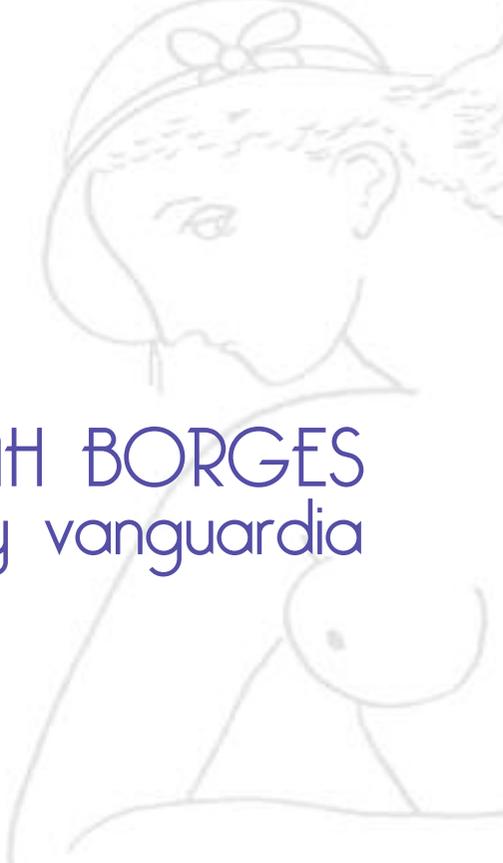


NORAH BORGES

mito y vanguardia

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN





NORAH BORGES

mito y vanguardia

julio - agosto en el MNBA-Neuquén
septiembre - octubre en el FNA
2006

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN



FONDO NACIONAL DE LAS ARTES



Presidente de la Nación Argentina
Néstor Kirchner

Secretario de Cultura de la Presidencia de la Nación
José Nun

Intendente
Municipalidad de Neuquén
Horacio Quiroga

Secretario de Cultura y Turismo
Municipalidad de Neuquén
Oscar Smoljan

Director
Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Oscar Smoljan

Con esta muestra de trabajos de Norah Borges, las vanguardias de principios de los años 20 llegan al Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén.

Son las obras de una de las artistas plásticas más singulares y sensibles de nuestro país, precursora incuestionable, que creció, tanto personal como profesionalmente, casi al mismo tiempo que su hermano, Jorge Luis, lo hacía en el campo de las letras.

Norah Borges forma parte de una época irrepetible de nuestro país. Un instante único del tiempo en el que dan a luz muchos de los más grandes apellidos del arte nacional, y en el cual se pone en marcha el proceso que impulsaría, a lo largo del siglo XX, los hilos de la cultura argentina, haciendo de nuestro país una potencia en el mundo.

Pettoruti, Berni o Xul Solar, por mencionar sólo unos pocos, son algunos de los personajes que, junto a esta mujer, delinearon nuestra identidad por aquellos años.

Norah es testigo privilegiada y a la vez protagonista indiscutida de esa maravillosa época de alumbramientos, génesis y formación de escuelas en todas las artes.

Sus obras tienen la rara virtud de transitar ambos mundos: el de la plástica y el de la literatura. Una fusión cuyo origen puede explicarse en la estrecha relación mantenida por ambos hermanos, criados en Suiza en tiempos en que el mundo se desangraba por los horrores de la Primera Guerra Mundial, y fortalecida a lo largo de su vida.

Sus dibujos jerarquizaron portadas de revistas literarias antológicas, completaron poemas de las mejores firmas de nuestras letras, ilustraron palabras inefables de escritores fundamentales de nuestro país.

Una deliciosa ingenuidad emana de sus dibujos, preanunciando el arte *naïf*, aunque detrás de ese dulce, casi infantil estilo se levanta una sólida estructura de pensamiento: el movimiento ultraísta, incorporado a su vida al mismo tiempo que la juventud por Norah y Jorge Luis en su capítulo europeo.

“Una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico, una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud...”, tal y como lo definía Rafael Cansinos-Asséns, para quien el ultraísmo entrañaba “el compromiso de ir avanzando con el tiempo”.

Y eso fue lo que Norah, como su querido hermano Georgie, hicieron con sus respectivas disciplinas. Artes que, lejos de anquilosarse en el pasado, abren siempre ventanas al futuro, como toda vanguardia que se precie de tal.

Oscar Smoljan

Director

Museo Nacional de Bellas Artes - Neuquén

Fondo Nacional de las Artes

Presidente

Héctor Walter Valle

Directores

María Julia Bertotto

Félix Alberto Camarassa

Mónica Cosachov

Juan Falú

Liliana Heker

Andrés Labaké

Jorge A. Landaburu

Mirtha Presas

Tulio de Sagastizábal

Clara Zappettini

Representante de la Secretaría de Cultura
de la Presidencia de la Nación

Secretario de Cultura de la Nación

José Nun

CULTURANACION



Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

La gestión del Fondo Nacional de las Artes tiene entre sus prioridades el estímulo, difusión y puesta en valor de las actividades culturales, enfatizando su carácter federal. Así, por ejemplo, se desenvuelven el Proyecto Pertenencia con las provincias argentinas o los Diálogos Visuales entre regiones, "Interfaces", con la Secretaría de Cultura de la Nación.

Tal espíritu también sustenta una iniciativa como la muestra *Norah Borges vanguardista*. Ésta es la primera co-producción de una exposición que el Fondo encara con el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, institución que en poco tiempo ha sabido cosechar un prestigio tan considerable como esta experiencia, que esperamos repetir a la brevedad. En tal sentido, el hecho de que esta muestra se inaugure en Neuquén para luego ser presentada en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, en Buenos Aires, remarca la importancia que, como ya hemos mencionado, le asignamos a la puesta en valor de las instituciones culturales del interior del país.

Por otra parte, la elección de la artista y el período de su producción a la que la muestra se dedica tampoco es casual. Norah Borges fue una creadora pudorosa que contadas veces se atrevió a exponer su obra y que, a lo largo de su vida, fue restringiendo las apariciones públicas hasta casi desaparecer. Vivió a la sombra de dos hombres destacados, su hermano, Jorge Luis, y su marido, el crítico español Guillermo de Torre, quien fue el primer secretario de redacción de la revista *Sur*, creada por Victoria Ocampo en 1931.

La presente exposición sintetiza los trabajos de una década y media, lapso en que fue activa protagonista del movimiento de vanguardia, tanto argentino como español. Se trata de un período hasta ahora poco explorado por la dificultad de localizar la obra, dispersa en las revistas europeas y latinoamericanas y en colecciones privadas de familiares y allegados.

Entre los señalamientos de los curadores se encuentra una lectura específica de los mapas realizados por Norah Borges en la década del 20, que regalaba a sus amigos de acuerdo con las predilecciones geográficas de cada uno; entre ellos, el de la India que Victoria Ocampo tenía en su despacho de la actual Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, proyecto arquitectónico vanguardista requerido por ella al arquitecto Alejandro Bustillo.

Norah Borges, mito y vanguardia, con la curaduría de May Lorenzo Alcalá y Sergio Baur, y la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes tienen otros lazos aparentemente imperceptibles, como la amistad temprana de aquella con Silvina Ocampo –artista plástica oculta tras la escritora–, que se entabla posiblemente en 1924, antes de la conocidísima asociación entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares... y muchos vínculos inmateriales más que seguramente los visitantes de nuestra Casa y del Museo de Neuquén irán descubriendo por sí mismos.

Licenciado Héctor Valle
Presidente
Fondo Nacional de las Artes

ORGANIZACIÓN DE LA MUESTRA

Dirección
Oscar Smoljan

Coordinación
Marcela Rodríguez Ponte

Asesoría
Rafael Veljanovich

Montaje e iluminación
Gustavo Altuna
Luis Padilla

Secretaría
Carolina Merli
Silvia Espiñeira
Sandra Pavese

Administración
Alicia Pérez
Hernán Ruiz

Guías de sala
Gabriel Castro
Paola Ferrer
Rubés Frascoli
Luis Lugones
Nicolás Martínez Goycochea
Jenny Sepúlveda
Mabel Urán

Colaboradores
Silvia Bosa
Roberto Calamita
Alejandra de la Colina
Néstor Fernández
Ana Lucuman

Curadores invitados
May Lorenzo Alcalá
Sergio Baur

Coordinación general
Jorge Fernando Cordonet

CATÁLOGO

Diseño gráfico
Estudio Marius Riveiro Villar

Fotografía
Néstor Paz

Preimpresión e impresión
Latingráfica

INDICE

Norah Borges. Mito y vanguardia May Lorenzo Alcalá - Sergio Alberto Baur	9
Norah Borges en el MNBA-Neuquén	11
Norah vanguardista o la construcción de un estilo May Lorenzo Alcalá	15
Norah Borges. musa de la vanguardia Sergio Alberto Baur	27
Imágenes	37
Lista de piezas exhibidas	100
Agradecimientos	103

Urbano y Simona, 1923
linóleo
14 x 11,9 cm



NORAH BORGES. MITO Y VANGUARDIA

May Lorenzo Alcalá - Sergio Alberto Baur, curadores de la exposición

En la historia del arte argentino, la presencia de una artista que acompañó desde sus inicios a un movimiento artístico de alcance internacional y cuya obra se cruzó con personajes de la relevancia de Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca debería sugerir por sí la relevancia de la figura abordada. Si a ello se agrega la cotidianidad con la vida literaria de su hermano, Jorge Luis, desde un sitio íntimo y privado, una parte fundamental de cuya obra ilustró, el caso de Norah Borges tendría que estar instalado en un lugar preeminente.

Si bien la artista tuvo a lo largo de su vida una intensa labor creativa, no es menos cierto que, con la agonía y desaparición de la estética vanguardista, Norah se desplaza hacia territorios creativos más personales, lejanos a los cánones artísticos que se impusieron en décadas posteriores. A la sombra de su hermano, el escritor, y de su marido, el crítico español Guillermo de Torre, oculta por la vida recoleta que llevó después de la muerte de éste y convertida en una figura etérea semejante a su obra posterior a los años 30, prácticamente desapareció de la consideración crítica hasta principios de los años 90.

El redescubrimiento y puesta en valor de su obra, como se dijo, vio su momento inicial en los 90, cuando fue incluida por el crítico y estudioso español Juan Manuel Bonet en la muestra *El ultraísmo*, organizada por el IVAM –Instituto Valenciano de Arte Moderno–, en la que quedó demostrado el papel que nuestra artista protagonizó durante esos efervescentes años 20 en el mundo cultural español y argentino.

En 1994, la crítica Patricia Artundo, con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, publicó el libro *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, que constituye el trabajo pionero en la sistematización y análisis de su producción. En agosto de 1996 nos llega, de la mano de la crítica Ana Martínez Quijano, la esperada muestra *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, que recorre, tal como su título lo indica, una retrospectiva completa de la artista, quien además pudo sentir en vida la valoración de su trabajo por las generaciones actuales.

En la década del 90, la museografía española avanzó en una relectura de las vanguardias, y no faltaron muestras que incluyeran la obra de Norah Borges como una de las principales artistas plásticas de ese movimiento. Así llegó la exposición *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, que la presentó con sus compañeras de ruta: María Blanchard, Maruja Mallo, Remedios Varo y Olga Sacharoff. La muestra conmemorativa del centenario de Federico García Lorca contó también con sus trabajos, que ilustraban algunos aspectos del mundo cultural del poeta, lo mismo que, en Buenos Aires, la realizada en el Malba –Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires– sobre artistas rioplatenses en España, curada también por Patricia Artundo, en 2002.

Norah Borges, mito y vanguardia, por su parte, intenta enlazar los mundos que vivió la artista: las obras del período de formación y las del de su instalación como ilustradora de la vanguardia española y argentina, acompañadas de una documentación personal y bibliográfica que la centran en el escenario de los años 1920 y 1930. Esta muestra enfatizará la relación de la artista con las revistas de vanguardia españolas *Grecia*, *Ultra*, *Baleares*, etcétera, para las que realizó la mayor parte de la obra gráfica del período, sin olvidar que fue la colaboradora plástica destacada de todas las publicaciones argentinas: *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Valoraciones*, entre otras.

Además, procurará demostrar que la actitud vanguardista de la artista se prolongó en el tiempo más allá de 1928, en su actividad como ilustradora, en la que interactuó con los máximos representantes de la literatura argentina e hispanoamericana; entre ellos, su hermano Jorge Luis, Victoria y Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Ricardo Molinari; los españoles Concha Méndez Cuesta, Carmen Conde, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez; los chilenos Luis Enrique Délano y Humberto Díaz Casanueva.

De esta manera, *Norah Borges, mito y vanguardia* cruzará los caminos de la artista en las décadas iniciales del siglo XX, aproximándose, a través de su obra, de algunos documentos y de recuerdos personales, a reconstruir un mundo desde donde se percibe la voz de los poetas y los gestos de los artistas fundadores de nuestra modernidad.

NORAH BORGES EN EL MNBA-NEUQUÉN

En el año 1977, las ediciones Polofilio de Milán, publicaron una obra, titulada *Norah*, cuyo texto escribió especialmente su hermano Jorge Luis Borges, ante la aparición en esa editorial, de una carpeta de grabados originales producidos por Norah Borges en el año 1925.

Este hallazgo, casi en el ocaso de la vida de ambos hermanos, posibilitó que el escritor dedicara por primera vez, un ensayo de Norah. Ese texto puede resultar revelador para seguir algunos pasos de la vida de la artista, y a la luz de esas palabras, insertar elementos de su vida profesional y cotidiana.

Jorge Luis Borges, recuerda cómo fueron los años iniciales donde ambos transitaron los primeros pasos de lo que sería una vida profesional, que consagraría a uno de ellos en el gran escritor de las letras hispanas del siglo XX. Referente indiscutido de una transición que abarca desde sus orígenes en las letras renovadoras de los años 20, hasta convertirse en un precursor de la posmodernidad, Norah, quizás desde un lugar más privado e íntimo, dedicada al estudio de la plástica; una trayectoria sin prisas, en la que ponderó la investigación, la observación, la comparación entre escuelas e íconos del arte universal, creadora de un lenguaje propio, que invita a reflexionar en otros momentos de la historia del arte.

Una primera fase del libro editado en Milán, nos habla de los tiempos tempranos de los dos hermanos:

Quando Norah ensayó la litografía, escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba mi territorio.

Nacida en 1901 como Leonor Fanny Borges y bautizada por Norah por su hermano mayor, los juegos infantiles se convirtieron rápidamente en ensayos creativos; el reparto de habilidades, el oficio de artista plástica, algo que pudiera haber intercambiado con el escritor y poeta. Es que *Georgie* se dedicaba tanto a *los tigres como las aventuras* y a Schopenhauer, mientras que ella, a los ángeles y a *las cosas suavisimas, que los colores se fundan uno con el otro*.

Una operación para detener la ceguera de su padre, Jorge Guillermo Borges, fue el motivo para que toda la familia viajara a Europa. Allí los hermanos completarían su formación.

Norah Borges vivió durante 1914 y 1924 en Suiza, Francia y España, con una interrupción de dos años en Buenos Aires en 1921 y 1922. Su casamiento con el crítico español Guillermo de Torre, con quien tuvo a sus dos hijos, Luis y Miguel, la hizo volver tras un largo noviazgo a las tierras europeas a finales de esa década, cuando ya había abrevado en las vanguardias artísticas de ambas márgenes del Atlántico.

Su desembarco en un cantón suizo hacia 1914 la puso en contacto con el expresionismo alemán. En sus baúles, Norah Borges llevaba su cuaderno *Notas lejanas*, escrito entre los 11 y los 14 años, publicado en una edición casera que agrupaba dibujos, pinturas y algunos textos. Luego estudió Bellas Artes en Ginebra.

En el texto *Norah*, Jorge Luis, también se permite confesar las diferencias que admiró en su hermana:

Durante toda la adolescencia la envidié porque se encontró envuelta en un tiroteo electoral y atravesó la plaza de Adrogué, un pueblo del sur, corriendo entre las balas.

Antes, tanto en Palermo como en Adrogué, ella había sido Noringa, y su hermano, Georgino. Esos apodosos eran también gritos de guerra entre ambos, dado que para Borges-escritor, ella era la que comandaba los juegos más arriesgados. A tal punto que en todos *nuestros juegos, era ella siempre el caudillo, yo el rezagado, el tímido,*

el sumiso. Ella subía a la azotea, trepaba a los árboles y a los cerros; yo la seguía con menos entusiasmo que miedo, explicaba el hermano poeta.

Antes de cumplir 17 años, Norah Borges amplió sus estudios en España, donde se unió a la vanguardia estética del momento: el ultraísmo que pretendía romper con los conceptos del modernismo americano en el ámbito literario y ofrecerse como alternativa a los otros *ismos* de moda, el futurismo de Marinetti, el surrealismo de Apollinaire-Breton. Sin duda el movimiento también se impuso como una complementación en esa aventura artística que traspasó los límites geográficos, para establecer un diálogo internacional de nuevas formas de expresión y creación.

La artista estudió en Palma de Mallorca con Sven Wesman y en la Academia de San Fernando en Madrid. El año central fue 1920, cuando residió brevemente en Sevilla y luego en la capital española, oportunidad en la que se incorporó al movimiento ultraísta, materializado en las revistas Grecia, Ultra y Reflector entre otras.

Ya en 1919, los hermanos Borges comenzaron a participar en la revista *Baleares*, en Mallorca, en la que la artista publicó *Músicos ciegos*, o *Músicos españoles* –como llamaría posteriormente ese trabajo–. Era una publicación de carácter social y de actualidad, con notas literarias y plásticas. La importancia de su intervención residía en que no se trataba de ilustraciones a las colaboraciones literarias, sino a través de su obra plástica. Otras colaboraciones realizadas en España fueron el proyecto de portada para *El jardín del centauro*, un libro de poemas de su amigo Adriano del Valle.

Esa modalidad se reprodujo más tarde, en algunos casos, en las publicaciones de vanguardia argentinas *Proa*, *Prisma*, de carácter mural y *Martín Fierro* de las que Norah Borges participó con sus ilustraciones.

También coincide durante su estadía en España un grabado a la manera de El Greco, titulado *España barroca*. En una entrevista realizada poco antes de su muerte, ocurrida en 1998, Norah Borges subrayó la influencia, o su particular gusto por la obra de Domenico Theotocopuli, *sus cuadros son un poco pintura y un poco escultura. No son aplastados, tienen relieve.*

Una vez de regreso a la Argentina, acompañó los versos de los poetas ilustrando los dos números murales de la revista *Prisma*. La vanguardia artística, se caracterizó por la incorporación de la mujer en el mundo del arte; con dificultad, pero consolidando su presencia: Sonia Delaunay, Natalia Goncharova, Liubov Popota, Dora Maar, María Blanchard, Maruja Mallo, son sólo algunos ejemplos, donde Norah Borges también integra la lista de precursoras.

Hacia mil novecientos veinte, año en que regresamos de Europa, (Norah) me ayudó a descubrir la ajedrezada y desparramada ciudad de Buenos Aires, nuestra patria.

Al volver, cada uno de los hermanos siguió con lo suyo: Jorge Luis Borges con los libros de poemas –publicó *Fervor en Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno de San Martín* y ensayos; ella con cuadros y grabados. Pero al mismo tiempo se dedicaba al diseño gráfico de las revistas vanguardistas, con lo cual se constituía en la protagonista pionera de una expresión compleja y de un lenguaje novísimo para la época, bajo la premisa de *arte por el arte*, que guió ese movimiento en contraposición a los artistas que impulsaron sus trabajos con el objetivo de resaltar el compromiso del arte social.

Mientras en Buenos Aires ilustraba *Proa*, luego de contribuir a su fundación, sus dibujos pudieron verse en una oportunidad en la revista surrealista *Manometre* de Francia y en otras publicaciones de vanguardia europea.

También ilustró libros –tapa e interior– de varios poetas: Juan Ramón Jiménez, Concha Méndez Cuesta, Norah Lange, Ricardo Molinari entre otros.

Norah Borges regresará en los años 30 a España, ya casada con Guillermo de Torre; entre las numerosas actividades que realiza en esa oportunidad, se encuentra su participación como diseñadora del vestuario para una obra del grupo teatral La Barraca.

En 1926 expuso 75 trabajos –óleos, xilografías, dibujos, acuarelas y tapices– en la Asociación amigos del Arte. Según el crítico Jorge López Anaya, “fue influida por el cubismo francés y el expresionismo alemán” y su obra se acerca al “primitivismo de las máscaras africanas”.

Norah padeció la desdicha, que bien puede ser una felicidad, de no haber sido nunca contemporánea. Cuando en la década del veinte regresamos a Buenos Aires, los críticos la condenaron por audaz; ahora, abstractos o concretos –las dos palabras son curiosamente sinónimas– la condenan por representativa.

En palabras de Norah Borges, la pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y al espectador y que uno de los fines del arte es dar serenidad. Fiel a sus principios, la artista nunca estuvo condicionada a la palabra de la crítica, de las opiniones sobre su obra. Su interpretación de la estética vanguardista fue personal y particular. Se dedicó sistemáticamente al estudio del arte y de su historia, conformando un universo personal, en el que se citaban tanto sus gustos como sus recuerdos de vida.

Nuevamente recurriendo a las palabras de su hermano:

Una vez me aconsejó que no dijera nada que no diera alegría a alguien. Descree del arte ingenuo. Y si pinta ángeles, es porque está segura de que existen.

En 1974, Borges escribió un texto donde explica que, con su hermana, compartieron “las ficciones de Wells, las de Verne, de las ‘Mil y una noches’; las de Poe, y las representábamos. Puesto que sólo éramos dos (salvo en Montevideo, donde nos acompañaba mi prima Esther), multiplicábamos los roles y éramos, de un momento a otro, los cambiantes personajes de una fábula. Habíamos inventado dos amigos inseparables, Quilo y Molino. Un día dejamos de hablar de ellos y explicamos que habían muerto sin saber muy bien qué era la muerte”. Norah continuó pintando hasta los 94 años. Murió a los 97, el 20 de julio de 1998.

El marinero y la sirena, 1931
Témpera sobre papel
38,5 x 46,5 cm



NORAH VANGUARDISTA O LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTILO

May Lorenzo Alcalá

¹ Existe otro librito, anterior o contemporáneo a los primeros poemas de *Notas lejanas*, es decir de 1912, que ella denominó *Versos por Norah Borges titulados "Poesía"*, 1 tomo. Como se ve, ambicioso de propósitos aunque no de realización. Incluye cuatro poemas: *Primavera*, *Adiós (me alejo)*, *Patria* y *Los héroes* y un solo dibujo, a lápiz, de una mujer con túnica y una palma de laureles en la mano, que posiblemente represente a la patria. A diferencia de *Notas lejanas*, su presentación es de un borrador sin mérito para ser encuadernado (en mi colección).

