



Norah y Jorge L. Borges: redescubrimiento de la ciudad

Autor:

Patricia M. Artundo

Revista:

Estudios e investigaciones

1994, 5, 99-112



Artículo



NORAH Y JORGE L. BORGES: REDESCUBRIMIENTO DE LA CIUDAD

PATRICIA M. ARTUNDO

Entre los diversos acontecimientos que signaron la juventud de los hermanos Borges, el retorno a la ciudad de Buenos Aires en 1921, constituyó uno de los hechos más significativos pues determinó en gran medida el carácter de su obra juvenil.

En aquella oportunidad, ambos “redescubrieron” su ciudad y esta operación común revela la existencia de un punto de íntima unión entre los hermanos que merece ser destacado. Este se refiere a la visión particular de Buenos Aires que ambos compartieron y que fue elaborada como respuesta frente a los profundos cambios operados -a nivel social y urbano- en Buenos Aires durante su ausencia (1914-1921); tal relación se hace explícita al confrontar los trabajos realizados por la artista entre los años 1921 y 1923 con los poemas escritos por J.L.B. durante esos mismos años (1921-1922), reunidos en su primer libro de poesías, *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923.

El valor que adquiere la ciudad en la obra borgeana ha sido estudiado en diferentes sentidos, desde su “fundación” mitológica, a partir de los elementos premodernos o imaginarios, en el marco del concepto de la modernidad¹, hasta en sus relaciones con la arquitectura propiamente dicha.

En esta última orientación trabaja Cristina Grau², quien investiga lo que denomina “la arquitectura literaria” presente en la obra de Borges y pone el énfasis en los espacios arquitectónicos recreados por el poeta.

No obstante, constatamos que los estudiosos que se han ocupado del tema -sea desde el ámbito de las letras o de las artes- no han atendido a la relación aludida en el párrafo inicial.

En nuestro caso particular debemos preguntarnos ¿qué importancia puede tener el determinar que la arquitectura a la que alude el poeta durante el período 1921-1922 tiene su correlato iconográfico en las xilografías y linóleos de Norah?

Consideramos que sirve en primer lugar para que éstos últimos cobren una significación que les ha sido negada hasta el momento; luego, para que tanto el texto

literario como la imagen plástica se enriquezcan mutuamente. Por último, creemos que esa forma compartida de “ver” y “sentir” la ciudad constituye la principal explicación al hecho de que Borges le solicitara a su hermana una ilustración para la cubierta de *Fervor*.

Es posible entender la relación enunciada si consideramos previamente la existencia de un sentimiento muy profundo entre los hermanos. En muy pocas oportunidades se ha destacado el afecto que los unía y, en este sentido, las palabras de Borges son significativas:

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.³

Podemos afirmar que ese sentir se mantuvo vivo y aún se acentuó en los años de juventud; primero, cuando se encontraron aislados en Ginebra y Lugano a causa de la guerra (1914-1918) y, después, ya en España (1919-1921), cuando se sintieron animados por una necesidad de renovación estética que compartieron como integrantes del movimiento ultraísta.

Es hacia esa época que debemos volcar nuestra atención en busca de los primeros antecedentes de una comunión no sólo estética sino también espiritual.

De ese período data el poema “Rusia”, escrito por Borges en 1920 y que fue publicado en *GRECIA* (Madrid) acompañado por una xilografía de Norah. Hemos hablado⁴ de este grabado entendiéndolo como una interpretación plástica de la poesía, pero al mismo tiempo, alejado de la reproducción literal de su contenido: poema e imagen se unían en esa oportunidad para expresar con ardor una visión personal del acontecimiento -la Revolución de Octubre. Sin embargo, no es posible determinar fehacientemente cuál de ellos surgió primero, ambos comparten un mismo entusiasmo y, de igual modo, los dos estaban relacionados -en sus aspectos formales- con la estética expresionista.

Otro poema, “Catedral”⁵, escrito probablemente en enero de 1921, poco antes de regresar a Buenos Aires, aparece relacionado a una tinta de Norah de la misma época y que lleva también el mismo título.

En su estudio, Grau⁶ destaca que es en la poesía de los años 1919-1922 que “el entorno se hace objeto poético y Borges utiliza los recursos formales de la vanguardia literaria para hacernos ver de un modo nuevo la arquitectura de Mallorca” y se detiene particularmente en el poema citado como en uno de los primeros ejemplos en los que él intentó transmitir su experiencia arquitectónica.

