

Elena Huber

Universidad de Buenos Aires

Miguel Alberto Guérin

Universidad Nacional de la Pampa

EL IMAGINARIO URBANO DE NORAH BORGES

LIVIAM ALBUQUERQUE Y RAFAEL E. J. IGLESIA, ed. 2000. *Sobre imaginarios urbanos*. (Buenos Aires: Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo / Secretaría de Posgrado y Relaciones Institucionales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires [ISBN 987-98712-0-0]), p. 9-29

que, en consonancia con la forma elegida, el poeta deja deliberadamente impreciso “a la ciudad aquella llegó una niña. / Una niña que sabía dibujar el mundo”, la que, por ser buena, “se apiadó de aquella ciudad”.

La niña inició su tarea, que consistía en dibujar, y que, como la tarea descrita en el *Génesis*, se ordena en seis momentos. “Comenzó a dibujar las estrellas”, después dibujo “la luna”, “las casas”, “las calles”, “las vidas de los hombres y de las mujeres” y “Después la niña dibujó todas las cosas del mundo. / Las presentes y las ausentes”.

En síntesis, dos momentos dedicados a la construcción del cielo, dos a la ciudad física, centrada en las casas que las calles ordenan, uno a su gente y el último a los entes del mundo que en esa ciudad existen o que desde esa ciudad se perciben. En este poema, como en el *Nuevo Testamento*, las obras extraordinarias manifiestan la condición sobrehumana de quien las hace. La excelencia de sus dibujos hace que la niña revele su condición excepcional. Las estrellas “estaban tan bien dibujadas que empezaron a brillar”; por la misma razón las casas “empezaron a contentarse, despacito”, las calles “empezaron a entristecerse, despacito”, y los hombres y las mujeres “empezaron a morir, despacito”. Lo permanente comenzó a ser y lo efímero a transcurrir, a incluirse en el tiempo humano.

A diferencia del *Génesis*, el narrador no es anónimo. El poeta queda incluido en un “nosotros”, que remite a la ciudad social, cuyas formas de vida le permiten caracterizar los dibujos que la niña produce.

Las estrellas son “infantiles”; la luna es “desganada y paseandera como la que suele enriquecer *nuestras* noches”; las casas tienen “un patio abierto [...] para que el cielo las estuviera siempre gobernando” y son “bajas y lisas y silen-

ciosas como las que *nos* enseñan a vivir y como las que *nos* enseñarán a morir”. Las calles son “largas”, “rectas” e “iguales [...] para que ninguna abarcara más dicha ni más pena que las otras y para que el atardecer tuviera la misma intensidad y la misma latitud en todas ellas. / Eran unas calles como las que conoce *nuestra* felicidad monótona y vagabunda”. Al caracterizar los hombres y las mujeres, la definición del “nosotros”, la dimensión autobiográfica, se hace más intensa. En realidad el ángel “Dibujó muchachos *como nosotros* y muchachas *como la novia de cada uno de nosotros*.” Se trata de “humanidades sencillas y mansas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa. / Humanidades como las de *todos los que, ahora y aquí, coincidimos* en un momento de vida y de voluntad de vida”.

Finalizada la tarea, la niña, movida por su bondad, regala su obra, “a la ciudad aquella”. Pero el poeta deja claro que se ha producido un cambio milagroso, la ciudad “ya” no le era ajena sino que “le pertenecía totalmente, con esa totalidad de poderío que tiene Dios sobre el pecado y el perdón.” A partir de entonces el cielo de la ciudad es el de la Cruz del sur, la ciudad se llama Buenos Aires y la niña, Norah Borges, queda indisolublemente ligada a la ciudad.

2. Los mecanismos de construcción del imaginario plástico

El poema documenta la construcción de un imaginario desde dos perspectivas. La del productor y la de lo producido.

El artista que produce un imaginario (lo mismo puede decirse de las construcciones intelectuales) no es asimilable a un dios creador sino a un ángel, a un emisario que revela a la limitada comprensión de los humanos, algo que ya es pero no es percibido.

El hombre está inmerso en un mundo fenoménico, percibido como heterogéneo y efímero, que pretende capturar en sus esencias perdurables. En ese sentido la creación de un imaginario intenta recorrer el camino que va del fenómeno al nómeno, y superar las limitaciones que el excluyente mundo fenoménico impone. Todo intento de construir un imaginario implica la decisión de actuar como un ángel revelador sin serlo.

La niña dibuja estrellas, luna y casas preexistentes, y al hacerlo revela su esencia. Es decir que parte de la multiplicidad de casos, se opera por selección y se llega a un conjunto de tipos que podríamos denominar imaginemas. La articulación de esos imaginemas destinada a producir un sentido trascendente al que cada uno tiene, conforma un imaginario. La niña dibuja lo celestial, lo material, lo social y lo cósmico de una ciudad, y esas dimensiones interactúan para conformar el imaginario urbano.

