



**NORAH BORGES.
UNA MUJER
EN LA VANGUARDIA**



NORAH BORGES. UNA MUJER EN LA VANGUARDIA

PRESENTACIÓN

Andrés Duprat

PÁGINA 7

DIARIO APÓCRIFO DE NORAH BORGES

Sergio Alberto Baur

PÁGINA 9

NORAH Y MARÍA CLEMENCIA

Patricia M. Artundo

PÁGINA 38

NORAH BORGES EN LOS AÑOS 20. ENTRE LA VANGUARDIA Y LO ÍNTIMO

María Florencia Galesio y Paola Melgarejo

PÁGINA 52

HORA Y MEDIA CON NORAH BORGES

Juan Manuel Bonet

PÁGINA 64

OBRAS EXHIBIDAS

PÁGINA 68

TEXTOS SOBRE NORAH BORGES

PÁGINA 278

CRONOLOGÍA

Jorge F. Cordonet

PÁGINA 298

Por primera vez, el Museo Nacional de Bellas Artes presenta en sus salas una exposición retrospectiva de Norah Borges. Este dato constituye en sí mismo una definición en la biografía de esta singular artista plástica y, posiblemente, nos lleve a reflexionar sobre el rol de las mujeres en el arte a lo largo del siglo XX. Norah transitó casi la totalidad del siglo pasado y, sin embargo, su obra se encuentra tímidamente representada en las colecciones públicas nacionales.

La exposición de la que da cuenta el presente catálogo, curada por el especialista Sergio Baur, pone de relieve la figura y la producción de Norah Borges como artista visual inscrita en el movimiento ultraísta y en su prolífico rol de ilustradora de diversas publicaciones de vanguardia españolas y argentinas de comienzos del 1900.

En su obra experimentó con múltiples técnicas, como el dibujo, la pintura y el grabado, todas ellas marcadas por la sencillez, la levedad y la sutileza. “Me gusta que en mis cuadros todo esté quieto y en silencio”, decía, y esa es la misma discreción que adoptó en su vida, que transcurrió siempre en una atmósfera de intimidad, apartada del centro de la escena.

A partir de los años 90, varios museos le dedicaron exhibiciones. A la vez, se produjo una relectura de su obra, con lo que comenzó a considerársela, definitivamente, una protagonista de la vanguardia hispanoamericana. Tiempo atrás, Juan Manuel Bonet, exdirector del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, reclamaba una gran exposición sobre Norah Borges aduciendo que aún no se le había reconocido un lugar de importancia en la corriente ultraísta. Subrayaba, por otro lado, que los tres artistas más ligados a este movimiento español y sus publicaciones habían sido extranjeros: el uruguayo Rafael Barradas, el polaco Wladyslaw Jahl y la argentina Norah Borges.

Norah Borges. Una mujer en la vanguardia rescata a una artista notable que desarrolló una obra personal y original a la par de las dos fuertes personalidades que la acompañaron, su hermano, el genial escritor Jorge Luis Borges, y su esposo, el ensayista y poeta español Guillermo de Torre. Es, entonces, un merecido homenaje a esta pintora, la mujer más relevante del ultraísmo, que entre los universos de la imagen y la palabra, moldeó con un lenguaje personal las formas de la modernidad.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes



DIARIO APÓCRIFO DE NORAH BORGES

SERGIO ALBERTO BAUR
CURADOR

Todas las fuentes
transcriptas respetan la
ortografía de sus autores.

Norah Borges
ca. 1915
Fotografía, 14 x 9,4 cm
Colección
Miguel de Torre Borges

La obra de Norah Borges recorre prácticamente la totalidad del siglo XX. Para una artista que protagonizó la vanguardia argentina y española, elogiada por grandes personalidades de la cultura, como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Silvina Ocampo y Gabriela Mistral, entre muchas otras, podemos advertir que tanto su figura como su obra se mantuvieron silenciosas y a veces ocultas en la tradición del arte argentino.

El reencuentro con la artista en el escenario cultural tuvo lugar en la exposición *El ultraísmo y las artes plásticas*, celebrada en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), Centro Julio González, de Valencia, en 1996, con la curaduría del crítico Juan Manuel Bonet, en coincidencia con la relectura que desde España se hizo de las vanguardias del país. En esa muestra Bonet incorporó xilografías y cuadros de Norah Borges correspondientes a los años de la vanguardia española y, de esa forma, permitió que su obra dialogara con otros artistas internacionales de su generación. La exposición itineró al año siguiente al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Un año antes, en 1995, Juan Manuel Bonet había publicado su emblemático *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, en el que incorporaba a Norah Borges como artista de ese período, destacando su contribución en las ilustraciones de las revistas literarias de renovación en España y América Latina.

También en 1996, entre los meses de julio y agosto, la crítica Ana Martínez Quijano realizó en el Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires la muestra titulada *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, que fue la primera exhibición de la artista en abarcar todos los períodos de su producción artística.

En 1999, en la Fundación Mapfre de Madrid, la historiadora del arte Estrella de Diego llevó a cabo una precursora exposición colectiva, exclusivamente de mujeres, titulada *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, donde reunió más de sesenta obras de las artistas María Blanchard, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo y Norah Borges, incorporando de esta manera a nuestra artista argentina en el canon de la vanguardia española.

Hacia 2006, acompañé a mi colega la Embajadora May Lorenzo Alcalá en una aventura que había comenzado años antes en España, siguiendo los pasos de Norah Borges en ese país, con el propósito de llevar a cabo una exposición, que lamentablemente no pudo concretarse, en la Residencia de Estudiantes de esa ciudad. De la investigación llevada adelante en los años previos, surgió *Norah Borges, mito y vanguardia*, cuya primera inauguración fue en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén y, posteriormente, en la Casa de Victoria Ocampo de la calle Rufino de Elizalde, perteneciente al Fondo Nacional de las Artes. Muchos aspectos del presente texto, en especial los referidos a la relación de Norah Borges con los escritores de la vanguardia argentina y española, fueron el resultado de esa primera investigación y, en algunas oportunidades, aquí se rescatan tal como fueron mencionados en esa oportunidad.

En cuanto al campo bibliográfico, desde el primer ensayo monográfico de Ramón Gómez de la Serna, *Norah Borges*, de Editorial Losada, del año 1945, tuvieron que pasar varias décadas, para que, en 1993, la historiadora del arte Patricia Artundo publicara una nueva investigación: *Norah Borges, Obra gráfica 1920-1930*, del Fondo Nacional de las Artes.

Respecto a la presencia de Norah Borges en las colecciones de los museos nacionales y del exterior, cabe decir que el Museo Nacional de Bellas Artes dispone solo de dos dibujos de la artista; el Museo Rosa Galisteo en Santa Fe cuenta con la obra *El diván amarillo* y el Museo de Arte de Tigre, con una témpera de 1966 titulada *Vieja quinta*. La obra de la artista no se encuentra bien representada en las colecciones públicas nacionales. En España, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid cuenta con el óleo sobre lienzo *Personaje en un jardín o La Anunciación*, de 1919, ex colección del escritor ultraísta Isaac del Vando Villar, y el IVAM, con un conjunto de xilografías y linóleos de los años 20.

Dos dibujos de la artista también se conservan en el patrimonio de la Institución Fernando el Católico en Zaragoza, que forman parte del acervo del poeta Benjamín Jarnés, autor del artículo “Los ángeles de Norah” en *La gaceta literaria* de Madrid; otros dibujos se encuentran en la Fundación Federico García Lorca de Granada.

La Fundación Espigas de la ciudad de Buenos Aires y la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar también conservan invaluable documentación de la artista.

ITINERARIO Y TESTIMONIOS

Norah Borges nació el 4 de marzo de 1901 como Leonor Fanny Borges Acevedo. Su infancia transcurrió en Buenos Aires hasta 1912. Mucho se ha escrito sobre la familia Borges, desde la casa del barrio de Palermo hasta las distintas ramas familiares, que la vinculan con el origen de la nación argentina. En ese ámbito de la Argentina del Centenario, posiblemente la niña de apenas diez años escuchara las historias de antepasados, más como una saga legendaria que con los rigores propios de la historia.

De ese imaginario surge una primera Norah poeta, deseosa de incorporarse al mito que teje la historia familiar. La familia vive en el barrio de Palermo, en una casa con una palmera en el jardín que, junto con otros elementos de la infancia, se irá convirtiendo en un ícono de sus futuras creaciones artísticas. De la misma manera, el barrio, con sus ya pasados y anacrónicos mitos, vigorizará la escritura de su hermano, Jorge Luis. Así, espontáneamente, en 1911, la niña escribe un poemario, *Versos por Norah Borges Titulados “Poesía” Tomo I*, como homenaje a quienes la antecedieron y quizás respondiendo a la necesidad de acompañar, desde su mundo infantil, los fastos del Centenario.

Su precaria ortografía anticipa sin saberlo discusiones posteriores sobre *El idioma de los argentinos*.

Los eroes

Oh San Martín, oh eroe
Que figuras en la historia
Cuantas vatayas ganaste y
Cuanta gloria

Y tu hermoso Belgrano
Valiente caballero
Que con tu lanza en la mano
Sois un eximio guerrero

Y tu Coronel Suárez
Que peleaste sin parar,
Ni para descansar.

Los testimonios de la infancia de Norah se los debemos especialmente a los recuerdos de su hermano, que en algunas oportunidades escribió sobre aquellos días que compartieron juntos durante sus primeros años de vida. Estela Canto recuerda en su libro *Borges a contraluz* algunas conversaciones que el escritor mantuvo con sus amigos refiriéndose a “los relatos que leía su hermana Norah en la infancia: Genoveva de Brabante, Rosa de Tanemburgo. Pero los edificantes y entretenidos cuentos del diácono Schmidt no lo atrajeron, al parecer. Tampoco Perrault, Grimm o Galland ocuparon un puesto en su mitología personal”.

Hacia la década del 70, Borges escribirá un texto sobre Norah, a pedido de la editorial Il Polifino de Milán. En esas páginas, el escritor señala:

Norah, en todos nuestros juegos, 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. En la escuela el contraste se repitió. A mí me intimidaban los chicos pobres y me enseñaban con desdén el lunfardo básico de aquellos años; no dejaba de sorprenderme que en casa me hubieran instruido en las voces más comunes del habla. Mi hermana, en cambio, dirigía a sus compañeras. A algunas, las más tontas, les refería complejas y disparatadas historias que ellas no han acabado aún de entender. Nuestro breve universo era cerrado. En casa tuvimos libertad, no fuimos asediados con restricciones; mi padre, era profesor de psicología, creía que son los chicos que educan a los mayores.

Otro testimonio que resulta revelador es el de Victoria Ocampo, que en su *Autobiografía, Sur y Cía.* se refiere al vínculo que los hermanos Borges mantuvieron, no solo durante su infancia, sino durante el resto de sus vidas.

Norah, la hermana de Borges, era entonces una muchacha encantadora, con grititos de pájaro que lanzaba, con la mayor naturalidad del mundo (pese a una aparente afectación), preguntas como: “Y usted, ¿qué prefiere: una rosa o un limón?”. O bien: “¡Ay Victoria! ¿Usted piensa siempre?”. Vivía en un mundo propio, en el que su hermano jugaba el rol principal. Un mundo poético y maravilloso en el que deambulaban los dos, con el alma infantil, el talento y la inocencia, inquietante a veces, de dos niños un poco locos.

UN MUSEO IMAGINARIO PARA NORAH BORGES

Anticipándose a su tiempo, Norah Borges fue a lo largo de su vida autora de innumerables listas, en las que seleccionaba desde los temas tratados en las obras de crítica literaria de Guillermo de Torre hasta cosas de su preferencia, que resultan enunciados imprescindibles para componer sus obras, cuadros sinópticos, en los que analizó la pintura, dando un carácter universal a estilos y decisiones propias, que se convierten en indiscutibles fuentes de sus conceptos culturales que sistematizan los principios estéticos que la guiaban y otras predilecciones de su vida privada.

El 30 de noviembre de 1925, le envía una carta a Guillermo de Torre, en la que inaugura esta metodología. Según Norah, es un domingo de sol, y ha leído junto a María Clemencia López Pombo en el balcón *Le Bal du comte d'Orgel*, del escritor Raymond Radiguet, novela amorosa que transcurre en el París de los años locos. En la carta Norah señala que, mientras leen la obra, “ha pasado un aeroplano y un organillo”:

- 1° Guillermo, tus mejillas, tus ojos, tu voz, tu alma, tus besos más que todo.
- 2° tus cartas
- 3° Viajes a países lejanísimos, el mar, el desierto del Sahara, bahías con palmeras y casas de colores, Valldemosa
- 4° la moda, los vestidos, Palermo y la calle Florida
- [elude el 5°]
- 6° pasear por el campo con amigas, descubrir con ellas algún paisaje, buscar con ellas algún milagro, algún signo de ti.
- 7° una casa llena de antigüedades, con una terraza sobre el mar, con benjuí, visitas decorativas y una gran biblioteca para que leyeras tú y Georgie.
- 8° L`Esprit – Nouveau, los cuadros de Picasso y de Marie Laurencin, el color mora y el color azul, el rosa y el naranja, el rosa y el verde, pintar con colores muy claros y del mismo valor, dibujar con un lápiz de punta muy fina.
- 9° La siesta en algún bosque, buscándote a ti, leer contigo “Le bal du comte d'Orgel” y mirar a Juan Ramón Jiménez y a Cansinos.
- 11° descubrir alguna momia en el desierto o algún paisaje misterioso en un castillo. que tu fueras un sabio, o un astrónomo, o un pastorcito.
- 12° que me adores como yo te adoro. Viajar contigo

Colaboradora del periódico de vanguardia *Martín Fierro*, Norah Borges publica en el número correspondiente a marzo de 1927 “Un cuadro sinóptico de la pintura”, contribución no firmada por la artista, y que desde el inicio declama su principio esencial en toda su obra: “La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores”.

El *Cuadro*, dividido en “Color”, “Forma”, “Valores” y “Temas”, representa un articulado intelectual de su concepción plástica. Ilustrado profusamente, con imágenes de obras de su preferencia, de las cuales muchas de ellas, o al menos sus autores, integran la larga correspondencia a través de tarjetas postales que Norah mantuvo con familiares y amigos a lo largo de sus viajes.

Con respecto al “Color”, la artista indicará su preferencia: rosa y limón; rosa y verde; rosa y salmón, y recomendará “Pintar la Rosa: Rosa”. El listado de artistas que ejemplifica el *Cuadro* recorre desde la pintura clásica hasta la de sus contemporáneos, algunos de los cuales conviven con ella en el denominado movimiento martinfierrista: Xul Solar, El Greco, Marie Laurencin, María Goncharova, Irene Lagut, Pedro Figari y Pablo Picasso.

En cuanto a la sección dedicada a la “Forma”, Norah indicará: “La elección de las formas, de las que se deberán elegir las definidas y plenas”. Y entre ellas, como si viéramos la deconstrucción de su propia obra, preferirá las manzanas, las guitarras, las casas, las mujeres, los cántaros, y también el cilindro, el cubo, la pirámide, la esfera y el cono. A modo de advertencia nos dirá: “Evitar los objetos desdibujados, las telarañas y el color gris”.

“Nueve dibujos y una confesión: lista de las obras de arte que prefiero” se publicó en el diario *La Nación* el 12 de agosto de 1928, y como su título lo indica, en este se reproducen nueve dibujos de la artista. Tras “Un cuadro sinóptico de la pintura” y otros documentos personales, Norah recurre a su metodología de listados como una fuente para interpretar su propio arte:

Los juguetes populares de cartón pintado.

Las muñecas de aserrín con enagüitas almidonadas.

Los mates de plata con un pajarito.

Los nacimientos de yeso policromado.

Los títeres vestidos de tarlatán o de zarza.

Los cuadros de Picasso.

Las antigüallas: las fotografías de 1880, los antiguos figurines de moda de 1860, las estampas coloreadas con colores vivos de calcomanía (Pablo y Virginia, unas niñas con pamelas de paja de Italia y guirnalda de flores, en un paisaje de las Antillas).

Los frescos de “La Historia de Herodes” de Masolino.

Los cuadros de Abraham Ángel y los niños mexicanos.

Los altares barrocos de las iglesias de Portugal.

Los abanicos isabelinos donde está pintado un niño jugando al aro.

Los cuadros del Greco (rosa, gris, amarillo)

Las cajitas de música, con una sola pieza.

Los herbarios y las colecciones de mariposas.

Los gráficos de Santa Rosa de Lima: corazones y palomas,

Las casas blancas de Le Corbusier,

Los cuadros celestes y rosados de Irene Lagut,

Las casas de Buenos Aires con alegorías de yeso: columnas, el cuerno de la abundancia, sirenas,

Las manos de bronce de los llamadores,

Los carritos de los panaderos, que tienen pintados hermosos pájaros y manos entrelazadas con una rosa,

Los trajes de lentejuelas de los acróbatas,

Los trajes de luces y las medias color rosa de los toreros. Y los globos terrestres de cartón con ese delicioso celeste de los mares

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 solo quien le puso imagen a la literatura de renovación, sino la 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.

UNA MUSA ULTRAÍSTA

El ultraísmo, según Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de los ismos*,

[...] es el aspecto español del vasto sistema de insurrecciones contra el sentimentalismo fin de siglo, que primó en poesía y en arte hasta el segundo lustro del siglo XX. Emparentado con el creacionismo, y también con el futurismo italiano y con el cubismo francés, de cuyos movimientos depende ideológicamente y técnicamente, el ultraísmo apareció a principios de 1919.

Su programa comenzó por tener un carácter negativo, encaminado a prohibir ciertas maneras mejor que a establecer cuáles habían de sustituirlas. En 1920 el principal lírico y teórico de la tendencia, Guillermo de Torre, escribía: “El Ultraísmo no marca una hermética escuela sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas”.

Y 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 solo a la literatura, y más precisamente a las formas poéticas.

Además de los manifiestos, que abrieron las puertas a los jóvenes de los años 20, otras fuentes nos permiten inducir el clima de ideas de aquel entonces.

Tal es el caso de la obra de Jean Epstein, *La poesía de hoy un nuevo estado de inteligencia*, de 1920, que fue traducida por primera vez al español, en Buenos Aires, por Jacobo 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 satisfacer, 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*. 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.

Epstein, por su lado, advierte en las tendencias rescatadas por los poetas nuevos otra premisa que, si bien fue definida pensando en la escritura, es apropiada para el análisis de una obra plástica tan vinculada a las letras como la de Norah. La artista, al igual que esos poetas utópicos descritos por Epstein, “juega con los recuerdos, con las reminiscencias, con las ilusiones ópticas y con las cadencias”.

Seguramente la tesis del teórico del cine, y quien lo bautizaría como séptimo arte, Ricciotto Canudo, citada por Epstein y remarcada por Guillermo de Torre, tuvo el eco en los artistas de vanguardia como guía y centinela de sus propias obras y de su actitud creadora: “el carácter general de la innovación contemporánea, está en la transposición de la emoción artística, desde el plano sentimental hasta el plano cerebral”.

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. En el prólogo a su obra, Ramón nos dice: “He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia 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”.

El autor de *El circo*, quien dedicaría un ensayo a Norah Borges, dos años después de la aparición de la segunda edición de *Ismos*, escribe el primer análisis sistemático de la artista. En ese breviarío, aparecen las fuentes vinculadas a la pintora que citaremos oportunamente. 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 “Un cuadro sinóptico de la pintura”, publicado en la revista *Martín Fierro*; 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.

La incorporación inmediata de Norah Borges al canon vanguardista se debió al opúsculo que su futuro marido, Guillermo de Torre, le dedicaría 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.

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

En Suiza, Norah Borges tendrá dos maestros, Arnaldo Bossi y Maurice Sarkisoff, quien la introduce en la técnica del grabado y en las nuevas corrientes artísticas; este último le aconsejó convertirse en una artista independiente, alejada de las influencias del academicismo y el tradicionalismo.

La artista reconoció durante una entrevista realizada por el crítico Juan Manuel Bonet para la revista *Renacimiento*, de Sevilla, en 1992, haber estudiado también con el grabador belga Frans Masereel, quien se encontraba en ese país durante la Primera Guerra Mundial, al igual que la familia Borges.

A su llegada a España y su posterior regreso a Buenos Aires, Norah participa activamente en el mundo intelectual de los años 20, inspira a los poetas de su generación, quienes compusieron sendos textos y poemas dedicados a la artista, en las mismas publicaciones en que Norah presentaba sus grabados en madera.

Después de unos meses de estancia en Mallorca, los Borges pasan por Sevilla, 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. El último número de la revista *Los Quijotes* anunció en el número 88, el 25 de octubre de 1918, 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 pocos meses más tarde los hermanos Borges irrumpirían en el grupo 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: “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”.

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 (38), Isaac del Vando Villar será quien reciba a Norah en el nuevo cenáculo de los *hermanos del ultra* con el texto: “Una pintora ultraísta”.

En este primer texto dedicado a Norah, Isaac del Vando Villar no solo elogía la pintura de la artista, sino que exalta sus cualidades y belleza:

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.

Solo 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 40, las únicas ilustraciones de la revista fueron su característica cubierta y 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 número, en el que ilustra el *Manifiesto ultraísta vertical*, cuyo autor será su marido, el escritor Guillermo de Torre.

El pomar, *El ángel del violoncello* 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 42, del 20 de marzo de 1920, el “Poema sideral”, un extenso texto que ocupa siete de las quince páginas de la publicación.

Al poeta Adriano del Valle, la unió una gran amistad. En la entrevista, que se reproduce en este catálogo, realizada a Norah por Juan Manuel Bonet, nos dice que “en Sevilla [...] Adriano del Valle venía a casa todos los días a vernos”. La colección del poeta poseía dos obras de la pintora, el grabado *El jardín del centauro* y la acuarela *Bodegón con figura de mujer*, ambos de 1919.

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. [...]

[...] ¡Norah, emperatriz libérrima de los astros! ¡Hemos abandonado por ti el coro de los siete mares suplicantes: hemos abandonado sus aguas, y los cielos volcados sobre sus aguas, y sus pensiles profundos y temblorosos, y la gran muchedumbre de sus estrellas nadadoras! Para llegar hasta ti, hemos tenido que rasgar con las hachas de nuestras piedras preciosas el inmenso velario azul de la Vía Láctea; hemos tenido que llegar hasta ti por esta frágil escala de Jacob, que tiembla en el espacio al más apagado suspiro de nuestras almas! ¡Y henos aquí, emperatriz libérrima de los astros; henos aquí con nuestras cabelleras flameadas por el viento y llena de las maravillosas estalactitas de las estrellas...!

Y Norah, suspira; Norah, tiembla...

El poema de Adriano del Valle finaliza con la siguiente dedicatoria:

DEDICO ESTE POEMA SIDERAL A NORAH BORGES ACEVEDO,
QUE CABALGÓ JUNTO A MI CORAZÓN DURANTE TANTAS
NOCHES INOLVIDABLES

Al “Poema sideral” de Adriano del Valle lo ilustra el pintor sevillano Francisco Mateos con un retrato de la joven artista porteña, que resalta toda esa ingenuidad y frescura que siempre destacaron sus contemporáneos y que reiterará el escritor en el poema “Norah en el mar” (n.º 46):

[...] ¡Oh tu sombrilla, Norah, brotando de tus manos
como una flor de estufa! ¡Oh rubia, dulce y áures
como un dátil temprano!
¡Sirena en transatlántico,
caracol limpio, concha marina, lucero blanco!

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*, n.º 44). 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:

Norah Borges perfora y halla la recóndita intrarrealidad de su arte en raptos de percepción apasionada. Norah, iluminada, hiperconsciente, trémula de nostalgias argonáuticas, ritmiza sus latidos con muestras más violentas diástoles intelectivas [...]
Ella es la tipificación más encantadora del candor purificado —en pugna con la ficticia perversión decadentista— vibrátil en el dintorno de su arte, paralelamente al secreto orgasmo barroco, distendido en las líneas pugnaces del esfuerzo creador. [...]

[...] ¡Oh Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el “sport” del dibujo decorativo, las transcripciones musicales o los acuarelismos delicuescentes, tú sola te elevas sideralmente. [...]

En el número 48 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 amistades artísticas del escritor, entre los que se encuentran el matrimonio de Sonia y Robert Delaunay, los compañeros de ruta ultraísta, Pedro Garfías, 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, en 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*. Guillermo 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 la nueva generación, lugar que compartía 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. Pareciera como si Norah dialogara con Bores a través de su amplia producción de xilografías: como si una incorporara el tono y clima de ese lejano Buenos Aires, y el artista español respondiera con sus escenas de Madrid de los años 20.

Aproximadamente en 1923, Guillermo de Torre le envía a Norah, un boceto en crayon, 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 agradarán. Para completar mi galería iconográfica sí, que faltándome, empeño, 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 solo la amistad que ambos cultivaron a lo largo de esos años y su admiración recíproca, sino también ese diálogo entre las dos ciudades, Buenos Aires-Madrid, a través de su producción de grabados en madera.

Hacia finales de los años 90, en conversación con Carmen Bores, hija del pintor, me recordó 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.

ORILLAS: UN RITMO PERFECTO

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 1921 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 es 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 los escritores Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güiraldes. Durante ese año, Norah y su familia regresan a Europa, y en Madrid se produce un nuevo encuentro con Guillermo de Torre. La artista desarrolla una intensa actividad como ilustradora en las revistas vanguardistas y en los libros de los poetas y escritores de su generación en ambas orillas del Atlántico.

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

Es un ritmo perfecto. El nombre, la persona, la obra. Se percibe una continuidad casi orgánica entre ellos; esa interior fatalidad que nos sorprende con un prestigio de vida, en la obra maestra. Para comprender a Norah Borges es necesario amar a la vez a Poe y a San Francisco, a Durero y a Ámese Leonard Frank. En ninguna artista se descubre con tanta claridad, ese misterioso círculo que cierra en una corriente de inducción mutua, su alma y su obra. En Norah Borges se distingue todo su ser con su persona física, relajándose a sí mismo en sus grabados, en sus dibujos, en sus telas, en sus tapices. A veces parece ella un personaje escapado de su propia imaginación. A veces sus dibujos un mundo real que nos obliga a colocar una sordina de éxtasis a nuestra sensibilidad dolorida. [...] 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. Norah Borges. Comparad ese nombre y ese grabado y si amáis la música diréis conmigo: Norah Borges. Es un ritmo perfecto; el nombre, la persona, la obra.

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* (año 2, n.º 10), de abril de 1924; en el artículo, el autor de las *Guerguerías* 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. En sus grabados en madera representaba Norah y nos confiaba sus tertulias con unas amigas que en la soledad cruzaban las piernas en T

y enseñaban el torneado de la confidencia, dedicándose a jugar ajedrez moviéndose como un lento cotillón sobre el ajedrezado pavimento de las estancias, ¡niñonas solemnes!; los veladorcitos de ilusionista con tapetes de flecos, los maceteros que valen un jardín y una gruta, los sofás que se comen a la gente, las jaulas de los pájaros artificiales, las mesas del tresillo, mesas con chaleco y bolsillos de mesa en el chaleco. Después, Norah nos hacía salir a esas terrazas en que suenan los pasos como en las habitaciones, como si la noche inmensa adquiriese profunda intimidad sobre ellas y fuese una habitación estrellada y encortinada de terciopelos frenéticos de caricias. [...]

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 revista, Bernárdez le dedica a Norah el poema “La niña que sabía dibujar el mundo”:

[...] Una vez a la ciudad aquella llegó una niña.

Como la niña era buena se apiadó de aquella ciudad.

Y comenzó a dibujar las estrellas.

Dibujó millones y millones, sin cansarse.

Eran unas estrellas infantiles, igualitas a las que subieron al cielo. [...]

Bernárdez 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.

Esta manera de citar los objetos dibujados por Norah, en los textos de Gómez de la Serna y de Bernárdez, tiene su correspondencia en el ya mencionado artículo aparecido años después en el diario *La Nación* de Buenos Aires, al que la artista tituló “Lista de las obras de arte que prefiero”, en el que Norah enumera aquellos objetos que serán los íconos permanentes de su obra y sus artistas preferidos a modo de un museo imaginario. Quizás porque, tal como lo define Umberto Eco, “la lista está en el origen de la cultura. Es parte de la historia del arte y de la literatura. [...] A través de las listas, a través de catálogos, a través de colecciones en los museos y a través de enciclopedias y diccionarios”.

El itinerario artístico de Norah está siempre próximo a su vinculación con los escritores que admira; los recorridos de su vida artística parecen dirigirse por dos caminos distintos: por un lado, la ilustración de la palabra, y por el otro, su mundo más privado y silencioso reservado a la pintura.

En ese año de 1925, Norah le envía a Guillermo de Torre un “plano de Buenos Aires, el mapita de los alrededores de casa”, que es una mirada de las manzanas de la ciudad, por las que Norah camina, piensa, extrae los elementos que configurarán su obra. En ese trazado, casi utópico, el de las calles cercanas a su casa de la calle Quintana del Barrio Norte porteño, viven sus amigos, están su pequeño y gran universo; “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?”, le pregunta a Guillermo a través de su trazado ideal, de sus recorridos borgianos, un ámbito donde se entrecruzan las versos de su hermano y sus grabados y dibujos. Los últimos bastiones de la vieja ciudad que crece, las últimas sombras de un Buenos Aires de pasado glorioso, que se confunde con la tradición familiar, donde aún resuenan los ecos de algunos episodios que formaron la patria.

Los límites de ese planito son el Río de la Plata, cuya paralela marca el trazado del ferrocarril que viaja al norte, y otra paralela, las “arcadas con tiendas de turcos”. Los intensos años de la inmigración a la Argentina habían convertido la ciudad en un mosaico de nacionalidades e identidades. Hacia el sur, la Plaza San Martín, “la más linda de Buenos Aires, parece mora, con palmeras y toda blanca”. La misma plaza que su hermano había cantado en *Fervor de Buenos Aires* en 1923:

¡Qué bien se ve la tarde

desde el fácil sosiego de los bancos!

Abajo

El puerto anhela latitudes lejanas

Y la honda plaza igualadora de almas

Se abre como la muerte, como el sueño.

También en el plano, Norah sitúa la casa de Victoria Ocampo, casada en esos días con Luis Bernardo de Estrada. La Plaza Arroyo le recuerda a París; de sus alrededores, que conservan restos de la arquitectura del XIX, Norah destaca el atrio de la iglesia del Socorro, y por último, la casa construida por el arquitecto Martín Noel en 1920, de tendencia prohispanica, a la que la artista considera “divina”.

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

En ese artículo, titulado “El arte de Norah Borges”, Pereda Valdés escribe:

Norah Borges es una mujer que ha hecho del grabado en madera de arte suyo, personal. Extraordinaria, rejuvenecedora, le imprime al grabado toda la fresca lozana de su juventud, y le arranca esa dureza que le lleva en sí, el arte de grabar. Es Norah Borges una cabal artesana en el sentido de la palabra, obrera en su taller, pero sobre todo, artista. [...]

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 a 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. Un día era un patio andaluz lleno de sol, otro una madona con su hijo al pecho, otro un viaducto o una calleja española, y así cada una de sus figuras me fueron iniciando en las profundidades de su manera inquietadora.

El poeta uruguayo, en el año 1926, publicó *La guitarra de los negros*, en el que se incluye un retrato del autor realizado por Norah, acompañado por las viñetas de su gran amiga, la poeta y grabadora María Clemencia López Pombo. Un año después, en la serie de las antologías poéticas de la vanguardia sudamericana, Pereda Valdés publicó la *Antología de la moderna poesía uruguaya*,

cuyos dibujos correspondientes a Delmira Agustini, Federico Morador, María Elena Muñoz y el mismo poeta fueron realizados por Norah, mientras que María Clemencia acompaña el libro con dos xilografías de tapa y contratapa, con el mapa de Uruguay y una vista de Montevideo, respectivamente. Ambas artistas colaboraron también en otras revistas americanas de vanguardia, como la peruana *Amauta*, y de alguna manera se convirtieron en las ineludibles referentes femeninas de la nueva generación de artistas.

En la extensa relación de Norah con la ilustración de libros de sus contemporáneos, merece una mención especial *Hélices: poemas 1922-1928*, de quien sería su futuro marido, Guillermo de Torre. Con cubierta de Barradas, viñeta y ex libris de Norah, el poemario incluye también un retrato del autor realizado por Vázquez-Díaz.

Norah recibió el libro en Buenos Aires y le respondió a Guillermo a través de una carta fechada el 5 de marzo de 1925, en la que la artista apeló a su recurrente metodología y estilo, señalando en forma de lista sus gustos y desaprobaciones con respecto al nuevo libro:

Le escribo con su libro al lado mío. Qué lindo y suave es el pergamino!!!!

Gracias.

Hélices me gustó mucho está muy bien presentado y tan moderno y decorativo!!!

Lo que más me gusta en sus versos es el entusiasmo y la alegría que tienen todas las composiciones. Son nuevas. Cómo las encuentra así?

Qué lástima que no podamos hablar del libro, leer cada verso y comentarlo juntos!!!

Después de leer su libro los demás me parecen descoloridos y sin vida.

Ud, mezcla en él tantas cosas que me gustan: el mar, con los puertos lejanos, los trópicos, los vientos de otros paisajes y el sol. Cada verso tiene una luz extrema como en los cuadros cubistas, la luz que viene de arriba. Me han dado muchas ideas para cuadros, tienen color de arco iris.

Los que más me gustan son LA TORRE EIFFEL, en el canto dinámico y desploran(¿) la rosa de los vientos”!!, ARCO IRIS, lindísimos, CABELLERA y JIRÁNDOLA el paisaje plástico es divino- qué ganas de pintarlo me da ¡!!! So!!!

Me gustan: “Los espejos horizontales del mar... La mañana limpia Sus espejos... el disco de la aurora cae maduro... la palabra RESOL y la palabra armustia (¿) qué linda es!!! ESTUARIO es de un azul intenso de mar y PLEAMAR que me gusta mucho y el maravilloso tu y yo?

MADRID es muy bello – Dios te salve ciudad.... Y EMMA? Porqué?

ESTACION, CUADRANTE, DADOS Y NATURALEZA EXTÁTICA son muy ultraístas, pero ya no tan suyos, pienso que va cambiando su estilo... el gran disco frutal pendiente del árbol celeste... me gusta mucho!

En 1923, ilustró *La calle de la tarde*, de su amiga la escritora Norah Lange. Ellas son las dos Norah del grupo martinfierrista, ambas con la “h”. Norah Lange, infaltable con sus discursos durante los homenajes que se llevaron a cabo durante la existencia del grupo Martín Fierro, 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 celebración— 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.

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.

La artista volvería a acompañar a Norah Lange en otra obra, casi en el epílogo de la vanguardia argentina, en la segunda edición de *Cuadernos de infancia*, publicado por Losada, ilustrando la cubierta del libro con una niña lectora. La primera edición de esta obra fue publicada en 1937 por el editor Domingo Viau.

En 1926, se consolida uno de los episodios más importantes para la vanguardia argentina: la llegada del padre del futurismo, Filippo T. 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 Emilio 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.

Este es quizás el gran hito de los martinfierristas, de 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 antitético; Brandán Caraffa, recita poesía futurista a la Torre Eiffel; Jorge Luis Borges: tímido e irónico, con ojitos negros y, finalmente sobre Norah Borges escribe que es una pintora débil, que imita a Marie Laurencin.

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 entre sus contemporáneos iberoamericanos.

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 a Norah el poema “Norah jugando a las estrellas”, que Ramón Gómez de la Serna transcribe en su monografía sobre la artista:

Tanta luz, que se borra de mi vista.
Tan candoroso afán, que ya es travieso.
Temo que mi canción no lo resista,
y a tan delgado peso
no encuentro libra fiel, Norah. Por eso
es mejor que desista.

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 *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 sobre la muestra de Norah: “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”.

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”.

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 en ese año, 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, donde también cuenta sus gustos por la lectura durante aquellos días: los nuevos libros de Virginia Woolf y de Katherine Mansfield.

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 envía una postal a su padre en Buenos Aires, en la que destaca una visita a la fábrica de muebles Thonet: “de acero. Son todos lisos y de brillantes colores, de hierro esmaltado, madera natural o cristal”.

Norah participa activamente de la vida cultural de Madrid. Numerosos son los testimonios y crónicas de su vida artística en ese tiempo en la capital española. El escritor Emilio Fonet, periodista del periódico cultural *ESTAMPA*, la entrevista en marzo de 1934 junto con otras artistas mujeres. Norah destaca

en esa nota sus orígenes en las artes plásticas: “Comencé a dibujar muy pronto, de niña... No he tenido maestros. El Arte es en mí una fluidez espontánea... Durante la Guerra estuvimos en Ginebra, en Suiza, y allí comencé a estudiar y a pintar con fervor dibujos, apuntes... Trabajo por recreación poética de mis sensaciones... Nunca del natural... No sé..., una cosa que yo he inventado... Ahora, en Madrid, trabajo, evocando a Buenos Aires... Las casitas antiguas de color de rosa y celeste”.

A principios de 1936, encontramos a Norah y Guillermo en París. La artista interviene en la exposición *L'art espagnol contemporain*, en febrero-abril de ese año, junto a los denominados *artistas ibéricos*, en el Jeu de Paume. También participan Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, entre otros. En esa oportunidad Norah exhibe una serie de dibujos titulados: *Buenos Aires; Dos santas; La cometa y Baile argentino*.

Su vida en París por esos días transcurre pintando, tomando *café crème* en los cafés de los bulevares de la ciudad, mientras advierte las rarezas que el cosmopolitismo parisino le permitía admirar, como las caminatas de Raymond Duncan, hermano de Isadora, la célebre bailarina, vestido de griego, según cuenta en una tarjeta postal enviada a su familia argentina.

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, inscriptos 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 Editorial Losada, en 1945.

El autor rescata en el texto a la Norah recién llegada a España tras finalizar la Primera Guerra y su vocación y pertenencia a los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo. El autor intuye que la pintora ha dejado de ser la artista admirada que fue en los años 20 y 30, frente a las corrientes plásticas que se imponen en la Argentina de aquel entonces. 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:

Conociendo la gran variedad de su obra no representan sólo a dos niñas, como a los que han visto dos o tres cuadros suyos, sino un mundo de mujeres y jóvenes de perfil y de frente que forman como el largo cuadro apaisado de la galería de una generación.
La perspectiva de Norah Borges es extensa porque ve el mar cuando está mirando la tierra y ve la tierra de dentro cuando está mirando el mar.

Yo siempre he visto en la aparente simplicidad de Norah su profunda estrella, su estar viendo un más allá amoroso como la conjunción de la brújula con la rosa de los vientos. ¿De qué sonreís vagamente? De que veis el estremecimiento vibrante de la aguja imantada en su hora de pasión con la rosa extática al fin lograda. [...] A veces estas pinturas fueron anónimas y entonces la hipocresía humana hizo dengues y pucheros por no haber podido conocer a sus autores, ramas perdidas del gran árbol genealógico de la pintura. 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.

MANUEL PINEDO: NORAH BORGES, CRÍTICA DE ARTE EN "LOS ANALES DE BUENOS AIRES"

La revista *Los Anales de Buenos Aires* fue una publicación mensual dirigida por Jorge Luis Borges. Entre enero de 1946 e inicio de 1948, se publicaron diecinueve números, si bien la numeración de estos es del 1 al 23. Esta publicación se destaca porque, en ella, Borges y Adolfo Bioy Casares firmaron artículos con el pseudónimo de B. Lynch Davis. En cuanto a la relación de *Anales* con las artes plásticas desde su primer número, la revista incluyó ilustraciones de reconocidos artistas, como Antonio Berni, Raúl Soldi, Xul Solar, José Bonomi y Norah Borges, entre otros. Además de ilustradora, Norah participó en esta publicación como crítica de arte utilizando el seudónimo de Manuel Pinedo. Su hermano recordará, años más tarde, que "publicó asimismo generosas críticas de arte en una revista casi secreta, *Los Anales de Buenos Aires*, y las firmó para no alardear de escritora, con el seudónimo de Manuel Pinedo. Otra vez la misma delicadeza".

La artista interviene en diez de los diecinueve números publicados de la revista. Su mirada frente a las exposiciones, tanto en salones, galerías como en museos, es amplia, y las críticas se caracterizan por una extrema frescura, sin eludir sus puntos de vista en cuanto a la calidad de las obras, señalando expresiones contundentes que le dan la oportunidad de revisar sus conceptos y criterios sobre la historia del arte.

Editadas bajo el título de "Pintura", en cada crítica de Manuel Pinedo/Norah se desprende un museo imaginario de la artista, con sus infaltables observaciones y citas de obras de la historia del arte que le permiten comparar las muestras analizadas. Norah recorre las galerías Rose Marie, Witcomb, Müller, los Salones de Otoño y Primavera del Salón Peuser, así como también los frescos de la Galerías Pacífico realizados entre 1946 y 1947.

Norah Borges, en su crítica de agosto de 1946, considera que los pintores han protagonizado "una experiencia magnífica de los que son capaces algunos de nuestros artistas, al huir del espacio reducido de la tela".

Con respecto a Castagnino, el trabajo "está lleno de poesía, grandioso y delicado al mismo tiempo, ha pintado hermosas composiciones que simbolizan la riqueza de la tierra; "Colmeiro, con sus campesinos tan brillantemente inclinados sobre la tierra, se goza más en el arabesco de la línea"; "Urruchúa, con sus mujeres volando y esas figuras de colores tan suavísimos y envueltos que no podemos dejar de mirar"; "Spilimbergo, a quien habíamos admirado siempre en sus mujeres de grandes ojos y en sus delicados niños". En cuanto a Berni, su obra es, para Norah, "grandiosa y de un equilibrio perfecto entre las innumerables figuras, al contemplarla pensamos en Botticelli por la riqueza de o por la semejanza de la figura que representa el sol, con la del céfiro en la Primavera".

En sus diez colaboraciones, la artista devenida en crítica de arte recorre la ciudad y sus galerías, poniendo énfasis en aquellos pintores de la tradición argentina que la vinculan a su trayectoria artística. Ante la descripción de los frescos de las Galerías Pacífico, Norah pareciera destacar aquellos rasgos de sus colegas que están presentes en su propia obra.

De la muestra de Fray Guillermo en la Galería Rosemarie, de junio de 1946, la artista señala que Butler no necesita pintar temas religiosos para expresar su estado angélico: "Es un extasiado"; "Onofrio Pacenza con sus cuadros..., donde se junta lo sobrenatural de su rica imaginación con la realidad de los poéticos arrabales", escribe Norah en referencia a la muestra del Salón Peuser en octubre de 1947.

La década del 40 significa para Norah Borges el reencuentro con muchos amigos intelectuales españoles, que debieron huir de España por la Guerra Civil y encuentran en América su lugar de exilio. Su marido, Guillermo de Torre, es editor de Losada y numerosos escritores exiliados publican en ese sello. Las colaboraciones en los *Anales* serán también una oportunidad, en la que la artista podrá expresar sus ideas sobre el drama español y expresar su opinión sobre el franquismo.

Con motivo de la muestra en la Galería Müller de Raquel Forner, Norah expresa: "De muy fina sensibilidad no ha podido —desde la revolución española— substraerse al drama del mundo", y de la misma manera reflexionará frente a la exposición de pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes hacia finales de 1947: "Notamos ante todo la falta del gran Pablo Picasso que el gobierno franquista se empeña en ignorar". Ante la exposición en el Salón Peuser de Cándido Portinari, elogiará al artista brasileño, manifestando que "sus cuadros nos dan la sensación de un gran viento huracanado; con recuerdos del *Guernica* de Picasso y de los fresquistas mejicanos".

Las crónicas en torno a Ramón Gómez Cornet, Laura Mulhall de Gironde, Enrique Policastro, Batlle Planas y tantos otros artistas se suceden en esos dos años de colaboraciones como crítica de arte. Asimismo, Norah ilustrará algunos números de la revista, como el número 9, de septiembre de 1946, cuya cubierta llevará una obra suya, e ilustrará el cuento "Casa tomada", de Julio Cortázar, en el número 11, de diciembre de 1946.

Entre las amistades literarias de Norah Borges, Silvina Ocampo fue una de sus grandes amigas. Ambas compartieron sus primeras ilustraciones en las revistas de vanguardia argentina, antes de que Silvina se dedicara definitivamente a seguir su vocación por las letras. Cabe recordar que la escritora fue discípula de Fernand Léger y de Giorgio de Chirico, y siempre mantuvo una estrecha vinculación a las artes visuales, inclusive dibujando y pintando en silencio, especialmente en sus largas estadías en París.

En su libro *Enumeración de la Patria y otros poemas*, de 1942, Silvina le dedica a su amiga artista el poema “Inscripción para un dibujo de Norah Borges”. Este libro era de los favoritos de Jorge Luis, quien siempre destacaba que podía recitarlo de memoria:

He copiado, y después he transformado
Los arcanos paisajes y las manos,
Los veranos, los ángeles hermanos.
He venerado en sombras el rosado.
Con tintas puedo iluminar las quintas
Extintas, las sirenas ya distintas.

Años más tarde será Norah quien ilustrará los libros de Silvina: *Las invitadas*, de 1961, *Amarillo celeste*, de 1972, y *Autobiografía de Irene*, de 1983.

En una carta dirigida a Norah con motivo del fallecimiento de Guillermo de Torre, en 1971, se destaca el estrecho vínculo existente entre ambas amigas:

Querida Norah: todo el tiempo he pensado en vos y no me conformo de no verte y no acompañarte en estos momentos. Me rompiste el corazón por teléfono, los otros días: desde ese momento no hago más que oírte! Por favor escribíme y decime cómo estas. Si querés venir a Mar del Plata avisáme. Te esperaré siempre, te reservaré un cuarto donde puedas pintar mientras disponga de una casa. Perdona este papel, este lápiz y esta letra. Te escribo en la oscuridad del comedor. Llueve, hay relámpagos. Qué inseguro es el mundo!!! Te quiero con toda mi ternura segura
Silvina

Jorge Luis Borges recién escribió sobre ella en el año 1977, dedicándole un texto que lleva como título el nombre de la artista. Norah acompañó a su hermano a lo largo de todo su camino literario, ilustrando desde su 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.

En los años 70, se encontraron unas litografías de Norah Borges, realizadas hacia 1925 y que permanecieron ocultas en una librería de anticuario de Milán, propiedad de quien fuera en Buenos Aires el editor de la revista *Proa*: Sandro Piantanida. Los nuevos dueños las hallaron de forma casual y decidieron realizar un libro de bibliófilo, que contuviera esas obras originales de Norah, e invitaron a su hermano Jorge Luis a escribir un prólogo para la edición. Como resultado de ese trabajo, en 1977, Edizione Il Polifilo publicó el libro *Norah*, que rescata los hasta entonces inéditos trabajos de la artista.

El texto de Jorge Luis para este libro fue escrito en 1974, en ocasión de la publicación del libro de poemas *Quintín*, de Manuela Mur, bajo el título “Los dibujos de Norah Borges”, junto con un prólogo de Alicia Jurado.

El escritor confiesa con motivo de esa publicación que “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”.

BIBLIOGRAFÍA

- Artundo, Patricia, *Norah Borges, obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Bajaría, J. J., *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del ultraísmo*, Buenos Aires, Editorial Devenir, 1964.
- Bergés, Consuelo, "Una exposición de Norah Borges", *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 95, diciembre de 1930.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Bonet, Juan Manuel, *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1996.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Barcelona, Editorial Argos, 1949.
- De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- García, Carlos, *Federico García Lorca-Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Gómez de La Serna, Ramón, *Norah Borges*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.
- Lange, Norah, *Estimados congéneres*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Lorenzo Alcalá, May, *La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, EUDEBA, 2010.
- Marinetti, F. T., *Taccuini, 1915-1921*, edición al cuidado de Roberto Bertoni, Bologna, Società editrice il Mulino, 1987.
- Ocampo, Victoria, *Autobiografía VI: Sur y Cía.*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1984.
- Pereda Valdés, Idelfonso, *La guitarra de los negros*, Montevideo-Buenos Aires, La Cruz del Sur y Martín Fierro, 1926.
- Pereda Valdés, Idelfonso, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.
- Revista Proa 1924-1926*. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Rossi, Attilio, Horacio Cóppola, Grete Stern, *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, Madrid, Instituto Cervantes, 2018.
- Salas, Horacio, *Revista Martín Fierro 1924-1927*. Edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Videla, Gloria, *El ultraísmo. Movimientos poéticos de vanguardia en España*, Barcelona, Gredos, 1976.



Norah Borges en el departamento de la calle Paraguay, Buenos Aires 1930
Fotografía, 8,4 x 5,9 cm
Colección Miguel de Torre Borges

NORAH Y MARÍA CLEMENCIA

PATRICIA M. ARTUNDO

¹ Para una bibliografía actualizada, cf. Carlos García, "Bibliografía de y sobre Norah", *Borges, mal lector y otros textos 1996-2018*, Córdoba, Alción Editora, 2018, pp. 355-364.

² Cf. May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, EUDEBA, 2009, pp. 164-170; Carlos García, "María Clemencia", en el apartado incluido en su edición de *Federico García Lorca/Guillermo de Torre: correspondencia y amistad*, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 89-99 (una versión actualizada con el título "María Clemencia y Guillermo de Torre" es accesible en www.academia.edu); Harper Montgomery, *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2017, pp. 115-136.

³ Cf. Patricia M. Artundo, "Irradiación americana: Norah Borges y María Clemencia en el Perú", III Jornadas Internacionales de Estudios sobre revistas culturales latinoamericanas. "Puentes e intercambios", Buenos Aires, Centro de Estudios Espigas (TAREA-IIPC/UNSAM) y Fundación Espigas, 20 y 21 de agosto de 2019.

¿Cómo introducir a María Clemencia (María Clemencia López Pombo, Buenos Aires, ca. 1903-?) en el contexto de una exposición retrospectiva dedicada a Norah Borges o, en todo caso, por qué hacerlo? Vista en la distancia, ¿cuál es la relevancia que tiene la relación que unió a estas dos jóvenes? En principio, uno puede decir que la recuperación de la figura histórica de María Clemencia recién comenzó a operarse cuando avanzaron los estudios sobre la misma Norah,¹ sobre Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971) y, entre otras cosas, sobre las interrelaciones entre las vanguardias argentina y uruguayas con el modernismo brasileño, además de la presencia rioplatense en el Perú. El hecho de que cada una de esas investigaciones se cruzara en algún momento con María Clemencia marcó un posible itinerario para introducirnos su figura, todavía hoy enigmática.² Y si bien es cierto que ella cobró valor propio por sus mismas intervenciones, también lo es que existió un período, situado hacia 1925-1929, de una mayor presencia pública suya que la mostró estrechamente unida a Norah. Compleja en su dinámica, esa unión se vio enriquecida en un momento al sumárseles el poeta, escritor y ensayista uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (Tacuarembó, 1899-Montevideo, 1996). Por eso ahora nos interesa ocuparnos de ambas mujeres en tanto artistas que compartieron espacios de circulación (impresa) y que no solo integraron, sino que ellas mismas activaron redes de intercambio que comprometieron a varios países de América Latina: Argentina y Perú, pero también Uruguay y Brasil.³

Por otra parte, fijar cuál fue el momento en que se conocieron es importante pues nos retrotrae a 1923, cuando Guillermo de Torre, en "Tres nuevas

⁴ Guillermo de Torre, "Tres nuevas poetisas argentinas", *Alfar. Revista de Casa América-Galicia*, La Coruña, n.º 29, mayo de 1923, pp. 274-275.

⁵ Guillermo de Torre, "Nuevos poetas chilenos", *Cosmópolis*, Madrid, n.º 31, julio de 1921, pp. 423-434. A pesar de lo que pareciera indicar su título, el artículo se ocupaba de Julio Walton y Neftalí Agrella de la Fuente, pero también de Nerihana-María Lefebre Lever y Luisa Fernanda Inclán.

⁶ Guillermo de Torre, "Tres nuevas poetisas argentinas", *op. cit.*, p. 274.

⁷ *Ibid.*

⁸ Esta validación ha sido reconocida también por la actual historiografía española del arte, cf. Eugenio Carmona, "El 'Arte Nuevo', y el 'Retorno al orden': 1918-1926", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 50.

⁹ May Lorenzo Alcalá ha relativizado la afirmación de De Torre respecto del rol de Norah y, en consecuencia, minimizado su papel. Cf. "La sociedad secreta de las mujeres ultraístas", *El Catoblepas*, n.º 89, julio de 2009. Disponible en <http://nodulo.org/ec/2009/n089p15.htm>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2019.

poetisas argentinas", dio a conocer en España la poesía de Norah Lange, Helena Martínez Murguiondo y María Clemencia.⁴ Ese artículo de presentación cobra relevancia porque el madrileño optó por aproximarse a ellas desde una línea de análisis que ya había empleado al ocuparse de las escritoras poetisas representantes de la nueva generación chilena.⁵ En ambos casos, afirmando con el sustantivo "poetisa" a la mujer que escribe poesía, alejándose de una expresión que disminuyese su valor, en cuanto "poetisa" también se empleaba (y se emplea) en el sentido de "poeta menor". Lo que él reconocía en toda América de habla española era que esas mujeres que escribían —las poetisas— "[...] fatigadas acaso de las caprichosas interpretaciones de sus espíritus a través de cerebros masculinos, ellas descienden al fin de sus sitiales deíficos y permutan su condición pasiva de figuras sugeridoras de lirismos por la de poetisas activas, creadoras de Belleza, diciéndonos palabras insólitas".⁶

Para el crítico, estas tres jóvenes se habían formado "[...] bajo la égida de Norah Borges: El plural fervor estético de esta pintora ha prendado en el alma de estas aurales poetisas, demasiado tiernas e imprecisas aún, mas para las que solicitando sonrisa comprensiva del lector, nos bastará insistir en su radiante juventud: ninguna de ellas rebasa todavía la línea meridiana de los veinte años".⁷ ¿Qué es lo que quería decir, y esto a pesar de su tono abiertamente paternalista, no tanto por ser él mismo hombre, sino porque era un hombre que, aunque joven, estaba en posesión de una experiencia como poeta, pero también como crítico y teórico para ese entonces incuestionable? Lo que De Torre estaba afirmando era una relación entre pintura y literatura —o, si se prefiere, entre una pintora y tres escritoras—, pero no porque unas se manifestasen dependientes de otra. Lo que hacía era reconocer la existencia de una voz experimentada en Norah, entrenada en el marco del ultraísmo español y quien podía hablar con solvencia acerca de lo "nuevo" en arte y literatura. Para 1923, era reconocida como grabadora ultraísta y, junto con el uruguayo Rafael Barradas, era quien había contribuido decididamente a definir la identidad visual del ultraísmo: Isaac del Vando-Villar y el mismo De Torre se habían ocupado rápidamente de dar cuenta de su obra.⁸

Era también la primera vez que se le asignaba a la joven artista (a la sazón, 22 años) un rol protagónico en los términos de una renovación poética llevada adelante por mujeres. Lo que Guillermo de Torre intentaba con su artículo sobre las jóvenes escritoras, más que simplemente "halagar"⁹ a Norah —quien pronto sería su novia—, era establecer la existencia de una nueva poesía escrita por mujeres. Y esto aunque fuese muy poco lo que tenía para mostrar frente a la renovación poética en Uruguay y Chile, algo que él mismo había hecho en 1921 al presentar a otras "poetisas" chilenas todavía inéditas.

Fue entonces el crítico madrileño quien dio las primeras pistas acerca de la existencia de una amistad entre Norah y María Clemencia. Por cierto, debe haber sido Norah —en mayo de 1923, todavía en Buenos Aires— quien introdujo a María Clemencia ante él; De Torre, por su parte, ya conocía a Lange y a Martínez

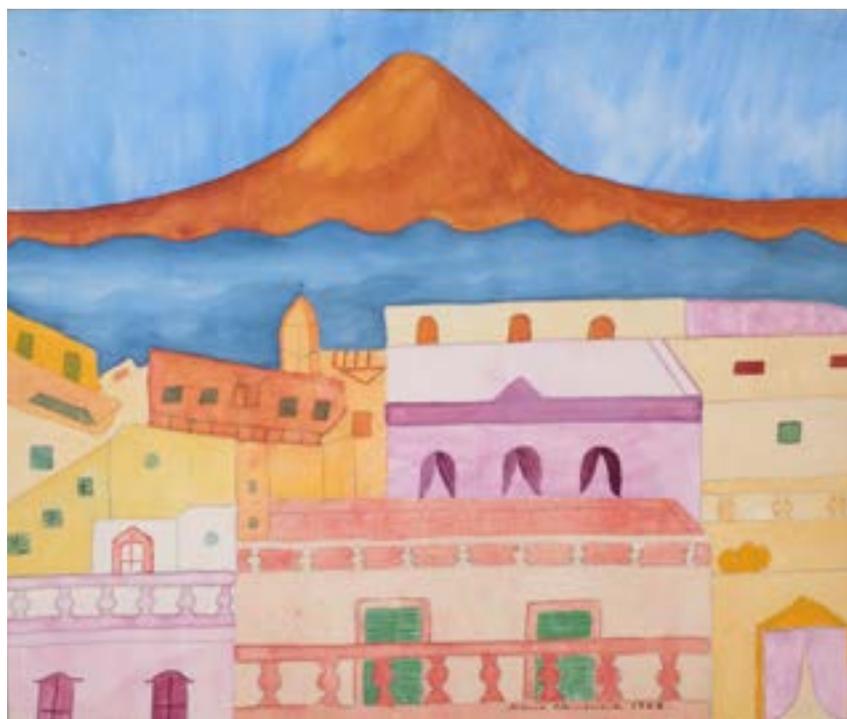
¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Carlos García es uno de quienes se han ocupado con detenimiento de María Clemencia, y ha recuperado tanto las menciones sobre ella, sus colaboraciones en las revistas españolas y americanas como las cartas que intercambió con Guillermo de Torre. Cf. *Federico García Lorca/Guillermo de Torre, op. cit.*, pp. 85-99, y “María Clemencia y Guillermo de Torre”, *op. cit.*

Murguiondo por su aparición en el contexto del ultraísmo argentino.¹⁰ A través del crítico, volverían a publicarse poemas de María Clemencia y de Lange pocos meses después en *Alfar* (n.º 33) y, al año siguiente, en *Ronsel* (Lugo), en ambos casos, con la presencia de Norah como grabadora. De hecho, no parecen existir dudas acerca de la intervención directa del español y de la mediación inicial de Norah, aunque rápidamente María Clemencia afirmaría su amistad con él.¹¹

Pero si hasta 1924 ella fue considerada como joven “poetisa”, con una exposición pública limitada, hubo un momento en que su trabajo poético dejó paso, por lo menos hasta donde sabemos, a su obra plástica. Así, en abril de 1925, en el número 9 de *Proa* se publicaron sus primeras viñetas junto a las de su amiga; para ese entonces, Norah venía colaborando de manera activa en ese y en otros proyectos editoriales previos de su hermano, Jorge Luis Borges: *Prisma. Revista mural* (1921-1922) y *Proa. Revista de renovación literaria* (1922-1923). Es probable que las anunciadas viñetas de María Clemencia hayan sido publicadas con apuro; eso explicaría que el grabado reproducido en la página 55 no haya sido detallado en el índice, sin contar que de las viñetas incluidas solo dos pueden ser atribuidas a ella.

En este punto, existen preguntas que deberíamos formularnos: ¿cuál fue el proceso, si lo hubo, que llevó a la joven escritora a volcarse al grabado? Y ¿cómo es que ella pasó a ser incluida en *Proa*? Si hablar de proceso resulta insuficiente como forma de abordaje, ya que carecemos de todo tipo de información al respecto, sí es posible reconocer la toma de una decisión que la llevó a volcarse al grabado como

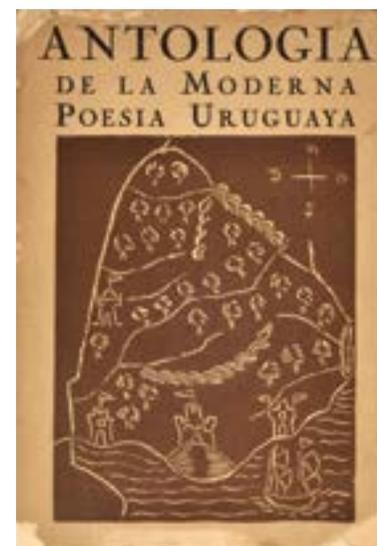


María Clemencia López Pombo
Vista de Montevideo
1928
Témpera sobre papel
23,5 x 28,7 cm
Colección Miguel de Torre Borges

¹² María Clemencia López Pombo, Carta a Guillermo de Torre, datada: “Buenos Aires, 18 de julio de 1925”, citada en *Federico García Lorca/Guillermo de Torre, op. cit.*, p. 93.

medio de expresión y solo circunstancialmente volver a la poesía. Y aunque también ignoramos qué es lo que estuvo en el origen de ese cambio o, en todo caso, qué fue lo que lo favoreció, la respuesta a esta pregunta, como así también a la segunda que hemos formulado, nos lleva a Norah. Asimismo, deberíamos tener en cuenta que fue ella quien la presentó ante los lectores de la revista en el número 12, de julio de 1925, con un retrato: un dibujo con las características prestigiadas de los retratos fotográficos de estudio, la joven sentada con sus manos apoyadas sobre la falda, un libro abierto, y sobre la pared una pequeña pintura y algo —no sabemos qué— que tiene una figura de Cristo crucificado y un crucifijo que cuelga. Norah la hizo participar entonces de su universo personal de retratados, tal como lo exhibió en varios números de *Proa*: una mujer (su madre, Leonor Acevedo); un hombre (el escritor Alfredo Brandán Caraffa); un niño (Enriquito Sáenz Valiente); las primas y las hermanas. Por otra parte, fue durante ese mismo mes cuando María Clemencia se dirigió por carta a Guillermo de Torre enviándole, por indicación de su amiga, unas viñetas para hacerlas publicar en alguna revista.¹² Es decir que fue Norah quien la introdujo en una práctica ya bastante generalizada, en particular con los grabados, aquella de *viajar impresa*.

En tanto fue Norah quien la presentó como grabadora en *Proa*, lo que deberíamos retomar, analizando el material reproducido en la revista, además de sus dibujos y grabados, es la publicación de ciertas notas y artículos, como la breve reseña dedicada a *El milano y la rosa* (n.º 11), de Evaristo Correa-Calderón, y otra con la firma “R.T.”, dedicada a Hélène Perdriat, a nuestro juicio también de Norah. Esto último se confirma si uno considera que casi simultáneamente aparecieron en *Martín Fierro* “Calipso” (nota dedicada a Irene Lagut y que, aunque sin firma, sabemos que es de Norah) y, dos años más tarde, la dedicada a “Marie Laurencin”, firmada “E.T.”. Para la atribución de esta última nos basamos tanto en que la artista la mencionó en varias oportunidades como



Ildefonso Pereda Valdés
Antología de la moderna poesía uruguaya
Buenos Aires, El Ateneo, 1927
Colección particular



¹³ [Norah Borges], "Calipso", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año 2, n.º 23, 25 de septiembre de 1925, p. [1], y [Norah Borges], "Marie Laurencin", *Martín Fierro*, año 4, n.º 43, 15 de agosto de 1927, p. 3. Sobre su participación en *Proa* y *Martín Fierro*, cf. Patricia M. Artundo, *Norah Borges: obra gráfica, 1920-1930*, Buenos Aires, s. n., 1994, pp. 155-157.

¹⁴ Harper Montgomery se ha ocupado desde una perspectiva de género de varias de las líneas de análisis que aquí solo enunciamos. Cf. *The Mobility of Modernism*, op. cit., pp. 152-190.

en que fue escrita empleando distintos materiales bibliográficos, entre los que se contaba un libro con un ensayo de Roger Allard, publicado por la *Nouvelle Revue Française* en su colección "Les peintres français nouveaux" (n.º 9), que Norah tenía en su biblioteca.¹³ Esas notas hablan del rol activo que cumplió en el contexto de *Proa* y de *Martín Fierro*, por eso es necesario recordar que fue incluida, junto a Adelina del Carril y Norah Lange, como miembro de la redacción de la primera revista a partir de su número 13, y que se ocupó de "notas gráficas" en la segunda desde 1925. Ese reconocimiento nos dice que Norah buscó no solo afirmar aquello que tenía que ver con su propia estética de mediados de la década de 1920, sino también asignar un rol clave a la mujer en el contexto de la renovación artístico-literaria local.¹⁴ Sin contar que todas las artistas en las que se detuvo trabajaban sobre la figuración femenina. Por otra parte, la importancia que podía alcanzar su intervención era algo que había podido reconocer durante su experiencia española en las figuras de María Blanchard, Olga Sacharoff y Sonia Delaunay. También es significativo que, a diferencia de lo que había ocurrido con ella en el número de lanzamiento de la segunda *Proa* (agosto de 1924) cuando Brandán Caraffa la presentó ante los lectores —luego de la reproducción a toda página de uno de sus grabados e inmediatamente después del texto programático de los editores—, fuese ella, una mujer, la que introdujese a María Clemencia con su retrato. Uno de los dos retratos —el otro era el de Raymond Radiguet— entre los reproducidos en que la artista la identificó por su nombre.

Si este es un punto para ser tenido en cuenta al pensar en el ingreso de María Clemencia a un medio gráfico, lo otro por considerar son sus propios grabados tal como aparecieron en *Proa*, en los números 9 y 11. Al respecto, es evidente que fue Norah quien la inició en la práctica de una técnica artística particular, el grabado en linóleo; pero hacia 1925 ella había dejado atrás esa técnica y la había retomado en *Proa* realizando, sobre todo, viñetas que pronto convivirían con sus dibujos a la tinta (un ballet folklórico) y también con otras de motivos precolombinos tomados de diferentes fuentes, etcétera. Lo que nos interesa señalar es que, como sabemos, Norah había comenzado gradualmente a abandonar el grabado como medio de expresión, pero aun antes de hacerlo había optado por el linóleo y dejado la madera, en tanto el primero le ofrecía una superficie más blanda y menos resistente a sus herramientas. Por eso, María Clemencia comenzó directamente con el grabado en linóleo y no con la xilografía; asimismo, ella incorporó parte de una iconografía que Norah había explorado desde su regreso al país a comienzos de 1921: jarrones con tunas, pisos ajedrezados, balaustradas, jardines con palmeras, estatuas...

Es posible afirmar que la joven grabadora comenzó allí donde Norah dejó el grabado. Asimismo, también se podría hablar de la *influencia* ejercida por una joven sobre la otra, pero ya sabemos lo limitado que puede resultar un análisis de este tipo y parece más apropiado hacerlo en los términos de copia, cita o apropiación y, en cualquier caso, cuestionando el concepto de lo original en el arte.

