, Patricia (dir.). *Norah Borges. La obra gráfica 1920- 1930*. Buenos Aires: s.n, 1994.
- Artundo, Patricia. “Entre ‘La Aventura y el Orden’: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino”, *Cuadernos de Recienvenido ‘Borges 100 años’*, Universidade de São Paulo, n. 10 (1999): 57-97.
- Borges, Consuelo. “Una exposición de Norah Borges”. *La Gaceta Literaria*. Madrid, n. 95, 1 de diciembre, 1930.
- Bernárdez, Francisco Luis. *Cielo de tierra*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- Blasco Herranz, Inmaculada. (coord.): “Entre la religión y la política: mujeres y culturas políticas católicas en la España contemporánea”. Dossier. *Arenal* (2008): 209-293.
- Blasco Herranz, Inmaculada. “Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica.” *Historia Social*, n. 53 (2005): 119-136.
- Bonet, Juan Manuel. “Hora y media con Norah Borges”. *Renacimiento*, n. 8 (1992): 5-6.
- Borges, Norah. “Un cuadro sinóptico de la pintura”. *Martín Fierro*, n. 39 (1927): 3.
- Borges, Norah. “Aviñón”, *Número* n.2 (1928): 17.
- Borges, Norah. “Lista de obras que prefiero”. *La Nación*, 9 agosto de 1928, p. 7.
- Borges, Norah. *Norah Borges, casi un siglo de pintura*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges [Catálogo de exposición], 1996.
- Cabezas, Laura. *Dios no ha muerto: Literatura, arte y catolicismo en la Argentina y el Brasil de los años treinta y cuarenta*. Tesis de doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.
- Cabezas, Laura. “La espiritualización de la vanguardia, o el diseño de una modernidad católica entre París y Buenos Aires”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, n. 17 (2019): 35-46.
- Cabezas, Laura. “Primacía de lo espiritual. Arte e imágenes en la primera etapa de *Criterio*”. *Orbis Tertius*, Universidad de La Plata. *Orbis Tertius*, vol. XXIII, n. 28, e090, diciembre 2018. ISSN 1851-7811. <https://doi.org/10.24215/18517811e090>
- Cabezas, Laura. “Poética e icónica trinidad: Ismael Nery, Murilo Mendes y Jorge de Lima”. *Letras Escreve*, Macapá, n. 4 (2018): 129-140. ISSN 2238-8060. <https://doi.org/10.18468/letras.2018v8n4.p129-140>
- Cabezas, Laura. “Cristianismo herético. Murilo Mendes y el legado de Ismael Nery”, in Cámara, Mario, Giorgi, Gabriel y Patiño, Roxana (orgs.). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos*. Villa María: EDUVIM, 2017.
- Callado, Ana. *Adalgisa Nery: muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- Chesterton, G. K. *Santo Tomás de Aquino*. Traducción y notas: Juan Carlos de Pablos. En línea: www.chestertonblog.com, 2014.
-

- Di Stéfano, Roberto y Zanatta, Loris. *Historia de la Iglesia argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 2001.
- Diz, Tania. “Prólogo”, Lange, Norah. *La calle de la tarde. Los días y las noches. EL rumbo de la rosa*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.
- Illouz, Eva. *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2007.
<https://doi.org/10.2307/j.ctvndv74r>
- Lahuerta, Juan José. *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lima, Jorge de. *Poesía completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- Lima, Jorge de y Mendes, Murilo. *Tempo e eternidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- Maritain, Jacques. “Santo Tomás, apóstol de los tiempos modernos”. *Obras breves de Jacques Maritain*, 1923. http://www.jacquesmaritain.com/pdf/04_MET/05_M_STAapost.pdf.
- Maritain, Jacques. *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de Lectores, 1945.
- Martínez Quijano, Ana. *Norah Borges, casi cien años de pintura*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 1996.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Mendes, Murilo. *Poesía completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- Miceli, Sergio. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nery, Adalgisa. *Poemas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.
- Nery, Adalgisa. *A mulher ausente*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1940.
- Nery, Adalgisa. *Og (contos)*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1943.
- Nery, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2015.
- Quance, Roberta. “Espacios masculinos / femeninos: Norah Borges en la vanguardia”. *Dossier Feministes*, n.10 (2007): 233-248.
- Sant’anna, Affonso. “Adalgisa Nery: vampirismo masculino ou a denúncia do pigmalião”. Nery, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: J. Olympio. (2015): 315-327.
- Santos, Marcelo. “A musa desdobrada. Trajetórias do eu ao outro na obra de Adalgisa Nery”. *Araraquara*, n. 42 (2016): 111-126.
- Tomás de Aquino. *Suma Teológica I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.

Recibido: 15 de febrero de 2020

Aprobado: 25 de marzo de 2020