

CONTRAPUNTO BORGIANO (*)

May Lorenzo Alcalá

(1a) Madre contaba que *El era tímido, sumamente reservado. Adoraba a su hermana y juntos inventaban una cantidad infinita de juegos extraordinarios*. Esta confidencia, que ha recorrido el mundo a partir de su inclusión en un artículo de L'Herne, fue recogida en la biografía de Borges de Rodríguez Monegal (1) que, igual que *Genio y figura* de Alicia Jurado (2), tiene el atractivo de haber sido escrita en vida de los protagonistas principales y, por tanto, en base a sus testimonios: de Jorge Luis, de doña Leonor, de Norah y de amigos contemporáneos.

Hasta lo no entrecorrido de esos libros puede considerarse producto de confesiones de primera mano, mérito insuperable por cualquier intento posterior, al margen de otro criterio de valoración. *Durante la mayor parte de su infancia, Georgie tuvo una cómplice. Era su hermana Norah, dos años menor que él*, dice Rodríguez Monegal, y prosigue: *Aunque en su autobiografía Borges dedica poco espacio a Norah (...) ella es muy importante en la experiencia emocional de Georgie*. La dualidad que sugiere el biógrafo, lazo afectivo real entre los dos hermanos y ausencia casi total de menciones a Norah en la literatura de Georgie, puede explicarse - por extensión - según el testimonio de Miguel de Torre, hijo de Norah y sobrino de Georgie: *En su biblioteca no había libros de escritoras. Para él las mujeres eran seres a los que había que venerar....*

(*) Anticipo de un capítulo del libro: *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*, de May Lorenzo Alcalá, que se publicará en 2007.

mudo, absorto y de rodillas/como se adora a Dios ante su altar, pero no leer. Solamente lo oí ponderar a una escritora, a Silvina Ocampo, de quien recitaba versos de Enumeración de la Patria (...), aunque no le gustaban su cuentos. De otra escritora, Estela Canto, me dijo que era la mujer más inteligente que había conocido, pero ni una palabra sobre sus novelas (3).

Varios datos refrendan esa apreciación que, de las mujeres, hacía el escritor: muchos cuentos y poemas, sobre todo hasta la década del cincuenta, están dedicados a ellas pero, en la mayoría de los casos, no representan un homenaje intelectual sino que funcionan como mecanismo de seducción. Su primer ejercicio en este sentido lo hace con *Distancia*, que publica en el No. 9 de *Ultra* (4) dedicado a Elvira Sureda Montaner, hermana de su amigo mallorquín Jacobo Sureda, jovencita que posiblemente haya sido el primer y platónico amor del escritor. Después vendrán *Sábados*, dedicado en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, *Para mi novia*, *Concepción Guerrero* y en las siguientes ediciones, *Llaneza* a Haydée Lange, de quien estuvo enamorado gran parte de la década del 20; *El Aleph*, en el libro homónimo, a Estela Canto, su amada imposible de la madurez (5); entre ellos y después, muchos más. Tampoco habría que desdeñar el análisis de las *Obras en Colaboración* bajo esta óptica (6).

Borges era consciente de que no podía conquistar a una mujer como lo hacían otros hombres de su generación, por su valentía, masculinidad, recia belleza, aptitudes deportivas, etc. por lo que desde muy joven desarrolló una estrategia fundamentada en las cualidades que sí se reconocía: la inteligente conversación que giraba alrededor de su tarea creativa, por ejemplo. En cambio, él era seducido por la dulzura, la belleza y la femineidad, y si bien no descartaba la inteligencia femenina como en el caso de Estela Canto (7), adolecía de una suerte de machismo parcial que lo llevaba a suponer que la creación artística era cosa de hombres.

Esa aseveración debe ser matizada cuando nos referimos a sus inicios. En la década del 20 hubo dos *Norahs*, su hermana primero y, por un corto período contemporáneo con ella, Norah Lange quien antes era Nora, pero agregó una *h* para ser igual a la primera, aunque no lo supiera. Ella contó a Beatriz de Nóbile (8) que su nombre era Nora Lange y así firmó su primer libro, *La calle de la tarde*, que prologó Borges. Pero cuando sale el segundo, *Los días y las noches*, aparece por primera vez con *h* final. *La agregué desde entonces por sugerencia de Guillermo de Torre a quien conocí un día que Borges lo llevó caminando hasta mi casa, en Belgrano, desde el centro. El me convenció de que la hache era como un penacho que daba más realce a las dos sílabas insignificantes.*

Norah Borges fue la compañera inseparable de Georgie en la gesta vanguardista europea: en casi todas las revistas con las que Borges colaboró puede encontrarse algún grabado o dibujo de la hermana, *Baleares*, *Tableros*, *Grecia*, *Ultra*, *Reflector*, *Manometre*, *Formisci*, etc. Ya en Buenos Aires, iban a compartir la página única de los dos números de la mural *Prisma*; ella será la más consecuente colaboradora plástica de *Proa*, primera y segunda época, y ambos se cruzarán muchas veces en *Martín Fierro*. Georgie publica sus dos primeros libros en 1923 y 1925, y ambos, *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, tienen tapa de su hermana —éstas, junto con el grabado que acompaña al poema en prosa *Rusia*, en *Grecia* No. XLVIII, son las únicas ilustraciones propiamente dichas que ella realiza en esa etapa para escritos de Borges, ya que el resto son *textos plásticos*.

Norah Lange, por su parte, dice a Beatriz de Nóbile (9) que *Guillermo Juan Borges, primo de Jorge Luis es también mi primo, porque es hijo de una hermana de mi madre. El parentesco común motivó el acercamiento entre Jorge Luis y yo. A mí me gustaba su compañía. Me gustaba tanto que aceptaba el sacrificio de largas caminatas (con lo poco que me gusta caminar) con tal de poder conversar con él. Me hablaba de ultraísmo. Yo seguía escribiendo mis versos. (Ellos) pegaban por las noches los papeles impresos* (se refiere a la revista mural *Prisma*). *Yo colaboraba con algunos poemas metafóricos*, continúa, minimizando su participación en las revistas que sucesivamente dirigió Borges, la mencionada y *Proa*. Pero, en realidad, tal fue su protagonismo que, a pesar de no haber vivido en España como los Borges colaboró, seguramente a través de ellos, con la revista madrileña *Vértices*, que dirigieran Manuel de la Peña y José Ojeda, con la coruñesa *Alfar* y con el *Almanaque Literario* de 1928.

Y el paradigma de la complicidad que unía a Georgie con las dos Norahs es el primer poemario de Lange, *La calle de la tarde* (10), que él prologa y su hermana ilustra. A principios de 1926 esa solidaridad triangular comienza a resentirse; ¿qué sucedió por esa época? Guillermo de Torre, que había formalizado su noviazgo con Norah Borges durante la segunda estancia de ésta a Europa, viaja a la Argentina donde permanece algunos meses –recién se casarán en 1928, presumiblemente debido a la resistencia de la familia Borges a que el romance se concretara- y en noviembre de 1926 Norah Lange conoce a Oliverio Girondo.

No estoy sugiriendo con estos datos que Georgie estuviera enamorado de Norah Lange – de hecho, lo estuvo de su hermana Haydée- o que no viera con buenos ojos al candidato de su hermana, que era su amigo y cofrade ultraísta - aunque haya sospechas en ese sentido- sino que por la calidad de los sentimientos que adivino les profesaba se sentiría como Mr. Higgins viendo volar a sus crisálidas. Pero, ¿cuáles eran esos sentimientos?.

Mi percepción es que, a Georgie, aquellas dos jóvenes empeñosas, bonitas, alegres y bastante cultas para la época le inspiraban ternura, deseos de ayudarlas a progresar, pero no admiración intelectual como después le generaría Silvina Ocampo. Las dos Norahs formaron pareja con hombres que, de alguna manera, competían con él en el campo de la poesía (11) y del ensayo, por lo que se sentiría inconscientemente traicionado por ellas, lo que en el plano consciente debe haberse manifestado como una liberación de aquella responsabilidad de tutelazgo.

El sentimiento que presumo queda sugerido, respecto de Norah Lange, en el prólogo mencionado cuando dice: *¡Cuánta limpia eficacia en esos versos de chica de quince años!* Norah era una mujer hecha y derecha cuando los escribió, por lo que este supuesto elogio debería ser leído como la caricia complaciente que se da a un niño. Sin embargo, Norah Lange no lo interpreta así, o disimula: *Cuando se publicaron, en 1925, yo no era tan joven como dice Borges en el prólogo...*(12)

Usa el mismo tipo de banalización para referirse a ilustraciones de su hermana al libro *Breve santoral* (13) de Silvina Ocampo. *Me consta que los separa una diferencia* (a los santos de Silvina y de Norah), *que no es formal. Los santos, para Silvina Ocampo son semidioses o héroes de una mitología que le es ajena; para la fe de Norah, mi hermana, son los que oyen su plegaria.*

Pero detectar esa suerte de jugueteo, de no tomarlas en serio, no significa desconocer el cariño que unió a Borges y a su hermana hasta el fin de sus días. Es conocido que Georgie pasó casi toda la última jornada que estuvo en Buenos Aires antes de partir para Ginebra con Norah, aunque le ocultara que estaba enfermo y que no volvería.

Sus diferencias con Guillermo de Torre, las desinteligencias familiares que son frecuentes, los rumbos separados que sus vidas tomaron a partir de finales de la década del 20 y, sobre todo, sus diferentes concepciones de la creación desde que alcanzaron la madurez en la década del treinta, fueron los factores determinantes para que las obras de Jorge Luis y Norah Borges dejaran de dialogar como lo había hecho hasta entonces.

HERMANOS

El prólogo antes mencionado fue una de las contadas oportunidades en que Borges se refirió a su hermana en un texto público. El otro, temporalmente anterior, es el que escribe con motivo de la publicación en Italia de una serie de grabados que Norah había hecho en la época de *Proa* y que el editor conservara (14). Allí Borges dice que *suelo juzgar a las personas por la inteligencia y el valor; Norah por la bondad y, lo que es más singular, por el parentesco.*

El factor afectivo, que he señalado más arriba, en la evaluación que Borges hace de la relación con su hermana es el preponderante, más allá de pequeñas ironías respecto de sus gustos –*incomprensiblemente para mí, admira las telas de El Greco cuyos paraísos, abarrotados de báculos y mitras, me parecen más espantosos que muchos infiernos*- o de elogios indisimuladamente forzados –*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* (15)-

En el número 45 de la revista Grecia, Borges había publicado en 1920 un poema llamado *Hermanos* que, en su momento, logró confundirme:

*Crucificados en el tiempo
callábamos a lo largo de los ponientes gastados
que nos miraban con sus viejos ojos de ofidio,
y nuestros labios eran cicatrices*
Quién desgarró el conjuro
*Asombrada de azul
el alma destechó a los astros la casa
y nuestros corazones fueron guitarras de mil cuerpos
que se desangran hoy*
en la otra herida
de sombras y planetas (16).