María Clemencia
López Pombo
Molino
ca. 1925
Lápiz color sobre papel
18,5 x 24,6 cm
Colección
Museo Xul Solar - Fundación
Pan Klub



¹⁵ Quien formuló, en relación con la vanguardia española, esta vía de análisis fue Jaime Brihuega, cf. su *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981.

¹⁶ Para una lectura de este período desde los estudios de género, cf. Tania Diz, "Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30", *La Biblioteca*, Buenos Aires, n.º 12, primavera de 2012, pp. 310-330.

¹⁷ Cf. [Norah Borges], "Un cuadro sinóptico de la pintura", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año 4, n.º 39, 28 de marzo de 1927, pp. 2-4; Silvina Ocampo, "Apuntes de artista", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, año 4, n.º 42, 10 de julio de 1927, p. 9, y "Tres croquis de Silvina Ocampo", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, año 4, n.º 44-45, 15 de noviembre de 1927, p. 6.

Sí es importante subrayar que no existió conflicto alguno; es más, a ellas pareciera no haberles importado demasiado, inclusive, insistir sobre ello como marca de una identidad compartida. Lo que sí puede afirmarse es que una enseñó a la otra una técnica que le permitió comprender cuán importante y eficaz podía ser una alianza entre arte y literatura y el lugar que podían ocupar las revistas, pero también los libros, como plataforma de lanzamiento.¹⁵ Un lugar donde no necesitaba competir con los hombres y podía tener un espacio propio y destacado —recuérdese que convivía con lo que se ha conocido como la generación poética de 1922, mayoritariamente masculina, y que solo unas pocas mujeres, como Emilia Bertolé, conjugaban las dos profesiones, artista y poeta—, y donde el impacto visual de sus grabados podía resultar mayor que el de sus poemas.¹⁶

A partir de entonces y hasta 1929, se vería a las jóvenes actuando juntas e interactuando con el resto de la comunidad literaria (masculina). Y esto también es importante teniendo en cuenta que tanto Norah como María Clemencia no aparecieron asociadas a otras mujeres artistas contemporáneas, y la sola excepción estuvo dada por Silvina Ocampo, de quien Norah fue amiga. Poco antes de que Silvina fuese dada a conocer desde *Martín Fierro*, Norah incluyó sus dibujos de bailarinas (junto a las bailarinas de Irene Lagut) en "Un cuadro sinóptico de la pintura" al referirse al color "místico" de los objetos. Fue también Norah quien escribió la breve nota que en el mismo periódico acompañó la reproducción de sus dibujos coloreados inspirados en *Luna de enfrente*. La propia Norah no debe haber sido ajena a su presentación en Amigos del Arte, en simultáneo a su primera exposición individual en octubre de 1926, como así también a la reproducción de tres de sus bailarinas en *Martín Fierro*.¹⁷

¹⁸ Emilio Pettoruti, Tarjeta a Alejandro Xul Solar, datada: "sábado [13 de junio de 1926]". Archivo Documental, Fundación Pan Klub.

¹⁹ Cf. de Patricia M. Artundo, "José Carlos Mariátegui y Emilio Pettoruti: entre Europa y América, 1920-1930" y "Oliverio Gironde, *Martín Fierro* y la idea americana", en Beverly Adams y Natalia Majluf (Eds.), *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*, Texas, Blanton Museum of Art; Lima, Mali, 2019, pp. 90-103 y 112-119; "Irradiación americana: Norah Borges y María Clemencia", op. cit.

²⁰ Ildefonso Pereda Valdés, "Memorial de 'Martín Fierro'", *Testigo*, Buenos Aires, n.º 3, julio-agosto de 1966, p. 18.

²¹ Ildefonso Pereda Valdés, "El arte de Norah Borges", [Montevideo], s. l., [1922], en Norah Borges, *Álbum de recortes*, Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

En el caso de María Clemencia, aunque contase con el apoyo de Norah, eso no significó que se le abriesen todas las puertas; ejemplo de ello es que *Martín Fierro* no le cedió espacio en sus páginas aun cuando Norah era su activa colaboradora, y que el lugar cedido a Silvina sin duda vino de su mano. Por otra parte, en 1926, durante la visita de Filippo T. Marinetti al país, la Asociación Amigos del Arte organizó la *Exposición de pintores modernos*, de la que participaron Norah, Emilio Pettoruti y Xul Solar, además de Piero Illari como decorador. Es decir, los tres primeros, artistas que fueron vistos como representantes de la vanguardia local, que habían tenido contacto directo con la vanguardia europea y que, en el caso de Norah y Pettoruti, habían participado activamente de ella. No obstante, Norah no expuso en las mejores condiciones, según sabemos y a pesar de que *Martín Fierro* la pusiera en pie de igualdad al reproducir sus obras junto a las de sus colegas. Norah, para ese entonces, transitaba por un camino menos disruptivo y, para algunos, tal vez, demasiado "femenino". Esa percepción se tradujo en aquello que le propuso Pettoruti —como actor directo frente al líder futurista— a Xul Solar, aconsejándole qué sala elegir e informándole que le dejarían la salita chica de Amigos del Arte (situada todavía en Florida 940) a "la señorita Borges, para que quede sola, pues es muy diferente de lo que hacemos nosotros. Le haremos un favor, (creo)".¹⁸

Fue así como Norah mostró sus óleos y dibujos en una pequeña sala, aunque pocos meses después, y seguramente alentada por la repercusión de sus obras en el medio, volvió a exponer en Amigos del Arte en octubre de ese año, su primera muestra individual, ahora con un conjunto de setenta y cinco obras, entre óleos, xilografías, tapices, dibujos y dibujos coloreados. Sin embargo, es poco lo que sabemos acerca de las jóvenes artistas durante 1926, aunque lo poco que conocemos es suficientemente significativo. Primero, ambas aparecieron en la revista limeña de José Carlos Mariátegui, *Amauta* (1926-1930), y las dos lo hicieron asociadas a Ildefonso Pereda Valdés. Y si bien ya nos hemos ocupado del tema, vale la pena resaltar que las jóvenes argentinas eligieron intervenir en un espacio ampliado como lo era el de *Amauta*, que abriría simultáneamente sus páginas a dos representantes clave de la vanguardia argentina, Pettoruti y Oliverio Gironde.¹⁹

Es probable que, ya en agosto de 1926, Pereda Valdés estuviese radicado en Buenos Aires, un año que para el uruguayo fue el "año culminante de la 'revolución martinfierrista', iniciada en 1924".²⁰ Su relación con el medio renovador argentino fue bastante anterior, en los tiempos de la primera *Proa*, en su segundo número, de agosto de 1922, con un poema, "Clara mañana", y su nombre volvería a aparecer en la segunda *Proa* en 1925, en el mismo número —el 12— en que apareció el retrato de María Clemencia. Pero entre una y otra intervención de Ildefonso habría que incluir su artículo "El arte de Norah Borges", publicado en 1922.²¹ Y esto porque no solo es el primer texto conocido sobre la artista en el ámbito rioplatense, sino porque además él marca la sensibilidad explícita del ahora crítico hacia el arte nuevo y el lugar que ocupaban el

²² Montgomery ha recuperado la figura de María Clemencia y su producción como grabadora, ubicándola en el contexto de la difusión del grabado en América Latina desde principios de la década de 1920, en *The Mobility of Modernism*, op. cit., pp. 115-136. Sobre el grabado y la ilustración de libros, y acerca del lugar ocupado por la artista en ese contexto, cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos: ilustración y modernidad, 1910-1936*, Buenos Aires, CEDODAL, 2014, pp. 162-163 y "Modernidad rioplatense: ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)", *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 72-84.

²³ Cf. Correspondencia Ildefonso Pereda Valdés-Alejandro Xul Solar, dos cartas datadas aproximadamente entre fines de 1927 y mediados de 1928, en las que el uruguayo menciona a María Clemencia en un contexto personal. Archivo Documental, Fundación Pan Klub; véase, asimismo, la carta de Rosário Fusco a Mário de Andrade, datada: "Cataguazes, 8 de janeiro de 1928", en la que menciona la relación entre Ildefonso y la artista. Archivo Mário de Andrade, IEB-USP.

²⁴ Ildefonso Pereda Valdés, "Vida y obra de Nicolás Fusco Sansone", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, n.º 4, diciembre de 1970, p. 8. Cf. "Antología selecta de autores uruguayos", *Boletín de Teseo*, Montevideo, año 2, n.º 10, 28 de febrero de 1925, pp. 24-25. En dicha antología también se recoge el poema de Fusco Sansone "Una muchacha en el mar".

grabado en él y, en particular, las xilografías de Norah. Por otra parte, el grabado fue la técnica elegida por el poeta y ensayista para varios de sus libros, desde *El arquero* (1924) hasta *Raza negra* (1929); rápidamente él debe haber comprendido el valor que el grabado podía asumir no solo como forma exterior para ilustrar una revista, sino en la ilustración de libros, como de hecho ocurrió en *La guitarra de los negros* (editado en 1926 conjuntamente por la Editorial Martín Fierro y la editorial La Cruz del Sur), que llevó su retrato a la tinta de la mano de Norah, más los grabados ahora destacados de María Clemencia.²²

En este libro, la página frente portada con el *Retrato de Ildefonso Pereda Valdés* [sic] de Norah, y la portada con el nombre del autor y datos del libro, más el grabado de María Clemencia, concretizan el establecimiento de una estrategia grupal con su asociación arte-literatura. Pero, además, en su interior el poema "Canto a la mujer de agua y viento", dedicado a María Clemencia, habla del inicio de una relación sentimental entre la joven grabadora y el poeta (de hecho, el libro en su totalidad está dedicado a la joven). Una relación documentada tanto en la correspondencia sostenida entre Ildefonso y su amigo Xul Solar, como en aquella entre el brasileño Rosário Fusco con Mário de Andrade.²³ Seguramente, dicha relación fue importante para contribuir a visibilizar más a María Clemencia, pero lo cierto es que ella se afirmó por sí misma con la actividad desplegada y por su propia obra. El "Canto a la mujer de agua y viento" había sido publicado más de un año antes en el *Boletín de Teseo* (Montevideo), sin dedicatoria alguna. Como lo recordaba el mismo Ildefonso en su homenaje a Nicolás Fusco Sansone: "El tema del mar era muy común en aquella época juvenil (1925-1929) en la cual tanto Fusco como yo éramos entusiastas del sol y del mar y de la inspiración de la mujer marina salió mi *Canto a la mujer de agua y viento* y en Fusco *Canciones de la playa y Una muchacha en el mar*. Para Fusco adolescente el canto era para las muchachas, yo algo mayor veía en el mar a la mujer".²⁴



María Clemencia López Pombo
Sagrada Familia
ca. 1925
Lápiz de color sobre papel
15,4 x 22,6 cm
Colección
Museo Xul Solar - Fundación
Pan Klub

²⁵ Para una lectura sobre esta iconografía, cf. Roberta Quance, "Las sirenas de Norah Borges: el sexo inocente", *FFGL*, n.º 35-36, 2005, pp. 97-114.

²⁶ Cf. "Colaboración gráfica", en Ildefonso Pereda Valdés, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927, p. 215.

²⁷ Sobre el tema, cf. May Lorenzo Alcalá, "Norah vanguardista o la construcción de un estilo", en May Lorenzo Alcalá y Sergio Baur, *Norah Borges: mito y vanguardia*, Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes; Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006, pp. 19-21.

María Clemencia, por su parte, eligió para ilustrar su poema lo que ahora reconocemos como una iconografía compartida con Norah: una sirena empleada para ilustrar la portadilla de *Luna de enfrente*, libro publicado el año anterior por su hermano.²⁵ Sin duda, cita y apropiación por parte de María Clemencia, que al mismo tiempo buscaba afianzar su propia imagen. Esto último se hizo aún más evidente en la *Antología de la nueva poesía americana*, publicada en Buenos Aires en 1927, en la que —tal como había sucedido con la *Exposición de la actual poesía argentina* compilada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo— la procedencia de los retratos incluidos era diversa y varias manos habían concurrido para concretarlos. La diferencia entre ambos libros publicados casi simultáneamente radicaba —más allá de la especificidad de su contenido y de la forma de presentarlo— precisamente en los grabados de María Clemencia.²⁶ Todos identificados como viñetas, convivían con los retratos realizados por Federico Lanau y Melchor Méndez Magariños, además de otros tres realizados por Norah. Sin embargo, de ese conjunto de diez linóleos, solo tres corresponden a lo que hoy se entiende por viñetas, el resto —por su posición y tamaño destacados— cobran una mayor relevancia: seis ocupan media página y uno, casi dos tercios. En algunos, lo que se puede observar es un perfeccionamiento de la técnica de grabado en linóleo, ampliando sus posibilidades en relación con los efectos por ser producidos, empleando a veces el grabado blanco sobre negro, otras combinándolo con el grabado al trazo blanco, aplicando distintos tipos de trazos en una misma plancha; todo ello encuentra precisamente su punto culminante en el grabado que ocupa dos tercios de página (p. 149). Deberíamos aclarar aquí que sus grabados —a diferencia de lo que ocurrió en *La guitarra de los negros*— no fueron realizados especialmente para ilustrar los poemas de la antología, a excepción de aquel que ilustra la tapa.

Como dijimos, en este libro volvió a aparecer Norah con un nuevo retrato de Ildefonso que abre el apartado dedicado a él —además de los correspondientes a Delmira Agustini, Federico Morador y María Elena Muñoz— y, un poco más adelante (p. 135), Ildefonso volvió a incluir su "Canto a la mujer de agua y viento". Por último, en la tapa María Clemencia se acercó una vez más a aquello que Norah venía explorando en algunos dibujos, dibujos coloreados y óleos, sus cartografías.²⁷ En la *Antología*, de lo que se trataba era de presentar un mapa topográfico, pero sintiéndose con la libertad de sumar su historia, en particular aquella que hizo a la conquista del territorio por los españoles y sus disputas con los portugueses, por eso la ubicación estratégica de los fuertes; se trataba de la relación del Uruguay (y de América) con Europa, que llevaría a una reflexión sobre la poesía moderna uruguaya, que era el objeto del libro. La contratapa, por su parte, muestra una vista desde Ciudad Vieja en Montevideo, con el cerro en el último plano, una vista que implicaba también una elección frente a la modernidad urbana: un espacio marcado por el pasado, algo que Norah también había hecho con la representación urbana de la ciudad de Buenos Aires, en sus grabados y dibujos desde 1921, además de ser el *tiempo* elegido para pinturas como *Paisaje de Montevideo* (1928).

²⁸ En uno de los directorios conservados por Mariátegui, los hermanos Borges aparecen por separado, en esferas distintas, uno como parte de la Sociedad Editorial Proa y Norah identificada como individuo con su dirección Quintana 222. Cf. [Directorio de personas residentes en el exterior], s. d., Archivo José Carlos Mariátegui. Disponible en www.archivo.mariategui.org. Fecha de consulta: 30 de octubre de 2017.

²⁹ Cf. H.R. [Henrique de Resende], "Cinq poèmes nègres", *Verde*, Cataguases, a. 1, n.º 4, p. 25. En "Algunas referencias críticas sobre los poetas de este libro", incluida en su *Antología*, Ildefonso indicaba un artículo de Manuel Bandeira publicado en la *Revista do Brasil*, aunque sin consignar título ni fecha. Sobre Pereda Valdés y su relación con el Brasil, cf. Pablo Rocca y Gênese Andrade da Silva (Eds.), *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, Universidad de Alicante, *Cuadernos de América sin nombre*, n.º 15, 2006.

³⁰ Norah Borges, Carta a Rosário Fusco, datada: "16 de abril de 1928", recogida en Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de Menezes, *Amizade "carteadeira" o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*, tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clásicas e Vernáculas, San Pablo, 2013. Disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10122013-122154/fr.php>. Fecha de consulta: 25 de enero de 2018.

³¹ Cf. la correspondencia de Rosário Fusco-Mário de Andrade, depositada en el Instituto de Estudos Brasileiros de la USP, en particular, las cartas remitidas entre diciembre de 1927 y abril del año siguiente; y en el mismo archivo, las obras de Norah y María Clemencia en su colección, disponibles en www.ieb.usp.br/mario-de-andrade/.

En este punto conviene señalar una vez más que la experiencia de Proa fue clave para las artistas y también para Ildefonso, a quienes habría que sumar a otro amigo, el uruguayo Fusco Sansone. La aparición en *Amauta* de la nota sobre su libro *La trompeta de las voces alegres* (1925), además de dos dibujos de Norah y un grabado de María Clemencia —una naturaleza muerta con la revista Proa sobre la mesa—, dos poemas de Ildefonso, visibilizan a un grupo que comenzaba a reconocer lazos entre sus integrantes y que pronto se proyectaría al Brasil. En el caso de este país, la comunicación se dio con el grupo de Verde, la revista de Cataguases (Minas Gerais, 1927-1929), además de una serie de cruces e intercambios que conducirían a la *Revista de Antropofagia* y, finalmente, a Mário de Andrade.

Si es probable que el contacto de las dos mujeres con *Amauta* y Mariátegui fuese a partir de una iniciativa de Norah,²⁸ no quedan dudas acerca de que el encuentro con Verde tuvo lugar a partir del contacto inicial entre Rosário Fusco e Ildefonso.²⁹ El uruguayo rápidamente sumó a María Clemencia, quien le envió sus dibujos y fue presentada en la revista en noviembre de 1927. Norah, por su parte, también avanzó en la misma vía, profundizándola. En carta al joven escritor brasileño, datada en abril de 1928, le decía: "Con estas líneas, le envío algunos números de la revista Proa —mi hermano, Jorge Luis Borges era uno de los directores— ahora, Proa no sale más —mi hermano admira mucho sus poemas y les envía un entusiasta saludo— a mí me encanta pensar que en el medio del Brasil hay jóvenes llenos de entusiasmo por la poesía nueva, les envío junto con Proa un dibujo para Verde".³⁰

Era el interés por la nueva poesía, y para poder apreciarla no existía la frontera del idioma. Norah envió sus dibujos y también introdujo a su manera a María Clemencia en Verde con otro retrato datado en 1924. Ildefonso estrechó sus lazos con el grupo y se conocieron no solo sus poemas, como aquel dedicado a Germana Bittencourt, sino que además se difundieron sus proyectos para organizar una exposición en Montevideo, en la que a las dos artistas se sumaría Xul Solar. Pero en ese transitar de un espacio a otro, en particular por medio de dibujos y dibujos acquarelados, estos y a través de Fusco llegaron a manos de Mário de Andrade: un *Paisaje de Montevideo*, de Norah, y otro *Paisaje con globo*, de María Clemencia, este dedicado a Fusco, Ascânio Lopes y Camilo Soares.³¹ Quizás el punto clave en todo ese recorrido sea la reproducción de uno de los dibujos de María Clemencia en el número 2 de la *Revista de Antropofagia* (San Pablo, 1928-1929), en la misma página en que se publicó "Entrada de 'Macunaíma'", del libro pronto por aparecer de Mário. Aquí solo valdría hacer una salvedad: si el dibujo no fue, como lo suponemos —de hecho está datado en 1927— realizado especialmente para ilustrar ese fragmento del capítulo primero de *Macunaíma* (que saldría de imprenta a fines de julio de 1928), sin embargo, confirma la existencia de vínculos bastante más complejos que los reconocidos hasta hoy: la vía por la cual llegó a acompañar a *Macunaíma* pudo haber sido por el mismo Fusco en estrecho contacto con Antônio de Alcântara

³² Antônio de Alcântara Machado, Carta a Alejandro Xul Solar, datada: "17.maio.928". Archivo Documental, Fundación Pan Klub. En su biblioteca también se conservan *Poemas cronológicos* de Resende, Fusco y Lopes; *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y *Os romances do exílio: II. A Estrela de Absyntho*, de Oswald de Andrade.

³³ Cf. Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Traducción de Gênese Andrade da Silva. San Pablo, EDUSP – FAPESP, 2004, y Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

³⁴ Ildefonso Pereda Valdés, "Los negros" [con una ilustración de María Clemencia], *La Cruz del Sur*, Montevideo, n.º 11, febrero de 1926, p. 5.

³⁵ Una propuesta de lectura diferente en Rodrigo Viqueira, "La representación de los afrodescendientes en la nación 'blanca': el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas", *Revista [sic]*, n.º 20, abril de 2018. Disponible en www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Revista-20-abril-2018.pdf. Fecha de consulta: 14 de octubre de 2019.

Machado, como así también pudo ser uno de aquellos que el poeta de Cataguases le envió a su amigo paulista.

La comunicación entre brasileños y argentinos se vio fortalecida por Alcântara Machado, quien se ocupó de invitar a Xul Solar —probablemente también a las otras jóvenes y al mismo Ildefonso— a participar de la *Revista de Antropofagia*.³² Por eso, en el archivo del artista argentino se conservan los dos primeros números de la revista, cuyos destinatarios eran Norah (para el número de lanzamiento) y Xul, por intermedio de María Clemencia, para el número 2. Sin duda, el conocimiento de Xul tiene que haber sido también fruto de los cruces ya señalados, que muestran una fuerte voluntad entre unos y otros por fortalecer contactos, más allá de la frontera (para algunos infranqueable) del idioma portugués, que hacía del Brasil ese gigante muchas veces aislado en temas culturales del resto de los países americanos de habla hispana.³³ A lo que habría que sumar que, en el caso de Xul, su creación del neocriollo —fusión inicial del portugués y del español en una lengua artificial— hablaba de puntos en común con la *Revista de Antropofagia*, con Mário de Andrade y con Oswald de Andrade.

Pero volviendo a la ilustración de María Clemencia reproducida junto a "Entrada de 'Macunaíma'", debemos señalar que no fue esta la primera vez en que el escritor y la artista aparecieron asociados: en mayo de ese año Verde publicó de Mário "Vitória-régia", y en la misma página se reprodujo otro grabado de la argentina, *Moisés salvado de las aguas*. No es que existiese una correspondencia directa entre los temas tratados por uno y otra: allí lo que se asociaba era a dos colaboradores externos a la revista, la joven artista representante de la vanguardia argentina, y Mário, el poeta y ensayista paulista, ya prestigiado, figura clave del modernismo brasileño.

En el caso de la *Revista de Antropofagia* y del dibujo de María Clemencia, hemos propuesto uno o varios trayectos posibles; lo que nos interesa destacar ahora es que su dibujo partía de un grabado que un año antes había ilustrado un texto de Ildefonso, "Los negros", publicado en *La Cruz del Sur*.³⁴ En él, el uruguayo —frente al grabado de la argentina que disparaba en él una serie de recuerdos de su infancia— se preguntaba cuándo ellos habían ingresado al arte. Y si bien se ha hecho una lectura acerca de este texto y de su libro *La guitarra de los negros* que difiere de la que aquí proponemos,³⁵ lo cierto es que reafirma una posición que Pereda Valdés iría sosteniendo a lo largo de los años a través de ensayos y libros sobre los afrodescendientes, sin contar que en aquel momento *La Cruz del Sur* proponía una lectura crítica acerca de la relación de los "blancos" con los afrodescendientes a partir del cuento de José Pedro Bellán "¡Papá!... Hay un negro...", publicado a continuación de la reflexión de Ildefonso, en el que un niño visibilizaba a un "negro". Años después, a fines de 1931 (n.º 33-34), la misma revista dio a conocer un conjunto de grabados de María Clemencia que se relacionan con esa misma lectura crítica y nada blanda de la

³⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "La revista *Áurea*: americanismo en una época de transformaciones", en Francisco Gianotti, *Del art nouveau al racionalismo en la Argentina*, Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pp. 47-54 y sobre María Clemencia en *Áurea*, Harper Montgomery, *The Mobility of Modernism*, op. cit., pp. 135-136.

³⁷ [¿María Clemencia López Pombo?], "El sentimiento religioso en los grabados de María Clemencia", *Áurea*, Buenos Aires, vol. 1, n.º 9, pp. 11-12. Las direcciones se desprenden: la de María Clemencia de la misma correspondencia de Rosário Fusco con Mário de Andrade, y la de Ildefonso en Buenos Aires, de otro directorio conservado en el Archivo José Carlos Mariátegui, [Directorio de personas e instituciones], disponible en archivo.mariategui.org/index.php/pereda-valdes-idelfonso. Última fecha de consulta: 16 de octubre de 2019.

revista: *Barco negrero*, *Candombe*, *Tristeza de la tabla de lavar*, sin contar una *Guitarra* y *La sirena*, todos linóleos que parecen corresponderse con el tiempo de *La guitarra de los negros*.

Por otra parte, y dejando en suspenso la consideración de la fuerte presencia de Pedro Figari y su lectura de los afrodescendientes, Norah y María Clemencia compartieron ese interés, la primera de ellas al incorporar en su *Mapa del Brasil* (1928) a aquellos que fueron esclavizados, otorgándoles un lugar central en la relación de América con Europa y el resto del mundo conocido: los "negritos" se destacan en pequeñas barcazas que se desplazan en el océano y que transportan algunos productos propios de América y otros de la India, señalizando espacios de cruces e intercambios. Hoy podemos decir que no se trata de una mirada totalmente crítica, aunque sí un intento (tamizado a través de la mirada poética de Norah) de reivindicar a los afrodescendientes.

Norah, María Clemencia e Ildefonso generaron un espacio de intercambio al que alternativamente se sumaron otros actores, pero que también los encontró en Buenos Aires, en particular en la revista *Áurea*. *Revista mensual de todas las artes*; una publicación que reunió a artistas, escritores, y críticos, y que para nuestro estudio resulta importante considerar en el contexto que venimos analizando.³⁶ Esto porque la revista de bellas artes, en su afán americanista, tendió un puente hacia el *Boletín Titikaka* (Puno, 1927-1930) —para verificarlo basta con ver su índice y reconocer a los que participaban de la publicación argentina, además de otros actores—. *Áurea* recibió en sus páginas pequeñas antologías de autores uruguayos (n.º 4-5) y brasileños (n.º 6-7), ilustradas con los grabados de María Clemencia, sin duda marcados por su trabajo en conjunto con Ildefonso.

De hecho, un tal "Clemente de Charcas" firmó en sus páginas una nota sobre los grabados de María Clemencia, y aunque no nos atrevemos a afirmar que la nota fue escrita por ella misma, hay varios indicios que nos hacen presuponderlo. Sin lugar a dudas, estamos frente a un seudónimo, y el apellido ilustre precedido por el "de" en "de Charcas" no hacía más que parodiar orígenes nobiliarios, a lo que se sumaba en el cierre del artículo una viñeta, en realidad un escudo heráldico, con ornamentos exteriores que hablaban del mar, la pureza y la inocencia (un caracol, una paloma, una fresia...), pero cuyo blasón estaba vacío, no había allí historia. ¿Qué es lo que nos hace dudar en la atribución? El hecho que tanto Ildefonso como María Clemencia vivían en la calle Charcas, ella en el número 2185, mientras que el joven lo hacía a pocas cuadras, en Charcas 2419.³⁷ Sin embargo, cuando uno lee el texto y reconoce un tono pausado y meditado, con la palabra sopesada para cada expresión, ese distanciarse de la obra y la falta de empatía resultante a pesar de su carácter totalmente elogioso nos llevan a ella y no a él. Pero ¿por qué travestirse en "Clemente"? Hasta ese momento nadie había hablado de sus grabados, no obstante la difusión con la que habían contado —Ildefonso en "Los negros" lo había hecho, pero solo como disparador para otra reflexión—, por eso en el artículo lo que hacía era —además

³⁸ Le Corbusier, "Hacia una Nueva Arquitectura, versión de M.C.L.P. y N.B. de T.", *Alfar*, Montevideo, año 7, n.º 64, agosto-septiembre de 1929.

³⁹ Norah Borges, "Nueve dibujos y una confesión: lista de las obras de arte que prefiero", *La Nación*, Buenos Aires, domingo 12 de agosto de 1928.

⁴⁰ Anónimo, "En el arte argentino: una voz pura", *Anales*, Montevideo, 2ª época, año 18, n.º 117, 1938.

de explicar la importancia de la técnica en el resurgimiento de la ilustración a comienzos del siglo XX— afirmar el lugar que ocupaban Norah y ella, quienes no eran simplemente grabadoras, sino que practicaban el arte del grabado. Elegir la voz "Clemente" era asumir que la voz de autoridad en la crítica de arte la tenían los hombres, pero lo hacía no sin reírse, por eso parodiaba al tiempo que engañaba a los lectores con su "Clemente de Charcas".

En qué momento se interrumpió la actividad conjunta desplegada por las dos artistas no es fácil establecerlo. La última vez que se las vio reunidas fue en la revista *Alfar*—ahora editada en Montevideo— con una traducción francés-español de los textos de Le Corbusier-Saugnier bajo el título "Hacia una nueva arquitectura",³⁸ tomados de *L'Esprit Nouveau*, es decir, antes de su publicación en libro en 1923, una traducción firmada con iniciales M.C.L.P. y N.B. de T. Y aquí nos interesa destacar que esta traducción fue publicada casi en simultáneo a la llegada del arquitecto suizo a Buenos Aires. Las dos mujeres tomaban y difundían aquello que entendían valioso, la nueva arquitectura, sí, pero también existía el reconocimiento de la traducción como otra forma de intervención pública. Ya no bastaba—como lo había hecho Norah en "Nueve dibujos y una confesión"—³⁹ con incluir las "casas blancas de Le Corbusier Saugnier" entre las obras de arte que prefería, era necesario avanzar sobre ello y dar a conocer sus teorías. Si en el caso de Norah esta es la primera vez que la reconocemos como traductora, vale la pena recordar que María Clemencia había traducido dos de los poemas de *La guitarra de los negros* para una plaqueta publicada al cuidado de Éditions La Cruz del Sur, *Cinq poèmes nègres* (1927), para la que tradujo "Les tambours des nègres" y "La guitare des nègres", cediendo allí su lugar como ilustradora al de traductora.

Aunque la amistad entre ambas continuó a lo largo de los años, esta fue la última vez que Norah y María Clemencia aparecieron relacionadas en un medio gráfico. Cada una debe haber seguido caminos separados en lo que hace a la elección y definición de una esfera de acción pública. Norah, casada desde 1928 con Guillermo de Torre, se integró al grupo de artistas modernos liderado por Alfredo Guttero y realizó su segunda exposición individual en el Hall de la Asociación Wagneriana (1930). Mientras que María Clemencia más bien cerró su etapa pública y aquellos grabados conocidos en *Alfar* en 1931 parecen haber sido solo un resabio de un tiempo pasado. Recién en 1938 volvió a aparecer en la revista montevideana *Anales*, una publicación más de interés general y difusión cultural, aunque publicara notas sobre arte y literatura y contara con algunas voces prestigiosas. Allí sus grabados fueron acompañados por una breve noticia que reconocía a medias su mérito, y que en escasas once líneas hablaba de ella como "[...] el artista que sabe dar forma con el espíritu" y afirmaba que "habrá en su arte la densidad necesaria pero esta delicada mujer", y etcétera.⁴⁰ Un silencio, en su caso, que pareciera haber sido una decisión personal, pero que se sumó a su invisibilización progresiva; por ejemplo, ni Norah

ni ella fueron mencionadas por Ildefonso en su "Memorial de 'Martín Fierro'" ya citado, aunque sí lo fue su otro gran amigo, Xul Solar.

A pesar de esto, hoy es posible reconocer tanto en Norah como en María Clemencia una actitud inédita en nuestro medio y que no tiene parangón alguno conocido en él. Mujeres de avanzada, asumieron para sí un rol activo, tendieron puentes y establecieron nexos que trascendieron las fronteras locales. Ellas contribuyeron a la afirmación de una nueva visualidad y favorecieron la reflexión de sus contemporáneos en torno al arte de América Latina; asimismo, construyeron un espacio diferenciado e indiscutido para ejercer su propio oficio, el de mujeres artistas.

Norah con María Clemencia
1925
Fotografía
8,5 x 11,5 cm
Colección Miguel de Torre Borges



NORAH BORGES EN LOS AÑOS 20 ENTRE LA VANGUARDIA Y LO ÍNTIMO

MARÍA FLORENCIA GALESIO Y PAOLA MELGAREJO

HOJA DE RUTA: 1914-1923

A comienzos de agosto de 1914, cuando los rumores de la Gran Guerra pasaron a ser una certeza, muchos artistas argentinos que estudiaban en Europa fueron sorprendidos en París, Milán o Florencia. Como consecuencia del conflicto, las becas del gobierno argentino, con las que se mantenían, se cancelaron, y a esto se sumó el temor de ser reclutados o acusados de espías, o de que las ciudades donde se hospedaban sufriesen una invasión de las tropas alemanas. Muchos de ellos retornaron. Ramón Silva, Domingo Viau, Nicolás Lamanna, Antonio Sibellino, Luis Falcini, Pablo Curatella Manes emprendieron el regreso. Emilio Pettoruti, en cambio, pudo sobrevivir en Florencia gracias a sus ahorros, y allí siguió absorbiendo las novedades de los movimientos vanguardistas; Xul Solar también se quedó. En Europa, la experiencia había sido emocionante, incluso los cuartos fríos y llenos de humedad que compartían los artistas como talleres, al calor de unas estufas viejas y remendadas. Habían recorrido los museos en grupos (la National Gallery, el British Museum o el Louvre), y tomado clases en la Académie Ranson y en otras academias libres, donde ejercitaron el dibujo con la corrección de artistas como Ossip Zadkine o Antoine Bourdelle. También fueron testigos de los belicosos futuristas, que rechazaban la tradición y combatían los museos y las ciudades del arte adonde quiera que fueran, París, Roma o Florencia. En el Café de la Rotonde, en Montparnasse, pudieron ver a Pablo Picasso y a Diego Rivera, y en Le Giubbe Rosse, en Florencia, a Filippo Marinetti.

Para los que volvieron fue un choque con la realidad. En Buenos Aires, el medio artístico continuaba siendo tan tradicional como cuando lo habían dejado. Los espacios de exhibición se reducían a las salas que la Comisión Nacional de Bellas Artes tenía en la zona de Retiro, en un edificio de metal y vidrio, donde podían organizarse exposiciones individuales y donde funcionaba el Salón Nacional. Por entonces, en la Plaza San Martín también se encontraba el Museo Nacional de Bellas Artes. Los recién llegados pronto descubrieron lo poco permeables que eran estos lugares a las novedades que traían desde el viejo mundo, lo que les provocó un estado de permanente melancolía. Buenos Aires, en 1914, tenía poco que ofrecer a unos jóvenes bohemios que habían vivido en Europa la influencia del posimpresionismo, los inicios del cubismo, el expresionismo y el futurismo, y habían recorrido las ciudades en las que todavía vivían Auguste Renoir y Claude Monet, y donde Henri Matisse, Amedeo Modigliani y Pablo Picasso podían ser encontrados en cualquier esquina de Montmartre. ¿Habría sido solo un espejismo?

Este retorno a la capital del país se daba en el mismo momento en que una adolescente (y su familia) tomaba el vapor alemán Sierra Nevada, en sentido contrario: se trataba de Norah Borges.

La familia Borges también fue sorprendida por el inicio de la guerra apenas arribada a Europa, en 1914, y la decisión de los padres fue quedarse en Ginebra, Suiza, lugar neutral. A Ginebra llegaban los soldados heridos para recuperarse con el aire de la montaña y los refugiados de la Gran Guerra. Era una ciudad cosmopolita y pintoresca, con sus calles de adoquines, las casas bajas a orillas del Ródano, los sonidos de las campanas que atravesaban los tiempos y las librerías que fascinaron al hermano de Norah, Jorge Luis, un adolescente de quince años que comenzó a cursar la escuela secundaria en el Collège de Genève. La pasión del joven por la literatura estaba unida a esta ciudad: “Ginebra me parece la más propicia a la felicidad. Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha, del taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires”,¹ recordaría tiempo después. Como puede verse, entre aquello que lo fascinó estaba la poesía del expresionismo, que leía a través de libros, publicaciones y revistas que encargaba, y que lo motivó a aprender el alemán por su cuenta.

Mientras tanto, Norah, con trece años, iniciaba sus estudios en la École des Beaux-Arts de la ciudad, en el nuevo edificio del boulevard Helvétique. Por entonces, las academias europeas transitaban un proceso de modernización y, sin embargo, el método de enseñanza seguía siendo viejo, del siglo pasado. Norah estudió en largas sesiones de dibujo, copias de calcos, anatomía, perspectiva, composición y pintura de caballete, un formato tan convencional que llevó a su profesor Maurice Sarkisoff —un escultor clásico de cierto prestigio con el que tomó clases de figura humana en la École— a alentarla, en 1918, a abandonar la mala influencia de las academias, frecuentar los museos antiguos y pintar sola. “[...] no se dedique a imitar a un Zuloaga cualquiera”,² le aconsejó.

¹ Jorge Luis Borges, en Jorge Luis Borges y Antonio Fernández Ferrer, “Borges A/Z”, *La biblioteca de Babel. Colección de lecturas fantásticas dirigida por Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Siruela, 1988.

² Jorge Luis Borges, *Norah*, Milán, Edizione Il Polifilo, 1977.

³ La cita corresponde a sus apuntes de vida, publicados en *The New Yorker* con el título "Autobiographical notes", el 19 de septiembre de 1970, traducidos al español por José E. Pacheco, *La Gaceta*, México, Fondo de Cultura Económica, octubre de 1971.

⁴ Jorge Luis Borges, "Mallorca", *El Día*, Palma de Mallorca, 21 de noviembre de 1926.

Norah recogió el guante, y pronto adoptó un estilo vanguardista y antiacadémico: el expresionismo. Este interés se dio en el mismo momento en que el lenguaje expresionista se encontraba en su apogeo en Alemania, lo que marca una de las características de su período de aprendizaje: las vanguardias eran movimientos vivos. Esta estética estaba en el aire. Además de las referencias literarias que recibía a través de su hermano, en Suiza circulaban grabados expresionistas, y Norah daría de lleno con el estilo en un nuevo viaje familiar. A finales de agosto de 1918, o principios de septiembre, cuando se presentía el final de la guerra, la familia se instaló en Lugano, durante el otoño y parte del invierno, para disfrutar las vistas del lago, los viñedos y los Alpes suizos. Mientras su hermano leía a los expresionistas alemanes y la novela *El Golem*, de Gustav Meyrink, Norah tuvo un encuentro definitivo con esta tendencia como alumna del grabador expresionista Arnaldo Bossi. Fue un momento decisivo, que marcó el sello de sus primeras obras. El grabado sobre madera le permitió experimentar con líneas gruesas, directas, rápidas, angulares, sin ninguna delicadeza, que dieron lugar a unas formas alargadas y distorsionadas, con el dramatismo propio de esta corriente.

El vaivén familiar a través de Europa la llevaba a un modo de formación ligado a búsquedas personales, como su profesor le había aconsejado. Era una adolescente con una educación tradicional puertas adentro; su ámbito fundamental era el privado y, para establecer relaciones con el campo artístico y literario, iba a necesitar de otros, de puentes. En esta etapa, de su hermano.

A comienzos de 1919, los Borges se pusieron de nuevo en movimiento, ya sin el temor a la guerra, y abandonaron Lugano. Volvieron a Ginebra, recorrieron el sur de Francia, llegaron a Barcelona y, desde mayo, pasaron ocho meses en Mallorca, una isla española bordeada de mares, a la que fueron "porque era barata y hermosa, y porque apenas habría más turistas que nosotros",³ recordaba Jorge Luis, quien además diría de este lugar: "no he poseído casi nunca el caudal de felicidad que uno debe llevar adentro para sentirse espectador digno (y no avergonzado) de tanta claridad de belleza".⁴

Norah vivió este tiempo en la isla de una forma, y su hermano, de otra. Jorge Luis enseguida hizo amigos, escritores de lo moderno como Jacobo Sureda, contactos fundamentales para lo que vendría después. Escribió poemas, artículos, un cuento y un manifiesto ultraísta (firmado con otros poetas isleños). En Palma de Mallorca, donde se instalaron primero, participó de la bohemia del Café de los Artistas (tertulias que terminaban al amanecer y donde los jóvenes poetas debatían acaloradamente), daba caminatas, subía los cerros en mula y nadaba en las playas que visitaba. En tanto, Norah tomaba clases con el sueco Sven Westman. Su nuevo maestro había tenido contacto con el círculo vanguardista en Francia, frecuentado a Picasso, y había llegado a España buscando refugio durante la Gran Guerra. Bajo esta influencia, Norah pintó un mural en el hotel donde estaban alojados, la Pensión Nuevo Continental, sobre la calle San

Miguel de Palma. Tiempo después, por mediación de Westman, los Borges viajaron a otra zona de la isla, Valldemosa, una localidad rural entre las sierras. Allí se quedaron en el Hotel del Artista, una casa de huéspedes donde Norah pintó otro mural. De nuevo, encontró su modo de ser moderna (ya que el lenguaje de estos murales lo era), sin salir del ámbito privado, en los sitios donde se hospedaban. La isla, además, le proporcionó inspiración, y en los siguientes años realizó dibujos y grabados que se publicaron en revistas ultraístas españolas y que tenían por temas los balnearios de Mallorca, su catedral (donde acudía a misa con su madre) y los lugares y personajes cotidianos: manzanares, patios de casas, campos cultivados, higos, palmeras, terrazas y mujeres con cántaros en la cabeza. Con estas imágenes, experimentó su lenguaje moderno y personal.

En octubre de 1919, la familia viajó a Murcia, Granada y Córdoba, para instalarse luego en Sevilla durante noviembre en el hotel Confort Moderno, donde los poetas, escritores e intelectuales se daban cita. Aquí se produjo el encuentro que influiría de lleno en los hermanos, el contacto de Jorge Luis con los jóvenes poetas ultraístas nucleados en la revista *Grecia*, en la que comenzó a publicar en diciembre. Poco después, este grupo estaba instalado en Madrid. En febrero de 1920, la familia también se trasladó a esa ciudad, donde Jorge Luis participó activamente de las tertulias del Café Colonial y del Café de Pombo (que congregaba también a Ramón Gómez de la Serna). En este ambiente de letras, joven y vanguardista, Norah conoció a uno de los partícipes de las jornadas literarias, el poeta Guillermo de Torre, su futuro marido. En junio, los Borges se instalaron nuevamente en la isla de Mallorca, donde Jorge Luis impulsó el ideario ultraísta. Esta cartografía marcó a la vez el itinerario de Norah. No solo eran recorridos turísticos, sino viajes estéticos y de formación.

Entre 1919 y febrero de 1921, por intermedio de su hermano, colaboró en revistas españolas que dedicaban sus páginas al ultraísmo literario, que reunía a escritores españoles y latinoamericanos. Aunque participó de algunas lecturas en conjunto, la realidad es que Norah no formó parte de las reuniones y tertulias de cafés que frecuentaba Jorge Luis. A pesar de esto, pronto se transformó en protagonista del movimiento: junto con Rafael Barradas y Wladyslaw Jahl, se convirtió en responsable de la imagen visual del ultraísmo. En esta etapa, realizó grabados sobre madera, una técnica que resultó vital para la batalla por la modernidad que estaban dando estas revistas. Fue compañera de su hermano desde lo estético, y sus dibujos y grabados aparecieron en las publicaciones donde él escribió, las revistas ultraístas españolas *Grecia*, *Tableros* y *Horizonte*, desde una vertiente que denota en ellos la influencia del expresionismo alemán. En simultáneo, entre 1920 y 1921, su hermano tradujo poemas de los expresionistas alemanes, con lo que introdujo esta tendencia en España desde la revista *Grecia*, en la que publicó poemas de Kurt Heynicke y de Wilhelm Klemm. Fue esta revista española la que resaltó la obra de Norah ya en 1920, cuando Guillermo de Torre dijo de ella: "Por su apasionamiento de planimetrías inéditas,

⁵ Guillermo de Torre, "El arte candoroso y torturado de Norah Borges", *Grecia*, Madrid, junio de 1920, s. p.

⁶ Isaac del Vando Villar, "Una pintora ultraísta", *Grecia*, Sevilla, 1920, s. p.

⁷ Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 66.

asciende a un plano ultraísta de afín tangencialidad ideológica",⁵ e Isaac Vando Villar sostuvo: "¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora [...]!".⁶

En tanto, aunque trabajaba con el lenguaje expresionista en grabados, pinturas y tintas, con escenas de crucifixiones y martirios en violentas contorsiones, Norah comenzó a palpar el cubismo, el grito iniciado una década antes por Picasso, Georges Braque y Fernand Léger que todavía retumbaba en la posguerra. Esta corriente le llegó por diferentes vías: por contacto con los propios artistas franceses, por su acercamiento directo a las obras en los recorridos familiares o a partir de reproducciones. Como resultado, experimentó con este lenguaje geométrico, que tradujo en grabados de composiciones diagonales y romboidales, y en la descomposición de los objetos desde 1921, cuando comenzó a colaborar en la revista española *Ultra*.

La familia Borges retornó a Buenos Aires en marzo de ese año. Norah volvía con este aprendizaje sobre las vanguardias, que había adquirido de primera mano, no solo del expresionismo alemán y del cubismo, sino también de otros lenguajes que estarán presentes en sus obras de los años 20, el futurismo, el orfismo y el primitivismo. Además del arte tradicional, que las vanguardias citaron con frecuencia, como la pintura italiana de los siglos XIV y XV, la obra de "El Aduanero", Henri Rousseau, los prerrafaelitas y la producción del Greco. Con todo este bagaje, construyó una síntesis muy personal que aportó al ultraísmo español primero y a la vanguardia argentina después.

Cuando llegó a Buenos Aires, en 1921, había vuelto a hacer un viaje inverso. Los jóvenes de su generación, los artistas que entonces contaban con veinte años (Norah los había cumplido en marzo), viajaban a Europa por primera vez, y continuarían haciéndolo a lo largo de la década: Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Sesostris Vitullo, Víctor Pizarro, Lineo Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Pedro Domínguez Neira, Juan del Prete, Raquel Forner y Alfredo Bigatti. Iban a experimentar la bohemia, a alquilar talleres, a pasar frío y hambre con tal de formarse en la Académie Julian, el taller de André Lothe, la Académie Moderne, donde corregía Othon Friesz, y los talleres libres de la Académie de la Grande Chaumière. Ellos fueron conformando el Grupo de París, con la poética del "retorno al orden", una estética que buscaba reconstruir la figura humana y hacer legible la obra de arte, en boga durante esa década en la que "aún vivían Matisse, Braque, Chagall, Bourdelle, Maillol, Rouault, Segonzac, Léger, Zadkine, Friesz, Despiau, dando pruebas constantes de talento y preservando a los jóvenes de un prematuro descreimiento", según recordaría Butler.⁷ En París, vivirían la efervescencia de los años 20, con los jóvenes intelectuales reunidos en los típicos cafés de la ciudad y en los bares Le Dôme, La Rotonde y Le Select, las tertulias literarias y borracheras de Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, James Joyce y Henry Miller, aquella "generación perdida", y las novedades modernas de Picasso, Man Ray y Gertrude Stein.

Norah, por el contrario, había dejado atrás las luminarias y regresaba a Buenos Aires con la experiencia del movimiento literario del ultraísmo.

Después de siete años de ausencia, los Borges notaron la diferencia. La ciudad había crecido y se había modernizado, los tranvías avanzaban por todas las calles, la luz eléctrica mostraba una urbe nocturna distinta, las casas se habían construido hacia lo alto y en los barrios resonaban dialectos e idiomas diferentes. Era una ciudad moderna y cosmopolita. De inmediato, Jorge Luis se volcó a la poesía para hablar de Buenos Aires, y Norah comenzó a representarla en sus grabados. Lo paradójico es que la ciudad que describían era la de la infancia, la que los hermanos conservaban en la memoria, uno como espejo del otro, la de casas bajas con balaustradas y azoteas, zaguanes y patios, detenida en el tiempo lento del pasado.

Sin embargo, esta nostalgia no tenía que ver con el lenguaje literario y plástico de las obras, que eran modernas: Norah se perfilaba hacia el cubismo.

Por entonces, la ciudad porteña no era muy prometedora para los artistas de la vanguardia. No existía un museo de arte moderno que contemplara los nuevos lenguajes artísticos, y el Museo Nacional de Bellas Artes estaba capitalizado por la vieja generación, cuyos exponentes eran Cupertino del Campo, director de la institución, y su secretario, Atilio Chiáppori. Estos nombres, a su vez, formaban parte de otros espacios del mundo artístico: la crítica de arte en los principales medios, como *La Prensa*, *La Nación*, *Nosotros* y *Plus Ultra*, y la Comisión Nacional de Bellas Artes, que elegía jurados para los salones nacionales y adquiría obras para el Museo. Los coleccionistas, además, solían estar relacionados con estas instituciones.

Otros artistas que se oponían a estos espacios hegemónicos se movían en ámbitos alternativos, como los Artistas del Pueblo y el grupo que actuaba en torno a los talleres del barrio de La Boca. También desde un lugar alternativo, los artículos de la revista *Claridad*, con sede en el barrio de Boedo, ligaban el arte a la política de izquierda, y levantaban su bandera de protesta contra los jurados, los premios oficiales y las instituciones establecidas. Al margen del medio oficial, los cambios también se producían en los talleres alquilados, como el que compartían los artistas que habían estudiado en Europa, o el de los jóvenes que necesitaban dividir el costo de la renta (como Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, Pompeyo Audivert y José Planas Casas). Estos grupos establecieron espacios para el debate, sumando a escritores y a críticos, en lugares informales donde comenzó a gestarse la vanguardia local. En bares, "boliches", cafés, almacenes, compartían charlas, vermouths, organizaban banquetes, incluso cerca del Museo Nacional de Bellas Artes. Y en periódicos como *Acción de Arte* y *Campana de Palo*, en el que escribía el crítico más cuestionador de las manifestaciones culturales hegemónicas, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta). Había un descontento y un interés por un arte nuevo, que pronto haría suyos la revista *Martín Fierro*.

Por el contrario, la acción de Norah a su llegada a la ciudad no podía darse al margen de los espacios formales; no era el lugar para una joven como

⁸ *Ibíd.*, p. 33.

⁹ Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), "Ramón Gómez Cornet (1922)", *Críticas de arte argentino. 1920-1932*, Buenos Aires, Gleizer, 1934, p. 55. Según Jorge López Anaya, se desconocen los trabajos expuestos, pues el artista los destruyó, y solo se conserva *Autorretrato con los ojos blancos*. Cf. Jorge López Anaya, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 207.

ella. Siguió ligada a la modernidad a través de los proyectos editoriales de su hermano, que difundían la vanguardia artística, estética y poética. Norah participó en estos proyectos desde 1921: ilustró donde Jorge Luis escribió; por ejemplo, una xilografía de su autoría apareció junto a la "Proclama" de los jóvenes poetas en el primer número de *Prisma. Revista mural*, publicación en forma de afiche que se realizaba en la casa familiar de la calle Bulnes. Norah podía observar desde la ventana a su hermano y a otros ultraístas salir por las noches a pegar la proclama por la ciudad, buscando llenar las calles de poesía (incluso una vez los acompañó).

De nuevo, la vanguardia sucedía donde ella estaba.

Al año siguiente, en 1922, sus grabados aparecieron en los primeros números de *Proa. Revista de renovación literaria*, fundada por Jorge Luis y amigos, y participó en publicaciones de poesía moderna, por ejemplo, con su ilustración de 1923 para la cubierta de *Fervor de Buenos Aires*, primer libro de poemas de su hermano, que marcaba el interés de ambos por este encuentro con la ciudad porteña, los patios y los arrabales, el alejamiento de Jorge Luis del ultraísmo y la afinidad de Norah con la estética cubista. Por otra parte, Guillermo de Torre, cada vez más cerca de la artista, comenzó a perfilarse como otro puente hacia su vida pública: fue quien habilitó la posibilidad de hacer envíos a España, por lo que Norah continuó aportando a la vanguardia del país europeo sus xilografías, linóleos y dibujos en revistas como *Ultra* y *Horizonte*, y en el volumen *Hélices. Poemas*, del propio Guillermo, publicado en 1923, que incluía sus grabados. La obra cada vez más personal se evidencia en los trabajos que realizó entre 1922 y 1923, síntesis del cubismo, el expresionismo alemán y la expresión de los pueblos primitivos, en particular, las máscaras africanas, interés característico de las vanguardias.

En contraposición, durante esta etapa no expuso sus obras en ningún espacio artístico. Los lugares que, a partir de 1924, fueron conformándose como ámbitos para el arte moderno (Asociación Amigos del Arte, La Peña del Tortoni, la Nordiska, la Wagneriana) no existían a principio de la década. Las pocas apariciones de las nuevas tendencias venían cargadas de polémicas y desmerecimientos. En 1921, Pedro Figari había exhibido en la Galería Müller, muestra que sorprendió (para bien) a los jóvenes artistas de entonces por "el extraño poder de sus evocaciones".⁸ Sin embargo, lo más comentado ese año había sido la exposición de Ramón Gómez Cornet en la Galería Chandler, donde presentó una serie de obras con un tratamiento de colores planos y contornos negros, de aspecto hierático. Tiempo después, el crítico Atalaya declaraba que esta exposición había sido tratada con reprobación y con indiferencia, porque tocaba los "ismos modernísimos que tanto dan que hablar en Europa".⁹ Un año después, Cupertino del Campo, el blanco principal de los jóvenes artistas, recorría Europa, donde los movimientos de vanguardia confirmaron sus peores sospechas: se trataba de artistas sin técnica. La "horrible pesadilla del expresionismo alemán", con su estética "chillona" y "de mal gusto", el sinsentido

¹⁰ Cupertino del Campo, *Forma y color. Impresiones de viaje*, Buenos Aires, Editorial Idea Latina, t. 1, 1924, pp. 278, 101 y 262.

¹¹ Horacio Butler, *op. cit.*, p. 95.

del futurismo, cuyo arte era "deliberadamente deformado",¹⁰ lo plantaron en su decisión de definirse por el arte figurativo y comprensible, y de defender la tradición local. Las obras modernas eran evitadas en su gestión al frente del Museo Nacional de Bellas Artes, que no adquiría "los Modiglianis, los Chagalls o los Soutines", cuestionaba Butler y acusaba a los funcionarios (en referencia a Cupertino y a Chiáppori) de "ineptos".¹¹

No era un medio apropiado para una artista como Norah Borges, todavía bajo el influjo de los lenguajes más rupturistas, como el cubismo y el expresionismo alemán, que, en cambio, pudo desarrollar libremente desde el ámbito editorial.

HOJA DE RUTA: 1923-1932

A mediados de 1923, la familia Borges tomó el vapor Highland Rover en el puerto de La Plata y retornó a Europa, donde visitó Londres, París, Ginebra y Portugal. Además de recorrer varios puntos de España, los Borges residieron un tiempo en Madrid. Durante este segundo viaje, Norah colaboró en nuevos proyectos editoriales europeos: *Alfar. Revista de Casa América, Plural. Revista mensual de literatura* y *Ronsel*. Continuó interesando a poetas y críticos españoles: Ramón Gómez de la Serna, Manuel Abril y Benjamín Jarnés reseñaron su obra. En forma paralela, comenzó a privilegiar un lenguaje ligado al "retorno al orden", que los artistas de vanguardia estaban definiendo. Norah se inclinó cada vez más hacia la técnica pictórica, representó atmósferas metafísicas con mujeres ensimismadas y parejas que imponen una lejanía, evitando la ruptura del espacio o el alargamiento de las formas de sus obras previas.

Su proceso de cambio formaba parte de una transformación de las artes en Europa. Ese mismo 1923, también desde el viejo mundo, Butler señalaba la efervescencia de artistas y estudiantes que llegaban de todas partes a París, quienes llenaban los talleres, las academias, los cafés y los hoteles, y donde convivían los antiguos modos del arte con la modernidad. "Algunos compañeros frecuentaban el Louvre para estudiar los clásicos, mientras los exaltados hablaban de quemarlo, invocando el final de una era o el genio de Picasso".¹² Fue un período de cambios y de pérdida de rumbo. El clima de decepción propio de la posguerra se volcaba hacia los lenguajes de las vanguardias, que fueron cuestionados y reformulados. Los artistas argentinos en Europa vivían este proceso de euforia y angustia desde lo público, recorrían en grupo las ciudades y los museos, como lo atestiguan las fotos de la época, en las que también puede verse a artistas mujeres como Raquel Forner. No era el caso de Norah: transitó esta etapa de un modo más introspectivo e íntimo, movida al ritmo de las decisiones familiares y de los contactos literarios de Jorge Luis, primero, y de Guillermo de Torre, cada vez más (por esta época, su novio), sin participar en estos colectivos.

Fue el lenguaje que Norah dio a conocer en el ámbito local cuando, en junio de 1924, la familia hizo la ruta de regreso.

¹² *Ibíd.*, p. 52.

¹³ Emilio Pettoruti, *El pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1968, p. 190.

¹⁴ Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), "Primer Salón libre (1924)", *Críticas de arte argentino. 1920-1932*, op. cit., p. 83.

¹⁵ Jorge Luis Borges, "Prólogo a la segunda edición" [1969], *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 2013, p. 61.

Ya en Buenos Aires, por fin pudo ser parte de una exposición que, paradójicamente, tendría lugar en Madrid. Desde la Argentina y a través de Guillermo de Torre, hizo llegar grabados y dibujos para la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos, donde se la consideraba una más (no hubo aclaración sobre su nacionalidad). La exhibición se realizó en mayo de 1925, en el Palacio de Exposiciones del Retiro, hoy Palacio Velázquez, y la llevó adelante un grupo de intelectuales y críticos, además de Guillermo de Torre, Eugenio d'Ors, Juan de la Encina y José Ortega y Gasset. En cambio, exponer en Buenos Aires seguía siendo difícil, aunque por entonces había empezado la apertura a las vanguardias. La exposición de Pettoruti en la Galería Witcomb, en octubre de 1924, marcaba un contundente desplazamiento hacia la modernidad. Por la mañana del día 13, había acudido a ver la muestra el propio presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear, y en la tarde, el público desbordó la sala: hubo gritos, dificultad para acercarse a los cuadros y discusiones que continuaron en la vereda. Parte de la crítica y de los asistentes, más acostumbrados a tomar como referentes modernos a Ignacio Zuloaga o Julio Romero de Torres, consideraron que la exposición era ofensiva. Sin embargo, una nueva publicación surgida ese año hizo la defensa de la muestra: la revista *Martín Fierro* (1924-1927), que motorizaba el combate y la burla hacia la literatura y el arte instituidos. En tanto, Cupertino del Campo rechazaba la propuesta de adquisición de *Pensiroso*, obra del artista nacido en La Plata, para el Bellas Artes, afirmando que mientras fuera el director "no entraría al museo ni un centímetro cuadrado de pintura de Pettoruti".¹³ A pesar de estas dificultades, la oleada moderna ya no podía detenerse y, en diciembre de 1924, Xul Solar presentó cinco obras en el Primer Salón Libre, que Atalaya señaló como un aporte "curioso y de rareza no común".¹⁴

Desde este año, 1924, que corresponde a su llegada a Buenos Aires, Norah participó con dibujos y viñetas en diez números de la revista *Proa* (en la que su hermano intervino activamente) y realizó la tapa del segundo poemario de Jorge Luis, *Luna de enfrente*. Se trataba de ser modernos, de volcarse hacia una estética nueva, como el escritor aclaró en una revisión de su libro de poemas, en 1969.¹⁵ En esta búsqueda de un lenguaje joven, apenas arribados a la ciudad, ambos se conectaron con el grupo de *Martín Fierro*. Su hermano participó activamente en la revista desde septiembre de ese año, con poemas, reseñas bibliográficas, notas, parodias y prólogos en los que experimentó con su idea de ser moderno, dando protagonismo a la ciudad porteña, sus personajes y el criollismo, en diálogo permanente entre la tradición literaria argentina y el ultraísmo español.

La participación de Norah en esta publicación también fue continua. Además de la producción artística, su actividad estuvo en el cruce de la crítica y el asesoramiento artístico, siempre de un modo silencioso y oblicuo, sin firmar sus textos ni figurar en la redacción. Sería una constante en su carrera, sus escritos aparecían con seudónimo o como textos anónimos, quizás, como decía su hermano, "para no alardear de escritora", territorio que Norah consideraba

¹⁶ Citado en May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, EUDEBA, 2009, p. 47.

¹⁷ Por otra parte, debió ser suyo un artículo sin firma de 1927 sobre la artista francesa Irene Lagut, amiga con la que mantuvo intercambio epistolar y que formaba parte del grupo vanguardista parisino. Asimismo, dos proyectos que no se concretaron, impulsados por la revista, la contaban como protagonista, el Salón de Arte Moderno, que se proyectaba para agosto de 1925 (que mostraría el movimiento de las artes plásticas en nuestro medio y donde, además de Norah, expondrían Figari, Pettoruti, Xul Solar y Curatella Manes, entre otros), y un libro sobre su obra gráfica, que tampoco vio la luz. Véase Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica. 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 83.

¹⁸ [Norah Borges], "Un cuadro sinóptico de la pintura", en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año 4, n.º 39, 28 de marzo de 1927, pp. 2-4.

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Norah*, op. cit.

²⁰ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 55.

propio de Jorge Luis.¹⁶ Desde mayo de 1925, la artista formó parte de las ediciones de la revista, donde se la incorporó al proyecto para el apartado "Notas gráficas", junto con Pettoruti, Xul Solar y Oliverio Gironde, entre otros. Además, *Martín Fierro* incluía sus ilustraciones y pinturas, y puede suponerse que algunos artículos de artistas europeos de vanguardia tenían que ver con sus sugerencias (así como la reproducción de obras de Marie Laurencin, Pablo Picasso, Robert y Sonia Delaunay, y el Greco, a quienes admiraba).¹⁷ Por otra parte, en esta revista publicó, sin firmar, su texto de 1927 "Un cuadro sinóptico de la pintura",¹⁸ en el que se evidencia su inclinación por el "retorno al orden", lenguaje que *Martín Fierro* impulsaba al incorporar al plantel figuras simpatizantes de esta tendencia, como André Lhote y Maurice Raynal, y a través de los artículos sobre Picasso y Carlo Carrà. Organizado a modo de cuadro sinóptico, con un diseño de página moderno y variantes en la tipografía, el escrito de Norah contribuyó a otorgar un perfil definido a esta corriente que proponía la recuperación de la tradición clásica y la representación de la figura humana legible. A su vez, el artículo dejaba en claro la función que Norah reclamaba a los artistas: la de crear un universo mejor, feliz. Poco a poco, sus obras habían adquirido esta impronta, que se acercaba al perfil de artistas como Laurencin y María Blanchard, una estética que comenzó a distanciarla de su hermano, quien para su segunda recopilación de ensayos, *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, le encargó las ilustraciones a Xul Solar, al que admiraba por su lenguaje plástico y su personalidad fuera de lo común. Atrás quedaba el tratamiento expresionista y cubista que había unido a los hermanos en el período ultraísta. A pesar de esto, Jorge Luis continuó destacando la obra de Norah, incluso muchos años después, al afirmar que su pintura "planea geométricamente cada una de sus telas".¹⁹

Sin embargo, la crítica de la época no destacaba esta geometría, sino una identidad que se asociaba con "lo femenino". El propio Guillermo de Torre, ya en 1925, ponderaba las nuevas búsquedas de la artista, ligadas a "una iridiscente sensibilidad femínea". "Su ingenuidad insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones", afirmaba.²⁰ El mundo alegre y simpático que ella promovía en su texto de 1927, inspirado en los circos, los juguetes, los niños, las calesitas, era también el universo de pintores hombres en ese período, que reivindicaron las diversiones cotidianas después de las trincheras, como los acróbatas que pintó una y otra vez Fernand Léger, los arlequines de Picasso o el interés por el ballet ruso de Henri Matisse.

Estas etiquetas en la obra de la artista tuvieron su consecuencia: sepultar su participación —silenciosa, es cierto— en los movimientos de vanguardia locales. La visión sobre Norah se afianzó en "lo femenino", incluso cuando expuso por primera vez en Buenos Aires, en el espacio moderno de entonces, la Asociación Amigos del Arte, en 1926. La *Exposición de pintores modernos* la convocó con otros dos artistas de vanguardia: Pettoruti y Xul Solar. La muestra contó, además, con la presencia de Filippo Marinetti, líder del futurismo italiano. Pese a

²¹ Alberto Prebisch, "Marinetti en los 'Amigos del Arte'", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año 3, n.º 29-30, 8 de junio de 1926, s. p.

²² Alberto Prebisch, "Los dibujos de Norah Borges", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, año 3, n.º 36, 12 de diciembre de 1926, s. p.

²³ Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), "Salón Florida (1927)", en *Críticas de arte argentino. 1920-1932*, op. cit., p. 266.

²⁴ Cf. Augusto Mario Delfino, "Norah Borges en los 'Amigos del Arte'. Por vez primera esta artista argentina expone en Buenos Aires", *El Diario*, Buenos Aires, 18 de junio de 1926; Manuel Rojas Silveyra, "La exposición de Norah Borges", *La Prensa*, Buenos Aires, octubre de 1926, s. p.

formar parte del movimiento más rupturista de aquel tiempo, la producción de Norah siguió siendo etiquetada, hasta por la revista *Martín Fierro*, como "poética y dulcemente sentimental",²¹ según puede leerse en un artículo de Alberto Prebisch, quien remarcaba que los dibujos de Norah tenían "una gracia y una ternura que no son el menor atractivo de este arte tan delicadamente femenino".²² Esta visión de la crítica no varió en ocasión de sus siguientes exposiciones. En octubre de este año, de nuevo en Amigos del Arte, presentó una muestra individual que reunía setenta y cinco trabajos, entre dibujos, óleos y tapices, y en 1927 participó de una muestra colectiva en el Salón Florida, junto con Héctor Basaldúa, Juan del Prete y Xul Solar. Respecto de la obra que Norah exhibió en esa oportunidad, Atalaya comentaba: "Diluye, pues, un poco esta voluptuosidad de niña candorosa, las tonalidades tersas, casi celestiales, verdadera deleitosa fruición visiva. De esta mezcla de ingenuidad, sensual, catolizante, fluye de sus cuadros no sabemos qué de poético, eminentemente femenino".²³

Sin embargo, algunos críticos del período, aunque los menos, destacaron en Norah su "actitud libertaria", su lugar dentro de la "acción renovadora" del arte argentino, y la señalaron como "la única mujer del grupo vanguardista".²⁴

HOJA DE RUTA: 1932-1940

En junio de 1931, varios artistas argentinos, entre ellos Norah, firmaron un "Manifiesto" en protesta contra el nuevo director del Museo Nacional de Bellas Artes, Atilio Chiáppori, quien había publicado en *El Hogar* su punto de vista sobre los trabajos de los jóvenes actuales, que consideraba "incomprensibles hasta la absurdidad". Además, catalogaba de exóticos a los artistas que adoptaban los "ismos".²⁵ Según Butler, responsable de la carta abierta contra el director, "las terminantes declaraciones de Atilio Chiáppori significaban la guerra al arte contemporáneo y a todo lo que nosotros habíamos creído y sostenido durante mucho tiempo".²⁶ Los jóvenes de París habían regresado paulatinamente, entre 1930 y 1933, y encontraban una situación desalentadora: el panorama no había variado.