Pero, el imaginario, no es un fenómeno más del mundo fenoménico, pretende ser, aunque no lo logre, un arquetipo. Es decir un tipo superior al resto de los tipos y eterno, que sirva de modelo perdurable a una sociedad. La niña dibuja bien porque dibuja en armonía con lo que la ciudad debe ser; el imaginario urbano que conforman sus dibujos, revela a la ciudad su deseable modo su ser. Todo imaginario tiene una dimensión trascendente que se vincula con lo ético, todo imaginario aspira a ser la norma para una porción de las acciones de una sociedad, o para su totalidad.

Esta aspiración, aparentemente ilusoria, no lo es tanto. Cada imaginario se incorpora al universo de los ya construidos, y si bien en esa interacción está destinado a perder su identidad, no desaparece totalmente, conforma, por acción o por reacción, la materia constituyente de futuros imaginarios que también sucumbirán a manos de otros.

3. El imaginario poético de un imaginario plástico

En el poema, el imaginario urbano se ubica en un espacio natural presidido por el cielo, que organiza inexorable el paso cotidiano del tiempo. La llanura sólo queda aludida por la intensidad de los atardeceres, iguales para todos, y por la completa percepción del lento desplazamiento de la luna, que marca el transcurrir de las noches. Ese cielo es omnipresente: en las calles rectas no lo ocultan las casas, que son bajas, y, desde el interior de ellas, los patios lo muestran como en las calles.

La ciudad física, la *urbs*, carece de adornos suntuosos y sus casas, por ser bajas y extensas, resultan silenciosas.

Si bien el imaginario pretende incluir a todos los habitantes, la ciudad social, la *ciuitas*, está compuesta por gente joven, por un grupo contemporáneo que ha empezado a vivir sus penas y que tiene la voluntad de vivir su futuro, preanunciado en sus novias; mientras llega, son felices repitiendo el rito de sus casas, que les enseñan a vivir y en las que están seguros de morir, y de vagabundear por la ciudad. Son gente sencilla, no agresiva, dóciles y profundos. Saben que la ciudad les muestra parte del mundo y están interesados por conocer el resto.

El imaginario no introduce la diferenciación urbana entre los barrios y el centro, simplemente porque excluye a este último. Deja afuera una prepotente realidad urbana contemporánea que integraba los altos edificios de fachadas escultóricas, construidos sobre la avenida Callao, por la que circulaban numerosos tranvías y automóviles. También la avenida de Mayo, con su estacionamiento central de automóviles y las largas filas de coches de alquiler a caballo, que esperaban pasajeros, o la ostentosa fachada del edificio de do-

ce pisos de los ferrocarriles, en Paseo Colón y Alsina, o el ruido antes inexistente que sobre los adoquines, producían las llantas de hierro de los innumerables carros de reparto de cuatro ruedas y tiro de yunta o de las carretas que traían productos rurales a los almacenes centrales, como el ubicado en Moreno y Bolívar. Este imaginario también omite la ribera del río, con su puerto y su Balneario Municipal.

De esta manera, esta construcción se adhiere, por omisión, a una ideología adversa a los más notables cambios urbanos de la época: la inmigración masiva y el creciente protagonismo de los sectores populares, que había sido expuesta, poco antes por Jorge Luis Borges en *Fervor de Buenos Aires*, donde rechaza “la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos”, que presenta como antagónicos de la “población criolla” (1923, s. p.).

4. La construcción del imaginario plástico de la ciudad física

El número uno de los dos que alcanzó *Prisma*, la “primera y última” revista mural, aparecido en diciembre de 1921, lleva como acápite de la “Proclama” firmada por Guillermo de Torre, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges (Artundo 1994, 8) la xilografía de Norah Borges² titulada *Buenos Aires* (Artundo 1994, 18, CCB 1996, 27, *Imagen 1*). De inspiración cubista, el grabado, mediante seis diagonales,³ divide su superficie en doce rombos, que organizan diez imágenes, la mayor parte de las cuales respetan los límites de los rombos, mientras que la central inferior avanza sobre los vecinos.