² Por esa razón investigamos exhaustivamente todas las revistas de vanguardia europeas y americanas en las que existía alguna posibilidad de que Norah hubiese colaborado, ya fuera a través de las vinculaciones de su hermano o de su futuro marido, Guillermo de Torre, y las colecciones privadas de familiares y amigos. El resultado de ese trabajo es el descubrimiento de muchas obras que nunca habían vuelto a ser reproducidas después de su publicación original, o que permanecían son completamente inéditas. Todas ellas serán reproducidas y analizadas en mi libro: *Norah Borges: la vanguardia enmascarada* (en prensa).

³ La falta de percepción sobre la importancia de *Notas lejanas* era tan grande que, cuando se contactó al coleccionista español que lo guarda en su acervo, él se sorprendió de que el interés estuviera puesto en Norah. *Siempre me llaman por el prólogo*, dijo.

⁴ Del Valle Inclán, Ramón, *Luces de bohemia*. Biblioteca Valle Inclán, dirigida por Alonso Zamora Vicente. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

Al principio no se sabía cuál de los dos sería pintor y cuál poeta, pero lo que estaba claro era que los dos hermanos Borges, Jorge Luis y Norah, iban a ser artistas. Él dibujó tigres desde los cuatro años, aunque después presumiría de estar signado para realizar la frustración literaria paterna y ella escribió versos inflamados de ardor patrio cuando, a los once, supo que toda la familia iba a emprender un largo viaje al viejo mundo, sin fecha de regreso. De hecho, de esa travesía iniciática volvieron, el uno escritor, la otra artista plástica.

LOS PRIMEROS INTENTOS

Notas lejanas, el librito familiar que Norah Borges escribió e ilustró entre los once y los catorce años, fue su primer intento serio¹ de acercamiento a la creación; sin embargo ha pasado siempre inadvertido, hecho verdaderamente sorprendente si se tiene en cuenta que su existencia era conocida –pues había sido citado en biografías de Jorge Luis Borges– porque posiblemente sea la presentación del prolífico prologuista.

Ese manto de indiferencia se debe, en parte, a la atención centrada en la producción de Georgie, que tiende a obnubilar la temprana de Norah, pero también a la dificultad de investigar a fondo su primera etapa creativa, ya que las obras del período están diseminadas en un enjambre de publicaciones de vanguardia españolas, francesas, belgas, polacas, argentinas y latinoamericanas en general –uruguayas, chilenas, peruanas, brasileñas–, no siempre asequibles ya que ella misma no fue demasiado comedida con sus óleos, grabados, tintas y dibujos previos a la década del 30; los que se conservan están desperdigados por lugares a veces difíciles de adivinar.² Tal como su hermano, que no incluyó muchos de los poemas de la etapa europea en sus *Obras completas*, Norah prefirió hacer una selección personal de esa producción, conservando copias de sólo algunos grabados de los mu-

chos que produjo para *Reflector*, *Tableros*, *Ultra*, *Grecia*, *Baleares*, *Manomètre*, *Prisma*, *Proa*, etcétera.

El mentado prefacio de *Notas lejanas*³ sólo es una curiosidad, ya que no tiene casi valor referencial más allá de la anécdota de que Jorge Luis Borges, a los diecisiete años, cite en dos párrafos a Valle Inclán y Moratín. En todo caso podría configurar una ironía propia de Georgie, si alguien hubiera confrontado el elogio prematuro, 1915, al autor de *Luces de bohemia*, con los dichos de éste incluidos en la novela de 1926, puestos en boca de su personaje-alter ego, Max Estrella: *Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya [...] Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan el esperpento [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.*⁴

En cambio, el hecho de que Norah haya escrito ocho poemas y los auto ilustrase es un maravilloso antecedente de su producción como ilustradora, ya que allí se percibe el germen de una posición estética que conservará toda la vida: sus dibujos no ocuparán toda la página, dejando blancos para que el lector los llene con el texto.

Después de *Notas lejanas*, Norah siente la necesidad de hacerse de instrumental técnico, razón que la lleva a L'École des Beaux Arts de Ginebra, donde toma clases de figura humana con Maurice Sarkisoff. Éste es un escultor clásico de cierto prestigio, que había integrado las representaciones suizas en la Bienal de Venecia y la Exposición de Técnicas de París, y cuyas obras se encuentran en museos de la capital francesa, Elberfeld, Soleure y Ginebra.

Es razonable pensar que Sarkisoff no tomara en serio a la joven alumna argentina, miembro de una familia de la burguesía culta, de paso en Ginebra prolongado por la guerra. Hay que recordar aquí que, en esta época, todavía quedan resabios de las grandes familias *viajando con la vaca* y comprando las obras de arte que estaban de moda en Europa. Si bien los Borges no pertenecían a esa capa de la sociedad por razones económicas, porque no eran ricos, ni social,

porque eran cultos y no esnobes, es posible que el maestro haya utilizado esos patrones para juzgar la voluntad creativa de Norah. Lo cierto es que, por lo menos de acuerdo con la tradición familiar, le aconseja que abandone esa influencia [?] y pinte sola.⁵

LA ETAPA EXPRESIONISTA

Pero ella se resiste. Europa está en guerra y su sensibilidad, aún cuando la familia se cobije en la Suiza neutral, es tocada paralelamente a su hermano por la llama del expresionismo, que tiene importantes elementos de Alemania exiliados en los cantones; Ernest L. Kirchner, por ejemplo, quien padeció una gran depresión durante su servicio en el frente, fue licenciado y enviado a una casa de reposo en Kreuzlingen, en 1917. Después de ser dado de alta en 1918, se instala en un pueblito cercano a Davos y hace una importante exposición en la Kunsthaus de Zurich, donde demuestra un gran manejo de la técnica xilográfica y haber sido impresionado, tal como Norah, por la naturaleza y la montaña.

Karl Schmidt-Ruttluff, por su parte, ejecuta entre 1917 y 1919, una serie de veinte xilografías sobre temas del Nuevo Testamento, en que *los seres humanos –cuerpos, rostros y manos– están tallados en la madera de forma que acentúan claramente sus gestos y movimientos rígidos* –temática que Norah también aborda en 1918. Esa coincidencia puede ser una mera casualidad, de esas tan frecuentes en la historia del arte, pero también cabe suponer que el siguiente maestro de Norah estuviera bien documentado respecto de lo que se producía en el campo de la estética y de la técnica en las que era experto.

Porque el primer conductor decisivo aparecerá en la vida de Norah en 1918, durante su estadía en Lugano, como ella lo registró en la parte posterior del linóleo *La Verónica - Hecho con la ayuda de mi profesor, Arnaldo Bossi, 1918*. Allí frecuenta el taller de este misterioso grabador que *bajaba de la montaña para*

dar clases.⁶ Ella se refiere a esa etapa en un reportaje concedido a la revista *Atlántida*, de 1940, en que dice: *A los diecisiete años pasamos un invierno en Lugano, que tiene montañas con viñedos alrededor de un lago verde. Allí estudié grabado en madera con un joven profesor que me influenció algo con su manera expresionista*. Omite el nombre de Bossi como después evitaría menciones a él, sobredimensionando las enseñanzas del sueco Sven Westman (1887-1962), que compartió sus andanzas por Palma de Mallorca –donde él habría vivido hasta 1930– y cuya influencia no parece evidente más allá del aporte técnico que pueda haber hecho en el tratamiento de las paredes en las que Norah pinta dos murales –de los que se conserva sólo uno–.

En cambio, la influencia de Bossi queda plasmada en toda una serie de grabados de temática religiosa –*Cristo apaciguando las aguas*⁷ y *La Verónica*⁸ entre otros– o, un poco más tarde, popular española –*Músicos ciegos*⁹ *Los jardines de la Alambra*.¹⁰ En Palma de Mallorca puede verse una primitiva pero elocuente huella del maestro de Lugano, en el mural del Hôtel des Artistes en Valldemossa, afortunadamente retirado con las modernas técnicas y conservado, después de la venta de la propiedad a terceros.

La tinta *Guiñoles sobre telón*, regalada a los propietarios del hotel de Valldemossa se relaciona con *Juerga flamenca* –grabado de 1920, publicado en 1923 en el no.14 de *La Vie des Lettres* de París y luego, en 1924, en el número IV de la revista *Ronsel* de Lugo–, que tiene en primer plano la figura esbelta y alargada de un bailarín gitano, y en segundo, tres guitarristas y público.

En una tarjeta postal que Norah envía a Guillermo de Torre el 7 de febrero de 1921, le cuenta: *estoy haciendo un San Sebastián*, posiblemente el de la tapa del no. 2 de *Ultra*, pero la carta del 7 de noviembre de 1920 al mismo destinatario había sido desoladora: *ayer he estado arreglando mis dibujos, he quemado muchos, tengo tantos y tantos...*,¹¹ lo que nos ratifica en

⁵ En la Cronología de *Norah Borges: casi un siglo de pintura*. Catálogo de muestra realizada en Centro Cultural Borges. Buenos Aires, julio-agosto de 1997. La artista murió al año siguiente, por lo que debe suponerse que dicha cronología (que tiene muchos errores comprobados) fue confeccionada con datos que ella misma aportó.

⁶ Esa difusa referencia, la de que *bajaba de la montaña*, podría significar una variada serie de procedencias. La guía Baedekers –que los Borges usaron como referencia en los dos primeros viajes– correspondiente a Suiza y del año 1920, o sea, más o menos contemporánea con su estancia, dice: *En la orilla de este lago (se refiere al Lugano) la mirada se posa en el Monte Caprino; a su derecha el Monte Generoso. A la izquierda el Monte Bré y el bello Monte Boglia. Hacia el norte, el amplio valle de Ossarsate con su corona montañosa, de la que se destacan especialmente el afilado Sasso Grande y el Monte Camoghé*. Y más adelante sugiere una serie de paseos que pueden realizarse a pie, con un promedio de hora u hora y media de recorrido, sin contar que ya existían teleféricos, por ejemplo al Monte Bré, y varios trenes eléctricos (hasta Tesserete, Dino o Ponte Tresa, con paradas intermedias en los montes que hemos mencionado).

⁷ Colección del IVAM.

⁸ En mi colección.

⁹ Colección Sergio Baur.

¹⁰ En mi colección.

¹¹ En mi colección.

*Cristo apaciguando las
aguas, 1918*
Xilografía

Guñoles sobre telón,
ca. 1920
Técnica mixta



la idea de que existieron muchas más obras de esa época, lamentablemente perdidas.

En 1919, en Mallorca, los hermanos Borges habían comenzado a colaborar con la revista *Baleares*, social y de actualidad, que incluye notas literarias y plásticas, y es allí donde se inicia el derrotero de Norah por las publicaciones de vanguardia española o vinculadas a ella, como ésta. Parece legítimo acompañar este camino en nuestro análisis de su actividad como pintora-grabadora —no como ilustradora, en el que trazaré otro recorrido—, porque sus obras reproducidas no son ilustraciones, salvo alguna excepción¹² se trata de verdaderos *textos plásticos* que no refieren a colaboración literaria alguna, modalidad ésta que continuará frecuentando en las revistas de la vanguardia porteña.

En *Baleares* Norah publica *Músicos ciegos* en 1919 y, al año siguiente, el proyecto de portada para *El jardín del centauro*, libro de poemas de Adriano del Valle, pero sobre todo el espléndido grabado a la manera de El Greco denominado *España barroca*. Al año siguiente, ya de partida hacia Buenos Aires, se despedirá de la revista insular con *Arlequín*, en el no. 131.

Contemporáneamente, ambos hermanos se han vinculado a *Reflector*, de fugaz aparición donde, en su único número, ella hace la viñeta para el poema *Dársena* de Adriano del Valle y un grabado de madera con, tal vez, su primera mujer con guitarra, y con la revista ultraísta *Grecia*, que tendrá una gran permanencia. En su número 41 —del 29 de febrero de 1920— aparecen dos colaboraciones de Norah, *El pomar*, marcado a fuego por el expresionismo hasta en la temática, y *El ángel del violoncelo*. A partir del no. 43 y posiblemente por iniciativa de Norah, se modifica la tapa de la publicación que, hasta entonces, había sido un ánfora griega.

Ella hace las portadas de los números 43, 44, 45 y 49 de *Grecia* y colaboraciones internas en todos los números del 43 al 50; se destaca de este conjunto la *Madonna*, en el no. 46 del 15 de julio de 1920, com-

puesta de manera muy semejante al mural de Valldemossa, hecho en julio de 1919, aunque más elaborada desde el punto de vista plástico, *Palcos*, en el no. XLV y *Rusia* en el XLVIII.

La Anunciación,¹³ uno de sus pocos óleos tempranos —circa 1920— es expresionista y posiblemente dos más, mencionados¹⁴ como *Jardín de Valldemossa* y *Paisaje de Granada*, que no han sido ubicados hasta ahora, así como la técnica mixta *Bodegón con mujer*.¹⁵ Es importante señalar el hecho de que haya, desde el principio de su período vanguardista, correspondencia estética entre los grabados o dibujos publicados en revistas y las pinturas que se conocen, porque ello legitima la utilización del material gráfico en el sentido enunciado más arriba.

La Anunciación y *Bodegón con mujer* tienen algunos puntos comunes: la paleta juega con el predominio de un azul intenso, oscuro pero eléctrico y vibrante, que es casi monocromo en la primera obra aunque se lo matice con verde; en cambio, en la segunda se armoniza con los rosados de las frutas que, claras u oscuras, tienden al violáceo, revelando la presencia del azul en la mezcla.

Las figuras de *La Anunciación* no parecen sagradas, sino más bien todo lo contrario: una tiene faldas cortas y otra pantalones abuchonados. Sólo la aureola triangular en la cabeza de una de ellas hace pensar en un santo o santa. Tal es la asepsia religiosa de esta obra que, ignorándose su historial, fue exhibida en la muestra *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (1999) bajo el título de *Mujeres en un jardín*. También esta característica será permanente en la obra de la artista, ya que sólo excepcionalmente sus ángeles van a tener alas y los personajes litúrgicos casi siempre usarán ropa seglar.

Por el origen de la referencia a *Jardín de Valldemossa* y *Paisaje de Granada*, debe suponerse que el dato provino de la propia Norah. La temática de ambos, Valldemossa y Granada, no le es ajena aunque me permito deslizar la sospecha de que se trate de una

¹² Como *Rusia*, en *Grecia*, *Ajedrez*, *Alfar*, de La Coruña, o en el proyecto de portada para *El jardín del centauro*, de Adriano del Valle.

¹³ Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; antes Galería Guillermo de Osmo, Madrid; antes Galería Adriana Indick, Buenos Aires.

¹⁴ En la cronología de la nota 5.

¹⁵ Colección Sergio Baur.

transliteración: *Paisaje de Valldemossa* y *Jardín de Granada* serían más lógicos y, por otra parte, corresponden a grabados realizados en la época.

Volviendo al caso de Bossi, digamos que el hecho de que el membrete utilizado por Guillermo de Torre como emblema del *movimiento ultraísta* –originalmente en la contraportada de *Hélices*– sea un sello en madera realizado por Norah en la estética que le había insuflado ese maestro no es menor, si se tiene en cuenta el misterioso silencio que se ha tendido sobre él. El intento de ocultarlo es, incluso, por la vía indirecta realizando, como se dijo, a Westman o aunque fuese tácitamente, al propio Romero de Torres.¹⁶

Cuando especialmente Norah, y en menor medida su hermano Jorge Luis, pasan a colaborar con *Ultra*, la imagen de nuestra artista se torna más geometrizable y entonces sí se puede aceptar la influencia que, posiblemente ella misma confiesa a Guillermo de Torre y él recoge en *Literaturas europeas de vanguardia*,¹⁷ de María Blanchard e Irene Lagut.

EL SEGUNDO TRAMO VANGUARDISTA

Norah toma contacto con la obra de los artistas franceses o radicados en París, ya sea directamente o por reproducciones, contemporáneamente a su llegada a España y no hay duda de que la impronta que se impone es la imagen cubista. Sin embargo, ella no produce un corte tajante entre su *período expresionista* y el que ahora nos ocupa; el cambio será gradual y habrá obras donde puedan detectarse influencias dobles, especialmente en los rostros, o el uso alternado de las dos estéticas: en el número 1 de *Ultra*, por ejemplo, el grabado *Circo* –que ocupa la tapa– sugiere influencias picassianas, mientras que *Teatro*, en el interior, es expresionista.

Pero, aún despojando la imagen de Norah de sus viejas aristas expresionistas, el período que Guillermo de Torre calificó como de *trazos picassianos*¹⁸ no po-

dría considerarse cubista, como sucedió en otros artistas de su generación alcanzados por la influencia del malagueño; ésta es una etapa donde la artista adopta ciertos efectos técnicos que no tienen la pretensión de mostrar el objeto desde todas sus perspectivas, como proponían Picasso y Bracque. Norah divide la superficie del papel en sectores recortados por rectas –paralelas y diagonales– como lo hacían los maestros del Renacimiento, pero en vez de hacer desaparecer esas líneas con el trabajo posterior, las acentúa, generando una red de planos articulados que producen una ilusión desestabilizante, un vértigo estático.

Por ello, aplicar el calificativo de *cubista* a este período de la producción de Norah Borges sería forzado, aunque no menos apropiado que denominar *ultraísta* a una o a las dos etapas del período vanguardista ya que, como bien apunta Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las vanguardias en España*,¹⁹ no existió una *pintura ultraísta propiamente dicha*.²⁰

Sin embargo, es en las publicaciones ultraístas donde debe seguirse la huella esta etapa de Norah, ya que son pocos los grabados que se han conservado en forma independiente. *Mujer con mantilla* –no. XLIII del 1º de junio de 1920–, *El viaducto* –tapa del no. XLIV del 15 de junio y *Maternidad* –no. L del 1º de noviembre–, todos del mismo año de 1920 y en *Grecia*, presentan cortes diagonales que condicionan la mirada sugiriendo una cierta descomposición del objeto representado. Ese efecto se acentuará en las tapas para los dos primeros números de la revista *Ultra* –27 de enero, *Circo*, y 10 de febrero, *San Sebastián*–, que reemplaza en Madrid a *Grecia* como órgano de ultraísmo, todos publicados antes del regreso de los Borges a la Argentina, acontecido a principios de marzo de 1921. Como ya se adelantó, la impronta expresionista no ha sido abandonada del todo.

El regreso a la patria sorprenderá a ambos hermanos con una Buenos Aires mucho más grande y cosmopolita de la que habían dejado a mediados de la década anterior, por lo que parecen sentir una urgente

¹⁶ Respecto de las dudas que genera la afirmación de que Romero de Torres hubiera sido, efectivamente, maestro u orientador de Norah, –hecha por Ramón Gómez de la Serna en su libro *Norah Borges*, Losada, Buenos Aires, 1945– ver Lorenzo Alcalá, *May, Ramón inventa a Norah*, Cuadernos Hispano-americanos, n° 260, Madrid, febrero de 2002.

¹⁷ De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio, 1925.

¹⁸ op. cit.

¹⁹ Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. Coincidente con Ibarra, Néstor, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo*, Buenos Aires, 1930, y Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, 1963.

²⁰ La propuesta movilizadora del ultraísmo fue literaria y más específicamente poética, habiendo un grupo de artistas plásticos vinculados a la nueva sensibilidad –expresionistas, futuristas, cubistas– que acompañaron a los escritores en la gesta de publicar. Ni en la vanguardia española, ni en la argentina puede percibirse una *estética plástica ultraísta* autónoma, aun cuando existan artistas, como Francisco Boreas, en la península, y María Clemencia Pombo, en el Río de la Plata y a partir de 1923, con una imagen cercana a la de Norah Borges.

Mural de Valldemossa,
ca. 1920
Mural realizado en el Hotel
Des Artistas (Fue retirado)

Daguerrotipos
Revista Proa
N° 1. Año I. 1° época.
Buenos Aires, agosto de 1922



necesidad de evocación de la ciudad de techos bajos y casitas coloniales que ya no existía: *Paisaje de Buenos Aires* –en el número 17 de *Ultra*, del 30 de octubre de 1921–, *Buenos Aires*²¹ y *Mujer con chelo y niño con cometa*, para los dos únicos números de la revista mural *Prisma* con que su hermano empapelará Buenos Aires a fines de ese año, expresan una temática que tendrá continuidad en *Organillo* –tapa de *Ultra* no. 23 del 1° de febrero de 1922–; con ella retoma sus colaboraciones importantes con la revista madrileña, la última denominada *Carroussel*.

Las siguientes colaboraciones de Norah Borges en revistas españolas de vanguardia que presentan esos trazos se publican en el número 4 de *Tableros (Catedral)* y en el 24 de *Ultra* –del 15 de marzo de 1922– emblemáticamente denominada *Emigrantes*, una temática que el resto de los cófrades argentinos siempre soslayó por razones que hemos abordado en otro trabajo,²² lo que demuestra un verdadero rasgo de atrevimiento en aquella muchacha angelical, que algunos creían alejada de los avatares de este mundo.

La ilustración interior del no. 16 de *Ultra* –octubre de 1921–, así como las tapas de los tres números de la primera época de *Proa* –agosto y diciembre de 1922 y julio de 1923–; la colaboración que hizo para la francesa *Manomètre* –no. 3 de marzo de 1923– y las tres páginas dobles centrales de la española *Plural* –enero, febrero y marzo de 1925– no están reticulados, aunque ello de manera alguna signifique un abandono definitivo de esa fórmula. A pesar de esas interlíneas, las contratapas de los números 1 y 2 de *Proa* persisten con *Daguerrotipos* y *Ajedrez*.

En 1922 realizó *Las tres hermanas*, un grabado reticulado²³ y estos rasgos continuarían apareciendo en obras esporádicas –*Salón (federal)*, *Procesión del Rosario de la Aurora* y *Urbano y Simona*, de 1923,²⁴ o *Naturaleza muerta con guitarra*, de 1924 (en *Proa*, segunda época), adicionalmente de temática tan cara al cubismo, hasta por lo menos 1927, en que publica en la española *Papeles de Aleluya* no. 2, un grabado de

nominado *Plaza nueva de Sevilla*, muy en la línea de *Buenos Aires*.