15 El dibujo de Norah nos demuestra que la artista tampoco permaneció ajena al paisaje que la rodeaba. Ella recuerda⁷ que estando en Palma, salían por las noches con su hermano y caminaban por el muelle: era un momento de recogimiento que los dos

compartían. Es fácil explicar entonces que tanto la imagen como el poema traduzcan la fuerte impresión que provocaba en los jóvenes la imponente Catedral de San Miguel, que aparecía enmarcada por cielo y mar.

Los versos:

La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan

encuentran en el dibujo su correspondencia plástica; la imagen traduce los términos empleados por el poeta: la catedral parece la proa de un barco que penetra en la bahía; sus líneas verticales marcan un fuerte impulso hacia lo alto y contrastan a la vez con la presencia contundente del edificio religioso.

De regreso en Buenos Aires, a fines de marzo de 1921, la situación no se vió modificada. Otra vez se encontraban en una ciudad que, a pesar de ser la suya, les resultaba extraña. Los testimonios de Borges al respecto son muy claros. A poco de llegar le manifestaba a su amigo, el poeta mallorquí Jacobo Sureda, la urgencia que sentía por regresar al “viejo Continente, más nuevo que este, que está en América donde todo parece flojo y marchito”⁸. Asimismo, en el poema “La vuelta”, que data seguramente de este período y que forma parte de *Fervor*, el poeta se lamentaba:

Al cabo de unos años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito
[...]
cuánto heroico poniente
militará en la hondura de la calle
y cuánta quebradiza luna nueva
infundirá al jardín su ternura,
antes que me reconozca la casa
y de nuevo sea un hábito!⁹

No debió haber pasado demasiado tiempo antes de que J.L.B. mudara su sentir. En los últimos cuatro versos de “Arrabal”, dedicado a Guillermo de Torre, confesaba:

Esa ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.¹⁰

Es muy probable que Norah no haya sido ajena al cambio que se operó en el ánimo de su hermano. Para él fue ella quien lo ayudó “a descubrir la ajedrezada y

desparramada ciudad de Buenos Aires, nuestra patria”¹¹; en consecuencia, no debe sorprendernos que el poeta le asignara a Norah un papel importante en el contexto de su obra y le pidiese la realización de una ilustración para la cubierta de su primer libro de poesías.

En otra oportunidad, J.L.B. expresaba que:

Durante los largos años de ausencia en Europa lo que yo recordaba era esa ciudad, la ciudad de casas bajas que ya no existía cuando volví, ya que hacia 1910 empezaron las primeras casas de altos, cerca de Plaza de Mayo. Pero guardé esa imagen, esa imagen deliberadamente simplificada y que mi hermana acentuó en la portada del libro, donde pinta una suerte de Buenos Aires platónico, todo de casas bajas, todas con azoteas, todas con zaguanes, todas con patios. Yo me aferré voluntariamente a esa primera imagen.¹²

En esta declaración Borges no sólo fijaba -de un modo explícito y concreto- lo que constituiría gran parte de la materia poética de *Fervor*, sino también y al mismo tiempo lo que conformaría la particular iconografía urbana elegida por él y por Norah. Inclusive, pareciera que en aquella oportunidad más que referirse a la cubierta en cuestión, él tenía en mente todos aquéllos trabajos realizados por la artista que resumían el paisaje arquitectónico premoderno recreado por su poesía.

En 1977, al prologar el libro de litografías de Norah, Borges intentaba rescatar de su memoria los recuerdos de la infancia común:

No sé a qué margen del gran río barroso, que un escritor ha bautizado con el nombre de Río Inmóvil, puedo atribuir los primeros recuerdos de mi hermana. Si corresponden a la margen derecha, que es la de Buenos Aires, debo pensar en unos patios de baldosas coloradas, en un jardín con una palmera y con ceibos y en un barrio modesto.¹³

Hacia aquí una clara referencia a la casa familiar ubicada en Serrano y Guatemala, en el barrio de Palermo, que para aquél entonces era un suburbio de la ciudad. Esta descripción asimismo constituye el punto de partida para cualquier investigación que busque dilucidar el origen de esa iconografía urbana pretérita empleada por Borges en *Fervor de Buenos Aires* y cuya forma final es alcanzada en el capítulo primero de Evaristo Carriego (1930), titulado “Palermo de Buenos Aires”;

pero allí, los elementos que conformaban su descripción nos revelan una visión más intelectualizada: Borges escribía con la plena conciencia de estar recreando el entorno físico en el que había transcurrido la vida de Carriego.