Podría interpretarse, como yo lo hice (17) que la frase *¿quién desgarró el conjuro?* se refería al quebrantamiento de algún tipo de pacto de silencio entre ambos hermanos, por el que *callábamos a lo largo de los ponientes gastados (...)* y *nuestro labios eran cicatrices.*

Sin embargo hoy me inclino por la interpretación de que ese poema, aunque se titula *Hermanos*, no se refiere a Norah, sino a algún amigo, posiblemente a Maurice

Abramowicz, ya que en el mismo número de la revista, Borges publica otro, *Señal*, dedicado a Maurice Claude, que según Carlos García (18) sería el seudónimo del compañero de colegio ginebrino. Allí vuelve a usar el nombre *hermano* y ahora claramente referido al amigo de la dedicatoria:

*Cuántas noches maduras
se desgajaron sobre nuestras fuentes hermano* (19)

Por otra parte, era muy común en la Argentina de la primera mitad del siglo 20, que los



hombres de clase baja usaran el apelativo *hermano* para referirse a amigos íntimos, especialmente si se dirigían a ellos, como en el tango: *Hermano, yo no quiero rebajarme (...) ni decirle que no puedo más vivir...* Recuérdese que el poema referido fue escrito en la década en que Borges revalorizaba los aspectos populares de la cultura argentina, como los malevos y los

arrabales. Y también a la revolución rusa, ya que ambos eran parte de *Salmos rojos, una colección en verso libre –unos veinte en total- que elogiaban* (a ese movimiento), *la hermandad entre los hombres y el pacifismo* (20).

En cambio, en *Singladura*, la hermana es indudablemente Norah.

*El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.
La llamada es traducible en ira, el manantial en tiempo, y la
cisterna en clara aceptación.*

El mar es solitario como un ciego.

El mar es un antiguo leguaje que ya no alcanzo a descifrar.

En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada.

De su confín surge el clamor, igual que una humareda.

Impenetrable como de piedra labrada

persiste el mar ante los muchos días.

Cada tarde es un puerto.

Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:

Ultima playa blanda, celeste arcilla de las tardes.

¡Qué dulce intimidad la del ocaso en el huraño mar!

Claras como una feria brillan las nubes.

La luna nueva se ha enredado a un mástil.

*La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz
agraciara los sauzales.*

*En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana,
como un trozo de pan* (21)

Este poema es la *impresión del mar* durante una travesía en barco, de las cuatro de los hermanos realizaron juntos entre 1915 y 1924. Se trata una experiencia compartida en que las sensaciones elementales que la inmensidad del océano produce en ambos jóvenes - soledad, miedo- se diluyen en el pan, primitivo, necesario, ceremonial. Borges sugiere algo de rito sacramental en compartir con Norah los sentimientos nuevos y, sobre todo, el asombro.

Muchos años después, en el prólogo a *Norah*, Borges ratificará esa idea de patrimonio vivencial común, producto de aquella época, que los acompañará durante sus largas existencias, al margen de desencuentros: *Nuestras infancias, como es natural, se confunden, pero siempre fuimos distintos. Sin embargo nunca dejamos de entendernos; a veces bastaba una mirada cómplice; otras, ni eso siquiera.*

El diálogo de la obra de Norah Borges con la de su hermano, el famoso escritor, se entabla desde esa base vivencial y afectiva.

NÎMES

Los Borges pasaron los últimos meses de 1918 en la ciudad de Lugano donde, después de fracasar en el intento de que su vocación plástica fuera tomada en serio por Maurice Sarkisoff, de L' École de Beaux Arts de Ginebra, Norah encuentra por fin su maestro. Se trata de un personaje del que poco se sabe, posiblemente porque su figura fue velada después del casamiento con Guillermo de Torre (22): conocemos su nombre, Arnaldo Bossi, porque la propia Norah lo registró en la parte de atrás del grabado *La verónica – con ayuda de mi profesor, Arnaldo Bossi, Lugano, 1918-*; sabemos *que bajaba de la montaña para dar clase* (23), que se preparó en vida de la artista; y que le *enseñó la técnica del grabado en madera y la estética expresionista*, porque así lo declara ella misma, en un reportaje que le realizara, en 1940, la revista Atlántida.

Resultado de esa fértil experiencia Norah, a los dieciocho años, comienza a hacer xilografías que dan como fruto una serie temprana de escenas religiosas y después, ya en España, muchas de las colaboraciones que hará para las revistas de vanguardia, comenzando por *Baleares* que, curiosamente, no lo era (24).

Pero, antes de eso, en viaje de Suiza hacia España, los Borges atravesaron el sur de Francia. *Recorren (...) Narbonne, Tarascón, Perpignan, Nîmes, Avignon* (25). Es evidente que una ciudad impresiona mucho a los jóvenes Borges porque, aunque no en forma inmediata, será materia de poemas de uno y grabados de la otra. Se trata de Nîmes, la más romana de la Provença, con su *Arena*, su *Maison Carré* y su *Jardín de la Fuente*, lindero al llamado *Templo de Diana*.

El *Jardín de la Fuente* era, originalmente, *un manantial formado por embalses geométricos de diferentes niveles y rodeados de balaustres que fue arreglado en 1700 por un ingeniero militar*. Según pude comprobar recientemente (26) *aún hoy puede verse una piscina y los dos tramos de escalera que conducían a la fuente*, además de la estatua de figura femenina ubicada en el centro. Eso es exactamente lo que registra Norah Borges en los dos grabados en madera fechados en Nîmes, que se publican en los números 1 y 2 de la revista madrileña *Plural*, *Los tres paseantes de Nîmes* y *Parque*, respectivamente.

La publicación es del año 1923 y la imagen se corresponde perfectamente con otros



jardines que elabora ese año, como el publicado en el No. 3 de Plural, que repite en *Manomètre* de Lyon; dos dibujos de jardines de Nîmes sin figuras humanas, que obran en la Colección Isabel García Lorca; o el grabado que actualmente está en la colección del IVAM, así que pueden atribuirse con bastante certeza al segundo viaje.

Lo mismo sucede con el poema de Georgie *Por los viales de Nîmes*, incluido en *Luna de enfrente* (1925), que contiene los versos escritos a partir de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, editado éste justo antes de la partida para el segundo viaje.

*Como esas calles patrias
Cuya firmeza en mi recordación es reclamo
Esta alameda provenzal
Tiende su fácil rectitud latina
Por un ancho suburbio
donde hay despejo y generosidad de llanura
El agua va rezando por una acequia*

.....

El poema continúa por otros rumbos no descriptivos como los anteriores versos, sino convirtiéndose en el lamento de alguien que sufre

.....

*Este lugar es semejante a la dicha
I yo no soy feliz*

.....

*Mi oscuridá difícil mortifica la calma
Tenaces me suscitan
La afrenta de estar triste en la hermosura
Y el deshonor de insatisfecha esperanza.*

En la época Norah estaba feliz porque ya se había puesto de novia con Guillermo o iba a encontrarse con él ilusionada de que se lo propusiera; los personajes de sus grabados, un joven y dos mujeres en *Los tres paseantes de Nîmes*, y una niña en *Parque* están contentos, los primeros hasta en actitud lúdica.

En su poema, Georgie habla en primera persona y dice que está triste; parece haber sufrido una desilusión amorosa que lo hace muy infeliz. Sentimientos contrapuestos, extremos de la juvenil vivencia de abrirse a las emociones amorosas, que ambos hermanos sitúan en el mismo escenario: el *Jardín de la fuente* de Nîmes, ese lugar que *es semejante a la dicha*.

Borges excluirá *Por los viales de Nîmes* de la versión de *Luna de enfrente* que aparece en sus *Obras Completas* (27); sólo se reeditarán en *Textos recobrados*, después de su muerte. Sin embargo no condenó a la ciudad como al poema, ya que en allí, en 1939, Georgie fechará nada menos que *Pierre Menard, autor del Quijote*. Los dos grabados de Nîmes que Norah publicara en *Plural* estuvieron perdidos y olvidados hasta que yo los recuperase para este libro.

CATEDRAL

El periplo del primer viaje continúa del sur de Francia hacia Barcelona y de allí a Mallorca, donde los Borges permanecerán varios meses, hasta octubre de 1919 en que pasan a la península, para retornar a las islas un tiempo después. Esta etapa es sumamente fructífera para ambos. Georgie intima con Jacobo Sureda, un joven poeta por el que comenzará a publicar en la revista *Baleares*. Pasan semanas en el Hotel des Artistes de Valldemossa, pueblito de montaña donde está la *cartuja de Chopin* y *George Sand*, pero también la casa de la familia de su nuevo amigo.

Georgie escribe poesía y traduce a los expresionistas alemanes pero, sobre todo, vuelve a encontrar un alma gemela, como había conseguido en Ginebra con Abranowicz, con quien intercambiar inquietudes literarias y estéticas en general. Norah se vincula al pintor sueco Swen Westman que, si bien no la influye estéticamente como dice Ramón Gómez de la Serna (28), la ayuda a preparar las paredes de los dos murales que pintará en la isla, uno en el Hotel Continental de Palma, lamentablemente demolido, y otro en el Hotel des Artistes de Valldemossa, que se conserva. Hace tintas y dibujos, todavía en una marcada estética expresionista que le había impreso su maestro de Lugano.

Después de estar en Sevilla, Granada, Madrid, en junio de 1920, los Borges vuelven a Palma donde continúan los frecuentes viajes a Valldemossa que dan como resultado textos polémicos de Borges y Sureda sobre el ultraísmo; los dos jóvenes están públicamente comprometidos con esa estética. En marzo de 1921 la familia toma el barco de regreso a Argentina. Si bien entre el 23 y 24 estarán nuevamente en Europa, no volverán a Mallorca, por lo que las impresiones y sentimientos de los jóvenes Georgie y Norah respecto de esa isla son producto del primer viaje, aunque se manifiesten un poco después.