Paradójicamente, en 1926 se había presentado en la muestra de homenaje a F. T. Marinetti con obras formalmente alejadas de las propuestas de las vanguardias, por lo que también la hipótesis de que adecuaba el estilo al destinatario pierde sustento en cuanto se la confronta con la trayectoria completa de la artista.

Esos vaivenes de Norah no son nuevos ni serán los últimos: en las postrimerías del fervor cubista, 1923, había producido quince grabados de figuras planas, angelicales o costumbristas que sólo verán la luz más de cincuenta años después, al ser incluidos en el libro *Norah*,²⁵ que se edita en Italia y prologa su hermano.

Y alguna muestra de la fórmula de la retícula emergerá aún bastante tardíamente, como lo ejemplifican un *collage* que representa una mesa con varios objetos, incluyendo una caja de cigarras, que le regaló a su amiga Silvina Ocampo alrededor de 1930. Es por ello que no puede afirmarse que la consigna de la *vuelta al orden*, que se diseminaba por Europa desde principios de la década del 20 y que llega al paroxismo con la etapa neoclasicista de Picasso, haya ejercido una influencia determinante sobre los cambios en la concepción estética de Norah Borges.

LAS CARTOGRAFÍAS SECRETAS

A partir de que se concreta su noviazgo con Guillermo de Torre en 1924 y paralelamente a su obra formal, Norah Borges desarrolla *cartografías* que, en una primera fórmula, tiene la única intencionalidad de servir de medio de comunicación con su prometido que está en España. Se trata de una modalidad posiblemente inédita hasta ahora, la de potenciar el concepto de *carta*, duplicándole el sentido –de mapa y misiva. En 1926 realiza otra clase de mapas que regala a amigos; sin modificar demasiado el criterio estético con que fueron construidos los primeros, los hace de mayor

²¹ En mi colección.

²² Lorenzo Alcalá, May, *Vanguardia argentina y modernismo brasileño, años 20*. Buenos Aires, GAL, 1993.

²³ Colección Sergio Baur.

²⁴ El primero y el tercero en mi colección.

²⁵ Borges, Jorge Luis, "Prólogo", *Norah*, Milano, Il Polifilo, 1977, quinientos ejemplares. Ejemplar n° 1 y grabados originales en mi colección.



Victoria Ocampo en su despacho de la revista *Sur* con *Mapa de Asia*
Buenos Aires, ca. 1931

tamaño y a color, por lo que evidencian una intencionalidad artística expresa.

Esta parte de la obra de Norah había permanecido prácticamente ignorada;²⁶ su existencia misma no deja de ser verdaderamente sorprendente ya que la primera obra de esas características que se conocía, por lo menos en el ámbito de las vanguardias latinoamericanas, es la *América del Sur invertida* de Torres García, que se publicó por primera vez en la revista *Círculo y Cuadrado*, en 1946, o sea veinte años antes que Norah Borges abordara una temática que se considerara, aún hoy, extremadamente contemporánea.²⁷

Ella desarrolla sus *cartografías* durante la década del 20; las *cartas-carta* conocidas son cinco:²⁸ la primera es un plano de la localidad portuguesa de Luso²⁹ –que Norah escribe Luzo–,³⁰ pequeña población de aguas termales a donde los Borges posiblemente van desde Lisboa, casi al final de su segundo viaje a Europa, en 1924. Señala los bosques circundantes, la aldea, el paseo, el Hotel Lusitano y la ventana de su cuarto en éste. En el reverso escribe: *Guillermo adorado. Qué delicia, esta mañana me despertaron con tus dos cartas, que me enviaste a Salamanca y la de Bussaco. Gracias! Esta noche te escribiré muy largamente. Recuerdos de tu Norah.*

La segunda³¹ cronológicamente, se refiere a la novela *La Atlántida*, de Pierre Benoit, y su intencionalidad parece ser motivar a Guillermo para que la lea. Al margen del testimonio de la ternura y admiración de Norah para con Guillermo explicitado aquí, esta *carta-carta* demuestra que ella, ya en 1925, tenía por lo menos la intuición de que la representación cartográfica era eso, una representación resultado de ciertas convenciones que desconocía y se sentía libre de transgredir e inventar otras.

El tercero y cuarto son planos parciales de la ciudad de Buenos Aires: el primero,³² más simple y en tinta negra, del 15 de diciembre de 1925, tiene el objetivo de ubicar a Guillermo en la zona de ciudad que habitarán. Al pie le dice: *Querido Guillermo! Te envío otro*

mapita de los alrededores [sic] de casa, donde anduve hoy con Elenita. Hay rincones divinos, casas antiguas, jardines con palmeras que bajan hasta el río, antiguas iglesias, casas modernas, estilo colonial. Una tiene una ventanita de reja que da a un jardín donde se pasea un pavo real. Me dejarás llevarte por ahí, y mostrarte todo?

Señala varias calles: la avenida Quintana, donde ubica su casa, la avenida Alvear, la calle Posadas, *muy antigua*, la avenida Leandro Alem, la barranca hacia el río, el tren del norte, la calle Parera, *muy elegante*, la calle Montevideo, donde resalta: *casa de Victoria Ocampo de Estrada*, y la calle Rodríguez Peña, que conforma el límite izquierdo del dibujo. Hacia la derecha, señala la plaza Arroyo, *igual que están en París*, varias casas coloniales entre las calles Suipacha y Esmeralda, y en la conjunción de ésta con la calle Juncal, *palace [sic] la más linda de Buenos Aires con palmera y toda blanca*. Enfrente, *la antigua iglesia del Socorro lindísima con un atrio*. En el ángulo superior derecho, la Estación del Retiro y varias palmeras. Este mapa, que, como el siguiente, tiene el tamaño de una hoja carta, posiblemente fue remitido con motivo de un viaje de Guillermo a la Argentina anterior al casamiento, que no se concretaría sino hasta 1928.

El cuarto³³ no tiene fecha pero, por su contenido, puede pensarse contemporáneo del anterior. Recrea la zona del puerto de la ciudad, con *diques de buques de ultramar*, la Casa Rosada con su monumento a Colón, la avenida de Mayo, que acorta para que le quepa la plaza del Congreso, vecina a la que se encuentra la *casa de Adelina y Ricardo* (Güiraldes).

Como lo indica en el único mensaje explícito de esta carta, *cuando llegues iremos por ese camino*, por lo que hace una larga línea negra en forma de ese, que bordea la dársena portuaria y entra en la plaza San Martín, para conducirlos por la avenida Quintana hacia *mi casa*. A diferencia de las anteriores *cartas-carta*, ésta está profusamente coloreada, sobre los trazos de tinta negra.

²⁶ Publiqué un artículo exhaustivo sobre este tema: *Cartografías y modernidad*, Transiciones, n° 2, Mar del Plata, febrero de 2003.

²⁷ Ver catálogo de la muestra curada por Zelimir Koscevic *Cartographers*. Zagreb, Croacia, 1997.

²⁸ Un sexto mapa que conocemos no está dirigido a Guillermo, por lo que suponemos que existen otros.

²⁹ En mi colección.

³⁰ Se refiere a Luso pero Norah escribe Luzo, no sólo por sus faltas de ortografía, sino porque los Borges se orientan por una guía Baedeker, donde Luso aparece escrito con z.

³¹ En mi colección.

³² Colección Sergio Baur.

³³ En mi colección.



La quinta³⁴ *carta-carta* de Norah Borges posiblemente no haya sido facturada como mensaje, sino como un apunte para sus recuerdos íntimos. Se trata de una tinta pequeña, de 10 x 16 cm, que representa la localidad turística de *La Falda*, donde ella y Guillermo pasaron su luna de miel, en 1928. Señala unos pocos accidentes geográficos –Valle Hermoso, Huerta Grande, cerro Las Vaquerías, cerro Cuadrado, río–, la estación de trenes y tres hoteles, Edén, Valle y Prado, sin indicar en cuál se quedó la pareja. En éste se percibe que la artista ha controlado su espontaneidad afectiva, tan notable en los anteriores, posiblemente por consejos de la propia evolución personal –han transcurrido tres años desde los anteriores– o por influencia de Guillermo, de carácter más circunspecto.

La otra serie, la de los *mapas-cuadro*, de 1926, tiene, como dije, una intencionalidad expresamente artística ya que los hace de gran tamaño, de alrededor de un metro por un metro, en colores y los enmarca sobre madera, aunque están pintados en papel. El hecho de que los regale a amigos no debe desorientar respecto de su apreciación sobre estas obras, ya que era costumbre de Norah no valorar económicamente su producción y desprenderse de ella por razones afectivas.

Esta serie de cinco mapas conocidos –porque no sabemos cuántos pudo haber hecho– ejemplifica otro aspecto interesante de la obra plástica de Norah Borges: la autocita, cercana a la reproducción, aunque con elementos diferenciadores de obra en obra. Tomemos, por ejemplo, el mapa de Brasil que regaló a Silvina Ocampo, confrontándolo con el que pertenece actualmente a Lila Zemborain de Bueno, nieta de una amiga de Norah.

Ambos son muy semejantes, pero el mapa de Brasil de Zemborain carece de rosa de los vientos y en la parte inferior derecha, sobre el mar, presenta dos barcos de remos con negros que acarrean cajas identificadas como de *café*, *tabaco*... frutos de la tierra –curiosamente, éstos parecen dirigirse hacia Brasil y no

salir de allí rumbo al viejo continente. En vez de identificar una parte como *selva* –como lo hace en el de Silvina–, aquí señala el *Mato Grosso*.

Esta forma de duplicación parece haberse producido también con un mapa de la India y sus alrededores, actualmente en la Colección Abel Bengolea, y el hasta ahora no localizado de Victoria Ocampo, cuyo registro ha quedado en una fotografía de la Directora de *Sur* tomada en su despacho de la revista.³⁵

El quinto *mapa-cuadro* perteneciente a la Colección de Abel Bengolea, representa el Mar de las Antillas. Debe haber sido realizado teniendo un mapa delante pues presenta cierta precisión geográfica y no se sabe que Norah viajase por esa zona de América, por lo menos antes de 1926. La artista despliega aquí toda una iconografía que le es propia: peces, sol con rasgos humanos, canoas con indios, carabelas, árboles tropicales y, sobre todo, la demostración de una suerte de falta de pudor por la propia ignorancia: un quetzal encaramado a un árbol tropical se ha desplazado de Guatemala para coronar el Caribe.

Estas obras, y posiblemente alguna de las que no conocemos, sugieren una parodia de los viejos mapas de los siglos XVII y XVIII, adornados con frisos, animales y alegorías; sin embargo, no puede desvincularse de la estética utilizada por Norah en su producción plástica contemporánea, ni de la referencia a una espiritualidad subyacente porque, aunque las mujeres del mapa de Brasil no son ángeles, tienen el aspecto etéreo de muchas de sus figuras religiosas.

LA FEMINEIDAD COMO MÁSCARA

Según hemos visto, mucho antes del alarido de Jean Cocteau, de los escritos revisionistas de Ortega y Gasset de 1923 y 1924, o de las más elaboradas justificaciones de Guillermo de Torre –que, en *Bengalas* (1924), señalaría la *destrucción* como un camino necesario para la *construcción*–, Norah había alternado sus

³⁴ En mi colección.

³⁵ Ilustración del artículo de Eugenio Guasta *Té en Buckingham Palace*, publicado en el suplemento literario de *La Nación* del domingo 4 de agosto de 2002.

obras de corte expresionista o reticuladas con otras planas, lineales, de imagen más relacionable con sus primeros intentos de *Poesía I* y *Notas lejanas*, y con evidentes vasos comunicantes abiertos a su labor como ilustradora.

Dos obras prácticamente contemporáneas cristalizan de forma emblemática esos vaivenes de su producción: el dibujo *Las tres hermanas*, de 1921, que años después aparecerá en *Martín Fierro*, y el ya mencionado grabado del mismo nombre de 1922, utilizado como portada de la revista *Horizonte*. Ambos representan la misma escena: tres jóvenes, una a la derecha y dos a la izquierda, sentadas, aparentemente conversando y comiendo cerezas que asoman de un plato, que una de ellas sostiene vecino a la mesa donde hay otro recipiente con peras; detrás, un fondo de cortinados. Así descrito, puede pensarse que dibujo y grabado son iguales; sin embargo se trata de obras estéticamente muy distintas.

El dibujo de 1921 es plácido, las líneas se ondulan, no tiene aristas. En el grabado de 1922 las líneas se quiebran, los muebles se recortan en el espacio y, aunque la artista no llega a reticular el papel, la posición de los elementos compositivos y sus contornos sugieren líneas paralelas y perpendiculares, a la manera de *Buenos Aires* u *Organito*. He puesto el ejemplo de *Las tres hermanas* no sólo porque se trata de obras sobre el mismo tema, sino porque la vanguardista es posterior, lo que anula la posibilidad de que Norah, en la primera, haya respondido al llamado de la *vuelta al orden*.

Esa evidencia y la aparición de chispazos vanguardistas hasta entrada la década del 30 dan la idea de que durante una larga etapa formativa, que va de 1915 a 1930, Norah soportó 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.

El arte, y particularmente el de vanguardia, era un territorio masculino que, en el caso de Norah Borges, se permitía sobrevolar pero nunca colonizar. De ello da

cuenta la escasa representación femenina en, por ejemplo, los grupos españoles, que obliga a incluir en la muestra *Fuera de orden*³⁶ a dos extranjeras en un manójo de sólo seis artistas. En su generación, y dentro del reducido grupo de las mujeres que ella reconoció admirar,³⁷ existen dos ejemplos extremos de pintoras que resolvieron el conflicto optando por una de las alternativas: María Blanchard y Marie Laurencin.

La primera, con una historia de desventuras personales y problemas de salud, se lanzó a la vida artística sin red, ni económica ni afectiva. Torturada por sus problemas físicos, que se agravan con una tuberculosis, pinta a contramano de las compensaciones económicas y muere en París, en 1932, en medio de una semilocura mística, postrer rasgo femenino, para algunos, y una reiteración de su conducta masculina, para otros.

En cambio, Marie Laurencin parece haber transitado el camino inverso: pintar como se esperaba que lo hiciera una mujer, para permitirse vivir con la libertad que se otorgaban los hombres. Conoce a Apollinaire, crítico de cabecera de los cubistas: Marie y él son amantes públicos, y ella no oculta el tipo de relación que mantienen, como lo haría un hombre poco preocupado por el honor de la mujer. Sólo que ella es la mujer.

Después, Marie se casa y divorcia de un noble alemán, justamente en el período de la primera guerra mundial, lo que viniendo de una francesa parece casi una provocación. Vivirá en España en 1920 (contemporáneamente a los Delaunay y a los Borges); va a volver a Francia donde seguirá produciendo obras con figuras femeninas en poses remilgadas, cubiertas de tules, mientras mantiene relaciones equívocas o, según algunos autores,³⁸ declaradamente homosexuales, hasta convertirse en una suerte de símbolo lésbico³⁹ por una obra juvenil llamada *Canción de Bilitis*, de 1904.

Norah había dicho que admiraba a María Blanchard, junto con Irene Lagut y obras de las dos son reproducidas en la revista *Martín Fierro*, posiblemente a sugerencia de ella. Marie Laurencin también es mencionada en varias oportunidades y no hay duda de que al-

³⁶ *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid, Fundación Mapfre Vida, febrero-abril de 1999. Curada por Guillermo de Osma.

³⁷ Mencionadas en la primera edición del libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*.

³⁸ Cooper, Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. New York, 1986.

- Marks, Elaine, *Lesbian Intertextuality. Homosexuality and French Literature*. New York, Cornell University Press, 1979.

³⁹ Ver Otto, Elizabet, *Memories of Bilitis*, *Genders Online Journal*.

La Falda, agosto 1928
Tinta sobre papel
10 x 16,5 cm



- ⁴⁰ Bonet, Juan Manuel, *Hora y media con Norah Borges*, Renacimiento, n° 8, Sevilla, 1992, p. 6.
- ⁴¹ Cuadernos Hispanoamericanos, n° 587, Madrid, 1999.
- ⁴² Por la insistencia en omitirlo y la evidencia de la importancia que, en su momento, Norah dio a Bossi es de suponerse que por lo menos hubo un flirteo entre maestro y alumna, cuyo recuerdo irritaba a Guillermo de Torre.
- ³³ En mi colección.
- ⁴⁴ Testimonio oral de amigos y galeristas.
- ⁴⁵ Los gustos literarios de Norah fueron evolucionando del sugerido erotismo de *La Atlántida*, de Pierre Benoit, a la docencia pestalozziana del amor sexual expresada en el binomio *Urbano y Simona*, de Pérez de Ayala; de la sublimación carnal de *Paul et Virgine* a la interacción sin riesgos con un asno, obviamente mudo, de Platero y yo.
- ⁴⁶ Riviere, Joan, *La femineidad como máscara*, citado por R. Quance. Ver nota siguiente.
- ⁴⁷ Quance, Roberta, *Un espejo vacío: sobre una ilustración de Norah Borges para el ultraísmo*, Revista de Occidente, n° 239, Madrid, 2001.
- ⁴⁸ Este grabado aparece publicado, indistintamente como *Sala* o *Salón*. Nosotros nos hemos tomado la licencia de calificarlo de *(federal)*, basándonos en la iconografía rioplatense y en la tradición antirosista de la familia Borges. Lo analizamos exhaustivamente en nuestro libro citado en la nota 2.
- ⁴⁹ La del grabado puede dar lugar a interpretaciones diversas, según se la enmarque o nó en la mencionada tradición iconográfica rioplatense. Por otra parte, las mujeres modernas en posiciones desenfadadas continuarán teniendo cabida en su obra, por ejemplo, *Niñas a la puesta del sol*, en *Martín Fierro*, n° 36, 1926.

gunas obras tempranas –particularmente las de *Notas lejanas*– tienen semejanzas con otras contemporáneas de la artista francesa, pero aquella afinidad inicial no tiene por qué relacionarse con la utilización de estrategias semejantes frente a los desafíos de la época y condición social.

Como Norah explicó a Juan Manuel Bonet,⁴⁰ ella no trataba en forma directa a los muchachos de la vanguardia porque *la niñas no iban a los cafés*. Conocía a algunos amigos de su hermano, a los que frecuentaban su casa, éste funcionaba como intermediario de sus colaboraciones con la revistas, tal como después lo haría Guillermo de Torre, cuando ya formalizaron su noviazgo.

Georgie, sin embargo, la recuerda como una niña desinhibida, inquieta, curiosa, líder en sus juegos infantiles, que nada tiene que ver con el ángel tímido que describe Adelina de Güiraldes⁴¹ en sus cartas a Guillermo de Torre. En el prólogo al libro de grabados *Norah*, editado en Italia, dice que, *en todos nuestro juegos, (ella) era siempre el caudillo; yo el rezagado, el tímido, el sumiso. Ella subía a la azotea, trepaba a los árboles y a los cerros; yo la seguía con menos entusiasmo que miedo*.

Hay, también, una Norah seductora y mundana, que vuelve locos a los miembros de la vanguardia española que tiene oportunidad de tratarla y posiblemente a algunos de sus mentores artísticos, como Arnaldo Bossi,⁴² y una Norah infantil y kitsch que escribe a Guillermo en una carta:⁴³ *entre las cosas que más me gustan están tus mejillas, tus ojos, tu voz, tu alma, tus besos más que todo*. Y también una mujer de voz resuelta y enérgica, que aflautaba y aniñaba cuando sabía que alguien la estaba escuchando.⁴⁴

Los gustos literarios de Norah⁴⁵ también sufren esa gradación decreciente: de las atrevidas referencias a la vida licenciosa de la reina del mundo perdido, en *La Atlántida*, de Pierre Benoit, pasa a la aséptica docencia sexual de Pérez de Ayala en el binomio de *Urbano y Simona*, todo eso antes de su boda con Guillermo de Torre. Después de ésta, comienza a realizar bocetos

para ilustrar la no consumada relación de *Paul y Virgine*, y materializa dos versiones completas de *Platero y yo*, el paroxismo de la sublimación.

Puede pensarse que Norah opta, tal vez inconscientemente, por una estrategia intermedia entre las desarrolladas por María Blanchard y Marie Laurencin que, no casualmente en los años 30, Joan Riviere definió como *la femineidad como máscara*⁴⁶ o, según aclara Roberta Quance, *la femineidad entendida como un mecanismo de compensación por comportamientos masculinos, en este caso, quizá, la misma actividad artística*.⁴⁷

En la prolongada vida de Norah Borges habrá muchos episodios que ratifiquen esa lectura, como el hecho de que cambiara algunos títulos de los grabados de la época vanguardista –llamará *Músicos españoles* a la obra en la revista *Baleares* n° 96 aparece como *Músicos ciegos* y *Fiesta de la Santa Patrona de Valldemossa* al que, en *Ronsel* no. IV se había publicado como *Juerga gitana*–, la contención de la espontaneidad afectiva que se percibe en el mapa de La Falda respecto de los anteriores o la total desaparición de algún grabado “atrevido” para la época y condición social, como la viñeta de *Alfar* no. 32 .

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTILO

Roberta Quance analiza un grabado, *Salón (federal)*⁴⁸ de 1922, y una foto de Norah de 1930, focalizando su observación en la actitud corporal de una de las figuras de mujer –en la obra gráfica– y en la propia de la artista en el registro óptico: ambas están retraídas, incómodas, como si rechazasen la idea de ser observadas o, mejor, de ser expuestas.⁴⁹ Hay que señalar que la anotación fotográfica de Quance es oportuna cronológicamente, ya que las anteriores que se conservan de Norah Borges demuestran actitudes dispares pero, en todo caso, muy distintas a ésta.

A los diez años, en una foto disfrazada de arlequín, ella exhibe una sonrisa desacomplejada, las piernas

Jorge Luis Borges
Fervor de Buenos Aires
Buenos Aires, 1923
Primera edición
Cubierta: Ilustración

abiertas y las manos abultando los bolsillos del ancho pantalón; está contenta de mostrarse y de ser inmortalizada. A los catorce, en la isla Martín García, junto a sus padres y su tía Estela, que observan el horizonte como si quisieran disimular que posan, ella mira a la cámara desafiante. Unos meses después, en Ginebra, la familia posa en un estudio y ella tuerce la cabeza hacia el fotógrafo regalándole una coqueta y enigmática semisonrisa; a los quince se hace registrar sola, con una cinta en el pelo muy a la moda y una estudiada actitud de seducción.