El tema es los frentes de las casas de una sola planta, representados, de mane-

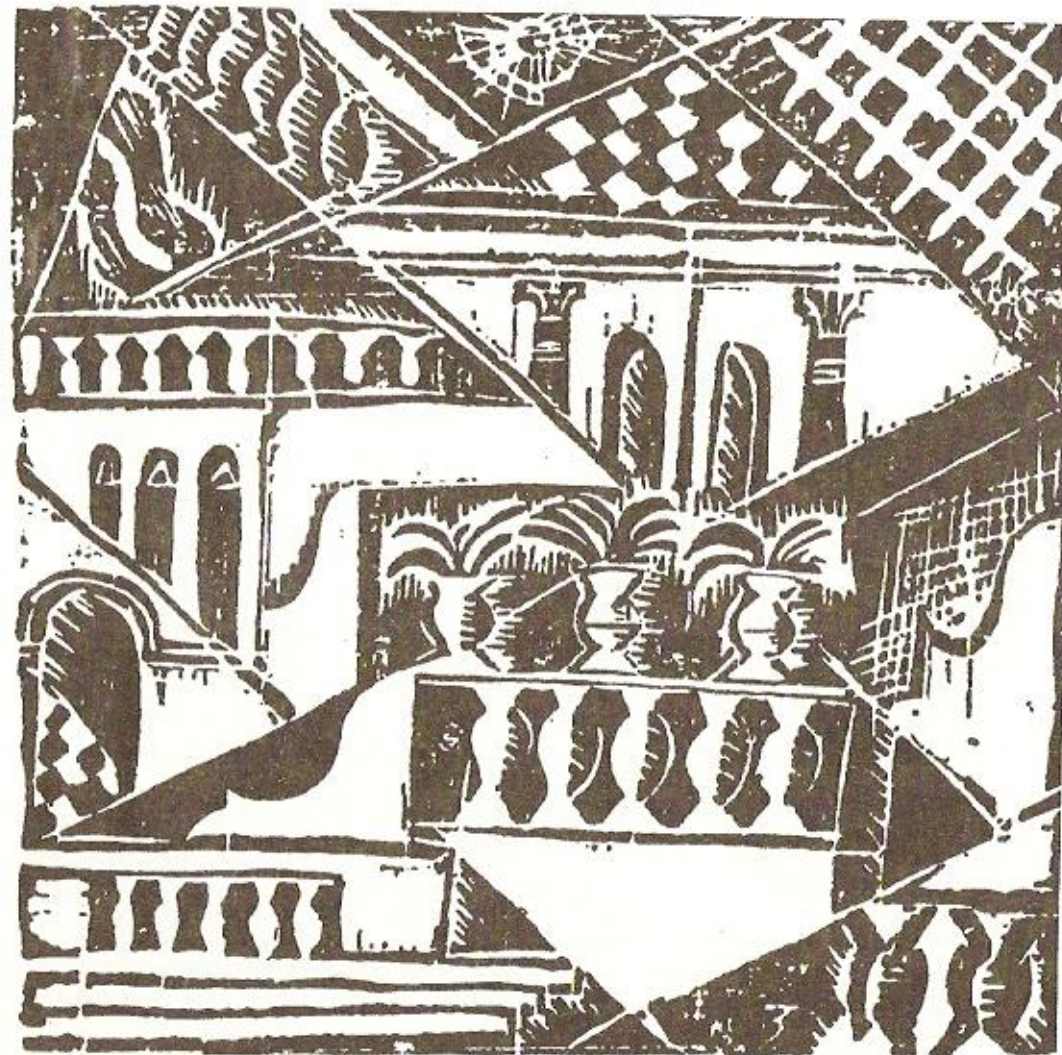


Imagen 1

ra fragmentaria, mediante balaustradas, sus contrafuertes y su remate de jarrones de mampostería, los vanos en arco de puertas y ventanas, y las molduras y pilastras de capitel corintio que decoran los muros. La calle es sólo el damero de su adoquinado y las esquinas, que rehuyen la perspectiva, nada más que líneas verticales.

Mediante el uso de planos rebatidos, los frentes transparentan el sol que se asoma por sobre unos balaustres, y el solado en damero de los patios y del zaguán de una casa. La articulación y reiteración de este sucinto conjunto de elementos, y la fusión de diferentes puntos de vista presentan un paisaje urbano extenso y de homogeneidad casi monótona. Esta preocupación por el problema de la construcción de una imaginaria de la ciudad física, encuentra otra solución en la xilografía *Paisaje de Buenos Aires* (Artundo 1994, 21; *Imagen 2*), del mismo año, en la que Norah Borges abandona la propuesta cubista y eleva el punto de vista por sobre la altura de las casas y lo ubica de manera transversal a la dirección de las calles, con lo que logra protagonizar la articulación entre el cielo, los cruces ortogonales de las profundas calles rectilíneas, y los patios interiores. Aunque la solución difiere, los elementos son casi los mismos: el sol omnipresente en el cielo, los frentes con sus balaustradas, y sus molduras y pilastras que enmarcan los vanos, los pilares esquineros flanqueados por dos entradas, el damero del solado de los patios, y el adoquinado de las calles. Los detalles de los elementos formales tampoco varían substancialmente, aunque han aparecido las rejas en las ventanas, los capiteles de las pilastras son jónicos y se mezclan los vanos en arco y de dintel.