Siempre en camino inverso, y ya casada con Guillermo de Torre, Norah partió a Europa, en un plan familiar diferente a los anteriores. Instalada con su marido en Madrid, durante 1932, siguió trabajando en obras caracterizadas por superficies bidimensionales y un mundo organizado según las leyes de equilibrio, armonía y orden. Fue el mismo período en que su hermano abandonaba las teorías del ultraísmo y seguía un lenguaje propio. Por otra parte, en esta etapa Norah fue ampliando sus redes hacia lo social, en contacto con mujeres artistas y escritoras con fuerte presencia en la esfera pública. Para ella fue otra forma de seguir su formación y sus búsquedas de modo autodidacta, sin salir

²⁵ Atilio Chiáppori, "El momento actual de la pintura", *El Hogar. Ilustración semanal argentina*, Buenos Aires, vol. 26, n.º 1902, 5 de septiembre de 1930, pp. 7, 22 y 68.

²⁶ Horacio Butler, op. cit., p. 117. Cf. Horacio Butler y otros, "Carta Abierta", *Argentina. Periódico de arte y crítica*, Buenos Aires, vol. 1, n.º 2, junio de 1931, p. 10.

del ámbito privado. En estos años de intercambios epistolares, de visitas, de conversaciones con las poetas Gabriela Mistral y Carmen Conde, o con la escritora Silvina Ocampo (quien estudiaba en París a principios de los años 30), fue elaborando una reflexión sobre el mundo artístico y literario puertas adentro, que complementaba con su actualización literaria permanente.

En 1934, todavía en Europa, logró realizar una muestra individual por primera vez en una institución oficial, el Museo de Arte Moderno de Madrid (que incorporó una obra suya a la colección), donde exhibió cuarenta y dos piezas, entre óleos, dibujos y acuarelas. Entre febrero y marzo de 1936, fue la única artista no nacida en España que participó de la exposición *L'Art Espagnol Contemporain*, junto con Picasso, Joan Miró, Juan Gris y Salvador Dalí, entre otros, en el Jeu de Paume, de París. Durante este año en aquella ciudad, mientras España hundía los pies en la guerra, tomó contacto con las novedades artísticas, lo que evidencia a una artista siempre actualizada.

En 1938, Norah Borges estaba de regreso en la Argentina, y en 1940, una gran exposición suya en Amigos del Arte daba cuenta de las diferentes técnicas y temáticas de su producción. Fue una continuidad del trabajo realizado en los años 20, que se deslizó entre su mundo personal y una red social de publicaciones, exposiciones y viajes, cuando sumó fuerzas de choque a la de otros jóvenes modernos que embistieron a la generación anterior y produjeron el ingreso de la vanguardia en el ámbito local. Lo que no cuadra con la imagen de pintora de temas femeninos con la que fue etiquetada en su época.

HORA Y MEDIA CON NORAH BORGES

JUAN MANUEL BONET

Hora y media con Norah Borges, en Buenos Aires, en su apartamento del Barrio Norte. Norah Borges, un verdadero mito. Norah Borges, casi un siglo de historia artística y literaria argentina y también española. Norah Borges, el ultraísmo madrileño, su matrimonio con Guillermo de Torre, la cubierta de *Fervor de Buenos Aires* de su hermano Jorge Luis, el Madrid de los treinta. Norah Borges, su propio Buenos Aires, su propio fervor por las quintas, por los barrios, por las esquinas rosadas. Norah Borges, siempre rodeada de misterio, siempre frágil, atravesando el siglo.

—EMPEZANDO POR EL PRINCIPIO, SI LE PARECE PODRÍAMOS HABLAR DE SU ESTANCIA EN SUIZA, A FINALES DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

—La estancia en Suiza fue importante tanto para mí como para mi hermano. Jorge Luis estaba entusiasmado con la poesía expresionista alemana, y encargaba todas las novedades. A mí también me interesaba el grabado expresionista, el grabado en madera.

—¿CÓMO APRENDIÓ ESA TÉCNICA DEL GRABADO EN MADERA?

—En la vitrina de una librería de Lugano, donde pasamos una estancia en un hotel frente al lago, fue donde vi por vez primera un grabado en madera. En esa misma ciudad aprendí la técnica con un artista local. Un grabador que entonces era muy conocido, y que me gustaba, era el belga Frans Masereel.

—ENTRE LOS PRIMEROS GRABADOS EN MADERA QUE HIZO USTED, FIGURAN ALGUNOS DE MALLORCA.

—Efectivamente. Recuerdo la isla como un lugar de una gran calma. Pasamos ahí dos estancias. Mi hermano veía mucho a Jacobo Sureda, aquel poeta que desaparecería prematuramente. La madre, Pilar Sureda, era una gran pintora, a la que Rubén Darío admiraba mucho, y que pintaba paisajes muy lindos. En Palma, en una imprenta chiquita, se editó *El caudillo*, la única novela de nuestro padre. Yo aprendí mucho junto a Sven Westman, un pintor que en París había frecuentado a Picasso, y que se había retirado a Mallorca. Pinté unos murales en un hotel de Palma, que estaba frente a la Iglesia de San Miguel, donde hay un San Miguel gótico. En Valldemosa también pinté algo en la casa del médico.

—LUEGO VENDRÍA A SEVILLA, EN CUYA REVISTA *GRECIA* PUBLICÓ SU HERMANO SUS PRIMEROS VERSOS.

—En Sevilla pasamos todo un invierno en el Hotel Cecil, en esa plaza tan grande y tan linda donde hay palmeras. Mi padre iba mucho al Archivo de Indias, que no estaba lejos del hotel. Adriano del Valle venía casi todos los días a vernos. Estaba cumpliendo el servicio militar. Era un poeta en cuanto hacía. Recitaba muchos versos. Versos suyos, y de otros poetas ultraístas, por ejemplo, de su amigo Rogelio Buendía, al que no conocí. Desde Sevilla fuimos a Córdoba, que es una de las ciudades españolas que prefiero. Mi hermano

se hizo amigo de un hijo de Romero de Torres. En Madrid tomé algunas lecciones con este pintor, algunos de cuyos cuadros me gustan mucho. No era muy buen profesor. Les decía muchos piropos a las modelos.

—¿QUÉ VIDA LLEVABAN USTEDES EN MADRID?

—En Madrid vivimos en un hotel de la Puerta del Sol. A Guillermo de Torre, que sería mi marido, me lo trajo mi hermano al hotel. Lo había conocido en la tertulia de Pombo, que frecuentaba. Pero mi hermano era más asiduo a la tertulia de Cansinos-Assens, a quien admiraba mucho. Yo a Cansinos no llegué a conocerle, pero me gustan mucho sus libros, especialmente *El divino fracaso*.

—¿CÓMO ERA ENTONCES GUILLERMO DE TORRE?

—Guillermo de Torre era, cuando lo conocí, un niño prodigio. Tenía mi misma edad, diecinueve años.

—TANTO EN *GRECIA* COMO EN OTRAS REVISTAS DEL ULTRA, APARECIERON MUCHOS DE LOS GRABADOS EN MADERA QUE USTED HACÍA.

—Sí, colaboré con grabados en madera en casi todas las revistas ultraístas. Los grabados me los pedía Guillermo. En esas revistas colaboraban también otros dos artistas extranjeros, el uruguayo Rafael Barradas y el polaco Wladyslaw Jahl, que hacía cosas muy lindas. Ilustré poemas de muchos de los poetas que surgieron en aquel momento. A muchos de ellos no los conocía personalmente.

—EN REALIDAD PARECE QUE USTED CONOCIÓ A POCOS DE LOS ULTRAÍSTAS, ¿NO ES CIERTO?

—Así es, pero tenga usted en cuenta que en aquella época las chicas no íbamos a los cafés.

—¿CÓMO FUE EL REENCUENTRO CON BUENOS AIRES?

—Fue entonces cuando mi hermano y yo descubrimos Buenos Aires, sus casitas antiguas, sus zaguanes, sus patios. Vivimos un proceso paralelo. Nos gustaban las mismas cosas. Las mismas, excepto los compadritos, que a mí nunca me han gustado. Además de la cubierta de *Fervor de Buenos Aires*, hice un grabado en madera para la revista mural *Prisma*, que mi hermano y otros ultraístas pegaron una noche por las paredes de toda la ciudad.

—¿QUEDA ALGO DE AQUEL BUENOS AIRES?

—Buenos Aires lo han echado a perder con tantos rascacielos horribles. Pero hay zonas que siguen conservando su encanto, especialmente San Isidro, donde está la quinta de Victoria Ocampo. También es lindo el Museo Enrique Larreta, que está en Belgrano. Y están las quintas del Tigre.

—¿CUÁNDO FUE SU BODA CON GUILLERMO DE TORRE?

—Después de cartearnos durante seis años, Guillermo llegó a Buenos Aires en 1927, para casarse conmigo. Cinco años más tarde, volvimos a Madrid. Nos instalamos en un piso de la calle Velázquez, muy cerca del Retiro. De la gente que tratamos en aquella época,

recuerdo a Ángeles Santos, que luego se casó con Grau Sala; a Carmen Conde, de quien ilustré un libro de poemas; a Ángel Ferrant, de quien todavía conservo un dibujo. También a Federico García Lorca, que me encargó trajes para La Barraca, trajes que me salieron muy siglo XV. Con Lorca coincidimos en una ocasión en Santander, adonde él había llegado precisamente con La Barraca. También estaba allá Miguel de Unamuno; qué ser maravilloso. Durante aquellos años viajamos por Europa. En París visitamos el taller de Torres García. Estuvimos en un curso de verano en Holanda. También fuimos a Alemania.

—ESTA ESTANCIA ESPAÑOLA LA INTERRUMPIÓ LA GUERRA CIVIL.

—Sí, salimos de Madrid al poco de empezar la guerra y con la convicción de que esta duraría pocos meses. Yo estaba embarazada de mi primer hijo, que terminó naciendo en París. El regreso a Buenos Aires, donde nació mi segundo hijo, fue bastante duro. No teníamos casa. La biblioteca se había quedado en Madrid, y fue llegando poco a poco en paquetes. Guillermo ejerció las funciones de agregado cultural de la embajada republicana, a cuyo frente estaba Ángel Ossorio y Gallardo. No mucho tiempo después de nuestra vuelta acá fue cuando Ramón Gómez de la Serna escribió un libro sobre mi pintura, que editó Losada. A Ramón le íbamos a ver de vez en cuando a su casa de la calle Hipólito Yrigoyen, en cuya fachada no hace mucho pusieron una placa en su memoria.

—ESPAÑA HA SIDO IMPORTANTE EN SU VIDA. ¿QUÉ SIGNIFICA PARA USTED ESPAÑA?

—Adoro España. Mi último viaje lo realicé con Guillermo en 1968. Entonces surgió una serie de dibujos que me gustaría reunir en un álbum. En ellos aparecen Córdoba, que como ya le he dicho es una de las ciudades españolas que prefiero; Palma y sus ventanas góticas; los tejados de Santiago de Compostela; Cádiz; el Patio de los Monjes de El Escorial; Ávila —uno de mis libros predilectos es *Las moradas*—; y, siempre, las niñas españolas todas redondas y de ojos negros.

—CITA USTED *LAS MORADAS*. ¿QUÉ OTRAS OBRAS DE NUESTRA LITERATURA HAN SIDO IMPORTANTES PARA USTED?

—He leído mucha novela española. Me gusta el universo de Gabriel Miró. También *Los trabajos de Urbano y Simona*, de Ramón Pérez de Ayala. Pero lo que más me inspira para mi propia obra es la poesía. Mi poeta preferido es Juan Ramón Jiménez, que vino a nuestra casa cuando pasó por Buenos Aires, y del que ilustré una antología para niños. También he ilustrado a Supervielle y a muchos poetas argentinos; entre ellos, naturalmente a mi hermano.

Tarjeta postal
con perfil de Norah Borges
Lyon, 1914
Colección
Miguel de Torre Borges

Entrevista de Juan Manuel Bonet publicada en *Renacimiento*, Sevilla, n.º 8, 1992.



Norah, una artista ultraísta

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 femínea. Que aspira a conservar sin mistificaciones geométricas. “Cada una de sus líneas es una fibra de su alma” —según sus palabras— que vibra en esas cabezas 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 picasianas de Irene Lagut. Otras figuras de Norah tienen un aire candoroso y torturado, que evocan el contorsionamiento patético de las creadas por Marie Blanchard. Norah Borges ha sabido asimilarse oportunamente la intención constructora del cubismo y del expresionismo.

Guillermo de Torre
Madrid, 1927



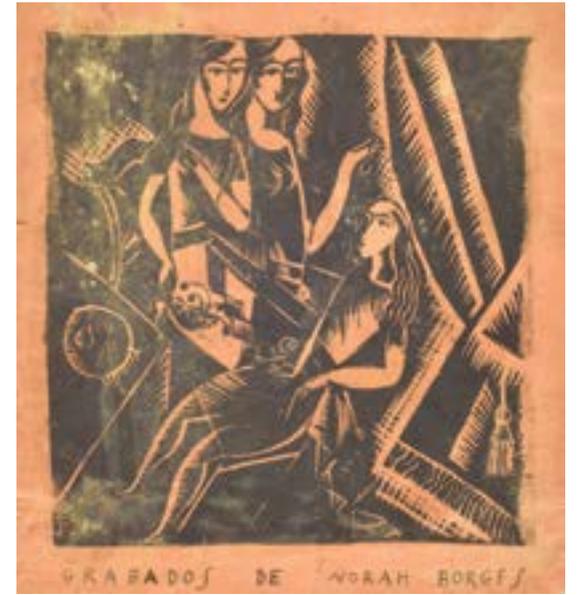
*Músicos españoles
(Músicos ciegos)*
1920
Xilografía
30 x 24,5 cm
Colección particular

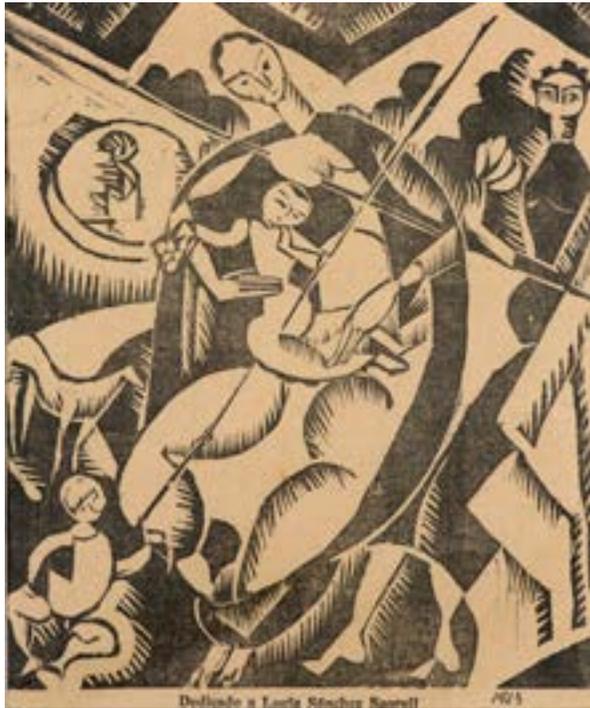


San Gabriel
1924
Xilografía
9 x 8 cm
Colección Torre Crespo

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

Circo
1923
Xilografía
19 x 19 cm
Colección Torre Crespo





Dedicado a Lucía Sánchez Saornil
1923
Xilografía
19 x 16 cm
Colección Torre Crespo

El ángel del violoncello
1919
Xilografía
15 x 14 cm
Colección Torre Crespo

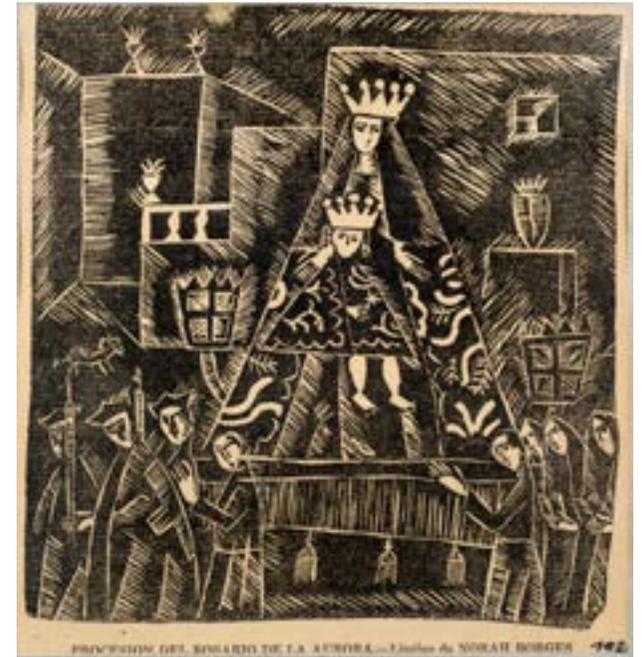
Sin título
1924
Xilografía
9 x 9 cm
Colección Torre Crespo

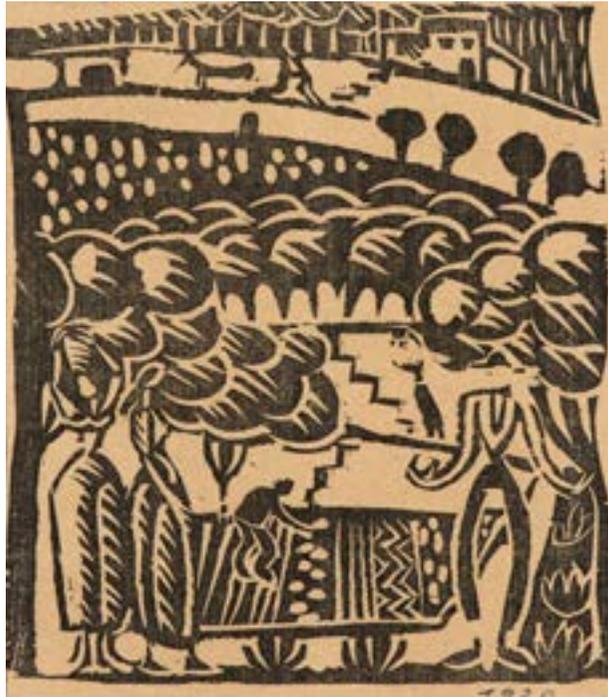


Paisaje de Mallorca
1920
Xilografía
20 x 17 cm
Colección Torre Crespo

Procesión del Rosario de la Aurora
ca. 1920
Xilografía
14 x 13 cm
Colección Torre Crespo

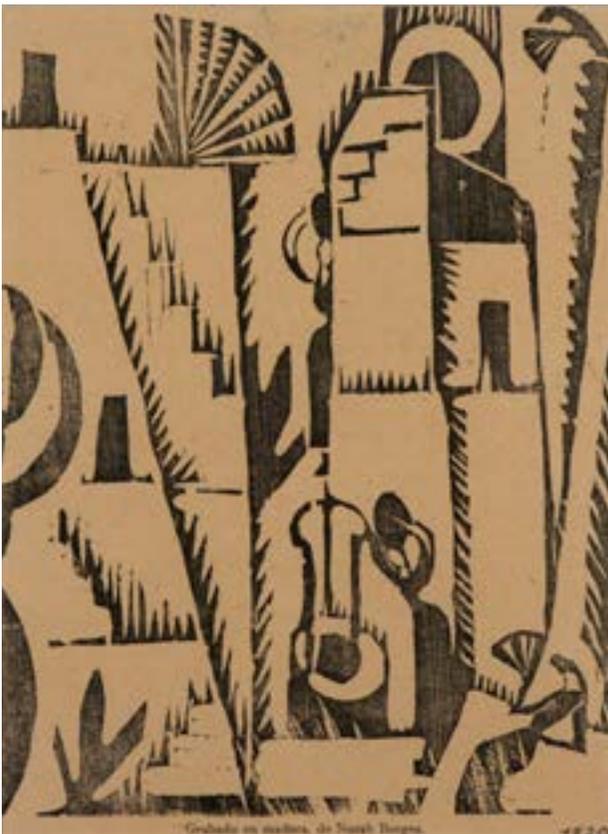
Daguerrotipos
1922
Xilografía
20 x 20 cm
Colección Torre Crespo





Sin título
1920
Xilografía
14 x 13 cm
Colección Torre Crespo

Terrazas
1920
Xilografía
20 x 16 cm
Colección Torre Crespo



Grupos en madera de Diego Rivera

Hamacas
1922
Linóleo
20,5 x 20,5 cm
Colección particular

Salón Federal (Sala)
1923
Linóleo
19,5 x 19,5 cm
Colección particular





La Verónica
1918
Xilografía
25 x 30 cm
Colección particular

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

Urbano y Simona
1923
Xilografía
14 x 11,9 cm
Colección particular

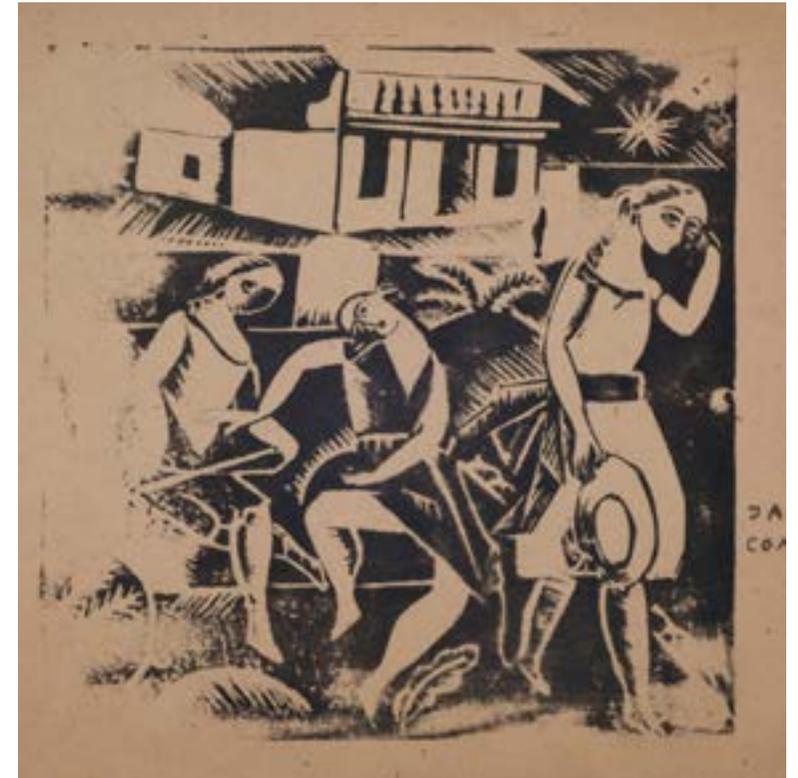


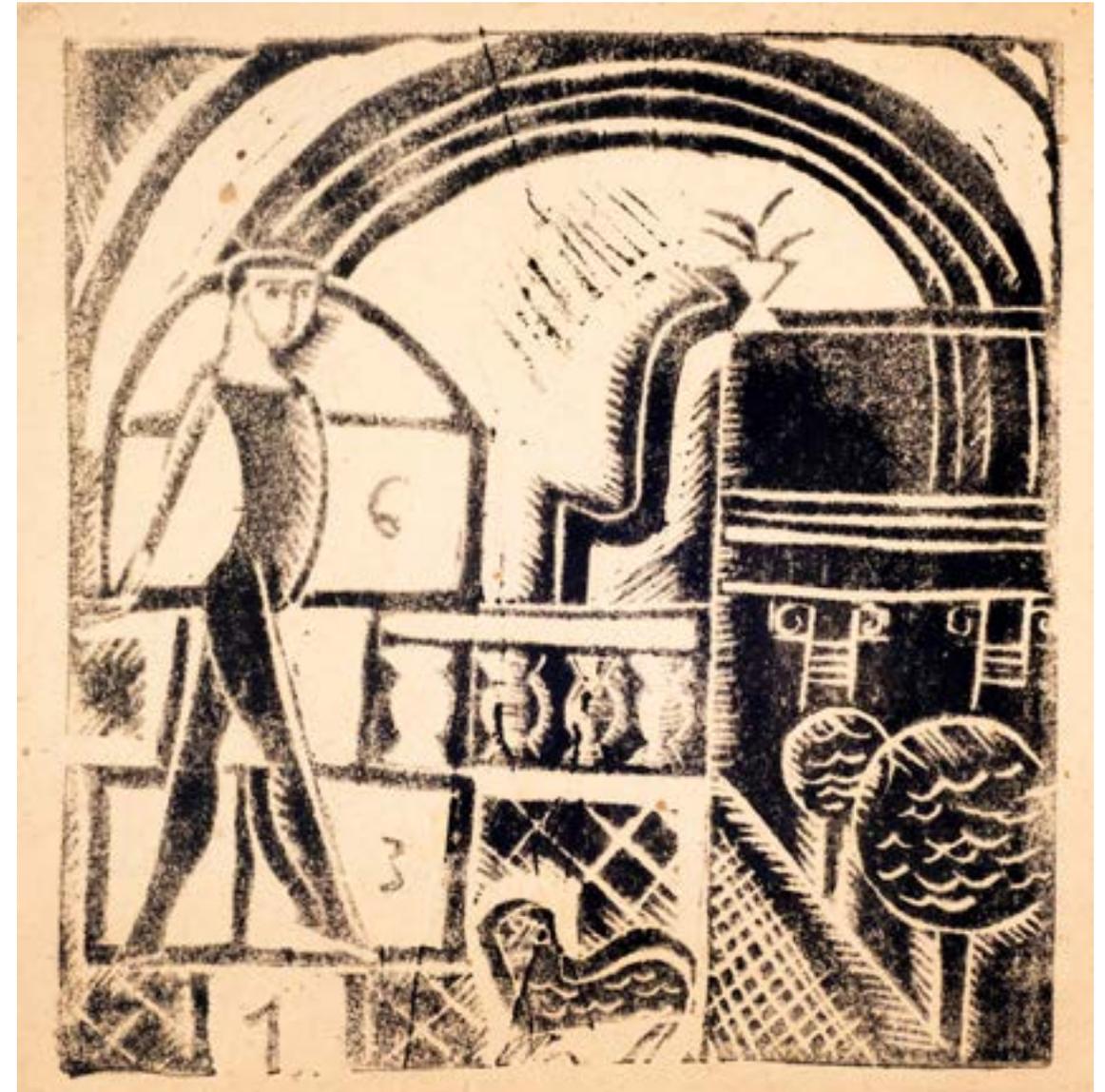
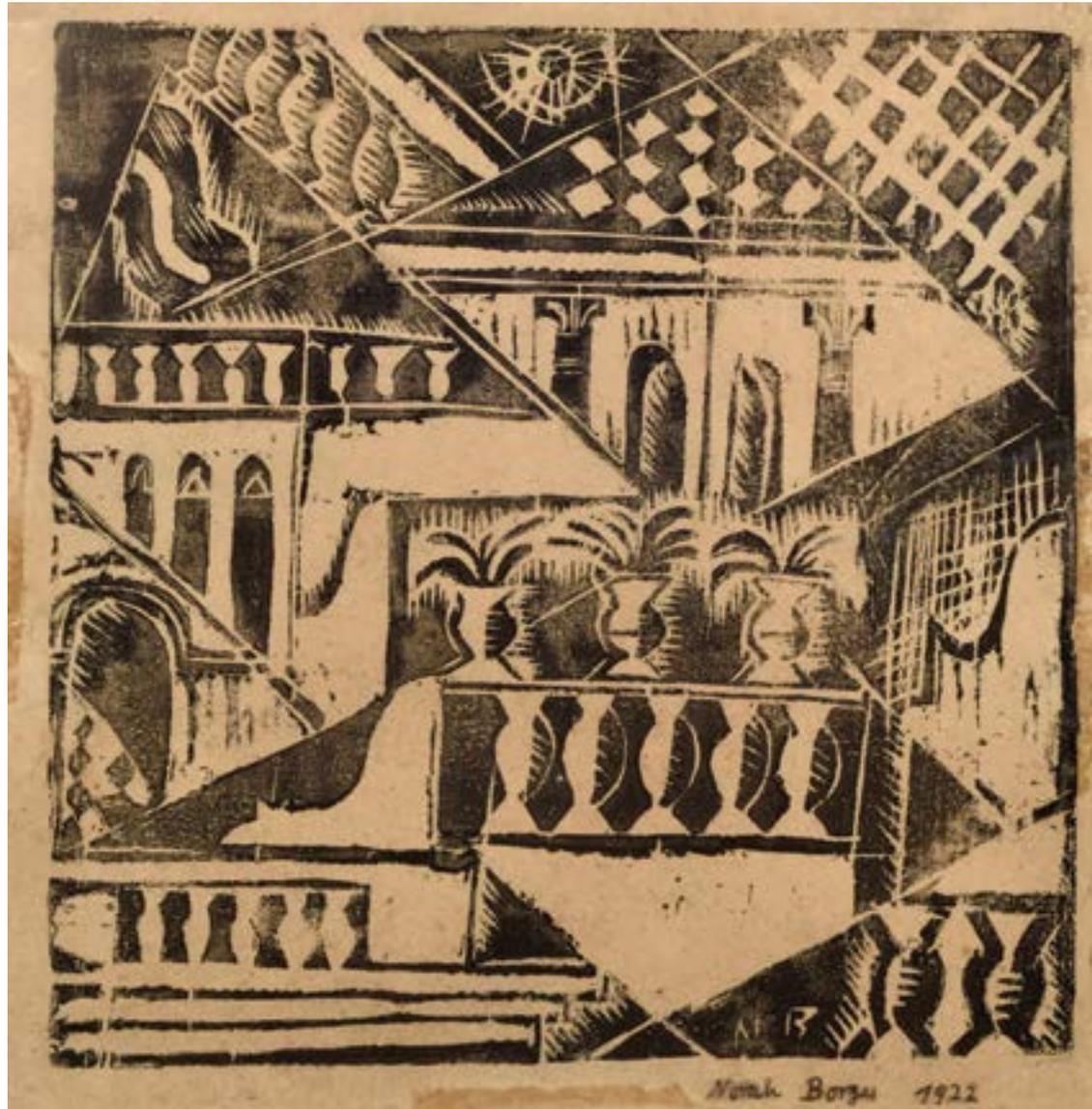


Salón Federal (Sala)
1923
Linóleo
19,5 x 19,5 cm
Prueba de artista
Colección particular

Jardín con niñas
ca. 1922
Linóleo
17 x 17 cm
Prueba de artista
Colección particular

Jardín
ca. 1922
Linóleo
22 x 24 cm
Prueba de artista
Colección particular





Paisaje de Buenos Aires
1922
Linóleo
21,3 x 20,8 cm
Prueba de artista
Colección particular

Rayuela
ca. 1922
Linóleo
19 x 19 cm
Prueba de artista
Colección particular

Una mujer en la vanguardia

Durante su estadía en Suiza (1914-1919), Norah Borges conoce la escuela expresionista alemana, y el profesor Arnaldo Bossi le enseña la técnica del grabado en madera. En 1919, publica su primer trabajo: la xilografía *Músicos ciegos* ilustra la revista literaria *Baleares*. En 1920, la familia se traslada a Madrid, donde conoce a su futuro marido, Guillermo de Torre. Norah y Jorge Luis inician su activa participación en la revista ultraísta *Grecia*. El ultraísmo nace como una respuesta al modernismo, y en este movimiento se reúnen los jóvenes escritores y artistas de renovación estética. En 1921, desde su primer número, Norah comienza a ilustrar la revista *Ultra*. La familia Borges regresa a Buenos Aires, y los hermanos, junto con otros amigos escritores, fundan el periódico mural *Prisma*, que proponía una ruptura con el canon tradicional de la poesía y del arte, e invitaba a los jóvenes escritores a adherirse al nuevo movimiento. Esta será la primera de una importante serie de publicaciones argentinas de vanguardia, entre las que se destacan las dos épocas de *Proa* y el periódico *Martín Fierro*.

En 1923, la artista ilustra dos libros emblemáticos de la vanguardia iberoamericana: *Fervor de Buenos Aires*, de su hermano Jorge Luis, y *Hélices*, de Guillermo de Torre. A lo largo de esta década, Norah forja importantes vínculos con los artistas de su generación. En 1926, con Xul Solar y Emilio Pettoruti, participa de una exposición en la sala de Amigos del Arte. Con la pintora y poeta María Clemencia López Pombo, comparte el interés por el grabado, y ambas ilustran libros y la prensa literaria de esos años con viñetas y dibujos. Publica dos de las fuentes fundamentales para el estudio de su obra y de su mirada sobre el arte: “Un cuadro sinóptico de la pintura”, en el periódico *Martín Fierro* durante 1927, y “Lista de las obras de arte que prefiero”, en el diario *La Nación* de febrero de 1928. Por último, se muestran por primera vez una serie de dibujos que Norah Borges preparó para una edición del libro *El puñal de Orión*, de Sergio Piñero, que nunca llegó a publicarse.

Sergio Baur



Manifiesto vertical ultraísta
1920
Colección Miguel de Torre Borges



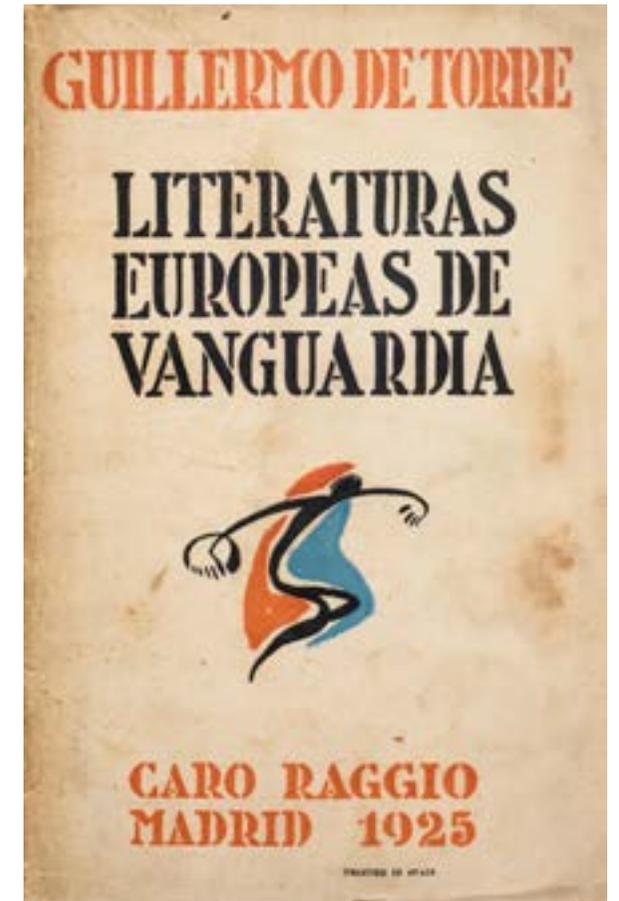
Guillermo de Torre
1921
Fotografía
12,4 x 8,7 cm
Colección Miguel de Torre Borges

Membrete del movimiento ultraísta
ca. 1922
Impreso
21,5 x 13,8 cm
Colección particular

Centaur
(Membrete de la revista *Ultra*)
1920
Impreso
8,4 x 6,8 cm
Colección particular

Guillermo de Torre
Literaturas europeas de vanguardia
Madrid, Caro Raggio, 1925
Colección particular

Alfar
Guillermo de Torre, por Norah Borges
Marzo de 1923
Ilustración
Colección particular



PROA



Para Carolina Torres Cabrera

HAMACAS—NORAH BORGES

PROA

UN TROZO DE RAINER MARIA RILKE

El despartido de la noche está oscuro. Pero ambos ilumina-
nan en los mismos ojos su luz. Se buscan como ciegos y cada
cual se encuentra al otro como quien encuentra una piedra. Se
retroceden, casi como niños que ante la noche se asustan. Y
sin entender, nada saben. Nada es a ellos hostil: sólo un ayer,
ningún mañana, pues se ha desmoronado el tiempo. Y ellos dis-
curren de las ruinas del tiempo.

El no se averigua: ¿Tu cuerpo?
Ella no pregunta: ¿Tu nombre?

Se han encontrado, y serán una nueva raza el uno para
el otro. Se darán roles de nombres nuevos y se los volverán
a quitar, con igualdad, como quien quita un pedernil.

¿Alguien una ventana? ¿Entre el ventoso? en la casa?
¿Quién golpea los papeles? ¿Quién atraviesa las estancias?
¿Alguien? ¿Quién querrá que sea. Nunca entrará en la in-
mensidad de la tierra. Como detras de cien puertas está ese gran
dormir que siempre es común dos seres: tan se comen como una
muerte y una madre.

Incubo Sobre la trabajo del almirante

ROBERTO A. ORTELLI



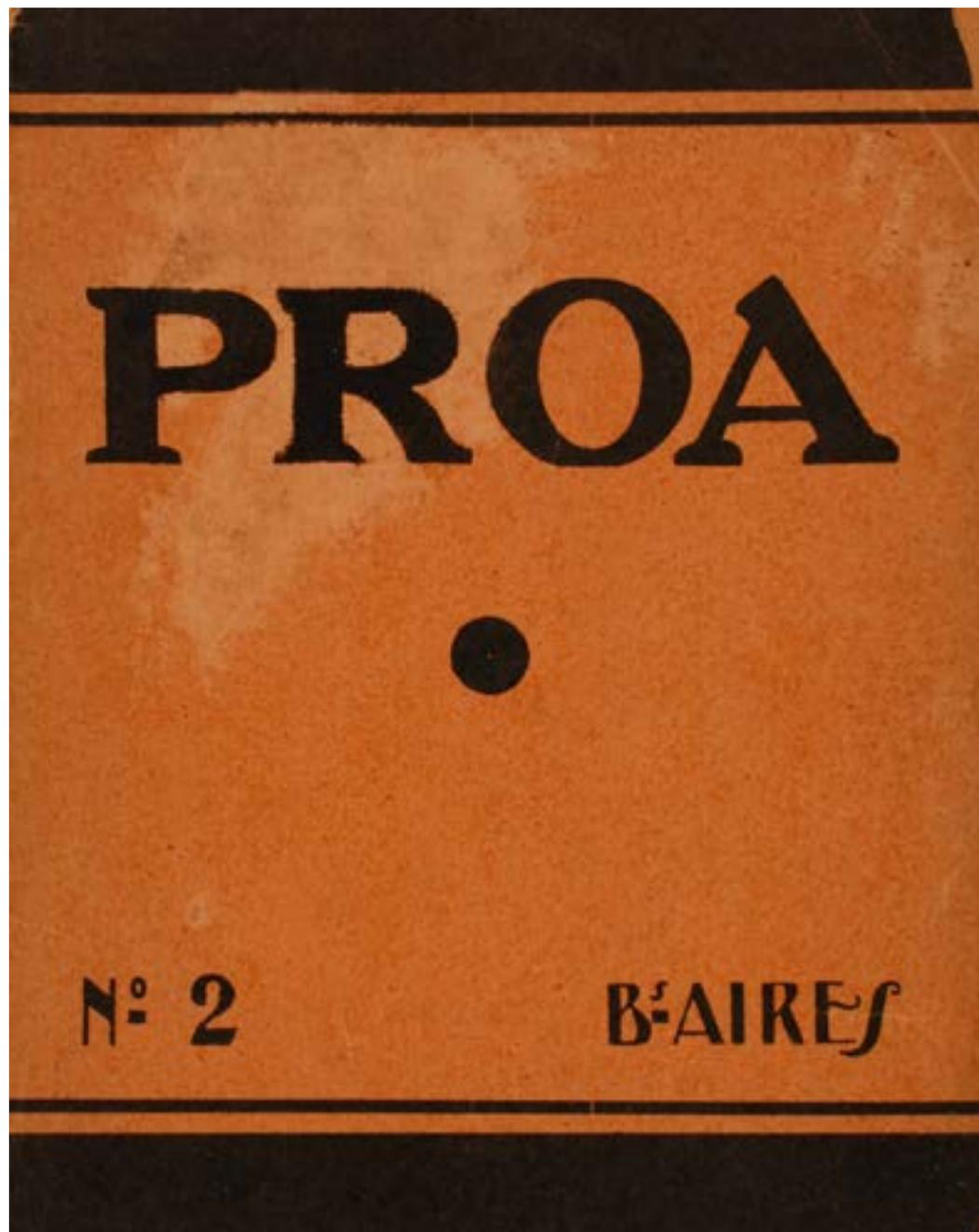
AJEDREZ — NORAH BORGES

PROA



JARDIN — NORAH BORGES

REVISTA DE RENOVACION LITERARIA



Proa. Revista de renovación literaria
2ª época, n.º 2
Buenos Aires, septiembre de 1924
Ilustraciones interiores
Colección particular

MARTIN FIERRO

Parte Pago Periódico quincenal de arte y crítica libre Precio 20 Cts.
Dirección y Abn. Tucumán 52, P.^o Buenos Aires, Diciembre 12 de 1922 Segundo número, Año III, Núm. 36

INTRODUCCION AL DISPARATE

Clases de teatro que...
...de teatro que...

...de teatro que...

...de teatro que...



NIÑAS A LA PUERTA DEL SOL - Dibujo de la artista de 36 años

Los dibujos de Norah Borges

Estos son cuadros que giran a la izquierda y se ven girar...
...de teatro que...

MARTIN FIERRO

Parte Pago Periódico quincenal de arte y crítica libre Precio 20 Cts.
Dirección y Abn. Tucumán 52, P.^o Buenos Aires, Agosto 15 de 1927 Segundo número, Año III, Núm. 44-45

ASUNTO FUNDAMENTAL

...de teatro que...



PABLO Y VIRGINIA - Dibujo de la artista de 44 años

...de teatro que...

Niñas a la Puerta del Sol
Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre
2ª época, año 3, n.º 36
Buenos Aires, 12 de diciembre de 1926
Colección particular

Pablo y Virginia
Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre
2ª época, año 4, n.º 44-45
Buenos Aires, 15 de noviembre de 1927
Colección particular

MARTIN FIERRO

UN CUADRO SINÓPTICO DE LA PINTURA

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

1 COLOR

Este punto del programa de representación de las artes plásticas, desde hace una centena de años, ha sido el más importante de ellas. Los colores, los tonos, las formas, las líneas, las superficies, los volúmenes, son los elementos que constituyen la pintura. Sin ellos, no hay arte. Sin ellos, no hay vida. Sin ellos, no hay belleza. Sin ellos, no hay verdad. Sin ellos, no hay justicia. Sin ellos, no hay libertad. Sin ellos, no hay esperanza. Sin ellos, no hay futuro. Sin ellos, no hay vida. Sin ellos, no hay belleza. Sin ellos, no hay verdad. Sin ellos, no hay justicia. Sin ellos, no hay libertad. Sin ellos, no hay esperanza. Sin ellos, no hay futuro.

2

3

4

5

6

7 FORMA

8

9 VALORES

10 TEMAS

FIN

"Un cuadro sinóptico de la pintura"
 Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre
 año 4, n.º 39, Buenos Aires, marzo de 1929
 Colección particular

LA NACIÓN - Domingo 12 de agosto de 1928

NUEVE DIBUJOS Y UNA CONFESION

LISTA DE LAS OBRAS DE ARTISTAS QUE PROPUSO

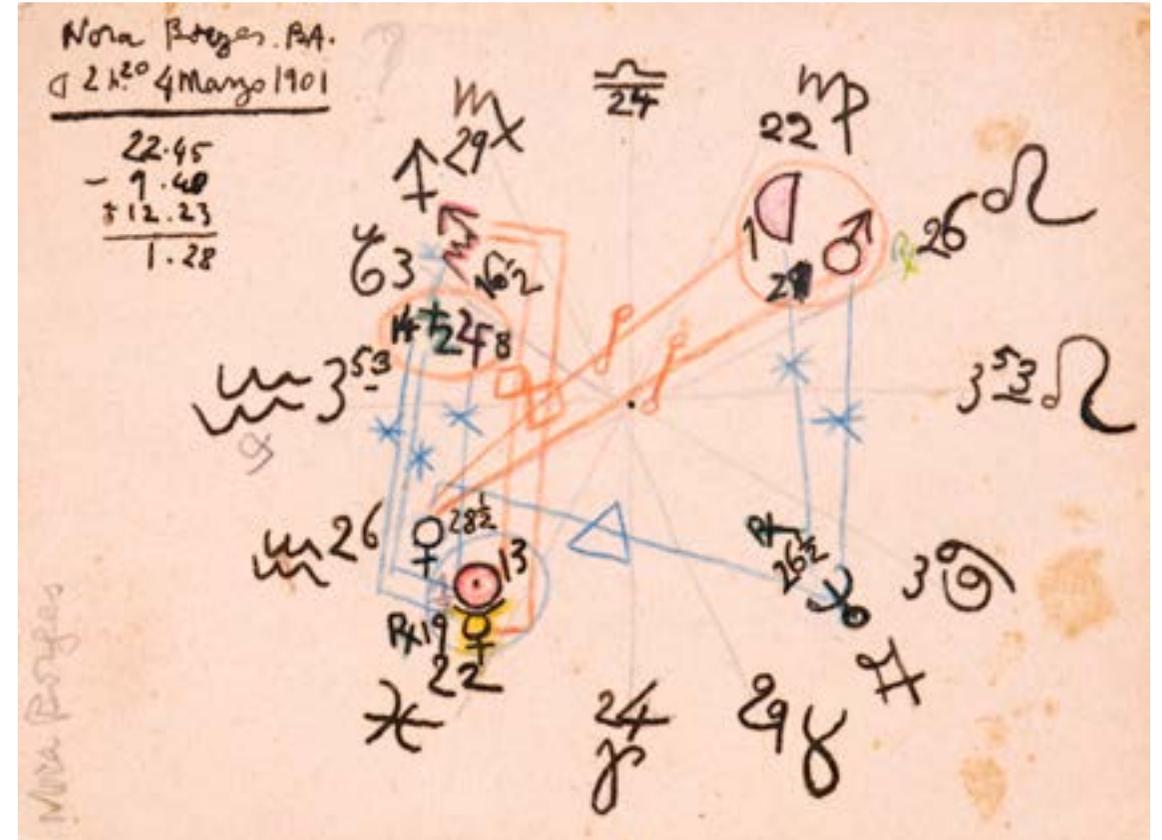
NORAH BORGES

"Nueve dibujos y una confesión"
 Suplemento Cultural del diario La Nación
 Domingo 12 de agosto de 1928
 Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires



Retrato Xul Solar
s. d.
Lápiz sobre papel
33,5 x 24 cm
Colección
Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub

Invitación a tomar el té,
de Jorge Luis y Norah Borges
a Xul Solar
s. d.
5,6 x 9,9 cm
Colección
Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub

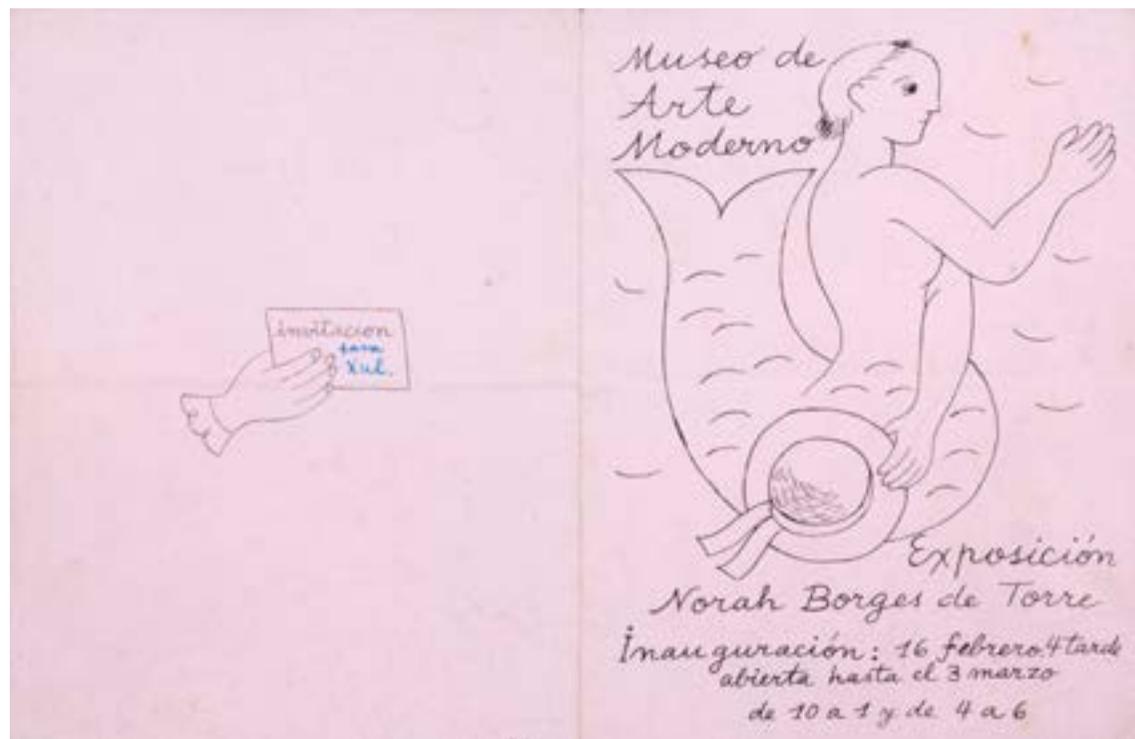


Xul Solar
Carta astral de Norah Borges
s. d.
Lápiz sobre papel
14,4 x 10,5 cm
Colección Museo Xul Solar -
Fundación Pan Klub

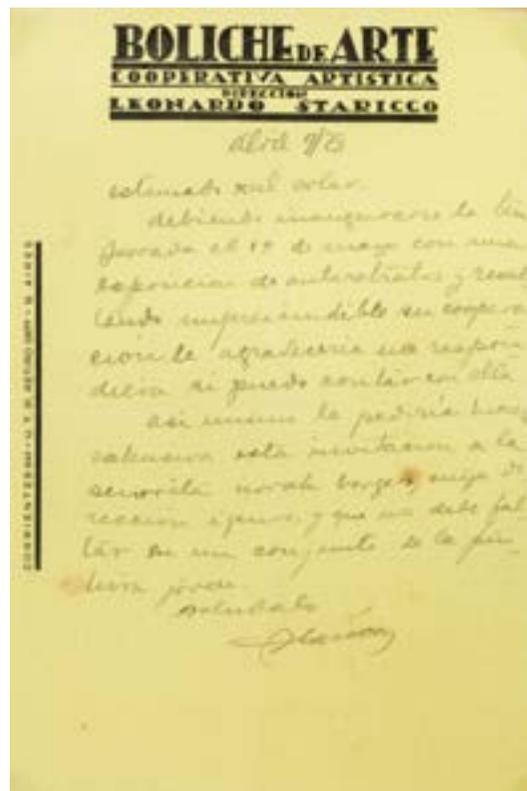
Xul Solar
Nos alegraría mucho
que viniera esta tarde
a las 5 a tomar el té.
Lo saludamos Norah y ^{Jorge Luis}
AVS.00587

Tarjeta escrita en neocriollo
de Xul Solar a Norah Borges
1944
6,7 x 10,5 cm
Colección particular

I. 1944. ☉ ♀ ♁ ♃ ♄ ♅ ♆ ♇ ♈
Pa Nora la zielija, con suas bró-
titos y gradialto consorto, votu
sandicha'ficas, y ke nos jue-
moniorne la patria con sua son-
risa silfi.
Mãi hi tia la cocuor sandan
antain - Perker, Xul.



Tarjeta de invitación a la muestra de Norah Borges en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, dirigida a Xul Solar, 1926
 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub



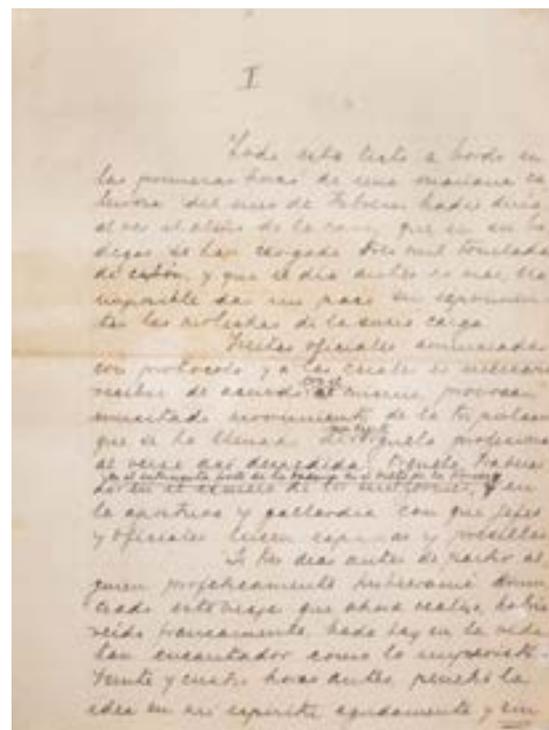
Carta de Leonardo Staricco a Xul Solar en la que le solicita que invite a Norah Borges a participar de la muestra de la pintura joven, 9 de abril de 1928
 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub



Tarjeta de invitación a la exposición de Norah Borges en Galería Bonino, Buenos Aires, con intervenciones de Xul Solar, 1955
 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub



Retrato de Xul Solar
 s. d.
 Lápiz sobre papel, 33,5 x 24 cm
 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub



Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
21,5 x 21 cm
Colección Graciela Taboada de Piñero

Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
16,5 x 22 cm
Colección Daniel Isla Casares

Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
16,5 x 22 cm
Colección María Teresa Piñero

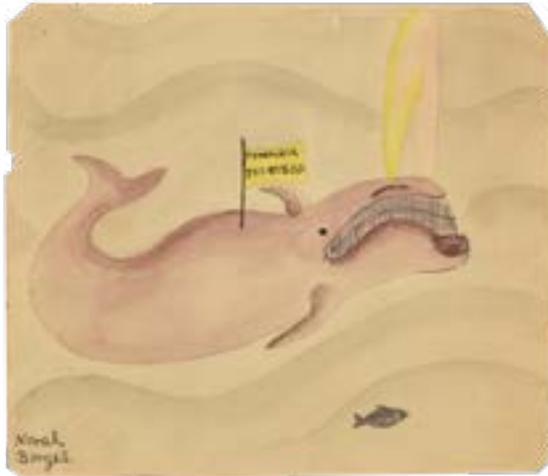


Sergio Piñero
El puñal de Orión. Apuntes de un viaje
Buenos Aires, Editorial Proa, 1925

Primera página del manuscrito
de *El puñal de Orión* de Sergio Piñero
ca. 1925
Colección María Teresa Piñero

Martín Fierro. Periódico quincenal de
arte y crítica libre, año 4, n.º 37
Buenos Aires, 20 de enero de 1927

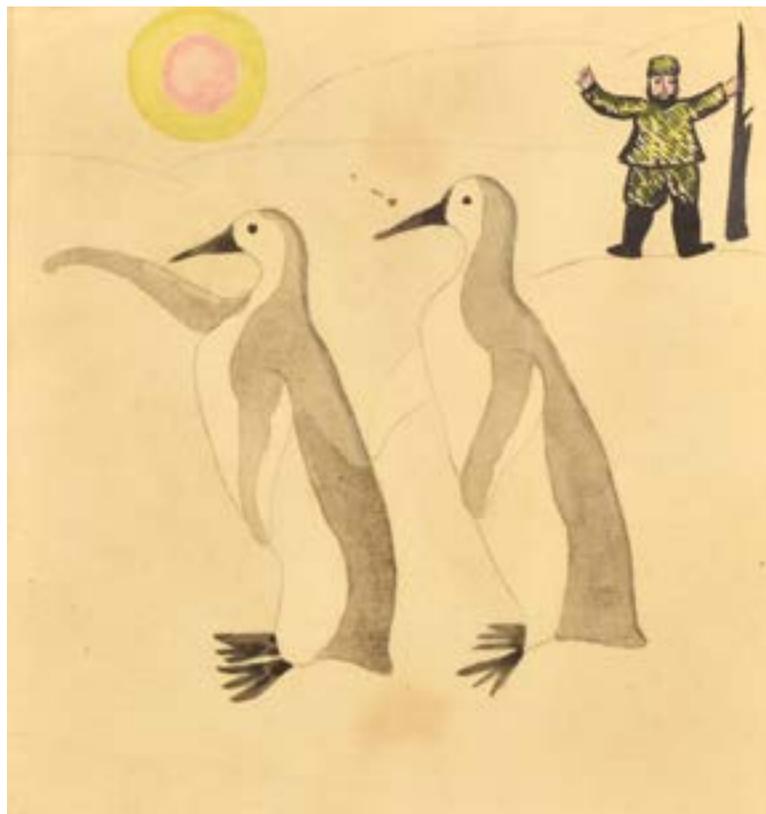
Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
24 x 21 cm
Colección Graciela Taboada



Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
20,7 x 24 cm
Colección María Teresa Piñero

Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
18,5 x 23 cm
Colección María Teresa Piñero

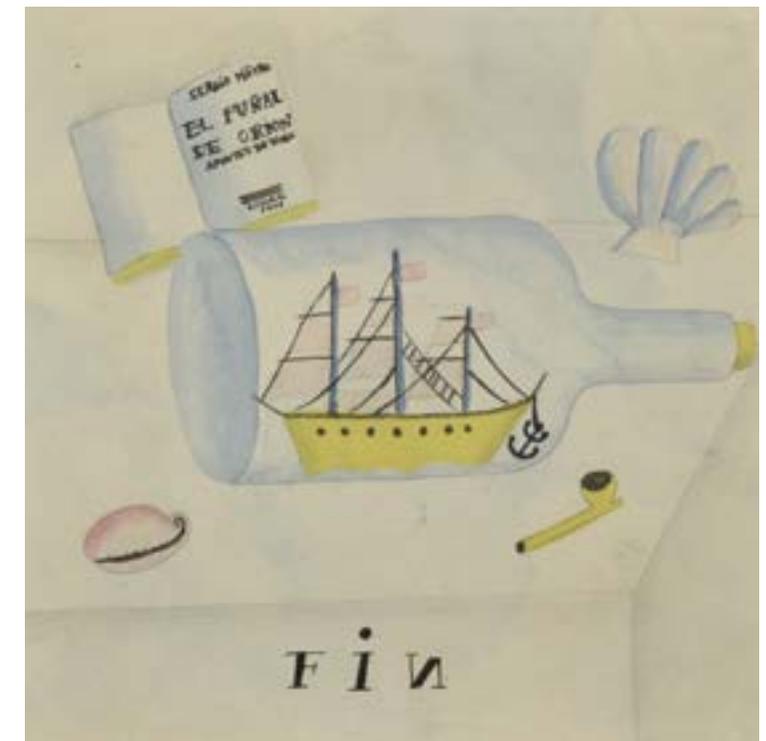
Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
16,2 x 16 cm
Colección María Teresa Piñero



Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
18,5 x 23 cm
Colección María Teresa Piñero

Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
21,5 x 21 cm
Colección María Teresa Piñero

Serie *El puñal de Orión*
ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
18,5 x 17,5 cm
Colección María Teresa Piñero



Documentación fotográfica



Norah Borges
ca. 1906
Fotografía
13 x 9 cm
Colección
Miguel de Torre Borges



La familia Borges, en Ginebra
1914
Fotografía
16,5 x 22,5
Colección Miguel de Torre Borges

Norah Borges en la casa de la calle
Quintana, Buenos Aires
1925
Fotografía
8 x 11 cm
Colección particular

Casamiento de Norah Borges
y Guillermo de Torre
1928
Fotografía
28 x 22 cm
Colección Miguel de Torre Borges





Manuel Ugarte, Norah Borges y Federico García Lorca
Santander, 1935
Fotografía
5,7 x 8 cm
Colección Miguel de Torre Borges

Norah con Miguel de Unamuno
1935
Fotografía
5 x 8 cm
Colección Miguel de Torre Borges

Norah en el barco
1932
Fotografía
8,4 x 13,2 cm
Colección Miguel de Torre Borges

Norah Borges y Guillermo de Torre
en la terraza del departamento en Madrid
1932
Fotografía
8,9 x 5,7 cm
Colección Miguel de Torre Borges



Interior del departamento
en Madrid
1932
Fotografía
5,7 x 8,9 cm cada una
Colección
Miguel de Torre Borges

Norah Borges, por Grete Stern
Colección particular

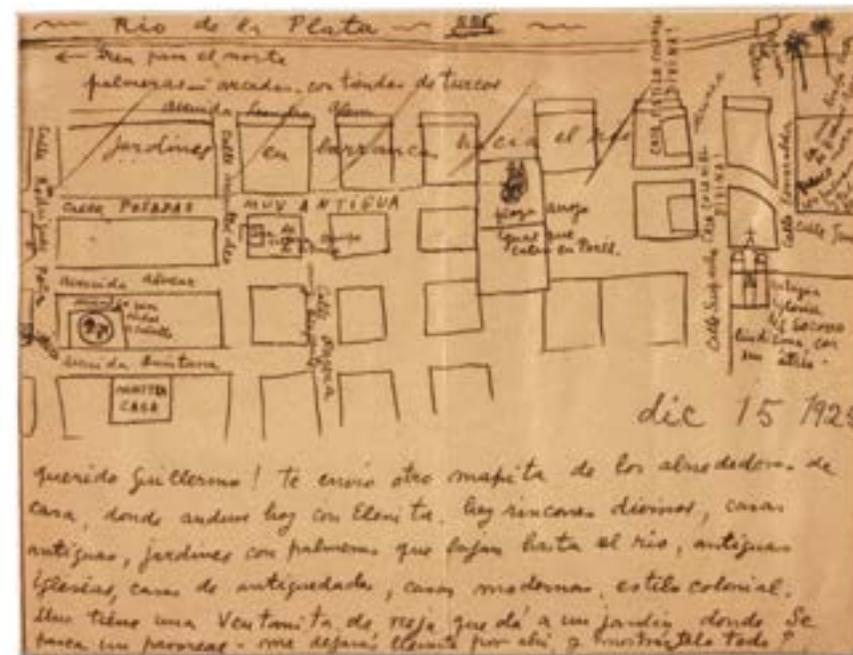


Cartografías



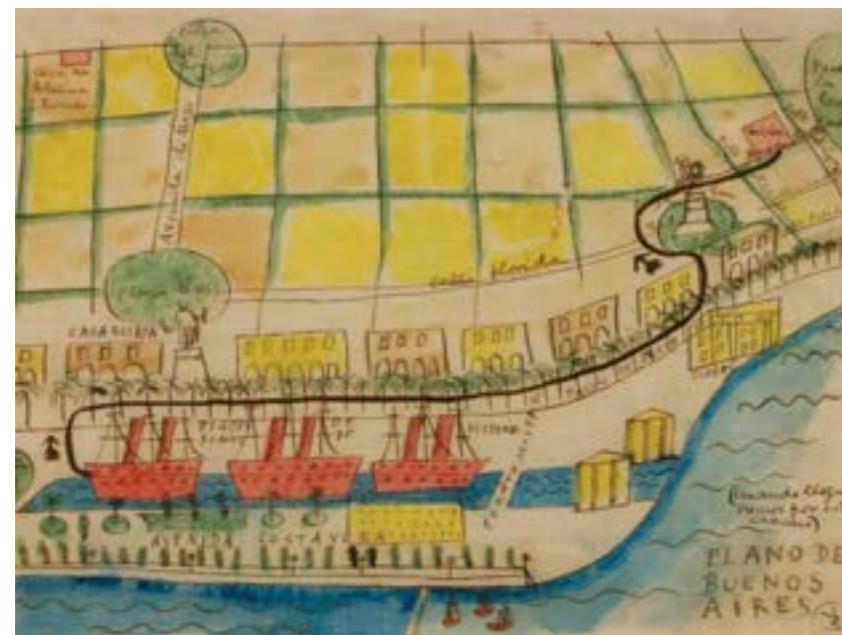
Y los globos terrestres de cartón
con ese delicioso celeste
de los mares

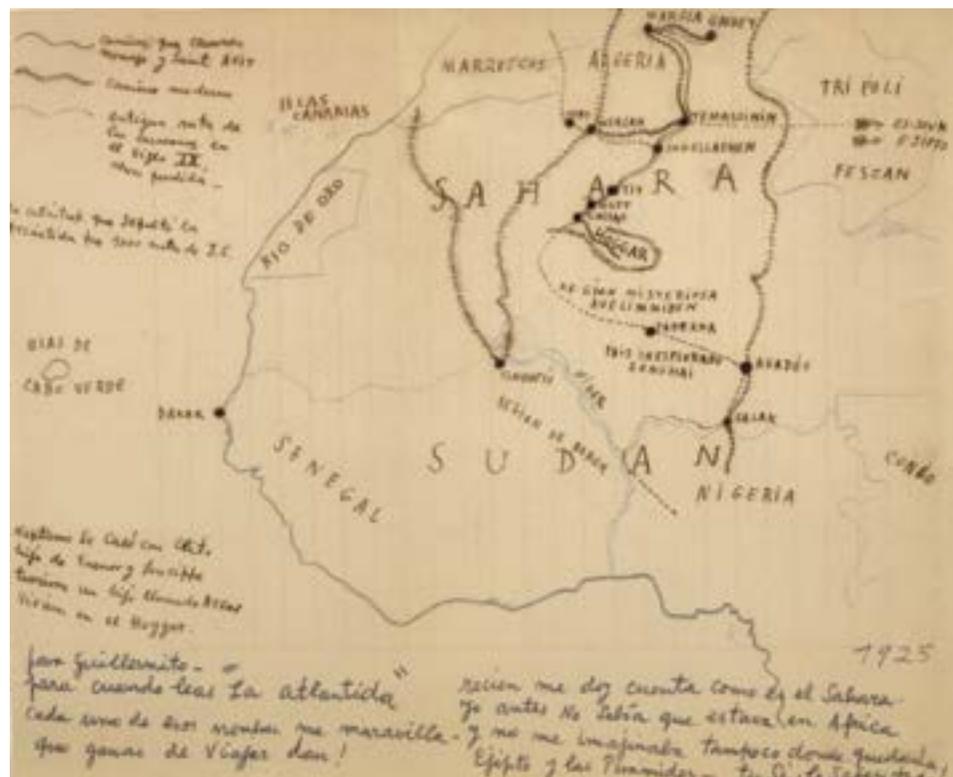
Norah Borges
"Lista de las obras de arte que prefiero", 1928



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

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

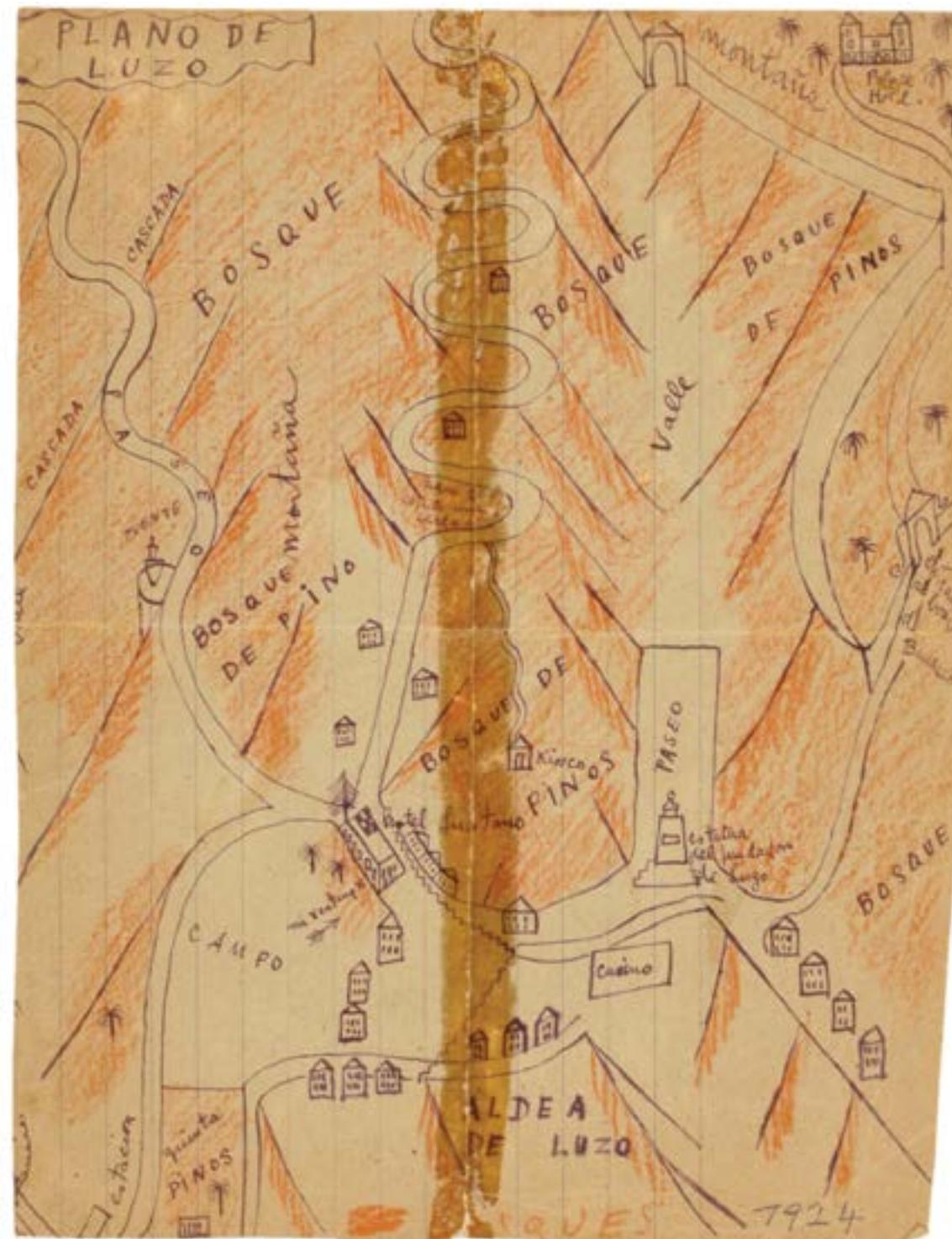




Mapa de África
1925
Tinta y lápiz sobre papel
22,1 x 27,3 cm
Colección particular

Dakar
Mayo de 1924
Tinta sobre papel
20,7 x 13,5 cm
Colección particular

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





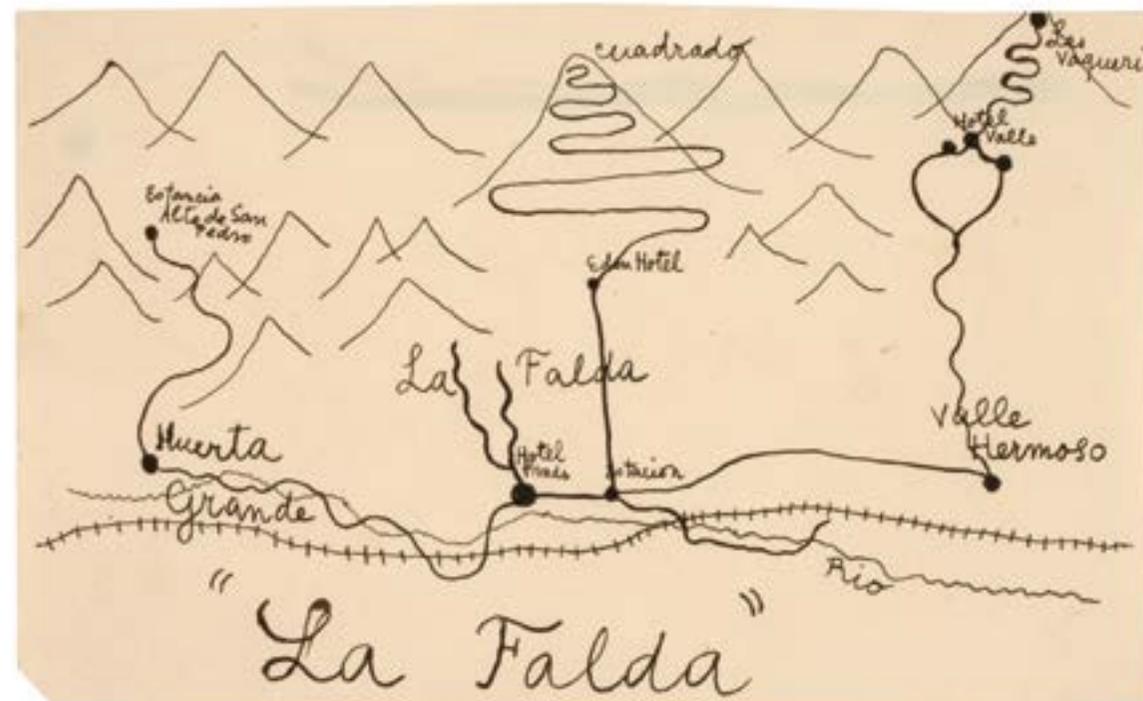
Victoria Ocampo en *Sur* con el *Mapa de Asia*, de Norah Borges
ca. 1935
Fotografía
23 x 27 cm
Colección particular



Mapa de Asia
1928
Gouache y lápiz sobre cartón
82,5 x 80 cm
Colección Victoria C. Bengolea



Serie *El puñal de Orión*
 ca. 1926
 Acuarela y lápiz sobre papel
 21,5 x 24 cm
 Colección María Teresa Piñero



La Falda
 Agosto de 1928
 Tinta sobre papel
 10 x 16,5 cm
 Colección particular

He copiado, y después he transformado
Los arcanos paisajes y las manos,
Los veranos, los ángeles hermanos.
He venerado en sombras el rosado.
Con tintas puedo iluminar las quintas
Extintas, las sirenas ya distintas.