En el corto lapso que media entre la vuelta de Europa en 1921 y el siguiente viaje, de 1922, los Borges van a la Patagonia; de esa excursión es la instantánea de Georgie y Norah con un niño más pequeño, donde ella se hace sombra con la mano para poder mirar en forma directa a la cámara. En Ginebra, en 1923, se toma la última fotografía reproducida en el libro de su hijo Miguel, *Borges, fotografías y manuscritos*⁵⁰ anterior al 30: está con su madre y su hermano, ambos sentados, pero Norah, de pie junto a la ventana, mira a través de ella como esperando la llegada de alguien. El que va a venir es Guillermo de Torre; su relación se formaliza en el segundo viaje a Europa y el casamiento en 1928, cinco años después. Noviazgo largo para la época, que coincide temporalmente con el proceso de cambios estéticos de Norah.

El enmascaramiento de la artista detrás de la femineidad no se produce de un día para otro, así como, analizando su trayectoria desde 1911 hasta 1930, no parece verosímil que ella abandonase las vanguardias históricas tal como se conocieron en los años heroicos, en respuesta al llamado de la vuelta al orden *...le importan las escuelas menos que los pintores y los pintores menos que cada obra*, dirá Borges.⁵¹ Tampoco puede decirse que la obra inmediatamente posvanguardista de Norah Borges sea neoclásica sino hasta bien avanzada la década del 40, aunque haya alguna excepción interesante de señalar por la evidente cita de Picasso: *Playa*, publicada en *La Gaceta Literaria* no. 73 de 1929.

Las obras tempranas, las filtraciones que se producen en ambas etapas vanguardistas, y las ilustraciones a los primeros libros de la década del 20 –*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *El pez y la manzana*, etcétera– tienen dos rasgos comunes: la simplificación de las formas y la fuerza comunicativa del romanticismo. Las obras literarias a las que se dedica, por iniciativa propia, con mayor afán, *La Atlántida*, *Urbano* y *Simona*, *Paul et Virgine* y *Platero y yo*, son directa o indirectamente hijas de ese movimiento.

Y éstos son los elementos sustanciales del estilo que comenzará a configurar alrededor de 1926 y que estará a punto al inicio de la década siguiente: a la simplificación llega ahora por la deconstrucción cubista y la humanización por vía del romanticismo. Norah Borges no abandona las vanguardias, sino sintetiza sus aportes con la ideología que le era consustancial, que se evidenciara en sus gustos literarios y que había tenido manifestaciones esporádicas mas o menos reprimidas durante toda su etapa formativa.

Es interesante ver cómo el estilo pictórico de Norah Borges se va plasmando hasta llegar a su mayor articulación. El primer ejemplo que nos ha quedado es, curiosamente, el registro en *Martín Fierro* de las obras con las que participa de la ya mencionada muestra en Amigos del Arte, en homenaje a Marinetti, junto a Pettoruti y Xul Solar. Alberto Prebisch, en el no. 29/30 de esa revista de vanguardia, dice:

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 nos obligan a considerar con escepticismo los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística.

Algunos números después, el propio Prebisch, en la portada del 36, se referirá a la obra reciente de Norah



⁵⁰ De Torre Borges, Miguel (recopilación y ordenamiento), *Borges, fotografías y manuscritos*. Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987.

⁵¹ Borges, Jorge Luis, prólogo a *Norah*, op. cit.

Borges con conceptos que ratifican nuestras presunciones de párrafos anteriores:

El predominio del factor técnico en la obra de arte conduce directamente al virtuosismo inexpresivo [...] Los dibujos de Norah Borges tienen para nosotros el encanto de la espontaneidad sin subterfugios retóricos [...] Ángeles, niños, adolescentes de ojos lánguidos, todo ello impregnado de una gracia y una ternura que no son el menor atractivo de este arte tan delicadamente femenino.

Lejos están las obras con aristas, cerebrales, propias de los hombres; el mayor crítico de plástica de la vanguardia argentina agradece la humanización producida por el romanticismo y la reconoce como un aporte sustancial al arte femenino. Las obras que producen esa reacción en Prebisch se parecen, todavía, a las ilustraciones de los libros contemporáneos y hasta refieren a sus trabajos en ese campo: *El medallón*, uno de los múltiples experimentos que hará para *Paul et Virgine*; *El niño rubio*, relacionado con varios bocetos para ilustraciones de la época, y *Paisaje de Portugal*, mujeres con cántaros en la cabeza –que serán una constante en su memoria, como referencia a ese país ibérico– en un entorno mediterráneo-tropical.

La definición de los rostros, planos y siempre en forma de pera invertida, así como la simplificada composición, hacen difícil, todavía, la tarea de diferenciar

una obra pictórica de una ilustración. Lo mismo sucede con el óleo *El herbario*, de 1928, obra excesivamente valorizada por su valor iconográfico pero que no representa un avance en la consecución del estilo borgiano.

El salto se produce a partir de *El marinero y la sirena*, de 1931, donde la artista consigue geometrizar la composición, en un hábil aprovechamiento de sus conocimientos de la etapa vanguardista.⁵² Una estrategia compositiva semejante utiliza en *Adolescencia*, de 1941, *La Anunciación*, del mismo año, *Las trenzas*, de 1942, y otras obras a lo largo de más de una década, donde Norah despliega una profusión de ángeles, niños y sirenas, estereotipos de una “temática femenina”.

Nadie parece percibir la ambigüedad de esas figuras: los ángeles no tienen alas o ellas se confunden con los fondos –cortinados u otros ropajes–; los jóvenes son andróginos asexuados y las sirenas pueden usar faldas. Norah, que se ha enmascarado a sí misma para compatibilizar la realización como mujer con sus necesidades artísticas, oculta también la verdadera naturaleza de sus personajes. ¿Quiénes son realmente esos seres que pueblan sus cuadros? ¿Los ángeles que oyen su plegaria, como diría no sin cierta sorna su hermano el poeta?⁵³ Puede ser, pero Norah Borges nunca dijo quiénes le contestaban.

Sin embargo, la sensación que produce la totalidad de su obra es que, de tanto enmascararse, la máscara se convirtió en rostro y su mundo en una caja fuerte para que el mundo de afuera no la alcanzara.

⁵⁰ De Torre Borges, Miguel (recopilación y ordenamiento), *Borges, fotografías y manuscritos*. Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987.

⁵¹ Borges, Jorge Luis, prólogo a *Norah*, op. cit.

⁵² Artundo, Patricia, en *Norah Borges. Obra gráfica, 1920-1930* (Buenos Aires, sin mención editorial, 1993), analiza (pág. 98) la composición de este temple como *el tratamiento predominante en la obra de la madurez artística de Norah*.

⁵³ Borges Jorge Luis, prólogo a *Breve santoral*, de Silvina Ocampo, ilustrado por Norah Borges. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires. 1985.

Agradecimientos: a Carlos Passalacqua y Marta Jordan, por su colaboración desde Varsovia; a Eduardo Airaldo y Claudio Rojo, en Bruselas; a Juan Camilo, en Santiago de Chile, y Begoña Ojeda, en Montevideo.

Guillermo de Torre
Fechado por Norah Borges en 1929
Témpera sobre papel
39 x 49 cm



NORAH BORGES, MUSA DE LA VANGUARDIA

Sergio Alberto Baur

CONTINENTE ULTRAÍSTA

La figura de Norah Borges como artista ultraísta, ilustradora de las publicaciones de vanguardia y, como más tarde escribiría su hermano Jorge Luis, *una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea*, fue, desde su llegada a España en el año 1918, no sólo la artista que le puso imagen a la literatura de renovación, sino que inspiró a poetas y escritores, como una musa de la vanguardia.

Sin duda, la posibilidad que tuvo Norah de vivir el clima de renovación literaria de los años 20, cerca de su hermano y de sus compañeros de ruta tanto en España como en la Argentina, contribuyó a que la artista fuera quien mejor interpretara plásticamente las ideas que los jóvenes escritores introducían en su nueva poesía.

Guillermo de Torre definió los caracteres más importantes de la escuela diciendo que ésta tendía *...preliminariamente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos –la imagen, la metáfora– y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota o el tema narrativo, la efusión retórica.*¹

Además de los manifiestos, que abrieron las puertas a los jóvenes de los años veinte para crear en un tono que desafiaba las premisas estéticas aceptadas hasta el momento, y que constituyen un sistema de opiniones juveniles, que alientan a la audacia, a la ruptura y a establecer un método común en la creación, otras fuentes nos permiten inducir el clima de ideas de estos años.

Tal es el caso de la obra de Jean Epstein *La poesía de hoy, un nuevo estado de inteligencia*,² de 1920, que fue traducida por primera vez al español, en Buenos Aires, por la editorial Samet, pero que sin duda fue conocida con anterioridad, a través del capítulo que Guillermo de Torre le dedica en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, y por la presencia de Blaise Cendrars en España. Con una mirada psicologista, Epstein plantea que *el efecto de la literatura es satisfa-*

*cer, ocupar valencias afectivas, disponibilidades sentimentales que la realidad deja temporalmente libres. Cendrars, en 1925, dicta unas conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y según testimonios de la época, Guillermo de Torre, no le dejó a sol ni sombra.*³ En la obra de Epstein citada, Cendrars escribe un posfacio, cuyas claves alumbraron a varios grupos de la vanguardia:

Rotura definitiva: Nueva salida directa sobre una línea de acero.

Existe la época: Tangos, bailes rusos, cubismo. Mallarmé, bolchevismo intelectual, insano.

Después la guerra: vacío.

*Después la época: construcción, simultaneísmo, afirmación. Carteles. La fachada de las casas comidas por las letras. De vereda a vereda las palabras. La máquina moderna de que el hombre sabe prescindir.*⁴

En otra fuente indispensable para el estudio de las vanguardias de las primeras décadas del siglo, el libro *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, publicado por primera vez en Madrid en 1931 por la Biblioteca Nueva y en 1943 por Editorial Poseidón de Buenos Aires, el ultraísmo no figura como movimiento. Ramón, en su prólogo a la obra, nos dice:

He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confianza con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura. Por eso puedo poner un poco de orden en lo que todo eso ha significado, y puedo cerrar al fin lo que hay de perenne en todo lo que ha sucedido.

*En este libro hago justicia a los más destacados precursores y hago algo por que quede claro su itinerario sobre las divagaciones.*⁵

El autor de *El circo*, quien dedicaría un ensayo a Norah Borges, escribe el primer análisis sistemático de la artis-

¹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*. Barcelona, Librería Editorial Argos S.A., 1949.

² Epstein, Jean, *La poesía de hoy, un nuevo estado de inteligencia*. Buenos Aires, Editorial Samet, 1920.

³ Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁴ Epstein, Jean, *op. cit.*

⁵ Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*. Segunda edición. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1947.



Papel con membrete del
Movimiento Ultraísta,
c. 1920
Impreso

ta. En ese breviario aparecen las fuentes vinculadas a la pintura; muchas de ellas serán citadas en este artículo. El texto breve de Ramón alcanza, con su habitual maestría, a trazar una sintética, pero por eso no menos completa, biografía de Norah; su relación intelectual con su hermano Jorge Luis; sus postulados teóricos expresados en el revelador *Cuadro sinóptico de la pintura*, publicado en la revista *Martín Fierro*, en 1926; la nota que tanto impresionó a Ramón en el diario *La Nación*, donde expresa con su sencillez única, la *Lista de las obras de arte que prefiero*; el texto de Gabriela Mistral y otras tantas citas, que posibilitaron que Norah tuviera su primer estudio monográfico de la pluma de uno de los artífices y protagonistas de la vanguardia.

Entre los primeros reconocimientos que recibe, desde el mundo intelectual, se encuentra el artículo que le dedicó Idelfonso Pereda Valdés, en Montevideo, en el año 1922, artículo citado por la historiadora del arte Patricia Artundo en su obra *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, que resulta imprescindible para una comprensión de la artista, y cuyo original pudo ser consultado en una completa carpeta de artículos y trabajos sobre Norah, en la Fundación Espigas de Buenos Aires, acercada a esa institución por la crítica mencionada.

[...]

En ella se une el arte antiguo y el moderno, el antiguo por el procedimiento, y el moderno por el acento. En esa forma ha podido reunir la sencillez del método del grabador antiguo a la inquietud del artista moderno.

Conocí por primera vez los grabados de Norah Borges en las revistas "Grecia" y "Ultra". Yo abría aquellos números abigarrados y barrocos de los ultraístas españoles, en busca anhelante de sus grabados. Siempre me presentaban una faz nueva de la personalidad de la artista, y en ellos estaba su juventud constantemente renovada en procedimientos inesperados. Los grabados de Norah Borges fueron, para mí, el índice del arte nuevo.

El poeta uruguayo, en el año 1926, publica *La guitarra de los negros*,⁶ donde se incluye un retrato del autor realizado por Norah; un año después, en la serie de las antologías poéticas de la vanguardia sudamericana, Pereda Valdés publica la *Antología de la moderna poesía uruguaya*,⁷ cuyos dibujos correspondientes a Delmira Agustini, Federico Morador, María Elena Muñoz y el mismo poeta son de nuestra artista.

Será Guillermo de Torre quien introduzca el concepto de ultraísmo en las artes plásticas; quienes escribieron durante o después del movimiento aplican este *ismo* para referirse sólo a la literatura, y más precisamente a las formas poéticas.

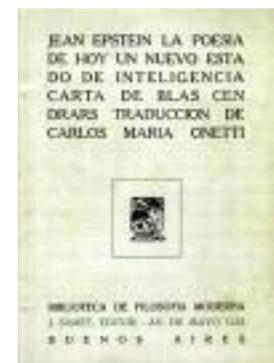
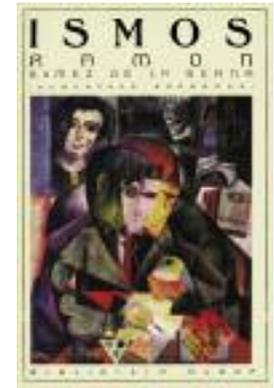
La incorporación inmediata de Norah Borges al canon vanguardista se debió al opúsculo que su futuro marido, Guillermo de Torre, le dedicó en su obra *Literaturas europeas de vanguardia*, editada en el año 1925 en Madrid. En esa obra Guillermo de Torre introduce y justifica a la artista argentina, junto a Rafael Barradas, como los dos xilógrafos del movimiento ultraísta español.⁸

Con respecto a nuestra artista, De Torre nos dice:

Norah Borges, formada en las normas del expresionismo suizo-alemán merced a su residencia en Ginebra, durante la guerra. Temperamento delicado, extrarradial, único. Las fibras de su sensibilidad maravillosa son estiletes que marcan el diagrama de sus ondulaciones sensitivas e intelectuales. Dotada de una iridiscente sensibilidad femenina. Que aspira a conservar sin mixtificaciones geométricas. Su ingenuidad insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. "Cada una de sus líneas es una fibra de su alma" –según sus palabras– que vibra en esa cabeza de ángeles, esos paisajes urbanos de Buenos Aires y esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas pulsando una guitarra. Se dirían hermanas de las sirenas y de las Amazonas, con ojos rasgados y sonrisas crueles, en que se desdobra Marie Laurencin, y de las titiriteras

Edición Facsímil de ISMOS, realizada en ocasión de la exposición Los ISmos de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, 2002

1º edición en español. FAMET editor, Buenos Aires, c. 1920.



⁶ Pereda Valdés, Idelfonso, *La guitarra de los negros*. Montevideo-Buenos Aires, editoriales La Cruz del Sur y Martín Fierro, 1926.

⁷ Pereda Valdés, Idelfonso, *Antología de la moderna poesía uruguaya*. Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

⁸ De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Rafael Caro Raggio editor, 1925.

Fragmento publicado en la revista *Los Quijotes* Año 4, N° 88, Madrid, 25 de octubre de 1918



picassianas de Irene Lagut. Otras figuras de Norah tienen un aire candoroso y torturado, que evoca el contorsionamiento patético de las creadas por Marie Blanchard. He ahí las únicas artistas europeas con las que podría paralelizarse a esta pintora suramericana. Norah Borges ha sabido asimilarse oportunamente la intención constructora del cubismo y del expresionismo. Así, se encuentra de regreso con otros que aún van recortando puzzles. Y en sus grabados logra armonizar fulgurantes contrastes en blanco y negro, que imantan con la magia del ajedrezado.

En ese escenario fértil de jóvenes intelectuales, que produjeron en las letras en español una voz renovadora, cuyo efecto se expandió a lo largo de todo el mundo cultural iberoamericano, la joven Norah, de sólo dieciocho años, encontró un espacio para recrear el estilo y las tendencias que había aprendido y visto durante su estadía en Suiza, país en el que encontró a los Borges el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Sevilla fue la ciudad que dinamizó el clima renovador literario a través de la revista *Grecia*, cuyos miembros se reunían en torno a la tertulia del café Colonial. En su último número (el 88, del 25 de octubre de 1918), la revista *Los Quijotes*, plataforma inicial de la juventud vanguardista anunció, a cuatro años de su aparición, la llegada de la nueva publicación sevillana, cuyo director sería el joven escritor Isaac del Vando Villar y su redactor, el fino poeta Adriano del Valle.

Seguramente ese grupo de *epicúreos* o *soñadores*, en términos de la revista *Los Quijotes*, ignoraba que poco tiempo después los hermanos Borges irrumpirían en él para convertirse en dos protagonistas destacados del nuevo movimiento.

La despedida de *Los Quijotes* es el preludio a un manifiesto que aún no había llegado a concretarse. Los protagonistas que cerraban ese primer capítulo, anticipo del ultraísmo, dirigen la *Carta abierta a Rafael Cansinos Assens*, en la que expresan su futuro proyecto:

Retrato de Ildelfonso Pereda Valdez, en Ildelfonso Pereda Valdéz. Antología de la moderna poesía uruguaya, El Ateneo, Buenos Aires, 1927



Vamos a fundar una revista, *Grecia*, en donde se hará amable *Literatura* y en donde todos iremos unidos y trenzados, como en actitudes de bajorrelieves, hacia el ara de la sagrada belleza, que nos mostrara desnuda en la Pagoda de todas las artes. Haremos un jardín hermético cuyos senderos conozcan de las huellas equinas de todos los pegasos, y de todos los tropeles centáuricos.⁹

ECOS Y SUEÑOS

La aparición de los Borges en la revista *Grecia* comienza con una colaboración poética de Jorge Luis, *Himno al mar*, dedicado a Adriano del Valle. En el número siguiente (XXXVIII), Isaac del Vando Villar será quien reciba a Norah en el nuevo cenáculo de los *hermanos del ultra* con el texto *Una pintora ultraísta*:

El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes!

*Hermanos del Ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli.*¹⁰

Sólo hicieron falta tres números posteriores a esa publicación para que entre sus páginas se incluyeran los primeros grabados en madera de la artista. Hasta el número XL, las únicas ilustraciones de la revista fueron sus características viñetas, cuya imagen era un friso clásico de estilo helénico, que simbolizaba la idea de perennidad de las nuevas letras.

El elogioso texto de Isaac del Vando Villar es el prólogo a una serie de ilustraciones que Norah realizará en los sucesivos números de *Grecia*, presencia que se mantendrá hasta el último, en el que ilustra el *Manifiesto*

⁹ Revista *Los Quijotes*, año IV, n° 88, Madrid, 25 de octubre de 1918.

¹⁰ Revista *Grecia*, año III, n° XXXVIII, Sevilla, 20 de enero de 1920.

ultraísta vertical, cuyo autor será su marido, el escritor Guillermo de Torre.

El Pomar y *El ángel del violoncelo* son los primeros grabados que Norah publica en *Grecia*. La artista ejerce en ese ámbito una fascinación especial. Adriano del Valle le dedicará, en el número XLIII, del 20 de marzo de 1920, el *Poema sideral*, un extenso texto que ocupa siete de las quince páginas de la publicación.

Este poema elegíaco –entusiasta, como lo define Ramón Gómez de la Serna años más tarde–, ubica a Norah en un Parnaso que ya no abandonaría nunca:

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

Guillermo de Torre hace su aparición en la vida de Norah con el primer texto crítico que se le dedica a la artista en las páginas de la vanguardia española: “El arte candoroso y torturado de Norah Borges” (*Grecia*, nº XLIV). Quizás con este artículo Guillermo quiso manifestar su sentimiento hacia Norah más allá de su admiración al *arte emotivo* que la artista deja trascender en su obra. El texto se divide en tres partes: *Ecuación*, *Exégesis* y *Exaltación*.

En *Ecuación*, el escritor, en el más puro estilo ultraísta, define a Norah a través de la sumatoria de sus virtudes como artista; *Exégesis*, es el texto que reúne los datos para estudiar sus años de formación, las influencias que Norah recibe de las escuelas artísticas contemporáneas, y una primera aproximación teórica a sus inconfundibles *bois*. Por último, en *Exaltación*, De Torre alude a la Norah musa.

En el número XLVIII de *Grecia*, Guillermo de Torre volverá a dedicarle un texto en su última entrega de la serie: *Madrid-París, Álbum de retratos, mis amigos y yo*. En este artículo, Norah preside el listado de las amista-

des artísticas del escritor, entre las que se encuentran el matrimonio de Sonia y Robert Delaunay, los compañeros de ruta ultraísta, Pedro Garfias, Del Vando Villar y también el poeta Gerardo Diego, entre otros.

NORAH BORGES. *El encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosáceo, 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.*

Años más tarde, en 1925, Guillermo de Torre publica en Madrid el libro ya citado *Literaturas europeas de vanguardia*, un resumen de la historia del movimiento, como lo define Néstor Ibarra en 1930. El opúsculo dedicado a Norah se centra en términos similares al artículo publicado en *Grecia*. De Torre reconoce en Rafael Barradas y Norah a los dos artistas más destacados del movimiento, *especialmente como grabadores, tal como se han caracterizado en las revistas ultraicas.*

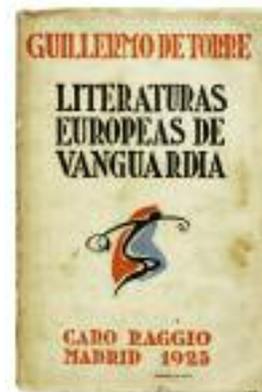
La revista *Grecia* llegaba a su fin con el número 50, del 1º de noviembre de 1920. Norah, para ese entonces, era la ilustradora indiscutida de las publicaciones de sus contemporáneos, compartiendo ese lugar con Barradas, Francisco Bores y Wladislaw Jahl, quien había llegado desde su natal Polonia a España casi al mismo tiempo que Norah; ambos integrarán la lista de ilustradores de la revista *Ultra*.