Hay, sin embargo, elementos nuevos, alguno de los cuales muestran preferencias estéticas y afectivas de la artista. En una jamba aparece un llamador que años más tarde Norah Borges incorporó a la poética enumeración que

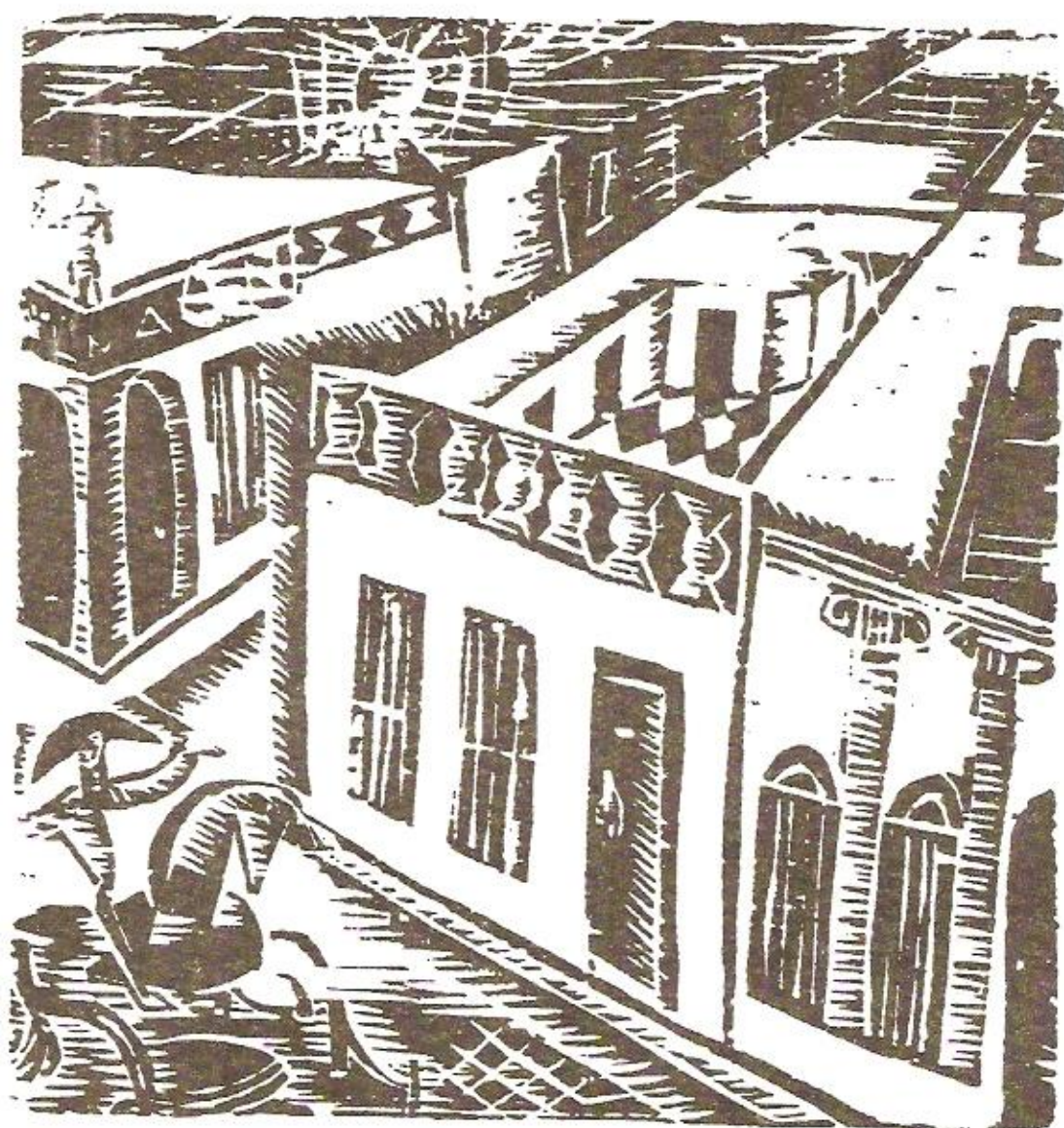


Imagen 2

compone su *Lista de las obras de arte que prefiero*: “Las manos de bronce de los llamadores.”

Pero otras dos incorporaciones anuncian la inclusión de lo social en este imaginario plástico de la ciudad física, que evita la representación de hombres y mujeres. Sobre la intersección de los antepechos de la terraza de la esquina, se yergue el anuncio de una escultura de bulto, a cuyos pies hay un cartel, “Almacén”, que se despliega por ambas calles. Ya está presente el escenario ubicuo de futuras narraciones de Borges y Güiraldes.