En 1922, en el No. 4 de la revista *Tableros* de Madrid, se publicará un grabado (29) sobre madera de corte *rombista*, denominado *Catedral*. Posiblemente esta colaboración de Norah, como otras de ese año en revistas españolas, ha sido enviada desde Buenos Aires. Georgie había publicado en 1921 con pequeñas variantes, en *Baleares* No.131 y en *Ultra*

19, un poema del mismo nombre que no será incluido en libro alguno en vida del autor.

*La olas de rodillas
los músculos de viento
las torres escarpadas como gritos
la catedral colgada de un lucero*

*La catedral que es una parva
con espigas de rezos*

Lejos

los mástiles hilvanan horizontes

*y en las playas ingenuas
las olas nuevas cantan maitines*

*La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan
la catedral sonora como un aplauso
que ondea. (30)*

En el grabado de Norah, que representa la catedral de Palma a la que indudablemente también se refiere Georgie, ésta aparece como el mascarón de proa de un barco que introduce una cuña en el mar como, si efectivamente, quisiera cortar las amarras que la atan a la tierra. Las torres góticas se elevan de tal manera, que se salen el cuadro del papel como si estuvieran colgadas de las estrellas.

DAKAR



Las cronologías de Borges parecen coincidir en que, en su segundo viaje, partieron de Lisboa en el vapor holandés “Orania”, a fines de junio de 1924, y llegaron a Buenos Aires el 19 de julio, por lo que la tinta *Dakar* (31) de Norah representa todo un misterio: está fechada en mayo de 1924 - aunque esta datación es posterior a su confección, pues fue hecha con bolígrafo- y está realizada en un papel con membrete de *Chargeurs Reunis*, lo que parece sugerir un viaje en una línea francesa o belga.

Pero ésa es sólo una curiosidad biográfica, en cambio esa tinta y el poema homónimo de Georgie incluido en *Luna de enfrente*, representan uno de los casos en que ambos dicen casi textualmente lo mismo, una con imágenes, el otro con versos.

El poema termina como sigue:

*Africa tiene en la eternidad su destino, donde hay hazañas, ídolos,
reinos, arduos bosques y espadas.
Yo he logrado un atardecer y una aldea.*

Norah también consigue fotografiar la misma aldea, que sitúa en un Africa mítica ya que señala *L'Atlantide, el Sahara, arena, espejismos y momia*. Lo que puede parecer un pastiche se explicará con una obra siguiente, el mapa *Para leer La Atlántida*, de Pierre Benoit de 1925, que remite a Guillermo de Torre a modo de carta (32). Allí le dice que hasta ese momento, en que posiblemente lo buscó en un atlas, no sabía dónde quedaba ese continente, lo que no es de sorprender ya que Africa no contaba en el itinerario de las familias cultas argentinas.

En la aldea de Norah hay un negro alto vestido con una túnica en la que ha inscripto *blue outremer* y Georgie dice que

*He visto un jefe en cuya manta era más ardiente lo azul que en el
cielo incendiado*

Contradiendo su costumbre, Norah no detalla las construcciones que sirven de telón a las figuras porque

*La resolana aleja las chozas, el sol como un ladrón
escala los muros*

Norah ha marcado el ecuador atravesando por el medio la composición y señalado la arena, porque

Dakar está en la encrucijada del sol, del desierto y del mar.

A pesar de no tener una idea clara de dónde quedaba Dakar ni Africa, Norah pasa por ese puerto ya en el primer viaje de ida cuando tiene trece años, porque todos los barcos que se dirigían o volvían de Europa hacían esa escala para abastecerse, después de haber atravesado el Atlántico o antes de hacerlo. Dice Miguel de Torre (33) que su madre se impresionó mucho con la intensidad del negro de los cuerpos de los nativos, que en nada se parecían a los aclarados mulatos del Uruguay o del Brasil que ella conocía. A Georgie debe haberle pasado lo mismo, aunque no lo contara porque él no tenía el cándido desparpajo de su hermana.

Aquella primera visión de pueblos exóticos y tan diferentes tiene que haber quedado marcada en la memoria de ambos desde el primer viaje, aunque se plasmara en obra algo después.

VOLVER

Siete años separan la llegada de los Borges a Europa de la vuelta a la patria, años en que los adolescentes han pasado a ser jóvenes con una formación europea. Dejar todo aquello no es fácil, pero también entusiasma el reencuentro.

Borges escribe tres poemas que aparecen tardíamente en *Luna de enfrente*, pero que no pueden ser producto de un distanciamiento de un año como fue el del segundo viaje, sino de la primera sorpresa: *La vuelta a Buenos Aires*, *A la Calle Serrano* y *Patrias*. Estos no serán incluidos en los Obras Completas y sólo reeditados después de la muerte del escritor. Por lo visto, porque ya es una reiteración, todo aquel poema donde desborde el sentimiento será excluido por Borges de su propia historia oficial. Afortunadamente su fama lo excederá y muchas veces irá a sucederle, en vida o después de muerto, que sus lectores exigirán conocer la verdad –como aquella vez que, ante estudiantes de Oxford, negó la existencia de *El tamaño de mi esperanza* y, cuando un alumno lo enfrentó a un ejemplar de la biblioteca, dijo a María Kodama, *estoy perdido* (34).

Es claro; los poemas del reencuentro son conmovedores. Hablan de las cosas que le faltaron, de lo que extrañó, de lo que encuentra cambiado, de lo que ya no volverá, algo



que un hombre ilustrado y cosmopolita como Borges no puede permitirse. Cosa de inmigrantes que tenían *saudades*, *morrinha o malinconia*, de los que la vanguardia argentina, Borges incluido, nunca se ocupó -a diferencia, por ejemplo del modernismo brasileño que ponderó muy positivamente el aporte de los europeos recién llegados (35).

Por eso es particularmente curioso y señalable, por lo antitético no sólo con la sensibilidad de su hermano sino con toda la troupe vanguardista, que Norah de vuelta en Buenos Aires, remitiera una colaboración a la revista *Ultra*, que se

publicó en el No. 24 del 15 de marzo del 22, llamada *Emigrantes*. Se trata de un grabado en madera de estilo *rombista* que representa la proa de un barco cortando las olas del mar; en ella hay dos músicos, uno con acordeón y otro con chelo, evidencia de que la artista ha detectado los nuevos aportes a la música popular argentina. Hay varias figuras humanas en distintas posiciones y una, que atraviesa la parte inferior de la composición, parece estar muerta, en posible alusión a aquéllos que no pudieron llegar a la tierra prometida de América.

Por el título de la obra y la idea de viaje de ida que da la proa del barco, podría suponerse que la visión que quiso reflejar la había absorbido en España, de cuyos puertos salían en la época tantos emigrantes rumbo al nuevo mundo. Sin embargo no parece posible que ella tuviera contacto con las experiencias de partida, ya que la tercera clase y la primera de los barcos estaban rigurosamente incomunicadas. Más bien sugiere que sus *emigrantes* fuesen los *inmigrantes* que descubrió al volver en el barrio de Palermo Viejo, donde vivieron nuevamente entre el primero y el segundo viaje a Europa (36).

Porque, si cuando partieron en 1914 Palermo Viejo era un barrio de familias venidas a menos, de truhanes y malevos, según dice el propio Georgie en su *Autobiografía* (37), al

volver, estos últimos habían sido desplazados por los *tanos*, los *gallegos*, los *turcos* (38) que la Primera Guerra expulsó del Viejo Continente. Borges reconoce que

Calle Serrano

Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario –se refiere a 1910-:

Antes era más cielo y hoy sos puras fachadas

.....

Pero sólo al pasar y sin precisar demasiado, ubica un *aviso punzó*

En la espalda movida de tus italianitas.

BUENOS AIRES



El barrio cambió y la ciudad se ha modificado: Buenos Aires era otra cuando se fueron. En el 14 todavía siesteaba la Gran Aldea; cuando volvieron, era como Nueva York. Ese cambio causó un gran impacto en el joven Georgie que se traduciría en poesía. Lo dice Emir Rodríguez Monegal – *a partir de 1921, Buenos Aires se convirtió en suya, tanto como Mahattan fuera de Walt Whitman* (39)- y lo dice el propio Borges: *La ciudad, no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional, me inspiró los poemas de Fervor de Buenos Aires, mi primer libro publicado* (40).

Hay, en *Fervor...*, poemas como *La Plaza San Martín* o *La Recoleta*, que aluden a esos lugares específicos que menciona Borges, pero también una serie integrada por *Las calles*, *El sur*, *Arrabal* y *Caminata* que describen un Buenos Aires nostálgico, casi desaparecido en el tiempo para 1921, una ciudad de casas bajas,

de calles desgastadas del barrio, (de Las calles)
con olor del jardín y la madreselva, (de El sur)
donde el pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de las calles, (de Arrabal)
y la brisa trae corazonadas de campo. (de Caminata)

Muy parecido a la ciudad que Norah plasma en dos o tres grabados de la época: *Buenos Aires*, que se incluyó en el número 1 de la revista mural Prisma; el casi contemporáneo *Paisaje de Buenos Aires*, que se publica en la española Ultra en octubre de 1921 y posiblemente algún otro que se ha perdido (41). Todos representan una ciudad baja, de casas típicamente coloniales, con puerta y ventanas largas, terrazas con columnas y pisos en damero.

Buenos Aires es el arquetipo del *rombismo borgiano*, ya que el plano del soporte parece cortado por diagonales que dan la impresión de una deconstrucción cubista. En *Paisaje de Buenos Aires* aparece una esquina de la Plaza San Martín que ya no existía cuando ellos volvieron de Europa: una construcción con algunas letras que sugieren *almacén*, denominación muy barriobajera –por bar o café– que no parece posible en esa ubicación y en ese tiempo.

Los hermanos Borges ¿evocan una Buenos Aires que recuerdan?... o una ciudad mítica que inventaron con fracciones de memoria, completadas con relatos ajenos... Ramón Gómez de la Serna dice en su librito sobre *Norah Borges* (42) que ella incorpora elementos sevillanos y cordobeses a sus imágenes de Argentina. Pero no lo hace porque quiera representar a España – a la que indudablemente ama – sino porque la evocación, en ambos hermanos, no distingue los paisajes de uno y otro lado, ni los vividos de los inventados.