Silvina Ocampo
"Inscripción para un dibujo de Norah Borges", 1942



Vieja quinta
1966
Témpera sobre papel
52 x 69 cm
Colección Museo de Arte Tigre

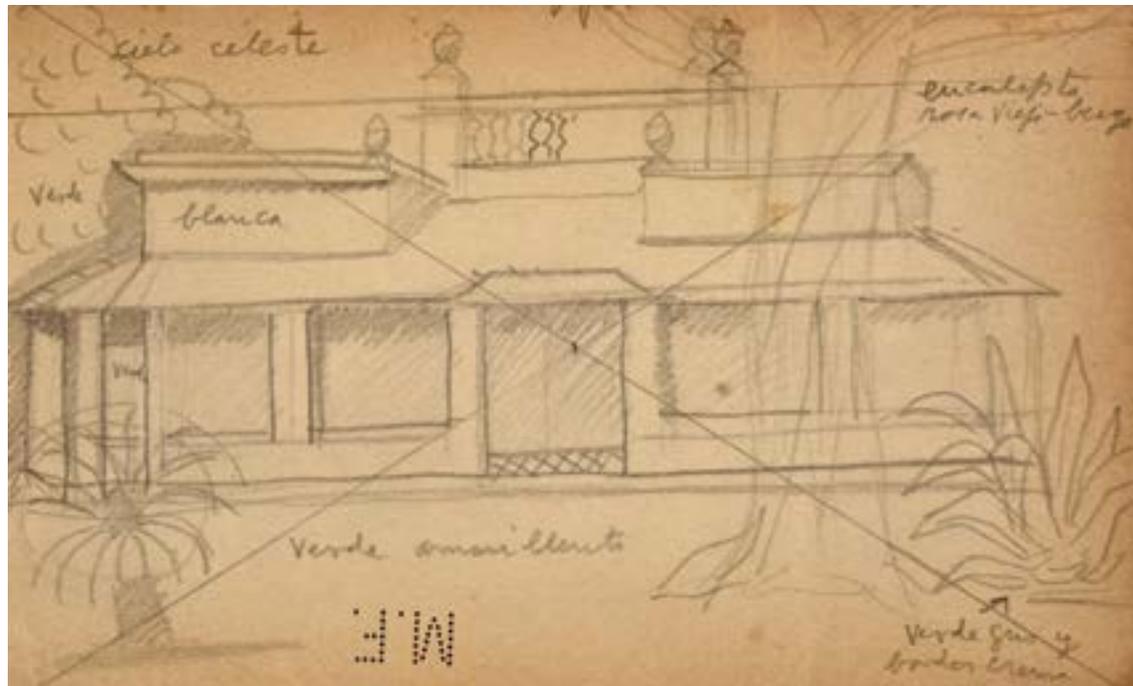


Sin título
Témpera sobre papel
40 x 57 cm
Colección particular

La quinta de Torino
1965
Óleo sobre tela
48 x 68 cm
Colección Torre Crespo

Sin título
1956
Témpera y acuarela sobre papel
65 x 50 cm
Colección Azul García Uriburu





Boceto de una quinta dibujado por Norah Borges en la página de presentación del libro *Vue de la Terre promise*, de Georges Duhamel (París, Mercure de France, 1934), perteneciente a su biblioteca personal s. d.
12 x 19 cm
Colección particular



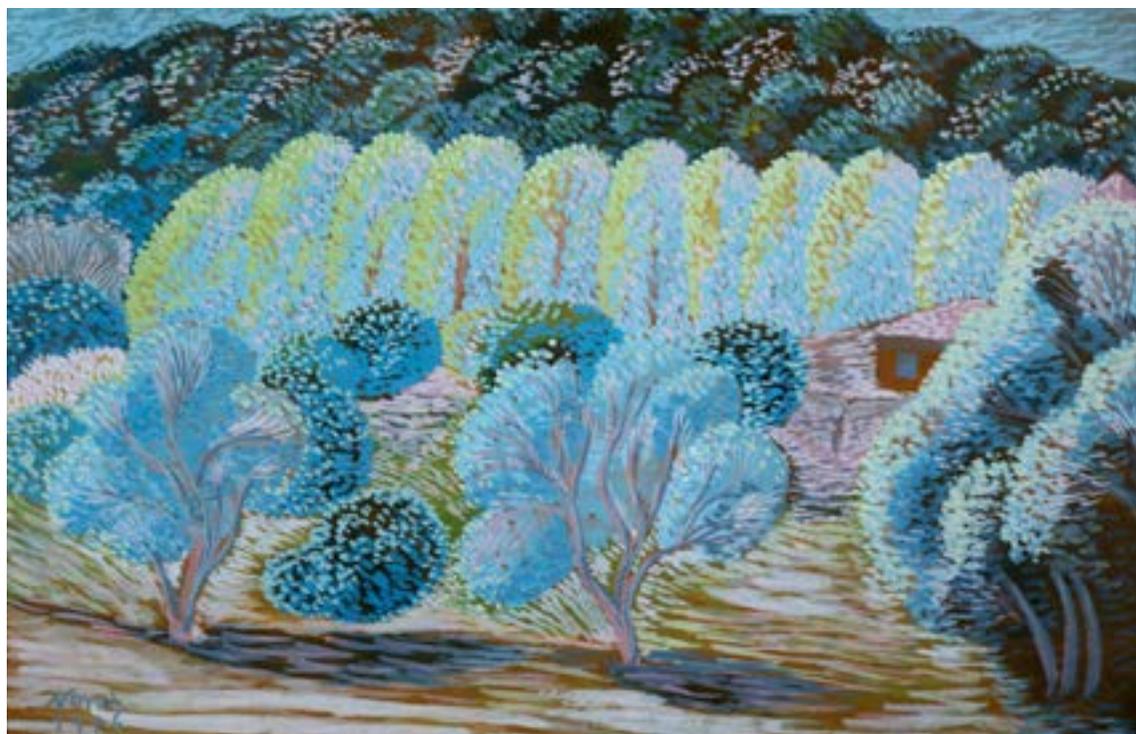
Casita del Tigre
s. d.
Lápiz sobre papel
25 x 30 cm
Colección Miguel de Torre Borges



Paisaje
1958
Témpera sobre papel
40 x 50 cm
Colección Blanca Isabel Álvarez de Toledo



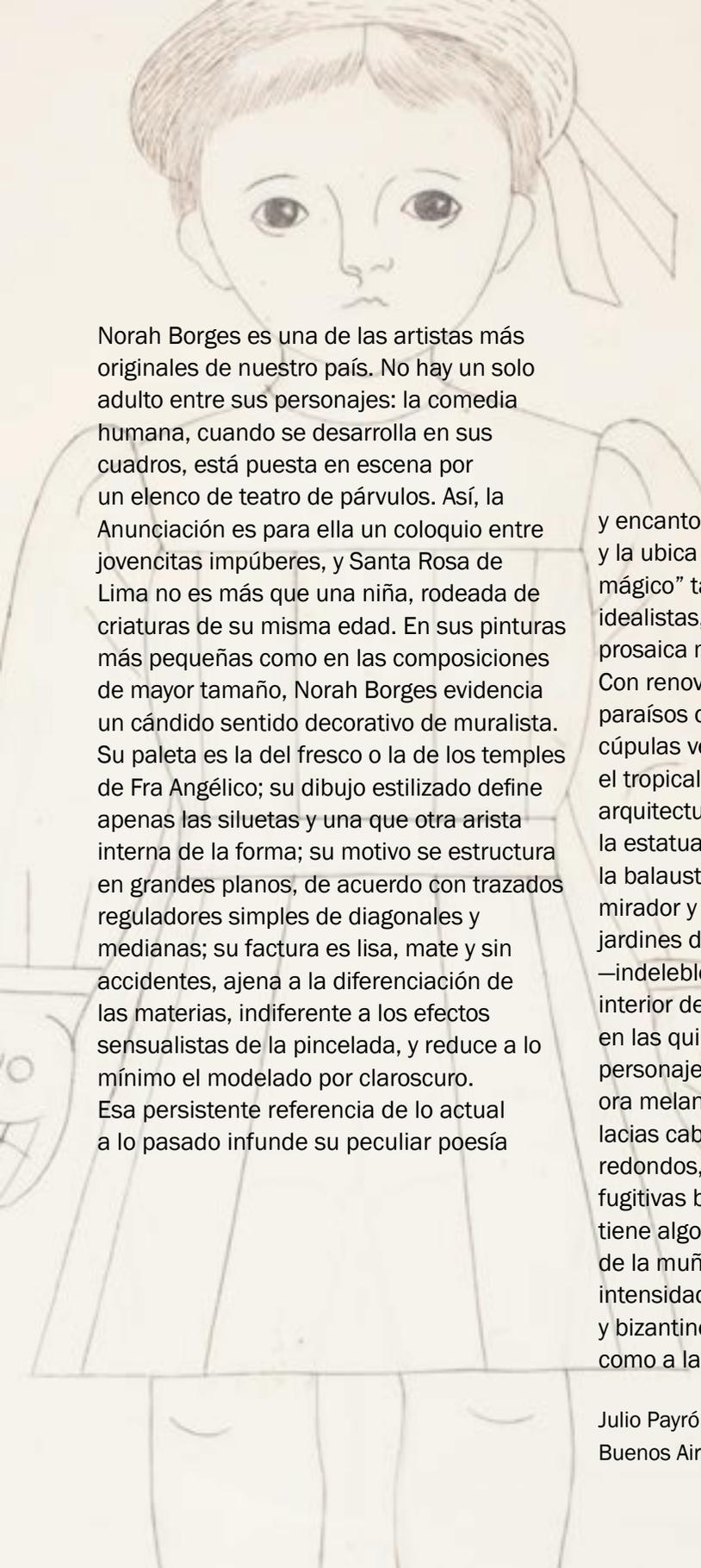
El jacarandá
s. d.
Témpera sobre papel
46 x 26 cm
Colección Miguel de Torre Borges



Paisaje
1946
Témpera sobre cartón
30 x 46,5 cm
Colección Mauricio Neuman



Retrato de Babo
s. d.
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Colección Miguel de Torre Borges



Norah Borges es una de las artistas más originales de nuestro país. No hay un solo adulto entre sus personajes: la comedia humana, cuando se desarrolla en sus cuadros, está puesta en escena por un elenco de teatro de párvulos. Así, la Anunciación es para ella un coloquio entre jovencitas impúberes, y Santa Rosa de Lima no es más que una niña, rodeada de criaturas de su misma edad. En sus pinturas más pequeñas como en las composiciones de mayor tamaño, Norah Borges evidencia un cándido sentido decorativo de muralista. Su paleta es la del fresco o la de los templos de Fra Angélico; su dibujo estilizado define apenas las siluetas y una que otra arista interna de la forma; su motivo se estructura en grandes planos, de acuerdo con trazados reguladores simples de diagonales y medianas; su factura es lisa, mate y sin accidentes, ajena a la diferenciación de las materias, indiferente a los efectos sensualistas de la pincelada, y reduce a lo mínimo el modelado por claroscuro. Esa persistente referencia de lo actual a lo pasado infunde su peculiar poesía

y encanto a las obras de Norah Borges, y la ubica en el movimiento del “realismo mágico” tan atrayente para los espíritus idealistas, ansiosos de evadirse de la prosaica materialidad contemporánea. Con renovado fervor describe pequeños paraísos de arboledas traducidas en amplias cúpulas verdes, de las cuales sobresale el tropical abanico de las palmeras, y de arquitecturas en que se repite el motivo de la estatua en su nicho, de la columnata, la balaustrada, la arcatura, la terraza, el mirador y la urna renacentista. Y en esos jardines de amor o esos palacios encantados —indeleblemente impresos en su visión interior desde la infancia transcurrida en las quintas bonaerenses— coloca a personajes de grandes ojos, ora atónitos, ora melancólicos, de frentes muy anchas, de lacias cabelleras alisadas sobre los cráneos redondos, de bocas menudas e indecisas y fugitivas barbillas. Ha adoptado ese tipo, que tiene algo de la impersonalidad acartonada de la muñeca como algo también de la intensidad hipnótica de los retratos egipcios y bizantinos, para representar tanto al varón como a la mujer.

Julio Payró
Buenos Aires, 1944



Bodegón con figura
1919
Acuarela sobre papel
31 x 31 cm
Colección particular



Sin título
1927
Lápiz sobre papel
37 x 43 cm
Colección Azul García Uriburu



Retrato de Elvira de Alvear
1927
Lápiz y acuarela sobre papel
38 x 30 cm
Colección particular



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



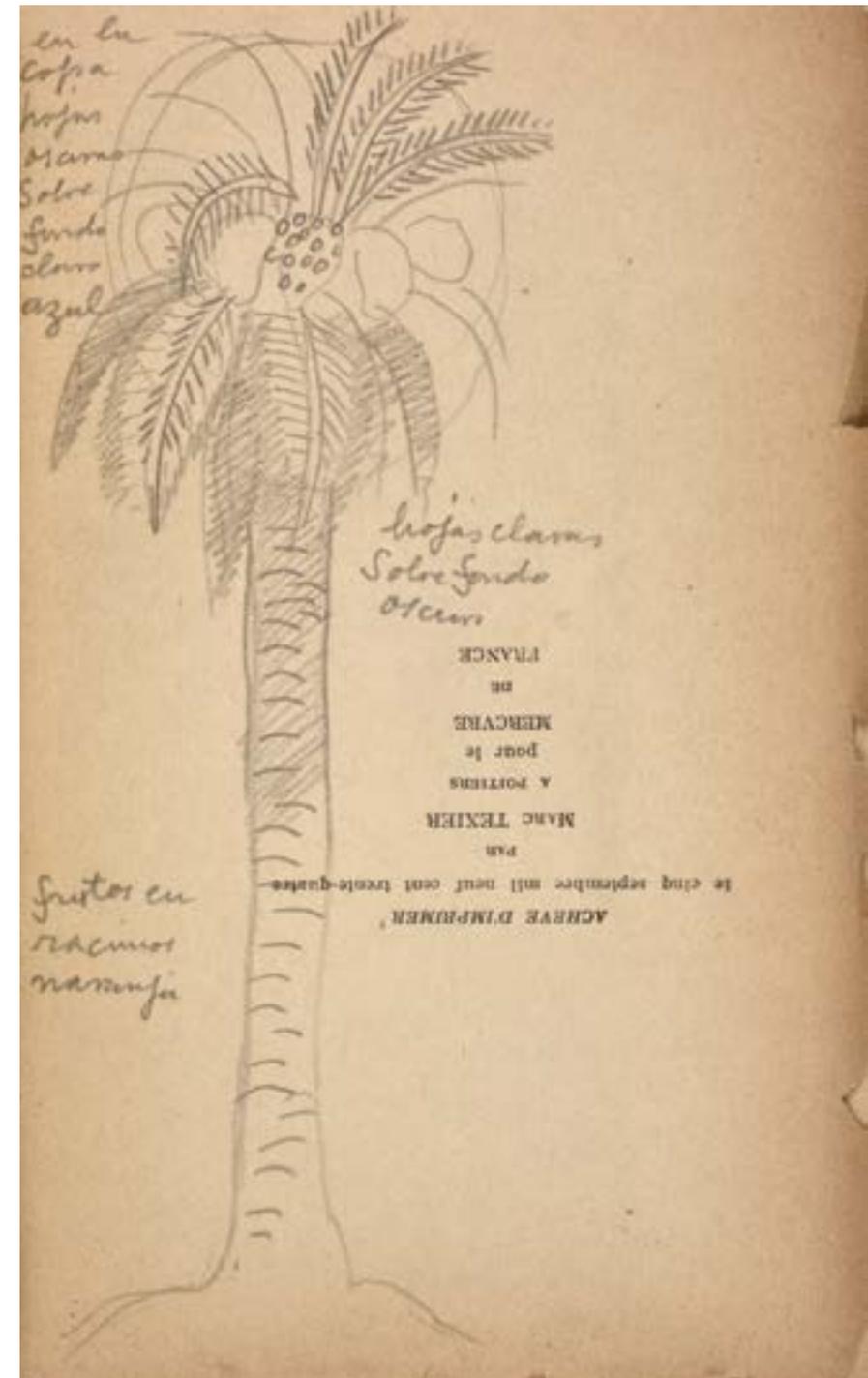
Niño que se asoma a una ventana
s. d.
Acuarela sobre papel
30 x 25 cm
Colección particular



Montevideo
1929
Óleo sobre madera
46 x 46,5 cm
Colección particular



La casa donde nació
1923
Tinta sobre papel
22.1 x 16.7 cm
Colección particular



Boceto dibujado por Norah Borges en la página de cierre del libro
Vue de la Terre promise, de Georges Duhamel (París, Mercure de France, 1934),
perteneciente a su biblioteca personal
s. d.
19 x 12 cm
Colección particular



La Verónica
1925
Lápiz y acuarela sobre papel
36 x 25 cm
Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub

Retrato de Sra. Fernández Guerrico
1925
Lápiz sobre papel
31 x 24 cm
Colección Azul García Uriburu



Guillermo de Torre en la casa de la calle Paraguay
1929
Témpera sobre cartón
39 x 49 cm
Colección Miguel de Torre Borges



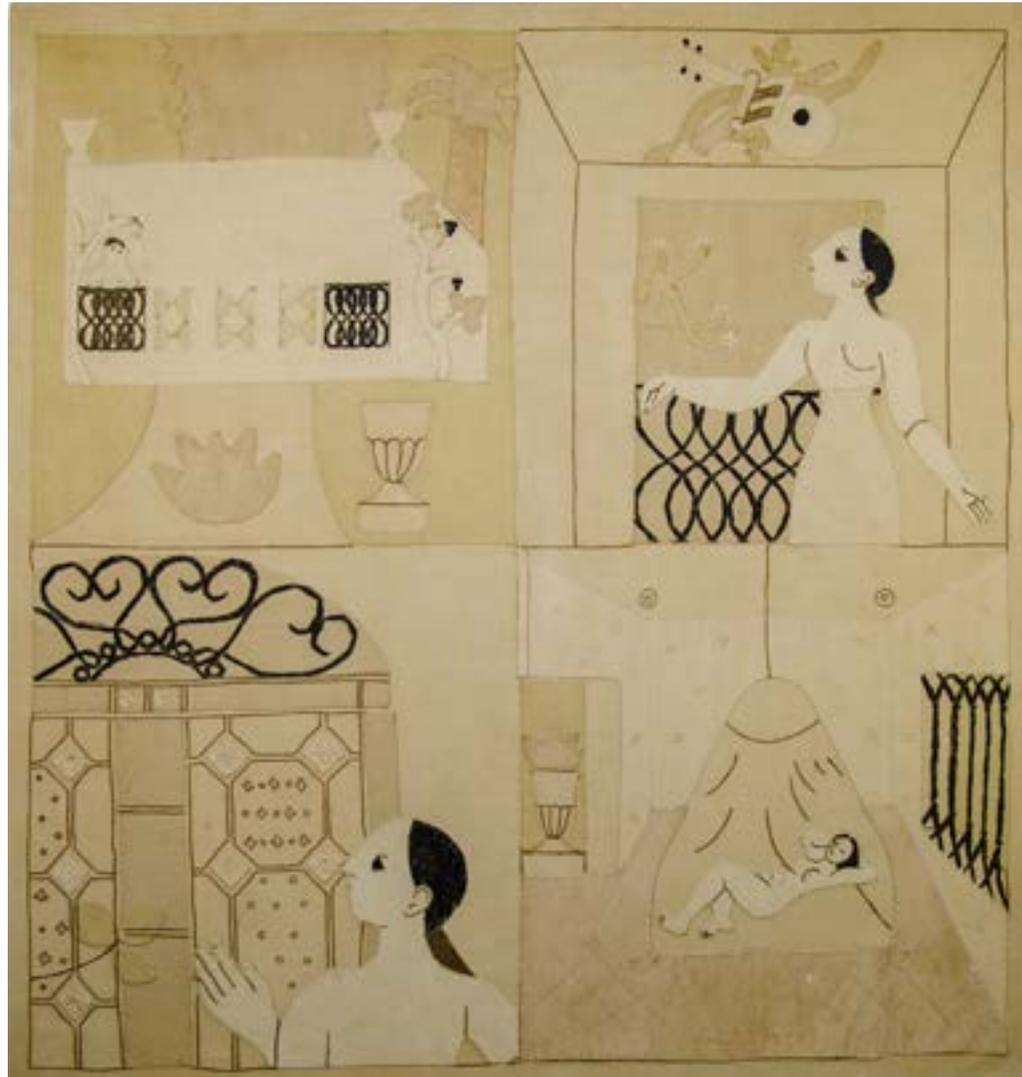
Herbario
1928
Óleo
63 x 63 cm
Colección particular



Seis ángeles
1931
Óleo sobre madera
65 x 65 cm
Colección particular



Balconcitos y zaguanes
1933
Óleo sobre tela
100 x 100 cm
Colección Sociedad Argentina de Escritores



La quinta
1940
Tapicería de lonas aplicadas
100 x 100 cm
Colección particular
Fotografía: Nicolás Vega

Grete Stern
1945
Cortesía Galería
Jorge Mara-La Ruche



El gigante egoísta
1939
Lápiz sobre papel
31 x 24 cm
Colección Miguel de Torres Borges

Sin título
1937
Lápiz sobre papel
50 x 33 cm
Colección particular

El ruiseñor y la rosa
1939
Lápiz sobre papel
18 x 36 cm
Colección Miguel de Torres Borges





Retrato de mis chicos
1941
Óleo sobre tela
54 x 64 cm
Colección Torre Crespo



Encuentro en el paraíso
1980
Óleo sobre tela
72 x 85 cm
Colección Torre Crespo



Los enamorados (boceto)
s. d.
Lápiz y acuarela sobre papel
94 x 58 cm
Colección particular

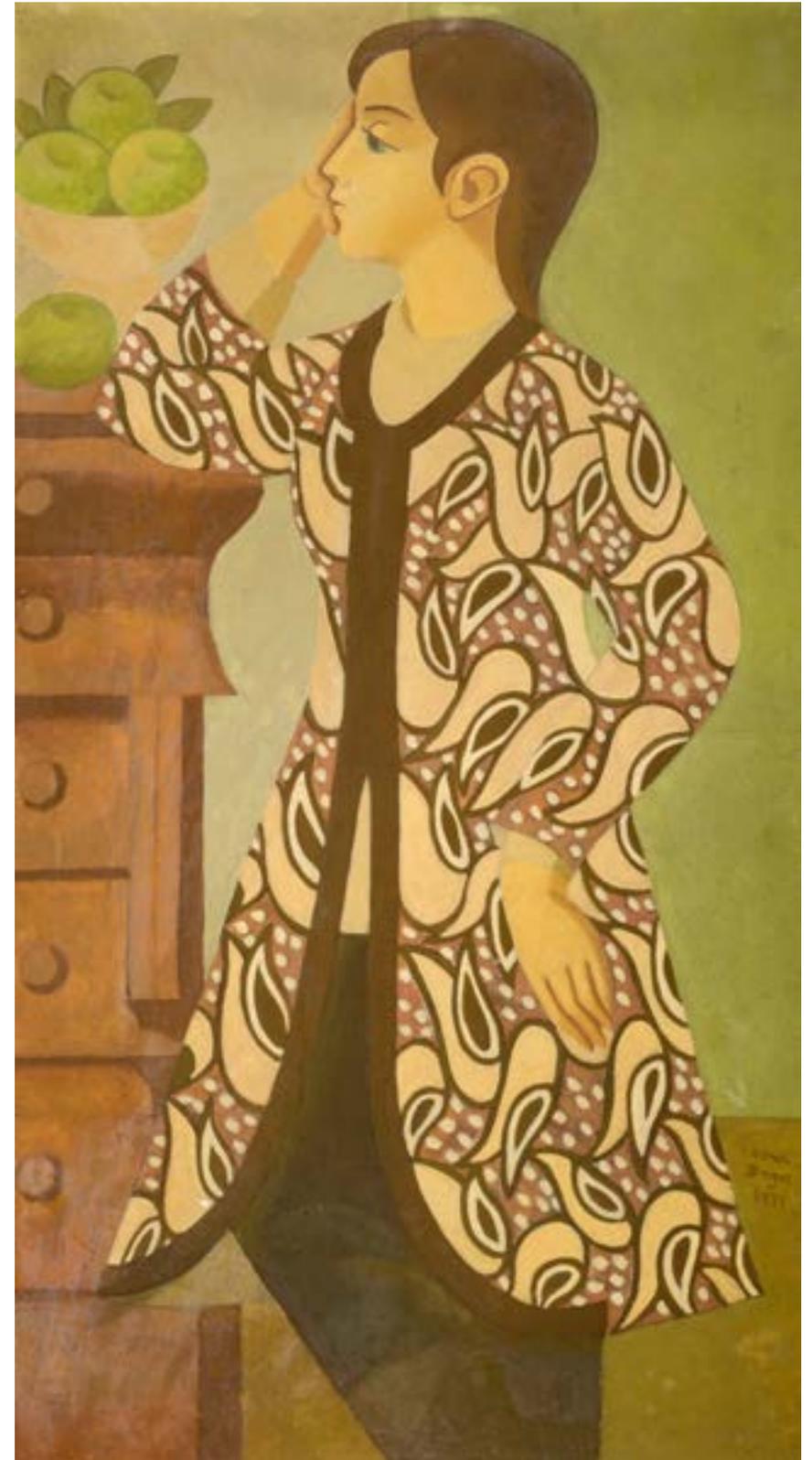


Los enamorados
1980
Óleo sobre tela
93 x 64 cm
Colección Torre Crespo



Urbano y Simona
1975
Témpera sobre papel
50 x 62 cm
Colección Torre Crespo

María Inés
1971
Óleo sobre panel
50 x 90 cm
Colección Torre Crespo





Sin título
s. d.
Lápiz sobre papel
30 x 20,5 cm
Colección Azul García Urriburu



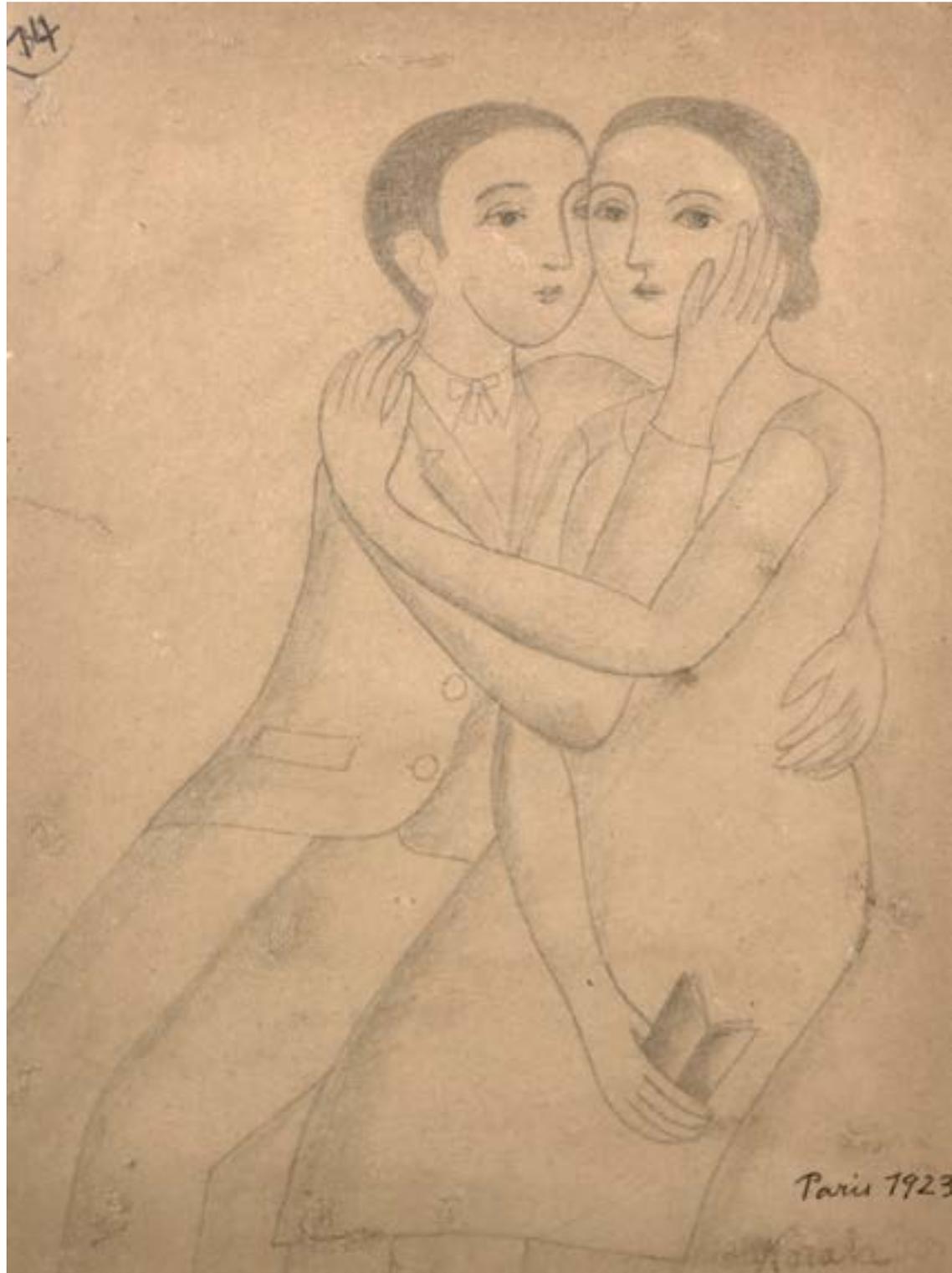
Balcón de provincia
1982
Óleo sobre tela
80 x 60 cm
Colección Torre Crespo



Dos mujeres y un ángel
1950
Témpera y acuarela sobre papel
42 x 58 cm
Colección particular

La Verónica
1952
Óleo sobre cartón
54 x 45 cm
Colección Embajador Rubén Vela





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

Autorretrato
1924
Lápiz sobre papel
21 x 13 cm
Colección Miguel de Torre Borges

Retrato de Guillermo de Torre
1942
Lápiz sobre papel
47 x 35,5 cm
Colección Miguel de Torre Borges

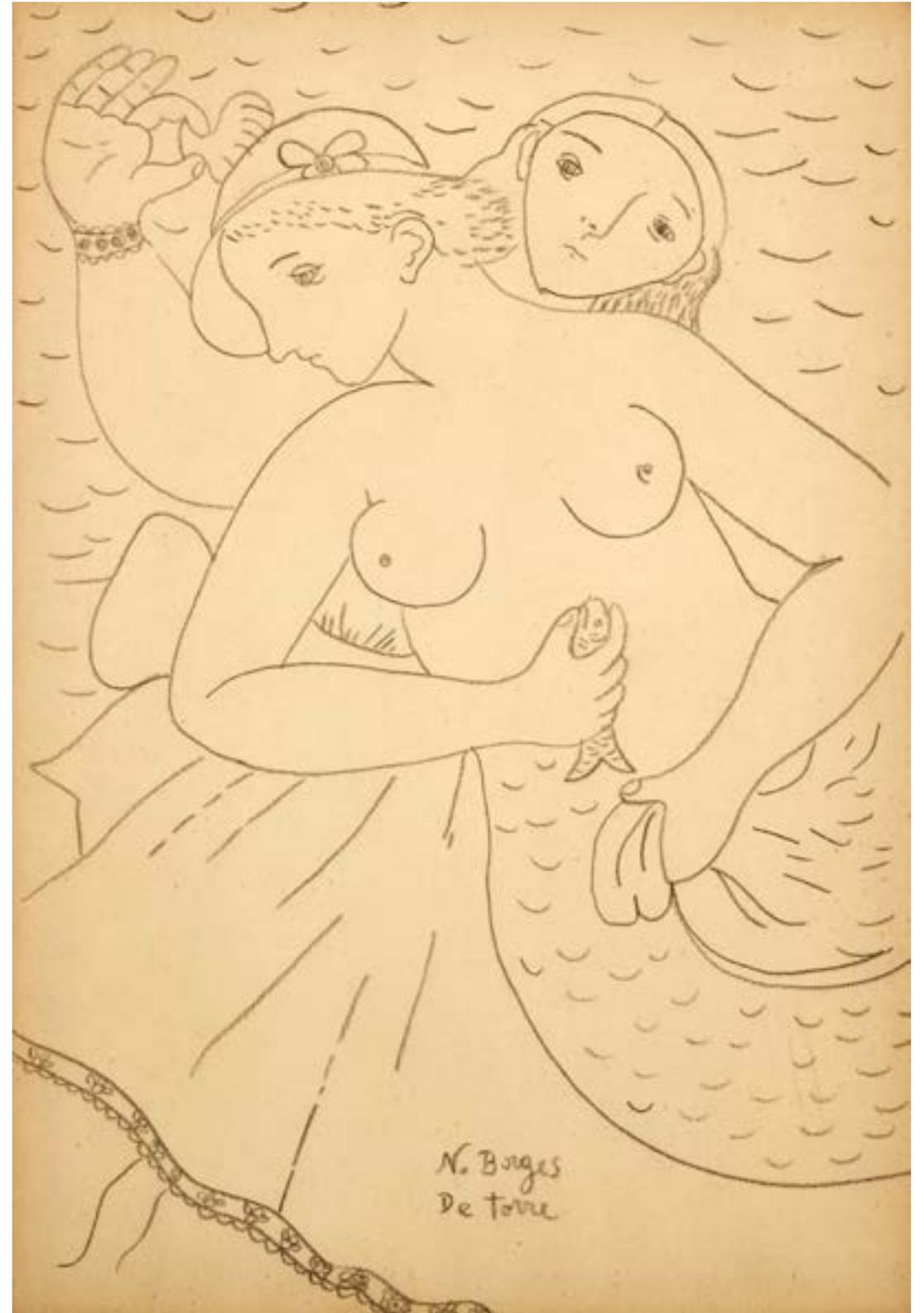
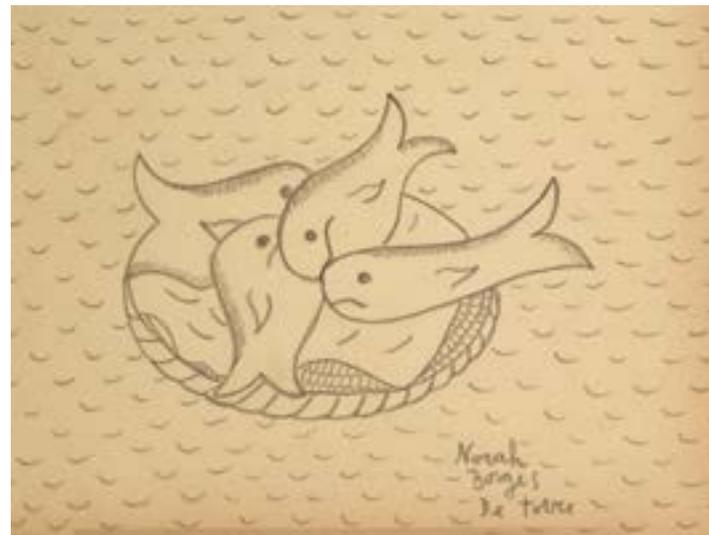




Sirena
ca. 1930
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,2 cm
Colección particular

Sin título
ca. 1930
Lápiz sobre papel
13,7 x 19,2 cm
Colección particular

Mujer y sirena
ca. 1930
Lápiz sobre papel
27,5 x 19,5 cm
Colección particular





Chico apoyado
1935
Tinta sobre papel
35,5 x 30,5 cm
Inventario n.º 11303
Colección
Museo Nacional de Bellas Artes

Niña con guitarra
1947
Grafito sobre papel
45 x 31,5 cm
Inventario n.º 7581
Colección
Museo Nacional de Bellas Artes





Un ángel
1949
Óleo sobre tela
61 x 43 cm
Colección Torre Crespo

La Anunciación
1945
Óleo sobre panel
78 x 120 cm
Colección Embajador Rubén Vela



Julie Méndez Ezcurra
Borges y Beppo, 1983
Colección Facundo de Zuviría



Concierto en el patio
1979
Óleo sobre hardboard
80 x 60 cm
Colección Miguel de Torre Borges



Sin título
1979
Acuarela y lápiz sobre papel
60 x 80 cm
Colección Juan Javier Negri



Concierto en la quinta
1978
Óleo sobre tela
60 x 80 cm
Colección Torre Crespo



Concierto sagrado
1978
Óleo sobre tela
60 x 80 cm
Colección Torre Crespo



Sin título
s. d.
Lápiz sobre papel
24 x 17 cm
Colección Azul García Urriburu



Sin título
1959
Óleo sobre tela
70 x 25 cm
Colección particular



Santa Rosa de Lima
1939
Óleo sobre madera
100 x 100 cm
Colección Ocampo Halac



Sin título
s. d.
Témpera sobre papel
Colección Azul García Uriburu



Bailarinas
ca. 1960
Témpera sobre papel
50 x 32 cm
Colección Ana Martínez Quijano

Viaje a España

Adoro España. Mi último viaje lo realicé con Guillermo en 1968. Entonces surgió una serie de dibujos que me gustaría reunir en un álbum. En ellos aparecen Córdoba, que como ya le he dicho es una de las ciudades españolas que prefiero; Palma y sus ventanas góticas; los tejados de Santiago de Compostela; Cádiz; el Patio de los Monjes de El Escorial; Ávila —uno de mis libros predilectos es *Las moradas*— ; y, siempre, las niñas españolas todas redondas y de ojos negros.

Norah Borges



*San Pelayo de Antealtares
(Santiago de Compostela)*
1976
Témpera sobre papel
62 x 50 cm
Colección Torre Crespo

*Terrazas, cántaros y abanicos
(Mallorca)*
1974
Témpera sobre papel
62 x 50 cm
Colección Torre Crespo

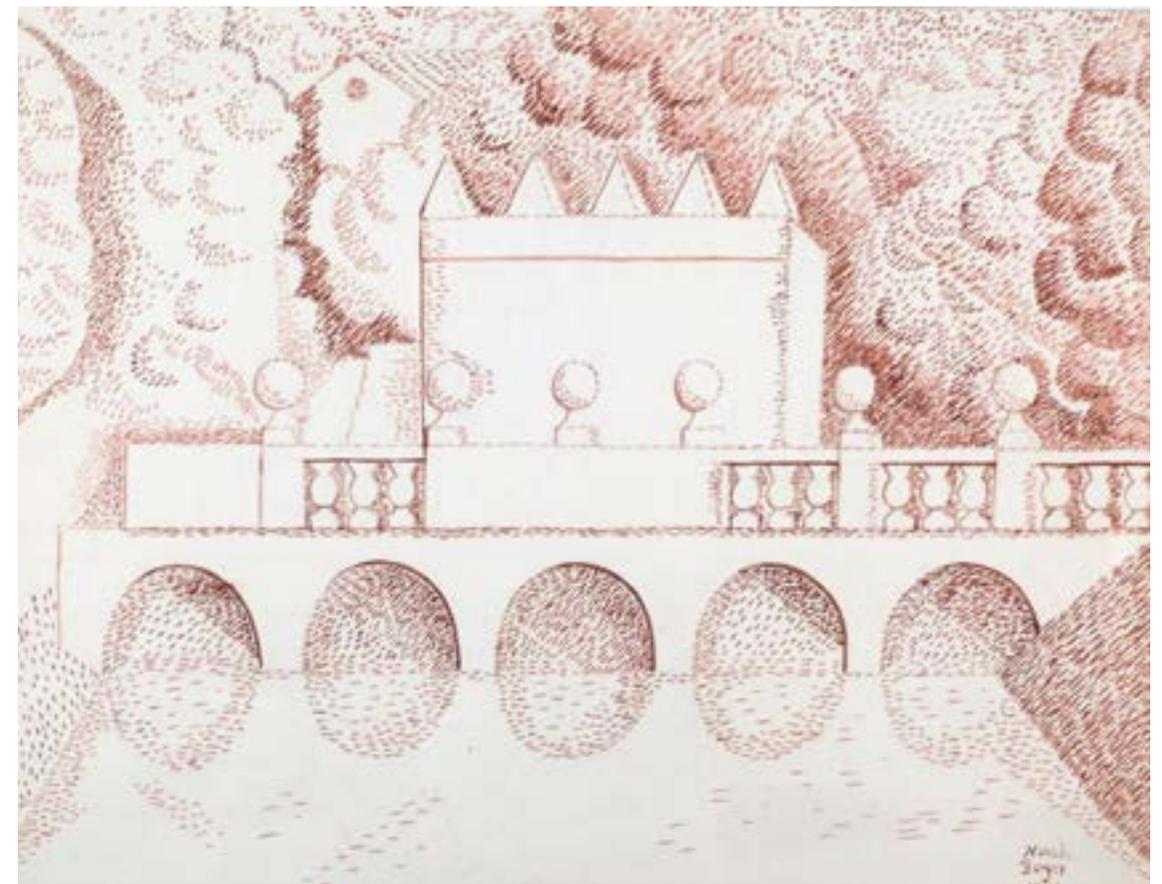


Fuente del Retiro (Madrid)
1968
Témpera sobre papel
62 x 50 cm
Colección Torre Crespo

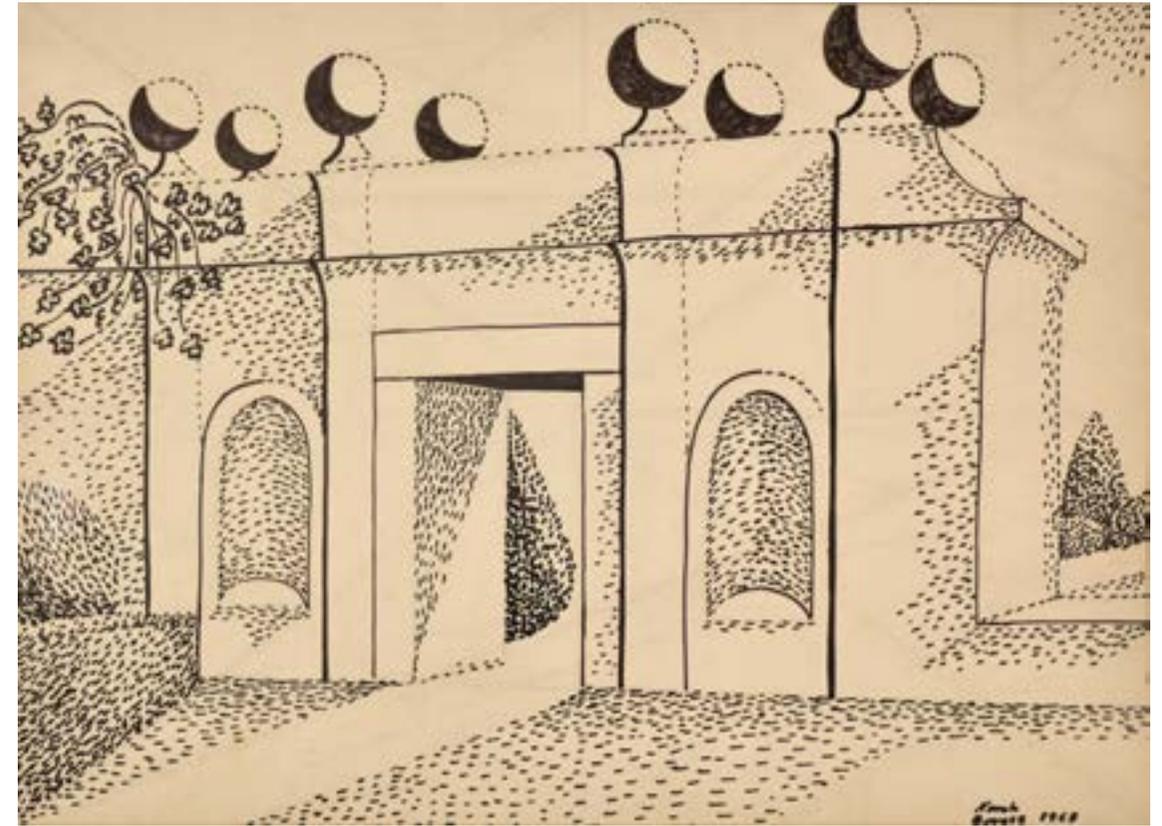
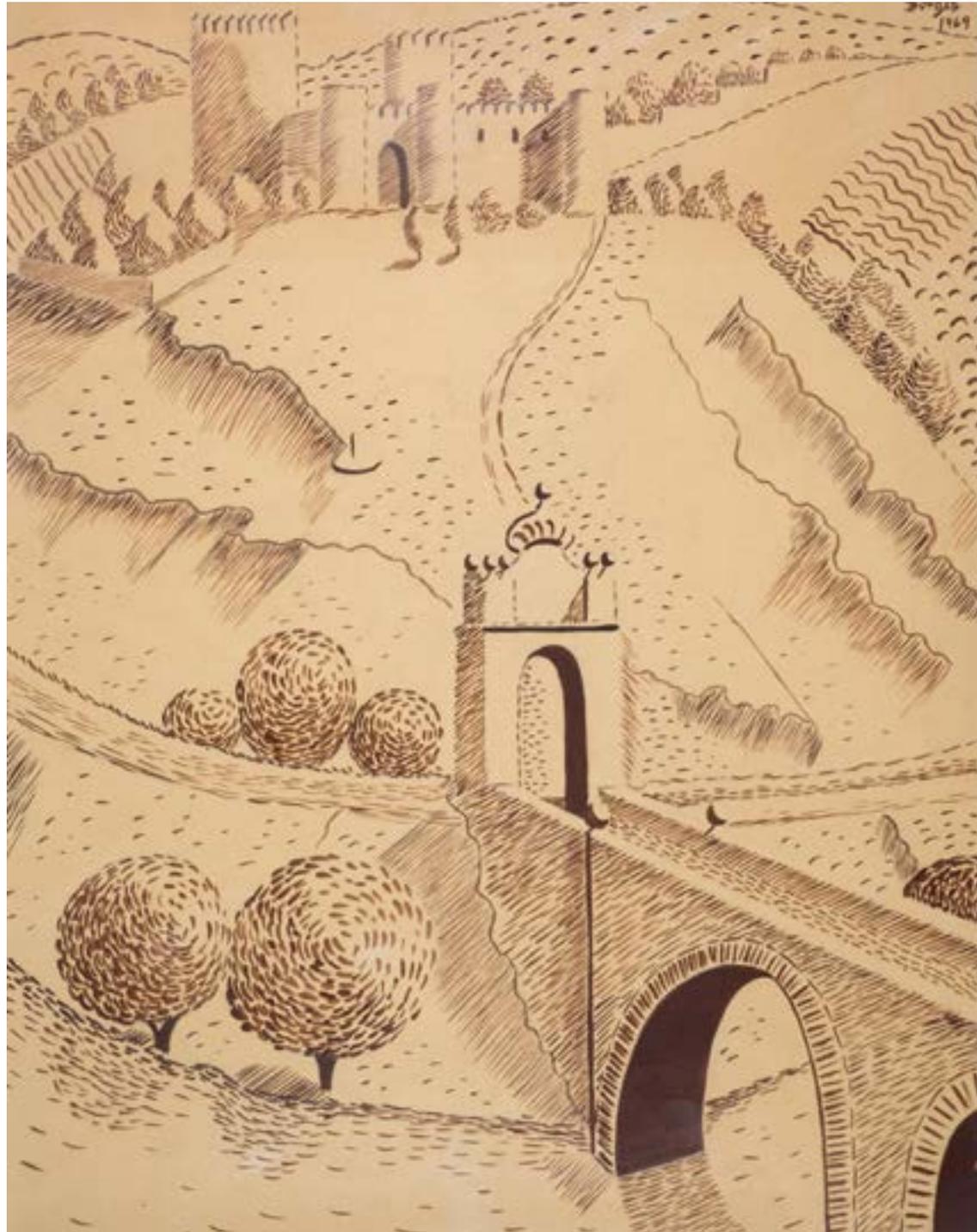
Fuente del Retiro (Madrid)
1968
Témpera sobre papel
50 x 62 cm
Colección Torre Crespo



Los patios del Marqués de Viana
1974
Témpera sobre papel
50 x 62 cm
Colección Torre Crespo



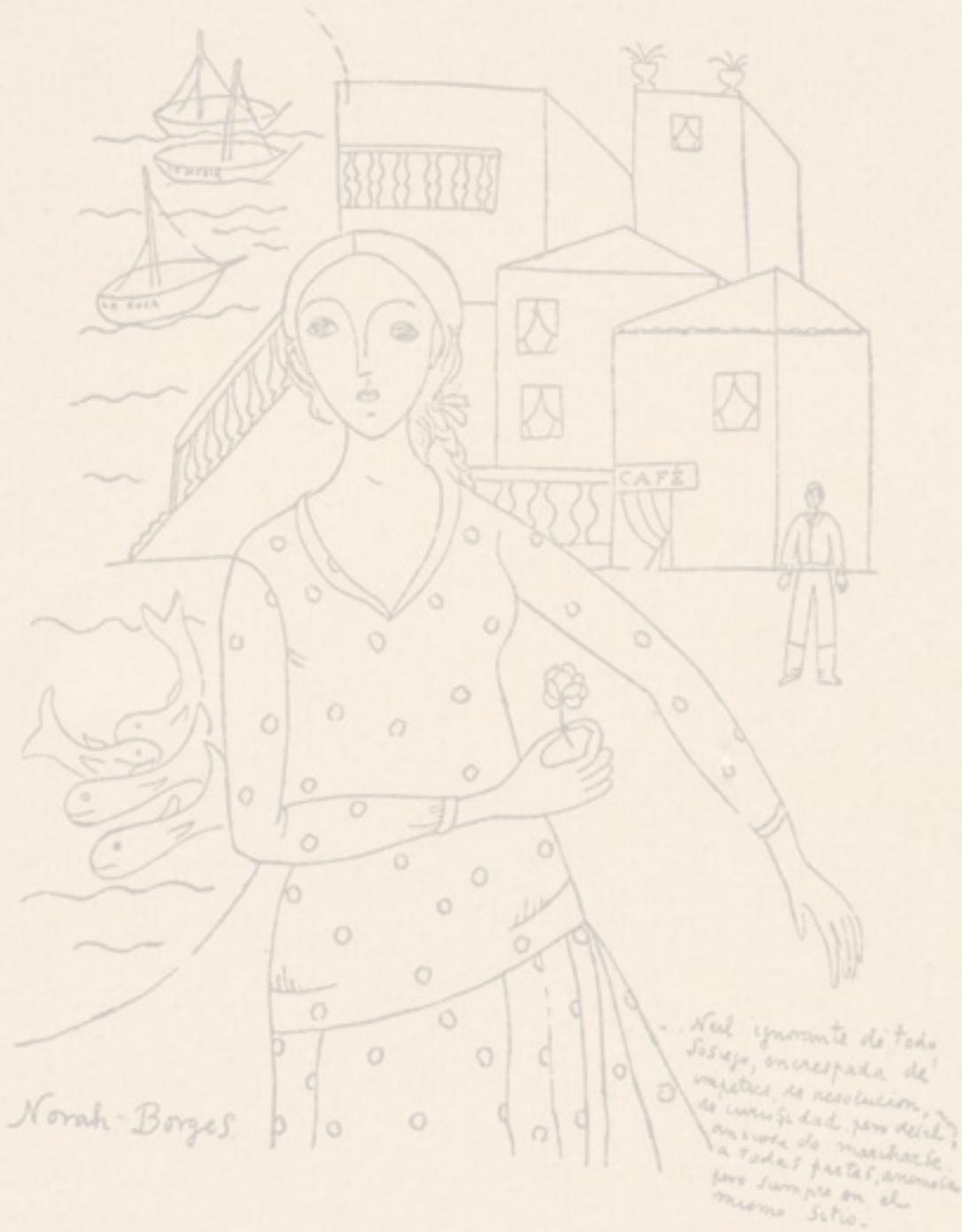
El pazo de Oca
1976
Témpera sobre papel
50 x 62 cm
Colección Torre Crespo



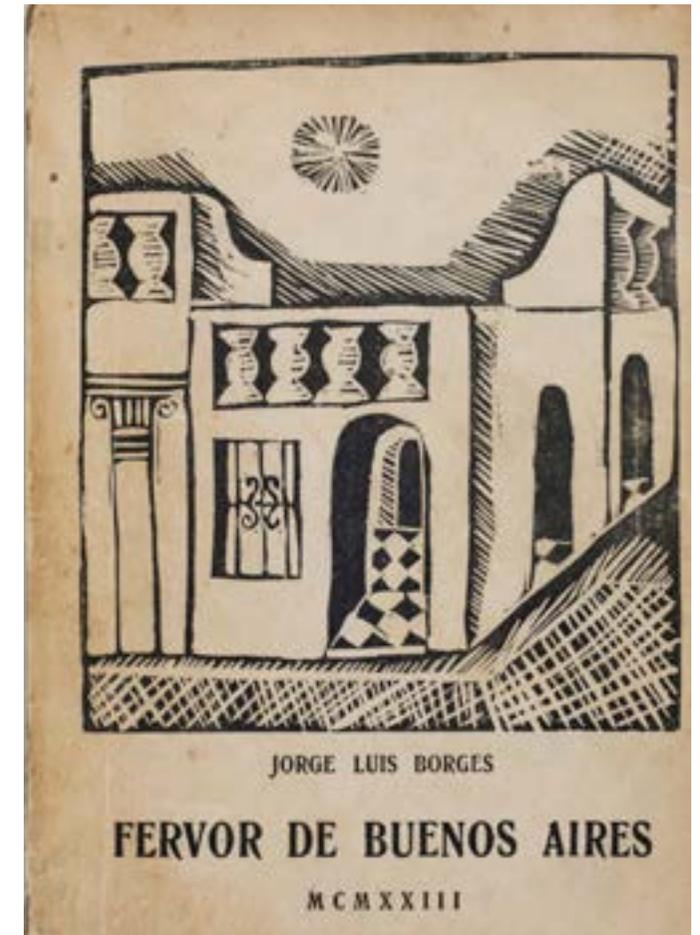
*El Puente de Alcántara y el Castillo
de San Servando (Toledo)*
1969
Témpera sobre papel
62 x 50 cm
Colección Torre Crespo

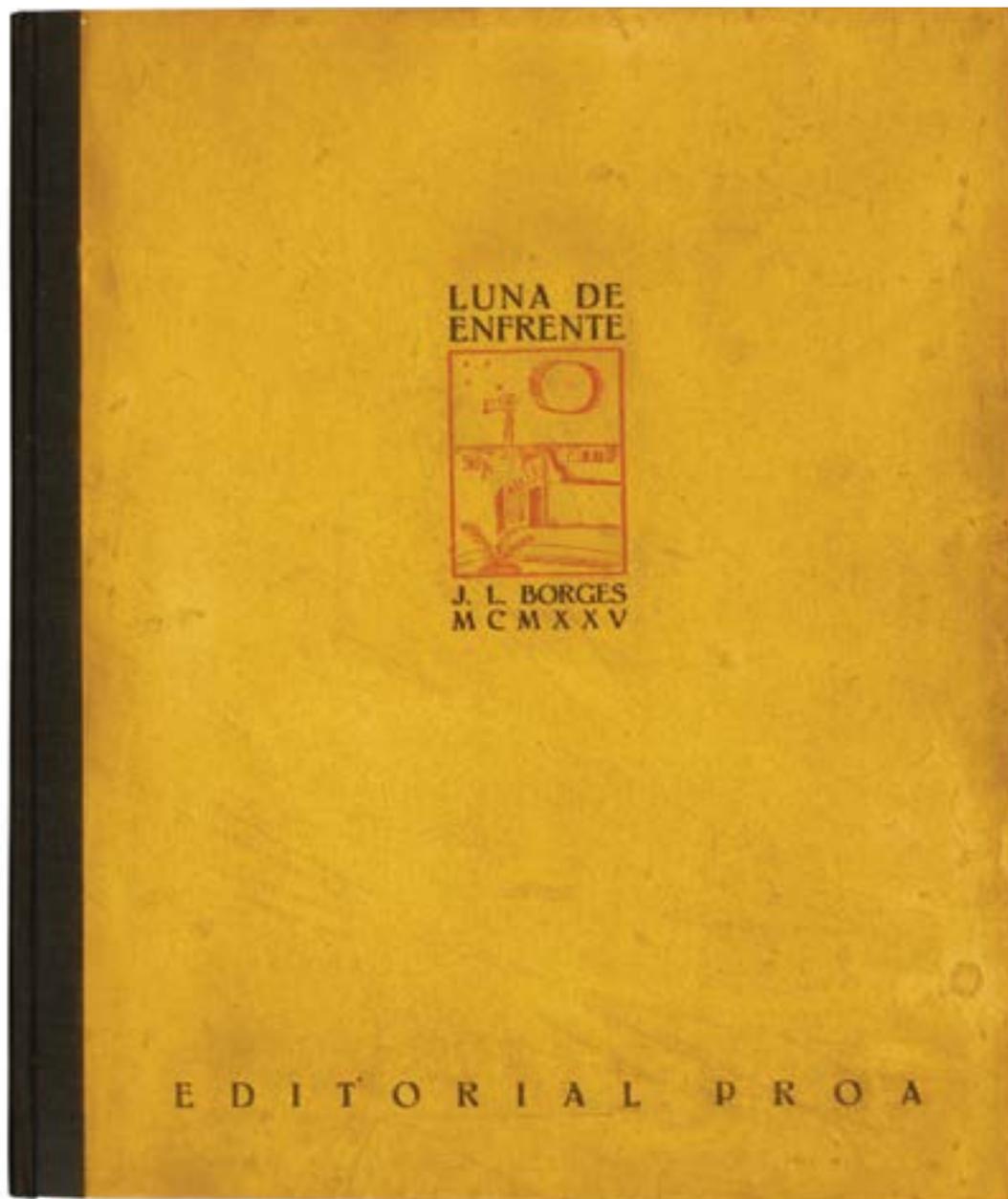
*Los jardines de los Frailes
(El Escorial)*
1968
Témpera sobre papel
50 x 68 cm
Colección Torre Crespo