Es evidente que las transformaciones que se habían producido en la ciudad -particularmente aquéllas concernientes a su perfil urbano- resultarían para los hermanos mucho más notorias que a quienes habían permanecido en Buenos Aires. Una ausencia prolongada (siete años) y un recuerdo idealizado en la distancia, provocarían que frente a las transformaciones que podían verificar a su regreso, el impacto fuese mucho más violento.

Al respecto, es importante la interpretación que hace Beatriz Sarlo, quien estudia el papel que cumplió la ciudad de Buenos Aires como punto a partir del cual se articularon las respuestas de los intelectuales en torno a los años '20:

la ciudad como espacio ideal no ha sido sólo un tema político, como puede verse en Argirópolis, no sólo como un escenario donde los intelectuales descubrieron la mezcla que define la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura inventa y ocupa: Arlt, Marechal, Borges.¹⁴

En J.L.B., la existencia de ese espacio imaginario estaba determinada por aquél otro que existía en su memoria y que él se sentía capaz de recuperar y modificar, oponiéndolo al mismo tiempo a ese que le era actual y que exigía de su parte una respuesta activa, aunque ésta significase no sólo una transformación sino también su propia negación.

Lo que en esta primer etapa Borges expresaba de un modo casi intuitivo, lo desarrollaría años después en Evaristo Carriego y en el prólogo escrito para Figari en ese mismo año:

Yo afirmo -sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo (...) Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo -emoción europea de hombres de

numerosos de días, y como su vindicación y corona- es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.¹⁵

En la poesía de los años 1921-1922, el diálogo entablado entre aquellos dos espacios no es explícito y sólo es posible reconstruirlo considerando lo que el poeta no mencionaba en sus versos.

De esta confrontación surgen dos aspectos -y veremos que estos coinciden plenamente con la postura adoptada por Norah contemporáneamente- que nos interesan de un modo especial; ellos aparecen como una toma de posición que Borges asumía en el prólogo de *Fervor*. Allí decía:

De propósito pues, he rechazado los reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo; la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos estos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla.¹⁶

Párrafo éste poco citado por la crítica literaria, debido probablemente a su dureza, atribuible al ímpetu juvenil con que el poeta se expresaba. No es éste el lugar para interrogarnos acerca del contexto intelectual en el que esas ideas fueron vertidas, pues perderíamos de vista aquello a lo que queremos apuntar -y que no es otra cosa que la corriente de influencias mutuas que existía entre Norah y su hermano al recrear ese espacio urbano premoderno-, sino sólo para destacar aquéllos aspectos en el prólogo que se referían por un lado, al proceso acelerado de urbanización que sufría la ciudad y, por otro, a las consecuencias visibles de las sucesivas oleadas inmigratorias.

Tanto en Borges como en Norah, éstos no constituyeron la materia u objeto de sus obras durante el período que aquí analizamos. Posiblemente esta postura se haya visto agudizada por la necesidad de buscar puntos de referencia familiares (aquello que conocían o creían haber conocido) que oponer a los cambios producidos en los diferentes niveles (social y urbano), que los enfrentaban a una ciudad "babélica y multiforme", al decir de un contemporáneo, Luis E. Soto¹⁷; y, paralelamente, les marcará una pertenencia cierta, la que encontraría su fundamento en este primer momento, en una raíz afectiva e íntima.

Por otra parte, en el caso de J.L.B., como lo afirma Sarlo:

...su sistema de percepciones lo vincula al pasado; su proyecto poético, en cambio está tensionado por el partido

de “lo nuevo”. Trabaja bajo el impacto de la renovación estética y la modernización urbana: produce una mitología con elementos premodernos, pero con los dispositivos estéticos y teóricos de la renovación.¹⁸

No es un producto de la casualidad que esta síntesis que establece Sarlo pueda ser transpuesta al caso de Norah. En su obra también se manifiesta con claridad esa misma dicotomía; la recuperación del pasado que la artista produce es expresada a través de los recursos generados por los movimientos europeos renovadores del arte y, en particular, por el cubismo. Y aunque pueda discutirse el valor estético de sus grabados, es innegable que Norah fue la primera en dar una respuesta específicamente actual al proceso de modernización en el cual estaba inmersa: “Paraíso Perdido premoderno” o “mito de la edad dorada”¹⁹, cuyo eje lo constituiría su propia ciudad -Buenos Aires.