Eres el Buenos Aires que tuvimos, le canta el poeta a Montevideo (43), *el que en los años se alejó quietamente...* es decir una ciudad más pueblo, una ciudad que a pesar de ser grande conserva la intimidad de los barrios y de las esquinas como una foto en sepia; por eso a él se le *hace cuento que empezó Buenos Aires/La juzgo tan eterna como el agua y el aire* (44).

JARDINES

La vuelta a casa después del primer viaje significó además, para los hermanos Borges, el reencuentro con el lugar preferido de los juegos infantiles, el jardín, ya que como dice Georgie, casi no salían de casa.

En las viejas casas de Argentina, el *jardín* y el *patio* no siempre tenían fronteras claras, excepto cuando el primero estaba en la parte delantera y por lo tanto se veía desde la calle. En cambio, cuando era posterior a la construcción o la rodeaba lateralmente, siempre había una parte embaldosada, un sector semioculto que se utilizaba para tender la ropa, además de la zona de tierra con pasto, plantas y hasta árboles.

Los niños usaban ambos para sus juegos, aunque el patio tenía una connotación menos lucida ya que era también el territorio de las “muchachas”, expresión amable usada para el servicio doméstico. Por otra parte, las casas más modestas no tenían jardín aunque sí patio que, en las más antiguas, era central – patio colonial- y a él daban las puertas de todas las habitaciones, protegidas de las inclemencias del tiempo por una galería.

Georgie va a incluir en *Fervor de Buenos Aires* tres poemas, dos donde menciona el jardín (*Jardín y Llaneza*) y *Cercanías* donde habla de los patios. El primero lo escribe durante el viaje que la familia hace a Chubut en 1922 y posiblemente aluda a casa de esa localidad, ya que habla de sierras y médanos. El paisaje se presiente agreste pero

*Todo el jardín es una luz apacible
que ilumina la tarde
El jardincito es como un día de fiesta
en la pobreza de la tierra*

En el segundo,

*Se abre la verja del jardín
con la docilidad de la página
que una frecuente devoción interroga*
.....

Se trata del jardín delantero de una casa, presumiblemente la de los Lange (el poema será posteriormente dedicado a Haydée Lange) que él, como otros miembros del grupo vanguardista frecuentan, donde

*No necesito hablar
ni mentir privilegios
bien me conocen quienes aquí merodean*

Es decir que el jardín, *oasis* en el anterior poema, aquí franquea la entrada a un *remanso* donde se puede ser uno sin necesidad de fingir.

*Los patios y su antigua certidumbre,
los patios cimentados
en la tierra y el cielo.
Las ventanas con reja
desde la cual la calle
se vuelve familiar como una lámpara*
.....

A los jardines se agregan los patios, gracias los cuales una calle cualquiera pasa a ser nuestra. Jardines y patios adquieren desde el primer poemario de Borges, el que escribe



a su vuelta del viaje del 21, una presencia amable, otorgan un matiz de caricia en medio de la aspereza de los versos. Pero no será sino hasta 1926, cuando Georgie publica en la Revista *Áurea*, *Los versos con ademán de recuerdo* (45), en que el jardín de la casa de Palermo Viejo se perfila con toda nitidez. Y allí es donde conforma, como Dakar, un dueto perfectamente armónico con una obra de su hermana.

Ella también hará jardines variados: el *Jardín* publicado en el número 2 de *Proa*, de diciembre de 1922, o el de la revista francesa *Manomètre* de Lyon No. 3, de marzo de 1923 (igual al del No. 3 de *Plural*), por ejemplo. Mayor desarrollo sugiriendo un espacio público alcanzan *Los tres paseantes de Nimes* y *Parque*, publicados en los números 1 y 2 de la

revista española *Plural*, fechadas en Nimes en 1923, ya mencionados.

Pero *La casa donde nació* es el único registro íntimo conocido del reencuentro, ya que se trata de una tinta que permaneció en el ámbito familiar. Representa el jardín de la casa de la calle Serrano y sus elementos más destacados son tres palmeras altas; la central, que marca el eje de la obra, tiene una anotación en la copa que dice “nido de pájaros”; la de la izquierda también está completa aunque, posiblemente por razones de composición, tiene una cabellera menos frondosa que la anterior y también menos nítida; la tercera se ve sólo parcialmente, a la derecha del papel, aunque puede ser que originalmente se percibiera entera, ya que el soporte amarillo fue seccionado para superponerlo a uno de otro color. Pero no son las únicas de la obra.

Hay una palmera asomando de un cantero del jardín, frente a una pared poco definida del fondo (puede ser la base del molino) y otra de un macetero; el receptáculo tiene forma de copón o cáliz. En la parte posterior izquierda del jardín se ve el nacimiento de una escalera, con baranda de pilares iguales y más atrás, el único elemento que no habrá de repetirse en otros *jardines*, un peral, posiblemente porque se trata de la peculiaridad de aquel recinto familiar –no eran frecuentes en la sección urbana de Buenos Aires– razón por la que Norah podría haber preferido reservarlo para ese ámbito.

En el ángulo superior derecho del papel aparecen una *Cruz del Sur* y las *Tres Marías*, formaciones celestes sólo visibles en el hemisferio sur, en tanto que arriba del peral ha colocado la inscripción “por aquí se pone el sol”, como si la artista quisiera, en ese registro íntimo, establecer pautas objetivas de la localización en el mundo de ésa, su verdadera casa familiar.

Georgie dice

*Recuerdo mío del jardín de casa
vida benigna de las plantas
vida cortés de misteriosa
y lisonjeada por los hombres.*

*Palmera la más alta de aquel cielo
y conventillos de gorriones;
parra firmamental de uva negra,
los días del verano dormían a tu sombra.*

*Molino colorado:
remota rueda laboriosa en el viento,
honor de nuestra casa, porque a las otras
iba el río bajo la campanita del aguatero.*

.....

*Jardín, yo cortaré mi oración
para seguir siempre acordándome:
voluntad o azar de dar sombra
fueron tus árboles.*

El jardín más elaborado de toda la producción de Borges – el ... de los senderos que se bifurcan- aparecerá mucho después, cuando su afectividad ya no dialogue con la hermana, sino que sus intercambios intelectuales se entablen sobre una base más consciente.

SALON FEDERAL

Los antepasados, sus gestas, los odios y amores ancestrales de la familia recuperan fuerzas con la vuelta al terruño. La pequeña historia local había quedado un poco congelada en el inmenso campo de la universal que los hermanos conocieron de cerca en Europa, por lo que volver a ver los daguerrotipos y los retratos al óleo les despierta un resabio de intimidad, de pertenecer a la crónica patria.

La familia Borges es liberal y unitaria, por eso los enemigos viscerales serán, en el siglo XIX, el Director Supremo de las Provincias Unidas, Don Juan Manuel de Rosas - perteneciente como ellos a las familias patricias, pero aliado con el populacho y la barbarie del caudillismo provincial- y, en el siglo XX, Don Juan Domingo Perón, militar como muchos de los antepasados de Georgie y Norah, pero proveniente de familia humilde y de madre soltera, cuya plataforma electoral son los *descamisados* y los obreros industriales.

Sin embargo, Borges apreciará a Irigoyen, el político radical que llevó a las clases medias por primera vez al poder en Argentina; se dice que el apoyo a su candidatura fue la razón que fracturó a las huestes martinfierrista y que ocasionó el cese de la revista. Lo cierto es que en *Inquisiciones* relaciona a Irigoyen con Rosas por el amor que a ambos les profesa el pueblo, como antes en *El tamaño de mi esperanza*, señalaba que *la Santa Federación...fue un genuino organismo criollo que el criollo de Urquiza (sin darse mucha cuenta de que lo hacía) mató en Caseros*. Pese a estos reconocimientos, en ambos textos no omite fustigar a su *imperdonable Mazorca, su propia tiranía y su oficinismo, sus fechorías e inútil sangre derramada*.

Antes, en 1921, Borges había escrito el poema *Rosas* que incluirá en *Fervor de Buenos Aires*, y Norah hecho el grabado sobre madera *Salón (Federal)*, que se publicará en la revista madrileña *Horizonte*, No. 2 de noviembre de 1922. Ambas obras están estrechamente unidas temática e ideológicamente, porque los hermanos creen a pié juntillas en la versión transmitida por los vencedores de Caseros, es decir que Rosas era un tirano cruel y bárbaro.

Famosamente infame

su nombre fue desolación en las casas

idolátrico amor del gauchaje y horror del tajo en la garganta.

La leyenda dice que la crueldad del tirano era sólo suavizada por el amor de su hija Manuelita, a quien acudían por cientos las mujeres y las hijas de los condenados a solicitar clemencia. El grabado de Norah puede representar una escena de éstas, en las que una mujer intentaba llegar a corazón de otra para obtener el favor del Director Supremo. En la pared de la izquierda cuelga un cuadro donde se representa a un hombre con una niña pequeña; en el sillón ubicado justo debajo, una joven que es evidentemente la niña del cuadro, se abanica mientras escucha, con la cabeza levemente inclinada hacia delante, lo que su visita le narra.



Sobre la pared de enfrente hay un espejo ovalado que no refleja nada, porque las tinieblas lo han opacado; debajo está instalada la que ruega, con la cabeza ladeada como si estuviera llorando y las manos sobre su falda. Esta parece ser corta, a la moda de los años en que fue hecho el grabado y no de la escena que se representa (46), aunque queda la duda si se trata de un juego de tiempos o el efecto de la posición de la mujer y lo recogido de la tela.

*La imagen del tirano
abarrotó el instante,
no clara como un mármol en la tarde,
sino grande y umbría
como la sombra de una montaña remota
y conjeturas y memorias
sucedieron a la mención eventual
como un eco insondable.*

.....

TRIANGULOS

Las relaciones que los hermanos Borges entablaron durante finales de la década del diez y la del veinte casi entera no son excepcionalmente triangulares, sino reiteradamente tripartitas. El caso de las dos Norahs y Georgie es paradigmático pero ni siguiera original, como no lo fue la ecuación Georgie, Norah, Guillermo de Torre. Tal vez la primera persona que se enamoró de Norah al tiempo que se encandilaba con la creatividad de Georgie, fue Adriano del Valle.

El adalid de la publicación de Grecia, la revista ultraísta de mayor continuidad, escribió su *Poema Sideral* –año III, No. XLII, del 20 de marzo de 1920- dedicado a ella:

.....