Con Francisco Bores, no hay duda de la estrecha vinculación artística que ambos tuvieron entre sí.

Aproximadamente en 1923, Guillermo de Torre le envía a Norah un boceto en crayón, realizado por Francisco Bores, *Esquema aproximado de un retrato al óleo que ha empezado un pintor, mi amigo, bastante personal: Francisco Bores, de quien te remitiré unas copias de unos grabados en madera que seguramente te*

Guillermo de Torre
Literaturas europeas de vanguardia
Caro Raggio, Madrid, 1925
Cubierta

Revista *Grecia* Sevilla, Año III,
Nº XLIV, 15 de junio de 1920
Cubierta



Centauro, 1925
Membrete de la revista *Ultra*
Impreso
8.5 x 6.8 cm

agradarán. Para completar mi galería iconográfica sí, que faltándome, empero, un retrato hecho por ti..., que seguramente será el más verídico y parecido.

Aún queda pendiente una exposición, que permita visualizar la creación de Borges-Bores de la etapa ultraísta, de la que seguramente se desprenderá no sólo la amistad que ambos cultivaron a lo largo de esos años, de admiración recíproca, sino también ese diálogo entre las dos ciudades, Buenos Aires-Madrid, a través de su producción de grabados en madera.

Conversando con Carmen Bores, hija del pintor, ésta recordaba los elogiosos comentarios y el perpetuo recuerdo que tenía su padre de nuestra artista, y desde su lugar familiar e íntimo apoyaba la idea de unirlos a los dos en una exposición cuyo guión pudiera narrar esta amistad ultraísta.

La familia Borges regresa a Buenos Aires en marzo de 1921 y con ellos toda la pasión de instalar en su ciudad natal el clima de renovación estética que los hermanos habían vivido en Europa.

En diciembre de ese año aparece *Prisma*, la primera revista de vanguardia argentina, dirigida por Eduardo González Lanuza, que consistía en una hoja apaisada cuya distribución mural permitió que los porteños leyesen en las paredes de la ciudad la nueva poesía argentina, incluyendo las colaboraciones de sus pares de la vanguardia española, que los hermanos Borges habían conocido durante su estadía en la península. Norah será la única ilustradora del mural.

Proa será la segunda revista del grupo que lidera intelectualmente Jorge Luis Borges en el ámbito de la vanguardia porteña. Muy a la manera de la revista *Ultra*. La publicación había alcanzado solamente tres números entre 1923 y 1924, cuando en agosto de 1924 se funda su segunda época, dirigida por el escritor Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güiraldes.

En el primer número de *Proa*, uno de sus directores, Alfredo Brandán Caraffa, abre la publicación con un texto dedicado a Norah. Ejerciendo la misma fascina-

ción que los escritores de Grecia, Caraffa le devuelve a Norah Borges su condición de musa:

[...] *Norah Borges siente el mundo como los primitivos. Es un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea. ¿Maestros? No creo. Ella ama a Picasso. Pero en realidad su arte es una estilización natural de ella. Los primeros grabados 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.*

Con motivo de la publicación del primer libro de poemas de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, cuya cubierta ilustró Norah, en el tono nostálgico de una ciudad cambiante, Ramón Gómez de la Serna une a los hermanos por primera vez en una nota de la *Revista de Occidente* (nº X, año II, abril de 1924); en el artículo, el autor de las *Greguerías* describe a una inquietante Norah que le descubre a su hermano un mundo imaginario y literario a través de los elementos que habitan en sus grabados.

Jorge Luis se me presenta siempre unido a su hermana Norah, la inquietante muchacha con la misma piel pálida del hermano y como él perdida entre las cortinas, atisbando las cosas de la noble casa de los Borges, llena de cuadros, de perspectivas de salón, de espejos con lluvia, de candelabros a cuyas velas, en ratos efusivos y misteriosos, se asoman las llamitas sin haberlas encendido.

Mientras Jorge Luis callaba, Norah Borges nos descubría esa casa de donde la muy unida y patriarcal familia Borges no salía nunca.

Francisco Luis Bernárdez había vivido en España, donde editó sus tres primeros libros: *Orto*, *Bazar* y *Kindergarten*. A su regreso a Buenos Aires, en 1925, el poeta dirige la última etapa de *Proa*. Desde la revis-





Bois de Norah Borges para el *Manifiesto Ultraísta Vertical* aparecido en la revista *Grecia* N° 50, 1° de noviembre 1920

ta, Bernárdez le dedica a Norah el poema “La niña que sabía dibujar el mundo”; enumera en sus versos los elementos clásicos que aparecen en los grabados de la artista:

Después dibujó la luna. / Después dibujó las casas. / Las hizo a su semejanza, es decir, modestas y tranquilas. / Si le dibujó un patio abierto [...] / Eran unas casas bajas y lisas [...] / Después dibujó las calles. / Eran unas calles largas y rectas como el mástil de una guitarra. / Dibujó muchachos como nosotros y muchachas como la / novia de cada uno de nosotros. / Como la niña era buena se las regaló a la ciudad aquella [...] / Así nació la Cruz del Sur. / Aquella ciudad se llamaba Buenos Aires / Aquella niña se llamaba Norah Borges.

Así como Norah inspiró a poetas y escritores, quienes le dedicaron textos durante los efervescentes años de la renovación estética, la artista fue una compañera insustituible, e ilustró muchos de los primeros libros de esos escritores, no sólo en los años a los que hacemos referencia, sino a lo largo de toda su vida.

El primero de ellos fue el de su futuro compañero, Guillermo de Torre: *Hélices: poemas 1922-1928* constituye un lujo para los admiradores de la ilustración bibliográfica, con cubierta de Barradas, viñeta y ex libris de Norah, incluyendo también un retrato del autor realizado por Vázquez-Díaz.

En 1923 ilustró *La calle de la tarde*, de su amiga la escritora Norah Lange. Ellas son las dos Norah del grupo martinfierrista. Norah Lange, infaltable con sus discursos durante los homenajes del grupo, hará una graciosa referencia a esta similitud en el 25° aniversario de la aparición del periódico *Martín Fierro*, en noviembre de 1949:

Semejantes triquiñuelas —la autora había hecho referencia a una inexplicable ausencia, en esa cele-

bración— *resultan tan poco duraderas como un dobladillo postizo, pues ni siquiera es posible la confusión entre Norah Borges y Norah Lange, ya que la primera nos vigila desde estas salas con su “Tobías y el ángel” y la infraescrita procura tonificar esta endeble perorata. Sé que también se invocarán infancias que no coinciden pues, mientras algunos nos amaestrábamos en pañoletas y andadores, otros ya rabiaban manomóviles.*¹¹

La referencia a la obra *Tobías y el ángel* corresponde a una de las pinturas que Norah Borges exhibió en aquella oportunidad, junto al dibujo de *Urbano y Simona*, con motivo de la conmemoración, donde también expusieron Xul Solar, Emilio Pettoruti, Lino Enea Spilimbergo y otros artistas vinculados al periódico literario.

En 1926, se consolida uno de los episodios más importantes para la vanguardia argentina: la llegada del padre del futurismo, Tomás Filippo Marinetti. La joven vanguardia porteña se prepara para el evento, esta vez sin el sentimiento de frustración que había ocasionado, un año antes, la anunciada visita de Ramón Gómez de la Serna.

El 17 de junio, a las seis de la tarde, se inaugura la muestra en Amigos del Arte, en la que participan los artistas Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges. La exposición cuenta con quince cuadros importantes, y Marinetti, desde una tarima, habla de la pintura futurista: Boccioni, Depero, Balla, Prampolini; también en la sala se exhiben diseños de arquitectura modernista de Vautier y Prebisch; según el autor de *Mafarka*, la ovación ante sus palabras es interminable.

Éste es quizás el gran hito de los martinfierristas, exponerse frente a uno de los pilares de la vanguardia internacional. En los diarios de Marinetti, las referencias a la joven generación de artistas argentinos es prácticamente insignificante. El día 28 de junio, en que cierra su capítulo “Tournée nell’America del Sud”, Marinetti dedica algunas palabras al grupo porteño: *Marechal, el del verso irónico y antiético; Brandán Caraffa recita*



¹¹ Lange, Norah, *Estimados congéneres*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.

poesía futurista a la Torre Eiffel, estos poemas seguramente son los que están incluidos en la *Exposición de la nueva poesía argentina* de 1927.

Para el visitante, Jorge Luis Borges es *tímido e irónico, con ojitos negros*, y finalmente, sobre Norah Borges, escribe *que es una pintora débil, que imita a Marie Laurencin*.¹²

Nuestra *amazona de la vanguardia* no logró interesar al apasionado futurista, como sí, y queda demostrado, a través de los distintos testimonios, lo había hecho con sus contemporáneos iberoamericanos.

Pero si de consuelo nos sirve, en contraposición a las apreciaciones que Marinetti expresó sobre el arte de Norah, no es menos cierto que su hermano Jorge Luis consideró al padre del futurismo como *...el ejemplo más célebre de esa categoría de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo*.¹³

En 1928, *la niña que comenzó a dibujar las estrellas*, en palabras de Francisco Luis Bernárdez, es agasajada con otro poema del escritor mexicano Alfonso Reyes, que compartió con los hermanos Borges una evocadora amistad. Siendo embajador en Buenos Aires, le dedica el poema *Norah jugando a las estrellas*, que transcribe Ramón Gómez de la Serna en su monografía sobre la artista:

[...] *Golosa de las letras / que pintan las estrellas,
/ del Alfa y de la beta / las lumbres secretas.*

En esa correspondencia que caracterizó a los intelectuales de la vanguardia, Norah ilustrará el libro del escritor mexicano *Fuga de Navidad*, editado por Viau y Zona en 1929.

Concha Méndez Cuesta, activa poetisa de la vanguardia española, publica en 1930 *Canciones de mar y tierra* en Buenos Aires, con un prólogo de Consuelo Bergés, quien ese mismo año había dedicado en la *Gaceta Literaria* de Madrid un artículo a una exposición de Norah Borges. En ese artículo,

Consuelo Bergés, la traductora de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, de los clásicos libros de Alianza, nos dice:

Pero ante esta exhibición de Norah, tan al margen del gusto corriente como la del propio Barradas, no se produjo, no se produce nunca la reacción violenta del espectador. Ante ella nunca la incompreensión 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, domestica las fieras.

*No es poco triunfo este. No es poco conseguir el respeto o el silencio a la sonrisa del espectador zafio o pompier. No es poco esto, después de conseguir la consideración explícita de los mejores.*¹⁴

En ese permanente diálogo que la artista celebra con los escritores de su generación, Norah ilustra el libro de Concha Méndez, y la poetisa le dedica un poema cuyo título es *Estadio*:

*Morena de luna vengo / teñida de yodo y sal. /
Allá quedó el mar de plata, / sus barcas, su arenal. /
En el Estadio me entreno / al disco y la jabalina. /
Al verme jugar, sonríen las aguas de la piscina.*

Concha Méndez Cuesta, como lo señala Juan Manuel Bonet en el *Diccionario de las vanguardias en España*, en su primera juventud compaginaba la literatura con la natación, el patinaje y otros deportes.

Norah Borges, casada con Guillermo de Torre desde 1928, viaja a Europa nuevamente en 1932 para instalarse en Madrid hasta el estallido de la Guerra Civil. Joaquín Torres García, en *Historia de mi vida*, describe la casa de la pareja en la capital española: *Aquella casa es un oasis en Madrid, por su espíritu moderno antiburgués, sin mácula de tradición de anticuario que suele verse en otras.*

¹² Marinetti, F.T., *Taccuini. 1915/1921*. Bologna, Società editrice Il Mulino. A cura di Roberto Bertoni, 1987.

¹³ Revista *El Hogar*, 4 de marzo de 1938. Reproducida en Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, pp. 212-213, y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, p. 424.

¹⁴ Bergés, Consuelo, "Una exposición de Norah Borges", *La Gaceta Literaria*, n° 95, Madrid, diciembre de 1930.

Francisco Bores
Retrato de Guillermo de Torre,
1923
Lápiz y pastel sobre papel
Frente y dorso

Una foto de Norah en ese departamento de Madrid confirma la observación de Torres García; a la artista se la ve sentada en un sillón racionalista, a cuyo costado aparece una mesa tubular, estilo Bauhaus, con dos figuras primitivas africanas, tan admiradas en la época; una alfombra de lana con motivos circulares, típica de la decoración *art déco*, en boga en esos años. No parece casual esta decoración de la foto de su piso madrileño, ya que en marzo de 1932, desde París, Norah le envía una postal a su padre en Buenos Aires, destacando una visita a la fábrica de muebles Thonet, de acero. *Son todos lisos y de brillantes colores, de hierro esmaltado, madera natural o cristal...*

Su vida en París por esos días transcurre pintando, tomado café crême en los cafés de los bulevares de la ciudad y advirtiendo las rarezas que el cosmopolitismo parisino le permitía admirar a la artista, como las caminatas de Raymond Duncan, hermano de la bailarina Isadora, vestido de griego.

Norah ha traído de Buenos Aires grandes lienzos para su casa, destinados especialmente a la exposición individual que realizará en el Museo de Arte Moderno de Madrid, muestra que recibe elogiosas críticas de Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Francisco Mateos y Eduardo Westerdahl.

Fiel a su gusto por el arte internacional de vanguardia, en otra postal enviada a la familia desde París, Norah elige una, que ilustra el Pabellón del Embajador de la Feria de Artes Decorativas de París de 1925, con el ineludible panel realizado por Robert Delaunay sobre la Torre Eiffel, en una decoración del arquitecto Mallet-Stevens; en esa postal cuenta sus gustos por la lectura durante aquellos días, los nuevos libros de Virginia Woolf y de Katherine Mansfield.

De regreso a Buenos Aires, los tiempos de la vanguardia han quedado atrás. Su pintura recrea los temas que descubrió durante la juventud, quizás más desolados, a veces metafísicos, inscritos en algunos casos en esa atmósfera de realismo mágico que muchos tardaron en reconocer.

Sin embargo Norah aún es la musa de quienes la vieron crecer en el mundo del arte. Ramón Gómez de la Serna le dedica una *Monografía de arte de la serie argentina* de la Editorial Losada en 1945.

El autor rescata en el texto a la artista recién llegada a España tras finalizar la Primera Guerra y su vocación y pertenencia a los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo; don Ramón intuye que la pintora ha dejado de ser la artista admirada que fue en los años veinte y treinta, frente a las corrientes plásticas que se imponen en la Argentina. Un año antes de la publicación del libro de Gómez de la Serna, el arte argentino asiste al nacimiento de la revista *Arturo*, primer movimiento de vanguardias surgido en el país y que trae consigo la abstracción geométrica.

Fiel a su musa, Gómez de la Serna cuestiona a quienes no comprenden en ese momento la obra de Norah Borges:

Aprovechemos que está entre nosotros Norah, identificados sus momentos, jalonado su soñador destino y no escatimemos el homenaje por esa audacia de su modo de ver, destacado entre lo mediocre o lo consabido.

Sin duda Norah fue la musa permanente de su hermano Jorge Luis. El escritor postergó hasta el año 1977 su tributo, dedicándole un texto que lleva como título el nombre de la artista que había inspirado tan intensamente a otros escritores y poetas. Norah acompañó a su hermano a lo largo de todo su camino literario, ilustrando desde el primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, hasta una obra que reúne los poemas del escritor en torno a un recuerdo común de la adolescencia, *Adrogué*, de 1977, la localidad bonaerense en la que pasaron tantos veranos juntos.

Norah fue publicado por la Editorial Il Polifilo de Milán, su tirada es de sólo quinientos ejemplares. En él se reúnen quince litografías de la artista y el prólogo de Jorge Luis, fechado en julio de 1974 y en el



que confiesa: *Escribir este prólogo ha sido para mí una suerte de necesaria felicidad. Mucho le debo a Norah, más de lo que pueden decir las palabras, menos de lo que pueden significar una sonrisa y el compartido silencio.*

ANALOGÍAS CREPUSCULARES

Espanoles de tres mundos (España, América y la muerte) es un libro de opúsculos de Juan Ramón Jiménez, publicado en Buenos Aires en Editorial Losada, en 1942. De las obras que Juan Ramón compartió con Norah, *Espanoles...*, la incluye junto a una serie de intelectuales y amigos, a manera de *caricatura*, en términos del escritor, además de haber sido nuestra artista quien ilustró la cubierta del libro. Un mundo, una brújula, un sol, útiles de geometría, flauta y libro forman una composición realizada en tinta, que sintetiza el ánimo y tono de esa obra.

Juan Ramón nos dirá de Norah:

Al verla esa vez única, vi, como crías tuyas, todos sus dibujos, flora y fauna humana de ojo maduro en una tersa pulpa también delicada, curva y luminosa, mundo sobre aire mayor; dividido sólo, como en estancias de cuerpo y alma, por finos paréntesis grises, con el sentido del ver, digo, como en agujeros quemados por estrellas redondas, caretas leves de carne, y el espíritu en la vista luceando misterioso negror vivo.

Desde el libro *Espanoles de tres mundos*, la relación de Norah con Juan Ramón iniciaría un camino de dos direcciones, el poeta que canta a su musa y la ilustradora que lo acompaña en sus textos.

El cuaderno de bitácora de un testigo de la vanguardia española como lo ha sido Norah Borges se completa con un hecho que la termina por vincular con el espectro más exquisito de los protagonistas de ese

movimiento. Me refiero a su paso por el Teatro de la Barraca, que dirigió Federico García Lorca.

Una foto captura ese momento tan especial de la cultura del teatro universitario español. En una pequeña imagen tomada con la cámara Kodak de fuelle, que acompañó al matrimonio de Torre-Borges a lo largo de su vida intelectual y afectiva, se los ve a Norah, Federico y Eduardo Ugarte, codirector de la Barraca; estos dos últimos posan con el característico mono o mameluco del grupo teatral, cuya insignia había dibujado Benjamín Plasencia, con las dos máscaras de teatro contenidas en una rueda de rayos.

La foto que desata parte de esta historia fue tomada en el verano de 1935 en Santander.¹⁵ En esa oportunidad La Barraca estrenó la *Égloga de Plácida y Victoriano*, del leonés Juan del Encina (1469-1529).

Federico le encargó a Norah los figurines para los personajes de la obra. Norah concibió a Plácida con un vestido todo blanco. Luis Sáenz de la Calzada, uno de los integrantes del grupo, nos dice: *Los figurines de una sensibilidad prodigiosa –dibujos de una gracia etérea–, hechos a base de brocados y rasos, los dibujó Norah Borges de Torre.*

El decorado para la *Égloga* supuestamente debió ser realizado por Norah, pero sin embargo los decorados eran sólo una gran cortina de fondo. El citado autor agrega:

*Ignoro si la falta de decorado de la égloga fue por deseo expreso de Federico o porque Norah no acertó a hacer lo que en realidad no hubiera sido difícil; imagino, pues, que Federico no quiso el decorado, consiguiendo que fueran los actores y los figurines que éstos llevaban los que hicieran al público soñar casas, prados, árboles rebaños. Creo que sí lo conseguimos y el éxito que logramos fue total.*¹⁶

Nuestra heroína de la vanguardia probablemente sufrió el mismo tratamiento que otras contemporáneas suyas, una vez superado por la historia del arte el auge de los

¹⁵ Agradezco una vez más a Juan Manuel Bonet sus recomendaciones para reconstruir e identificar este episodio Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca, Teatro Universitario*. Madrid, edición a cargo de los Amigos de la Residencia de Estudiantes y Fundación Sierra Pambley, 1998.

¹⁶ *Ibid.*

movimientos de renovación y experimentación de las primeras décadas del siglo XX.

Algo similar sucedió con Tamara de Lempicka, quien, finalizada la guerra, volvía al mundo del arte con sus retratos *art déco*, su neocubismo y geometrismo, encontrando en los nuevos públicos una extrema frialdad e incompreensión. Con dificultad para alejarse de sus paradigmas estéticos originales, la retratista inconfundible de los años 20 y 30 era mirada por la crítica con cierta indiferencia. Tuvo que producirse la revisión de las vanguardias en las últimas décadas del siglo XX, para reposicionar a De Lempicka nuevamente.¹⁷

Otra artista cuyos paralelismos nos hacen recordar a Norah Borges es la rusa Natalia Goncharova. Al igual que Norah, Natalia tiene una biografía artística de la pluma de una poeta: Marina Tsvietáieva,¹⁸ quien en 1929 le dedicó *Retrato de una pintora*; una obra escrita en un tono parecido al libro de Ramón Gómez de la Serna.

Los recuerdos, la infancia en Rusia de la pintora, quien lleva a Europa los motivos populares de su patria y los transforma estéticamente según la mirada de la modernidad, recurriendo al cubismo, al futurismo, son algunos de los temas tratados por Marina Tsvietáieva. Los primeros grabados en madera de Goncharova, cercanos a la escuela *Der Blaue Reiter*, nos recuerdan los grabados religiosos de Norah. Natalia ha compuesto las ilustraciones para la obra de Alexei Kruchenykh de 1913, *El arcángel Miguel*. Sus rápidas y fugaces visitas a las escuelas de la vanguardia –el neo-primitivismo, el cubismo– coinciden con las de nuestra artista.

También pueden establecerse similitudes entre el *Álbum* de Natalia, un recorrido de sus gustos artísticos escrito en 1911, y *Un cuadro sinóptico de la pintura* de la artista rioplatense, de 1926, y su *Lista de las obras de arte que prefiero*, publicado en el diario *La Nación* años más tarde.

Ambas, Natalia y Norah, coinciden en algunas de sus preferencias: los íconos, las estampas populares, los murales de motivos religiosos en las iglesias, los colores rosa, verde; Natalia aconseja en su *Álbum dibujar el cielo y las nubes en lápices y acuarelas, en forma realista, de manera literal*, y Norah, *pintar el color convencional de cada cosa, ejemplo, pintar la rosa: Rosa*.