En su caso, no se trataba de la arquitectura fantástica de Xul Solar, de un carácter universal, cuyos orígenes y sentido último -por cierto, anteriores a su regreso al país- aún no han sido totalmente dilucidados; ni, en el extremo opuesto, del paisaje urbano propuesto por Pío Collivadino, quien parecía no resignarse al espectáculo cambiante que se le ofrecía a sus ojos y trataba de fijar en la tela espacios destinados a desaparecer.

16

A partir de la nueva lectura propuesta, debemos ocuparnos ahora del grabado que ilustró el primer número de *PRISMA. Revista Mural*. En otra oportunidad nos referimos ²⁰al modo en el que la artista trabajaba a partir de los postulados del cubismo; éstos le permitían brindar una visión fragmentada de las casas de Buenos Aires, pero al mismo tiempo había buscado restituir la unidad de la imagen para lo cual había introducido “una grilla oblicua al plano, claramente perceptible y que actuaba como *liaison* entre los distintos sectores que había definido”. Hoy sabemos que ese elemento traducía plásticamente el empedrado de las calles porteñas. En cada una de las zonas así delimitadas, Norah describía los elementos constitutivos de su iconografía urbana: casas de un piso, de muros ascéticos, cuya única decoración consistía en sencillas pilastras, balaustradas y cornisas; patios, zaguanes, balcones, azoteas, jarrones con tunas, empedrados, y la presencia del sol dominando desde el cielo.

Por su parte, en el título elegido para la hoja mural, Borges unía las nociones de símbolo y metáfora, para anunciar el objetivo que perseguía: “descubrir facetas insospechadas al mundo”²¹ y, en otra oportunidad, al explicar su significado, decía:

Con lo de Prisma quiero indicar algo así como es trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal.²²

Borges no hacía más que desarrollar el concepto de dos estéticas opuestas entre sí: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas, que poco antes había expresado en “Manifiesto del Ultraísmo”:

Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento y forja más allá de las cárceles espaciales y temporales -su visión personal.²³

En el grabado de Norah, la cuadrícula actuaba -extendida sobre el plano- como el prisma del que hablaba el poeta. A través de ella, la artista operaba una transformación de la realidad externa y, al igual que su hermano por medio de la poesía, trascendía el mero recurso plástico, para reconducirla y transmutarla en una realidad “interior y emocional”²⁴. No se trataba simplemente de una descripción de determinados aspectos de la ciudad -real o imaginaria- sino que a través de formas significativas plasmaba en la estampa su visión emocionada.

Por otra parte, basta una simple lectura de los poemas que integran *Fervor de Buenos Aires*, para verificar que allí también están presentes los mismos elementos constitutivos de la ciudad. En “Un patio”, el poeta decía:

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.²⁵

Y en “Calle desconocida”, revelaba que:

[...]
En esa hora en que la luz
tiene una finura de arena,
di con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,
cuyas cornisas y paredes mostraban
colores tenues como el mismo cielo
que conmovía el fondo
Todo -la medianía de las casas,

las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones
entró en mi vano corazón
con limpidez de lágrima.²⁶

En este punto, vale la pena destacar que mientras que el grabado de Norah, en la elección del motivo, reflejaba decididamente su embelesamiento por ese Buenos Aires ya perdido, el poema que Borges eligiera para ese primer número de *PRISMA*, "Aldea", guardaba apenas relación con la visión de la ciudad que primaría en *Fervor* (a pesar de haber sido incluido en este libro). Aquél se mantenía aún en la línea de aquéllos escritos en España, aún cuando para Gloria Videla²⁷ sea en él "mayor la vivencia de un sereno atardecer que el alarde imaginífero":

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
se ha remanzado alrededor del pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes. La luna nueva
es una voccecita bajo el cielo
según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.²⁸

Si consideramos que ese número de la hoja mural constituía una suerte de carta de presentación ante el público porteño, se vuelve significativo aquello que cada uno eligió para darse a conocer. En ese sentido, la visión borgeana no aparecía aún completamente conformada como en otras poesías poco posteriores, mientras que la de Norah estaba ya totalmente definida.