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

*A sus ojos se asoman las águilas atónitas como el fondo de dos vastos mares de luz o
como a la lejanía de unos claros horizontes marinos. Está arrebuja en sus telas de
brocatel, en sus tisús de oro, en sus terciopelos color de cinzolín, que.....*

.....

El poeta centauro, crucificado en una constelación, chupa un tarro de miel, ofrenda de Norah, la Atalanta de pies ligeros. Cuando Norah suspira se dobla suavemente la Espiga astral en las manos pálidas de la Virgen.

.....

El poeta centauro bebe y recita unos versos anacrónicos.

..... (47)

El *poeta centauro* es él mismo, ya que su libro de poemas *El jardín del centauro* fue materia de la primera tapa ilustrada por Norah que conocemos, afortunadamente reproducida en la revista *Baleares* en 1920, ya que el volumen nunca se publicó. Ella, en el mononúmero de *Reflector*, acompañará con una viñeta el poema *Dársena* de Adriano del Valle y él todavía le dedicará otro poema, *Norah en el mar* –Grecia, No. XLIV– donde la llama

*¡Sirena en transatlántico,
caracol limpio, concha marina, lucero blanco.*

Como devolviendo anticipadamente la gentileza, Georgie le había dedicado un *Himno al mar* que se publica en la revista *Grecia* No. XXXVII y no será incluido en libro alguno en castellano en vida de Borges ni, por supuesto, en las *Obras Completas* – sólo en la *Colección Pléiade*, 1993. El poema adolece del mismo tono elegíaco de los mencionados de Adriano del Valle

*Oh instante de plenitud magnífica;
Antes de conocerte, Mar hermano,
Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles*

.....

lo que hace pensar en que todos ellos son producto de los momentos de exaltación juvenil y vanguardista propios de los años 1919 y 1920, por lo que posteriormente se avergonzaron de ellos y prefirieron olvidarlos. Si bien los últimos intercambios registrados se produjeron en 1927 - en que Norah colaboró con la revista *Papeles de aleyuya*, dirigida por el poeta español, con un grabado denominado *Plaza Nueva de Sevilla*, y la revista *Martín Fierro* publicó una nota suya denominada *Semáforo literario*, se desconoce si la relación entre los tres se prolongó más allá; que sí se sabe es que Adriano del Valle conservó el original de las tapas de *El jardín del centauro*, y otras obras de Norah, hasta su muerte (48).

A principio de 1920, primero Georgie y después Norah, conocen a Guillermo de Torre. Inicialmente, la amistad entre los dos hombres será muy estrecha ya que se cartean, intercambian impresiones y material, etc. Ella, que tenía una corte de admiradores en las huestes ultraístas (49), queda evidentemente impresionada con el joven crítico. Recordar que Norah se casó con Guillermo siete años después dará una idea de la cantidad de material que une a nuestros tres protagonistas, por lo que sólo me limitaré a mencionar el que tiene, por su naturaleza, una función pública y corresponde al período que tratamos.

Norah realiza las viñetas para el *Manifiesto Vertical* de Guillermo de Torre, que se publica como hoja suelta anexa a la revista *Grecia*; Georgie comenta el manifiesto en la

revista *Reflector*, de diciembre de 1920. El joven Borges le dedica al crítico el poema *Arrabal* que incluirá en *Fervor de Buenos Aires*, cuyas tapas y viñetas hará Norah –con la aclaración de que nunca excluirá ni el poema, ni la dedicatoria- y Guillermo dedica a su amigo el poema *Auriculares*, de *Hélices* (50), cuya ilustración de primera página y ex-libri también creará Norah –la tapa es de Barradas y el retrato del autor de Vázquez Díaz.

En 1925, Guillermo de Torre publica la primera edición de su *Literaturas Europeas de Vanguardia* (51), donde dedica un apartado muy importante a Jorge Luis Borges y otro a Norah, pero éste desaparecerá en la segunda edición. El título es *Dos xilógrafos: Norah Borges y Rafael Barradas*; omite por tanto a Jahl, otro de los inexcusables colaboradores plásticos de las revistas ultraístas y también a Bores, aunque éste no participó de las publicaciones más paradigmáticas –Grecia y Ultra- lo que justificaría su exclusión.

Hace a Norah una alabanza que despierta suspicacias y alumbra sobre las posibles razones de los cambios estéticos que se producirán en ella a partir de mediados de la década: *dotada de una iridiscente sensibilidad femenina* (sic)...*Su ingenuidad insufla un encantador ritmo lineario* (sic) *a sus composiciones*. El hecho de que en la segunda edición (52) omita el título y casi toda referencia a la participación de Norah en el movimiento vanguardista –la menciona sólo dos veces y circunstancialmente- abona la idea de que, cuando ya era su marido, quiso echar un manto de olvido sobre aquella etapa de su mujer, aunque en su momento usara la publicación de la primera versión del libro para lisonjearla.

En el título que le dedica a Georgie en la primera edición, matiza los elogios iniciales con una suerte de reproche por, lo que de Torre considera, el abandono de la estética ultraísta en los poemas incluidos en *Fervor de Buenos Aires: No son los bellos poemas empero –lamentablemente- los que pueden leerse en el primer volumen impreso por Borges...pues el poeta, dando por conocidos y prescritos sus poemas más representativos* (y *queriendo anular las ajenas imitaciones posteriores*) *del alba ultraísta...los excluye, recogiendo otros inéditos que responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu*.

La respuesta borgiana no tarda en llegar; en la revista *Martín Fierro* No. 20 de agosto de 1925, Georgie comenta ese libro de De Torre: *quiero echarle en cara su progresismo, ese además molesto de sacar el reloj a cada rato*. Después parece proponer una tregua –*ya me cansó la discordia y anoto en son de toda paz, una observación que su lectura afianzó en mí-* pero, inmediatamente vuelve a atacar: *la influencia irrecusable que los norteamericanos han ejercido y ejercen en la literatura europea*. La peor afrenta para un español del veinte, cuando todavía la herida de la Guerra de Cuba estaba sangrante.

Pero las diferencias prematrimoniales entre hermano y futuro marido no terminan allí: en la recién estrenada *La Gaceta literaria* de Madrid, de la que Guillermo de Torre era secretario de redacción, éste publica un artículo que generará una airada reacción en toda Sudamérica, *El meridiano intelectual de Hispanoamérica* (53). No era para menos porque, en la propuesta tenía un fuerte contenido neocolonialista, por lo que en *Martín Fierro* de Buenos Aires aparecen varios artículos, la mayoría de corte humorístico, burlándose de ella. Dos de éstos comprometen a Georgie: *Sobre el meridiano de una gaceta*, firmado por él, donde el poeta adopta una posición antiespañola y proitaliana

que no se corresponde con su pensamiento real, posiblemente con el solo objetivo de herir a quien ha osado sugerir que Madrid era culturalmente más importante que Buenos Aires.

El otro artículo, *A un meridiano encontrao* (sic) *en una fiambarrera* - en el No. 42 de Martín Fierro, igual que el anterior -, lo firman Ortelli y Gasser, seudónimo de Borges y Carlos Mastronardi y, a la vez, una evidente burla del filósofo español que había traducido la llamada a la vuelta al orden de Jean Cocteau, en su *La deshumanización del arte*. El texto es satírico y está escrito en un lunfardo (54) tan cargado que hoy es muy difícil de comprender, aún para los argentinos.

Podría considerarse a estos encontronazos como juegos juveniles que se olvidan al madurar, pero es parte de la tradición oral la antipatía creciente que separó a ambos cuñados. Una vez preguntaron a Borges cómo se llevaba con Guillermo de Torre y él contestó: *fantásticamente; él no me escucha y yo no lo veo*, apelando para la boutade a minusvalías de ambos. Menos conocido, pero más cruel, es el comentario que hizo Borges al salir de visitarlo por última vez en la sala de terapia intensiva: *lo veo muy mejorado*, dijo según relata su sobrino Miguel. Y para 1971, hacía más de quince años que estaba completamente ciego.

En cambio, Norah Borges mantuvo toda la vida un gran amor y admiración por su marido y devoción por su hermano, por lo que compatibilizar la satisfacción a las exigencias de Guillermo, que era muy absorbente, con el cariño fraternal no debe haber sido tarea fácil.

En la *polémica del meridiano* a la que me refería más arriba aparece contestando, entre los cofrades argentinos, Ildelfonso Pereda Valdés, un poeta y crítico uruguayo. Como se sabe, la vinculación de los Borges con la orilla oriental fue muy fuerte, originada en parentescos –con los Haedo- pero desarrollada por afecto ganado. Ya mencionamos su poema *Montevideo*, que es una precoz muestra de todas las oportunidades en que se refirió literariamente la Uruguay, a lo largo de su vida.

Particularmente en el período de las vanguardias, ambas orillas del Plata estuvieron más unidas artísticamente que nunca (55); los escritores de un lado colaboraban en las revistas del otro – Teseo, Cruz del Sur y Pegaso en la oriental; Nosotros, Prisma, Proa y Martín Fierro en la occidental- y los libros circulaban al unísono, teniendo algunos lugar de edición en ambas capitales, Buenos Aires y Montevideo

Pereda Valdés, tiene una obra importante como poeta y en 1925 publica el libro *La guitarra de los negros*, fechada en Montevideo- Buenos Aires, y en 1929 *Raza negra*, por lo que era considerado un escritor *negrista*. El primero contiene un retrato del autor hecho por Norah y un poema dedicado a Georgie, *Campo*, donde dice:

Veníamos de la ciudad, aturdidos de ruido
en busca del campo verde y ancho como el mar
.....
¡Soñábamos con ranchos y guitarras!
.....

Poema con seguridad biográfico, ya que está escrito en la época en que Georgie anda por ahí en búsqueda de malevos, truhanes y gauchos. Sin sentirse inhabilitado por la dedicatoria, Borges comenta el citado libro en Martín Fierro No. 30/31 de julio de 1926, con frases muy ponderatorias.

En 1927, Ildefonso Pereda Valdés publica una *Antología de la Moderna Poesía Uruguaya*, en la editorial porteña de la Librería El Ateneo. Tiene varias curiosidades: idéntica diagramación de la *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, publicada el mismo año por Pedro Vignale y Cesar Tiempo, es decir con una pequeño retrato de cada poeta y su biografía, precediendo los poemas escogidos. Justamente, algunos de esos retratos en ambas antologías son de autoría de Norah. Por otra parte, la uruguaya tiene una *Palabras finales* escritas por Borges. Allí vuelve a reafirmar su estrecha vinculación afectiva con la Banda Oriental.