En el ángulo inferior izquierdo, el enfoque parcial de la estatua de un militar a caballo, que señala un punto alto e impreciso del horizonte, muestra que esta ciudad tiene su pasado, que recuerda y quizás también venera, en el que se sustenta el proyecto de su futuro.

En 1923, Jorge Luis Borges publicó su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, en cuya tapa, un linóleo de Norah Borges (Artundo 1994, 24; *Imagen 3*) extrema la síntesis y subraya la substancia de este imaginario de la ciudad física. Le basta con mostrar, desde un punto de vista levemente elevado sobre la acera, una esquina, compuesta por una balaustrada y los fragmentos de otras dos que ostentan sus contrafuertes, una pilastra de capitel corintio, una ventana con reja de recta adornada con sobrios arabescos y tres vanos de puertas, que traslucen los solados en damero de sus zaguanes y, en un caso, la continuación en la profundidad del patio.

Casi cincuenta años después, Jorge Luis Borges dijo de su hermana que “Hacia mil novecientos veinte, año en que regresamos de Europa, me ayudó a descubrir la ajedrezada y deparramada ciudad de Buenos Aires, nuestra patria” (1977). Para interpretar estas palabras, al reconocimiento de una ayuda, inspirado en el afecto fraternal, debe preferirse al testimonio de una colabora-



JORGE LUIS BORGES

FERVOR DE BUENOS AIRES

MCMXXIII

ción activa en la construcción simultánea de un imaginario plástico y otro poético de la ciudad física.

El grabado de Norah Borges crea en el plano plástico la “honesta medianía de las casas austeras, / travesura de columnitas y aldabas” (*Calle desconocida*, Borges 1996, 21-22) que poetiza su hermano, quien, a su vez, da vida literaria a la profunda relación que entre el cielo y los patios componen las imágenes de su hermana: “El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa” (*Un patio*, Borges 1996, 29-30).

Los elementos que se convierten en partes de estas imágenes poéticas y visuales resultan de una deliberada selección de las percepciones urbanas. Se omite el mundo del centro y del puerto, y no se recurre a la sumisa aceptación del inmediato entorno cotidiano.

Casi desde su nacimiento, Norah Borges vivió en la casa que su padre hizo construir en Palermo. Era de dos plantas y decoración *art nouveau*; el retiro de la línea de construcción, conservada por un muro con portón de rejas, estaba ocupado por un jardín.

A esa casa volvieron los Borges en 1921; Norah permaneció en ella hasta su casamiento, en 1928, y Jorge Luis, once años más. Sin embargo el imaginario plástico no tomó de ella sus elementos constitutivos, en parte porque su morfología era relativamente infrecuente entre las casas de barrio y, sobre todo, porque algunas construcciones tomadas como modelo tenían una carga simbólica adicional.

Un modelo, inconsciente o deliberado, puede haber sido la casa de Evaristo Carriego⁴; otro, las antiguas casonas del viejo centro, como la que después