Norah ilustradora

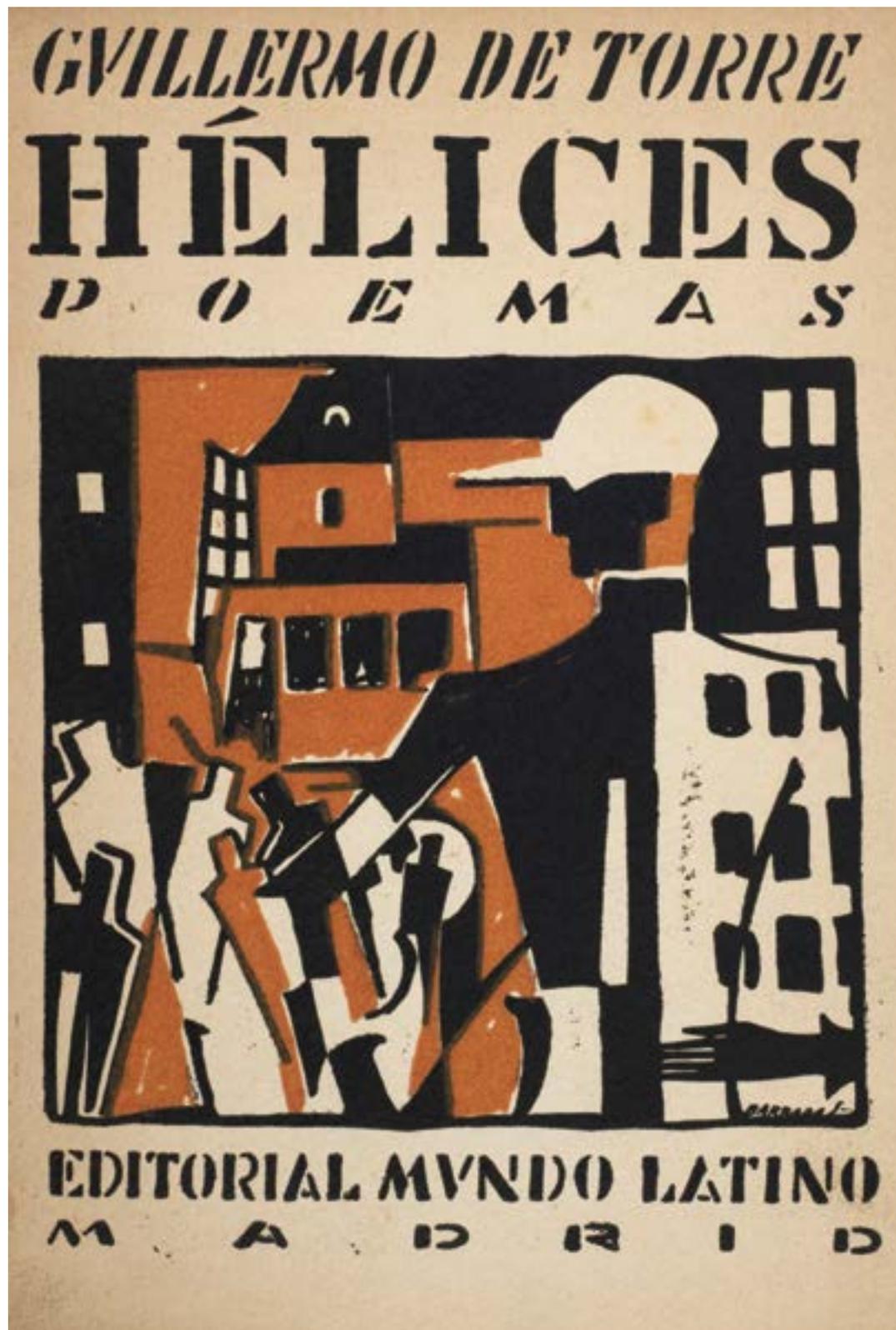


Jorge Luis Borges
Fervor de Buenos Aires
Buenos Aires, Imprenta
Serrantes, 1923
Tapa y portada con dedicatoria
Colección particular

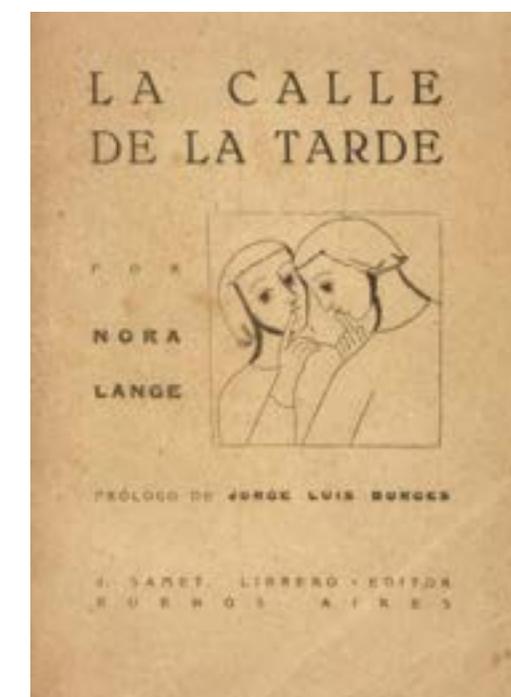




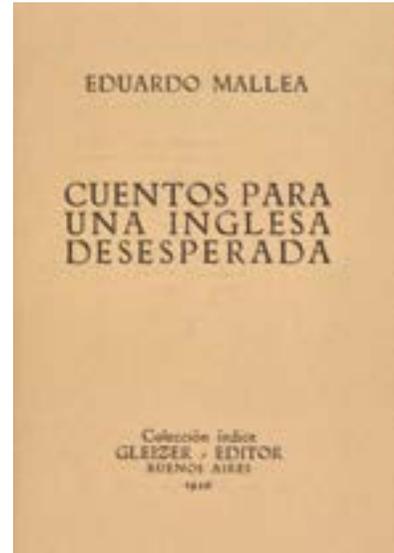
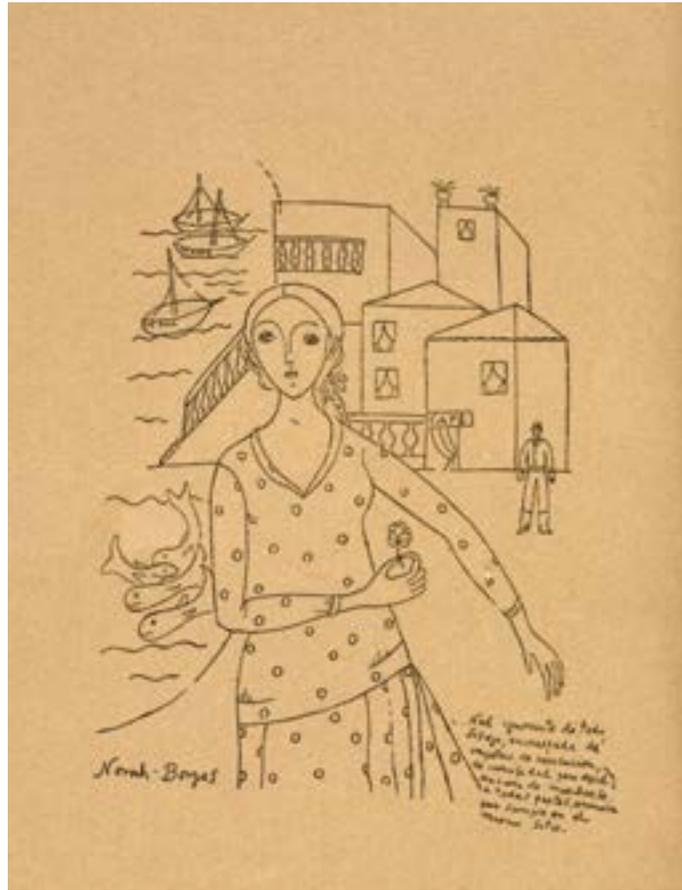
Jorge Luis Borges
Luna de enfrente
Buenos Aires, Editorial Proa, 1925
Tapa y sello
Colección particular



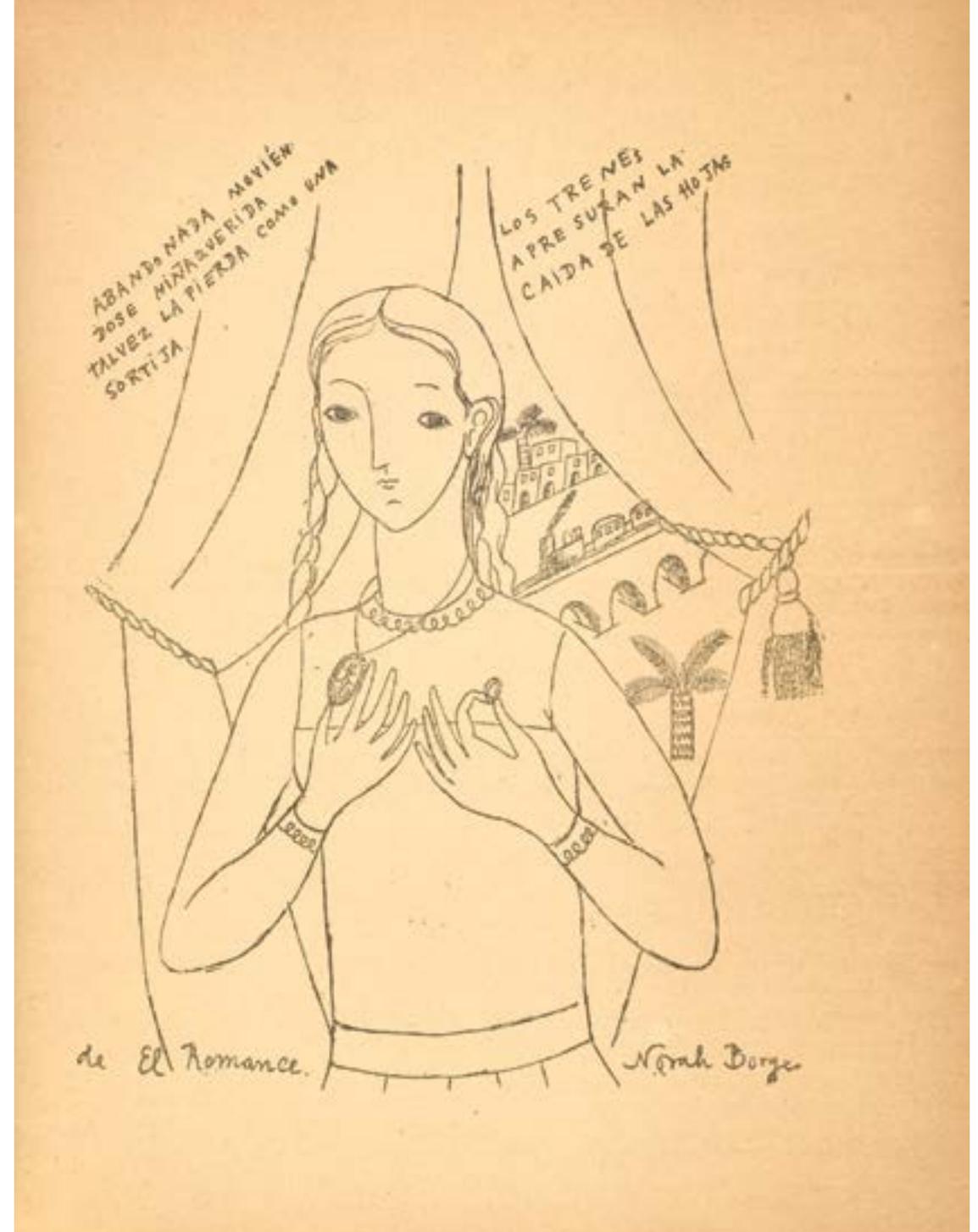
Guillermo de Torre
Hélices
 Madrid, Mundo Latino, 1925
 Tapa y portada
 Colección particular



Norah Lange
La calle de la tarde
 Buenos Aires, J. Samet, 1925
 Colección particular



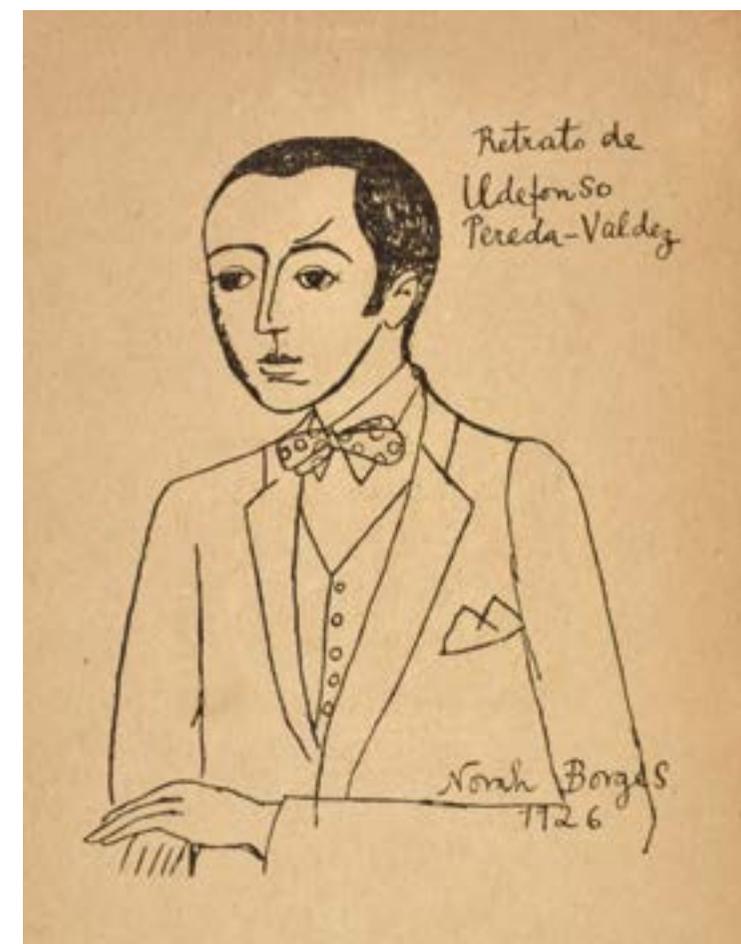
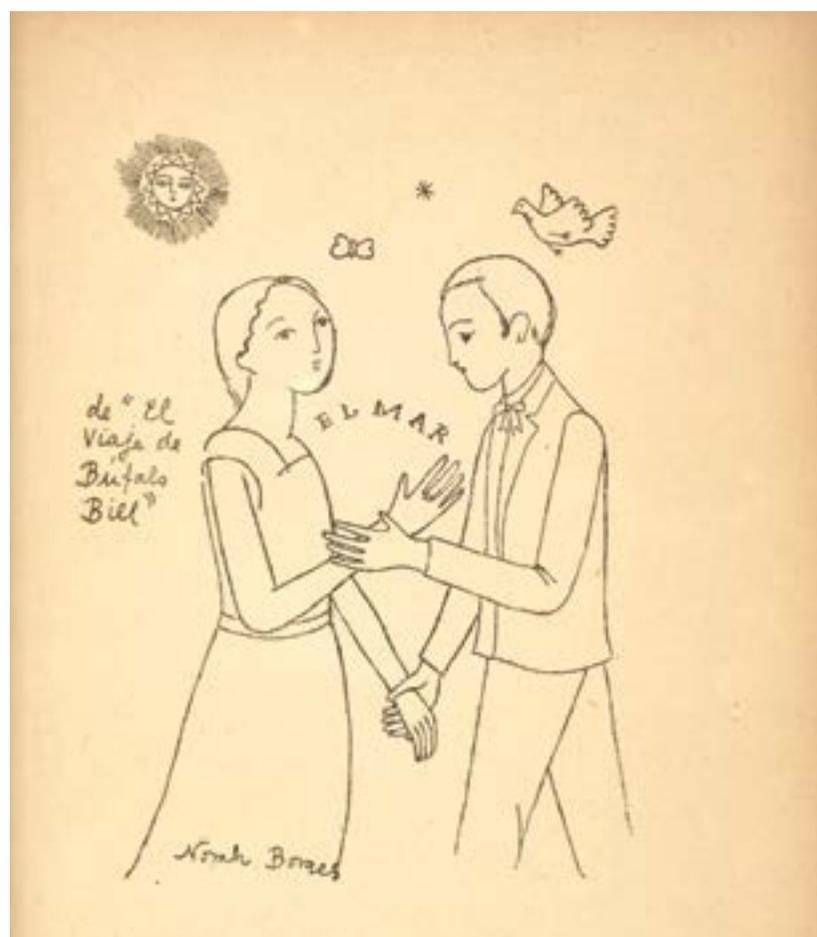
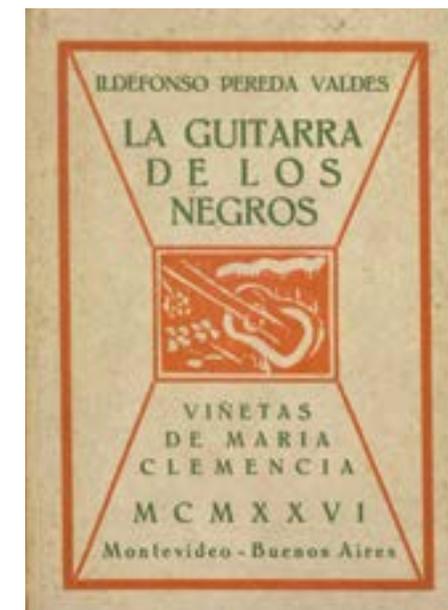
Eduardo Mallea
Cuentos para una inglesa desesperada
Buenos Aires, Gleizer, 1926
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular

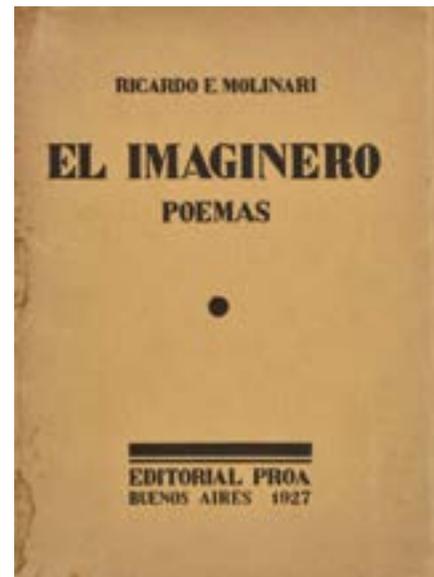


Humberto Díaz Casanueva
El aventurero de Saba
Santiago de Chile, Panorama,
1926
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular

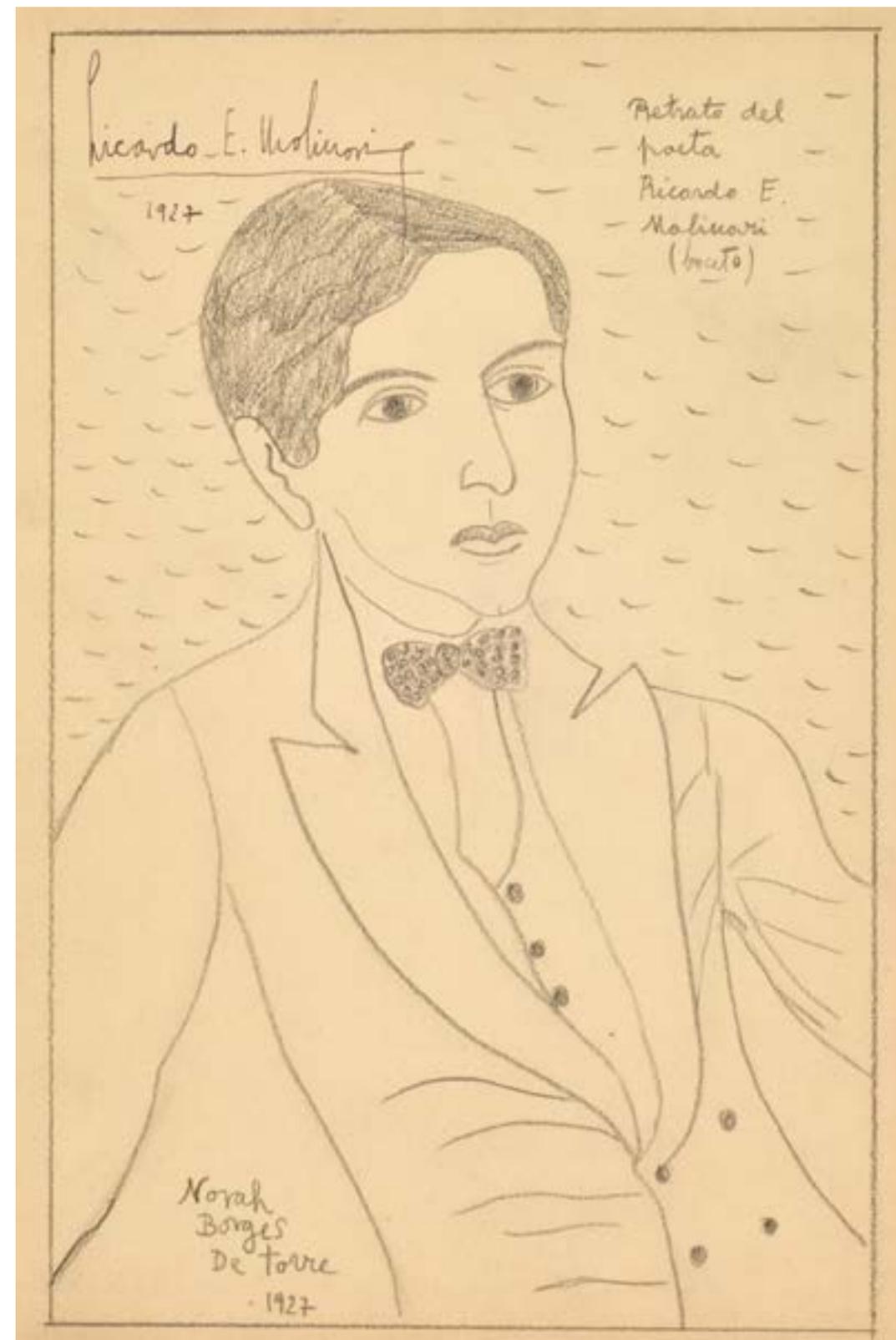


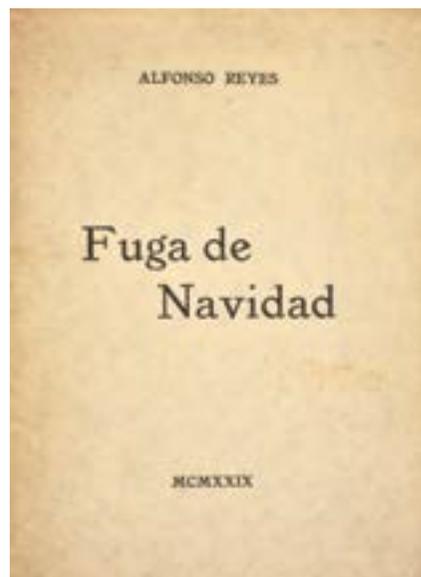
Idelfonso Pereda Valdés
La guitarra de los negros
Montevideo-Buenos Aires,
La Cruz del Sur-Martín Fierro,
1926
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular



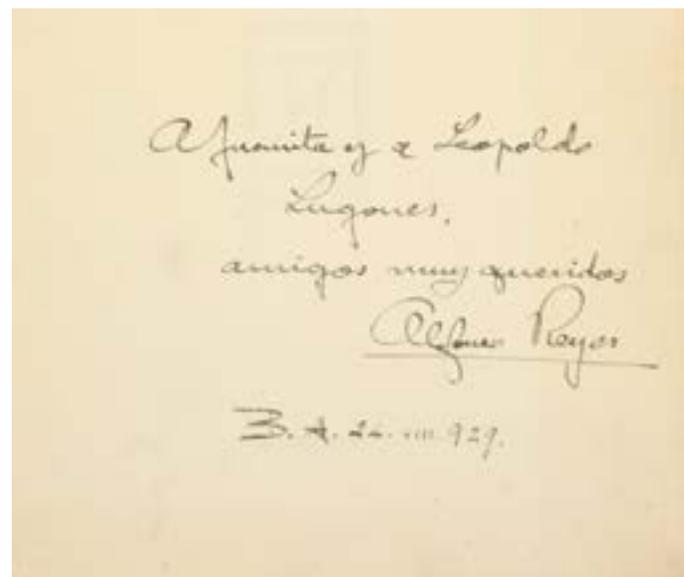


Ricardo E. Molinari
El Imaginero. Poemas
Buenos Aires, Editorial Proa, 1927
Tapa, portada e ilustraciones interiores
Colección particular





Alfonso Reyes
Fuga de Navidad
San Antonio de Areco,
Francisco A. Colombo, 1929
Tapa, dedicatoria e
ilustraciones interiores
Colección particular





"Seis dibujos de Norah Borges"
Poema dedicado a la artista por Alfonso Reyes
La Nación (Revista semanal)
año 1, n.º 7, Buenos Aires, 18 de agosto de 1929
Colección particular

Carlos Mastronardi
Tierra amanecida
Buenos Aires, Latina, 1926
Colección particular

LA REBELION DE LAS MASAS

Por JOSÉ ORTEGA Y GASSET

(Segunda parte)

Hay un hecho que, para bien o mal, es el más importante en la vida pública...

que son los hechos más importantes. (Discrepancia?) No, no; precisamente en los hechos mismos, cuando...

El más importante de los hechos es el hecho de la rebelión de las masas...



Canción de la sirena inquieta

Quiero dioses y sus cultivos,
Risas y llantos y sus trambales;
Juguetes rosados, palabras finas,
Alas, perfidos, vol, golondrinas,
Mulas lentas, piedras castañas...

Marcos Victoria

Ilustración de Marcos Victoria

El más importante de los hechos es el hecho de la rebelión de las masas...

El concepto de masas... La masas es el conjunto de personas que...

El más importante de los hechos es el hecho de la rebelión de las masas...

La rebelión de las masas, el primer de los más importantes hechos...

que son los hechos más importantes. (Discrepancia?) No, no; precisamente en los hechos mismos...

KEYSERLING Y LOS ESTADOS UNIDOS

Por JULIO NAVARRO MONZÓ

Keyserling, el más importante de los hechos...



Bohemia

Bohemia, el más importante de los hechos...

Elvira de Alvear

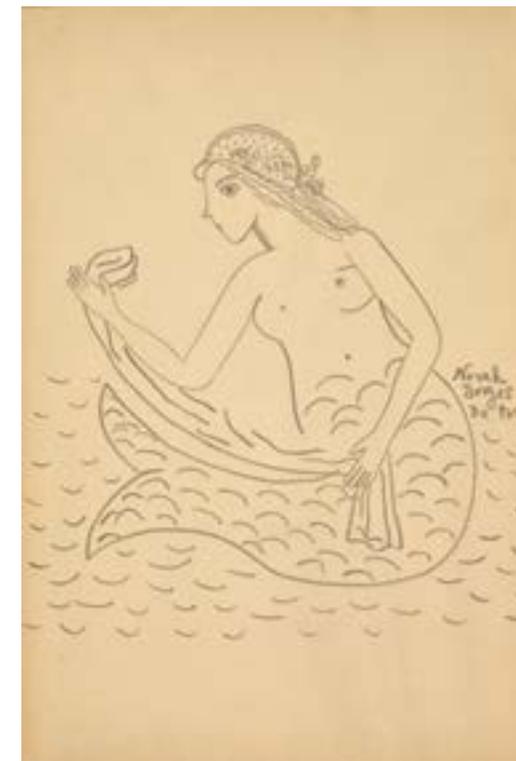
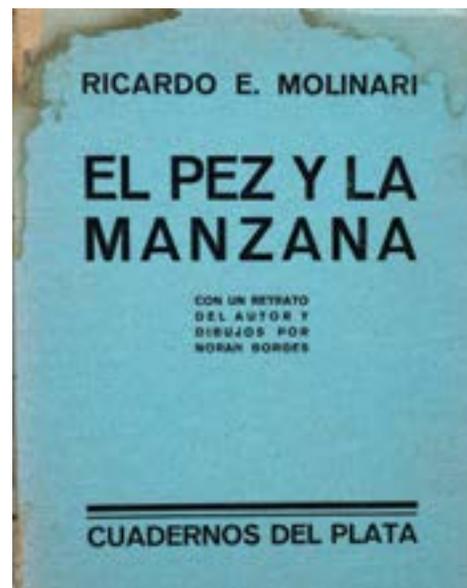
Ilustración de Elvira de Alvear

El más importante de los hechos es el hecho de la rebelión de las masas...

El más importante de los hechos es el hecho de la rebelión de las masas...

Ilustración del poema "Canción de la sirena inquieta", de Marcos Victoria. La Nación (Revista semanal), año 1, n.º 22, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1929. Colección particular

Ilustración del poema "Bohemia", de Elvira de Alvear. La Nación (Revista semanal), año 1, n.º 26, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1929. Colección particular



Ricardo E. Molinari
El pez y la manzana
Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular

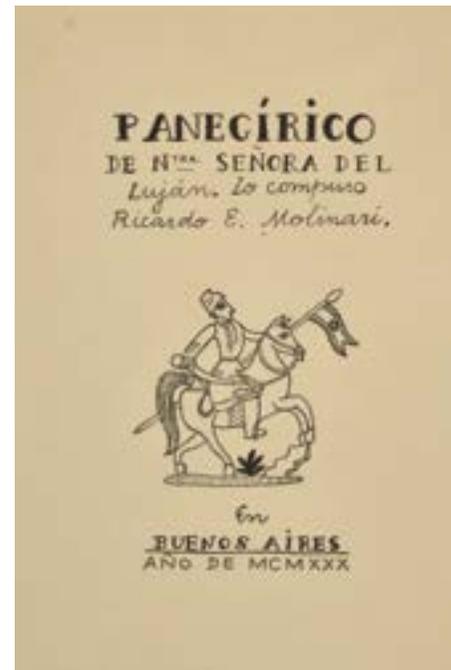
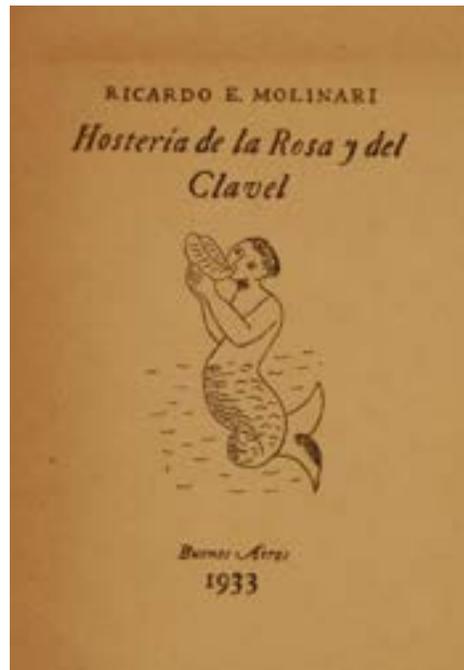


Almanaque de la mujer
Buenos Aires, Imprenta López,
1929
Colección particular





Ulises Petit de Murat
Conmemoraciones
 Buenos Aires, Gleizer,
 1929



Ricardo E. Molinari
Hostería de la rosa y del clavel
 Buenos Aires, 1933
 Colección particular

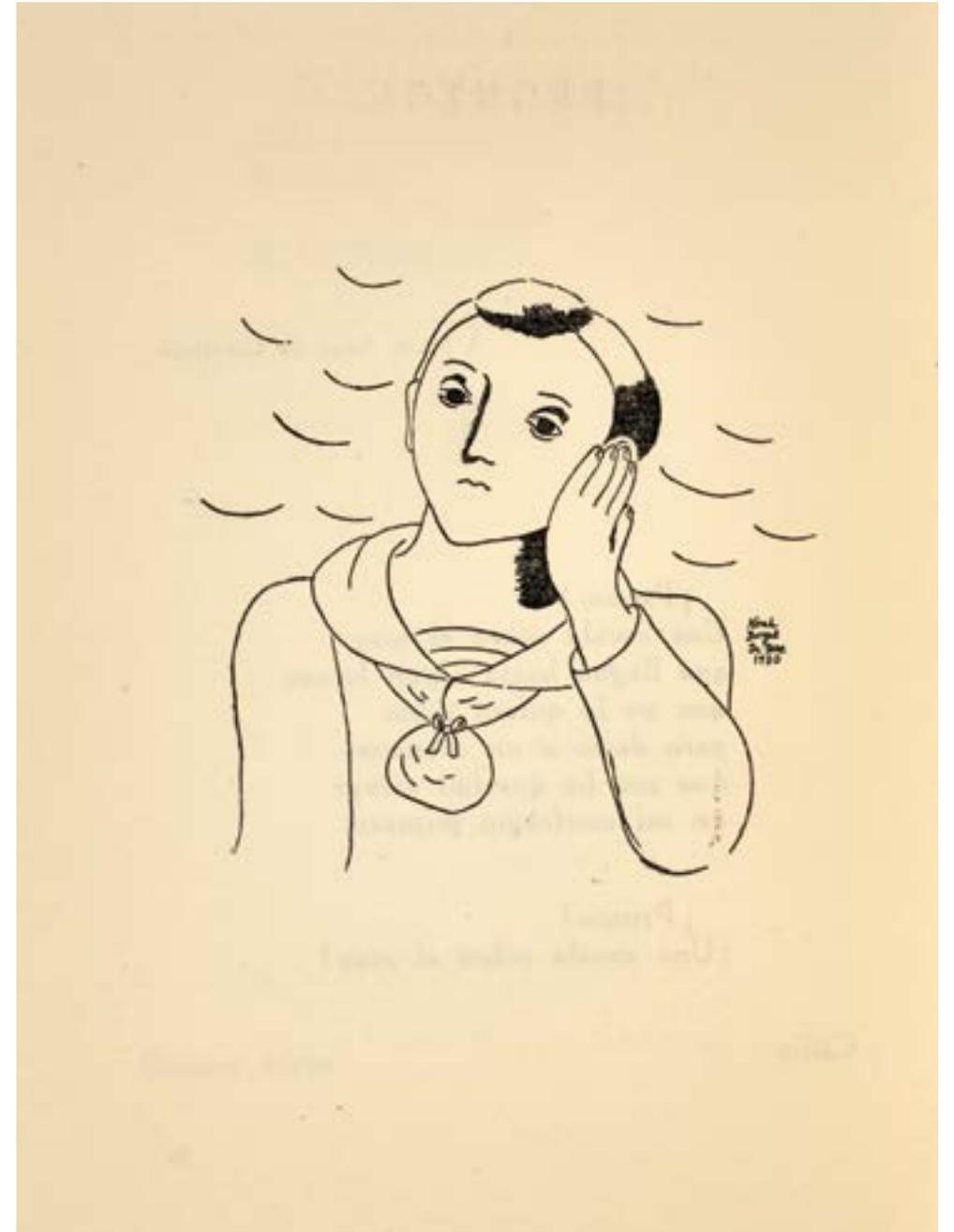
Ricardo E. Molinari
Panegírico de Nuestra Señora de Luján
 Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1930
 Colección particular



Ricardo E. Molinari
Panegírico de Nuestra Señora de Luján
 Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1930
 Ilustraciones interiores
 Colección particular



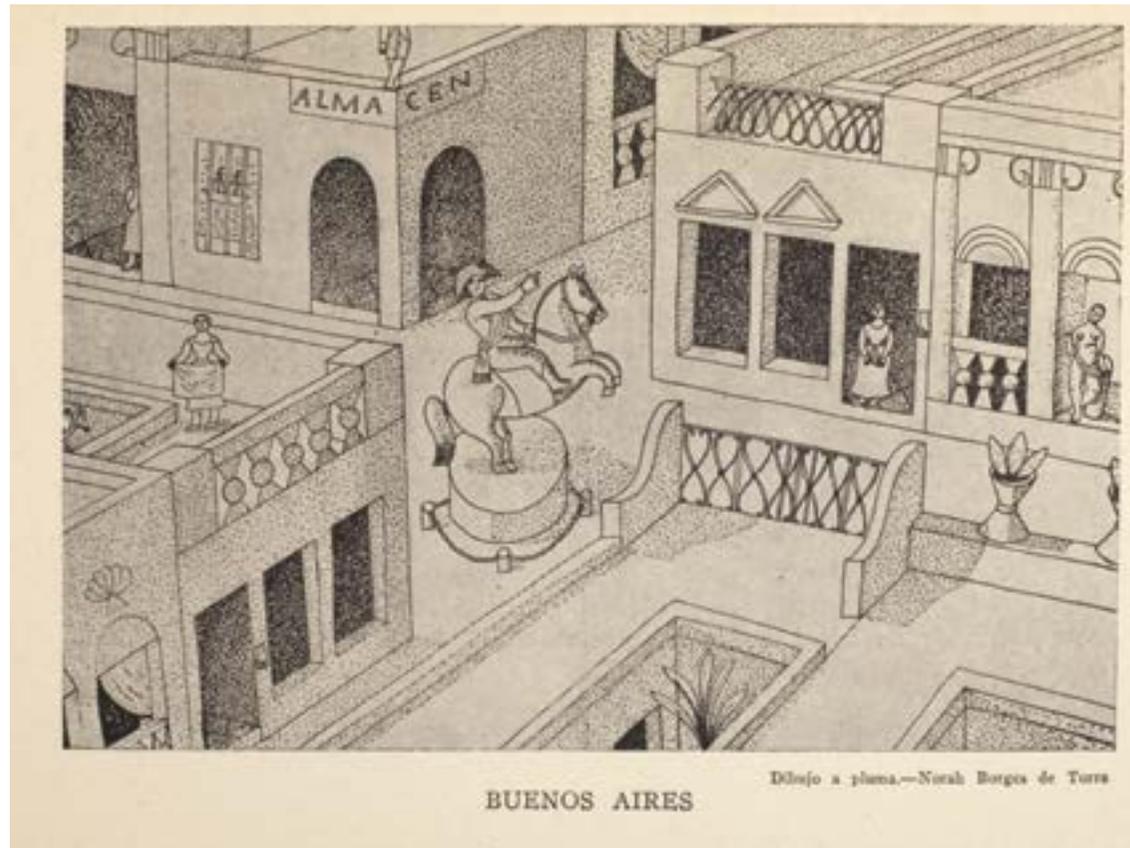
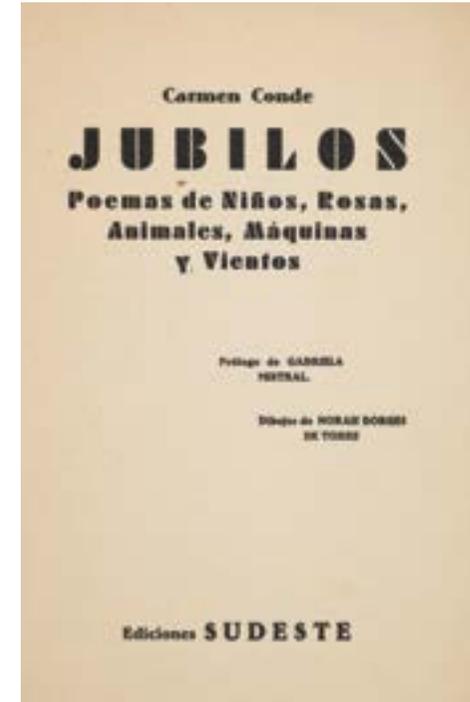
Concha Méndez Cuesta
Canciones de mar y tierra
Buenos Aires, Talleres Gráficos
Argentinos, 1930
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular





Sur. Revista trimestral
Año 1, n.º 1
Buenos Aires, 1931
Colección particular

Carmen Conde
*Júbilos. Poemas de niños, rosas,
animales, máquinas y vientos*
Murcia, Sudeste, 1934
Prólogo de Gabriela Mistral
Dibujos de Norah Borges de Torre
Colección particular

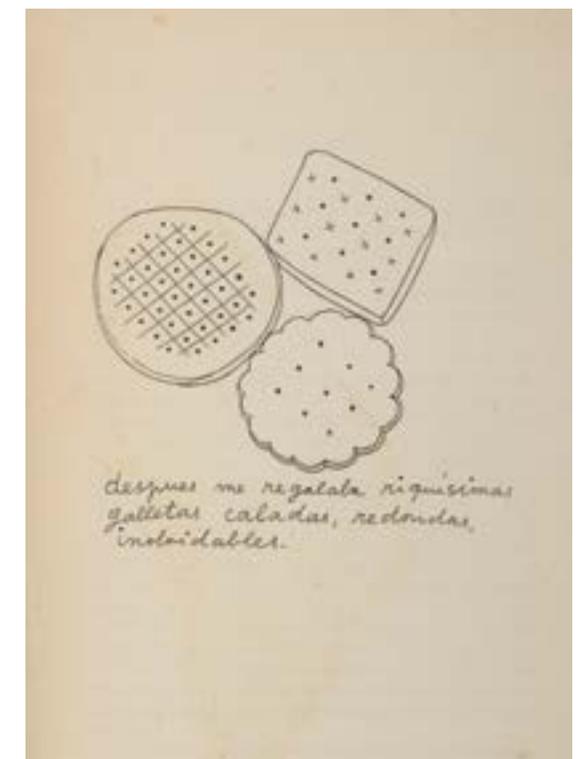


BUENOS AIRES

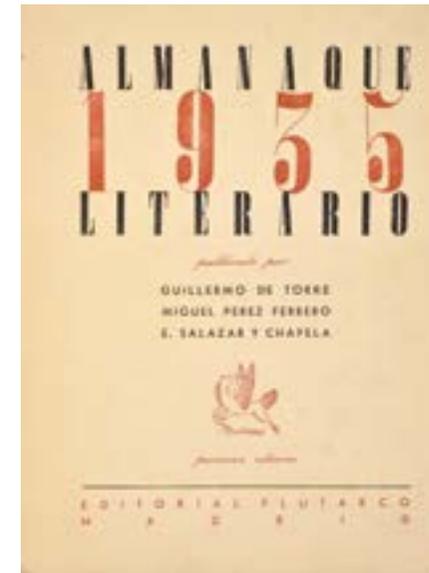
Diseño a pluma.—Norah Borges de Torre



Yo señalaba la rosa de la A,
el lirio fresco de la L

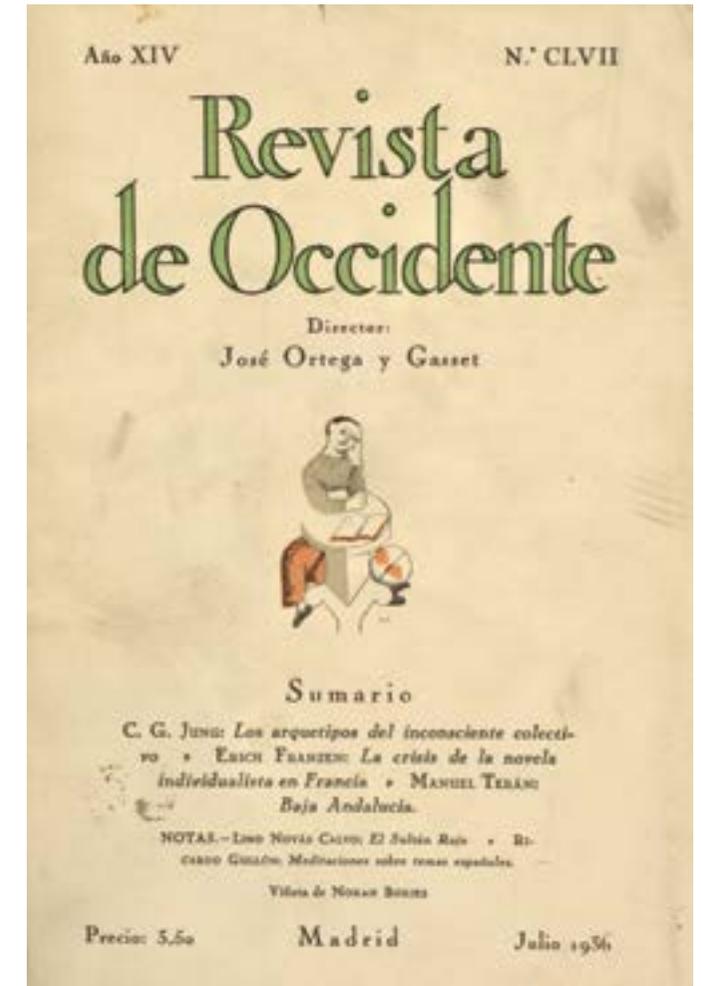


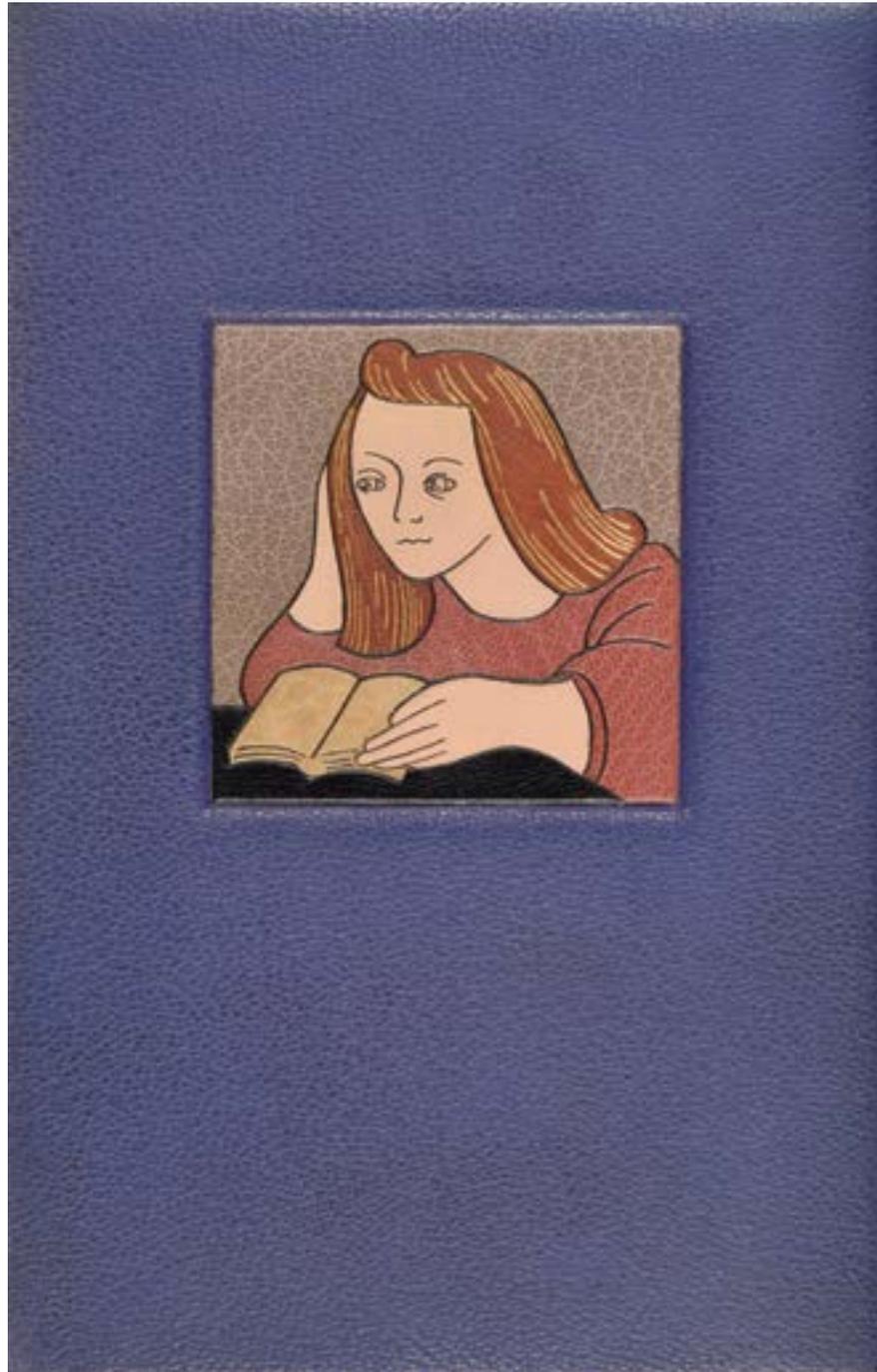
después me regalaba riquísimas
galletas caladas, redondas,
inolvidables.



Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela
Almanaque literario
 Madrid, Plutarco, 1935
 Signos del zodiaco,
 por Norah Borges
 Colección particular

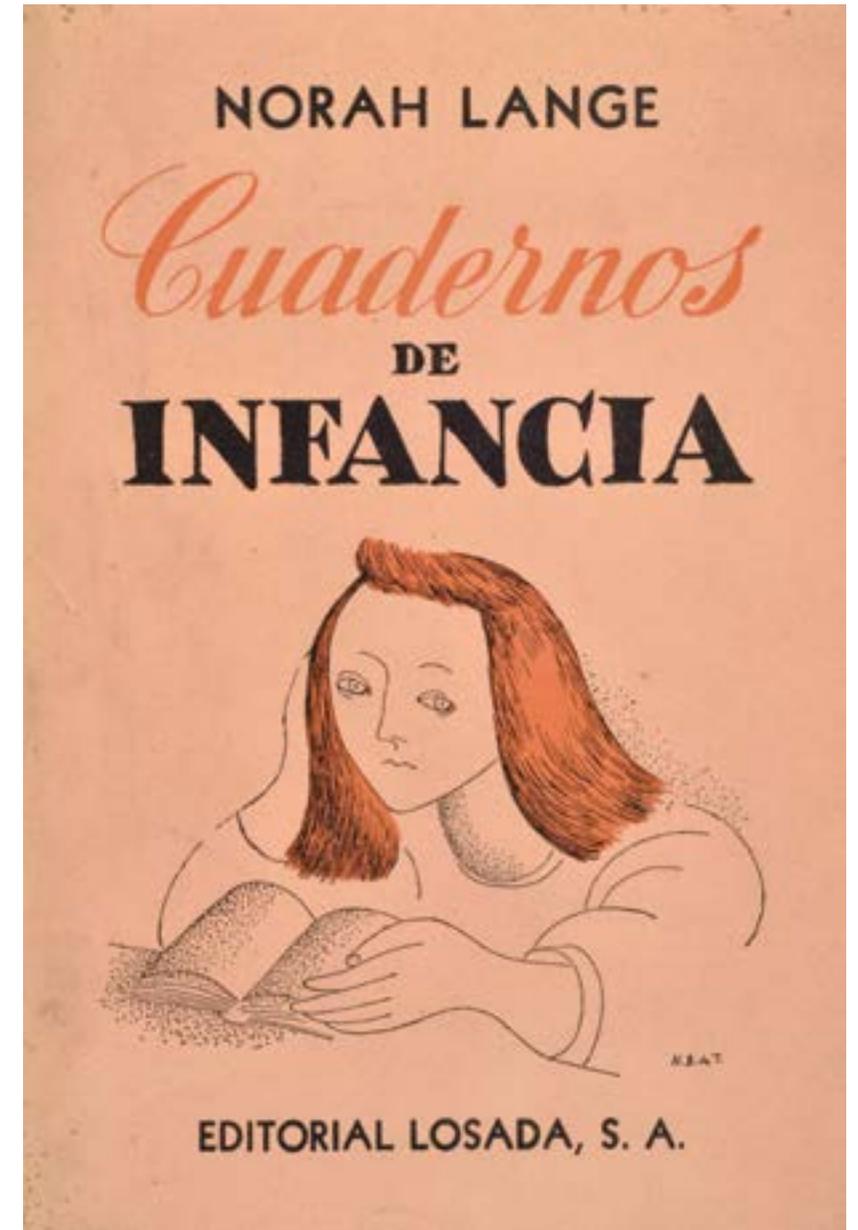
Revista de Occidente
 Año 14, n.º 157, Madrid, 1936
 Viñeta de portada
 Colección particular

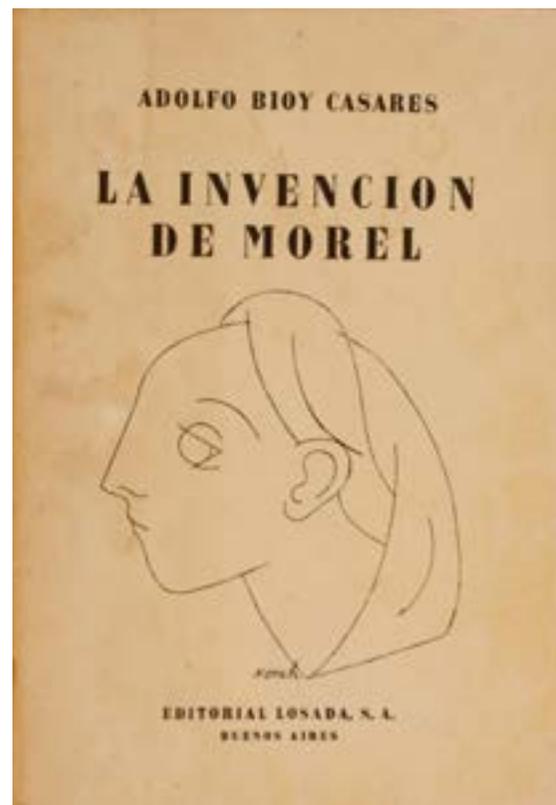
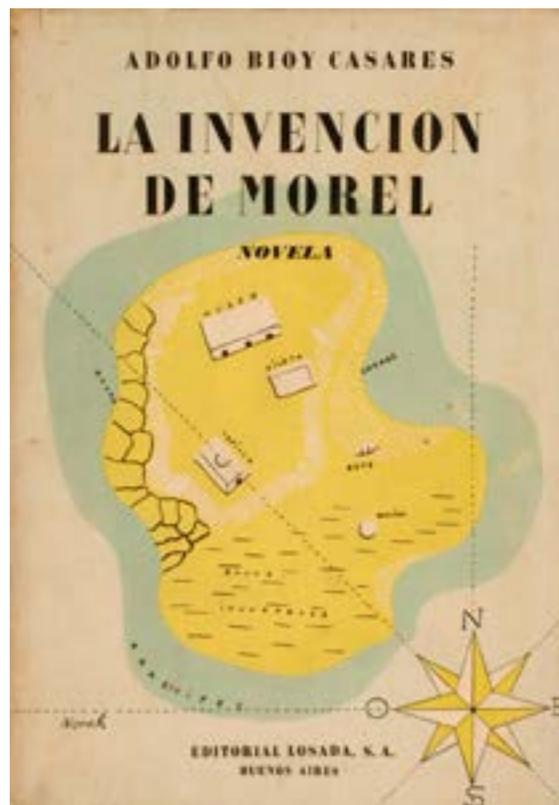




Norah Lange
Cuadernos de infancia
Buenos Aires, Domingo Viau,
1937
Uno de los tres únicos
ejemplares fuera de comercio.
Encuadernación en marroquí
azul claro. Tapa superior con
una composición rectangular
inserta en un mosaico de
marroquí realizado en seis
colores. Representa a la
autora en su infancia, en
actitud de lectura. Dibujo
original de Norah Borges.
Encuadernado por Leprêtre.
Volumen que perteneció
a la autora.
Colección particular

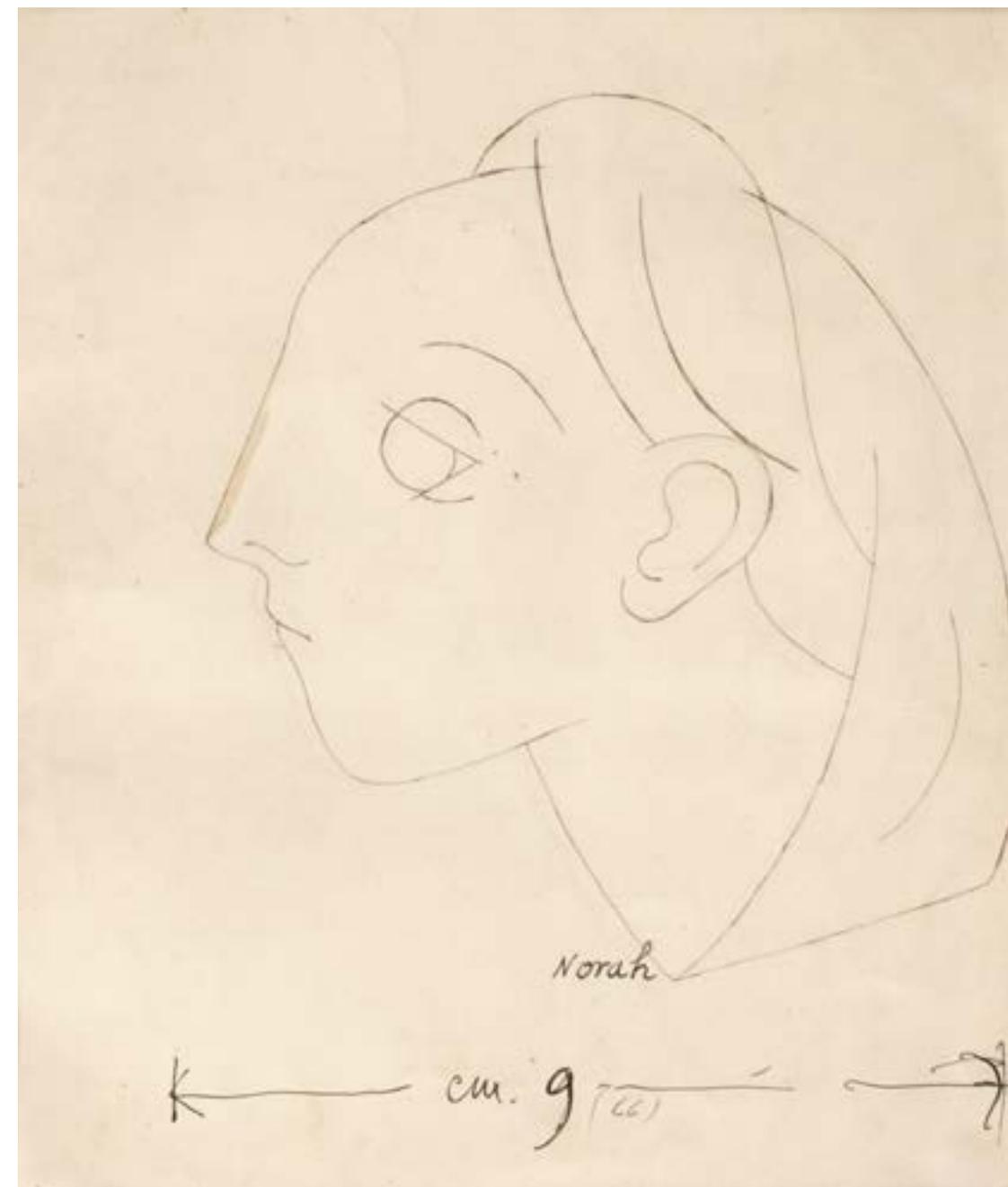
Norah Lange
Cuadernos de infancia
Buenos Aires, Editorial
Losada, 1942
Dibujo de tapa
Colección particular

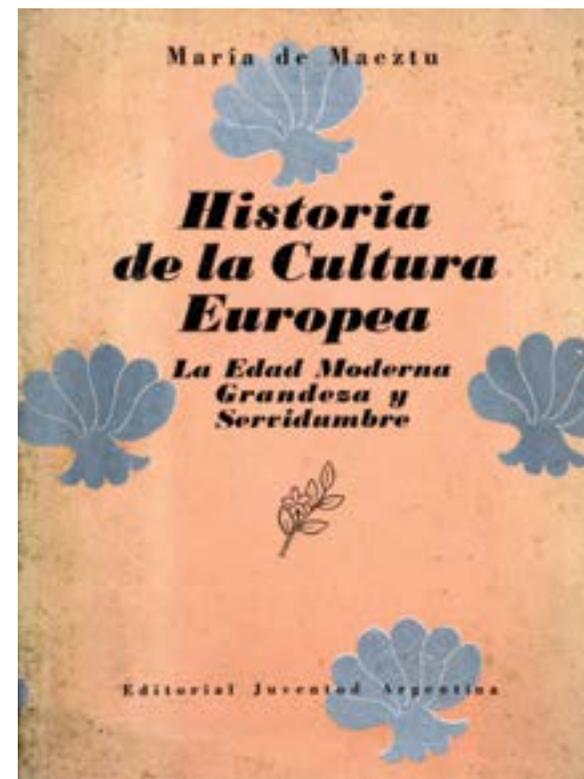
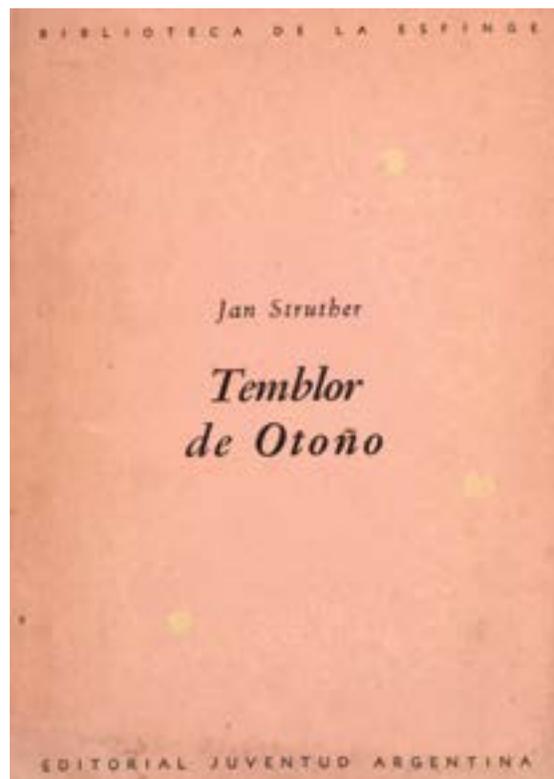




Adolfo Bioy Casares
La invención de Morel
 Buenos Aires, Editorial Losada, 1940
 Sobrecubierta y tapa
 Colección particular

s. t.
 Tapa de *La invención de Morel*
 ca. 1940
 Tinta sobre papel
 19,5 x 16,5 cm
 Colección particular

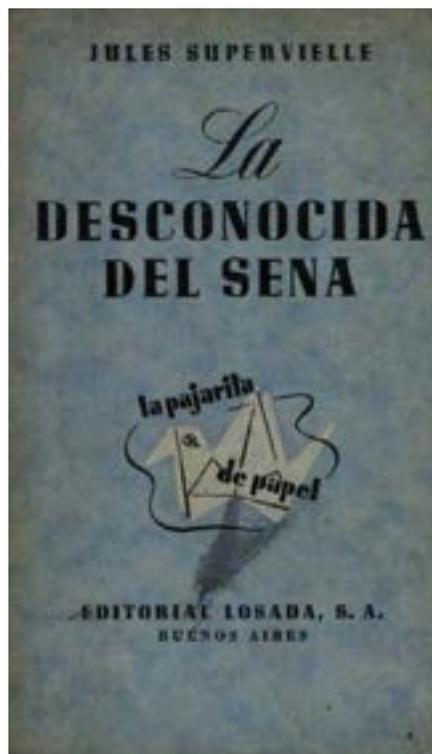




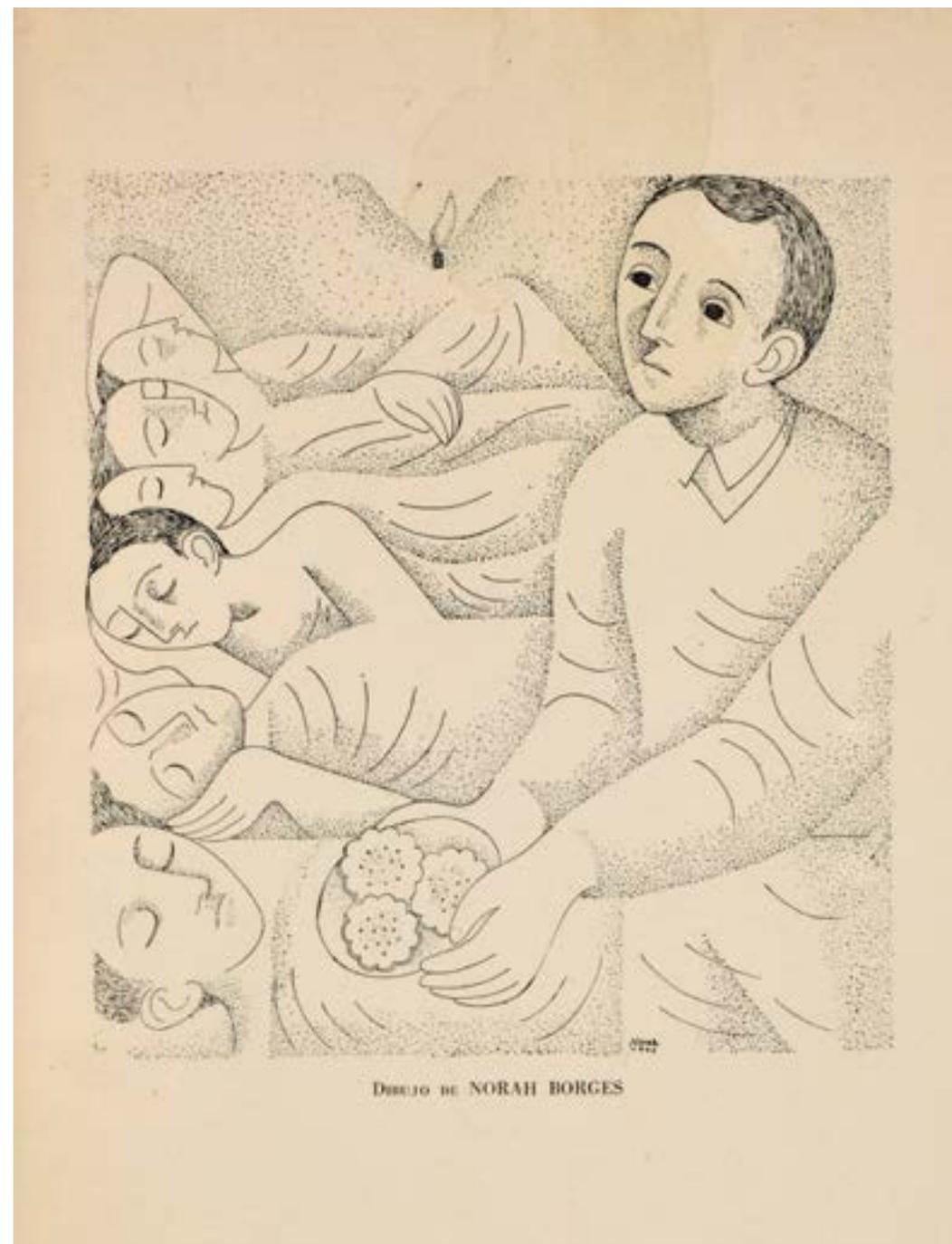
Jan Struther
Temblor de otoño
Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941
Colección particular

María de Maeztu
Historia de la cultura europea
Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941
Colección particular

Gregorio Martínez Sierra
Carta a las mujeres de España
Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941
Colección particular

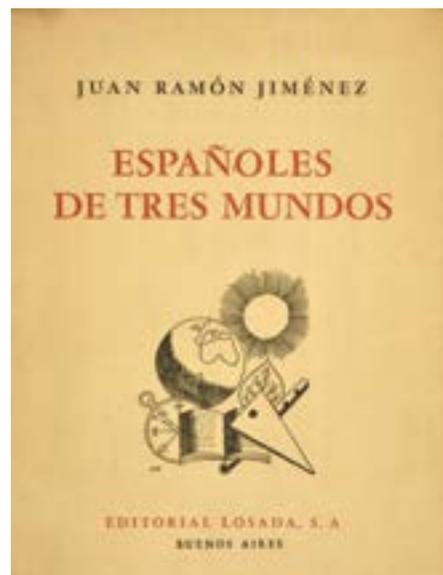


Jules Supervielle
La desconocida del Sena
Buenos Aires, Editorial
Losada, 1941
Tapa e ilustraciones interiores
Colección particular

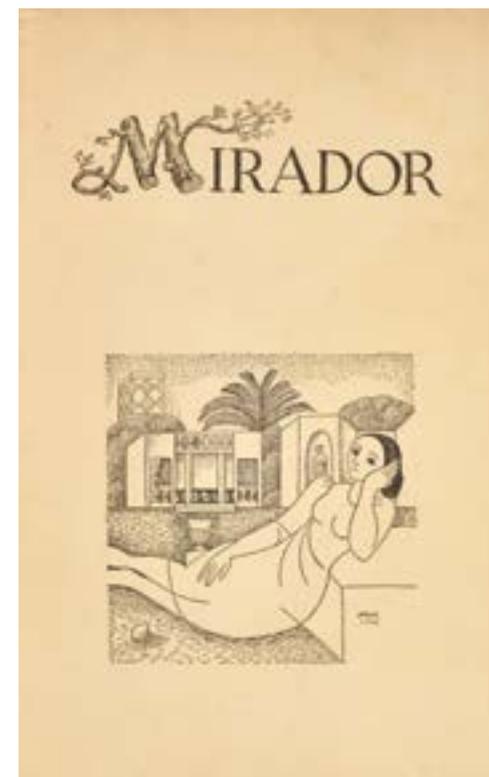


Sur. Revista trimestral
Año 12, n.º 95
Buenos Aires, agosto de 1942
Colección particular

Juan Ramón Jiménez
Españoles de tres mundos
 Buenos Aires, Editorial Losada,
 1942
 Colección particular



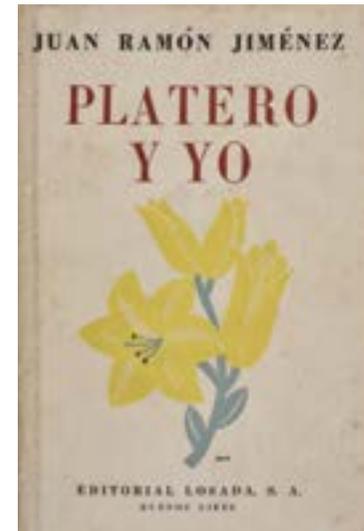
Norah Borges
El mundo
 1940
 Tinta sobre papel
 15,5 x 18,5 cm
 Colección particular



Revista De mar a mar
 Año 2, n.º 4
 Buenos Aires, 1943
 Ilustraciones interiores
 Colección particular

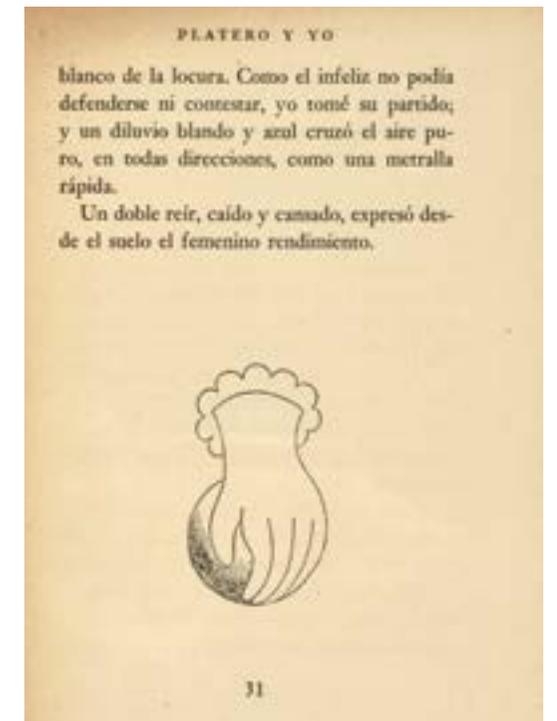
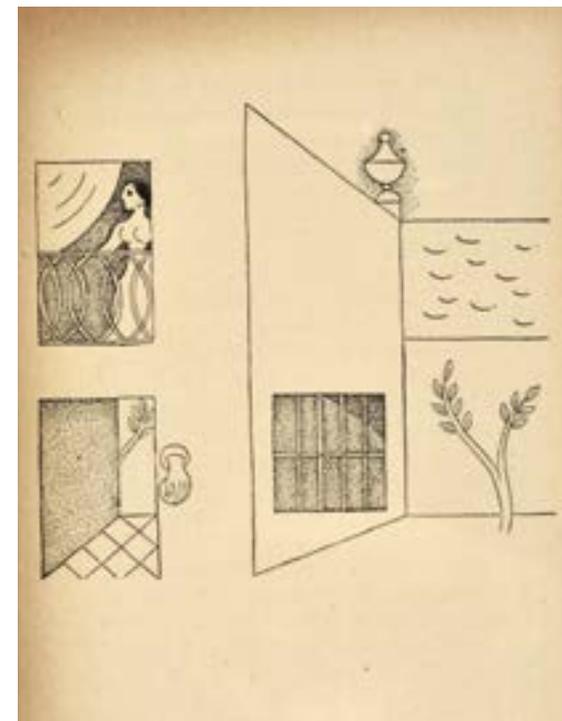
Nelia Gardner White
La hija del tiempo
 Buenos Aires, Lautaro,
 1944
 Colección particular





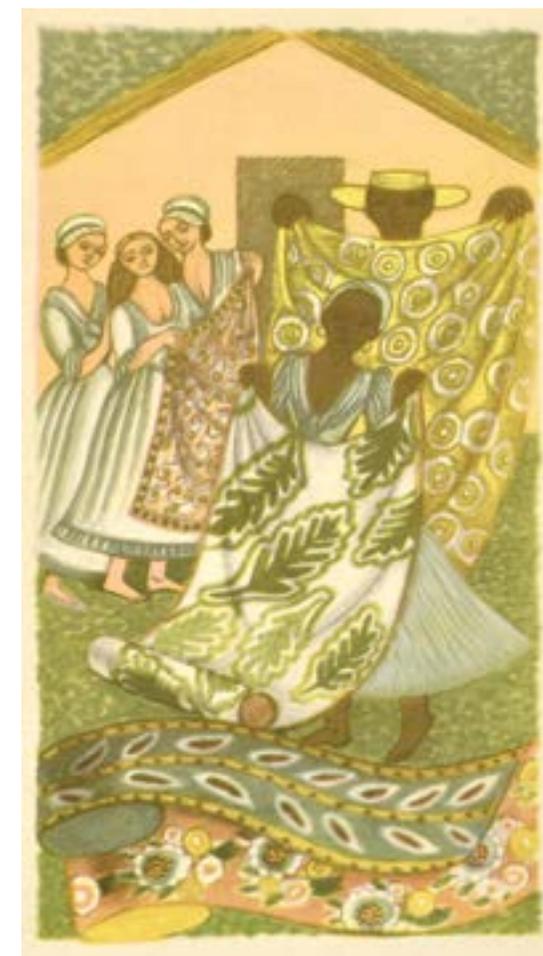
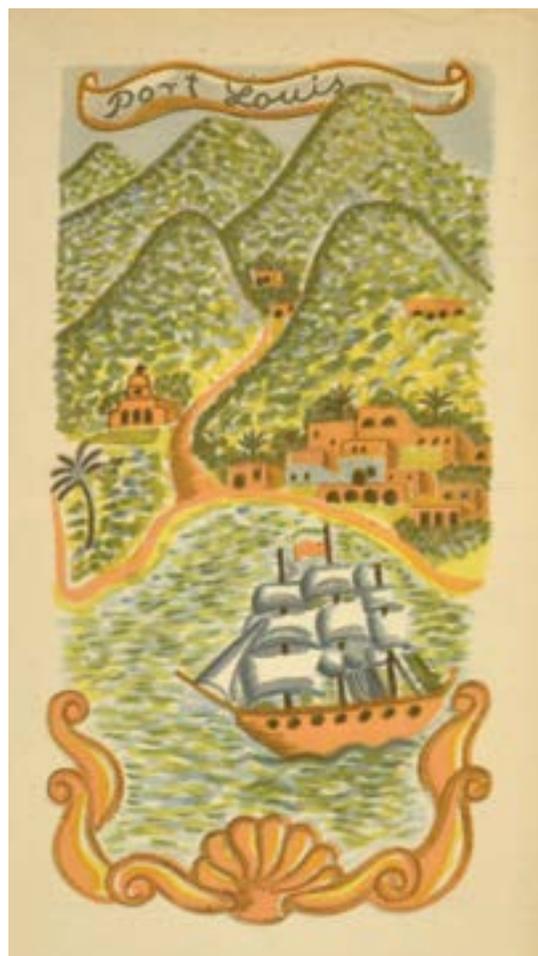
Diseño para la sobrecubierta de la primera edición de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez 1942
Témpera sobre papel, 22 x 16 cm
Colección particular

Juan Ramón Jiménez
Platero y yo
Buenos Aires, Editorial Losada, 1948
(tercera edición 1943)
Colección particular

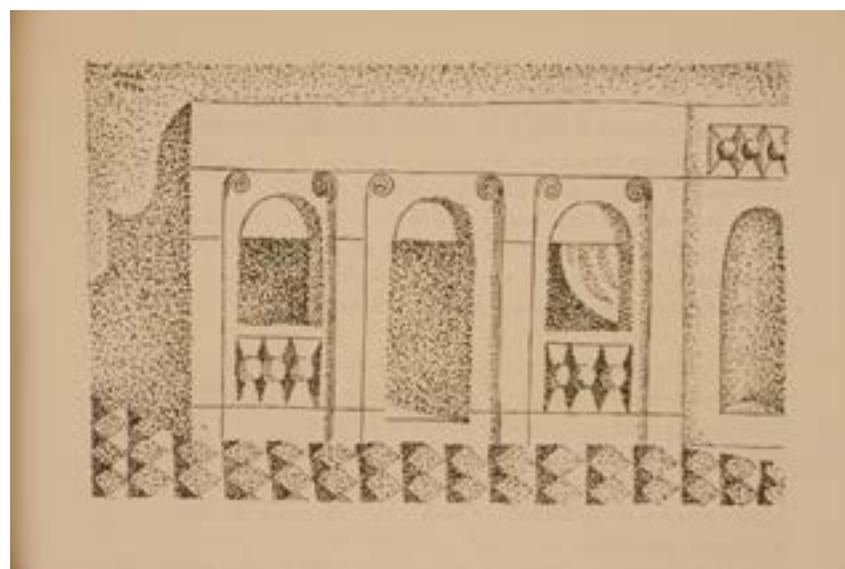
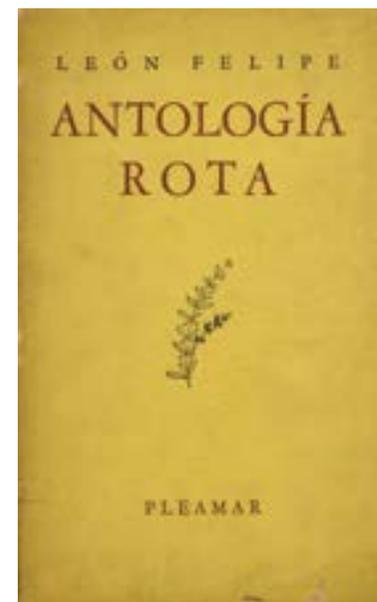
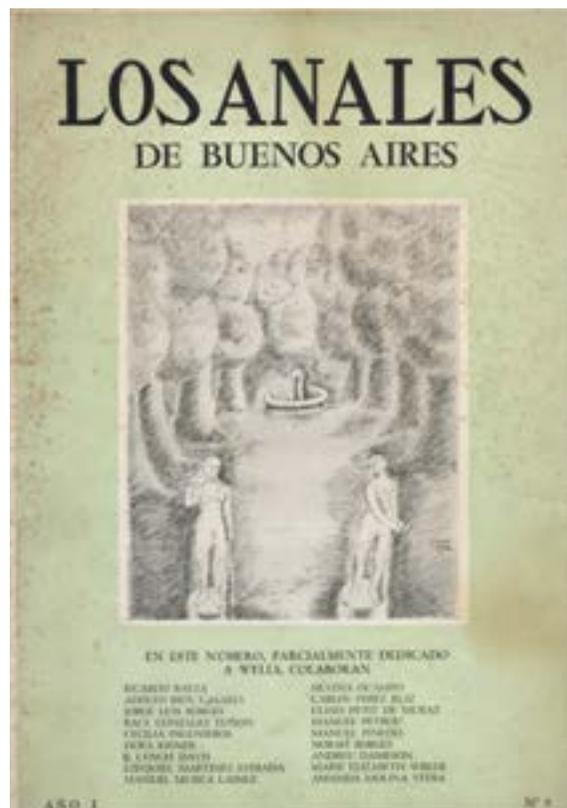




Rafael Alberti
A la pintura, cantata de la línea y del color
Buenos Aires, Imprenta López, 1945
Ilustración de Norah Borges, "Una quinta",
poema del autor dedicado a la artista
Colección particular



Bernardin de Saint-Pierre
Paul et Virginie
Buenos Aires, Poseidón, 1946
Ilustración de tapa y de páginas interiores
Colección particular



Los Anales de Buenos Aires
Año 1, n.º 2, Buenos Aires, 1946
Colección particular

Los Anales de Buenos Aires
Año 1, n.º 11, Buenos Aires, 1946
Ilustraciones interiores de
"Casa tomada", de Julio Cortázar
Colección particular

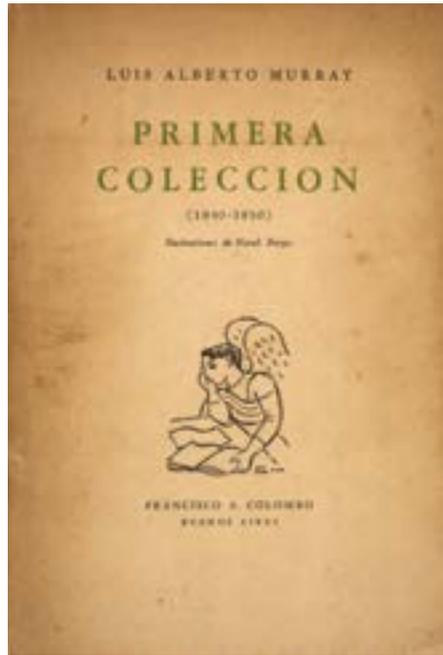
León Felipe
Antología rota
Buenos Aires, Pleamar, 1947
(primera edición)
Ilustraciones interiores
Colección particular



Arturo Jacinto Álvarez
Evocación de la soledad
Buenos Aires, La Perdiz, 1948
Retrato del autor
Colección particular



Marcel Schwob
La cruzada de los niños
Buenos Aires, La Perdiz, 1949
Colección particular

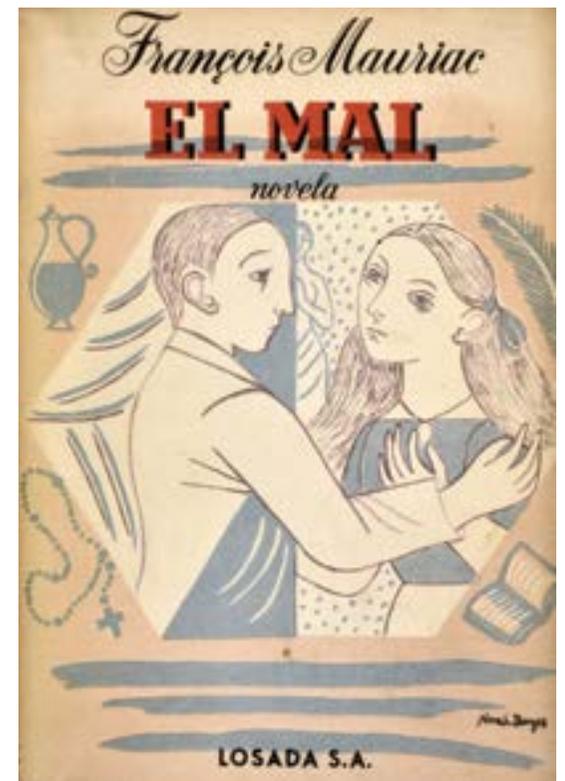
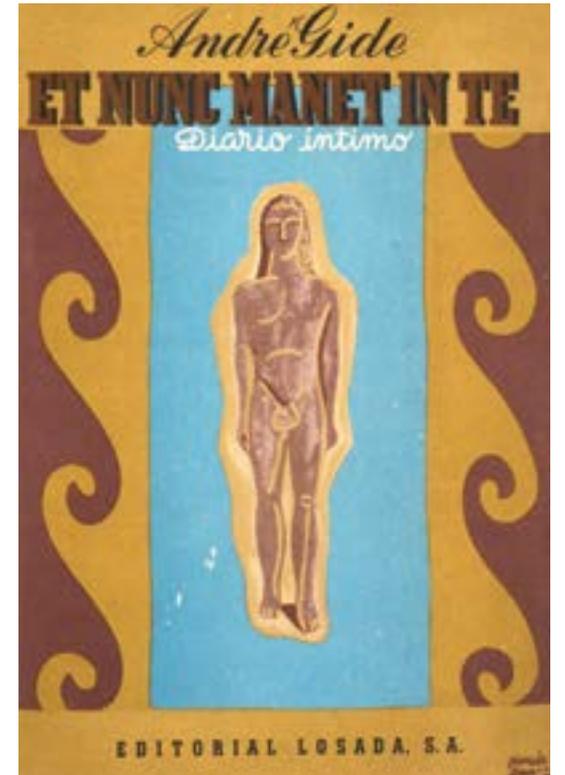


Luis Alberto Murray
Primera colección
Buenos Aires, Francisco
A. Colombo, 1950
Colección particular

Revista Alfar
Año 29, n.º 89
Montevideo, 1951
Colección particular

André Gide
Et nunc manet in te
Buenos Aires, Editorial Losada, 1953
Colección particular

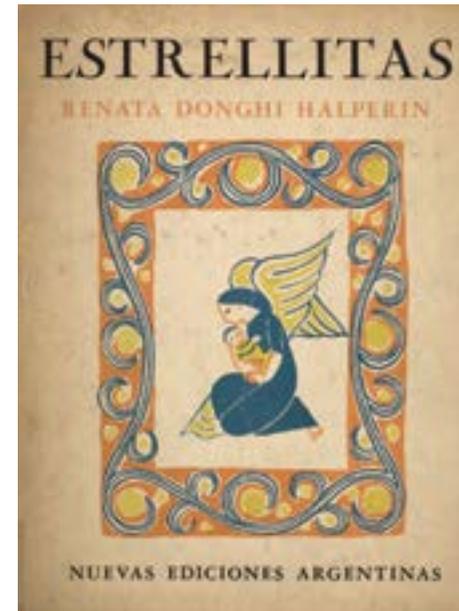
François Mauriac
El mal
Buenos Aires, Editorial Losada, 1955
Colección particular



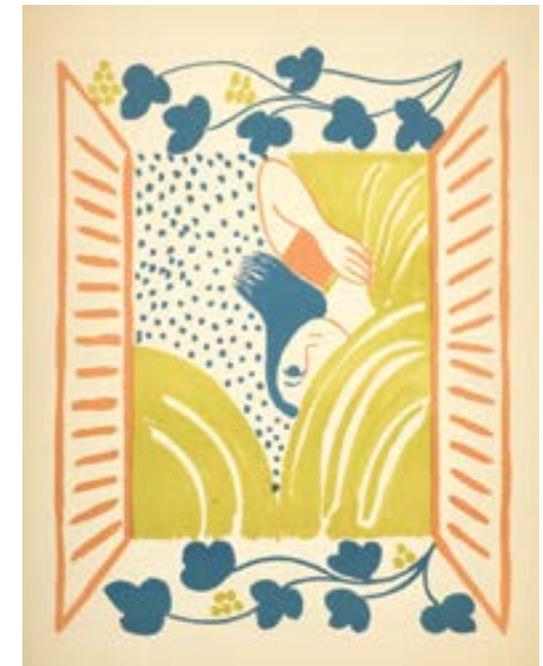


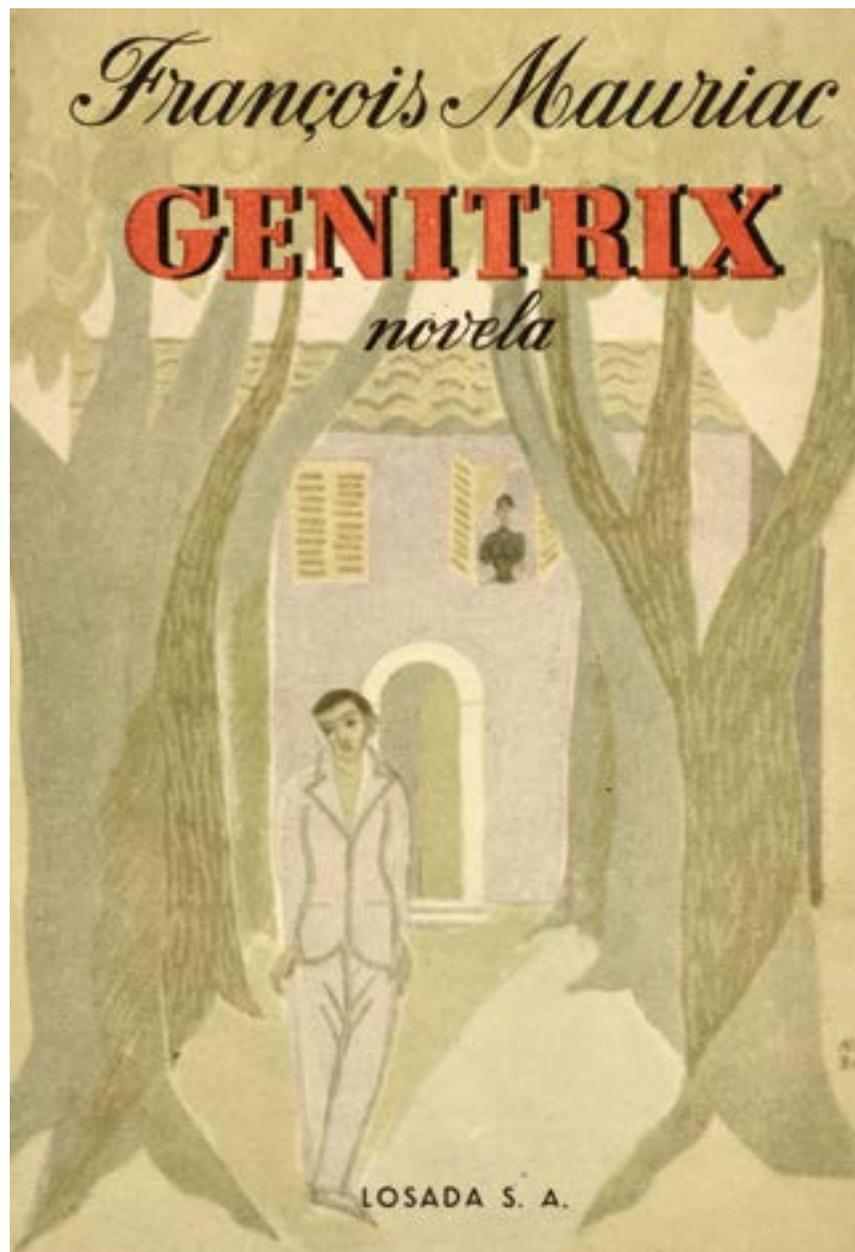
El grito sagrado
Tinta sobre papel
Colección Azul García Uriburu

Adela Grondona
El grito sagrado
Buenos Aires, Editorial Losada, 1955
Colección particular



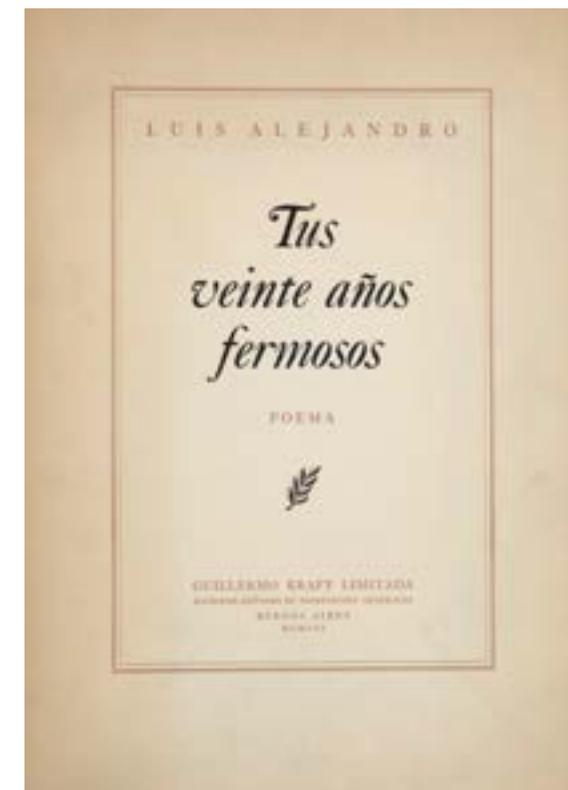
Renata Donghi Halperin
Estrellitas
Buenos Aires, Nuevas Ediciones Argentinas, 1956
Ilustración de tapa e interior
Colección particular

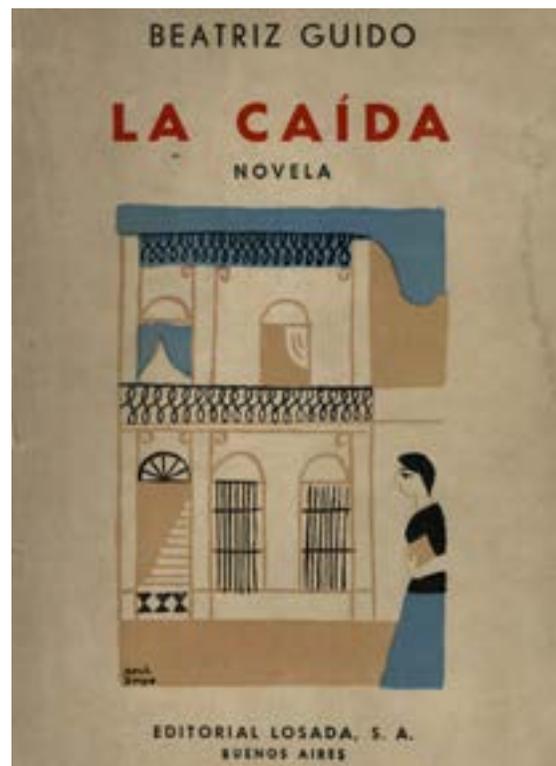
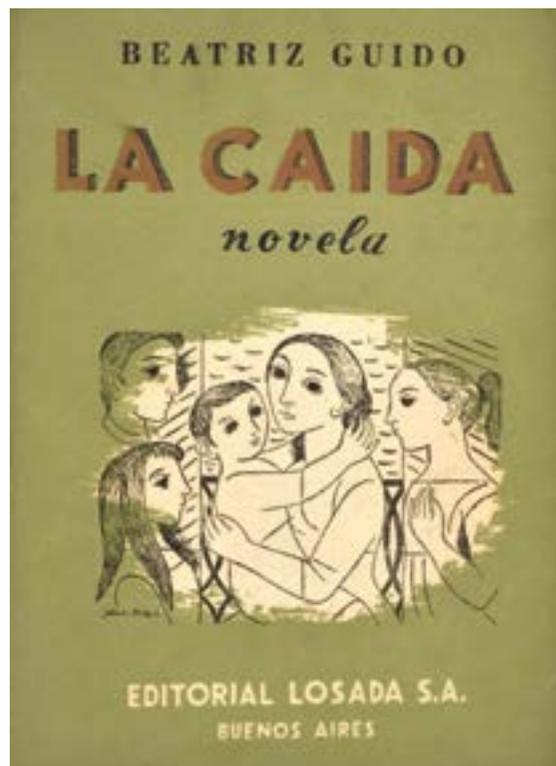




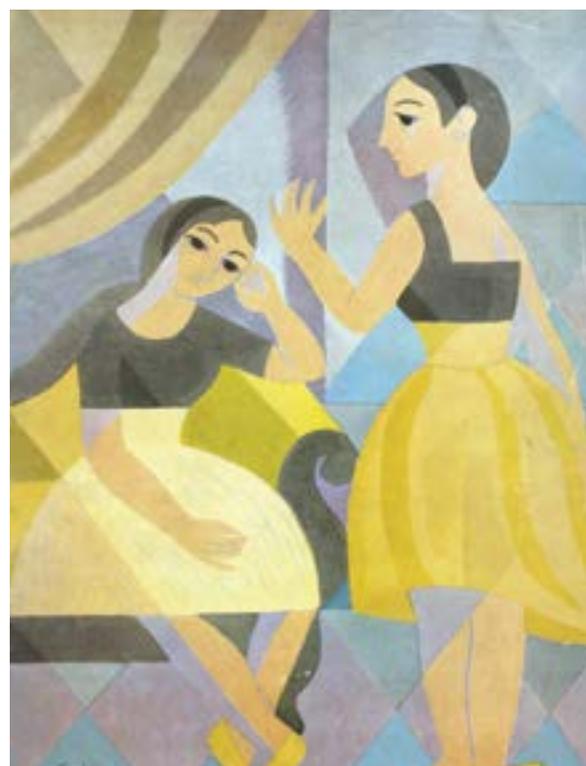
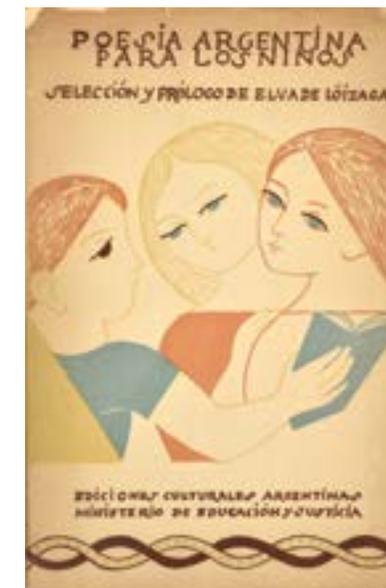
François Mauriac
Gentrix
Buenos Aires, Losada, 1956
Ilustración de tapa
Colección particular

Luis Alejandro
Tus veinte años hermosos
Buenos Aires, Guillermo Kraft
Limitada, 1956
Dibujo de portada
Colección particular





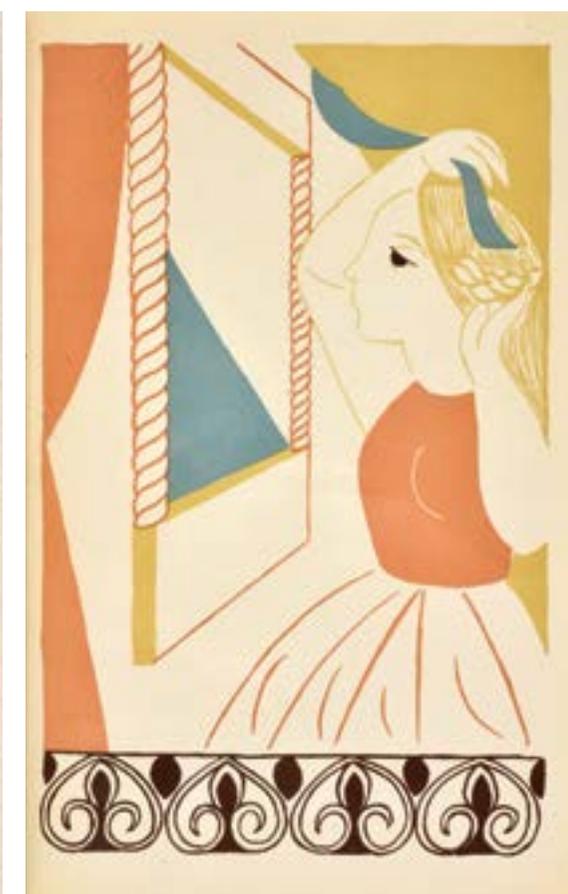
Elvira Lóizaga
Poesía argentina para niños
 Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1961
 Ilustración de tapa e interior
 Colección particular



Beatriz Guido
La caída
 Buenos Aires,
 Editorial Losada, 1956
 Ilustración de tapa
 Colección particular

Beatriz Guido
La caída
 Buenos Aires,
 Editorial Losada, 1959
 Ilustración de tapa
 Colección particular

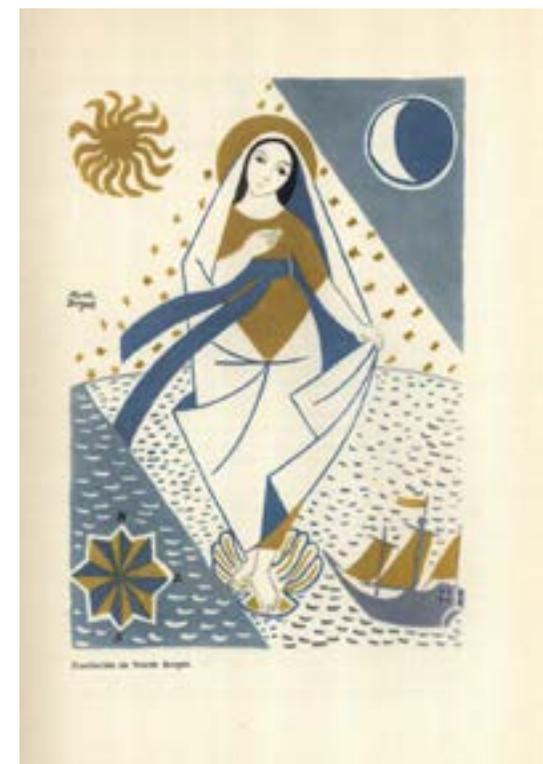
Revista *Lyra*
 Año 8, n.º 177-179,
 Buenos Aires, 1960
 Colección particular





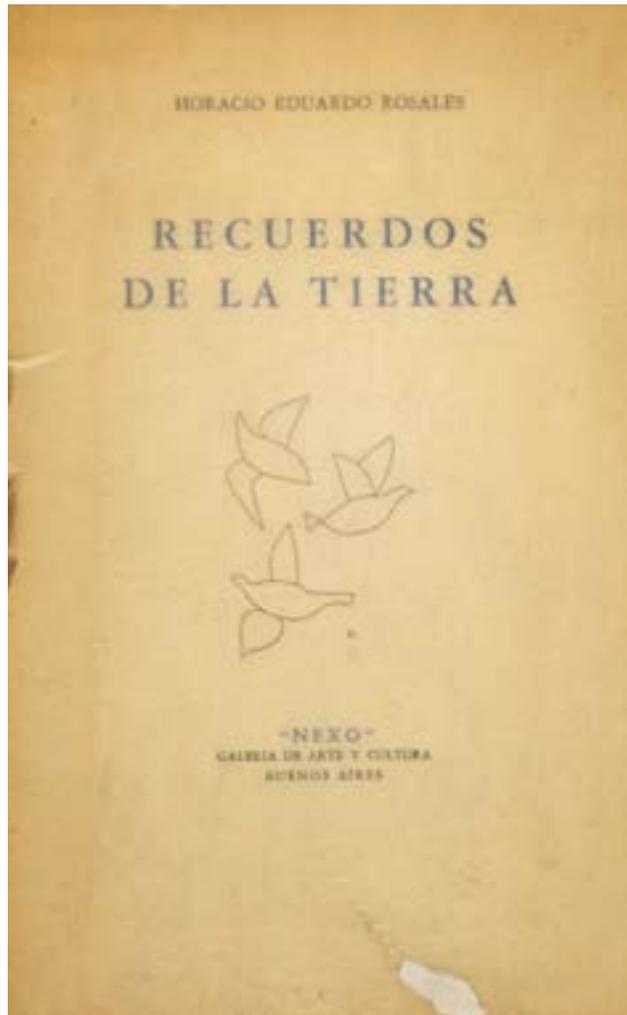
Silvina Ocampo
Las invitadas
 Buenos Aires,
 Editorial Losada, 1961
 Colección particular

Victoria Ocampo
Tiempo de sosiego
 Buenos Aires, Edición
 Productos Roche, 1962
 Colección particular



Tulia Piñero
*Navegantes y maestros de
 bergantines en el Río de La Plata*
 Buenos Aires, Departamento
 de Estudios Históricos Navales,
 1962
 Colección particular

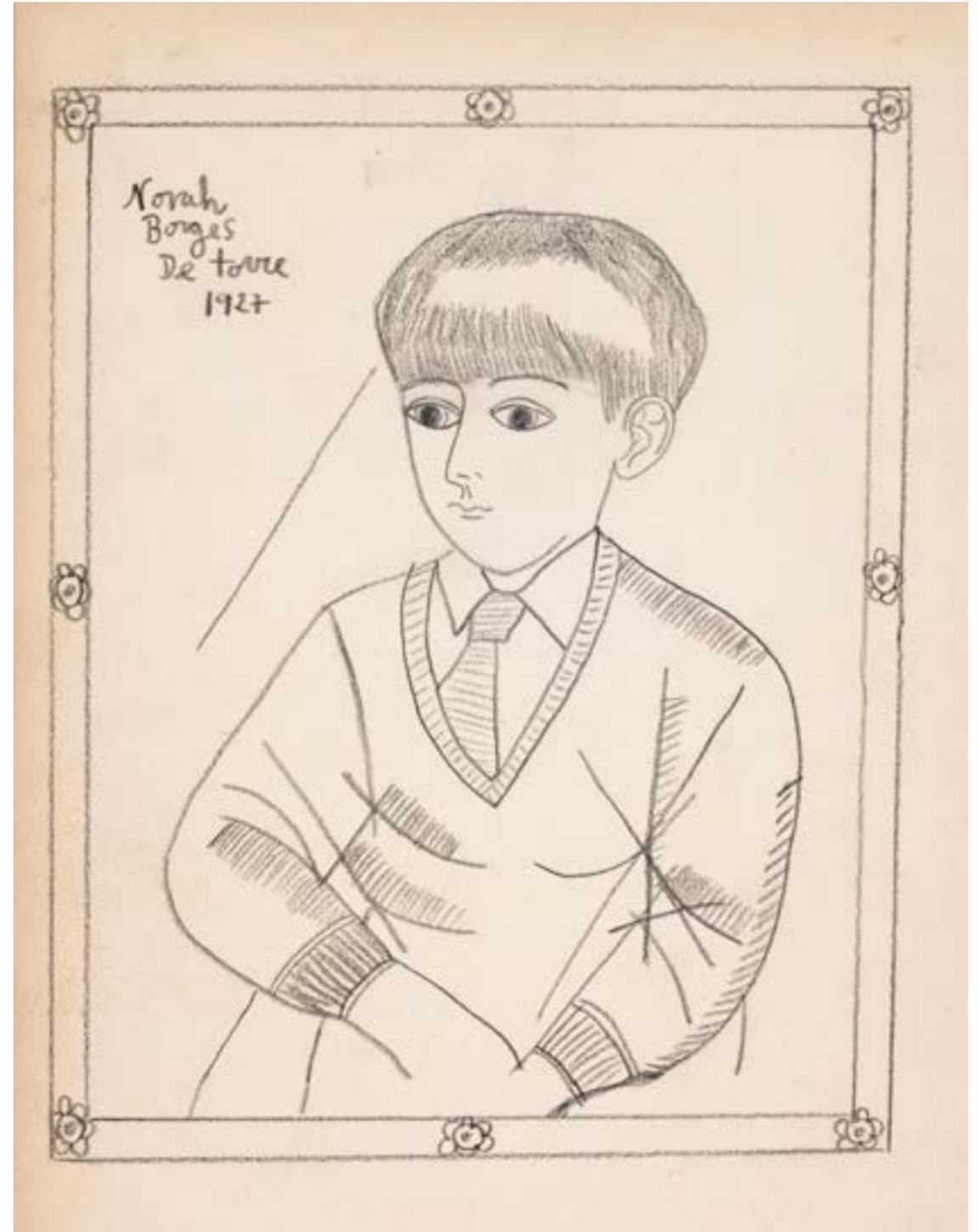
María Carmen Leonard de Amaya
Laberinto. Cuentos para niños
 Buenos Aires, Cuadernos de la
 Brújula, 1966
 Ilustración de portada, en rama
 Colección particular

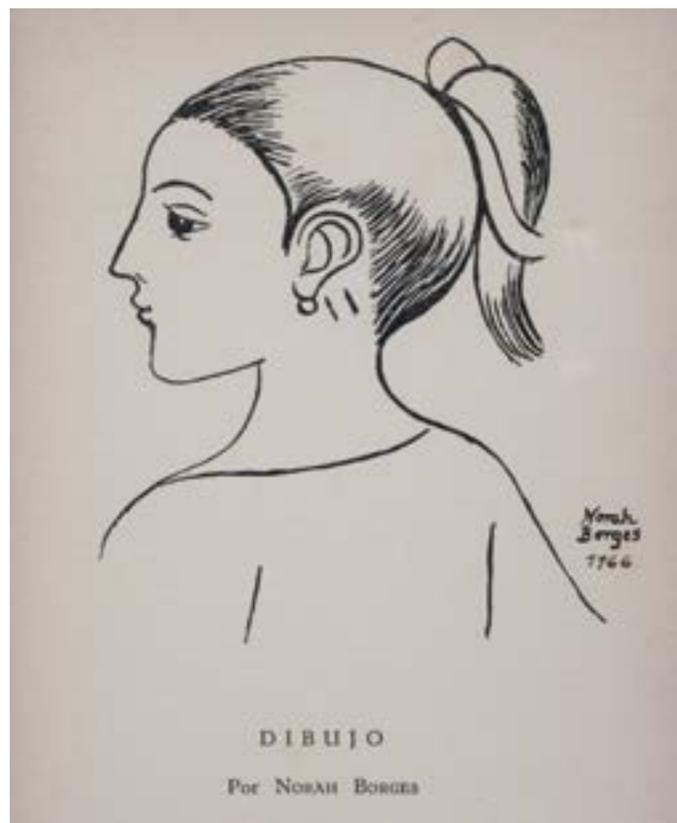


Horacio Eduardo Rosales
Recuerdos de la tierra
Buenos Aires, Nexo. Galería de arte y cultura, 1966
Ilustración de portada, en rama
Colección particular



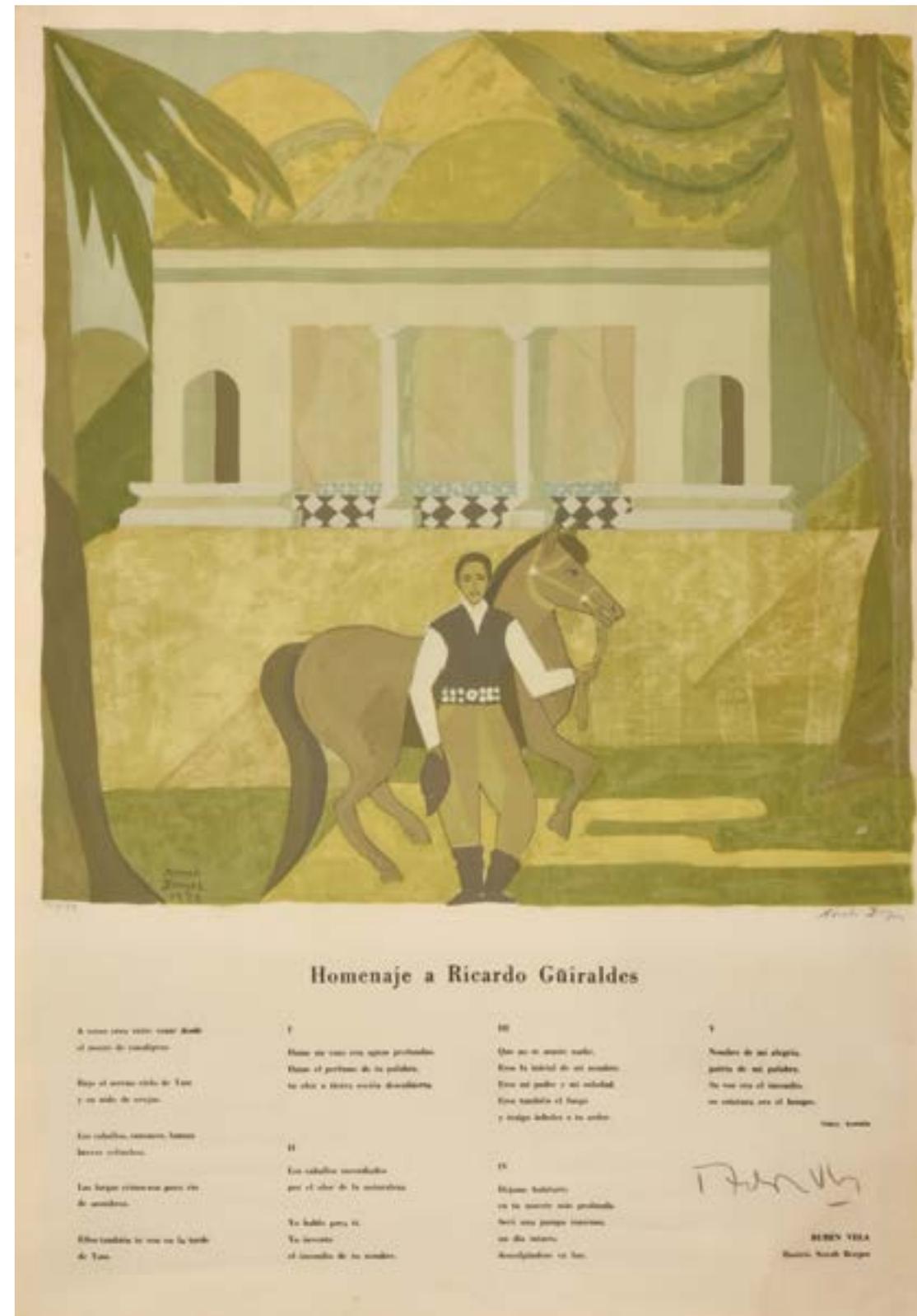
Sin título
1927
Lápiz sobre papel
24,4 x 19,2 cm
Colección particular





Testigo
N.º 2, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1966
Ilustración de tapa
Colección particular

Homenaje a Ricardo Güiraldes
1968
Serigrafía
91 x 64 cm
Colección particular



Diálogo con Borges



A Victoria

Victoria Ocampo

Geni

León de la Torre de la Torre

Victoria Ocampo

SUR
↓

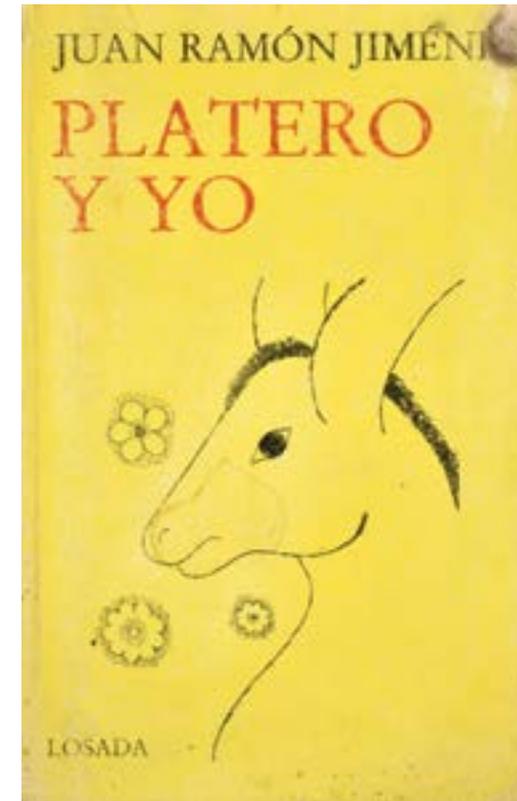
Victoria Ocampo
Diálogo con Borges
Buenos Aires, Editorial Sur,
1969
Colección particular

Susana Bombal
La predicción de Bethsabé
Buenos Aires, Editorial Losada,
1970
Colección particular

SUSANA BOMBAL LA PREDICCIÓN DE BETHSABE

Losada





Vendimia de "Platero y yo"
s. d.
Acuarela y témpera sobre papel
46 x 35 cm
Ilustración de la séptima edición
Colección particular

Juan Ramón Jiménez
Platero y yo
Buenos Aires, Editorial Losada, 1971
(séptima edición 1943)
Colección particular



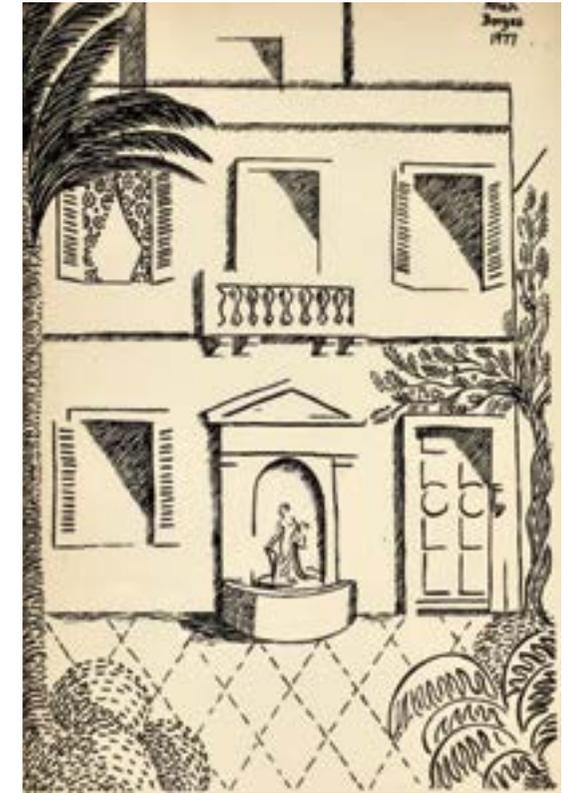
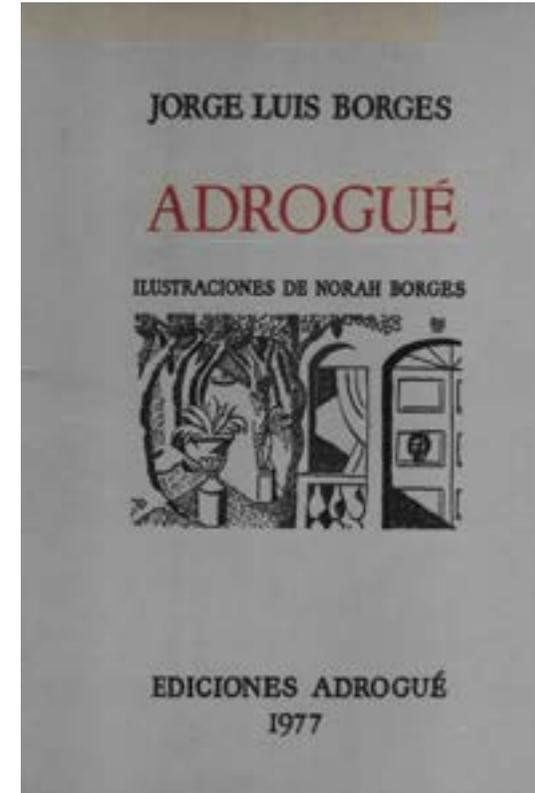
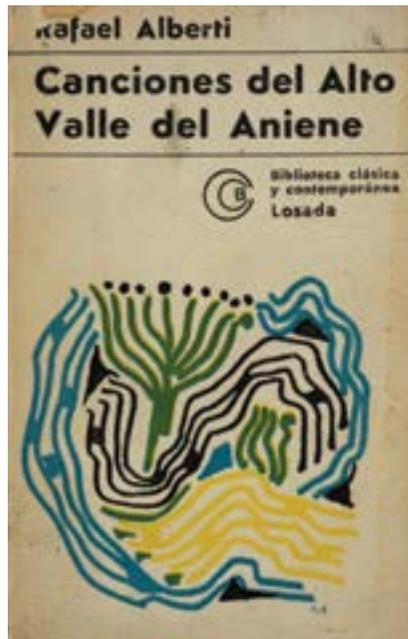


Adela Grondona
La cariatide
Buenos Aires, Losada, 1972
Ilustración de tapa
Colección particular



Silvina Ocampo
Amarillo celeste
Buenos Aires, Losada, 1972
Ilustración de tapa
Colección particular

Rafael Alberti
Canciones del Alto Valle del Aniene
Buenos Aires, Losada, 1972
Reproducción de un grabado de Norah Borges en el interior
Colección particular

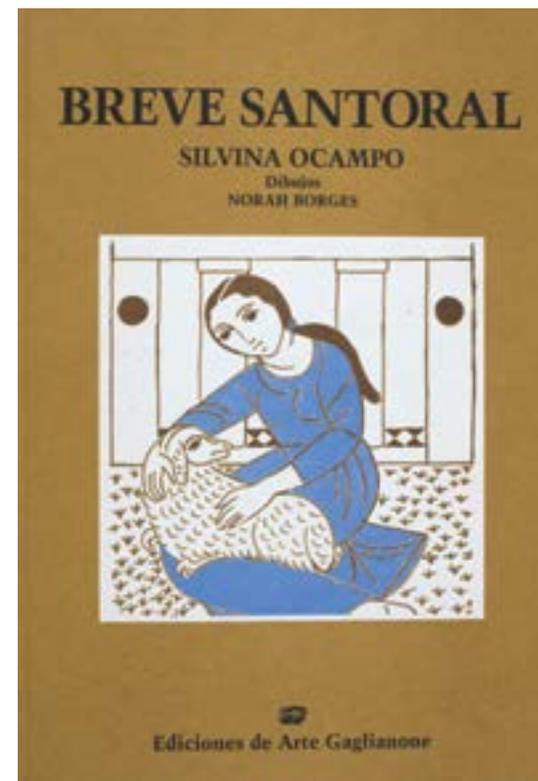


Jorge Luis Borges
Adrogué
Buenos Aires, Ediciones Adrogué, 1977
Ilustración de tapa y de interior
Colección particular

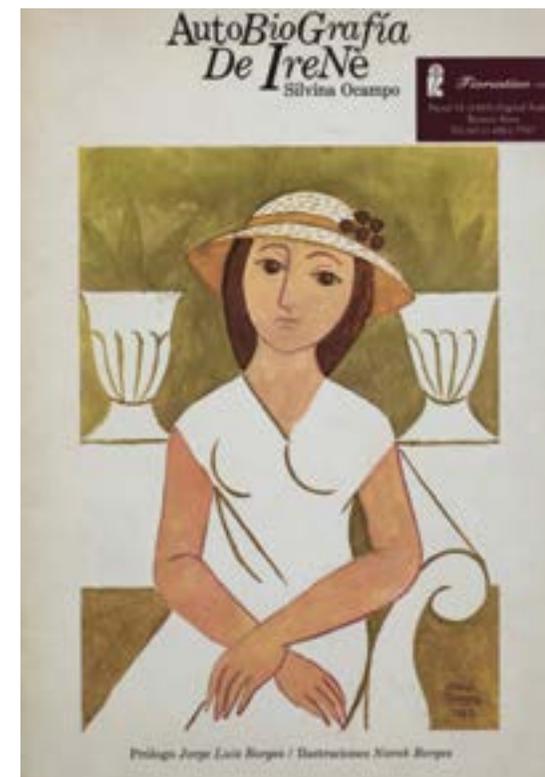




Fotografía de Silvana Ocampo
dedicada a Norah Borges
ca. 1930
Gelatina de plata
11,5 x 8,5 cm
Colección particular



Silvana Ocampo
Breve santoral
Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1984
Ilustración de tapa
Colección particular



Silvana Ocampo
Autobiografía de Irene
Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983
Ilustración de tapa
Colección particular

enero 1971

Querida Norah: Todo el tiempo
me he pensado en los y no me
conformo de no verte y de
no acompañarte en estos
momentos. Me rompiste el
corazón por teléfono los
últimos días desde el momento
en que no has más que verte.
Por favor escríbame y
dime como estás. Si
quieres ^{venir} a Mar del Plata
avisame. Te esperaré
siempre, te reservaré un
cuarto donde puedas pintar

quieras desfogar de una casa.
Perdona este papel, este
lápiz y esta letra. Te
escribo en la oscuridad
del comedor. Mucho,
hay relámpagos, qué
inseguro es el mundo!

Te quiero con toda mi
fuerza segura.

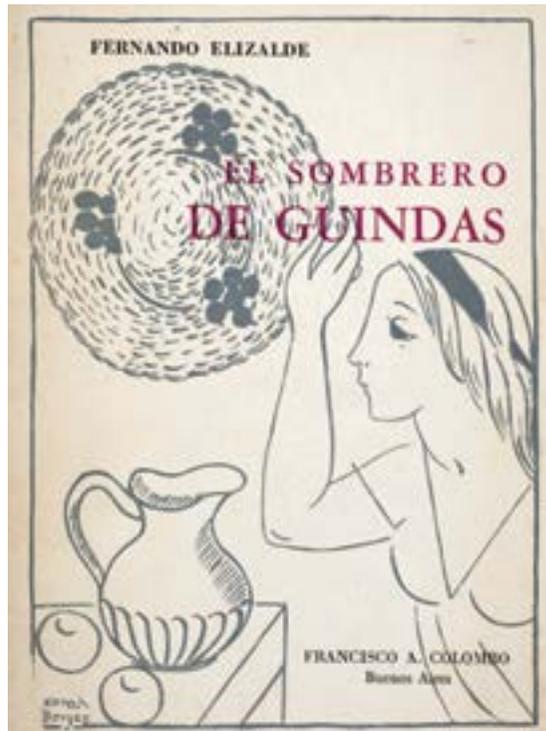
Silvina



Revista Gente. Todo Borges
Número especial dedicado al escritor
Buenos Aires, 1977
Colección particular



Buenos Aires y nosotros
Buenos Aires, Municipalidad de
Buenos Aires, 1980
Colección particular

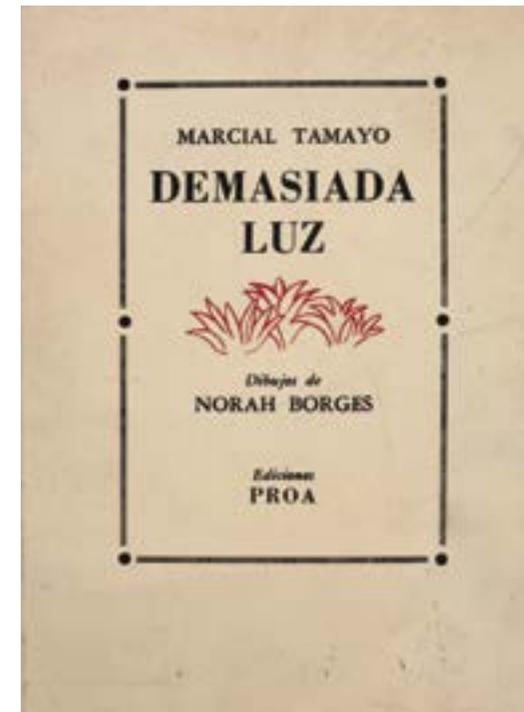
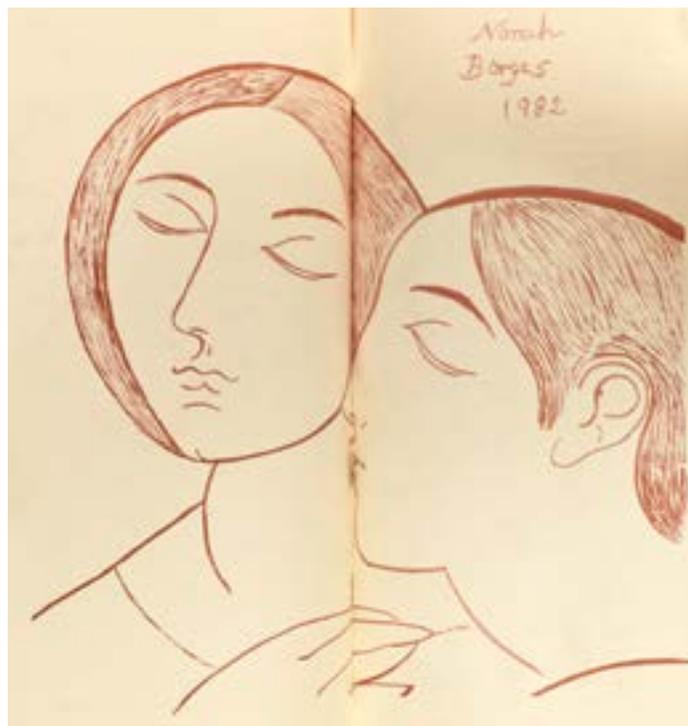
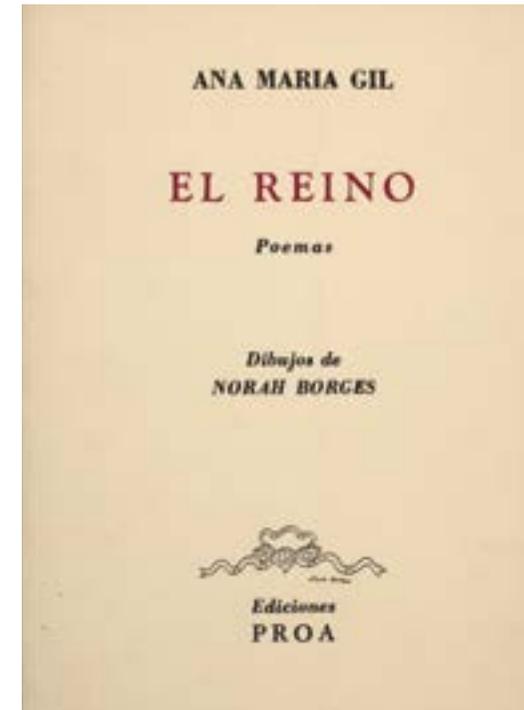


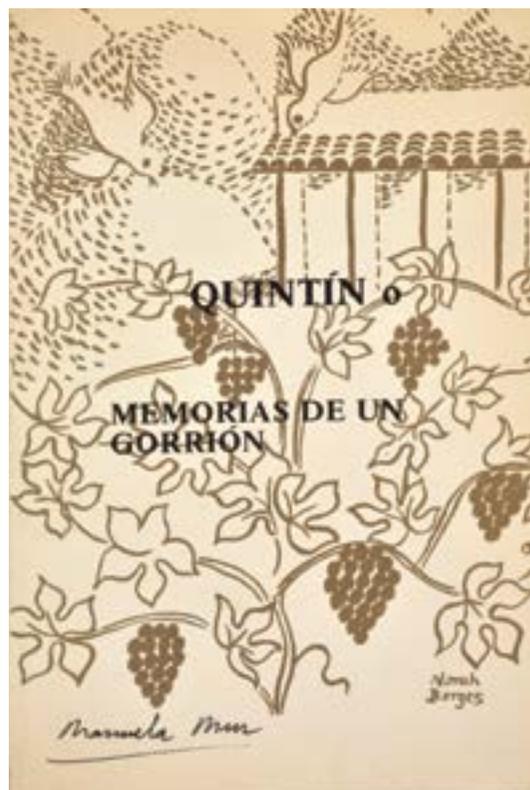
Fernando Elizalde
El sombrero de guindas
 Buenos Aires, Francisco
 A. Colombo, 1981
 Ilustración de tapa
 Colección particular

Jorge Luis Borges y otros
Antología del Centenario.
Municipalidad de La Plata,
 Colegio de Escribanos de la
 Provincia de Buenos Aires,
 1982
 Ilustración interior
 Colección particular

Ana María Gil
El reino
 Dibujos de Norah Borges
 Buenos Aires, Ediciones Proa,
 1992
 Colección particular

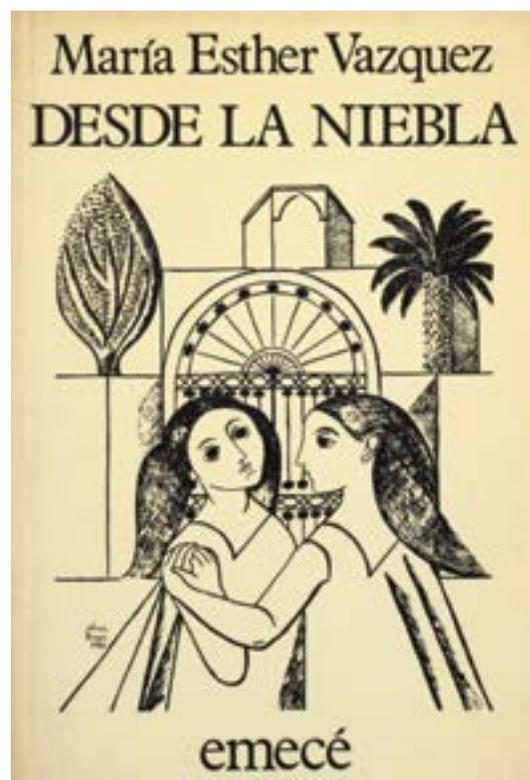
Marcial Tamayo
Demasiada luz
 Dibujos de Norah Borges
 Buenos Aires, Ediciones Proa,
 1990
 Colección particular





Manuela Mur
Quintín o memorias de un gorrión
 Buenos Aires, Francisco
 A. Colombo, 1974
 Ilustración de tapa
 Colección particular

María Esther Vázquez
Desde la niebla
 Buenos Aires, Emecé, 1988
 Ilustración de tapa
 Colección particular



Cuentistas y pintores argentinos
 Selección y prólogos de Jorge Luis Borges
 Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985
 Ilustración de interior
 Colección particular

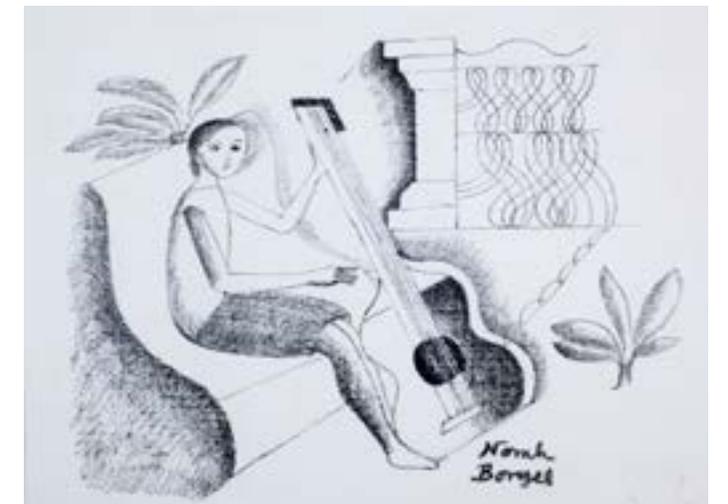
JORGE LUIS BORGES

NORAH

Estas litografías realizadas por Norah Borges hacia 1925 permanecieron ocultas en una librería de anticuario de Milán, propiedad de quien fuera en Buenos Aires el editor de la revista *Proa*: Sandro Piantanida. Hacia la década del 70, los nuevos dueños las hallaron de forma casual y decidieron realizar un libro de bibliófilo, que contuviera las quince litografías originales de Norah, invitando a su hermano, Jorge Luis, a escribir un prólogo para la edición. Como resultado de ese trabajo, en 1977, Edizione Il Polifilo publicó el libro *Norah*, que rescata esas obras hasta entonces inéditas de la artista.