En *Un cuadro sinóptico de la pintura*, Norah resalta las decoraciones de María Goncharova. ¿Habría querido decirnos Natalia por María? La artista rusa fue la decoradora de *Le Coq d'or*, para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguiliev, que la llevaron a París y a España en 1914.¹⁹ Norah también ilustrará *Le Coq d'or*, pero años más tarde, dibujos que aparecerán en el número 20 del periódico literario *Martín Fierro*, del 5 de agosto de 1925.

Ésta es la historia de un itinerario, cuyas etapas son las distintas voces de los poetas que se acercaron a una artista plástica. Inquietante desde la forma y los nítidos contornos, conjugando el paso de los *ismos*, desde un espejo personal que refleja los solitarios y silenciosos estudios de la artista, visitante asidua de sus propias raíces en la historia del arte. Una testigo de los arquetipos más luminosos de la vanguardia internacional, que viajó por los límites de su aguda mirada, interpretando las palabras y los gestos desde la amplia mirilla de sus sabores personales.

La complicidad de una encubierta ingenuidad ha sido su secreto mejor guardado, o mejor, como diría la crítica Estrella de Diego: *Y es que el secreto es algo muy sutil: una herida*.

Norah es una posibilidad entre otras, entre otras combinaciones infinitas, desde su obra, sus decisiones, sus acompañamientos literarios, sus silencios y movimientos, de pensar otras utopías escondidas, esas que sólo conciben los artistas.

¹⁷ Royal Academy of Arts, *Tamara de Lempicka. Art Deco Icon*. London, 2004

¹⁸ Tsvietáieva, Marina, *Natalia Goncharova. Retrato de una pintora*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2006.

¹⁹ Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, *El teatro de los pintores, en la Europa de las vanguardias*. Madrid, 2000.

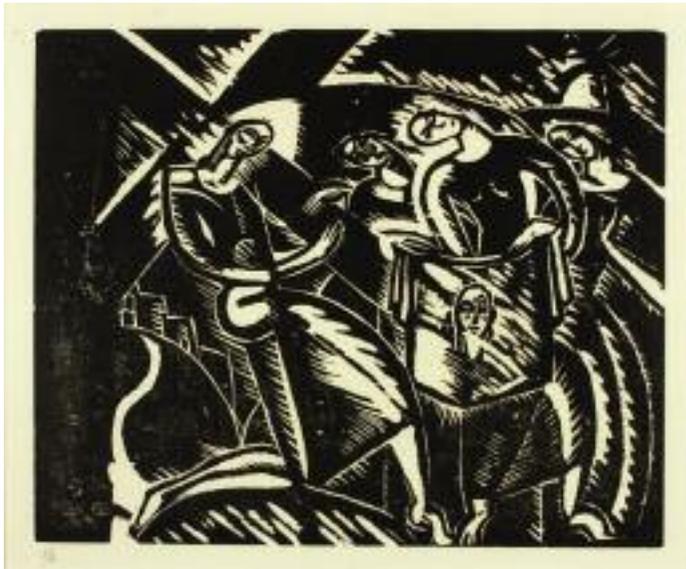


Bodegón con figura, 1919
Acuarela sobre papel
31 x 31 cm



La Verónica, 1918
Xilografía
25 x 30 cm

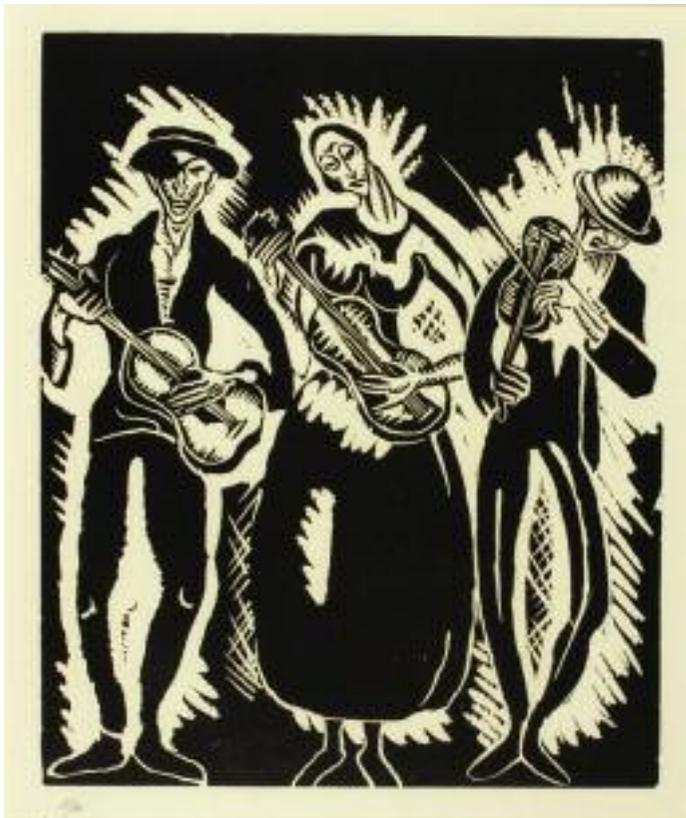
Sin título, ca. 1919/1920
Xilografía
24,9 x 30,1 cm



Lamento sobre Cristo muerto, ca. 1919
Xilografía
24,5 x 30 cm



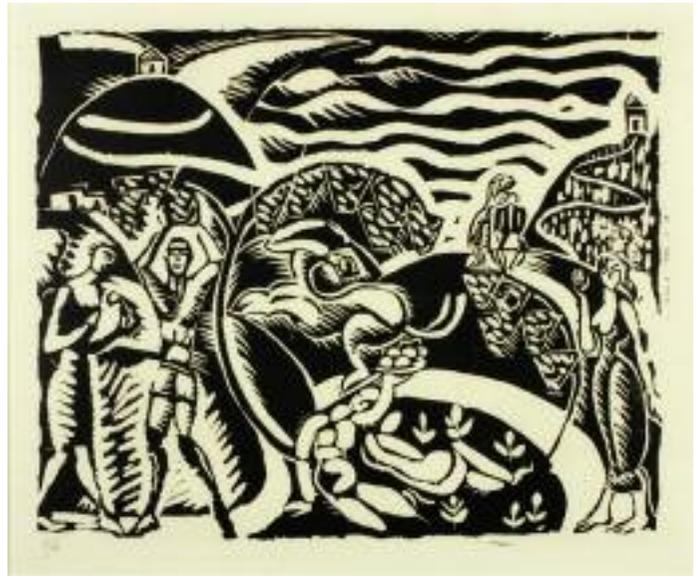
Músicos españoles (Músicos ciegos), 1920
Xilografía
30 x 24,5 cm



Los jardines de Granada (Los jardines de la Alhambra), 1919
Xilografía
24,9 x 30,2 cm



Sin título, ca. 1920
Xilografía
24,5 x 30 cm





Hamacas, 1922
Linóleo
20,5 x 20,5 cm

Salón (Federal), 1923
Linóleo
19,5 x 19,5 cm



Buenos Aires, 1922
Linóleo
21,3 x 20,8 cm



Las tres hermanas, 1922
Linóleo
18,7 x 17,3 cm



Autorretrato, Ginebra, 1924
Lápiz sobre papel
21 x 13 cm



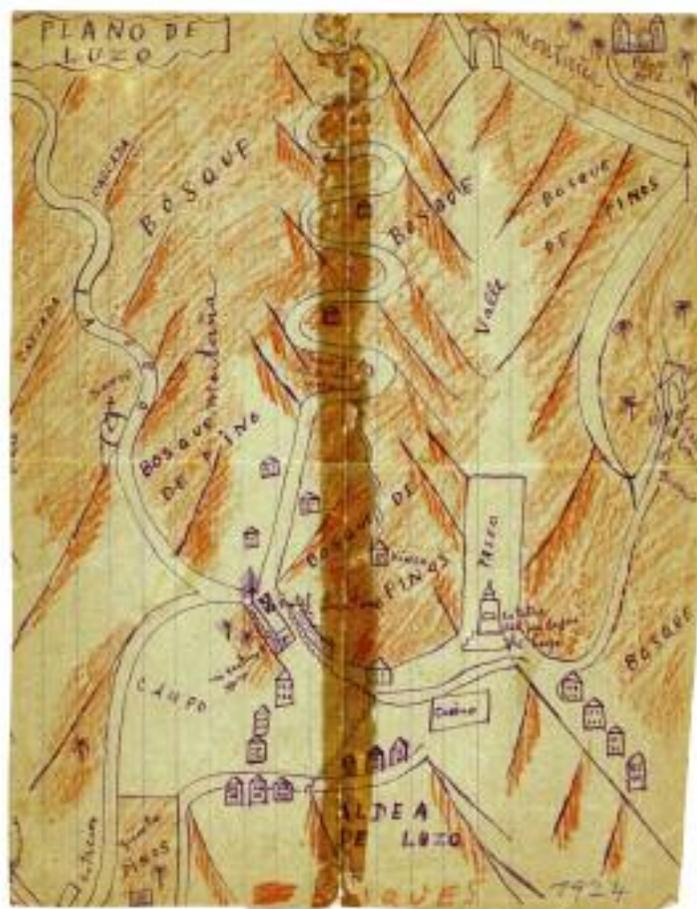
Los novios, París, 1923
Lápiz sobre papel
21,5 x 16,1 cm



La casa donde nació, 1923
Tinta sobre papel
22,1 x 16,7 cm

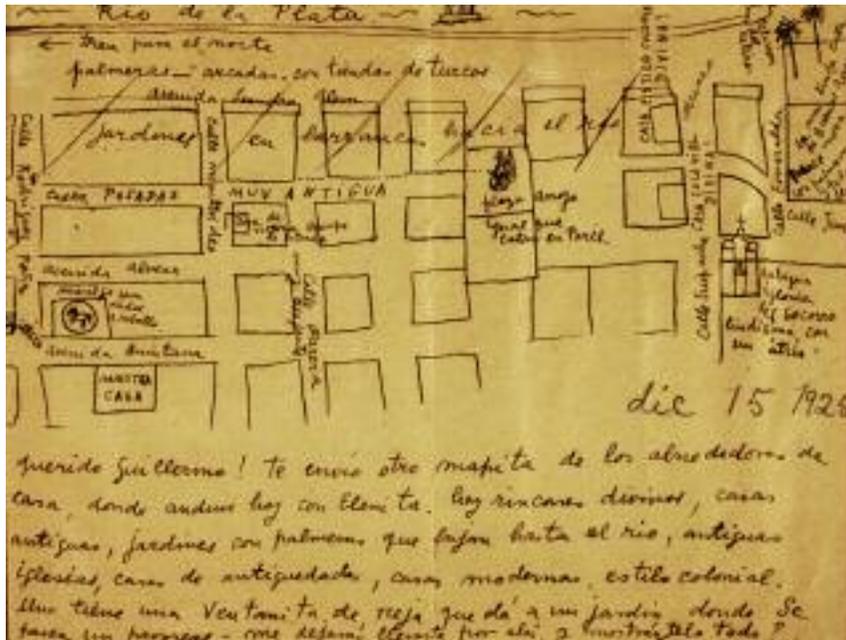


Plano de Luzo, mayo de 1924
Lápiz y tinta sobre papel
21,3 x 16,5 cm



Mapita de los alrededores de casa,
15 de diciembre de 1925
Tinta sobre papel
17,5 x 22,3 cm

Plano de Buenos Aires, ca. 1925
Tinta y acuarela sobre papel
16,6 x 22,4 cm



Retrato del poeta Ricardo E. Molinari (boceto), 1927
Lápiz sobre papel
27 x 19,2 cm



Sin título, 1927⁽¹⁾
Lápiz sobre papel
24,4 x 19,2 cm

Sin título, 1925⁽³⁾
Lápiz sobre papel
22,5 x 16,5 cm

Elvira (Retrato de Elvira de Alvear), 1927
Lápiz y acuarela sobre papel
38 x 30 cm



Sin título, ca. 1929
Lápiz sobre papel
13,7 x 19,2 cm



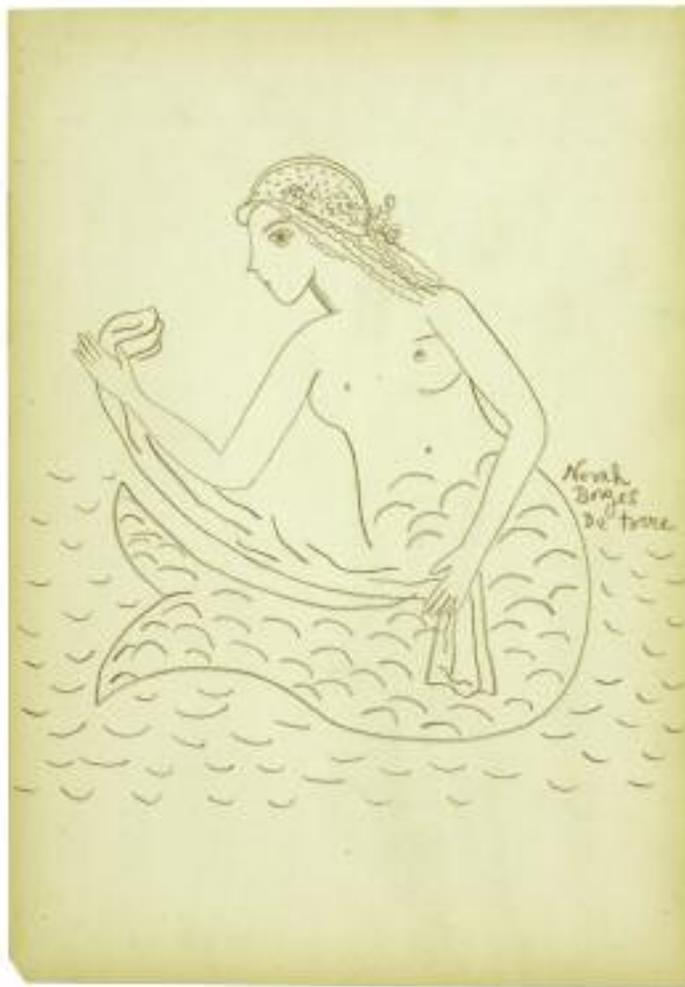
Mujer y Sirena (Ilustración en *El pez y la manzana*), 1927
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,2 cm



Mujer y Sirena (Ilustración para *El pez y la manzana*), ca. 1927
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,5 cm

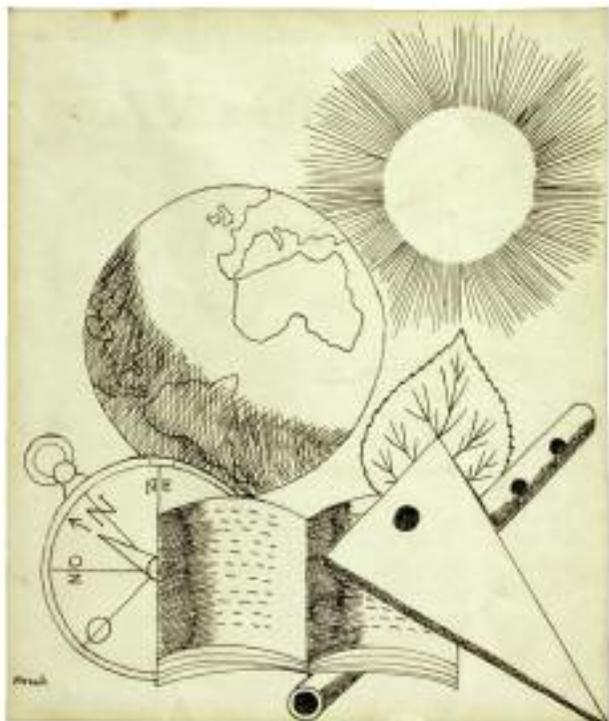


Sirena (Ilustración en *El pez y la manzana*), ca. 1929
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,2 cm



El Mundo (Ilustración en cubierta de
Españoles de tres mundos), ca. 1940
Tinta sobre papel
18,5 x 15,5 cm

Sin título, ca. 1942
Tinta sobre papel
14,5 x 21 cm



Sin título (Cubierta de
La Invención de Morel), ca. 1940
Tinta sobre papel
19,5 x 16,5 cm



Boceto para *Paul et Virginie*, París, 1936
Tinta sobre papel
39,3 x 31,2 cm



Guillermo de Torres
Hélices. Poemas
Editorial Mundo Latino. Madrid, 1923
Portada: Xilografía



Revista Proa.
N° 1. 2ª época. Buenos Aires, 1924
Página interior: Xilografía



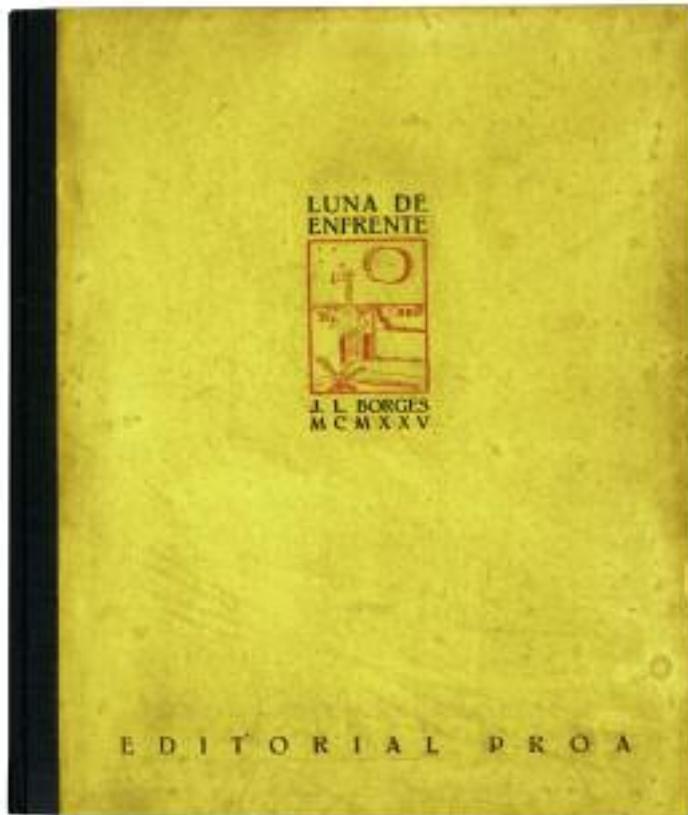
Revista Proa.
N° 1. 2ª época. Buenos Aires, 1924
Página interior: Xilografía



Revista Proa.
N° 2. 2ª época. Buenos Aires, 1924
Página interior: Xilografía



Jorge Luis Borges
Luna de enfrente
Editorial Proa. Buenos Aires, 1925
Cubierta: Ilustración
Página interior: Viñeta



LUNA DE ENFRETE

Revista Proa.
Nº 2. 2ª época. Buenos Aires, 1925
Cubierta

Revista Proa.
Nº 8. 2ª época. Buenos Aires, 1925
Página interior: Viñeta



Revista Proa.
Nº 8. 2ª época. Buenos Aires, 1925
Página interior: Ilustración

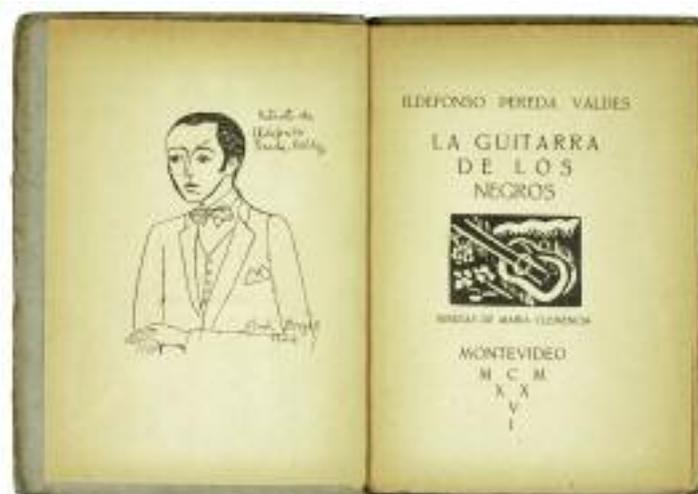




Revista Valoraciones
N° 9. Buenos Aires, marzo de 1926
Página interior: Retrato de Jorge Luis Borges



Idelfonso Pereda Valdez
La guitarra de los negros
Editoriales: Cruz del Sur - Martín Fierro
Montevideo - Buenos Aires, 1926
Portada: Retrato de Idelfonso Pereda Valdez



Niñas a la puesta del sol. Revista Martín Fierro.
N° 36, 2ª época, Año III. Buenos Aires, 12/12/1926



Revista Martín Fierro. Buenos Aires
N° 39. Año IV. Buenos Aires, 28 de marzo de 1927
Un cuadro sinóptico de la pintura

Pablo y Virginia. Revista Martín Fierro
N° 44-45. A. Buenos Aires, 15 de noviembre de 1927



Ricardo E. Molinari
El Imaginero. Poemas
Editorial Proa. Buenos Aires, 1927
Portada. Ilustración

Ricardo E. Molinari
El pez y la manzana
Cuadernos del Plata. Buenos Aires, 1929
Página Interior: Retrato de Ricardo E. Molinari

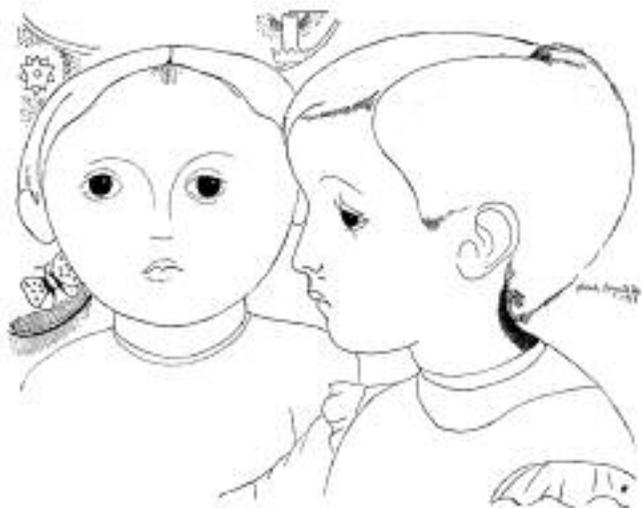
Ulises Petit de Murat
Conmemoraciones
Ediciones Gleizer. Buenos Aires, 1929
Página interior: Retrato de Ulises Petit de Murat



Alfonso Reyes
Fuga de Navidad
Viau y Zona. Buenos Aires, 1929
Páginas interiores: Ilustraciones