Muchos de los primitivos que recuerdo en mí, son de Montevideo; algunos –una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta- ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad puede ser hermosa. Y más adelante hace una interesante observación sobre la identidad uruguaya: Los argentinos vivimos en la haragana seguridad de ser un gran país (...) Los orientales, no. De ahí su claro (sic) que heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora (...) El sol, por las mañanas, suele pasar por San Felipe de Montevideo antes que por aquí.

Esa *Antología* tiene, además de aportes de los hermanos Borges, ilustraciones de tapa y contratapa, y viñetas de María Clemencia (López Pombo), quien las había hecho también para *La guitarra de los negros*. La participación de esta amiga íntima de Norah, cuyo estilo se le asemeja mucho (56), en obras seguidas de Ildefonso Pereda Valdés podría hacer imaginar una relación afectiva entre ambos, sin embargo Raúl Antelo dice que la mayor parte de las revistas argentinas que encontró en el archivo de Mario de Andrade –el autor de *Macunaima*- tienen dedicatorias o referencias a que le fueron remitidas por Rosario Fusco, joven colaborador de la revista *Verde* de la localidad mineira de Cataguases; *éste las recibía de una noviecita que tenía en Buenos Aires, o sea María Clemencia* (57).

A través de ella, que colabora en los No. 1 y 5 de la citada *Verde*, Norah no sólo publica un retrato de María Clemencia en la revista brasileña, sino que envía a Rosario Fusco la colección completa de *Proa*, que él comenta en la entrega de enero de 1928: *Proa es una magnífica revista modernista (en Brasil, equivalente a vanguardista) argentina que desgraciadamente (...) no logró alcanzar el tercer año de existencia. Con todo fue brillantísima.*

María Clemencia colaboró en la segunda época de *Proa*, Nos. 9 y 11, y seguramente siguió siendo asociada por Borges al Uruguay mucho después de aquella aventura vanguardista, porque la madre de *Funes el memorioso* se llama María Clemencia Funes, lo que en Borges no puede ser una casualidad.

Para Alfonso Reyes, embajador poeta y amigo de Georgie, Norah ilustró *Fuga de Navidad* (58), y para Ricardo Molinari otro cofrade martinfierrista, hizo las ilustraciones de *El imaginero, El pez y la manzana, Panegírico de Nuestra Señora de Luján y Hostería de la rosa y el clavel*, (59) pero durante esos años de la década del 20

Norah traba amistad con Silvina Ocampo, relación que como puede verse es anterior e independiente de la Borges- Bioy Casares, ya que ellos se conocieron en la década del 30, en casa de Victoria Ocampo.

Norah y Silvina presumiblemente se encontraron después del segundo viaje de los Borges a Europa. Esta última también estaba volviendo de París; no pensaba ser escritora sino artista plástica por lo que ambas simpatizaron inmediatamente ya que pertenecían a la misma clase social y compartían una visión parecida del arte. En la revista *Martín Fierro* hay alguna colaboración plástica de Silvina, seguramente sugerida por Norah a Evar Méndez.

Durante la década del veinte, Norah regala a Silvina varias obras: un retrato a lápiz de la que sería escritora, un mapa de Brasil, una terraza con mujer en *chaïes-longue* y, en la segunda mitad de la década del 30, un collage con caja de cigarrillos y el óleo *Las cometas*, posiblemente el que antes fuera expuesto en el Jeu de Pomme, en París.

Por esa época Silvina ha conocido a Bioy, para quien ilustra *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno* (60), novela de la que después su autor renegaría –con razón– y que nunca fue reeditada. Muchas personas confunden la autoría de esas ilustraciones, que han sido adjudicadas a Norah hasta por un librero-anticuario de Buenos Aires. La verdad es que, quien conoce el estilo de ésta profundamente no puede caer en ese error, pero una mirada superficial y poco entrenada pueden inducir a él.

Georgie conoce a Silvina mucho antes que a Bioy, pero también en casa de Victoria Ocampo; decimos que fue antes, ya que ella hizo un retrato a lápiz de Georgie para *Cuaderno San Martín*, que se publica en 1929, y Borges y Bioy se habrían encontrado por primera vez en 1931 (61). De cualquier manera, la complicidad intelectual entre los tres fue muy estrecha. De esa relación tripartita surgirán las más inteligentes antologías de poesía y narrativa fantástica que se han seleccionado en latinoamérica (62).

En 1940 Norah Borges hace la tapa y la sobrecubierta para la primera edición de *La invención de Morel*, que prologa Georgie. Adolfo Bioy Casares, su autor, nunca podrá superar esa obra señera, que marca los pasos de la ciencia ficción en latinoamérica y que anticipa la realidad virtual de una manera sorprendente. Borges termina el prólogo diciendo: *He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta*. Y tiene razón. Pero no me ocuparé aquí de la relación intelectual y de la producción conjunta literaria Borges-Bioy porque es bien conocida, no comprende a Norah y muchas veces tampoco a Silvina; volvamos, pues, al triángulo Georgie, Norah, Silvina.

Norah ilustra la edición de Círculo de Lectores de *Autobiografía de Irene*, de Silvina, que Borges incluye en su antología *Cuentistas y pintores argentinos* (63), y también hace la tapa para *Las invitadas* y *Cinco poemas* (64). Pero, como dice Borges, lo que *sella (...)* una antigua y triple amistad, es el libro *Breve santoral* (65) que Ocampo publica dos años antes de la muerte del escritor, profusamente ilustrado por Norah. Los tres son ancianos, están despidiéndose de la vida y encuentran una manera de hacerlo intelectualmente juntos.

ANGELES

A pesar de las muestras de afecto, como *Breve santoral*, que los hermanos se siguieron dando a lo largo de sus prolongadas vidas, la complicidad emotiva involuntaria que les hacía, de jóvenes, sorprenderse de las mismas cosas o situar sus sentimientos en los mismos escenarios, se fue esfumando. Como los niños que pierden la capacidad de fantasear, los Borges debieron ir inventando caminos, senderos, atajos, que los mantuvieran próximos o los acercaran después de un alejamiento. Y esas fórmulas fueron crecientemente racionales, es decir trabajadas, no espontáneas, debiendo encontrar contrapesos para las diferencias que se fueron acentuando.



Los intereses creativos de ambos hermanos se diversificaron; ella comenzó a pintar ángeles y santos, como compelida por un imperativo ancestral – *En la época de mi infancia la religión era cosa de las mujeres*, diría Borges en su *Autobiografía* –, en cambio la obra del hermano creció en profundidad y sofisticación temática, consiguiendo además una perfección formal difícil de comparar. Abandonaría los intentos folklóricos con el lenguaje y, sin embargo, consiguió capturar una forma del idioma castellano bastante universal pero con la que, a la vez, los argentinos nos sentimos identificados al punto de no poder afirmar si la lengua que hablamos la inventó Borges o él solo la sintetizó de una forma admirable.

Si los ángeles y santos de Norah tienen cierta ambigüedad, si parecen andróginos y posiblemente ocultan algún secreto, representan la religiosidad, escenas descritas en las vidas de los santos o en el Evangelio es decir que, pese a cualquier transgresión posible, responden al canon católico. De hecho, algunas obras de Norah Borges - como el mural de la Iglesia de la Sagrada Eucaristía, en el Barrio de Palermo, en Buenos Aires, que corona el altar mayor con dos ángeles- han sido entronizadas en lugares del culto.

Los ángeles de Georgie, que son pocos pero muy explícitos, transmiten una visión de la religiosidad muy diferente a la de su hermana. (Incluyo solamente aquellas menciones que se corresponde a obras hasta la década del 40).

.....
*Grandiosa y viva
 como el plumaje oscuro de un Angel
 cuyas alas tapan el día,
 la noche pierde sus mediocres calles
 (de Caminata en Fervor de Buenos Aires)*

*El poniente de pie como un Angel
 tiranizó el camino*

.....
(de *Campos atardecidos* en *Fervor de Buenos Aires*)

*Tarde que socavó nuestro adiós.
Tarde acerada y deleitosa y monstruosa como un ángel oscuro*

.....
(de *Una despedida* en *Luna de enfrente*)

*Tarde de Juicio Final
La calles una herida abierta en el cielo.
No se si fue un ángel o un ocaso la claridad que ardió en la hondura*

.....
(de *Ultimo sol* de *Villa Ortúzar* en *Luna de Enfrente*)

Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton, le fue suministrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra (A casi todos los recién venidos a la eternidad les sucede lo mismo y por eso creen que no ha muerto).

.....
*Las últimas noticias de Melanchton dicen que el mago y uno de los hombres sin cara lo llevaron hacia los médanos y que ahora es como un sirviente de los demonios.
(de *Etcétera* en *Historia Universal de la infamia*)*

.....
De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del provenir; las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda puso escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.

.....
(de *La Biblioteca de Babel* en *Ficciones*)

La primera observación que salta a la vista es que sólo en su primer libro, *Georgie* escribe *Angel* con mayúscula. En las tres primeras menciones, el uso del sustantivo *ángel* tiene una funcionalidad semejante: se lo utiliza para comparar - tal cosa es como un ángel- y en todas ellas se convierte en un obstáculo para lo deseado, el día, el camino y la tarde.

En el caso de *Ultimo sol...* el ángel se asemeja a un fantasma o a un espejismo en tanto que, en *Etcétera*, los ángeles son los mensajeros de una eternidad siniestra, en la que se engaña por un tiempo a los recién llegados hasta someterlos a la esclavitud. En *La Biblioteca de Babel*, menciona la *autobiografía de los arcángeles*, idea absurda en sí misma, porque los espíritus carecen de historia y sobre todo de la vanidad necesaria para encarar su narración; y lo hace en un catálogo de cosas imposibles, inútiles e inexistentes.

No parece que ninguno de estos ángeles fuera admitido en una misa. Más bien transmiten la visión ontológica incrédula, pesimista y algo cínica que hacen irresistible a la literatura de Jorge Luis Borges.