17 Existe inclusive otra xilografía de Norah, "Paisaje de Buenos Aires", presumiblemente anterior a la de *PRISMA*, que apareció en la portada de la revista madrileña *ULTRA*²⁹, en octubre de ese mismo año. En ella el paisaje urbano que venimos considerando estaba totalmente configurado y aludía a la casa de los abuelos paternos, que por su parte, Borges describió en varias oportunidades:

Nací en la calle Tucumán, entre Esmeralda y Suipacha, y sé que todas las casas de la cuadra eran bajas, menos el almacén que era una casa de altos, y todas las casas estaban construidas de un modo correspondiente a la Sociedad Argentina de Escritores, salvo que la casa en que yo nací era mucho más modesta. Es decir había dos ventanas de

fierro, una puerta de calle con un llamador con un anillo,
luego el zaguán, después la puerta cancel, luego las
habitaciones, el patio lateral y el aljibe.³⁰

En su transcripción, la artista se movía con mayor libertad al recrear ese ámbito. Y aún cuando a comienzos de los años veinte permaneciesen numerosos rastros del pasado arquitectónico de la ciudad posibles de seguir, Norah se valía de su fantasía y del recuerdo para brindar una imagen en la que aparecían conjugados los elementos arquitectónicos que para ella identificaban ciertos aspectos típicos de la ciudad de su infancia.

Las casas bajas, con balaustradas, ventanas con rejas, sencillas pilastras, el anillado llamador de bronce, “la recta sucesión de patios” embaldosados de la que nos hablaba el poeta³¹, un almacén -rematado por una figurita alegórica apenas distinguible- que ocupa una esquina de aquéllas aún no ganadas por la obligada ochava. Las licencias que Norah manejaba en su reconstrucción del pasado porteño le permitían incluir en un extremo el monumento ecuestre al Libertador. No se trataba sin embargo de aquél que puede ser observado en las fotos de fines de siglo; ni del actual que alcanzó su estado definitivo para el Centenario; tal vez haya utilizado como fuente la imagen que identificaba al famoso cuaderno de hojas blancas que -años después, en 1929- daría el nombre al tercer libro de poesías de J.L.B., *Cuaderno San Martín*.

En “Cercanías”, el joven poeta describía un espacio comparable al representado por su hermana, también relacionado a su infancia: la casa paterna ubicada en el barrio de Palermo:

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.
Las alcobas profundas
donde arde en quieta llama la caoba
y el espejo de tenues resplandores
es como un remanso en la sombra.
Las encrucijadas oscuras
que lancean cuatro infinitas distancias
en arrabales de silencio.
He nombrado los sitios
donde se desparrama la ternura
y estoy solo y conmigo.³²

El tono de este poema es común a todos los incluidos en *Fervor*; en éste Borges delimitaba nuevamente aquello que le era entrañable y que había adelantado en el prólogo ya citado, "A quien leyere":

Mi patria -Buenos Aires- no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellos supe de amor, de pena y de dudas.³³

Entre los pocos habitantes de esos "sitios" queridos, se encontraban sus antepasados, a los cuales rindió homenaje en "La Recoleta", "Sala Vacía" e "Inscripción Sepulcral". Podemos afirmar que Norah profesó ese mismo culto por sus mayores. En 18 "Daguerrotipos" (linóleum, 1922) constatamos la existencia de los mismos elementos que el poeta presentaba en "Sala Vacía":

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía
de tiempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechas inútiles
de borrosos aniversarios.
Desde hace largo tiempo
sus angustiosas voces nos buscan
y ahora ajenos están
en las mañanas iniciales
de nuestra infancia.
La luz del día de hoy
exalta los cristales de la ventana
desde la calle de clamor y de vértigo
y arrincona y apaga la voz lacia
de los antepasados.³⁴

En la superposición de imágenes recortadas que componen el grabado mencionado, entre los daguerrotipos familiares descubrimos a Dña. Leonor Acevedo (de niña) tomada de la mano de su padre; el retrato de un hombre con galera (su abuelo, Isidoro Acevedo) y a su madre sosteniendo un abanico.

Casi es necesario proponernos descifrar el contenido de “Daguerrotipos”; sólo así surge ante nuestros ojos la descripción de la casa paterna, la misma de la que nos hablaba el poeta en “Cercanías”: el empedrado y el frente de la casa de Palermo, una pilastra, tal vez el perfil de un edificio, los pisos ajedrezados y una ventana abierta al cielo nocturno. Por último, un espejo de contorno ondulado refleja en su superficie un extraño brillo.

Es evidente que Norah también se interrogaba acerca de su pasado familiar, unido al presente sólo por las imágenes desordenadas de los daguerrotipos. El espejo habla de una realidad aparente y transitoria. El suyo era casi un juego en el que las imágenes parecerían flotar sólo por el arbitrio de su mano. Es como si ella hubiese recortado y yuxtapuesto a gusto los elementos seleccionados de una realidad que era la suya y que estaba íntimamente ligada a la historia familiar.

Tal vez, el único punto en que no podemos trazar un paralelo con lo escrito por su hermano, sea el sentimiento de angustia que domina en “Sala vacía”, sentimiento al que, por otra parte, es difícil que la artista diese cabida en sus obras.

No obstante, tanto en la poesía como en el grabado se establecía un nexo entre el pasado y el presente: en la primera, el momento actual del poeta era determinado por la calle con su característico ajeteo moderno, mientras que los retratos familiares (el pasado) relativizaban la idea del tiempo; en el segundo, los objetos pertenecientes a uno y otro espacio temporal, convivían en un nuevo ordenamiento.

19 En este nuevo contexto que le hemos asignado a los grabados de N. B., el que ilustró la cubierta de *Fervor de Buenos Aires*, ocupa un lugar privilegiado. El constituye una síntesis de la visión del poeta que sólo Norah estaba en condiciones de proporcionar.

Emir Rodríguez Monegal -quien no sólo conocía profundamente la obra de Jorge L. Borges, sino que además poseía la capacidad de apreciar aquello que había acompañado a sus poemas, destacó el valor de la cubierta de *Fervor*:

En la actualidad el libro es uno de sus trabajos tempranos más solicitados. Es un modesto volumen blanco y pequeño, delicadamente impreso, con un grabado en el que Norah ofrecía su propia versión del Buenos Aires de Georgie: la ciudad de casas bajas, con balcones y palmeras que los poemas describían en palabras.³⁵

Pero, como hemos visto, no se trataba simplemente de su propia versión plástica de un tema propuesto por Borges. Tal como había ocurrido por primera vez en el caso del poema “Rusia”, un grabado de Norah se constituía en testimonio de inquietudes y anhelos que lejos de haber nacido en la soledad del poeta, se habían gestado a partir de un diálogo espiritual entre los hermanos.