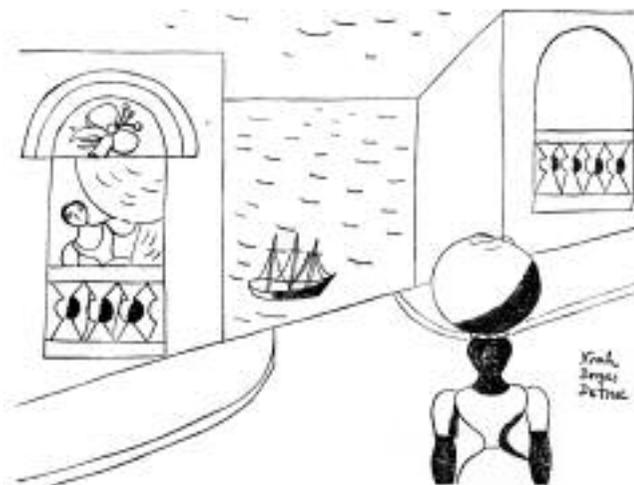
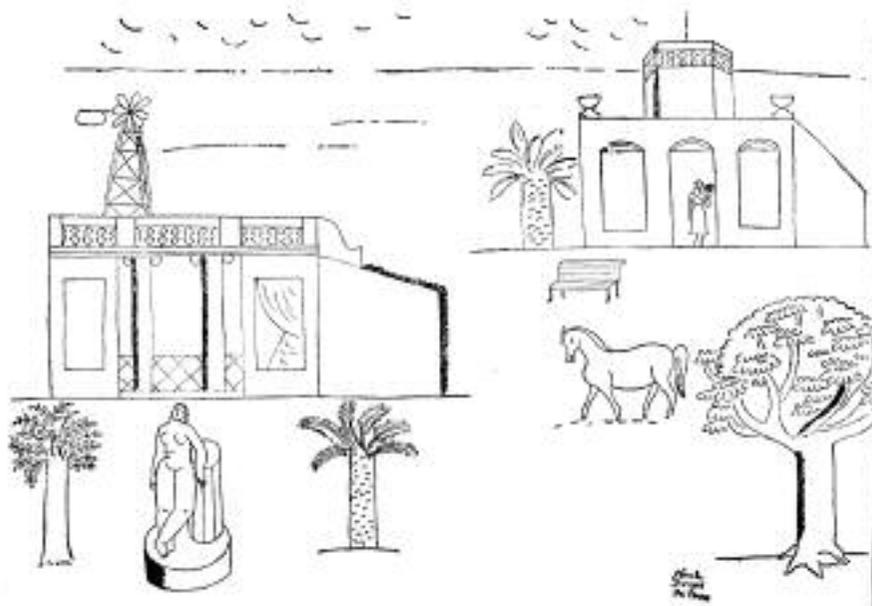
Alfonso Reyes
Fuga de Navidad
Viau y Zona. Buenos Aires, 1929
Páginas interiores: Ilustraciones

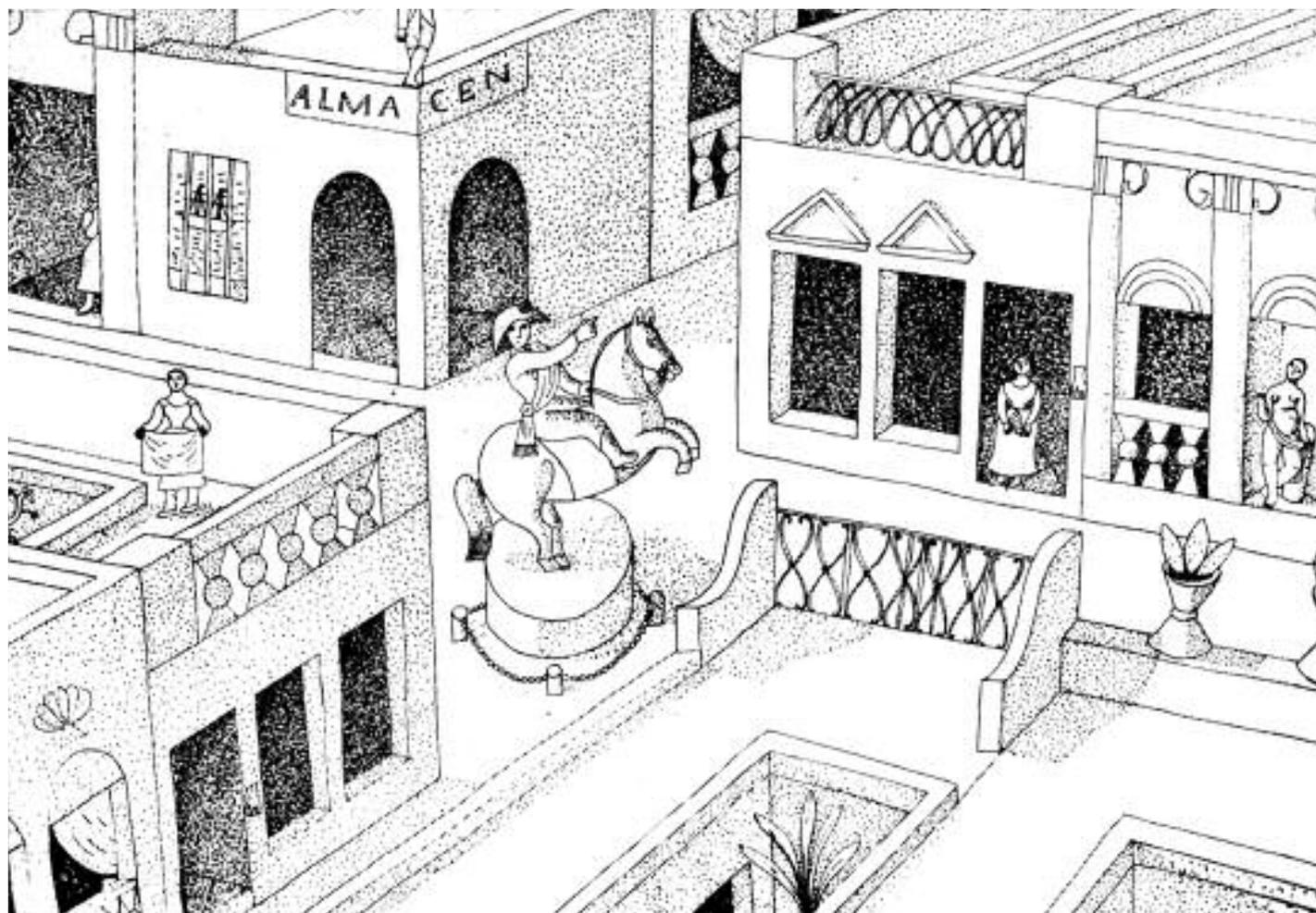


Revista *Criterio*
N° 72. Buenos Aires, 18 de julio de 1929
Página interior: Ilustración

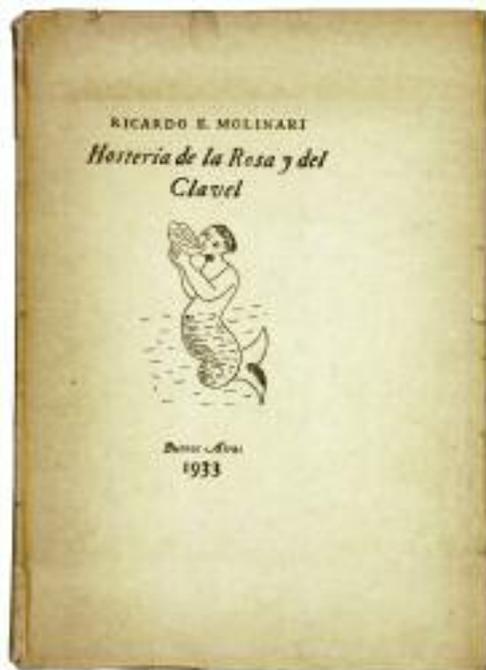
Concha Mendez Cuesta
Canciones de Mar y Tierra
Buenos Aires, 1930
Página interior: Ilustración

Ricardo E. Molinari
Panegírico
Editorial Proa. Buenos Aires, 1930
Páginas interiores: Ilustraciones





Ricardo E. Molinari
Hostería de la Rosa y del Clavel
Ejemplar N° 44. Buenos Aires, 1933
Cubierta

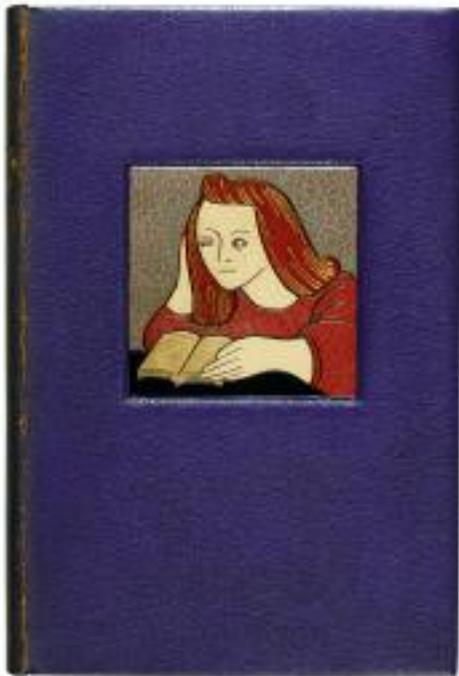


Revista de Occidente
N° CLVII. Año XIV. Madrid, julio de 1936
Cubierta: Ilustración





Norah Lange
Cuadernos de Infancia
Domingo Viau. Buenos Aires, 1937
Uno de los tres ejemplares fuera de comercio.
Encuadernación en marroquí azul claro; tapa superior con una encuadernación inserta en mosaico de marroquí en tres colores, que representan a la autora en su infancia en actitud de lectura, de un dibujo original de Norah Borges.
Encuadernado por Lepêtre. Ejemplar que perteneció a la autora.



Adolfo Bioy Casares
La invención de Morel
Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1940
Sobre cubierta: Ilustración
Cubierta: Ilustración



Jules Supervielle
La desconocida del Sena
Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1941
Página interior: Ilustración

Jan Struther
Tembor de otoño
Editorial Juventud Argentina. Buenos Aires, 1941
Ilustración en contratapa



Gregorio Martínez Sierra
Cartas a las Mujeres de España
Editorial Juventud Argentina. Buenos Aires, 1941
Sobrecubierta: Sirenas



Revista Negro sobre blanco
Nº 5. Año 1. Buenos Aires, julio - octubre de 1942
Cubierta: Ilustración

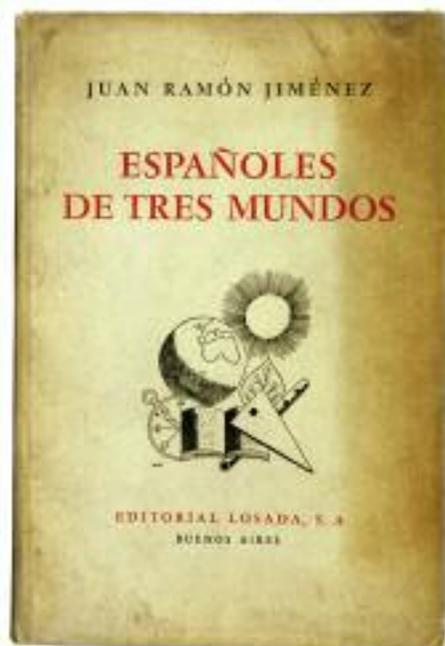
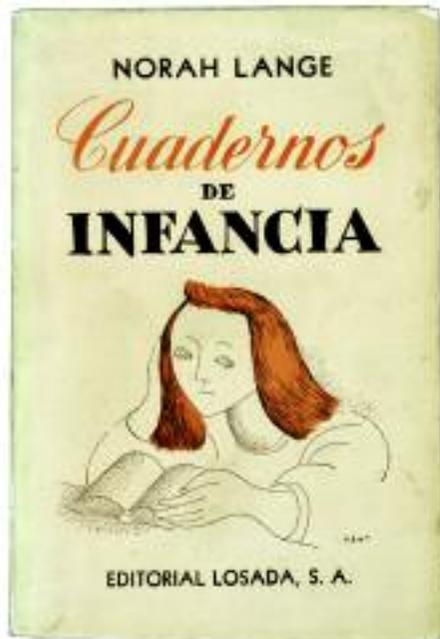


Revista Sur
Nº 95, Año II. Buenos Aires, agosto de 1942
Página interior: Ilustración



Norah Lange
Cuadernos de Infancia
Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1942
Cubierta: Ilustración

Juan Ramón Jiménez
Españoles de tres mundos
Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1942
Cubierta: Ilustración



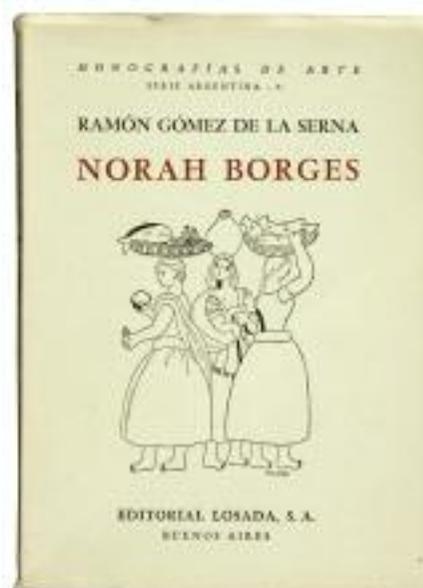
Revista De mar a mar
Nº 4. Año II. Buenos Aires, mayo de 1943
Página interior: Ilustración



Revista *De mar a mar*
Nº 4. Año II. Buenos Aires, mayo 1943
Página interior: *La anunciación*, 1941



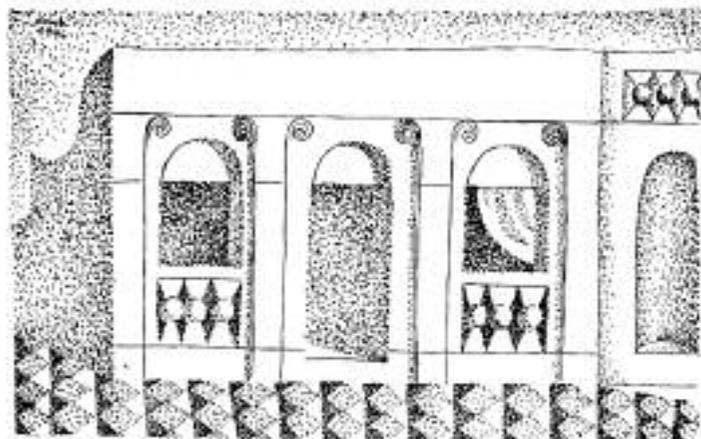
Bernardin de Saint Pierre
Paul et Virginie
Ejemplar Nº 68. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1946
Cubierta



Revista Los Anales de Buenos Aires
Nº 11, Año I. Buenos Aires, diciembre de 1946
Páginas interiores: Ilustraciones de Casa Tomada de Julio Cortázar



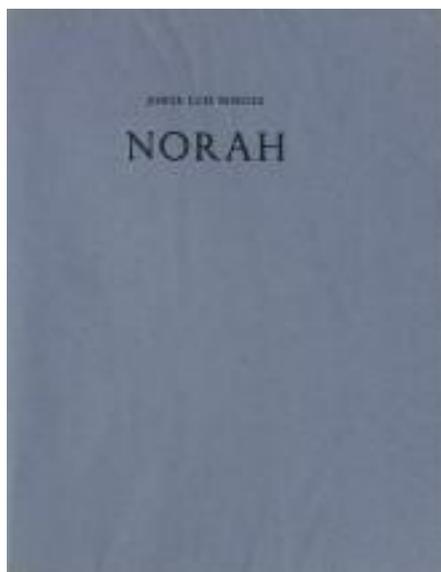
Revista Alfar
Nº 89. Año XXIX. Montevideo, 1951
Página interior: Ilustración



Jorge Luis Borges
Norah
Edizioni Il Polifilo. Milán, 1977
Portada: Firmas de Norah Borges
y Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges
Norah
Edizioni Il Polifilo. Milán, 1977

Jorge Luis Borges
Norah
Edizioni Il Polifilo. Milán, 1977
De la Carpeta de Grabados



Fotografía familiar (Jorge Luis Borges, Jorge G. Borges, Leonor Acevedo de Borges, Norah Borges)
Ginebra, 1914

Norah Borges y María Clemencia
1925



Norah Borges
Ginebra, ca. 1915



Casamiento de Norah Borges y Guillermo de Torre
Buenos Aires 1928



Norah Borges en su departamento de la calle Paraguay.
Buenos Aires 1930



Foto postal enviada por Norah Borges a sus padres
Hamburgo 22 de marzo de 1932

22 MARZO 1932 Hamburgo.
Mis queriditos! Cuanto presero
en todos sentidos! Por momentos
me parece que me acompañan
en el viaje.
Esta mañana dimos una
larga Vuelta por la ciudad,
en nombre de excursión -
Nos taparon con gruesas mantas
y nos sacaron esta fotografía
que les envío. Hace un frío
terrible - 4 grados sobre 0 -
ayer las fuimos en Cable.
Hay espléndidos edificios muy
modernos y un precioso barrio
de residencias, chalets entre
jardines y sobre el río - Pero
todas las casas están abrumadas
de humo y ahora están las
árboles desnudas y el puerto

Norah Borges y Guillermo de Torre embarcados
ca. 1933



Norah Borges y Guillermo de Torre en la terraza
de su departamento
Madrid, ca. 1934



Interior del departamento de Norah Borges y
Guillermo de Torre
Madrid, ca. 1934



Norah Borges frente al edificio de su departamento
Madrid, ca. 1934

Interior del departamento
Madrid, ca. 1934



Exterior del edificio
Madrid, ca. 1934



Norah Borges con Miguel de Unamuno
Santander?, 1935

Eduardo Ugarte, Norah Borges
y Federico García Lorca
Santander, 1935



Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a María Clemencia
1936



10 pesos
1936

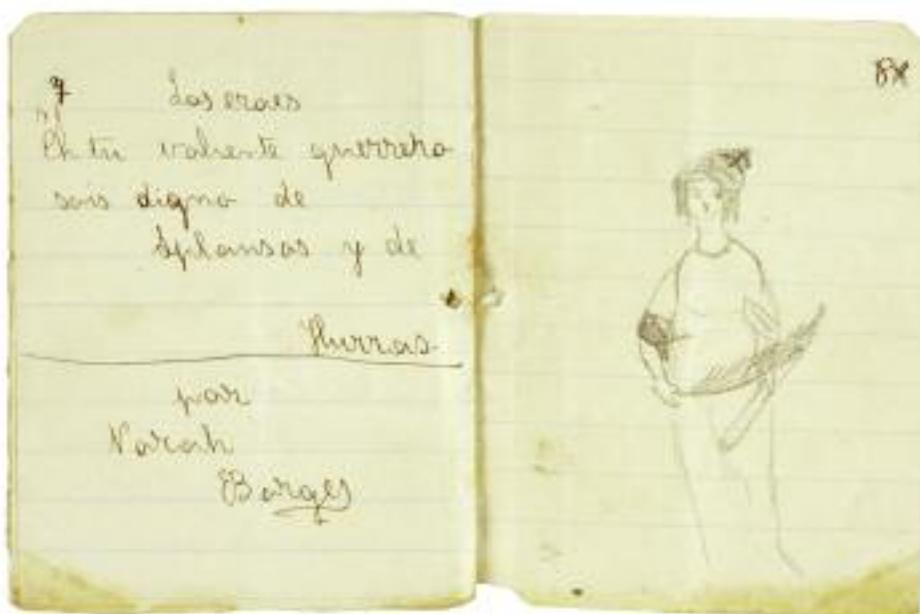
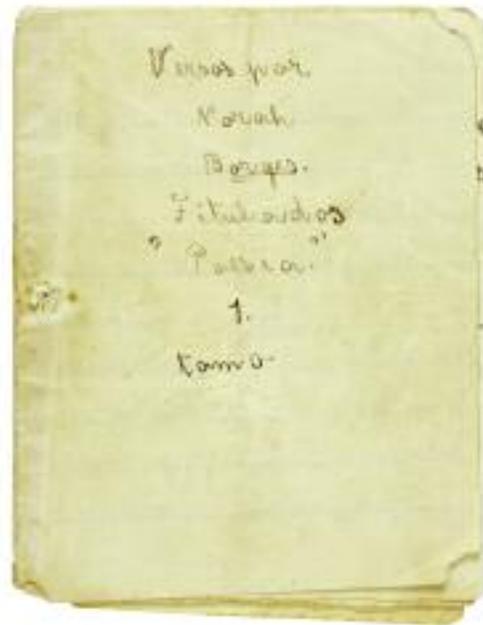
Adoncelo Clemencita!
tuvo pena tuve cuando me
dijeron que te habías ido.
No me conforme con no haberte
visto más tiempo, eres mi
mejor amiga! te recuerdo
y te mando todo mi cariño,
que pronto pueda verte
otra vez! Muchas gracias
por tu maravilloso mantelito
que lo haces muy bien en
la playa, te imagino feliz
a la orilla del mar.
Amigos para Teresita y Clemencita
Recibe un montón de besos
de tu Norah don Simón

Córdoba 229

Señorita
María Clemencia
Lopez Pons

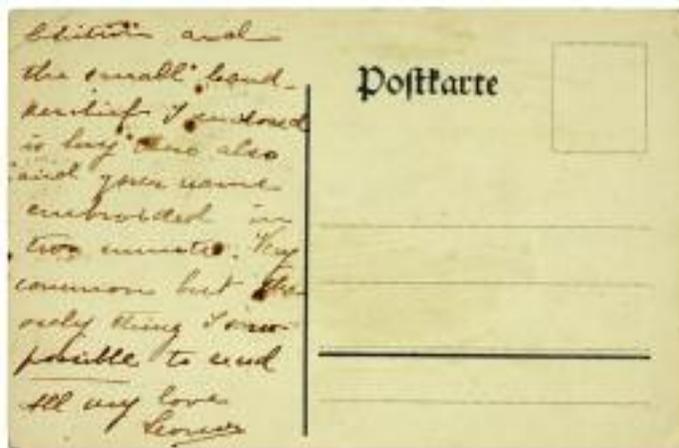
Charcas 2185

Ciudad



Tarjeta postal enviada por Leonor Acevedo de Borges
 a Fanny M. de Borges (Perfil de Norah Borges)
 Lyon, 30 de junio de 1914