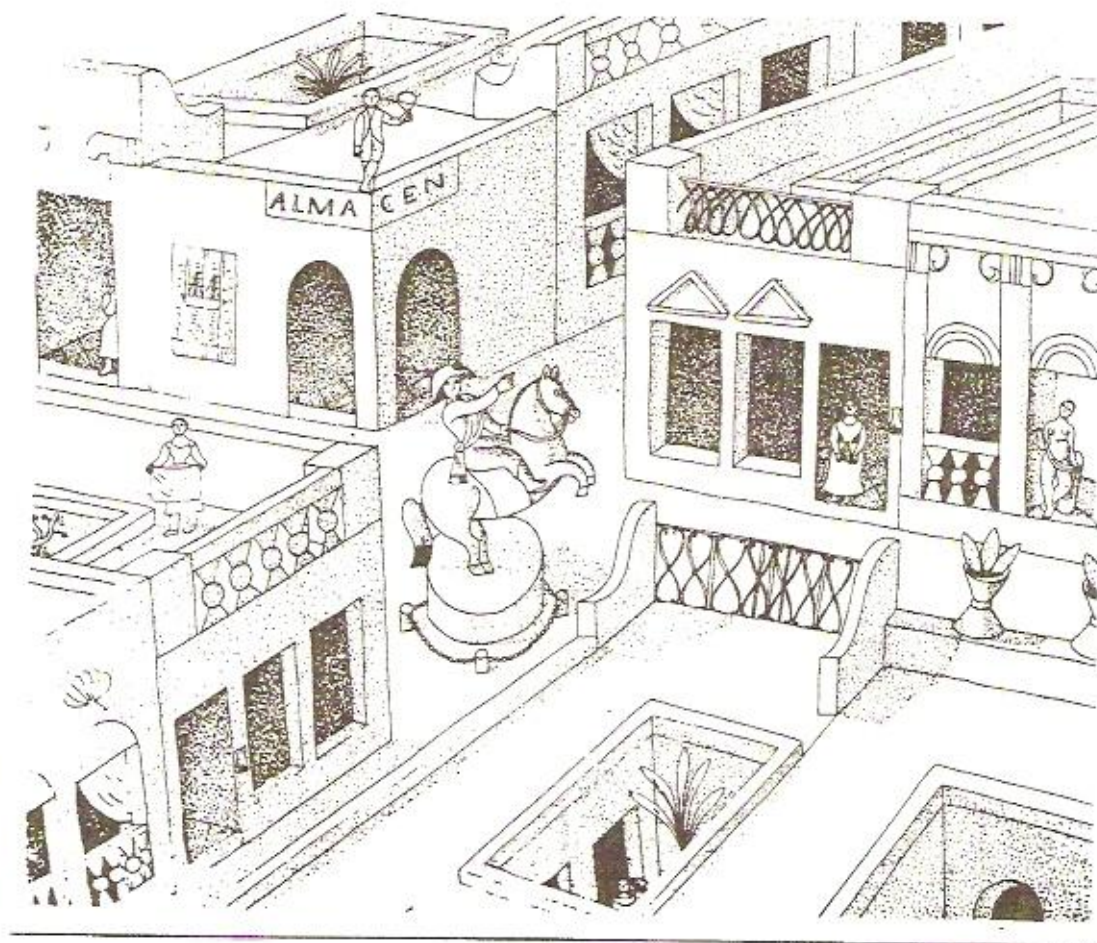


Imagen 4

ocupó la Sociedad Argentina de Escritores, lo que conferiría al imaginario plástico una intención nostálgica.

5. La construcción del imaginario plástico de la ciudad social

En 1930, Norah Borges reformuló su grabado *Paisaje de Buenos Aires* (Artundo 1994, 104; *Imagen 4*), en un despojado dibujo geometrizable homónimo de inspiración metafísica, en que al imaginario plástico de la ciudad física se incorpora la dimensión social.

Hizo retroceder el punto de vista para ampliar los ángulos laterales e inferior de la representación, y lo orientó más hacia abajo, lo que le permitió incluir las casas de la vereda más próxima y la obligó a omitir el cielo, por lo que convirtió la representación del sol en la de las sombras que su luz crea en las construcciones. En ese espacio incluyó todos los elementos del imaginario de la ciudad física, pero agregó dos de la ciudad social.

Primero la presencia femenina. Dos mujeres, que están en los umbrales de sus puertas, subrayan la articulación entre la casa y la calle, el espacio público; otras dos, que están, una en la azotea, colgando ropa, y otra en un patio, subrayan la articulación entre la casa y el cielo. Además, algunas ventanas con antepechos de balaustradas, tienen cortinas interiores recogidas hacia la derecha del espectador.

Ambos elementos están absolutamente relacionados. El cortinado recogido es el símbolo del interior de la casa, que se organiza en torno de la sala. Con ese título, *Sala*, Norah Borges realizó, en 1924, un linóleo que tiene un eje central, constituido por las cortinas recogidas que dan al mundo, la araña



Imagen 5

que cuelga del techo y la alfombra del piso. A la izquierda del espectador, encima de la madre sentada, que se caracteriza por su vestido largo y su abanico, preside un retrato de los antepasados un hombre que tiene la mano de una niña; a la derecha, por encima de otra mujer sentada, que se descubre joven por su vestido corto, un espejo en posición simétrica del retrato. Cerca de la mujer joven, una rosa en un florero sobre una mesita (CCB 1996, 31; *Imagen 5*), que Jorge Luis Borges en un poema poco posterior, presenta como proteica, pero vincula a “la joven flor platónica” (*La rosa*, Borges 1996, 33-34).

La sala, el ámbito familiar de lo femenino, se muestra con dos funciones.

En ella se recuerdan los antepasados de la familia. En 1921, Norah Borges dibujó *Retratos* (Artundo 1994, 45; *Imagen 6*), que constituye el origen de esta línea de construcción del imaginario. A la izquierda, está sentada la madre, identificable por su abanico, a la derecha, la hija, que lleva una rosa, del lado de la madre, a mayor altura, el retrato de una mujer del lado de la hija, el vano una ventana que, si bien carece de cortinado, muestra una calle del imaginario de la ciudad física. Ambas llevan como pendiente, un portarretrato de hombres con sombreros.