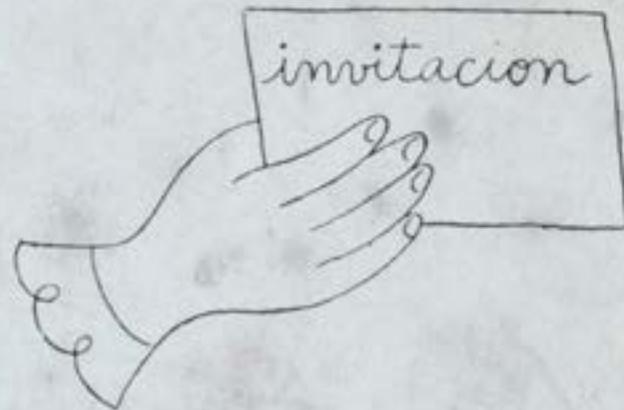


Litografías de Norah Borges
publicadas en Edizione Il Polifilo,
Milán, 1977
Colección particular





Documentación



Exposición

Norah Borges de Torre

Inauguración : 22 de Julio
de 1940, a las 7 de la tarde
abierta hasta el 5 de Agosto

A M I G O S D E L A R T E
F L O R I D A 6 5 9 B U E N O S A I R E S



Norah Borges
Álbum de recortes
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas



Catálogo del Premio Don Quijote
Galería Pizarro, Buenos Aires,
17 de septiembre de 1957
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas

Catálogo de la muestra realizada
en la Galería Van Riel, Buenos Aires,
del 5 al 17 de junio de 1967
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas



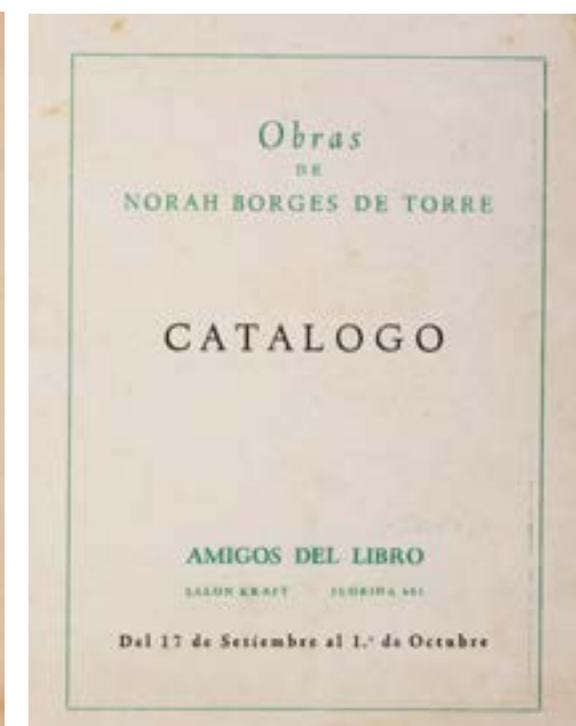
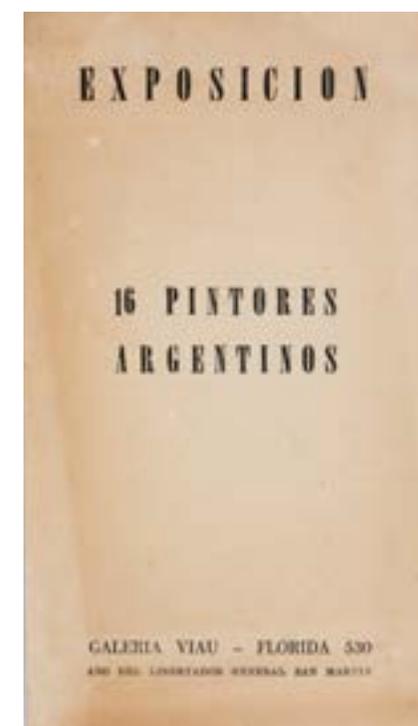
Catálogo de la exposición realizada en Soudán
Artes, Buenos Aires, entre el 10 y el 29 de
agosto de 1987
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas

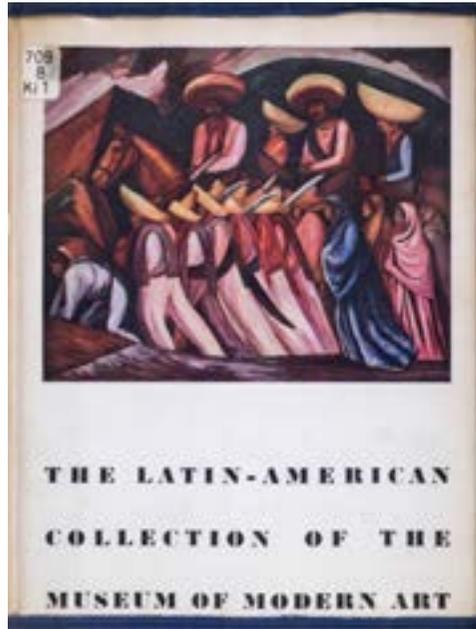
Catálogo de la muestra *16 pintores
argentinos*, Galería Viau, Buenos Aires, 1950
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas

Catálogo de la exposición en Amigos del Libro,
Salón Kraft, Buenos Aires, 1947
Colección particular

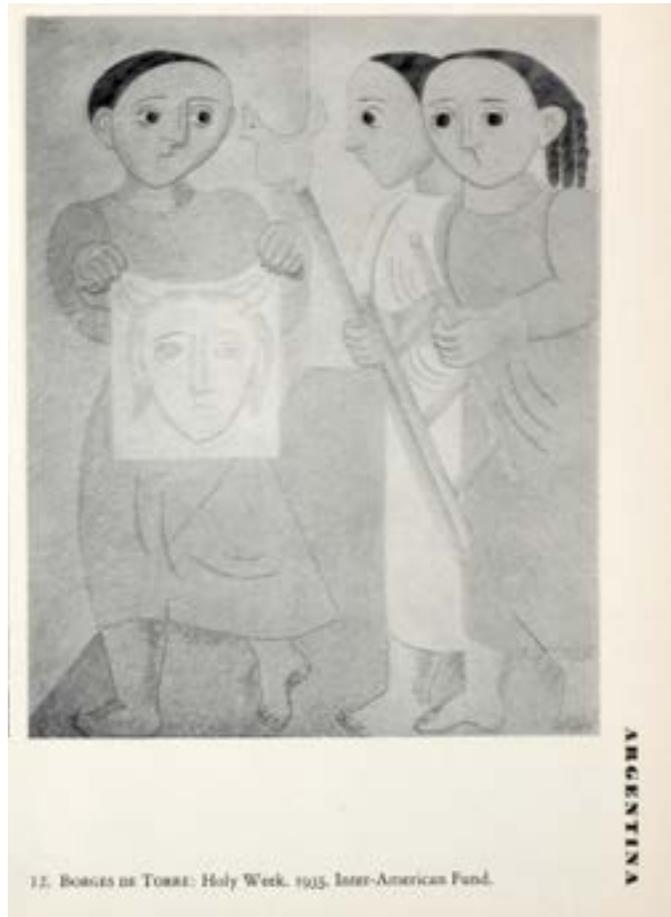


FUNDACION ESPIGAS Buenos Aires		
OLEOS		
1.	Triplico de Santa Cecilia	1962
2.	La quinta de los estatuas (Adrogui)	1962
3.	Anunciación en el Barrio Sur	1962
4.	Angel músico con túnica amarilla	1963
5.	Angel músico con túnica anaranjada	1963
6.	Tres figuras en azul y naranja	1963
7.	La vidriera de colores	1964
8.	Anunciación azul y naranja	1964
9.	La quinta de Pueyrredón (El Tigre)	1965
10.	La quinta de Torino	" 1965
11.	La quinta color melón	" 1965
12.	Anunciación del balón	1965
13.	Las quintas	1966
14.	El patio de mosaico	1966
15.	Concierto en el patio	1967
TEMPERAS		
16.	Anunciación en el Barrio Sur	1962
17.	Tres niñas	1963
18.	Quinta del Tigre	1965
19.	Quinta del Tigre	1965
20.	Quinta del Tigre	1965
21.	La quinta de los balconcitos (El Tigre)	1966

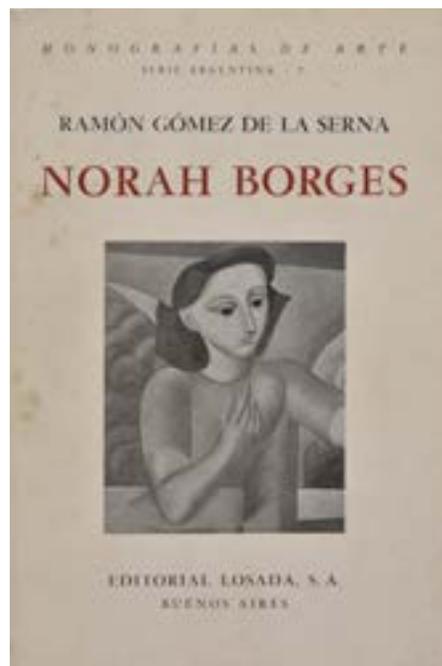




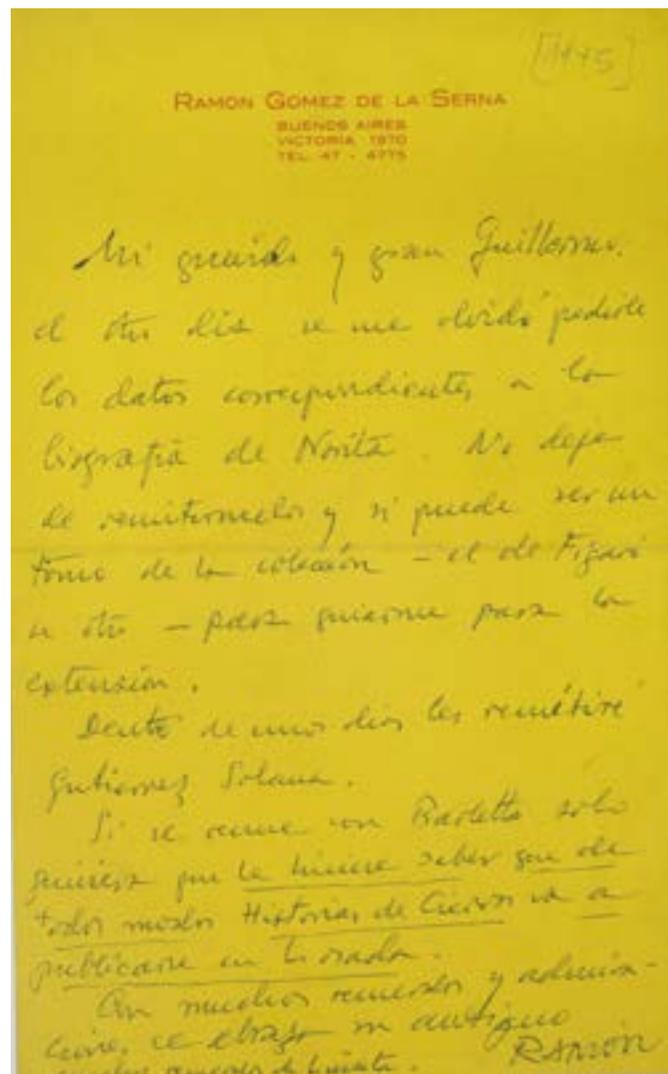
Catálogo de la muestra
The Latin-American Collection
of the Museum of Modern Art,
Museo de Arte Moderno
de Nueva York
1943
Colección particular



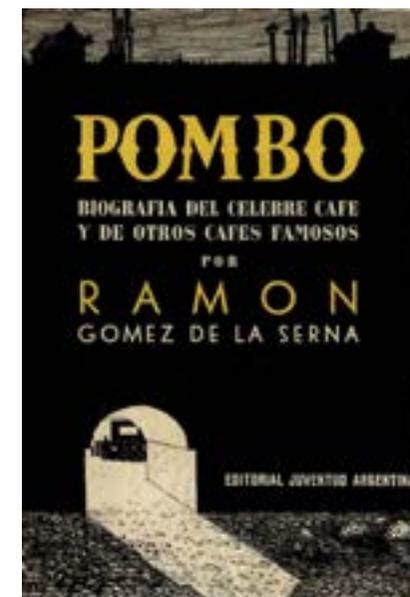
Catálogo del envío argentino a la cuarta exposición
Bielal Internacional de Arte Moderno de San Pablo,
1957
Colección Biblioteca "Raquel Calles de Edelman",
Museo Nacional de Bellas Artes



Ramón Gómez de la Serna
Norah Borges, Buenos Aires,
 Editorial Losada, 1941
 Colección particular

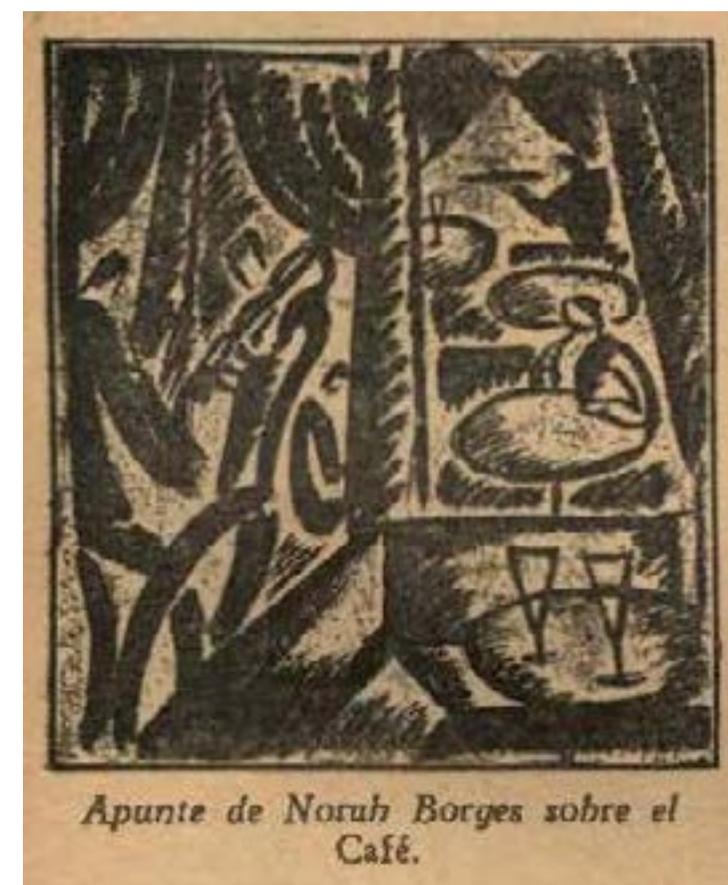


Carta de Ramón Gómez de la Serna a
 Guillermo de Torre en la que le solicita
 los datos biográficos de "Norah"
 para un futuro libro. Buenos Aires,
 1945
 Colección particular



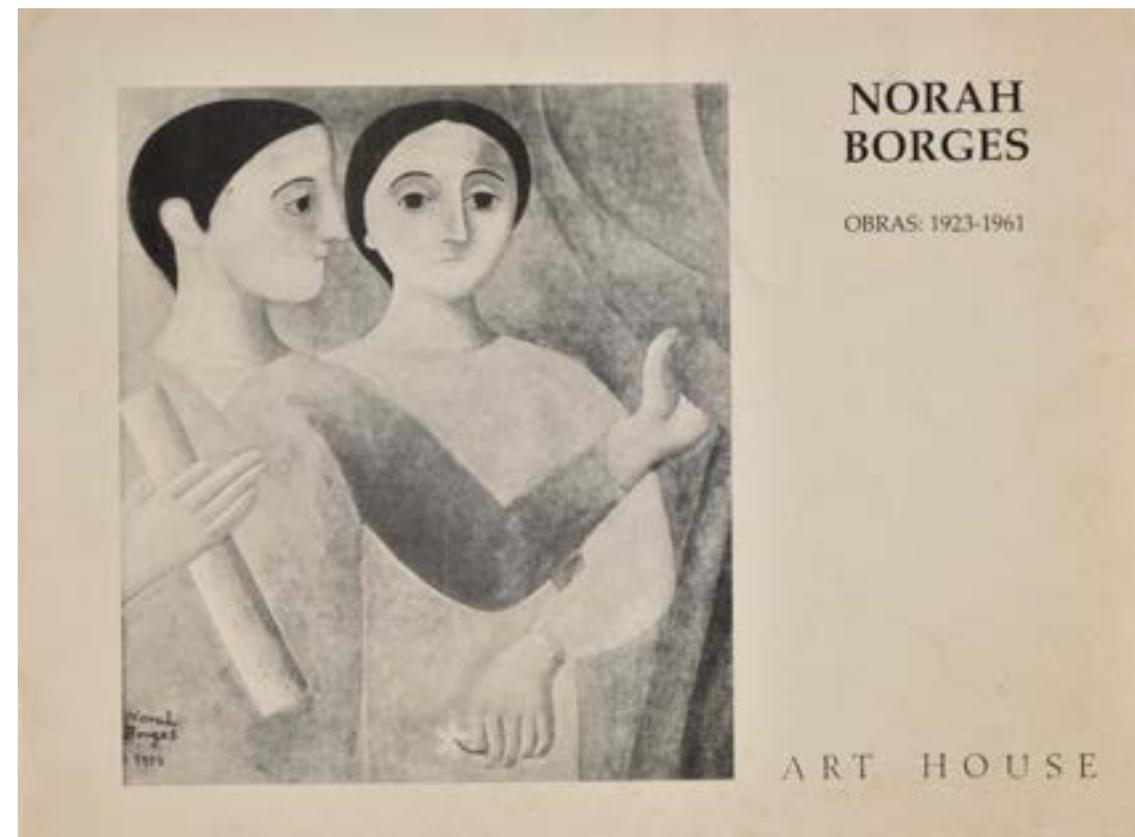
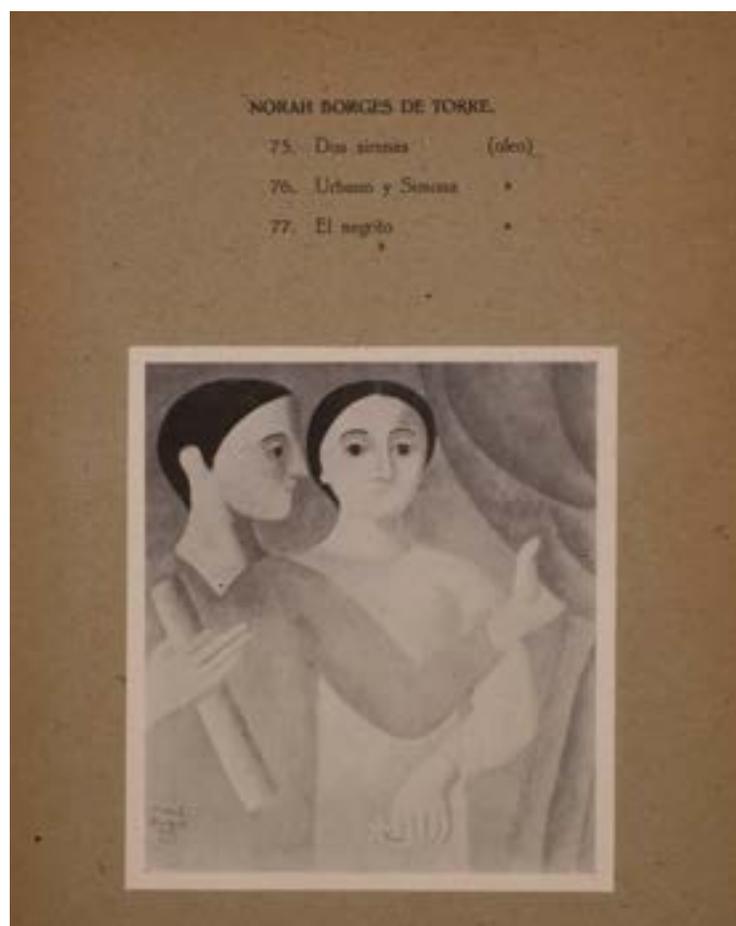
Ramón Gómez de la Serna
*Pombo. Biografía del célebre
 café y de otros cafés famosos*
 Buenos Aires, Editorial
 Juventud Argentina, 1941
 Colección particular

*Apunte de Norah Borges
 sobre el Café*
 Ilustración interior





Catálogo del Salón de Pintores Modernos, Amigos del Arte, Buenos Aires, 1931
Colección Biblioteca "Raquel Calles de Edelman", Museo Nacional de Bellas Artes



Tarjeta de la muestra realizada en Art House, 1990
Colección particular

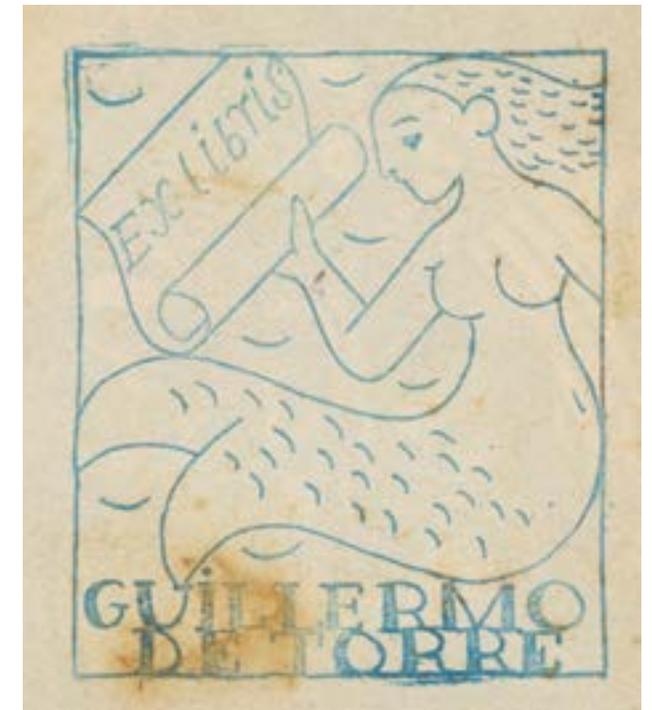
Resumen de arte griego
 arte de los tiempos pre-
 1100-2200 años antes de J.C.
 arte antiguo
 decoración realizada de los
 vasos - pero sin orden en
 las figuras, todo hecho de
 una manera decorada
 y donde imperaban la
 simetría y el equilibrio
 en la ornamentación
 en la arquitectura - donde
 se veía un orden de
 de habitaciones, formadas
 un verdadero laberinto
 al final de esta época y
 después la colonización
 de las flores, canchales, para
 el arte - y para de nuevo
 el arte antiguo con la
 de J. y el arte antiguo

Resumen de arte griego
 arte de los tiempos pre-
 1100-2200 años antes de J.C.
 arte antiguo
 decoración realizada de los
 vasos - pero sin orden en
 las figuras, todo hecho de
 una manera decorada
 y donde imperaban la
 simetría y el equilibrio
 en la ornamentación
 en la arquitectura - donde
 se veía un orden de
 de habitaciones, formadas
 un verdadero laberinto
 al final de esta época y
 después la colonización
 de las flores, canchales, para
 el arte - y para de nuevo
 el arte antiguo con la
 de J. y el arte antiguo

Resumen de arte griego
 arte de los tiempos pre-
 1100-2200 años antes de J.C.
 arte antiguo
 decoración realizada de los
 vasos - pero sin orden en
 las figuras, todo hecho de
 una manera decorada
 y donde imperaban la
 simetría y el equilibrio
 en la ornamentación
 en la arquitectura - donde
 se veía un orden de
 de habitaciones, formadas
 un verdadero laberinto
 al final de esta época y
 después la colonización
 de las flores, canchales, para
 el arte - y para de nuevo
 el arte antiguo con la
 de J. y el arte antiguo

Manuscrito "Resumen del arte griego"
 s. d.
 22 x 12 cm cada página
 Colección Miguel de Torre Borges

Ex libris
 de Guillermo de Torre,
 por Norah Borges



EL ARTE CANDOROSO Y TORTURADO DE NORAH BORGES

Por Guillermo de Torre

Ecuación.

Candor purificado.—Inquietud polirrítmica superatriz.—Íntimas luminarias hiperconscientes.—Ficticio ingenuismo lineal.—Belleza irradiante del Orbe Novi Estructural, que se extravasa osmóticamente, desde sus creaciones dragantes hasta el ritmo de su figura áurea, tornasolada y sugerente—. El Arte emotivo, candoroso y torturado de Norah Borges.

Exégesis.

Ante la visión de esta pintora novísima y lírica adolescente emocionada que es Norah Borges, hemos sentido expandirse en nuestro corazón una llamarada de pétalos alegóricos de luminosas inquietudes floreales...

Por el ansia de su avidez innovadora, emergida de su vibrátil candorosidad temperamental, Norah Borges rima con nuestros auguralismos de lucíferos renacentistas. Por su apasionamiento de las planimetrías inéditas, asciende a un plano ultraísta de afín tangencialidad ideológica. Y, ecuacionalmente, ilumina con sus fulguraciones pictóricas el feérico vértice enedimensional donde maduran virgíneas perspectivas líricas... Sus admirables dibujos corpóreos, de un lineamiento profundo y de una sincera deformación post-cézanniana, y sus paisajes penumbrosos, en que la Naturaleza surge redivivificada, a la manera de Cauggin, revelan la intensidad de su arte fervoroso y el espasmo emocional que signa sus concepciones.

Más es, cardinalmente, en sus "bois" únicos en sus maderas grabadas, donde se despliega la mariposa aviónica-psíquica de Norah, y donde su imaginación purificadamente ingenuísta y torturadamente barroca—¡extraño dualismo sugeridor!—se amplifica en perspectivas luminosamente alboreales.

Los "bois" de Norah tienen un relieve plástico y una valoración rítmica linearia, no menor a los del sobrio Galanis—ved la suntuosa Revista "Acción"—Morin Jean—que ha compuesto hermosos álbums, edición L. Rosenberg—y Ossip Zadkine, grabador y escultor, que en "Les Lettres Parisienes" ha dado hermosas descomposiciones planistas.

Al lanzar estos nombres de artistas modernos afines a Norah, complementaré iniciando un esquema de su nobilísima genealogía pictural. Ella, alejándose de los enigmas geométricos y de los malabarismos especiales del cuarto espacio—jesa hiper-dimensional "sección de oro", plano vital del cubismo!—sólo reconoce sus progenitores en el Greco, Cézanne, Matisse y los actuales "expresionistas" alemanes y grabadores rusos.

Nacida en el marco cosmopolita de la República Argentina, floreció artísticamente en el vórtice de Suiza, Ginebra, Lausana y Zúrich, con su atmósfera gravitante de avanzadas y pugnaces tendencias, fueron las ciudades de su desarrollo pictórico. Al hacer esta constatación, aparece implícitamente revelada la raigambre de la estructura "expresionista" en los cuadros de Norah, que pueden paralelizarse, por su simplicismo técnico, con los de Kandinsky y Franz Marc —teorizantes "d'ailleurs" en su libro *Der Blaue Reiter*— y Topp, Kubin, Blummer y Molzan, bajo la égida de las Revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*.

(Las directrices "expresionistas" alemanas, englobadoras de todas las últimas exploraciones "après Cézanne", se hallan explanadas en el libro de Paúl Fechter. *Der Expressionismus* —cuyo lema es: "Basta de Naturaleza. ¡Tornemos al sentimiento!"—y discutidas por otro crítico germano de vanguardia, Max Raphael, en *Von Monet zu Picasso*. Estas tendencias tienen hoy una ramificación triunfal en la estela epigónica que marca las obras de los jóvenes pintores—Baüer, Chagalla, Klee, Uhden—y en las dilucidaciones críticas de Herawrth Walden, Kurt, Schwiter y Hermman Bahr.)

Norah avanza su buído perfil más allá del territorio cubista—que hoy cosechan otoñalmente Juan Gris, Braque, Gleizes, Metzinger y Laurens—, coordinando, no obstante, su obra con la de otras simpáticas figuras femeninas de avanzada: Marie Laurencin—literatuzada, preciosista, aurirrosácea—, Marthe Laurens, María Gutiérrez Blanchard—intensa e ironizante—, Irene Lagut y Nathalie de Gontcharowa. Y, más particularmente,

el arte de Norah tiene una fisonomía fraterna al de aquella suprema aguafortista y grabadora rusa, Angelina Beloff, que al pasar por Madrid, hace pocos años, fué saludada por Ramón Gómez de la Serna, como la expresión de “la delicadeza femenina, trabajando la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras.

Exaltación.

Norah Borges perfora y halla la recóndita intrarrealidad de su arte en raptos de percepción apasionada. Norah, iluminada, hiperconsciente, trémula de nostalgias argonáuticas, ritmiza sus latidos con nuestras más violentas diástoles intelectivas...

Ella es la tipificación más encantadora del candor purificado—en pugna con la ficticia perversión decadentista—, vibrátil en el dintorno de su arte, paralelamente al secreto orgasmo barroco, distendido en las líneas pugnaces del esfuerzo creador.

Si hoy Norah, en el orto de su juventud, tiene ya captados módulos de belleza inmadura, es lícito augurar su consolidación triunfal, y el rasgamiento de los paisajes que transparenta su personalidad floreciente. Excepto algunos grabados y dibujos aparecidos en Revistas suizas y en GRECIA—hacia donde la intuición providente de Vando-Villar la imantó—. Norah se sostiene inédita. Sin embargo, un día no lejano, su personalidad eclatará fruteciente en una Exposición triunfal de París, Munich, Ginebra... Los corifeos críticos “d’avant garde” se extasiarán ante su arte, revelando sus matices dilectos. Y nosotros exultaremos emocionados a la recordación de estas glosas iniciales.

¡Oh, Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el “sport” del dibujo decorativo, las transcripciones museales o los acuarelismos delicuescentes, tú sola te elevas sideralmente, y te adentras, al dintorno de las introspecciones pictóricas, subjectivizando vitalmente la objetiva realidad yerta, y persuadiendo a la materia hasta revelárnosla en su más recóndita belleza!..

LA GACETA LITERARIA, MADRID, 1927

LOS ÁNGELES DE NORAH BORGES

Por Benjamín Jarnés

I

La forma se engendra a veces en tan sutil materia que pierde el pie y se lanza a todas las deliciosas aventuras del vuelo. Para mantenerla gallardamente en medio del viento, nada mejor que hacerle brotar alas. El ángel fue creado por la fantasía de un pintor muy mal avenido con la materia.

Ya nos había dicho la Escritura: “El hombre es poco menos que un ángel”... Norah Borges pensó en que acaso se tratase de “un poquito menos”, y el eje de todo el mundo extraterreno de Norah es esa menuda diferencia, es ese “paulo minus ab angelis”. Por eso, en su obra pictórica abundan tanto los niños alados, los ángeles. Y los ángeles sin alas, los niños. Pero recuérdese bien que si de la piedra al viento corre toda una escala de resistencias, también corre otra escala de sensibilidades. Si los dedos más frágiles escogen la más dócil resistencia, escoger la materia menos hirsuta acusará una extrema delicadeza, una agudizada sensibilidad. Aunque también sepamos cuántas veces el pecho varonil prefiere luchar con la materia más huraña y con tenacidad de dominador la empuja al viento, sosteniéndola en alto a fuerza de insuflarle

espíritu. Adelgazar la materia o henchirla de viril energía: he aquí dos modos de mantener la bella forma en la atmósfera enrarecida del arte. Oriente con una extrema fragilidad logró en arte el fruto que pudo lograr Occidente con sus más duros mármoles.

Mezclado a unos dibujos de Norah —ángeles y niños—, tengo uno de esos borriquitos de cartón o de madera que ahora lanza Barradas desde su Ateneillo de Hospitalet. Barradas hizo rodar por la tierra de la calle a sus lindos muñecos, los empujó a los bazares de O,65, les colocó bajo patas una tablita con ruedas... Para enseguida resucitarlos, injertándoles unas alas. Barradas, que supo ver a Jesús gateando entre los rapazuelos salpicados de barro del Giloca, también sabe hacer volar a los peludos plateros de Llobregat. Norah, más generosa, otorga a su gracioso mundo alado la alta vida del arte sin hacerle pasar por el fango de ningún río, de ningún arroyo. Pero, barro o espuma, unas y otras formas se elevan con igual encanto.

II

Se habló de la ternura del arte de Norah Borges, hecho de plumas blancas, ingrales...

No era preciso apuntar esa cualidad que tan a manos llenas nos ofrecen las buenas hermanitas de cualquier Asilo-Cuna. La ternura es una emoción que pertenece al extrarradio del arte. Precisamente lo que destellan estos niños alados de Norah es una saludable impasibilidad, muy lejana de toda turbia irradiación patética. No, no es tierno el arte de Norah Borges. Acaso será ingenuo, tímido, frágil. Y siempre diáfano. Para fijar sus características —y en esta breve divagación no se pretende hacerlo exactamente— no tememos restar en vez de sumar. Tenue, escasa vibración. Eliminación de lo pintoresco. Ausencia de anécdotas. Escamoteo de toda complejidad... Algún espíritu ardiente echaría de menos “la vida”. Porque, después de tantos siglos de vivir y de admirar el arte, pocos saben con gran exactitud dónde la vida acaba y el arte comienza. Como tampoco es fácil señalar dónde termina el artesano y principia el artista. No falta quien afirme —Claudel, recientemente— que “el arte y la poesía son la negación de la vida”. Por eso —continúa—, “el arte no debe imitar la vida. Ningún arte ha hecho esto. El arte tiene por objeto realizar algo que la vida sólo nos ofrece bosquejos fragmentarios. El arte y la poesía son la verdadera vida expresiva y dotada de sentidos, en tanto que lo que llamamos vida, la vida cotidiana, sólo es un rudimento; a veces, una caricatura”.

Es claro que por un camino sembrado de negaciones puede llegarse a una palmaria afirmación. Por la resta de vibraciones podemos llegar a un seráfico reposo en que la carne no llegue ya a ser conmovida por agujijón alguno de deseo extraplástico. Por la eliminación de todo lo pintoresco puede llegarse al enjuto perfil, más allá del cual sólo están los cristalinos esquemas de la geometría.

III

Mucho se ha escrito acerca de la ingenuidad en arte. Menos sobre la timidez. Ambas producen la obra frágil, transparente, clara. Arte de recinto amurallado, de íntima sala, tembloroso ante la idea de salir a la calle. No conoce la gruesa artillería, ni el afilado yatagán. Se defiende con los gases enervadores de la gracia, con el puñalito de juguete de la coquetería.

El arte de Norah Borges no pretende cegar multitudes, ni herir colosos. Desconoce o vuelve la espalda al enemigo, al indiferente. Su obra prefiere acogerse al refugio cálido de los amigos fieles. Cada dibujo de Norah es una melodía para ser ejecutada al piano en ese saloncito silencioso, entre esos amigos fieles. Inquieta pensar en que alguna vez pueda asomarse entre los broncos metales de la orquesta de un museo. Sus claros nimbos infantiles se ennegrecerían con el vaho de las espesas incompreensiones.

Ya Ingres escribía que es en el piano donde se saborea, donde se paladea la buena música, Ingres, que huía de los colores opulentos en música y en todo. Le gustaba desnudar un cuadro, como le gustaba desnudar una mujer. El tema melódico —o pictórico— quedaba allí desnudo, palpitante, estremecido, sin otro muro en que apoyarse, sin otro rodrigón para su armonioso equilibrio que la fina maroma de la línea, horizonte apenas visible de la forma, punto geométrico de tránsito de la materia inerte a la viva pulpa del arte.

IV

Un poeta —Francisco Luis Bernárdez— quiso fijar en dos versos la precisa calidad de estas formas aladas del arte de Norah. Son —dice— “humanidades sencillas y mansuetas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa”.

Los dibujos de Norah Borges representan preferentemente ángeles o niños. Pero, aunque utilizase otros temas, a todas sus figuras les nacerían alas: esa forma de elevarse tan grata a los primitivos. Alguien la llamó “un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea”. No creo que el espíritu de Norah se haya retrasado tanto. Es un alma del novecientos, capaz de romper muchos hilos tradicionales. Y frente a la madeja de “hilos inútiles” de la atormentada “psiquis contemporánea”, creo que ha preferido el gesto inhibitorio: le ha vuelto la espalda y se ha puesto a jugar en aquella pradera, limpia de ruinas venerables, milagrosamente verde en uno de esos deliciosos rincones del mundo “no condenados por Jehová”, por donde salta el fresco arroyo del Edén, de quien sólo Giraudoux conoce ahora el manantial.

Pocos casos de tan exquisita feminidad como el de Norah Borges. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil, con el aire y la seda de un plumón, con la brizna inmaculada que vacila entre quedarse adormecida en brazos del viento u obedecer a la ley implacable que lentamente la empuja hacia la tierra.

V

Un viejo sacerdote amigo nos demostraba la no existencia de los ángeles. “Son inútiles —decía—. Dios, omnipotente, no necesita de criados ni de juglares”.

Es posible que haya surgido allá arriba algún general licenciamiento: ya los ángeles no recorren las casas asesinando primogénitos y cobrando deudas a Tobías. Pero siempre quedarán residuos de la raza... Por lo menos, sabemos de un ángel que dicta versos rimados a Cocteau. Y de otro que le lleva la mano —dulcemente— a Norah Borges.

LA GACETA LITERARIA, AÑO 4, N.º 73, MADRID, 1 DE ENERO DE 1930

DEFINICIÓN DE NORAH BORGES DE TORRE

Por Córdoba Iturburu

Buenos Aires, noviembre 1929

No es posible aproximarse a la pintura de Norah Borges de Torre para considerarla sólo desde puntos de vista técnicos. La técnica es el medio expresivo y lo expresado adquiere aquí una importancia medular. Las raíces de esta obra se hunden, como ocurre con toda verdadera obra de arte, en el humus, profundo esta vez, que constituye el fondo de la vida, en su substancia conmovedora, en sus anhelos emocionantes de pureza, de belleza, de felicidad. Por eso el sentido espiritual y, en consecuencia, eterno, se impone a toda otra especie de consideraciones en la conciencia del que contempla estos cuadros originales y hondos.

De ahí la imposibilidad de juzgarlos con la imparcialidad rigurosa en que se quiere hacer consistir la crítica ideal, sin advertir que la sagacidad suma es privativa del fervor, del entusiasmo, del amor, en una palabra. Se percibe su sentido —espiritual como dejo dicho— y se apasiona uno por la obra de esta artista única, lo que permite descubrir en ella nuevos valores, o no se le percibe y se le niega toda excelencia en nombre de un criterio cuyo cartabón es aplicable a la pintura corriente. Porque esta pintura nada tiene que ver con la evolución de la plástica. Siendo pintura —y de méritos sobresalientes— está situada al margen del cauce por el que el arte pictórico viene rodando desde los dibujos de las cavernas hasta el postcubismo.

La pintura nació en el deseo infantil del hombre primitivo, de reproducir con líneas y colores las cosas de su alrededor que admiraba, que le agradaban, que quería. Pero las filosofías, las estéticas, los conceptos, desvirtuaron su primordial razón de ser, ocultaron las cosas bajo pesadas capas de abstracciones, y desaparecida la inocencia de los primeros días, adquirió el arte las modalidades de un lenguaje convencional. A partir de Cezanne, la pintura es un esfuerzo de dignificación de la realidad, de rehabilitación de las cosas, de reconquista de lo objetivo. Si se quiere definir con una sola palabra el arte de Cezanne, es la palabra humildad la que conviene. Cezanne trata de desaparecer detrás de lo que pinta. A la expresión del alma del pintor —que define el arte romántico— prefiere la expresión del alma de las cosas por cuenta de las cosas mismas. Para alcanzar tal resultado es indispensable una virginidad de pupilas y una independencia expresiva que, cuando no se es un elegido de la gracia, sólo se obtienen purificándose en llamas de fervor cotidiano, disciplinándose en implacables penitencias de esfuerzo.

El arte, que había sido orgulloso amor del hombre a sí mismo, egolatría, vuelve con Cezanne a ser amor de las cosas, amorosa sumisión a las cosas.

Su pintura tiende, por esto precisamente, a la naturaleza muerta, al bodegón. De las cosas prefiere aquellas que son más definitivamente cosas, más evidentemente inanimadas. Entre un cráneo y una manzana, optará en sus últimos años por el cráneo. Bien es cierto que no era ajena a esta predilección, la inalterabilidad cromática del cráneo, que permitía prolongar indefinidamente las penosas sesiones de labor ante el modelo. Pero, de cualquier manera, es su interés plástico, su absoluta sumisión a las cosas lo que determina y da carácter a su pintura. Y, en general, a la pintura moderna, si se exceptúa las tentativas expresionistas y surrealistas orientadas en un sentido de revelación intelectual o mediúmnica o de creación fantástica. Haciendo abstracción de estas escuelas, con cuya sustancia esencial pudiera, sin embargo, hallarse en nuestra artista algunas analogías y muchas discrepancias, no es posible negar las dificultades con que tropieza el deseo de ubicarla, con exactitud, dentro de la evolución pictórica que va desde las cosas preferidas vistas por la inocencia, hasta las cosas, sin distingos, vistas a pesar de la pérdida de la inocencia.

Y es que, en realidad, no son las cosas las que interesan a Norah Borges de Torre, sino el encanto particular de ciertas cosas, lo que esas cosas traducen de un estado de inocencia íntimamente humano. Por eso su pintura no tiene un significado plástico, en el sentido tradicional de la palabra, sino poético. Así como un criterio afectivo es el que crea la primera pintura y un criterio plástico el que la realiza a partir de Cezanne, es un criterio poético el que rige la suya. Pero un criterio poético fiscalizado, en la ejecución, por una exigente sensibilidad moderna y personal.

Confirman la presencia de esta sensibilidad la afinación perfecta con que armoniza las tintas claras, transparentes de sus cuadros, y la gracia genuina, de inconfundible acento moderno, con que distribuye sobre la superficie de la tela los elementos de la composición, creando mundos, o rincones, que son hermosos por ellos mismos, aun haciendo abstracción de lo que representan. Hermosos por lo despojado, por el desnudo placer estético que proporciona el juego feliz de sus colores, sus líneas y sus formas.

Se ha hablado con motivo, de Norah Borges, de primitivismo. Nada más falso. Pero falso en el sentido que se ha atribuido a la palabra. Basta confrontar cualquier buena reproducción de los pintores pre-renacentistas, tan medularmente parecidos entre ellos, para advertir la ninguna influencia que estos deliciosos maestros han ejercido sobre nuestra artista.

Claro está que Norah Borges se halla más cerca de ellos que de cualquier otra pintura. Pero la causa de esta proximidad sólo radica en su ausencia de prejuicios artísticos, que equivale a la virginidad de medios y de visión de aquéllos, en su respecto de la felicidad humana de pintar y en la inocencia aparente de una técnica sabia en realidad.

Porque la inocencia artística de que se habla al aludir a Norah Borges no existe. El aire pueril de sus líneas esconde una potencia sintética de tal eficacia, que le permite resolver problemas expresivos en que fracasaría la abundancia académica. ¿Quién ha pintado entre nosotros, con medios de más humilde exterior, cabezas infantiles de tan conmovedora delicadeza, de tan verídica psicología?

Los siglos que separan a Norah Borges de los primitivos, no han transcurrido inútilmente. El arte de ellos revela su inocencia. El de ella, la inocencia del hombre. Ella ha descubierto el arte, es cierto, como lo descubre el niño en la necesidad imperiosa de reproducir las cosas que le agradan, que lo hacen feliz. Pero lo ha dotado de la espléndida madurez de su espíritu rico de cultura, de experiencias estéticas y de preocupaciones desinteresadas. Y así como en todos los dibujos de los niños se advierte cierto aire de parentesco, hay en los suyos una inasible semejanza con los de esos inauguradores del arte, semejanza que, por cierto, no resiste confrontaciones.

Y no las resiste porque no reside esa similitud en otra cosa que en la atmósfera de reposo pensativo, de vida interior recogida, poética, de sus cuadros, y en la frescura espiritual, en la pureza de alma que revelan. Los personajes de Norah Borges, es curioso notarlo, están separados del mundo por una defensa de pudor. Si salidos de ese paraíso de sus cuadros descendieran a la tierra, nadie los entendería; sus predilecciones asombrarían; en sus palabras sonaría el metal de un idioma extranjero, en el que adivináramos una personalidad extraña y delicada.

Por eso dan esa sensación de meditación recogida, de dulce defenderse, de "tímida afirmación de una personalidad definida y frágil, en cuyos ojos brilla la llama de una intimidad que se defiende extendiendo las manos, como un niño, para que nadie se aproxime. Extranjeros serían entre los hombres, tan extranjeros como los ángeles del Beato Angélico, nostálgicos de la patria celeste. Ellos lo saben y eso es lo que da color a su silencio, perfil a su quietud. ¿No es este el destino del espíritu? ¿Y no es así, justamente, la personalidad de Norah Borges, delicada y feliz con la felicidad triste de los frágiles?

Hace unos meses publicó Norah Borges una enumeración de las obras de arte que prefiere. Remito a ese poema a quien dude de la capacidad poética de una simple enumeración. Entre todas las cosas creadas por la fantasía, ella prefiere las que inventó la inocencia, la sencillez, la humildad y la espontánea originalidad. Las muñecas de aserrín con enagüitas almidonadas, los nacimientos de yeso policromado, los títeres vestidos de zaraza o de tarlatana, los antiguos figurines de moda de 1860, las estampas de colores vivos en que hay niñas con pamelas de paja de Italia y guiraldas de flores en un paisaje de las Antillas, los trajes de los acróbatas y de los toreros y los cuadros del Greco y de Picasso y las inmaculadas casas desnudas de Le Corbusier.

Estas preferencias, que revelan una personalidad en que la fantasía y la ternura asumen una importancia sustancial, porque es evidente que el alma de cada uno está en las cosas que quiere, sólo asombrarán a quien no conozca a Norah Borges de Torre, a quien no haya visto o penetrado el verdadero sentido de sus cuadros, a quien no haya oído su voz, a quien no sepa que ella ve todo con los ojos más transparentes del mundo.

Anhelos fervorosos de claridad y de pureza, nostalgia de la patria celeste, eso es lo que constituye el secreto de esta pintura. Pero esa patria celeste que ella trata de crear —y crea— porque la necesita, no está fuera del mundo, sino, en el mundo mismo. Nos está vedada, es cierto; pero la conocimos y no la recuperaremos, si no somos bastante, limpios de corazón para merecerla. Allí está, a un paso nuestro y no podemos, sin embargo, entrar en ella. Sentimos su realidad casi al alcance de la mano y no nos es posible, sin embargo, gozarla. Es la atmósfera transparente, el cielo de acuarela, el mundo de asombro y maravilla en que brillan los ojos de los niños y se deslumbra el alma de las edades inocentes. Es el país cercado en que las golosinas, el circo, las estampas iluminadas y los juguetes definen estados de felicidad perfecta.

Demasiado humilde para someter las cosas a su imperio y utilizarlas en la revelación de su alma, es demasiado espiritual para no arrodillarse delante de aquello en que advierte panoramas parecidos a los que ella sueña. Por eso el arte suyo, prolijo como un deber de colegiala, reproduce religiosamente esas cabezas de niños pensativos y dulces; ésas confiterías convencionales, donde hay tarros de vidrio con grajeas y barquillos y pretenciosos pasteles decorados; esos paisajes familiares de un Montevideo provinciano con sillas en la acera y criadas descalzas conduciendo presentes de fabricación doméstica; todas esas cosas, en una palabra, en que se complacen el candor de los niños, la espontánea simplicidad de ciertas épocas o la pureza de las gentes.

No quiere estas cosas, en realidad, por ellas mismas, sino por el estado de inocencia humana que revelan. Es lo poético, lo angélico humano que habla a través del silencio y la resignación de las cosas lo que ella hace subir a la superficie de sus telas. Y así como la humildad de Cezanne trata de desaparecer detrás de las cosas para que éstas revelen su alma, la suya se anula detrás del alma de las cosas para que éstas revelen el encanto que les presta la inocencia de los que las quieren. Si sospechara la posibilidad, por remota que fuera, de reproducir con sus prudentes pinceles la voz de los ángeles, lo intentaría, y con mayor ardor, con mayor prolijidad todavía, intentaría reproducir la felicidad de oír esa voz.

Se me repetirá, ya lo sé, que todo esto es literatura. Que el objeto de la pintura es la plástica. Que para expresar lo que Norah Borges expresa está el poema. Pero a esto contestaré que no sólo hay valores plásticos en la obra de Norah Borges, como lo dejo dicho, sino que, además, esa observación es uno de los tantos lugares comunes, una de las tantas fórmulas sin vida, no por repetidas menos inconsistentes. ¿Es que lo poético abunda tanto en el mundo, sobra en tal manera que su expresión deba limitarse a las formas establecidas por el capricho de quien sabe quién? Lo contrario, precisamente, es la verdad. Poesía, religiosidad, unción, es lo que necesita el mundo, lo que precisa para respirar el pobre espíritu relegado a olvido y a rincón por exigencias imperiosas de otra índole.

Por eso, bien venida sea esta pintura de Norah Borges, que es una revelación poética, una vuelta a la inocencia primordial, una reconquista del paraíso perdido y de la frescura de las primeras mañanas.

El hombre y el arte han envejecido. Una multitud de preocupaciones técnicas, exteriores, subalternas, han oscurecido los primeros anhelos inocentes y con ellos el verdadero sentido, el verdadero destino de la vida, que es espiritual. Por eso la religiosidad innata, la poesía, se oculta con vergüenza, convencida de que carece de derechos. Hallarla, tomarla de la mano y decir al mundo: ¡aquí está!, es el objeto del arte. Norah Borges de Torre lo ha conseguido.

LA NUEVA PINTURA ARGENTINA

Por Guillermo de Torre

Buenos Aires, octubre de 1930

La revelación es reciente. Hasta hace poco tiempo hablar de la nueva pintura argentina, así en globo, designando un conjunto coherente de pintores modernos, y no sólo escasas individualidades aisladas, me hubiera parecido inverosímil, hiperbólico. La pintura —salvo pocas excepciones, más valiosas por ello— no marchaba en la Argentina al mismo ritmo de modernidad, de coetaneidad estética que la literatura, y especialmente la poesía. De esta última su más ecuménica expresión nos fué proporcionada hace unos tres años por las antologías.

Hubo una verdadera racha invasora de centones líricos —cuyo último rescoldo brota precisamente en estos días con la “Antología de la poesía femenina argentina”—. Pero en pintura faltaban compendios semejantes que proporcionasen esa rápida y totalizadora visión de conjunto.

A su ausencia, a esa falta de antologías-salones o de exposiciones colectivas juveniles, debíase que aun no hubiésemos alcanzado la evidencia de lo que significan conjunta e individualmente los nuevos pintores argentinos. Entre ellos hay valores ya cuajados, otros en formación, pero todos diferenciados y perfectamente cotizables en cualquier latitud de buen gusto estético. Se me dirá que en este país —como en todos— ya existían exposiciones colectivas, salones anuales de Bellas Artes organizados oficialmente. Pero estos salones de Buenos Aires son —como los de todas las capitales europeas— abominables, y antes que fomentar lo valioso y discernir lo auténtico sólo sirven para extender la confusión e imponer el resalte de los peores. Con la circunstancia de que en Buenos Aires (país sin tradiciones académicas, se paga el lujo insospechado de simularlas, excediéndose en la devoción a lo finisecular) un reaccionarismo incomprensible preside sus destinos. La selección de obras es hecha al revés. “Virtuosas damas”, “honestos funcionarios”, “bizarros militares” y otra fauna semejante exhibe allí, en primer plano —lo mismo que en el inefable y periódico Salón de Acuarelistas—, sus dificultosos engendros, presuntos cuadros y esculturas. Y sólo por excepción algún premio viene a recaer en algún pintor no insalvablemente mediocre.

Los pintores nuevos, relegados sistemáticamente al segundo plano en las ferias “pastichistas” oficiales, sólo aparecían circunstancialmente en las salas de Amigos del Arte —la única donde, pese al eclecticismo, las exposiciones mantienen siempre cierto tono elevado—; ahora, desde esta última temporada, también figuran en la sala de la Asociación Wagneriana. Pero aun no les había sido dada a dichos pintores la ocasión de manifestarse en conjunto hasta el año último, en que por iniciativa del “grupo de París”, el tesón del pintor Guttero y la liberalidad inteligente de la señora Sansinena de Elizalde, presidente de los Amigos del Arte, inauguraron la muestra que se bautizó con el nombre de Nuevo Salón. Abierto el día inicial de la primavera y simultáneamente al Salón Oficial, quiso verse en el primero un reto, un desafío. No lo era, sin embargo, enteramente; le faltaba para alcanzar ese significado bélico una mayor integridad moral en sus componentes; esto es, que todos ellos, y no sólo una minoría, hubiesen marcado netamente su repulsa al Nacional no enviando obras allí simultáneamente. De esa dualidad se aprovecharon los espectadores comentaristas reaccionarios para involucrar el sentido del Nuevo Salón y zaherir estúpidamente a sus expositores.

No les cabía a aquéllos en sus gregarias cabezas el hecho de que existiese un grupo de pintores que experimentasen repugnancia por la mezcolanza oficial y aspirasen a reunirse en un conjunto más limpio y homogéneo.

Pero esa iniciativa purificadora, empero el boicot de prensa y academia, ha dejado su huella. No sólo las exposiciones individuales de pintores nuevos se han hecho este año más frecuentes, sino que el Nuevo Salón acaba de congregarse ahora por segunda vez en el mismo local de Amigos del Arte, aunque haya cambiado su nombre por el de Salón de Pintores y Escultores modernos. Si se nos ocurriese reprocharle algo sería su timidez, la serie de consideraciones y prudencias que sus organizadores tienen —imprecisamente—

con el enemigo. Y ante todo, ese cambio de título. ¿Por qué no denominarlo de una vez Salón de Pintores Libres? ¿Por qué no agrupar bajo ese pabellón a una suerte de “rechazados voluntarios” del Salón Nacional, comprometiéndose, aquellos que ya lo hubieran frecuentado alguna vez, a no reincidir más en él, y los novicios a abstenerse siempre? Pues no se trata solamente de que los pintores nuevos se manifiesten independientemente, sino que proclamen su absoluta repulsa frente a los elementos directivos de la Comisión Nacional de Bellas Artes y otras entidades estatales que desde hace quince años obstaculizan con su inepticia y su pompierismo el normal desarrollo del arte joven argentino. Ahora bien; la causa que quizá impide esa inhibición total de los recintos oficiales no es otra que el factor económico, el cebo de los pesos en que se traducen los cuantiosos premios, y a cuyo incentivo, aquí donde no hay apenas mercado artístico, especialmente para lo argentino, son muy pocos los héroes que tienen fuerza para resistir... ¿Se recuerda lo que fué en España el primer —y único, desdichadamente— Salón de Artistas Ibéricos que, en la primavera de 1925, organizaron en el Palacio del Retiro Manuel Abril, García Maroto y el que suscribe, y donde se revelaron primicialmente gran parte de los jóvenes pintores que más cuentan hoy día, tales como Bores, Dalí, Cossío, Peinado, Palencia, etc.? Pues bien; aunque en menores proporciones, algo semejante ha venido a significar el Nuevo Salón argentino de estos últimos años. En él se han congregado los más representativos pintores nuevos, permitiéndonos así contrastar sus tendencias y valorar sus individualidades. Sin perjuicio de estudiar más adelante algunos de ellos separadamente, me limitaré por hoy a bosquejar de modo sumario las fisonomías pictóricas más evidentes. Alfredo Guttero, quizá el decano de esta muchachada, es también uno de los que presentan una personalidad más hecha. Temperamento vigoroso. Situado en la confluencia del postimpresionismo con las maneras en que ya se filtran los primeros reflejos cubistas. Por esta, ubicación intermedia y por su tendencia a esculpir con el color, obteniendo efectos de máxima plasticidad, algunos cuadros suyos me han hecho pensar en los de Vázquez Díaz. Análoga reciedumbre constructiva prevalece en los cuadros de Lino Spilimbergo, quien, además de sus paisajes armoniosamente geométricos, nos ofrece una serie de originales monocopias en ocre. Horacio Butler es también un pintor de vigorosos medios expresivos y en algunas de cuyas figuras se perciben reminiscencias picassianas. Héctor Basaldúa, por el contrario, y sin dejar de atender a lo plástico, es más bien poemático. Sus óleos y sus acuarelas están impregnados de una emoción sentimental que les presta el encanto retrospectivo del tema —paisajes y costumbres familiares de la Argentina finisecular, vistas con otros ojos y expresadas con distintos medios de los que dan un encanto tan legítimo a los cuadros de Figari.

En cierto modo pudiera relacionarse a Basaldúa con Ballester Peña, cuyos cuadros tienen mucho de poético y aun de místico. Son deliciosas sus figuras de mujeres bañadas en suaves tonalidades. No estamos en condiciones de comprobar la verosimilitud de la influencia que se le achaca: la de Elena Cid. Pero lo indudable es que los cuadros de ambos pintores presentan una similitud de temas y de composición. Elena Cid es una de las personalidades pictóricas femeninas más interesantes y cuajadas. Mencionemos además otras pintoras: Raquel Forner, ya revelada con anterioridad, que a cada nueva exposición depura y refina su manera, libertándose de ciertas durezas; Dora Cifone, surgida ahora con cuadros muy logrados de una ortodoxa estructura cubista, y Silvina Ocampo, que revela en sus bellos dibujos un extraordinario sentido plástico lindante con lo escultórico.

Mención aparte merecen dos pintores jóvenes, los más extremistas formalmente: Pettoruti, de rigurosa filiación futurista italiana, con sus yuxtaposiciones de planos y sus colores enterizos, y Xul Solar, de oriundez expresionista, en la línea de Paul Klee, creador de una fauna insólita, cuyo esoterismo acrece en virtud de los rótulos que da a sus acuarelas, redactados en una pintoresca jerga “neocriolla” de su invención: “Paisaje manvégetas”, “Mansierpa nel bosque jaldo”, “Diamujer”...

También otros pintores integrantes del Nuevo Salón merecerían atención si nos propusiésemos hacer un estudio completo: Víctor Pissarro, Aquiles Badi, Berni, Gómez Cornet, Juan del Prete, Pirovano, Domínguez Neyra, Musso, Rodolfo Alcorta, Juan Antonio, Morera, Victórica...

Como se comprobará, no es tan exiguo el núcleo de nuevos pintores argentinos agrupados en el Nuevo Salón y situados voluntariamente al margen de la espesa mediocridad oficial y de las vulgaridades comerciales

que invaden otros salones. Pese a su densidad numérica y a su incuestionable valor, no han alcanzado todavía el debido reconocimiento y ni siquiera se han impuesto en la medida lograda por los escritores jóvenes. Están solos frente a las cerrazones incomprensivas y los gustos extraviados. Merecen, por ello, nuestro apoyo decidido, nuestra atención estimulante. No encuentran tampoco lo que supliendo esas faltas y la carencia de “marchands” o compradores, que se encargasen de imponerlos, pudiera ser una compensación. Esto es: el debido reconocimiento en las revistas —actualmente, desaparecido “Martín Fierro”, no hay ninguna publicación joven en Buenos Aires que se preocupe esencialmente de arte— ni en los diarios. Ciertamente es que la crítica (sic) o el reseñismo en los periódicos apenas llega siquiera a esto último, al hallarse en manos poco competentes, o al encontrarse sus titulares más aptos —las excepciones— maniatados por el anonimato de redacción y por la necesidad de plegarse al gusto medio de la clientela semianalfabeta. (Entre paréntesis: no me resigno a desaprovechar la ocasión de decir que la costumbre periodística argentina —y en general suramericana, de bárbara procedencia yanqui—, respecto a la eliminación de firmas responsables al pie de las secciones que, en toda Europa, precisamente valen y se cotizan no por el nombre del diario, sino por el de la persona que las suscribe, me parece inadmisiblemente y de funestísimas consecuencias. Quizá sea debido a la hipertrofia autoritaria de que en estas latitudes se halla poseída la prensa más considerable —que da la impresión al europeo de estar escrita en “papel de oficio”, como decía Ortega y Gasset—, y a su empeño consiguiente en achatar todo a un nivel común, proscribiendo cruel y rigurosamente cualquier criterio personal, el único válido e interesante, en fin de cuentas, acerca de estas materias. Pues cabe, cierto es, que un periódico poderoso opine como tal, impersonal y editorialmente en los grandes y genéricos asuntos impersonales —políticos, sociales, económicos— que afectan a la comunidad; pero ¿cómo aceptar que un diario pueda imponer también su criterio anónimo y mayoritario en aquellas otras cuestiones —artísticas, literarias, teatrales— que únicamente afectan a lo individual, y en las cuales, por consiguiente, el juicio sólo depende del gusto, de la capacidad, del criterio personal, y sólo vale también precisamente en función de esas virtudes?)

En suma, el Salón de Pintores Modernos ha sido, sin duda, el acontecimiento más valioso e interesante de la temporada invernal argentina. Esta afirmación no adjudica indubitablemente patente de genialidad a sus expositores. Pero con relación a la grisura de las demás manifestaciones pictóricas y frente a la cerrazón mental que padecen los detractores de los nuevos pintores, me place conferir una vez más a estos últimos reconocimiento de excelencia en tono superlativo y hasta darle un tono polémico, vindicadorio.

LA GACETA LITERARIA, AÑO 4, N.º 95, MADRID, 1 DE DICIEMBRE DE 1930

UNA EXPOSICIÓN DE NORAH BORGES

Por Consuelo Berges

Buenos Aires, octubre 1930

No sé si el arte recatado y libre —sí, sí: recatado y libre— de Norah Borges de Torre afrontó ya esa aventura cuya posibilidad inquietaba a Jarnés en 1927: “los broncos metales de la orquesta de una exposición oficial”. En todo caso no habría por qué asustarse demasiado. También un artista puro —y parece que este adjetivo genérico y ya casi escolar fuera inventado para Norah Borges— puede ir a las exposiciones oficiales; puede ir a que no la premien, como dice que va Gutiérrez Solana. Los broncos metales de las exposiciones oficiales no sé si los arrostró Norah. Pero las transparentes campanillas de plata sí que tintinearón para ella varias veces, en pulcras exposiciones libres. Libres y llenas de precaución, de asepsia. Cristalinas en el detalle hasta la perfección. Cuidado de la categoría y tipo de la sala —la menor cantidad de comercial y de *pompier*—; cuidado del color de los muros —la menor cantidad de color—; cuidado del marco de los

cuadros —la menor cantidad de marco—; cuidado del formato y detalles del catálogo —la menor cantidad de detalles—. Todo chato y sobrio. Todo con la apariencia de haber pasado por el autoclave purificador del buen gusto absoluto y de haber sido preparado no como una exposición para una semana, sino como una habitación para vivir todos los días, para pintar en ella, para soñar en ella, para recibir en ella la visita blanca y silenciosa de ángeles amigos... Claro es que, de las dos partes de que se compone necesariamente una exposición —la exposición misma y el público que la visita—, hay una, la segunda, a la que no puede alcanzar la precaución aséptica de Norah, ni aun asistida por la colaboración exquisita de Guillermo de Torre. No hay todavía lazaretos ni cuarentenas preventivas para los visitantes de exposiciones. Y no hay defensa contra el contemplador contaminado y virulento, a no ser la defensa heroica de intentar desarmarlo a fuerza de pureza y de inocencia, desarmar las miradas turbias de espectadores turbios con la mirada de cristal de los propios cuadros. Y esta mirada de cristal la tienen como ningunos otros los cuadros de Norah Borges. Por eso Norah desarma y rinde la ferocidad del contemplador más virulento. Buena prueba de ello esta última exposición suya, integrada por 44 trabajos, entre acuarelas, temples, dibujos a lápiz y dibujos a pluma, en la moderna sala de “La Wagneriana”, una sala de exposiciones que da acceso ineludible a una sala de conciertos. Hay algo de sorpresa y de peligro en este modo de exponer, porque ven los cuadros gentes que no van derechamente a verlos, que no deseaban precisamente verlos. Ven los cuadros gentes que van a oír un concierto, y hay que tener en cuenta que aquello del “estrecho parentesco de las artes” y de la sensibilidad única para todas, tiene mucho de falso. Un exquisito de la música puede y aun suele ser muy bien un beduino de la pintura —y viceversa, claro está.

Poco antes de la exposición de Norah Borges, en la misma gran sala de “La Wagneriana”, se inauguró una nutrida exposición de cuadros de Barradas, coincidiendo con unos conciertos de nuestro guitarrista Sainz de la Maza. Y bien: yo presencié el asombro, entre indignado y burlesco, de la mayor parte del público que, yendo a oír Sainz de la Maza, tenía que contemplar a Barradas. Los comentarios eran gruesos hasta ruborizar.

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 incomprensión 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. Y esto sí lo tiene conquistado Norah desde hace varios años. Desde siempre. Desde que comenzó a pintar y a dibujar, creo que junto a las duras nieves suizas, que tal vez le prestaron algo de esa atmósfera de cristal de sus cuadros. Desde que echó a volar sus claros ángeles por las revistas nuevas del mundo, y sus cándidas sirenitas pensativas a nadar por los mares. O tal vez por los mismos lagos suizos. Porque las sirenas de Norah son más bien sirenas de lago, de lago azul sin tormentas. De lago azul con unas islas pequeñitas de ónice donde ellas, las sirenitas cándidas de Norah, se apoyan en esa actitud pensativa —pensativa también de pensamientos blancos— tan característica de sus cabezas de sirena, de sus cabezas de ángeles y de niños.

Puede haber espectadores que no se conmuevan, pero no espectadores que se indignen ante este mundo pictórico-poético creado por Norah Borges de Torre y sentado ahora en una gran exposición que parece una torre alta y recatada para vivir todos los días, para pintar en ella, para soñar en ella...

NORAH BORGES

Por Manuel Abril

Norah Borges representa en la pintura —en la inspiración del arte— el alma adolescente enamorada. Flor de novia primera en todo cuanto hace. De esa novia que no ha sido jamás nuestra novia porque a la novia primera no nos declaramos nunca, tal vez porque el amor de adolescencia no se atreve a confesar su adoración y recata sus sentimientos; acaso porque el alma adolescente prefiere amar así, con desinterés callado. Quiere el alma adolescente recrearse en una especie de virtuosismo del querer, refinadamente solo y soñador, perfumado de distancia y de secreto.

Notad que en las obras de Norah jamás falta una muchacha pensativa, jovencísima; capullo de recato y de sonrisa que tuerce un poco el cuello con graciosa melancolía, que inclina un poco la frente con gracia de flor que pesa en tallo grácil y que medita o espera —más bien permanece— quieta, obediente a su destino, en saleta de hotelito colonial, en balaustrada romántico barroca de un terrado con macetas, en el banco de un jardín, en el patinillo tropical, entre hoja verde y columnata blanca.

La, novia impúber y angélica; muy femenina ya, pero aún muy niña, está en los cuadros de Norah, en los dibujos de Norah. ¿Tal y como es ella? Tal vez; pero, ante todo, tal y como es para el adolescente enamorado que pasa por delante de la casa con el fin de verla a ella, tras la verja del hotel, rimando las puntadas de un pañuelo o caído en el regazo el pensamiento.

Norah Borges pertenece, por su afán, por la orientación segura de su instinto y de su estilo, a las falanges de la plástica moderna; pero esa modernidad —que en el fondo es tradición de forma y orden— aplica su buena pauta a líricos perfumes de un trémulo sentir para el que la niña es flor, la flor es feminidad y todo es novia.

Para el alma adolescente la novia es, en rigor, la vida entera: la novia es pretexto para vivir; el vivir, pretexto para enamorarse. Todo uno y a la vez, y entremezclado. Así en las obras de Norah; todo es uno: la enredadera, o el hotel, o la niña, o la palmera, o la barandilla del balcón, o el pájaro, o los peces. Todo es de “ella”: de la niña que se sabe contemplada y lleva, al pasar, el gozo femenino de aquella contemplación tan a distancia como lleva, diligente, al abuelito un azucarillo blanco.

Por eso las obras de Norah son todas ellas verso y madrigal. Los versos que haría ese alma: ese alma adolescente que adora a la vida toda como si la vida entera fuese niña de falda de percal que riega al atardecer el jazminero.

Norah hace versos y cuentos. Los hizo en sus dibujos a la línea, acuarelados; en los grabados en madera de otros tiempos, y ahora, también, en sus óleos.

Los óleos que ahora expone se diferencian de lo antiguo, más que nada, por su condición de óleos: el óleo impone a la autora otra dicción y otra inspiración a veces. La pintura de estos óleos se aleja del dibujo para acercarse a la pintura mural. De ahí que el lirismo de antaño se haga más folklórico.

Pero el lirismo persiste. Y lo que hay de popular es folklore: es verso y cuento, es leyenda y poesía.

Norah Borges continúa —por fortuna— en esa nube donde una luna de miel —de novios más que de esposos— une con su flecha de luz dos corazones de almendra —blanco y rosa— en un azul de cielo Concepción, ex voto de pareja enamorada para altares de la Cruz de Mayo, entre hotelitos porteños.

Cada cuadro de Norah es una copla o es un madrigal serenata. Las mujeres de los cántaros, los marineros del barco, los ángeles y los novios, no han venido del puerto de verdad, ni de la fuente munícipe: han venido de ese mundo en el que el pez salta a la red porque es pez-mariposa, niño pez, pez de cuento y de poema, y donde el barco recalca en un fanal en vez de recalcar en la bahía. No hay, para convencerse, más que ver el dibujo delicioso que acompaña al catálogo invitación de esta exposición de ahora (Museo de Arte Moderno), en donde una mano de mujer —orla de encaje en la muñeca— vuela como una paloma para traernos carta ilusionada.

Así, al ver la exposición de Norah Borges, parece que, en efecto, revolotean en torno poesías de papel de seda con dejo enamorado y popular, un poco arcaico. “Ayer, madre, un marinero,—en un barquito de vela,—

me trajo una carta azul,—bordada en bandera nueva.” “Tu balcón y mi balcón,—atados con cinta rosa...—A tu zapato voló—mi corbata mariposa.” “Llena el cántaro, mujer,—sin que el agua se te vierta;— no te pique el dedo un pez—de mazapán y de yema.”

De un tono o de otro tono, es lírica todo ello en la obra de Norah Borges. Lírica y tradición en juegos de plástica al día. Las mujeres indias llevan sobre su cabeza el ánfora vernácula, igual que pudieron llevarla en su día las canéforas de Homero. Y este pescador de ahora es el mismo pescador “que —desde siempre— espera cantando el día”, aunque cante en este día de otro modo. Y los ángeles de Norah —ángeles de mar y tierra, a más de ángeles de cielo— son ángeles de tarjeta de participación de esponsales; los desposorios extáticos de esa pareja de novios que en los cuadros de Norah aparecen, y que leen —sin leer, suspensos en quietud de eternidad, eternidad de poema— un mismo libro.

El espíritu de Norah es delicioso; la composición de sus cuadros, ponderada, y la coloración metafórica, muy justa. Solamente echamos de menos una claridad mayor —más diferenciada y nítida— en la orquestación pictórica.

ESTAMPA, AÑO 7, N.º 323, MADRID, 17 DE MARZO DE 1934

LAS MUJERES EN EL ARTE

Por Emilio Forner

Un prólogo muy breve

Parece, según va el ritmo nuevo, que las Musas, entrando en lucha con los hombres, se nieguen a inspirarnos. Necesitan para ellas mismas la inspiración. Ya el amor apagó las candilejas de sus teatrillos, por otra parte. Las cinco artes se han convertido en cinco naranjas, con las que cabe hacer—en el aire límpido de hoy— todos los posibles juegos malabares. Y las mujercitas modernas se han puesto a trenzar estas aéreas geométricas. Con colores. Con versos. Con literatura. Con los lápices. ¡Y hacen sueños tan lindos!... Descubramos el velo de colores de esta intimidad estética...

Y basta de prólogo... Diremos con Hamlet a los pies de Ofelia: “Breve es el prólogo..., como amor de mujer.” (Por supuesto, que aquel loco de Hamlet no tenía razón.)

Norah Borges de Torre, constructora de ángeles y sirenas

Norah es argentina, de Buenos Aires. En 1920 hace su viaje a España. La acompaña su hermano, el literato y poeta Jorge Luis Borges. Norah, en España, hace xilografías; dibuja en las revistas del arte acrobático, en que los nuevos comienzan a dislocar la retórica, a aprender el fic-flac de las imágenes triples. Aquellas revistas se llamaban *Ultra*, *Faro*, *Caracol*, *Prisma*, *Ángulo*. Norah crea en ellas sus primeros ángeles de ojos azules.

Conoce a un literato español, que iba por litorales europeos recogiendo conchas raras de literatura. Forman su hogar. En Madrid. En él estamos... La casa parece pintada por Norah en uno de esos lindos sueños subjetivos, de dulces colores, de “argentinos” colores, que acaba de exponer en el Museo de Arte Moderno.

—Comencé a dibujar muy pronto, de niña... No he tenido maestros. El Arte es en mí una fluidez espontánea... Durante la Guerra estuvimos en Ginebra, en Suiza, y allí comencé a estudiar y a pintar con fervor dibujos, apuntes... Trabajo por recreación poética de mis sensaciones... Nunca del natural... No sé..., una cosa que yo he inventado.. Nació en un ambiente propicio para el Arte; el padre escribía; su hermano, desde muy niño, se dedicó a las letras. Viajaron. Conocieron toda España; estuvieron en París. Vió la obra de Picasso... —Ahora, en Madrid, trabajo, evocando a Buenos Aires... Las casitas antiguas de color de rosa y celeste.

Y todas las figuras de sus cuadros se parecen al literato, su esposo, Guillermo de Torre. Esto prueba su felicidad.

NORAH BORGES DE TORRE

Por José María Marañón

Es el catálogo de las cuarenta y dos obras, óleos y dibujos, que la pintora argentina Norah Borges de Torre expone en estos días en el Museo Nacional de Arte Moderno un inventario de temas de dulce ingenuidad, de recatado contenido poético: niños, niñas, ángeles, santas y sirenas, paisajes a orillas del mar o de un río lento y caudaloso, jóvenes parejas de amantes. Antes que la expresiva intención de la línea o el grato color, la enumeración de los títulos es un avance del complejo contenido, rico en matices, de la obra de Norah Borges; contenido literario desde luego, dicho sea en su elogio. Así va diferenciando, entre las santas, “Santa Rosa de Lima” de “Santa Inés y Santa Emerenciana”; entre las parejas de novios, “Urbano y Simona” de la de “El Herborio”; luego, “Sirena”, “Dos sirenas”, “El marinero y la sirena”, “Tobías y el ángel”, “Tres ángeles”, “Seis ángeles”, “Playa”, “Puerto”, “Ciudad a orillas del mar” y, por último, en la serie aún más grata de figuras infantiles, con imperceptibles diferencias de sensibilidad maternal, “El niño del pájaro”, “Tres niñas”, “Tres niños junto al mar”; y más sutilmente aún anota la variedad entre niña y niña: “Niña de perfil”, “Niña de perfil”, “Niña de ojos azules”. Estas interpretaciones a que se presta el arte de Norah Borges tal vez perjudiquen a una exacta estimación puramente plástica. Verbales o impresas, las alabanzas que a mi conocimiento han llegado van polarizadas en esta dirección. Gran fortuna, sin duda, para la autora el llegar directamente y con armoniosa sencillez al corazón del público, de tan difícil conquista en los días de hoy. Pero que no sea a costa de olvidar la noble construcción de las figuras, el arte, de fuerte regusto clásico, con que compone y la ciencia magistral de la colorista.

Esta exposición de Norah Borges de Torre en España, creo que la primera, puede ser de muy interesantes resultados. En toda ocasión, y más ahora en estos tiempos difíciles de desorientación, es conveniente para nuestro arte, recio y hermético, el contacto con un arte venido de fuera, su fermento sensibilizador. Puede ser la obra futura de Norah Borges como la de tantos artistas que, llegados de otras tierras, al hacerse españoles, con profética claridad de visión, con razonado amor, lograron disecar las fibras más íntimas de la raza.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *ESPAÑOLES DE TRES MUNDOS*, BUENOS AIRES, EDITORIAL LOSADA, 1942

NORAH BORGES

Por Juan Ramón Jiménez (1939)

ENVUELTA en plumosas pieles plata (una camelia en sus mismas hojas, una paloma blanca en sus propias plumas) su tersa, delicada, curva blancura internacional, habló con medias palabras suaves, músicas en un arjentino sutil y escapado. Habló poco y suficiente. Se fué sonriendo despacio, con su Guillermo, en el frío madrileño, sobre el difícil granito húmedo, con otras palomas blancas, azules, cobres, negras, de la Cibeles. Al verla esa vez única, vi, como crías suyas, todos sus dibujos, flora y fauna humana de ojo maduro en tersa pulpa también delicada, curva y luminosa, mundo sobre aire blanco 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 negro vivo.

Errante Norah en su propio nido con ruedas de alas, estrellas redondas que fuesen abejas, mariposas la cercaban volando con ella, como a una Deirdre los pájaros, en enjambre jeneral.

Norah Borges es ella misma lo mismo que lo son. Ciertas frutas, algunas flores (el caqui, la crisantema) que no pueden dejar de ser nacionales y son internacionales sin perder nada de su natividad. Argentina Norah Borges, aunque, como la crisantema y el caqui, pueda ser rusa, portuguesa, china, irlandesa, suiza, japonesa, española.

Ella ha visto un mundo, una vida sin necesidad de telescopio ni microscopio; su mundo, cosa rara, y en él se está, se vive, va completando sus fases igual que una llenita luna del sur del cielo, sin salir necesario. ¿Para qué, adónde tiene que salir la luna, Norah? Eva mimosa y sensitiva de hoy, se ha dibujado por órbita su paraíso natural en el que todos los otros seres (flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes, hasta hombres y niñas, niños y mujeres, son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella, de un secreto Francisco de Asís y, además, del mejor hombre, el fuertemente delicado por instinto o cultivo, medida suma.

CORREO LITERARIO, AÑO 2, N.º 5, BUENOS AIRES, 11 DE ENERO DE 1944

EXPOSICIÓN DE NORAH BORGES

Por Lorenzo Varela

Sería difícil encontrar algo que inaugurase tan cordialmente el año, que nos iniciase en el nuevo peregrinar de estos próximos doce meses tan felizmente como una muestra de la estimada artista argentina, cuya obra nos resultaba atrayente hace ya años. Mordidos en el alma por una realidad cada vez más brutal, cada vez más torturadora y cruel —aunque no sea capaz de arrebatar nos la esperanza—, hemos ido a la exposición de Norah Borges a buscar esa remota playa pacífica, rara y natural, verdadera y soñada que su obra ya conocida nos prometía. Esperábamos en ella saciar los ojos con esa luz tenue, ese rosa suave, ese azul desvaído perdido en los celestes tristes, ese aire como detenido y fugaz, como encerrado entre los grises y pensativos muros de un patio ensimismado en el que solo un perfume que es de este mundo y del otro, del mundo de los niños muertos y de los niños que juegan a los sueños, puede afirmar su existir pasmado de transparente ingenuidad, de dorado candor. Diego, Orozco y Portinari, dan una América torturada, descuajada, rota, grandilocuente. Una América amazónica selvática, la más conocida, la gran América de la aventura con su revés sombrío, indígena, con su grito de color, con su noche destructora. Norah Borges nos trae en cambio la América lírica, reposada, serenada en las lluvias astrales, con su color aún en estado de nacimiento, sin endurecer, sin hacerse firme huella de tradición. Ese color en que el sentimiento es cielo único, y la lágrima y la sonrisa bordes insuperables. A la orilla de América, en la región más dulce, está la quinta esa en que Norah Borges sorprendió la llegada de su Anunciación, esa adolescente que nos trae su mensaje sin saberlo, por puro don de los cielos. Y hay allí un aroma tierno, de flores cuidadas por la criolla fiel que cuida con sus manos amorosas esa difícil flor de la pasión del señor. Embebida en su sereno estar, en su quietud de retiro encantador sobre el que aletean, invencibles, las ilusiones primeras, el arte de Norah Borges parece el espacio en que se recoge para calmar su fiebre, el arte moderno, el ismo sangrante, o el que está de regreso y de ida a la vez luchando entre dos fuegos, sobreponiéndose a dos corrientes implacables. En su agua ingenua, en su verdor candoroso, en sus frutos aureolados de pudor, vienen los angustiosos a reposar sus sienes palpitantes, a tender su cuerpo dolorido, a refrescar sus alucinaciones.

Si miráis ese temple pintado con delicados tonos de paraje cercano al sueño estival, ese temple en que Las Eras de Ávila guardaron su misterio candeal, como en una alacena aérea donde las cosas fuesen más íntimas, más anunciadoras de su secreto amor, veréis cómo el trabajo es a veces una fiesta, un juego que

supera el cansancio, algo deseable como la llegada de la primera lluvia de la estación. El esfuerzo de las labores está recogido en una cadencia de parvas y de brazos, en un sol que es un premio a las canciones de siega, un aliado del buen vino inocente que dice su palabra de paz a través de un suave aire en que se mece todo el paisaje. Cuánto fervor, cuánta unción, cuánto amoroso cuidado puso al pintarlo Norah Borges. En el conjunto, no en el detalle, nos envuelve con su armonía lograda, con su presencia generosa, limpia, amante, el dibujo amplio de Norah Borges, que rehúye, para no caer en las tentaciones, la aventura del rasgo, las vueltas y revueltas caligráficas, sacrificando las posibles propiedades de cada parcela, al tierno y gracioso conjunto. En ella la línea no es más que un fraternal amparo de la forma, un límite apenas agudo, apenas curvo, que encierra las cosas con blando abrazo. A esta dócil geometría, a esta construcción de líneas ideales, corresponde también su sentido del color: las manchas planas, extendidas, de sus colores purificados, forman zonas de cordial equilibrio, en las que no hay apenas gradación ni intensidad, o que las adquieren por su colaboración en el conjunto.

Preferimos aquellos cuadros de Norah que nos invitan a perdernos en un paisaje que a primera vista, por renunciar a la perspectiva clásica, no ofrece ese anhelo, no despierta en nosotros esa llamada, haciendo que por eso mismo sea después más urgente la entrega del espectador. Esos cuadros en que hay paisaje son más alegres, más densos, más vivos, y en ellos es donde también observamos más aliento creador, más poesía; donde esa quietud desamparada que llena sus figuras, que agranda los ojos de sus enunciaciones, de sus muchachas aéreas, nos hace sentir más su destino, su orfandad, su indecible sueño de amor. Preferimos esos cuadros, pero siempre en cada obra suya, percibimos ese buen gusto dolorido, sencillo y difícil, piadoso, que nos conmueve y hace que nos despedamos de su exposición con una alegre pena, con una pena transparente, mácula. En esta exposición de Norah, aunque no estaba quizás en ella su obra más representativa, hemos advertido esa seguridad de vocación que es la mejor, la más deseable recompensa para los que se entregan sin reservas, para los que se dan plenamente en busca de la plenitud de alma, de la serenidad de espíritu, de la belleza. Se ve en ella trabajo abnegado, paciente, fiel, sin la prisa torpe, sin la celeridad ignorante, sin la pretensión vana de los que corren y corren sin andar camino, sin cumplir los pasos del mandato. Saludemos en Norah Borges esa condición suya de devota del arte, de enamorada de la belleza. Y sobre todo saludemos esa bondad —en el buen sentido de la palabra como aclaraba el poeta—, que nos transmiten sus obras, esa difícil bondad de los espíritus que ven con amplitud, con grandeza de corazón, con limpia y clara mirada. Nunca veréis en ella el rasgo del rencor, la tonalidad de la envidia, el afán de la humillación, cosas que, junto a otras tan malas o peores en el fondo, no es difícil observar en tantos pintores del mundillo menor cuyos nombres suenan a jóvenes, cuyos apellidos parecen de artistas, cuyas obras pasan por buenas.

Y esta calidad moral de su obra no es el valor menos apreciable de Norah Borges. Por eso sus sirenas, como alguien dijo hace años, no son de las que matan al que aman.

MANUELA MUR, *QUINTÍN O MEMORIAS DE UN GORRIÓN*, BUENOS AIRES, EDITORIAL LUMEN, 1986

LOS DIBUJOS DE NORAH BORGES

Por Jorge Luis Borges

Una de sus primeras pasiones fueron los expresionistas alemanes; pintaba crucifixiones, flagelaciones, martirios y violentas contorsiones de mártires. Pero, como Stefan George piensa que uno de los fines del arte es dar serenidad. Escribió en una encuesta en “La Nación”: “El fin de la pintura es dar alegría por medio de los colores y de las formas”. Una vez me aconsejó que no dijera nada que no diera alegría a alguien. Descrie del arte ingenuo; planea geométricamente cada una de sus telas. Y si pinta ángeles,

es porque está segura de que existen. Amó profundamente a los genuinos prerrafaelistas de Italia y a sus continuadores ingleses del siglo XIX. Le agradan arte y épocas muy diversas, pero ahora la incitan a pintar los frescos del Palacio de Knosos y lo arcaico griego, las figuras del Pórtico de San Isidoro de León, el arte románico, las tapicerías de Flandes del siglo XIII, Lippi y Fra Angélico, el Giotto y Botticelli, Memling. Incomprensiblemente para mí, admira las telas del Greco cuyos paraísos, abarrotados de báculos y de mitras, me parecen más espantosos que muchos infiernos. Le impresionan los Arlequines de Picasso y los caballos de De Chirico. Últimamente se ha enamorado del arte celta que no tolera los espacios en blanco. Pero le importan las escuelas menos que los pintores y los pintores menos que cada obra.

Es una minuciosa y rápida retratista, pero sólo dibuja los rostros que verdaderamente le interesan. A un pintor que preparaba la exposición de una galería de escritores y otra de cirujanos, le preguntó cómo podía saber de antemano que todas esas caras iban a despertar su atención.

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.

No dejó nunca de atraerle el pasado inmediato: las quintas del Oeste y del Sur, los jarrones y las glorietas, los anillados llamadores de bronce, y los medallones que acaricia una mano, las balaustradas, un laúd, también los ángeles musicales, las niñas, los adolescentes que unen la serenidad al asombro. Estas litografías rescatan esos paraísos perdidos de la niñez: los vacíos patios ajedrezados, la campesina casi niña que acuna contra el pecho al hijito, el inexplorado globo terráqueo que mira el absorto estudiante, la fuente de Nimes que recuerda las escaleras, los mármoles y el follaje del parque oscuro de Adrogué, esa joven que medita y sueña asomada a la ventana y las imaginarias amigas que silenciosamente comparten un pequeño libro secreto.

Empezó siendo rígida, casi heráldica: después, su mundo se abrió a las formas trémulas de los pétalos, de los árboles y de los pájaros. La hospitalidad de su espíritu se advierte en las compartidas manos de las amigas, en las ternuras de imágenes como “Tobías y el ángel” y en esos graves y distantes jóvenes que transfiguran los soñados por Proust.

Juzgar a una persona cercana y muy querida es correr el riesgo de que nuestro dictamen parezca meramente interesado o convencional. Se teme exagerar o retacear el merecido elogio.

En el caso presente sé que a mi lado hay una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea, tan desaprovechado por otros cuya costumbre es la fealdad.

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.

NORAH BORGES, CASI UN SIGLO DE PINTURA

Por Ana Martínez Quijano

Norah conserva en la actualidad una belleza frágil y transparente. En el cuarto donde pasa la mayor parte de su tiempo se ve la calle Suipacha y se oye el vértigo de la ciudad. Está rodeada de libros de arte porque disfruta mirándolos: es su actividad preferida desde que hace tres años comenzó a fallarle el pulso y dejó de pintar.

“Me gusta mirar pintura” —dice—, “es lo que más me entretiene. La pureza de la pintura gótica, el rostro perfecto de Simonetta Vespucio que pintó Botticelli, también admiro a Juan Gris y algunos cuadros de Picasso, aunque sus últimas obras ya no me interesan”.

Por su memoria transita su pasado y goza hablando de sus recuerdos: “En Madrid conocí a Miró y no me gustó, se veía muy vanidoso y sólo hablaba de sí mismo, su aspecto era tosco y se notaba que amaba mucho el dinero”.

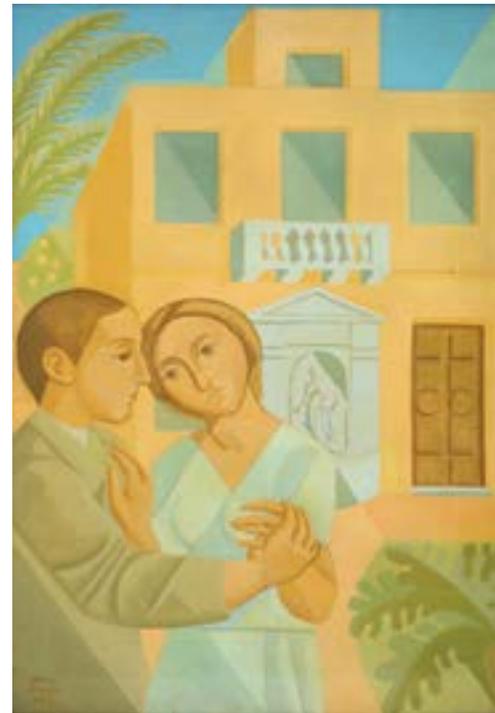
En las paredes ha colgado tres cuadros suyos que ha elegido especialmente: “Estos son mis hijos, Luis y Miguel”. Sobre la segunda pintura cuenta: “Es el momento en que me encuentro en el cielo con Guillermo y estamos rodeados de ángeles”.

Dos meses antes de esta conversación, se había inaugurado el Centro Cultural Borges cediendo al Museo Nacional de Bellas Artes un espacio. Así regresaba al lugar donde hace justamente un siglo fue fundado, cuando en las Galerías Pacífico estaba el Bon Marché. La idea de realizar una muestra antológica de Norah Borges en el espacio que lleva su nombre, y que además respondía a su deseo de que su obra ingresara al Museo de Bellas Artes, surgió espontáneamente.

En lugar destacado está el tercer cuadro, una visión idealizada de su casa de la calle Quintana que atesora parte de su historia: “Este es el balcón del cuarto de mamá, que era muy inteligente y tenía un precioso perfil griego. Aquí está la ventanita del altillo al que yo subía para leer las cartas que Guillermo me enviaba desde España, cuando estaba estudiando abogacía y diplomacia. Y ésta es la ventana del cuarto de Georgie, que eligió ese lugar porque abajo había un jazmín y disfrutaba con el perfume. Nunca le dijo a mamá que se estaba quedando ciego, pero ella se dio cuenta porque tocaba las cosas en vez de mirarlas con sus ojos. No se lo decía porque no quería entristecerla”.

Finalmente, el temor de perturbar su vida recoleta resultó infundado. Norah aceptó con sincera ilusión la idea de realizar la exposición y durante estos meses manifestó sumo interés por el trabajo de recuperación de sus obras y colaboró activamente. Aunque, afirmando una vez más su vocación por el silencio, aclaró con franqueza que no se sentía con fuerzas suficientes como para asistir a la muestra.

Acaso por primera vez en su vida Norah esboza una ambición: “Guardé estos cuadros para exponerlos en el Museo de Bellas Artes”.



Retrato de mis chicos
1941
Óleo sobre tela
54 x 64 cm
Colección Torre Crespo

Los enamorados
1980
Óleo sobre tela
93 x 64 cm
Colección Torre Crespo

Encuentro en el paraíso
1980
Óleo sobre tela
72 x 85 cm
Colección Torre Crespo

CRONOLOGÍA

JORGE F. CORDONET

1901

Fanny Leonor Borges, Norah, nace el 4 de marzo.

1912

Su primera obra es un libro de poemas manuscrito que contiene una ilustración alegórica de la República.

1914

Con motivo del tratamiento oftalmológico que debe seguir el padre, la familia parte el 3 de febrero rumbo a Europa, y se instala en Ginebra por varios años.

En esa ciudad, Norah estudia en l'École de Beaux Arts, donde es alumna del escultor suizo Maurice Sarkisoff.

Aprende la técnica del grabado en madera con el artista belga Frans Masereel.

1915

Prologado por su hermano Jorge Luis, escribe un nuevo poemario: *Notas lejanas*.

1918

La familia se traslada a Lugano.

1919

Los Borges se instalan en Palma de Mallorca. En Valldemosa, Norah pinta un mural en el Hotel des Artistes, y publica en la revista literaria *Baleares* su primer grabado, *Músicos ciegos*.

Hacia fines de ese año, se afincan en Sevilla, donde la artista entra en contacto con el movimiento ultraísta español.

1920

La familia se traslada a Madrid en febrero.

Norah conoce al joven poeta y escritor español Guillermo de Torre, quien frecuentaba las tertulias con los poetas y los escritores de la vanguardia española.

1921

Ilustra la cubierta del primer número de la revista *Ultra*, en la que colabora hasta 1922.

En marzo, la familia Borges regresa a la Argentina. Norah ilustra la revista mural *Prisma*, fundada por su hermano, Eduardo González Lanuza y otros, con la xilografía titulada *Buenos Aires*.

1922

Realiza las ilustraciones de la revista *Proa* (primera época), fundada por Borges, Alfredo Brandán Caraffa y Ricardo Güiraldes.

1923

Parten rumbo a Europa. Tras pasar por Londres, los Borges se afincan en Madrid.

En septiembre, se dirigen a Ginebra.

Norah ilustra los libros iniciales de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, y de Guillermo de Torre, *Hélices*.

1924

La familia regresa a Buenos Aires.

Aparece en el mes de agosto la segunda época de la revista *Proa*, fundada por Borges, Brandán Caraffa, Güiraldes y Pablo Rojas Paz, en la que Norah participa activamente con distintas ilustraciones.

1925

Colabora con ilustraciones en la revista *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1928), fundada por Evar Méndez.

Participa de la exposición colectiva de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid.

1926

En junio, exhibe en la *Exposición de pintores modernos*, junto a Xul Solar y Emilio Pettoruti, en Amigos del Arte, Buenos Aires.

Realiza su primera exposición individual en Amigos del Arte.

1927

Expone en el Salón Florida de Buenos Aires como parte de una muestra colectiva.

En septiembre, llega Guillermo de Torre a Buenos Aires.

1928

El 17 de agosto, se casa con Guillermo de Torre en la iglesia Las Victorias de Buenos Aires.

1929

Participa de una exposición colectiva en la Galerie Hodebert, en París.

1930

Expone sus obras en la Asociación Wagneriana.

Participa del Primer Salón de Pintores y Escultores Modernos en Amigos del Arte.

1931

Exhibe en el Salón de Pintores Modernos en Amigos del Arte.

Norah publica la tinta *Buenos Aires* en el primer número de la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo.

1932

Norah y Guillermo se trasladan a Madrid. Allí, residen en el barrio de Salamanca (calle Lagasca 62).

1933

Expone en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Participa de la muestra colectiva *Exhibitions of Contemporary European Art*, Cambridge, Estados Unidos.

1934

En febrero, realiza su primera exposición individual en España, en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Norah colabora con Federico García Lorca en el teatro ambulante La Barraca: realiza los figurines para el montaje de *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina.

1936

Participa con cuatro obras en la exposición grupal *L'Art Espagnol Contemporain* en el Jeu de Paume, París, del 12 de febrero al 12 de marzo.

Poco después del alzamiento contra la República española, Norah Borges se marcha con Guillermo a Marsella, para luego instalarse en París.

1938

El matrimonio regresa a la ciudad de Buenos Aires.

1940

Expone sus obras en Buenos Aires, en Amigos del Arte y en el Salón de Otoño.

Ilustra el libro *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

1941

Ilustra el libro *Carta a las mujeres de España*, de Gregorio Martínez Sierra, y participa del Salón de Otoño.

1942

Realiza las ilustraciones de los libros *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez, y *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange.

Forma parte del Salón de Otoño.

1943

Exhibe en la Galería Greco's y en el Salón de Otoño. Integra la muestra colectiva *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, en el MoMA de Nueva York, institución que conserva dos obras de Norah Borges.

Interviene en la muestra *Twelfth International Water Color Exhibition*, Institute of Arts and Science, Brooklyn, del 9 de abril al 23 de mayo.

1945

Se edita el libro *Norah Borges*, de Ramón Gómez de la Serna.

1946

Integra la muestra grupal *Exposition internationale d'Art Moderne*, en la Unesco, París.

1947

Realiza una exposición individual en Amigos del Libro, Salón Kraft.

1948

Norah Borges y su madre son arrestadas por participar de una manifestación en Buenos Aires, en contra de la reforma constitucional. Por su avanzada edad, a la madre se le aplica arresto domiciliario, mientras que Norah es recluida en el asilo San Miguel por treinta días. Da clases de dibujo y pintura a sus compañeras reclusas.

1950

Participa de la muestra *16 pintores argentinos*, en la Galería Viau.

1951

Expone en el Museo de Arte Moderno. Integra la *Exposición de obras de pintores argentinos contemporáneos*, en el Salón Kraft, del 23 de mayo al 19 de junio.

Participa de la muestra colectiva *Salón de Navidad*, en la Galería Bonino.

1952

Se presentan en la Galería Bonino *24 pintores argentinos contemporáneos*, del 21 de abril al 3 de mayo, y el *Salón de Navidad*.

1953

Participa de la muestra *60 dibujos de pintores argentinos pertenecientes a las colecciones César Franceschini y Luis León de los Santos*, en la Galería Bonino.

1955

Expone en la Galería Bonino del 9 al 21 de mayo.

1957

Forma parte del envío argentino a la cuarta exposición Bienal Internacional de Arte Moderno de San Pablo. Participa del Premio Don Quijote, en la Galería Pizarro, el 17 de septiembre.

1958

Expone en la Galería Bonino.

En el foyer del Teatro Auditorium del Casino Central de la ciudad de Mar del Plata, se presenta el envío argentino a la cuarta Bienal de San Pablo.

1963

Integra la exposición *Remodelación de la iglesia San Pío Décimo*, en la Galería Antígona.

1966

Participa de una exposición colectiva en la Roland Lambert Gallery durante junio y julio.

1967

Expone en la Galería Van Riel del 5 al 17 de junio.

1968

Participa del Premio Pisano, organizado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Realiza una carpeta de bocetos de distintas ciudades durante su viaje a España con Guillermo de Torre.

1971

Es invitada a la Primera Bienal de Pintura del Uruguay, Montevideo.

1972

En noviembre, expone en la Galería Rubbers.

1977

La editorial Il Polifilo de Milán, Italia, publica el libro *Norah*, con prólogo de su hermano, Jorge Luis, que reúne quince litografías inéditas.

1983

En la galería Ruth Benzacar participa de la muestra *El anti-rinoceronte. Periódico Martín Fierro: las primeras vanguardias*.

1987

Realiza una exposición en Soudán Artes entre el 10 y el 29 de agosto.

1992

Integra la muestra colectiva *Las creadoras*, en la Galería Adriana Indik, del 17 de marzo al 18 de abril.

1993-1994

Participa de la muestra grupal *Ismos, arte de vanguardia 1910-1936 en España*, en la Galería Guillermo de Osma, Madrid, del 5 de noviembre de 1993 al 15 de febrero de 1994.

1996-1997

Se expone en el Centro Cultural Borges la muestra *Norah Borges, casi un siglo de pintura*.

Integra la muestra *El ultraísmo y las artes plásticas*, que se exhibe en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

1998

Fallece el 20 de julio en la ciudad de Buenos Aires.

1999

Su obra integra la exposición *Fuera de orden, mujeres de la vanguardia española*, en la Fundación Mapfre Vida, Madrid, del 10 de febrero al 18 de abril.

2002

Sus trabajos se presentan en las muestras colectivas *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924*, del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), y *Borges y el arte en el Museo Nacional de Bellas Artes*.

2003

Se exhiben obras de Norah Borges en la exposición grupal *Argentinos de dos mundos*, en las salas del Ayuntamiento de Aranjuez, España.

2004

El Museo Caraffa, de Córdoba, la incluye en la muestra colectiva *Arte argentino del siglo veinte*, realizada entre junio y julio.

2006

Se lleva a cabo la exposición *Norah Borges, mito y vanguardia*, en el Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, entre julio y agosto, y en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, entre septiembre y octubre.

2016

Su obra es parte del proyecto *Dones Dadá* (Mujeres Dadá), del Es Baluard-Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma, realizada de febrero a marzo.

OBRAS

<i>Músicos españoles (Músicos ciegos)</i> , 1920 Xilografía, 30 x 24,5 cm Colección particular	<i>Urbano y Simona</i> , 1923 Xilografía, 14 x 11,9 cm Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 16,2 x 16 cm Colección María Teresa Piñero
<i>San Gabriel</i> , 1924 Xilografía, 9 x 8 cm Colección Torre Crespo	<i>Salón Federal (Sala)</i> , 1923 Linóleo, 19,5 x 19,5 cm Prueba de artista Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 18,5 x 23 cm Colección María Teresa Piñero
<i>Las tres hermanas</i> , 1922 Linóleo, 18,7 x 17,3 cm Colección particular	<i>Jardín con niñas</i> , ca. 1922 Linóleo, 17 x 17 cm Prueba de artista Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 21,5 x 21 cm Colección María Teresa Piñero
<i>Circo</i> , 1923 Xilografía, 19 x 19 cm Colección Torre Crespo	<i>Jardín</i> , ca. 1922 Linóleo, 22 x 24 cm Prueba de artista Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 18,5 x 17,5 cm Colección María Teresa Piñero
<i>Dedicado a Lucía Sánchez Saornil</i> , 1923 Xilografía, 19 x 16 cm Colección Torre Crespo	<i>Paisaje de Buenos Aires</i> , 1922 Linóleo, 21,3 x 20,8 cm Prueba de artista Colección particular	<i>Mapita de los alrededores de casa</i> , 15 de diciembre de 1925 Tinta sobre papel, 17,5 x 22,3 cm Colección particular
<i>El ángel del violoncello</i> , 1919 Xilografía, 15 x 14 cm Colección Torre Crespo	<i>Rayuela</i> , ca. 1922 Linóleo, 19 x 19 cm Prueba de artista Colección particular	<i>Plano de Buenos Aires</i> , ca. 1925 Tinta y acuarela sobre papel, 16,6 x 22,4 cm Colección particular
Sin título, 1924 Xilografía, 9 x 9 cm Colección Torre Crespo	<i>Retrato Xul Solar</i> , s. d. Lápiz sobre papel, 33,5 x 24 cm Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub	<i>Mapa de África</i> , 1925 Tinta y lápiz sobre papel, 22,1 x 27,3 cm Colección particular
<i>Paisaje de Mallorca</i> , 1920 Xilografía, 20 x 17 cm Colección Torre Crespo	<i>Retrato de Xul Solar</i> , s. d. Lápiz sobre papel, 33,5 x 24 cm Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub	<i>Dakar</i> , mayo de 1924 Tinta sobre papel, 20,7 x 13,5 cm Colección particular
<i>Procesión del Rosario de la Aurora</i> , ca. 1920 Xilografía, 14 x 13 cm Colección Torre Crespo	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 24 x 21 cm Colección Graciela Taboada	<i>Plano de Luzo</i> , mayo de 1924 Lápiz y tinta sobre papel, 21,3 x 16,5 cm Colección particular
<i>Daguerrotipos</i> , 1922 Xilografía, 20 x 20 cm Colección Torre Crespo	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 21,5 x 21 cm Colección Graciela Taboada de Piñero	<i>Mapa de Asia</i> , 1928 Gouache y lápiz sobre cartón, 82,5 x 80 cm Colección Victoria C. Bengolea
Sin título, 1920 Xilografía, 14 x 13 cm Colección Torre Crespo	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 16,5 x 22 cm Colección Daniel Isla Casares	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1926 Acuarela y lápiz sobre papel, 21,5 x 24 cm Colección María Teresa Piñero
<i>Terrazas</i> , 1920 Xilografía, 20 x 16 cm Colección Torre Crespo	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 16,5 x 22 cm Colección María Teresa Piñero	<i>La Falda</i> , agosto de 1928 Tinta sobre papel, 10 x 16,5 cm Colección particular
<i>Hamacas</i> , 1922 Linóleo, 20,5 x 20,5 cm Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 20,7 x 24 cm Colección María Teresa Piñero	<i>Vieja quinta</i> , 1966 Témpera sobre papel, 52 x 69 cm Colección Museo de Arte Tigre
<i>Salón Federal (Sala)</i> , 1923 Linóleo, 19,5 x 19,5 cm Colección particular	Serie <i>El puñal de Orión</i> , ca. 1925 Acuarela y lápiz sobre papel, 18,5 x 23 cm Colección María Teresa Piñero	Sin título Témpera sobre papel, 40 x 57 cm Colección particular
<i>La Verónica</i> , 1918 Xilografía, 25 x 30 cm Colección particular		<i>La quinta de Torino</i> , 1965 Óleo sobre tela, 48 x 68 cm Colección Torre Crespo
<i>Los jardines de Granada (Los jardines de la Alhambra)</i> , 1919 Xilografía, 30,2 x 24,9 cm Colección particular		

Sin título, 1956 Témpera y acuarela sobre papel, 65 x 50 cm Colección Azul García Uriburu	Boceto dibujado por Norah Borges en la página de cierre del libro <i>Vue de la Terre promise</i> , de Georges Duhamel (París, Mercure de France, 1934), perteneciente a su biblioteca personal, s. d. 19 x 12 cm Colección particular	<i>Los enamorados</i> , 1980 Óleo sobre tela, 93 x 64 cm Colección Torre Crespo	<i>Un ángel</i> , 1949 Óleo sobre tela, 61 x 43 cm Colección Torre Crespo	<i>El pazo de Oca</i> , 1976 Témpera sobre papel, 50 x 62 cm Colección Torre Crespo	<i>Proa. Revista de renovación literaria</i> 1ª época, n.º 2, Buenos Aires, diciembre de 1922 Colección particular
Boceto de una quinta dibujado por Norah Borges en la página de presentación del libro <i>Vue de la Terre promise</i> , de Georges Duhamel (París, Mercure de France, 1934), perteneciente a su biblioteca personal, s. d. 12 x 19 cm Colección particular	<i>La Verónica</i> , 1925 Lápiz y acuarela sobre papel, 36 x 25 cm Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub	<i>Urbano y Simona</i> , 1975 Témpera sobre papel, 50 x 62 cm Colección Torre Crespo	<i>La Anunciación</i> , 1945 Óleo sobre panel, 78 x 120 cm Colección Embajador Rubén Vela	<i>El Puente de Alcántara y el Castillo de San Servando (Toledo)</i> , 1969 Témpera sobre papel, 62 x 50 cm Colección Torre Crespo	<i>Proa. Revista de renovación literaria</i> 2ª época, n.º 2, Buenos Aires, septiembre de 1924 Ilustraciones interiores Colección particular
<i>Casita del Tigre</i> , s. d. Lápiz sobre papel, 25 x 30 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Retrato de Sra. Fernández Guerrico</i> , 1925 Lápiz sobre papel, 31 x 24 cm Colección Azul García Uriburu	<i>María Inés</i> , 1971 Óleo sobre panel, 50 x 90 cm Colección Torre Crespo	<i>Concierto en el patio</i> , 1979 Óleo sobre <i>hardboard</i> , 80 x 60 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Los jardines de los Frailes (El Escorial)</i> , 1968 Témpera sobre papel, 50 x 68 cm Colección Torre Crespo	<i>Niñas a la Puesta del Sol Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre</i> 2ª época, año 3, n.º 36, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1926 Colección particular
<i>Paisaje</i> , 1958 Témpera sobre papel, 40 x 50 cm Colección Blanca Isabel Álvarez de Toledo	<i>Guillermo de Torre en la casa de la calle Paraguay</i> , 1929 Témpera sobre cartón, 39 x 49 cm Colección Miguel de Torre Borges	Sin título, s. d. Lápiz sobre papel, 30 x 20,5 cm Colección Azul García Uriburu	<i>Concierto en la quinta</i> , 1978 Óleo sobre tela, 60 x 80 cm Colección Torre Crespo	Litografías de Norah Borges Milán, Edizione Il Polifilo, 1977 Colección particular	<i>Pablo y Virginia Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre</i> 2ª época, año 4, n.º 44-45, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1927 Colección particular
<i>El jacarandá</i> , s. d. Témpera sobre papel, 46 x 26 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Herbario</i> , 1928 Óleo, 63 x 63 cm Colección particular	<i>Balcón de provincia</i> , 1982 Óleo sobre tela, 80 x 60 cm Colección Torre Crespo	<i>Concierto sagrado</i> , 1978 Óleo sobre tela, 60 x 80 cm Colección Torre Crespo	<i>El grito sagrado</i> Tinta sobre papel Colección Azul García Uriburu	“Un cuadro sinóptico de la pintura” <i>Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre</i> año 4, n.º 39, Buenos Aires, marzo de 1929 Colección particular
<i>Paisaje</i> , 1946 Témpera sobre cartón, 30 x 46,5 cm Colección Mauricio Neuman	<i>Seis ángeles</i> , 1931 Óleo sobre madera, 65 x 65 cm Colección particular	<i>Los novios</i> , 1923 Lápiz sobre papel, 21,5 x 16,1 cm Colección particular	Sin título, s. d. Lápiz sobre papel, 24 x 17 cm Colección Azul García Uriburu	Sin título, 1927 Lápiz sobre papel, 24,4 x 19,2 cm Colección particular	
<i>Retrato de Babo</i> , s. d. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Balconcitos y zaguanes</i> , 1933 Óleo sobre tela, 100 x 100 cm Colección Sociedad Argentina de Escritores	<i>Autorretrato</i> , 1924 Lápiz sobre papel, 21 x 13 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Santa Rosa de Lima</i> , 1939 Óleo sobre madera, 100 x 100 cm Colección Ocampo Halac	Ilustraciones	“Nueve dibujos y una confesión” Suplemento Cultural del diario <i>La Nación</i> Domingo 12 de agosto de 1928 Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires
<i>Bodegón con figura</i> , 1919 Acuarela sobre papel, 31 x 31 cm Colección particular	<i>La quinta</i> , 1940 Tapicería de lonas aplicadas, 100 x 100 cm Colección particular	<i>Retrato de Guillermo de Torre</i> , 1942 Lápiz sobre papel, 47 x 35,5 cm Colección Miguel de Torre Borges	Sin título, 1959 Óleo sobre tela, 70 x 25 cm Colección particular	<i>Manifiesto vertical ultraísta</i> , 1920 Colección Miguel de Torre Borges	Membrete del movimiento ultraísta, ca. 1922 Impreso, 21,5 x 13,8 cm Colección particular
Sin título, 1927 Lápiz sobre papel, 37 x 43 cm Colección Azul García Uriburu	<i>El gigante egoísta</i> , 1939 Lápiz sobre papel, 31 x 24 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Sirena</i> , ca. 1930 Lápiz sobre papel, 27,5 x 19,2 cm Colección particular	<i>Bailarinas</i> , ca. 1960 Témpera sobre papel, 50 x 32 cm Colección Ana Martínez Quijano	<i>Centauro</i> (Membrete de la revista <i>Ultra</i>), 1920 Impreso, 8,4 x 6,8 cm Colección particular	Sergio Piñero <i>El puñal de Orión. Apuntes de un viaje</i> Buenos Aires, Editorial Proa, 1925
<i>Retrato de Elvira de Alvear</i> , 1927 Lápiz y acuarela sobre papel, 38 x 30 cm Colección particular	Sin título, 1937 Lápiz sobre papel, 50 x 33 cm Colección particular	Sin título, ca. 1930 Lápiz sobre papel, 13,7 x 19,2 cm Colección particular	<i>San Pelayo de Antealtares (Santiago de Compostela)</i> , 1976 Témpera sobre papel, 62 x 50 cm Colección Torre Crespo	Guillermo de Torre <i>Literaturas europeas de vanguardia</i> Madrid, Caro Raggio, 1925 Colección particular	Primera página del manuscrito de <i>El puñal de Orión</i> , de Sergio Piñero, ca. 1925 Colección María Teresa Piñero
Boceto para <i>Paul et Virginie</i> , 1936 Tinta sobre papel, 39,3 x 31 cm Colección particular	<i>El ruiseñor y la rosa</i> , 1939 Lápiz sobre papel, 18 x 36 cm Colección Miguel de Torre Borges	<i>Mujer y sirena</i> , ca. 1930 Lápiz sobre papel, 27,5 x 19,5 cm Colección particular	<i>Terrazas, cántaros y abanicos (Mallorca)</i> , 1974 Témpera sobre papel, 62 x 50 cm Colección Torre Crespo	<i>Alfar</i> Guillermo de Torre, por Norah Borges, marzo de 1923 Ilustración Colección particular	<i>Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre</i> año 4, n.º 37, Buenos Aires, 20 de enero de 1927
<i>Niño que se asoma a una ventana</i> , s. d. Acuarela sobre papel, 30 x 25 cm Colección particular	<i>Retrato de mis chicos</i> , 1941 Óleo sobre tela, 54 x 64 cm Colección Torre Crespo	<i>Chico apoyado</i> , 1935 Tinta sobre papel, 35,5 x 30,5 cm Inventario n.º 11303 Colección Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Fuente del Retiro (Madrid)</i> , 1968 Témpera sobre papel, 62 x 50 cm Colección Torre Crespo	<i>Prisma. Revista mural</i> n.º 1, Buenos Aires, diciembre de 1921 Colección Librería Anticuaria Víctor Aizenman	Jorge Luis Borges <i>Fervor de Buenos Aires</i> Buenos Aires, Imprenta Serrantes, 1923 Tapa y portada con dedicatoria Colección particular
<i>Montevideo</i> , 1929 Óleo sobre madera, 46 x 46,5 cm Colección particular	<i>Encuentro en el paraíso</i> , 1980 Óleo sobre tela, 72 x 85 cm Colección Torre Crespo	<i>Niña con guitarra</i> , 1947 Grafito sobre papel, 45 x 31,5 cm Inventario n.º 7581 Colección Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Fuente del Retiro (Madrid)</i> , 1968 Témpera sobre papel, 50 x 62 cm Colección Torre Crespo	<i>Proa. Revista literaria</i> 1ª época, n.º 1, Buenos Aires, agosto de 1922 Colección particular	Jorge Luis Borges <i>Luna de enfrente</i> Buenos Aires, Editorial Proa, 1925 Tapa y sello Colección particular
<i>La casa donde nació</i> , 1923 Tinta sobre papel, 22,1 x 16,7 cm Colección particular	<i>Los enamorados</i> (boceto), s. d. Lápiz y acuarela sobre papel, 94 x 58 cm Colección particular		<i>Los patios del Marqués de Viana</i> , 1974 Témpera sobre papel, 50 x 62 cm Colección Torre Crespo		

Guillermo de Torre <i>Hélices</i> Madrid, Mundo Latino, 1925 Colección particular Tapa y portada	Ilustración del poema "Bohemia", de Elvira de Alvear <i>La Nación</i> (Revista semanal), año 1, n.º 26, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1929 Colección particular	<i>Revista de Occidente</i> Año 14, n.º 157, Madrid, 1936 Viñeta de portada Colección particular	<i>Revista De mar a mar</i> Año 2, n.º 4, Buenos Aires, 1943 Ilustraciones interiores Colección particular	Luis Alberto Murray <i>Primera colección</i> Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1950 Colección particular	Elvira Lóizaga <i>Poesía argentina para niños</i> Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1961 Ilustración de tapa e interior Colección particular
Norah Lange <i>La calle de la tarde</i> Buenos Aires, J. Samet, 1925 Colección particular	Ricardo E. Molinari <i>El pez y la manzana</i> Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1929 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	Norah Lange <i>Cuadernos de infancia</i> Buenos Aires, Domingo Viau, 1937 Uno de los tres únicos ejemplares fuera de comercio. Volumen que perteneció a la autora Colección particular	Nelia Gardner White <i>La hija del tiempo</i> Buenos Aires, Lautaro, 1944 Colección particular	<i>Revista Alfara</i> Año 29, n.º 89, Montevideo, 1951 Colección particular	Silvina Ocampo <i>Las invitadas</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1961 Colección particular
Eduardo Mallea <i>Cuentos para una inglesa desesperada</i> Buenos Aires, Gleizer, 1926 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	<i>Almanaque de la mujer</i> Buenos Aires, Imprenta López, 1929 Colección particular	Norah Lange <i>Cuadernos de infancia</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1942 Dibujo de tapa Colección particular	Diseño para la sobrecubierta de la primera edición de <i>Platero y yo</i> , de Juan Ramón Jiménez, 1942 Témpera sobre papel, 22 x 16 cm Colección particular	André Gide <i>Et nunc manet in te</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1953 Colección particular	Victoria Ocampo <i>Tiempo de sosiego</i> Buenos Aires, Edición Productos Roche, 1962 Colección particular
Humberto Díaz Casanueva <i>El aventurero de Saba</i> Santiago de Chile, Panorama, 1926 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	Ulises Petit de Murat <i>Conmemoraciones</i> Buenos Aires, Gleizer, 1929	Adolfo Bioy Casares <i>La invención de Morel</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1940 Sobrecubierta y tapa Colección particular	Juan Ramón Jiménez <i>Platero y yo</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1948 (tercera edición 1943) Colección particular	François Mauriac <i>El mal</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1955 Colección particular	Tulia Piñero <i>Navegantes y maestros de bergantines en el Río de La Plata</i> Buenos Aires, Departamento de Estudios Históricos Navales, 1962 Colección particular
Idelfonso Pereda Valdés <i>La guitarra de los negros</i> Montevideo-Buenos Aires, La Cruz del Sur-Martín Fierro, 1926 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	Ricardo E. Molinari <i>Hostería de la rosa y del clavel</i> Buenos Aires, 1933 Colección particular	s. t. Tapa de <i>La invención de Morel</i> ca. 1940 Tinta sobre papel, 19,5 x 16,5 cm Colección particular	Rafael Alberti <i>A la pintura, cantata de la línea y del color</i> Buenos Aires, Imprenta López, 1945 Ilustración de Norah Borges, "Una quinta", poema del autor dedicado a la artista Colección particular	Adela Grondona <i>El grito sagrado</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1955 Colección particular	Renata Donghi Halperín <i>Estrellitas</i> Buenos Aires, Nuevas Ediciones Argentinas, 1956 Ilustración de tapa e interior Colección particular
Ricardo E. Molinari <i>El Imaginero. Poemas</i> Buenos Aires, Editorial Proa, 1927 Tapa, portada e ilustraciones interiores Colección particular	Ricardo E. Molinari <i>Panegírico de Nuestra Señora de Luján</i> Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1930 Colección particular	Jan Struther <i>Temblor de otoño</i> Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941 Colección particular	Bernardin de Saint-Pierre <i>Paul et Virginie</i> Buenos Aires, Poseidón, 1946 Ilustración de tapa y de páginas interiores Colección particular	François Mauriac <i>Genrix</i> Buenos Aires, Losada, 1956 Ilustración de tapa Colección particular	María Carmen Leonard de Amaya <i>Laberinto. Cuentos para niños</i> Buenos Aires, Cuadernos de la Brújula, 1966 Ilustración de portada, en rama Colección particular
Alfonso Reyes <i>Fuga de Navidad</i> San Antonio de Areco, Francisco A. Colombo, 1929 Tapa, dedicatoria e ilustraciones interiores Colección particular	Ricardo E. Molinari <i>Panegírico de Nuestra Señora de Luján</i> Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1930 Ilustraciones interiores Colección particular	María de Maeztu <i>Historia de la cultura europea</i> Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941 Colección particular	<i>Los Anales de Buenos Aires</i> Año 1, n.º 2, Buenos Aires, 1946 Colección particular	Luis Alejandro <i>Tus veinte años fermosos</i> Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada, 1956 Dibujo de portada Colección particular	Horacio Eduardo Rosales <i>Recuerdos de la tierra</i> Buenos Aires, Nexo. Galería de arte y cultura, 1966 Ilustración de portada, en rama Colección particular
"Seis dibujos de Norah Borges" Poema dedicado a la artista por Alfonso Reyes <i>La Nación</i> (Revista semanal), año 1, n.º 7, Buenos Aires, 18 de agosto de 1929 Colección particular	Concha Méndez Cuesta <i>Canciones de mar y tierra</i> Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	Gregorio Martínez Sierra <i>Carta a las mujeres de España</i> Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941 Colección particular	<i>Los Anales de Buenos Aires</i> Año 1, n.º 11, Buenos Aires, 1946 Ilustraciones interiores de "Casa tomada", de Julio Cortázar Colección particular	Beatriz Guido <i>La caída</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1956 Ilustración de tapa Colección particular	<i>Testigo</i> N.º 2, Buenos Aires, abril-mayo-junio, 1966 Ilustración de tapa Colección particular
Carlos Mastronardi <i>Tierra amanecida</i> Buenos Aires, Latina, 1926 Colección particular	Sur. <i>Revista trimestral</i> Año 1, n.º 1, Buenos Aires, 1931 Colección particular	Jules Supervielle <i>La desconocida del Sena</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1941 Tapa e ilustraciones interiores Colección particular	León Felipe <i>Antología rota</i> Buenos Aires, Pleamar, 1947 (primera edición) Ilustraciones interiores Colección particular	Beatriz Guido <i>La caída</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1959 Ilustración de tapa Colección particular	<i>Homenaje a Ricardo Güiraldes</i> , 1968 Serigrafía, 91 x 64 cm Colección particular
Ilustración del poema "Canción de la sirenita inquieta", de Marcos Victoria <i>La Nación</i> (Revista semanal), año 1, n.º 22, Buenos Aires 1 de diciembre de 1929 Colección particular	Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela <i>Almanaque literario</i> Madrid, Plutarco, 1935 Signos del zodiaco, por Norah Borges Colección particular	<i>Sur. Revista trimestral</i> Año 12, n.º 95, Buenos Aires, agosto de 1942 Colección particular	Arturo Jacinto Álvarez <i>Evocación de la soledad</i> Buenos Aires, La Perdiz, 1948 Retrato del autor Colección particular	Susana Bombal <i>La predicción de Bethsabé</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1970 Colección particular	<i>Vendimia de "Platero y yo"</i> s. d. Acuarela y témpera sobre papel, 46 x 35 cm Ilustración de la séptima edición Colección particular
		Juan Ramón Jiménez <i>Españoles de tres mundos</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1942 Colección particular	Marcel Schwob <i>La cruzada de los niños</i> Buenos Aires, La Perdiz, 1949 Colección particular		

<p>Juan Ramón Jiménez <i>Platero y yo</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1971 (séptima edición 1943) Colección particular</p>	<p>Jorge Luis Borges y otros <i>Antología del Centenario. Municipalidad de La Plata</i> Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires, 1982 Ilustración de interior Colección particular</p>	<p>Documentos</p> <p>Tarjeta postal con perfil de Norah Borges Lyon, 1914 Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Catálogo de la exposición realizada en Soudán Artes, Buenos Aires, entre el 10 y el 29 de agosto de 1987 Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas</p>	<p>Fotografías</p> <p>Gisèle Freund <i>Norah Borges</i>, 1942 Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine Cortesía de la Embajada de la República Francesa en la República Argentina</p>	<p>Interior del departamento en Madrid, 1932 Fotografía, 5,7 x 8,9 cm cada una Colección Miguel de Torre Borges</p>
<p>Adela Grondona <i>La cariatide</i> Buenos Aires, Losada, 1972 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p>Ana María Gil <i>El reino</i> Dibujos de Norah Borges Buenos Aires, Ediciones Proa, 1992 Colección particular</p>	<p>Invitación a tomar el té, de Jorge Luis y Norah Borges a Xul Solar, s. d. 5,6 x 9,9 cm Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub</p>	<p>Catálogo de la muestra <i>16 pintores argentinos</i>, Galería Viau, Buenos Aires, 1950 Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas</p>	<p>Norah Borges, ca. 1915 Fotografía, 14 x 9,4 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Norah Borges, por Grete Stern Colección particular</p>
<p>Silvina Ocampo <i>Amarillo celeste</i> Buenos Aires, Losada, 1972 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p>Marcial Tamayo <i>Demasiada luz</i> Dibujos de Norah Borges Buenos Aires, Ediciones Proa, 1990 Colección particular</p>	<p>Xul Solar Carta astral de Norah Borges, s. d. Lápiz sobre papel, 14,4 x 10,5 cm Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub</p>	<p>Catálogo de la exposición en Amigos del Libro, Salón Kraft, Buenos Aires, 1947 Colección particular</p>	<p>Norah Borges en el departamento de la calle Paraguay, Buenos Aires, 1930 Fotografía, 8,4 x 5,9 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Victoria Ocampo en <i>Sur</i> con el <i>Mapa de Asia</i>, de Norah Borges, ca. 1935 Fotografía, 23 x 27 cm Colección particular</p>
<p>Rafael Alberti <i>Canciones del Alto Valle del Aniene</i> Buenos Aires, Losada, 1972 Reproducción de un grabado de Norah Borges en el interior Colección particular</p>	<p>Manuela Mur <i>Quintín o memorias de un gorrión</i> Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1974 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p>Tarjeta escrita en neocriollo, de Xul Solar a Norah Borges, 1944 6,7 x 10,5 cm Colección particular</p>	<p>Catálogo de la muestra <i>The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art</i>, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1943 Colección particular</p>	<p>Norah con María Clemencia, 1925 Fotografía, 8,5 x 11,5 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Grete Stern, 1945 Cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche</p>
<p>Jorge Luis Borges <i>Adrogué</i> Buenos Aires, Ediciones Adrogué, 1977 Ilustración de tapa y de interior Colección particular</p>	<p>María Esther Vázquez <i>Desde la niebla</i> Buenos Aires, Emecé, 1988 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p>Tarjeta de invitación a la muestra de Norah Borges en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, dirigida a Xul Solar, 1926 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub</p>	<p>Catálogo del envío argentino a la cuarta exposición Bienal Internacional de Arte Moderno de San Pablo, 1957 Colección Biblioteca "Raquel Calles de Edelman", Museo Nacional de Bellas Artes</p>	<p>Guillermo de Torre, 1921 Fotografía, 12,4 x 8,7 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Julie Méndez Ezcurra Borges y Beppo, 1983 Colección Facundo de Zuviría</p>
<p>Silvina Ocampo <i>Breve santoral</i> Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1984 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p><i>Cuentistas y pintores argentinos</i> Selección y prólogos de Jorge Luis Borges Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985 Ilustración de interior Colección particular</p>	<p>Carta de Leonardo Staricco a Xul Solar en la que le solicita que invite a Norah Borges a participar de la muestra de la pintura joven, 9 de abril de 1928 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub</p>	<p>Ramón Gómez de la Serna <i>Norah Borges</i> Buenos Aires, Editorial Losada, 1941 Colección particular</p>	<p>Norah Borges, ca. 1906 Fotografía, 13 x 9 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Fotografía de Silvina Ocampo dedicada a Norah Borges, ca. 1930 Gelatina de plata, 11,5 x 8,5 cm Colección particular</p>
<p>Silvina Ocampo <i>Autobiografía de Irene</i> Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983 Ilustración de tapa Colección particular</p>	<p><i>Apunte de Norah Borges sobre el Café</i> Ilustración interior publicada en <i>Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos</i>, de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1941 Colección particular</p>	<p>Tarjeta de invitación a la exposición de Norah Borges en Galería Bonino, Buenos Aires, con intervenciones de Xul Solar, 1955 Colección Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub</p>	<p>Carta de Ramón Gómez de la Serna a Guillermo de Torre en la que le solicita los datos biográficos de "Norita" para un futuro libro Buenos Aires, 1945 Colección particular</p>	<p>La familia Borges, en Ginebra, 1914 Fotografía, 16,5 x 22,5 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Norah Borges en la casa de la calle Quintana, Buenos Aires, 1925 Fotografía, 8 x 11 cm Colección particular</p>
<p><i>Revista Gente. Todo Borges</i> Número especial dedicado al escritor Buenos Aires, 1977 Colección particular</p>	<p>Ex libris de Guillermo de Torre, por Norah Borges</p>	<p>Carta de Silvina Ocampo a Norah Borges, 1971 Colección particular</p>	<p>Catálogo del Salón de Pintores Modernos, Amigos del Arte, Buenos Aires, 1931 Colección Biblioteca "Raquel Calles de Edelman", Museo Nacional de Bellas Artes</p>	<p>Norah Borges en la casa de la calle Quintana, Buenos Aires, 1925 Fotografía, 8 x 11 cm Colección particular</p>	<p>Casamiento de Norah Borges y Guillermo de Torre, 1928 Fotografía, 28 x 22 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>
<p><i>Buenos Aires y nosotros</i> Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1980 Colección particular</p>		<p>Norah Borges Álbum de recortes Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas</p>	<p>Tarjeta de la muestra realizada en Art House, 1990 Colección particular</p>	<p>Casamiento de Norah Borges y Guillermo de Torre, 1928 Fotografía, 28 x 22 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Manuel Ugarte, Norah Borges y Federico García Lorca, Santander, 1935 Fotografía, 5,7 x 8 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>
<p>Fernando Elizalde <i>El sombrero de guindas</i> Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1981 Ilustración de tapa Colección particular</p>		<p>Catálogo del Premio Don Quijote Galería Pizarro, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1957 Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas</p>	<p>Manuscrito "Resumen del arte griego", s. d. 22 x 12 cm cada página Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Norah con Miguel de Unamuno, 1935 Fotografía, 5 x 8 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	<p>Norah en el barco, 1932 Fotografía, 8,4 x 13,2 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>
		<p>Catálogo de la muestra realizada en la Galería Van Riel, Buenos Aires, del 5 al 17 de junio de 1967 Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas</p>		<p>Norah Borges y Guillermo de Torre en la terraza del departamento en Madrid, 1932 Fotografía, 8,9 x 5,7 cm Colección Miguel de Torre Borges</p>	

Agradecimientos

Blanca Álvarez de Toledo
Víctor Aizenman
Florencio Basavilbaso
Victoria Bengolea
Biblioteca Nacional
Juan Manuel Bonet
Miguel de Torre
Fernando de Torre
Félix de Torre
Agustín Díez Fischer
Carlos Franck
Fundación Espigas
Galería Jorge Mara · La Ruche
Azul García Uriburu
Daniel Islas Cáceres
Nelly y Jorge Mara
Ana Martínez Quijano
Cristina Miguens
Elena Montero Lacasa de Povarché
Museo de Arte de Tigre
Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”
Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub
Mauricio Neuman
Juan Javier Negri
Ricardo Ocampo Feris
María Teresa Piñero
Mariana Povarché
Domigo Ródenas de Moya
Sociedad Argentina de Escritores
Graciela Taboada de Piñero
Teresa Tedín Uriburu
Alejandro Vaccaro
Roberto Vega
Alejandra Vela
Facundo de Zuviría y Paula Serrat de Zuviría

Exposición

Norah Borges.
Una mujer en la vanguardia
17 de diciembre de 2019
al 1 de marzo de 2020
Muestra producida y
organizada por el Museo
Nacional de Bellas Artes

Curador
Sergio Alberto Baur

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
Sergio Alberto Baur
Patricia M. Artundo
María Florencia Galesio
Paola Melgarejo
Juan Manuel Bonet
Jorge F. Cordonet

Diseño Gráfico
Susana Prieto

Corrección de textos
María Verna
Ana Schwartzman

Gestión documental
Alejandra Hunter

Fotografías
Matías Iesari

Posproducción fotográfica
Esteban Benhabib

Ministro de Cultura
Tristán Bauer

Secretaría de Patrimonio Cultural
Valeria Roberta González

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia
Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García
Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura
González, Ana Inés Vivarés, Matías
Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro,
Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo,
Catalina Leichner, Constanza Di Leo,
Carolina Bordón

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,
Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta,
Jorge Manzoni, Natalia Pineau,
Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio,
Francisco Amatriain, Lucio O'Donnell,
Pablo Trucco, Federico Fernández
Sanders, Fabián Belmonte,
Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez,
Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones
itinerantes)

Administración, contabilidad y
presupuesto
Gustavo Gramis
María Biañ, Gabriela Raña,
Sara Espina, Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación, Prensa y redes sociales
Bettina Barbieri, Diego Jara,
Mariana Lagos, Esteban Benhabib,
Agustina Fornassier

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe,
María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten,
Pablo Hofman, Roxana Pruzan,
Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,
Gabriela Canteros, Candela Gomez,
Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno,
Mónica Alem, Víctor Páez,
Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,
Trinidad Massone

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy, Matías Román

Sistemas
Pablo Engel, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne,
Jonathan Villagra, Walter Olmedo,
Luciano Herrera

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez,
María Rosa Egaña Curutchet,
Santa Vargas, Carlos Cortez

Atención al público
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Irma Echagüe,
Daniel Galán, Marina Gorosito,
Patricia Maidana, Diego González,
Oscar Oviedo, Carlos Pérez,
Oscar Ramírez, Martín Vergara, Carla
Veiga, Lorena Ramirez,
Camila Malinovsky, Miriam Castillo,
Gabriel Rotela, Cristina Mazza

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva

Presidente Honoraria
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1°
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2°
María Irene Herrero

Secretaria
Josefina María Carlés de Blaquier

Secretario de Relaciones Institucionales
e Internacionales
Eduardo Mallea

Prosecretaria
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Juan Ernesto Cambiaso
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo C. Grüneisen
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de Cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortíz

Equipo

Directora Ejecutiva
Fiona Christophersen White

Educación
Directora de la Carrera Corta de
Historia del Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo de Educación y
Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Niños
Sol Abango

Auditorio
Daniel Caccia
Juan José Peralta

Socios
Elena Bruchez
Marlene Binder Meli

Comunicación estratégica y marketing
Ailin Staicos y Rubén Mira

Comunicación Digital
Camila de la Cruz

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Administración
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Federico Nicolás Braum
Laura Mastromarino
María Paz Bereciartua

Tienda
Marcelo Arzamendia
Clara María España
Gustavo Merino
Belén Schenfeld

Mantenimiento
Héctor Monzón
Oscar Rindel

Norah Borges : una mujer en la vanguardia / Sergio Alberto Baur ; Andrés Duprat.... [et al.]-
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes,
Ministerio de Cultura de la Nación, 2020.
316 p. ; 24 x 18 cm.

ISBN 978-950-9864-19-1

1. Arte. I. Baur, Sergio Alberto.
CDD 700.92