De Norah Borges a Fanny M. De Borges
 Ginebra, 22 de julio de 1914



Tarjeta postal enviada por Norah Borges
 a Fanny M. de Borges
 Ginebra, 2 de abril de 1915

Tarjeta postal enviada por Norah Borges
 a Fanny M. de Borges
 Ginebra?, ca. 1916

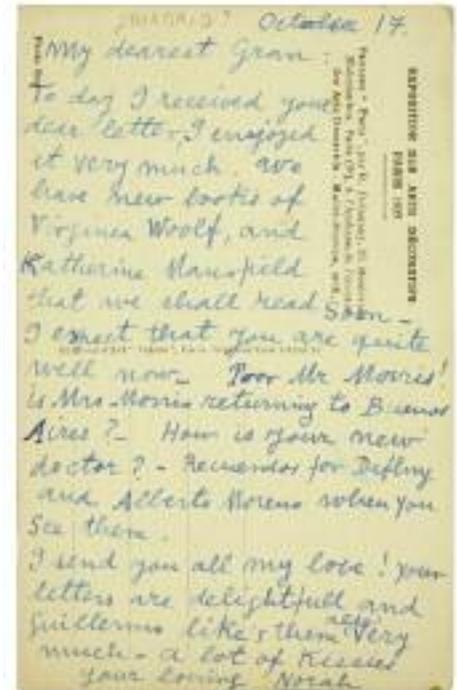


Carta de Guillermo de Torre a Norah Borges
Madrid?, 15 de noviembre de 1920



Los N.º. - Sería bueno a plaza
 mis respetos hasta de hel
 lecta edificación de los Re
 N.º. - No me se de publicar
 en los N.º. de la publicación
 cubren y en revistas de la
 de la - Juan de la

Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a Fanny M. de Borges.
Madrid?, 17 de octubre, ca. 1932



MADRID? October 17.
 My dearest Gran:
 To day I received your
 dear letter, I enjoyed
 it very much. we
 have new books of
 Virginia Woolf, and
 Katherine Mansfield
 that we shall read soon -
 I expect that you are quite
 well now. Poor Mr. Moore!
 Is Mrs. Moore returning to Buenos
 Aires? - How is your new
 doctor? - Reminds for Defly
 and Alberto Moreno when you
 see them.
 I send you all my love! your
 letters are delightfull and
 Guillermo like's them very
 much - a lot of kisses
 your loving Norah



15 Nov. 1920
 Norah
 Norah Borges
 Hotel Continental:
 Palma de Mallorca:
 16 (Balears)

Tarjeta postal enviada por Guillermo de Torre a
 Norah Borges
 Madrid, 7 de septiembre de 1920

Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
 Mallorca, 7 de noviembre de 1920



Mallorca Sept. 7 de 1920
 Le escribo hoy. Que el
 día está gris y que
 pare de una estacion
 a otro como buscando
 algo - (me gustan
 sus cartas tan diná-
 micas y elanes de
 vida. Como tú el
 Ud. por ser así?
 Para estar en todas
 partes al mismo
 tiempo y pensar en
 tantas cosas -
 Ayer he estado
 arreglando mis dibujos
 he opinado mucho.
 En la carta y tantas...

no de ^{II} que hacen
 con ellos. - (7-11-20)
 Pero yo debo hablar
 de su omniteria -
 Lo he releido muchas
 veces y me parece
 magnifico. Necesita
 revisiones por ser
 impreable. Ve lo
 dice tan claramente
 que se ve un apoplejo
 como revoluciones.
 me gustan sus palabras
 tan plasticas. con
 todo que comienza
 ari - Todo adquiere
una su mision
respetiva, un ritmo
 ... y a cada
 dia - tambien los
 colores decoloran

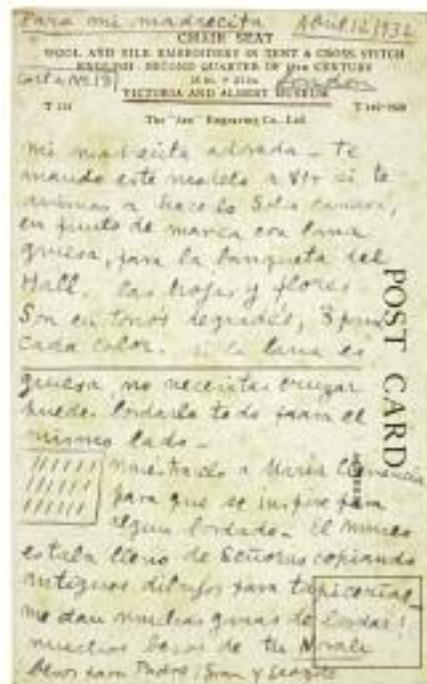
Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
Mallorca, 27 de octubre de 1920

Tarjeta postal enviada por Norah Borges a
Guillermo de Torre
Mallorca?, 1921



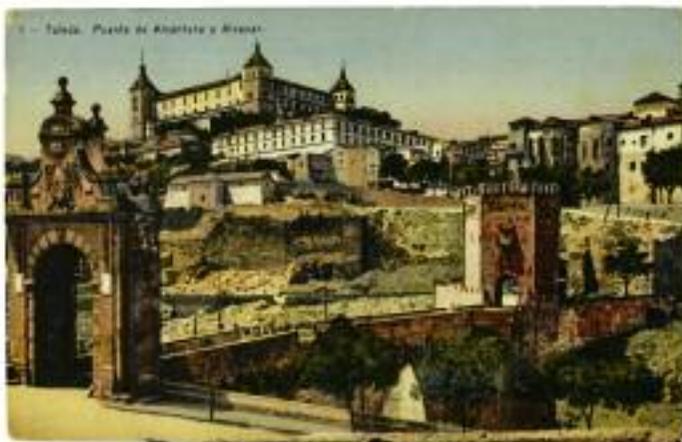
Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a sus padres
Lisboa, 16 de marzo de 1932

Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a su madre
Londres, 12 de abril de 1932



Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a su padre
París, 9 de mayo de 1932

Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a Fanny M. De Borges.
Madrid?, ca. 1933



My dearest Gran.
I thought saw much off
you all today, seeing all
these beautiful things -
the view of the river and
the fields with the ruins
of the Castle of San Servando
and all the pictures of
El Greco that we have seen
today. the hotel is lovely
all in Spanish style and
it has a great library
full of books and pictures
and embroidered cushions
and tapestry's. I send
you my dear from a very
big kiss and all my love
your loving Norah
Remembrance, from
Orilleros,

Paris Mayo 9 1932
Padrecito adorado!
Como está mi queridito? Hoy
te recorde' mucho en la fábrica
de muebles "Thonet" de acero.
Son todos lisos y de brillante
colores. de hierro esmaltado,
madera natural o cristal.
¿Cuanto los quise y los recuerdo
que está' leyendo ahora?
¿se terminó ya la lluvia de
Córiza? No le daba miedo
Hoy anduve por la balnearia
y entré a tomar un
café crème en un café con
los que te gustaban tanto.
besos a madre, Fran y Georgina.
Miles de besos para ti de tu Norah
Escribete



Carta de Norah Borges a sus padres y hermano
Mallorca, 17 de junio de 1936

Handwritten letter in Spanish, dated June 17, 1936, from Mallorca. The text is dense and written in cursive, with some words highlighted in red ink. It appears to be a personal letter to family members.

Tarjeta postal enviada por Norah Borges
a Silvina Ocampo
ca. 1936



Handwritten postcard with three postage stamps (1, 2, and 3 pesos) and a handwritten message in Spanish. The message is addressed to Silvina Ocampo and mentions Villa Victoria, Mathau y Arenales, and Mar del Plata. The handwriting is in cursive.

Mi queridita,
como está's?
quiere que esta postal
te lleve mis deseos
de mucha alegría
para ti en este
nuevo año y para
todas las cosas
te beso muchas veces
tuja Norah

desde do recibí tu telegrama
fue mi deseo de alegría -
fueras.

Sta
Silvina Ocampo
Villa Victoria
Mathau y Arenales
Mar del Plata

LISTA DE PIEZAS EXHIBIDAS

Colección May Lorenzo Alcalá y Gerardo A. Abad Conde

Urbano y Simona, 1923

Linóleo
14 x 11,9 cm

La casa donde nació, 1923

Tinta sobre papel
22,1 x 16,7 cm

Mapa África, 1925

Tinta y lápiz sobre papel
22,1 x 27,3 cm

Buenos Aires, 1922

Linóleo
21,3 x 20,8 cm

Plano de Buenos Aires, ca. 1925

Tinta y acuarela sobre papel
16,6 x 22,4 cm

Hamacas, 1922

Linóleo
20,5 x 20,5 cm

Dakar, mayo de 1925

Tinta sobre papel
20,7 x 13,5 cm

Salón (Federal), 1923

Linóleo
19,5 x 19,5 cm

Boceto para Paul et Virginie,

París, 1936
Tinta sobre papel
39,3 x 31,2 cm

Jorge Luis Borges

Norah
Edizioni Il Polifilo, Milán, 1977
Primera edición

Jorge Luis Borges

Norah
Edizioni Il Polifilo, Milán, 1977
Portada: Firmas de Norah Borges y Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges

Norah
Edizioni Il Polifilo, Milán, 1977
De la *Carpeta de Grabados*

Tarjeta dedicada por Xul Solar en *criol*, 1944

Carta de Ramón Gómez de la Serna a Guillermo de Torre, solicitando datos biográficos de Norah Borges
Buenos Aires, 1945

Papel con membrete del Movimiento Ultraísta, ca. 1920
Impreso

Carta de Norah Borges a sus padres y hermano
Mallorca, 17 de junio de 1936

Tarjeta postal enviada por Norah Borges a Silvina Ocampo, ca. 1936

Tarjeta postal enviada por Norah Borges a Guillermo de Torre
Mallorca?, 1921

Pablo y Virginia
Tarjeta postal editada por Amigos del Arte

Tarjeta postal enviada por Norah Borges a su madre
Londres, 12 de abril de 1932

El Herbario
Tarjeta postal editada por Amigos del Arte

Carta de Guillermo de Torre a Norah Borges
Madrid?, 15 de noviembre de 1920

Norah Borges
Poesía
Edición de la autora, ca. 1910

Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
5 de marzo de 1923

Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
30 de noviembre de 1925

Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
Mallorca, 7 de noviembre de 1920

De Norah Borges a Fanny M. de Borges
Ginebra, 22 de julio de 1914

Carta de Norah Borges a Guillermo de Torre
Mallorca, 27 de octubre de 1920

Los novios, París, 1923
Lápiz sobre papel
21,5 x 16,1 cm

Sin título, ca. 1929
Lápiz sobre papel
13,7 x 19,2 cm

Sirena (Ilustración en *El pez y la manzana*), ca. 1929
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,2 cm

Mujer y Sirena (Ilustración en *El pez y la manzana*), 1927
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,2 cm

Plano de Luzo, mayo de 1924
Lápiz y tinta sobre papel
21,3 x 16,5 cm

Sin título, 1927
Lápiz sobre papel
24,4 x 19,2 cm

La Falda, agosto de 1928
Tinta sobre papel
10 x 16,5 cm

Retrato del poeta Ricardo E. Molinari (Boceto), 1927
Lápiz sobre papel
27 x 19,2 cm

Jan Struther
Temblo de otoño
Editorial Juventud Argentina, Buenos Aires, 1941
Primera edición
Contratapa: ilustración

Revista Sur
N° 95, Año II, Buenos Aires, agosto de 1942
Página interior: ilustración

Revista Sur
N° 1, Año I, Buenos Aires, 1931
Página interior: ilustración a pluma

Eduardo Mallea
Cuentos para una inglesa desesperada
Gleizer Editor, Buenos Aires, 1926
Primera edición
Página interiores: ilustraciones

Ricardo E. Molinari
El Imaginero. Poemas
Editorial Proa, Buenos Aires, 1927
Primera edición
Portada: ilustración

Concha Mendez Cuesta
Canciones de Mar y Tierra
Buenos Aires, 1930
Primera edición
Páginas interiores: ilustraciones

Ricardo E. Molinari
Panegírico
Editorial Proa, Buenos Aires, 1930
Primera edición
Páginas interiores: ilustraciones

Jules Supervielle
La desconocida del Sena
Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1941
Primera edición
Páginas interiores: ilustraciones

Gregorio Martínez Sierra
Cartas a las Mujeres de España
Editorial Juventud Argentina, Buenos Aires, 1941
Primera edición
Sobrecubierta: *Sirenas*

Revista Los Anales de Buenos Aires. Buenos Aires
N° 11, Año I, Diciembre 1946
Páginas interiores: Casa Tomada de Julio Cortázar, Ilustraciones

Revista Valoraciones. Buenos Aires
N° 9, Marzo 1926
Página interior: Retrato de Jorge Luis Borges

Ricardo E. Molinari
Hostería de la Rosa y del Clavel
Ejemplar N° 44, Buenos Aires, 1933
Primera edición
Cubierta

Ulises Petit de Murat
Conmemoraciones
Ediciones Gleizer, Buenos Aires, 1929
Primera edición
Página interior: Retrato de
Ulises Petit de Murat

Ricardo E. Molinari
El pez y la manzana
Cuadernos del Plata, Buenos Aires,
1929
Primera edición
Página interior: Retrato de
Ricardo E. Molinari

Alfonso Reyes
Fuga de Navidad
Viau y Zona. Buenos Aires 1929
Primera edición
Páginas interiores: Ilustraciones

Guillermo de Torres
Hélices. Poemas
Editorial Mundo Latino, Madrid, 1923
Primera edición
Portada: Xilografía

Guillermo de Torres
Hélices. Poemas
Editorial Mundo Latino, Madrid, 1923
Páginas interiores: Ex Libris, Xilografía

Bernardin de Saint Pierre
Paul et Virginie
Ejemplar N° 68, Editorial Poseidón,
Buenos Aires, 1946
Primera edición
Cubierta

Adolfo Bioy Casares
La invención de Morel
Editorial Losada S.A., Buenos Aires,
1940
Primera edición
Sobre cubierta: Ilustración

Adolfo Bioy Casares
La invención de Morel
Editorial Losada S.A., Buenos Aires,
1940
Primera edición
Cubierta: Ilustración

Jorge Luis Borges
Luna de enfrente
Editorial Proa, Buenos Aires, 1925
Primera edición
Cubierta: Ilustración

Jorge Luis Borges
Luna de enfrente
Editorial Proa, Buenos Aires, 1925
Primera edición
Página interior: Viñeta

La Nación. Revista Semanal
N° 2, Año 1, Buenos Aires, 1° de
diciembre de 1929
Ilustración

Revista Proa
N° 2, 2° época, Buenos Aires, 1924
Página interior: Xilografía

Revista Proa
N° 1, 2° época, Buenos Aires, 1924
Páginas interiores: Xilografías

Revista Criterio
N° 72, Buenos Aires, 18 de julio
de 1929
Página interior: Ilustración

Revista Negro sobre blanco
N° 5, Año 1, Buenos Aires, julio-
octubre 1942
Cubierta: Ilustración

Revista De mar a mar
N° 4, Año II, Buenos Aires, mayo de
1943
Página interior: Ilustración

Revista De mar a mar
N° 4, Año II, Buenos Aires, mayo
1943
Página interior: *La anunciación*, 1941

Revista Alfar
N° 89, Año XXIX, Montevideo, 1951
Página interior: Ilustración

Revista de Occidente
N° CLVII, Año XIV, Madrid, julio 1936
Cubierta: Ilustración

Almanaque Literario
Editorial Plutarco, Madrid, 1935
Páginas interiores: Viñetas zodiacales

Norah Lange
Cuadernos de Infancia
Editorial Losada S.A., Buenos Aires,
1942
Cubierta: Ilustración

Idelfonso Pereda Valdez
La guitarra de los negros
Editoriales Cruz del Sur - Martín Fierro,
Montevideo - Buenos Aires, 1926
Primera edición
Portada: Retrato de Idelfonso Pereda
Valdez

Tarjeta postal enviada por Guillermo de
Torre a Norah Borges
Madrid, 7 de septiembre de 1920

Colección Alberto Casares

Sin título (Cubierta de
La Invención de Morel), ca. 1940
Tinta sobre papel
19,5 x 16,5 cm

Sin título, ca. 1942
Tinta sobre papel
14,5 x 21 cm

Colección particular

Ramón Gomez de la Serna
Norah Borges
Editorial Losada S.A., Buenos Aires,
1945
Primera edición
Cubierta: Ilustración

Idelfonso Pereda Valdez
*Antología de la moderna poesía
uruguaya*
El Ateneo, Buenos Aires, 1927
Primera edición
Página interior: Retrato de Idelfonso
Pereda Valdez

Mujer y Sirena (Ilustración para
El pez y la manzana), ca. 1927
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,5 cm

Revista Martín Fierro
N° 39, Año IV, Buenos Aires, 28 de
marzo de 1927
Un cuadro sinóptico de la pintura

Las tres hermanas, 1922
Linóleo
18,7 x 17,3 cm

Francisco Bores
Retrato de Guillermo de Torre, 1923
Lápiz y pastel sobre papel
16,5 x 11,5 cm

Juan Ramón Jiménez
Españoles de tres mundos
Editorial Losada S.A., Buenos Aires,
1942
Primera edición
Cubierta: Ilustración

Guillermo de Torre
Literaturas europeas de vanguardia
Caro Raggio, Madrid, 1925
Primera edición
Cubierta

Revista Proa
N° 8, 2° época, Buenos Aires, 1925
Página interior: Ilustración

Revista Proa
N° 2, 2° época, Buenos Aires, 1925
Cubierta

Revista Proa
N° 8, 2° época, Buenos Aires, 1925
Página interior: Viñeta

El Mundo (Ilustración en cubierta de
Españoles de tres mundos), ca. 1940
Tinta sobre papel
18,5 x 15,5 cm

Revista Martín Fierro
N° 20, Año II, 2° época, Buenos Aires,
5 de agosto de 1925
Ilustración para *Le coq d'or*

Revista *Martín Fierro*.
Nº 36, 2ª época, Año III, Buenos
Aires, 12 de diciembre de 1926

Revista *Martín Fierro*.
Nº 44-45, Buenos Aires,
15 de noviembre de 1927

Centauro
Membrete de la *Revista Ultra*
Impreso
8,4 x 6,8 cm

Mapita de los alrededores de casa,
15 de diciembre de 1925
Tinta sobre papel
17,5 x 22,3 cm

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges.
Madrid?, 17 de octubre, ca. 1932

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges.
Madrid?, 29 de abril de 1934

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges.
Madrid?, ca. 1933

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a su padre
París, 9 de mayo de 1932

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a sus padres
Lisboa, 16 de marzo de 1932

Revista *Proa*
Nº 2, 1ª época, Buenos Aires, 1922
Portada y contraportada

Norah Lange
Cuadernos de Infancia
Domingo Viau, Buenos Aires, 1937
Uno de los tres ejemplares fuera de
comercio. Encuadernación en marroquí
azul claro; tapa superior con una
encuadernación inserta en mosaico de
marroquí en tres colores, que
representan a la autora en su infancia
en actitud de lectura, de un dibujo
original de Norah Borges.
Encuadernado por Lepître. Ejemplar
que perteneció a la autora.

Sin título, 1925
Lápiz sobre papel
22,5 x 16,5 cm

Elvira (Retrato de Elvira de Alvear),
1927
Lápiz y acuarela sobre papel
38 x 30 cm

Bodegón con figura, 1919
Acuarela sobre papel
31 x 31 cm

Colección Museo Nacional del Grabado

La Verónica, 1918
Xilografía
25 x 30 cm

Sin título, ca. 1919/1920
Xilografía
24,9 x 30,1 cm

Lamento sobre Cristo muerto, ca. 1919
Xilografía
24,5 x 30 cm

Músicos españoles (Músicos ciegos),
1920
Xilografía
30 x 24,5 cm

Sin título, ca. 1920
Xilografía
24,5 x 30 cm

*Los jardines de Granada (Los jardines
de la Alhambra)*, 1919
Xilografía
24,9 x 30,2 cm

Colección Miguel de Torre

Fotografía familiar (Jorge Luis Borges,
Jorge G. Borges, Leonor Acevedo de
Borges, Norah Borges), Ginebra,
1914

Norah Borges en su departamento de
la calle Paraguay, Buenos Aires, 1930

Guillermo de Torre
Con dedicatoria a Norah Borges,
Madrid?, 1921

Norah Borges y Guillermo de Torre en
la terraza de su departamento,
Madrid, ca. 1934

Norah Borges y Guillermo de Torre
embarcados, ca. 1933

Tarjeta postal con perfil de Norah
Borges enviada por Leonor Acevedo de
Borges a Fanny M de Borges, Lyon,
30 de junio de 1914

Norah Borges con Miguel de Unamuno
Santander?, 1935

Norah Borges, Ginebra, ca. 1915

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a sus padres, Madrid,
28 de agosto de 1933

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a sus padres, Hamburgo,
22 de marzo de 1932

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges,
Mar del Plata, 21 de marzo de 1925

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges,
Ginebra, 2 de abril de 1915

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a Fanny M. De Borges,
Ginebra?, ca. 1916

Casamiento de Norah Borges y
Guillermo de Torre, Buenos Aires,
1928

Tarjeta postal enviada por Norah
Borges a María Clemencia, 1936

Eduardo Ugarte, Norah Borges y
Federico García Lorca, Santander,
1935

Interior del departamento de Norah
Borges y Guillermo de Torre, Madrid,
ca. 1934

Norah Borges frente al edificio de su
departamento, Madrid, ca. 1934

Exterior del edificio, Madrid ca. 1934

Norah Borges y María Clemencia,
1925

Libreta personal de Norah Borges con
la cronología de sus obras

Autorettrato, Ginebra, 1924
Lápiz sobre papel
21 x 13 cm

Guillermo de Torre, 1929
Témpera sobre papel
39 x 49 cm

Colección Gonzalo de Torre

El marinero y la sirena, 1931
Témpera sobre papel
38,5 x 46,5 cm

Colección particular. Gentileza Víctor Aizenman, librero anticuario

Prisma. Revista Mural.
Nº 1, Buenos Aires, diciembre de
1921

AGRADECIMIENTOS

Alberto Casares
Miguel de Torre
Gonzalo de Torre y Sra.
Lic. Patricia Cohen
Ana Martínez Quijano
Víctor Aizenman

Se terminó de imprimir en julio de 2006
en Latingráfica S.R.L., Rocamora 4161, Buenos Aires, Argentina