También es el espacio de la articulación de las mujeres jóvenes. En *Las tres hermanas*, dibujo de 1921 y linóleo de 1922, un cortinado recogido hacia la derecha, da fondo a tres jóvenes que departen sentadas, todas sostienen su objeto, el de una de ellas es una rosa (Artundo 1994, 43 y 42).

En *Fervor de Buenos Aires*, Jorge Luis Borges también construyó con la sala, vinculada a “la calle de clamor y de vértigo” a través de “los cristales de la ventana”, exaltados por “la luz del día, el encuentro de la “tertulia de siempre”



Imagen 6

con “los antepasados”. En su sala, si no hay cuadros, hay daguerrotipos, y también se ubica un espejo que los refleja (“Sala vacía”, Borges 1996, 39).

En un linóleo de 1922, los daguerrotipos se imbrican con íconos que integran el ámbito y también lo exceden (Artundo 1994). La imagen enmarcada de una señora con abanico se superpone a otra de un señor con galera, el mismo quizás que, con la galera en una mano da la otra a su hija delante de una balaustrada por detrás de la cual se muestra una cortina recogida, esta imagen transparente una hornacina que corona una estructura clásica. Enmarcan y articulan las representaciones de estos daguerrotipos, el espejo de la sala, el solado del patio y su guarda; la balaustrada, el perfil de una cornisa y la moldura griega de un frente, y el adoquinado de una calle.

6. La construcción de la dimensión arquetípica del imaginario plástico

Una niña aparta un cortinado recogido sobre la derecha, ya convertido en un símbolo de la sala, mientras su hermano mira lo que hay más allá de la ventana. En esta composición de *Niños buscando ángeles* de 1923 (Artundo 1994, 47) reside la clave de la dimensión arquetípica del imaginario plástico de Norah Borges.

Dentro del mundo urbano que este imaginario plástico crea, los niños son los naturales indagadores del cielo. Desde la calle o desde las terrazas la mayor parte de ellos remonta cometas que enmarcan el sol, mientras alguno, en contraposición, mira girar el trompo que acaba de arrojar sobre la vereda, allí donde otro, que salta a la rayuela, es visto en una composición plástica que superpone su cabeza con el cielo del juego y el comienzo del arco iris,

que atraviesa el firmamento hasta llegar a los íconos de una casa porteña con su vereda arbolada donde tiene lugar el juego. El niño que explora el cielo no está lejos de su madre, que, en el patio de la casa, tras la cancel de hierro que transparenta la calle, tañe su guitarra.

A comienzos de la década de 1930, Norah Borges empezó a ocuparse de los ángeles, por entonces, sólo adolescentes asexuados; diez años después, los vinculó al tema de la anunciación, que ubicó en un sintético imaginario urbano compuesto por sus más relevantes imaginemas: la ventana de la sala con balaustres y cortinado recogido a la derecha, la puerta de la casa que deja ver el solado del zaguán, el patio y un cielo pleno, con los colores del ángel.

La ciudad vincula el milagro de la concepción con la pareja a través de la ciudad. En el óleo *El herbario* (CCB 33) que pintó en 1928, un año después de su casamiento, Norah Borges se retrata con su esposo, Guillermo de Torre, en una sala donde lo urbano se subraya con la rutilante distancia de lo rural: las plantas y las mariposas están disecadas, y el pájaro, embalsamado; el sombrero de paja y la red para cazar mariposas recuerda la excursión que permitió obtener esos ejemplares. Esa pareja es eterna, como lo testimonia otro retrato de 1980, *Encuentro en el Paraíso* (CCB 58) en que Norah y su esposo son recibidos en el paraíso. Ella y uno de los dos ángeles anfitriones llevan el color del cielo que una puerta transparente. Atrás queda el solado de los patios que quizás también sean una forma del cielo.

La ciudad física contiene una organización social fundamentada en la indisoluble pareja fecunda. Esta ética garantiza el colectivo camino hacia el cielo, que desde la ciudad, los hijos de esas parejas indagan, en busca de otros ángeles que anuncien la llegada de otros hijos.

7. Imaginemas similares construyen arquetipos divergentes

Jorge Luis Borges que, en *Fervor de Buenos Aires*, construyó un imaginario poético de la ciudad paralelo e intervencional con el imaginario plástico producido por su hermana, documentó, en 1926, al firmar su dibujo de un compadrito (Zito, 113), el comienzo de su divergencia.

En *Luna de enfrente*, de 1925, publicó el poema que coincide con el imaginario de su hermana desde su título, *Casas como ángeles*, hasta su vinculación de la pareja indisoluble con iconos centrales de la casa urbana: la puerta cancel, el patio, la sala

*Empujaré la puerta cancel que es hierro y patio
Y habrá una clara niña, ya mi novia, en la sala,
Y los dos callearemos trémulos como llamas,
Y la dicha presente se aquietará en pasada.*

Pero, en el mismo poemario, amplió el horizonte urbano hacia el arrabal, donde vinculó el cuchillo al destino (*Versos de catorce*).