COMPARTIR EL GUSTO, PROPONER UNA CRÍTICA

Pero los hermanos no se separan del todo; van y vienen en la medida de que sus vidas se balancean para un lado y el otro, y el afecto persiste. Por eso buscan, periódicamente, puntos de enlace, atajos estéticos que los vinculen. Algunos libros que Norah ilustra, como, *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob (66) en 1949, para una edición que llevará prólogo de Georgie, son un claro punto de encuentro entre los hermanos propuesto por él, que siempre elogió ese libro.

A pesar de que, después de *Luna de enfrente*, Georgie aceptó otros ilustradores – se dice que prefería las tapas tipográficas – Xul Solar, Silvina Ocampo por ejemplo, entre los sesenta y setenta vuelve a requerir la colaboración de Norah para la primera edición de la *Obra Poética*, editada en 1964, de la que participan otros destacados artistas plásticos; también para la primera reedición de *Fervor de Buenos Aires* de 1969 (67) y la primera y única edición de *Adrogué* (68), una evocación nostálgica de sus veraneos juveniles compartidos, en esa población del Gran Buenos Aires, que Borges siempre recordó con afecto.

Sin embargo, existió una convocatoria de Georgie a Norah que desorienta sobre la conclusión a la que hemos llegado en la primera parte respecto de su apreciación sobre la capacidad femenina de llegar a la abstracción literaria. Fue en la década del cuarenta; Borges dirige una *revista casi secreta* como la llamaría él, aunque hoy sea considerada paradigmática y objeto de deseo de los coleccionistas: *Los Anales de Buenos Aires*. Tuvo veintidós números –aunque con la mentirilla de dobles y triples- desde enero de 1946 hasta diciembre de 1947. Dos maravillosos años completos de una revista nuevamente dirigida por Borges, ahora maduro, ahora con las ideas estéticas claras.

Norah participa de la aventura como ilustradora, cosa que prácticamente no había hecho –sólo excepcionalmente como *Rusia* en Grecia- en las anteriores revistas dirigidas por su hermano, a las que aportaba, como dije, textos plásticos. Pero ha transcurrido el tiempo y ella es una consagrada ilustradora, requerida por Rafael Alberti y León Felipe, por nombrar sólo poetas españoles exiliados. Por eso la compromete en una tarea que no ha sido señalada ni recuperada hasta ahora, la de acompañar la presentación de Julio Cortázar con *Casa tomada* (69). Se trata de un Cortázar inédito, por lo menos con su nombre, que Borges se arriesga a presentar a sus lectores, como antes había hecho con Roberto Arlt en Proa.

Pero la curiosidad a la que me refería, es que Georgie convoca a Norah para hacer la columna de crítica de plástica de la revista. Su dudosa inclinación hacia la elaboración de ideas respecto de la tarea creativa había tenido una primera expresión en la revista Martín Fierro, con *Un cuadro sinóptico de la pintura*, publicado sin firma, en el número 38, del 26 de febrero de 1927. Allí, utilizando una formulación muy curiosa - cercana a los poemas concretos que aparecerán recién en la década del 40- esquematiza los presupuestos básicos de la concepción estética que está elaborando para sí, como si ello la ayudara a ordenarlos.

El siguiente intento será en las páginas de La Nación del 12.VIII.1928, donde se reproducen nueve de sus obras recientes - con marcada influencia de Marie Laurencin, la amada de Apollinaire, planas, lineales, sin perspectiva -, junto a un listado de *Las obras de arte que prefiero*. Incluye, desde *los juguetes populares de cartón pintado y los títeres vestidos de zaraza o de tarnatán* hasta *los cuadros de El Greco (rosa, gris, amarillo)*, *los (...) celestes y rosados de Irene Lagut* y *los (...) de Picasso*.

La revista Sur, de Victoria Ocampo, la convocará para participar de dos encuestas, una referida a la importancia de Cézanne (no.56) y otra a la obra de Gauguin (no.163). Su respuesta sobre el primer asunto tiene la simplicidad y síntesis de algunos de sus ángeles: *El mérito de Cézanne fue el de traer la claridad y el orden al final del sombrío y confuso siglo XIX. Su técnica, tan nueva para los franceses, vino trescientos años después del Greco. El Greco modelaba el color con grandes pinceladas. Cezanne tradujo esa manera a una técnica minuciosa de pequeñas pinceladas, de tonos de colores infinitamente degradados, el uno junto al otro, sin mezclarlos, como el músico pone una nota junto a la otra; pero es el mismo sorprendente colorido de salmón y verde manzana, de ocre amarillo y rosa fresa.*

Pero será en la emblemática revista dirigida por su hermano, donde oculta tras el seudónimo de Manuel Pinedo, hará crítica de arte con dedicación y continuidad. El estilo es, para quien ha leído cartas suyas, absolutamente inconfundible: oraciones cortas, frases (sin verbo), adjetivaciones un tanto cursis que nadie usaría ya en esa época, para hablar de obras de arte; ideas claras, gustos definidos y coherentes con su derrotero personal.

Si quedaran dudas, dos pruebas irrefutables: los artículos suscritos por Manuel Pinedo, cuidadosamente recortados y conservados juntos, con anotaciones a lápiz de la propia Norah (70) y el testimonio escrito de Jorge Luis Borges: *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 pseudónimo -¿pseudónimo ocultarse tras un nombre masculino?- de Manuel Pinedo . Otra vez la misma delicadeza (71).*

La confección de su página de crítica debe haber exigido a Norah, con hijos chicos todavía, una escolar disciplina de asistencia a todas las muestras que se hacían en la ciudad y que no eran pocas, ya que registra las de la Galería Witcomb, Salón Peuser, Galería Rose Marie, Müller, es decir lo más granado de la época, además de las exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes, los Salones oficiales y hasta la inauguración de los frescos de la Galería Pacífico.

La sensibilidad para apreciar lo nuevo no ha sido adormecida por su coro de ángeles; comenta con mucha agudeza la primera exposición de la Asociación Arte Concreto

Invencción, refiriendo primero, a los antecedentes, lo que evidencia además una completa información sobre lo que pasa en el mundo: *Esta tendencia nueva en nuestro país, tiene sus antecedentes en el grupo Stijl, formado en Holanda, en 1917, por un grupo de pintores: Mondrian, Théo Van Doesburg y otros, el escultor Vantongerloo, y algunos arquitectos y decoradores, dirigidos por Oud.*

Este grupo de pintores argentinos, continúa más adelante, rompe con el tema de los cuadros, con la copia directa de la naturaleza, con el retrato. Es como una lluvia que lava todo: los cuadros del museo y hasta los recuerdos./ Más que cuadros, son objetos creados - que no guardan la clásica forma rectangular- con la belleza que puede tener un tapiz persa, un brillante juguete o una cometa de papel. Pero el elogio no oculta la premonición: (...) creemos que pasado algún tiempo ellos mismos querrán salir de ese pequeño laberinto. Los que no encontraron la puerta, abandonaron la pintura, como Lydi Pratti y Tomás Maldonado.

Dice de Berni, antes de Juanito y Ramona: *Las naturalezas muertas, en las que llega a la perfección son frescas y jugosas con todo el calor de las frutas recién arrancadas de la tierra, pero están hechos (los cuadros) con excesiva preocupación por la realidad. Tal vez el mismo cuestionamiento que se hacía el propio artista y que lo llevó a reinaugurar su realismo. Vuelve a elogiarlo en los murales de la Galería Pacífico diciendo que su obra es grandiosa y de un equilibrio perfecto.*

Con motivo de una muestra de Arte Contemporáneo Italiano en el Salón Peuser, registra haber seguido la trayectoria de los ex-futuristas, Prampolini y Carrá, a través del tiempo; lo mismo que la de De Chirico, que fuera maestro en París de su amiga Silvina Ocampo y que, posiblemente a través de ella, contagió a Norah de metafísica.

Pero las reseñas más curiosas se refieren a los Salones - de Otoño, de Primavera, y de Acuarelistas- donde se presentan artistas nuevos, a cuyas propuestas ella se manifiesta permeable y amplia. Tal vez sea una nueva muestra de que la vanguardia permanece enmascarada...ahora en Manuel Pinedo. Y de que su hermano conoce la identidad.

NOTAS

1. Emir Rodríguez Monegal. *Borges, una biografía literaria*. Tierra Firme. México. 1987
2. Alicia Jurado. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. EUDEBA. Buenos Aires. 1964
3. Miguel de Torre. *Apuntes de familia*. Alberto Casares Editor. Buenos Aires. 2004
4. recogido en: Jorge Luis Borges. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé. Buenos Aires. 1997

5. Estela Canto narra en su libro *Borges a contraluz* (Espasa Calpe, Madrid, 1989) cómo se frustró la relación amorosa entre ambos, después de que él le pidiera que se casaran. A pesar de ello, Georgie le regaló el original de *El Aleph*, libro que escribió durante el período en que se frecuentaban; una vez muerto el escritor, se remató en Londres y fue adquirido por la Biblioteca Nacional de España.

6. Tuve una experiencia personal de esa necesidad de Borges agradar a las mujeres, que lo acompañó obsesivamente hasta la ancianidad. Corría el año 1984 y la efervescencia ocasionada por la recientemente recuperada democracia en Argentina hacía que las propuestas legislativas, especialmente en el campo de la cultura, se multiplicaran. Yo colaboraba con la SADE (Sociedad Argentina de Escritores, de la que Borges había sido Presidente) en el área legal, en cuyo seno se había redactado un proyecto de ley por el cual, de sancionarse, la entidad gremial se convertiría en el ente recaudador del derecho de autor. La iniciativa generaba resistencia en los sectores empresariales, es decir en las editoriales por lo que, para que tuviese alguna alternativa de prosperar, debía contar con el apoyo de los capitostes de las letras argentinas. Yo me encargué de conseguir las adhesiones de Borges y Sábato entre otros.

Llegué al departamento de Borges en la calle Maipú con cinco ejemplares de una edición rusa de *El Aleph*, que había recibido en la Cancillería desde nuestra Embajada en Moscú; se quejó amargamente de que él no había autorizado ni había sido consultado para esa traducción, echándole los galgos a su editor argentino, en ese momento el único que tenía los derechos. Después resultaría una de las muchas ediciones piratas de Borges que se hacían en la Unión Soviética, pero en ese momento me vino como anillo al dedo: le expliqué que los escritores menores, que no recibían anticipo por sus libros, nunca conseguía saber cuánto habían vendido y consecuentemente, tampoco cobrar un mísero peso de derechos de autor.

Borges parecía encantado con la conversación y con exponer ante mí el expolio que él, personalmente, decía sufrir de los editores. Cuando por fin le pedí que firmara la solicitada de adhesión, me dijo que lo hacía con gusto y plenamente convencido. Llegué a la SADE exultante: había conseguido el apoyo más importante de cuantos podíamos obtener, pero la euforia duró poco. Al día siguiente, el diario La Nación salió con una solicitada de escritores que estaban en contra del proyecto de la Ley SADE...encabezados por Jorge Luis Borges.

Durante un tiempo estuve muy enojada con Borges por una actitud que consideré antiética, pero unos meses después comencé a comprender. Seguramente el día antes había estado con él María Ester Vázquez, que lideraba a los escritores liberales anti ley SADE , e igualmente que a mí, Borges había querido satisfacerla, dejarla contenta. Le habrá contado que los ordenamientos como ése eran corporativistas y que él creía firmemente en las leyes del mercado. Medias verdades. Mucho más tarde entendí que Borges creía en lo que nos había dicho a las dos. No mentía, decía la verdad que convenía a la situación de seducción que se planteaba...o si se quiere, cultivaba la estética, no la ética.

En la Argentina, la Sociedad de Autores y Compositores (SADAIC) recauda el derecho de autor de la tocado o cantado, y ARGENTORES, la Sociedad Argentina de Autores Teatrales el correspondiente, por lo que lo iniciativa tenía fuertes antecedentes, En esta historia Borges queda mal, pero hay que considerar que la actitud de Sábato, el adalid de los derechos humanos, fue mucho más reprochable desde el punto de vista ético. Después de tomarse un día para pensarlo, me contestó que no podía apoyar la iniciativa porque su editor estaba en contra (¡).

7. op. cit.

8. Beatriz de Nóbile. *Palabras con Norah Lange*. Carlos Pérez Editor. Buenos Aires. 1968.

9. op.cit.

10. Norah Lange. *La calle de la tarde*. Ediciones J. Samet. Buenos Aires. 1925

11. Raúl Antelo, que organizó y coordinó el volumen de la edición crítica de las Obras completas de Gironde (Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores. Buenos Aires. 1999), me contó que después de 1930 Georgie siguió dedicando sus libros a Norah Lange, no a Oliverio.

12. citado por Beatriz de Nóbile, op.cit.

13. Silvina Ocampo. *Breve Santoral* (dibujos de Norah Borges y Prólogo de Jorge Luis Borges) Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires. 1984

14. Jorge Luis Borges. *Norah*. Edizioni Il Polifilo. Milán. 1977

15. ambas citas son del prólogo a *Norah*. op. cit.

16. recogido en: Jorge Luis Borges. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé. Barcelona . 1997

17. Con motivo del centenario de Borges, escribí un artículo sobre su relación con las artes plásticas y allí utilicé, creo ahora que erróneamente, ese poema como prueba de alguna perturbación en la relación entre ambos hermanos, antes de 1920.

- May Lorenzo Alcalá. *El cóncavo azul*. Proa tercera época no. 42. Buenos Aires. Julio/agosto de 1999.

18. Carlos García ha publicado entre otros libros: *El joven Borges poeta*. Ed. Corregidor. Buenos Aires.2000 y *Cartas del Fervor. Correspondencia con Maurice Abranowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Barcelona. 1999

19. idem que (16)

20. Jorge Luis Borges. *Autobiografía*. El ateneo. Buenos Aires. 1999.

21. Jorge Luis Borges. *Luna de enfrente*. en *Obras Completas* Tomo 1. Emece. Buenos Aires. 1989.

22. Argumento sobre este punto en otros capítulos.

23. Centro Cultural Borges. Buenos Aires. 1996

24. La revista *Baleares*, donde se publicaron las primeras colaboraciones de Norah conocidas hasta ahora (no. 96, del 30 de septiembre de 1919) era una revista social y de información general, donde se incluían colaboraciones literarias y comentarios de muestras o visitas de pintores a la isla, Mallorca.

25. Alejandro Vaccaro. *Georgie*. Editorial Proa/Alberto Casares. Buenos Aires. 1996

26. Pasé por Nîmes en abril de 2003 y, gracias a la buena voluntad de mi marido, encontré y fotografié el *Jardín de la fuente*. Lo escrito en cursiva es extraído de: *Provenza*. Ediciones Bonechi. Florencia. 1999

27. Como es sabido, Borges expurgó su obra muchas veces, la primera de ellas en 1943, por lo que en la primera edición de las *Obras Completas* de 1974 (Emecé. Buenos Aires) algunos poemas o libros enteros, como *El idioma de los argentinos*, ya no aparecen. Estos, los libros, serán reeditados después de su muerte por primera vez por Seix Barral, y los poemas no incluidos nunca en libro y los textos publicados en revistas

- o diarios, serán reunidos en los tres tomos de *Textos recobrados*, publicados por Emecé argentina. Antes de éstos, existió un volumen llamado *Textos cautivos*, Tusquets, Buenos Aires, 1986, con una recopilación de notas de Borges para la revista El Hogar.
28. May Lorenzo Alcalá. *Ramón inventa a Norah*. Cuadernos Hispanoamericanos No. 620. Madrid, febrero de 2002.
 29. Respecto del *rombismo borgiano*, ver el capítulo 1.
 30. Uso la versión de *Ultra*.
 31. en mi Colección.
 32. Mapa de *La Atlántida* en mi Colección.
Ver: May Lorenzo Alcalá. *Cartografía de Norah Borges*. Confluencias No. 2. Mar del Plata. febrero de 2003
 33. En conversación con la autora de este trabajo.
 34. María Kodama. *Prólogo* a la segunda edición de *El tamaño de mi esperanza*. Seix-Barral. Buenos Aires. 1993.
 35. Ver: May Lorenzo Alcalá. *Vanguardia argentina y modernismo brasileño, años 20*. GAL. Buenos Aires. 1994.
 36. Los biógrafos de Borges no coinciden en la ubicación de la casa que, en algunos, parecen ser dos diferentes. Pero lo que es seguro es que, hasta mudarse a la Avenida Quintana después del segundo viaje, la familia vivió en el barrio de Palermo Viejo.
 37. El Ateneo. Buenos Aires. 1999
 38. *Tanos* se decía a los italianos; *gallegos* a todos los españoles, cualquiera fuese su procedencia y *turcos* a los árabes, porque llegaban con pasaporte del Imperio Otomano.
 39. op.cit.
 40. op.cit.
 41. Existe una tinta denominada *Paisaje de Buenos Aires*, pero debe ser posterior, ya que fue publicada en la revista Sur, en 1930 y presenta una estética diferente aunque retrate el mismo ángulo de la Plaza San Martín..
 42. Ramón Gómez de la Serna. *Norah Borges*. Losada. Buenos Aires. 1945.
 43. *Montevideo*, en *Luna de enfrente*.
 44. *Fundación mítica de Buenos Aires* en *Cuaderno San Martín*.
 45. Lo incluirá en *Cuaderno San Martín* bajo el título de *Fluencia natural del recuerdo*, cuya versión utilizamos.
 46. Lo que habilita que Roberta Quance haga una interpretación de la posición de esa figura femenina, vinculándola con una foto contemporánea de Norah. Ver: *Un espejo vacío: sobre una ilustración de Norah Borges para el ultraísmo*. en Revista de Occidente no. 239. Madrid. 2001
 47. Además de en Grecia, Vicente Gómez Vichares. *Un poema ignoto de Adriano del Valle (poema sideral)*. s/mención de editorial. Valencia. 1982
 48. Porque fueron vendidos por sus herederos al galerista Guillermo de Osma, de Madrid.
 49. Ver: Sergio Baur. *Norah Borges, musa de las vanguardias*. Cuadernos Hispanoamericanos No. 610. Madrid, 2001
 50. Guillermo de Torre. *Hélices*. Ed. Mundo Latino. Madrid. 1925
Edición facsimilar: Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga. 2000.
 51. Guillermo de Torre. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Caro Raggio. Madrid. 1925.
 52. Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Guadarrama Madrid. 1965.

53. La Gaceta Literaria No. 8. Madrid. 1927
También reaccionaron los brasileños de *Klaxon* y los peruanos de *Amauta*.
54. argot porteño.
55. Ver May Lorenzo Alcalá. *Del Río de la Plata para el mundo: cosmopolitismo martinfierrista*.
- catálogo a *Literatura Argentina de Vanguardia, 1920-1940*. Casa de América. Madrid. 2001.
- catálogo a *Prismas y Proas: vanguardias literarias argentinas*. Fundación Picasso. Málaga. 2001
56. Otra joven de estilo parecido al lineal de Norah es Susana Hudson, que publica una colaboración en Proa No.3 primera época, aunque quedan dudas sobre su existencia real.
57. Raúl Antelo. *Na ilha de Marapatá*. HUCITEC. San Pablo. 1986.
58. Viau y Zona. Buenos Aires. 1929.
59. Proa, Buenos Aires, 1927; Cuadernos del Plata, Buenos Aires, 1929; s/mención, Buenos Aires 1930 y s/editorial, Buenos Aires, 1933.
60. Colombo. Buenos Aires. 1935
61. Bioy contaría el aparente primer encuentro en casa de Victoria Ocampo. La complicidad fue instantánea, tanto que la dueña de casa les demandaría un poco de atención para el homenajado de turno.
62. Por ejemplo:
Antología de la literatura fantástica. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1940
Antología de la poesía argentina. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1941
63. Jorge Luis Borges: selección y prólogo. *Cuentistas y pintores argentinos*. Círculo de Lectores. Buenos Aires. 1985
64. Silvina Ocampo. *Las invitadas*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1961; *Cinco poemas*. Francisco Colombo. Buenos Aires. 1973
65. Silvina Ocampo. *Breve Santoral* (Prólogo de Jorge Luis Borges; ilustraciones Norah Borges) Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1984
66. La Perdiz. Buenos Aires. 1968
67. Ambos Emecé, Buenos Aires.
68. Extrañamente, porque Borges ya era famoso, se trata de una edición hecha por suscripción entre sus amigos, cuya nómina figura al final del libro.
69. *Casa tomada* en No. 11, de diciembre de 1946, ilustrada por Norah. *Bestiario* en No. 18/19, de agosto septiembre de 1947, con viñeta de autoría desconocida.
70. en mi Colección.
71. Prólogo a *Norah*. op.cit.