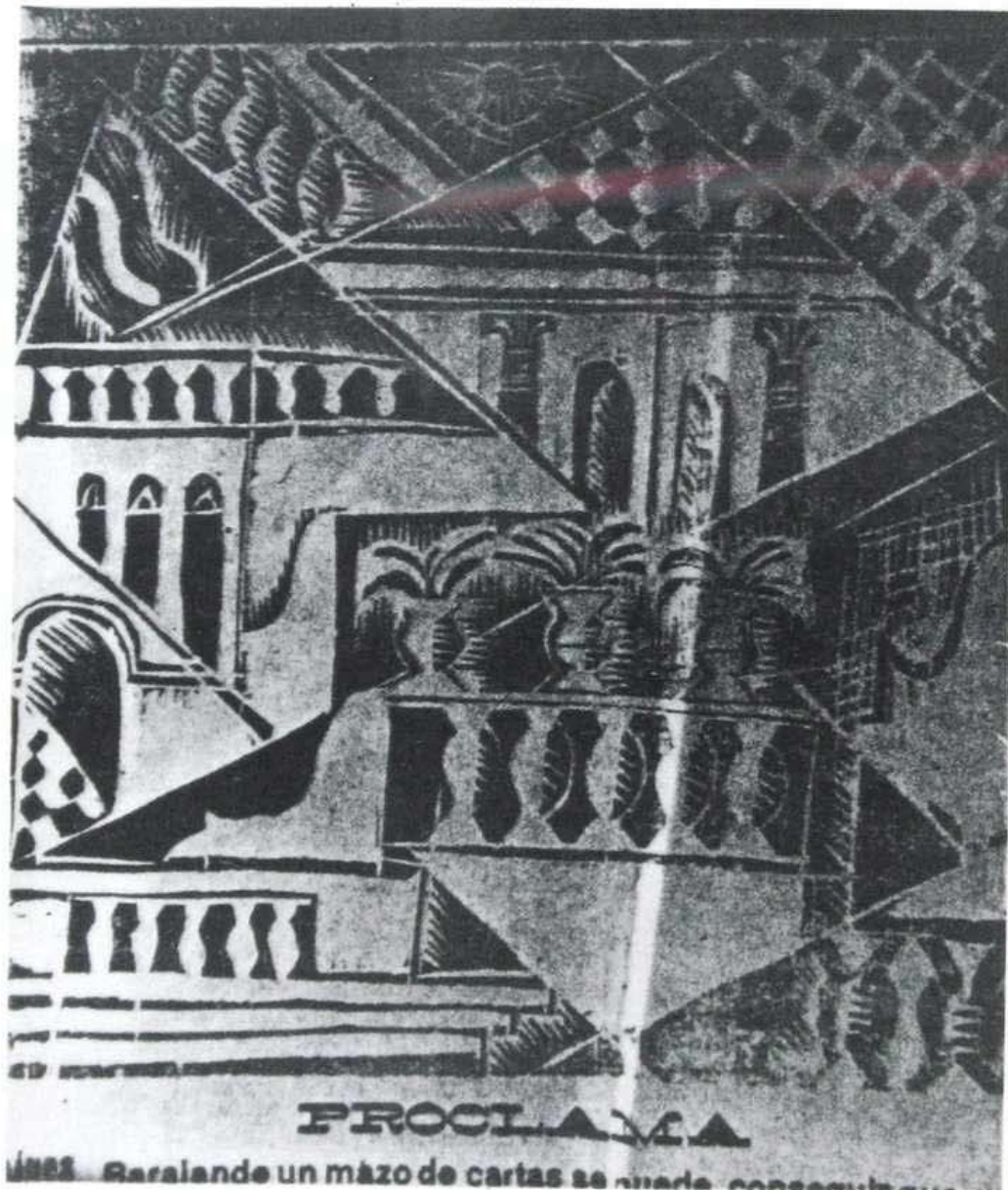
NOTAS

- ¹ **Rodriguez Monegal, Emir**, *Jorge Luis Borges: A literary biography*, New York, E. P. Dutton, 1978.
Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- ² **Grau, Cristina**, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989.
- ³ **Borges, Jorge L.**, *Norah: con quince litografías de Norah Borges*, Edizione II Polifilo, Milano, 1977, p. 10.
- ⁴ **Artundo, Patricia M.**, *Norah Borges: Xilografías 1918-1921*, Buenos Aires, 1989 (Mecanografiado).
- ⁵ *Ultra*, Madrid, a.1, nº1, enero de 1921.
- ⁶ **Grau, Cristina**, *op. cit.*, p. 13.
- ⁷ **Artundo, Patricia M.**, *Entrevista personal con Norah Borges*, Buenos Aires, (1987).
- ⁸ **Meneses, Carlos**, *Cartas de juventud de Jorge L. Borges*, Madrid, Editorial Orígenes, 1987, Carta Nº 4, p. 60.
- ⁹ **Borges, Jorge L.**, *Fervor de Buenos Aires*. Cito por *Obra Poética: 1923-1981*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 43.
- ¹⁰ **Borges, Jorge L.**, *ibidem*, p. 39.
- ¹¹ **Borges, Jorge L.**, *Norah, op.cit.*, p. 11.
- ¹² **Renard, María A.**, "La patria íntima y ubicua de Jorge L. Borges", *La Nación*, Buenos Aires, Suplemento cultural, domingo 10 de junio de 1990, p. 1.
- ¹³ **Borges, Jorge L.**, *Norah, op.cit.*, p. 9.
- ¹⁴ **Sarlo, Beatriz**. "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires" (En: **Aracy Amaral et al.**, *Modernidade: Vanguardias artísticas na América Latina*, UNESP Editora, 1990), p. 34.
- ¹⁵ **Borges, Jorge L.**, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955, pp. 20-21.
Borges, Jorge L. *Figari*, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1930 (Cito por: **Samuel Oliver**, *Figari*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1984), p. 9.
- ¹⁶ **Borges, Jorge L.**, *Fervor de Buenos Aires: Poemas*, Buenos Aires, Impreso privadamente, 1923.
- ¹⁷ **Soto, Luis E.**, "El sentido poético de la ciudad moderna", *Proa*, Buenos Aires, 2ª época, a.1, nº1, agosto 1924, p.1.
- ¹⁸ **Sarlo, Beatriz**, *Una modernidad periférica, op.cit.*, p. 103.
- ¹⁹ **Berman, Marshall**, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989, p.1.
Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica, op.cit.*, pp. 31-32.
- ²⁰ **Artundo, Patricia M.**, "Intento de recuperación crítico artístico: Incorporación de Norah Borges al grupo martinfierrista" (En: *Articulación del discurso escrito con*

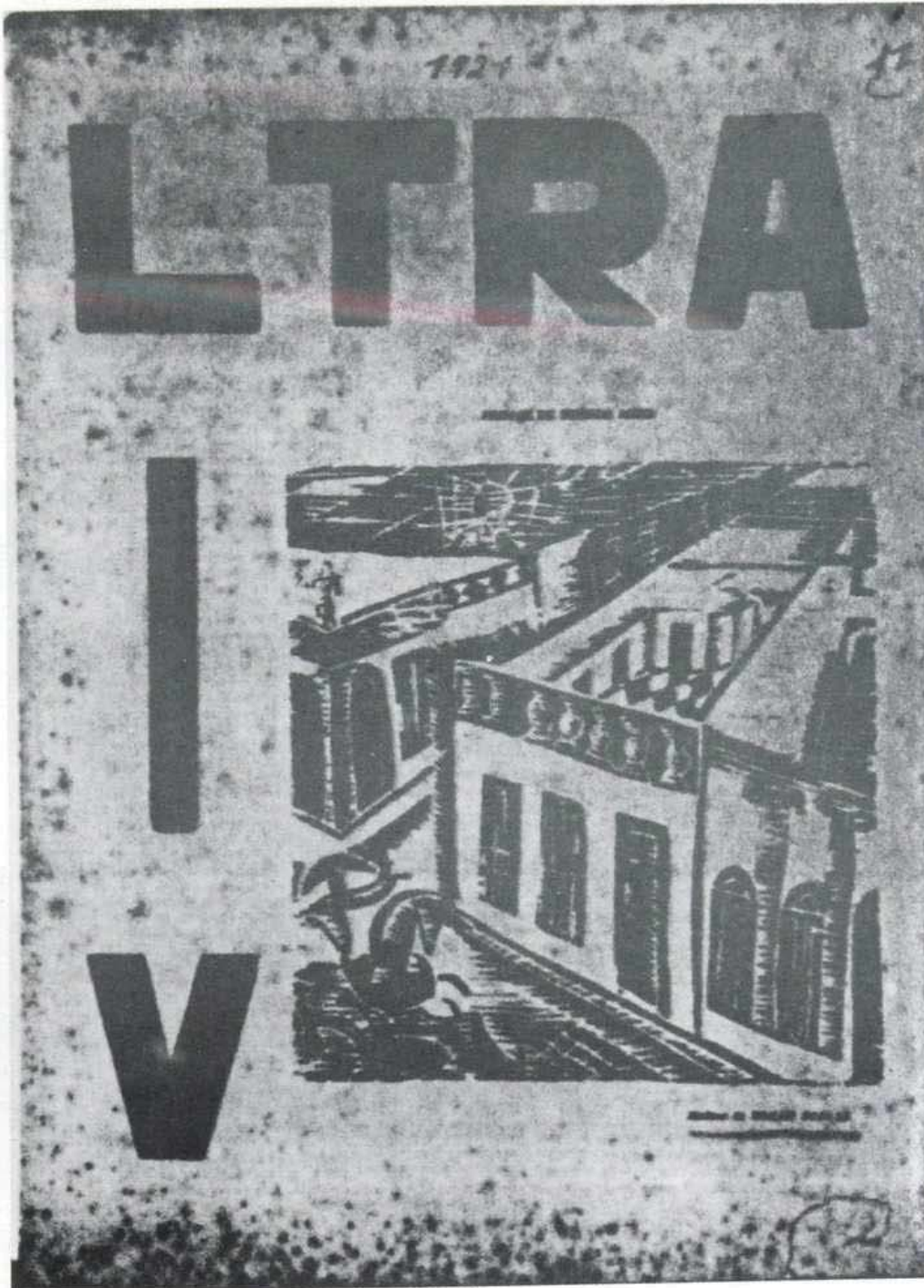
15. Norah Borges, Catedral, tinta, 1921



16. Norah Borges, Sin título, xilografía, 1921



17. Norah Borges. Paisaje de Buenos Aires, xilografía, 1921



18. Norah Borges, *Daguerrotipos*, linóleo, 1922



19. Norah Borges, *Cubierta de Fervor de Buenos Aires*,
linóleo, 1923



JORGE LUIS BORGES

FERVOR DE BUENOS AIRES

MCMXXIII