Cuatro años más tarde, en *Cuaderno San Martín*, cuando su hermana acababa de pintar *El herbario*, Jorge Luis Borges aunó el arrabal, el almacén de la esquina y el compadrito, y sustentó en esta trilogía su ética del coraje que, muchos años más tarde, convirtió en letras de milongas que forman parte de nuestro folklore urbano.

Francisco Luis Bernárdez aceptó el arquetipo propuesto por el imaginario de Norah Borges, el de una ética orientada hacia el cielo. Jorge Luis Borges decidió orientar la ética de su ciudad hacia el horizonte occidental donde los hombres deberían saber afrontar su destino con coraje.

Notas

1. p. 31-34, reeditado en Bernárdez 1946, p. 65-66, con la sola variante de pena que las otras por pena que la otra. Con referencia a la obra de Norah Borges, lo reproducen con divergencias, *Proa* (Buenos Aires, 3ª época, 8, mayo - junio 1992), apud Artundo 1994, 154 y CCB 1996, 15-16.

2. Durante la permanencia de la familia Borges en Ginebra (1915-1918) Norah estudió en l'École de Beaux Arts, con el escultor Maurice Sarkisoff, y cuando la familia se trasladó a Lugano (1918), frecuentó el taller de Arnaldo Bossi, quien le habría enseñado las técnicas del grabado. A principios de 1920 ya había comenzado a colaborar en *Grecia*, la revista sevillana más representativa del ultraismo, de la que fue prácticamente la única ilustradora. Más tarde también colaboró en la revista *Ultra*, que, en Madrid, reemplazó a la sevillana *Grecia*. En general, estos trabajos, que van desde un expresionismo inicial hacia un marcado cubismo, no refieren a la temática de los textos publicados; lo mismo sucede con los trabajos publicados en las revistas *Prisma* y *Proa* (Alcalá 2001, 8).

3. La organización mediante diagonales, vinculada a la tradición cubista, formó parte del patrimonio de las ilustraciones art déco de las revistas contemporáneas para la familia y la mujer; un cuadro de Paul Véra, *La naissance d'Aphrodite* (1925), es un ejemplo central de la rápida divulgación de este recurso plástico del cubismo (Kingsley 1999, 11).

4. Honduras 3784; de una planta, con puerta y dos ventanas de dintel, enmarcadas por pilastras de capitel corintio y molduras clásicas, y frente terminado en un antepecho de balaustrada reforzado con contrafuertes (Zito 1998, 119).

5. La vinculación del cortinado al interior y el uso de sus diagonales como organizador fueron recursos usados por los ilustradores art déco de las revistas para el hogar; véase Paul Poiré, "Diseño indostano", publicado en la *Gazette du bon ton*, en 1920 (Kingsley 1999, 22).

Referencias bibliográficas

- Alcalá, May Lorenzo. 2001. "Norah Borges, ilustradora", *La Nación* (Buenos Aires), 18.02, 6. Cultura, p. 1 y 8.
- Artundo, Patricia. 1994. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Borges, Jorge Luis. 1977. *Norah*. Edición con 15 litografías de Norah Borges encontradas en Milán por Alberto Vigevano. Prólogo de Jorge Luis Borges. Incluye "Visita a Borges" de Domenico Borzio. Traducción: D. Borzio. Milano: Il Polifilo.
- Borges, Jorge Luis. 1996. *Fervor de Buenos Aires* [1923]. Buenos Aires: Emecé.
- [Borges, Norah]. 1927. "Un cuadro sinóptico de la pintura" (*Martín Fierro*, Buenos Aires, Segunda época, año 4, n° 39), Artundo 1994, 155.
- Borges, Norah. 1928. "Nueve dibujos y una confesión: lista de las obras de arte que prefiero", (*La Nación*, Buenos Aires, 12.08), en Artundo 1994, 157.
- Bernárdez, Francisco Luis. 1937. *Cielo de tierra*. Buenos Aires: Sur.
- Bernárdez, Francisco Luis. 1946. *Antología poética*. Buenos Aires - México: Espasa Calpe Argentina.
- CCB: Centro Cultural Borges. 1996. *Norah Borges, casi un siglo de pintura*. Buenos Aires.
- Kingsley, Rebecca, ed. 1999. *Art déco. Moda y joyería*. Tr. J. A. López. Madrid: Edimat.
- Martínez Quijano, Ana. 1996. "Norah Borges, casi un siglo de pintura", Centro Cultural Borges.
- Zito, Carlos Alberto. 1998. *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar.