

Senderos que confluyen: los dúos autorales, su proceso y el caso Borges-Bioy Casares

Lucas Rimoldi
CONICET, UFASTA

ABSTRACT

The two clue values of writing as a duo are the possibility of developing themes that would be alien to the writers as individuals, and the enjoyment it produces. This way of writing unfolds, redesigns and extends the authorial self. However, its most frequent stumbling block comes from the temptation to become the main author. The ethical aspect is evident in the stages of distribution and conversion of the symbolic capital, as well as the economic and consecration one. Regarding the experience of Borges and Bioy Casares, we will address three aspects: the relational conformation of the duo, the method used and the convergence of styles, and ethics.

Keywords: Duo of writers, process, Borges, Bioy Casares, style.

Los dos valores fundamentales de la escritura a dúo son la habilitación de temáticas que a los escritores les resultan ajenas en términos de individualidad y el disfrute que provoca. Esta modalidad despliega, rediseña y extiende el yo autorial, y su escollo más frecuente deriva de la tentación de convertirse en el autor principal. El aspecto ético se hace evidente en las etapas de distribución y de conversión de capital simbólico, de consagración y económico. A propósito de la experiencia de Borges y Bioy Casares, abordamos tres aspectos: la conformación relacional del dúo, el método y la convergencia de estilos, y la ética.

Palabras clave: s, proceso, Borges, Bioy Casares, estilo.

Introducción. Conformación relacional del dúo¹

Para mantener el interés del lector, hay que hacer los artículos como pequeños cuentos [Borges]. Bioy: Creo que hay sin embargo una diferencia entre el plan de un cuento y el de una nota o de un artículo. El cuento debe concluir con lo más importante. El comienzo, en los cuentos, no importa mucho; el lector sabe que puede esperar algo. En las notas o en los artículos hay que poner lo mejor que uno tiene en la primera frase. Si no, el lector no entra. (Bioy, 2006, p. 240).

Estimulados por la precedente reflexión, enunciamos los dos valores de la escritura a dúo que creemos fundamentales: uno es el disfrute que provoca su ejercicio, el otro, para nosotros igualmente vigoroso, es que habilita a los escritores a abordar y desarrollar temáticas que les resultan ajenas en términos de individualidad. Los hemos planteado, entre otros aspectos, en dos trabajos de corte panorámico con que abrimos el campo de aportes de índole teórico-conceptual en la bibliografía en idioma español (Monchietti y Rimoldi, 2017; Rimoldi y Monchietti, 2020). En su importante contribución al tema, Lafon y Peeters han señalado que se trata de un fenómeno, subvalorado y mal conocido, que busca hacer saltar una chispa, sumar talentos y público (2008). Entre sus manifestaciones contemporáneas recordamos los ejemplos de Roberto Bolaño y Antonio Porta, Guillermo Del Toro y Chuck Hogan, y Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee, nombres literarios de Daniel Nathan y Emanuel Benjamin Lepofsky, los creadores de Ellery Queen. Para continuar nuestro desarrollo tomaremos aquí como caso la colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y analizaremos *Borges* de Bioy Casares como paratexto de su obra compartida y testimonio del duradero proceso que la hizo posible (Flyvbjerg, 2011).

Consideramos que las dos funciones primordiales de la escritura a dúo son unir destrezas estético-cognitivas para potenciar la originalidad, competencias y competitividad autorial, y búsqueda de beneficios emocionales dentro de una actividad usualmente solitaria. Además de un resonador, el co-autor es un compañero de aprendizaje, y un maestro que apoya y sostiene. Provee una corriente emocional, vibraciones positivas y apoyo moral. En la base de la práctica el *feedback* entre pares incluye una búsqueda de tópicos que amplía las posibilidades, permite ir a la conquista de un territorio inaccesible para el autor como individualidad y, eventualmente, hacia una posición de mayor vanguardia. Como en cualquier relación de a dos, por lo menos en el inicio está presente una

¹ Agradezco a Lydia Lea Sandoval por compartir generosamente sus fuentes y a Ibis Rosa Mistorni por su feedback, y les dedico este trabajo.

fascinación por algo que creemos tiene el otro y nos puede aportar. A este respecto dice Bioy: “Pensando en los orígenes de mi amistad con Borges, he recordado, con alguna sorpresa, que no fue admiración por sus escritos lo que me atrajo; fue admiración por su pensamiento expresado en las conversaciones.” (Bioy, 2006, p. 969). En la apertura del texto también dice que, desde la primera colaboración de 1935, aprende como escritor, gana experiencia y se transforma dado que ese tipo de contacto con Borges equivalía a años de trabajo (*ivi*, 28)². Lo cual nos lleva a señalar que, efectivamente, la modalidad dúo puede mejorar la individualidad de cada autor como autor único y además no implica su desdibujamiento como tal, pero que, antes bien y toda vez que resulte productiva, esta modalidad despliega, rediseña y extiende el yo autoral. En esta línea Elbrecht y Fakundiny hablan de una tensión del yo como estiramiento o elongación (1994, p. 245). Kureishi aporta, en varios ensayos sobre el oficio de escribir, otro testimonio afín además con nuestra propia experiencia en la práctica:

Una colaboración es pues un intento de multiplicar o ampliar las personalidades, aumentar su ámbito y posibilidades. Con otra persona podés hacer algo que solo no podrías. Que el propósito de esto sea el producto final o la intimidad de la colaboración, el placer de encontrarte regularmente con alguien, de hablar de cosas que los entusiasman a los dos, no estoy seguro. Probablemente sea todo a la vez. [...] ¿Qué viste, oíste, dijiste ayer? ¿Cómo podrá incorporarse eso al trabajo actual? Algo que va mal, de la manera correcta puede ser provechoso. Otra persona puede ser la “contingencia” que permite que eso suceda (2004, p. 267).

La mirada de los otros nos define y conforma, sin ella y sin respuestas de esos otros, no somos capaces de comprender quiénes somos. Este constitutivo componente relacional señalado por Kureishi invita a incorporar la vida de quien escribe como dimensión integrante del constructo autor, aunque a salvaguarda del

² Bioy Casares registró para el mes de Mayo el inicio de la colaboración en el dorso de una fotografía, donde se los ve caminando la rambla de la ciudad de Mar del Plata junto con Victoria Ocampo. Los títulos que publicaron son *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte*, *Crónicas de Bustos Domecq*, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, *Los orilleros*. *El paraíso de los creyentes* y una serie de antologías (para este último punto véase la nota 3). Para una lista de las obras del dúo y también individuales remitimos en *Borges* a “Nota sobre esta edición” y a una enumeración de proyectos editoriales; se recomienda el acceso a la de obras de Bioy que provee su editor Daniel Martino, donde consigna la aparición de textos escritos con Borges en revistas y publicaciones periódicas, así como puede cotejarse la de las ficciones del dúo en nota 1 de Gramuglio (Bioy, 2006, p. 13-14 y 109; Martino, “Adolfo Bioy Casares...”; Gramuglio, 1989, p. 11). En *Borges* también se alude a trabajos esbozados, p.e. *Introducción a la literatura* (objetivo que interesó persistentemente a Bioy), antologías de dobles y del amor entre varias otras (Bioy publicó la antología *Historias de amor*) o una pieza de teatro (Bioy, 2006, p. 1057, 1060, 1133, 1235, 1456).

biografismo ingenuo. Al respecto Maingueneau señala la distinción “a la vez necesaria e imposible” entre “escritor” y “persona” (2015, p. 25-26; cfr. Zonana y Molina, 2010). En tal sentido y en este caso, el diario de Bioy como expresión de un género que navega entre la literatura y la vida es una vía de acceso a la dimensión íntima de esta amistad literaria y permite observar cómo la intimidad compartida constituye uno de los caminos de la escritura, a despecho de que la soledad del autor nutra la mayor parte de las narrativas que los escritores dan tanto de sí mismos como del sitio de engendramiento de la significancia, por ejemplo en las reflexiones recientes de Murakami o Rabanal (2017; 2014). De las anotaciones que – como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Alejandra Pizarnik, Franz Kafka, Thomas Mann, Hanif Kureishi, André Gide, Ernest Renan o Stendhal junto a tantos otros – Bioy realizó por décadas, en *Borges* la selección de todo lo relacionado con la figura de su amigo se presenta en entradas sucesivas que empiezan con una fecha, forman unidades que prevén períodos cíclicos de expresión ordenados cronológicamente por años, y que abundan sobre acontecimientos cotidianos, sutilezas vinculares y aficiones y aversiones literarias y sociales compartidas. Abre el hermetismo de zonas de una conversación sobre literatura que duró medio siglo, reproduce o revela parte de la dinámica de engendramiento de la obra compartida, y ayuda al escrutinio de la biografía del dúo, como relato de la vida de esa esfera de dos y de la conducta de quienes optaron por conformarla. Como bien advirtió su autor al registrar una de sus conversaciones con Borges sobre la *Vida* de Johnson escrita por su amigo Boswell – a propósito de la cual y en espejo se pregunta si Borges sospecharía la existencia de su diario, si le daría curiosidad, si lo corregiría (Bioy, 2006, p. 646) –, como diarista él escribe también sabiendo que si bien transforma a su par en un secreto contable gracias al amor de la escucha, poniendo su oído en el corazón de Borges, hay respuestas que quedan en ese otro, individuo que no es él. Otro recordado episodio de esta proyección lo concitó un párrafo de un prólogo a *De Quincey* escrito por ambos, referido a los retratos de autores famosos ofrecidos por un amigo; suscita en Bioy, treinta años antes de su publicación, la expresión de que dicho párrafo bien podría preceder su *Borges* (*ivi*, 1510).

Consideramos que el componente de amistad reviste la trayectoria de todo dúo de escritores de largo aliento. Coinciden Lafon y Peeters, al abordar, entre sus 17 biografías de colaboraciones, el vínculo de Borges con Bioy (2008, p. 199-216). No obstante nos detenemos para advertir que no todas son rosas y que dejada de lado su simple idealización, la práctica de este tipo de escritura compleja realmente implica esfuerzo y la reiterada superación de escollos, y que trae ventajas y desventajas (Ede y Lunsford, 1983, p. 151; Yansey y Spooner, 1998; Dosse, 2009; Medaglia, 2014). Muchas posibilidades de colaboración, como elección recíproca, no pasan de la fase de la propuesta, otras derivan meramente de las posiciones que

las personas tienen en su campo laboral o institucional, hay algunas que parecen prometedoras pero corren el albur de sucumbir cuando las concesiones no son mutuas y por último existen otras que aunque no terminen mal, se diluyen en un marasmo de formalidades y esterilidad, porque demasiado respeto o demasiado recelo impiden poner la cabeza en las manos del otro. El escollo más frecuente atañe a la tentación de convertirse en el autor principal: el placer de trabajar juntos choca con la necesidad o intención de recibir crédito individual, en algunos casos fomentada por la incidencia de editores, colegas, críticos, jurados u otros agentes institucionales de evaluación y promoción; se genera tensión.

Nuestro modelo explicativo del dúo como ámbito consubjetivo se vincula a Peter Sloterdijk y su concepto de esfera, investida de un clima atmosférico-simbólico que modela simultáneamente la convivencia y la construcción de un entorno generativo, creativo y protector. En su esferología Sloterdijk desarrolla extensamente la idea semimetafórica de invernadero como campana de sentido de la que surgen inspiraciones comunes dentro de un espacio-tiempo compartido (2004, p. 43 y 127; 2009, p. 35 y 620). Para Sloterdijk el hombre como producto evolutivo con índice de espontaneidad más alto es afectado por influjos simpatéticos de otros seres vivos y bajo este sino se produce el interjuego con sus complementadores, promotores y acosadores. Los seres interesados en estar en proximidad y participación unos con otros producen un sutil entrelazamiento animante, vitalizado por el estímulo que genera la afinidad de creencias y esfuerzo; se trata de una comunión que brinda inmunidad anímica y apoya la capacidad de autodisfrute (2009, p. 47).

Sloterdijk explica que a lo largo de la vida persiste el anhelo de reeditar el modelo originario de cercanía, autoabastecimiento y disfrute del feto en la placenta. Habitar sucesivas esferas con otros significativos (p.e. los amigos de la infancia) forma parte del proceso identitario. En la esfera se reparte resonando sobre los dos socios una identidad común, a expensas de una tensión permanente entre entrega y autonomía y de la cesión de una parte de esta última. La simpatía conlleva ese sacrificio pero los dones que se obtienen son numerosos e imprescindibles.

Los dúos de escritores constituyen según nuestra propuesta un caso de ecosistema que favorece el quehacer creativo e intelectual. Merced a un proceso de delimitación, autoinspiración y a la vez expansión, funcionan como una comunidad de aliento de alma doble que se consolida para avecindar en un interior ampliado cualquier afuera, convirtiendo el contexto en texto (Sloterdijk, 2009, p. 16, 192). Son prevalentes sentimientos como el amor, la solidaridad, el consenso, la cooperación y la comprensión, una afectividad que debe ser necesariamente positiva. El buen humor comunicativo, el don de la amistad, la gratitud favorecen el establecimiento de dúos tanto como una posición sólida

dentro de un determinado campo. Sin embargo es importante recordar que no quedan ausentes la agresión primaria y sus múltiples manifestaciones.

Uno de los dos integrantes suele ser el polo más activo, quien mediante técnicas y medios diversos creará otros climas y producciones. Este tipo de escritor es propenso a establecer colaboraciones diversificadas, así como hay otros que prefieren una colaboración más prolongada y cerrada. Siguiendo la propuesta de Sloterdijk en el tomo III respecto de las formaciones actuales (2009, p. 25, 432), podríamos añadir que hoy el dúo-esfera tendería a conformar mundos espumas, redes de trabajo y de conocimiento más flexibles y efímeras, relacionadas con la conexión a redes virtuales en la era *bluetooth*.

Anota Bioy en 1960, sobre la importancia de la simpatía: “Mucho camino tenemos que recorrer, la persona que se encuentra con nosotros y nosotros, cuando nos encontramos por primera vez, en la segunda mitad de una vida dedicada a los libros, y comparamos nuestras opiniones; mucho camino hay que recorrer en un breve instante, para simpatizar.” (Bioy, 2006, p. 668). Naturalmente su primera conversación con Borges fue sobre autores preferidos y se continuó en otras sobre libros y argumentos en la etapa juvenil de lo que Bioy definiría global pero sintéticamente como una “amistad de conversar y colaborar diariamente” (*ivi*, p. 27, 1467). Utiliza los mismos elementos que combina Kureishi: “...la colaboración es como la amistad o la escritura; sólo podés arrancar con una vaga idea de adónde vas. Un poco después, si tenés suerte, empezás a ver si hay o no hay al frente un destino que merece la pena” (2004, p. 266). El destino literario se construyó con cuentos policiales y fantásticos satíricos, guiones cinematográficos, así como antologías, prólogos, artículos, notas para colecciones de libros y obras clásicas. En 1973 y debido a diversas circunstancias personales de ambos Bioy advierte que esa modalidad de colaboración como “una agradable manera de estar juntos dos amigos” finaliza o al menos se modifica sustancialmente (*ivi*, p. 1352, 1467); lo confirma cuatro años más tarde: “Hoy pensaba que fui un privilegiado por tener de interlocutor a Borges: ahora que nos vemos menos extraño mucho nuestras charlas.” (*ivi*, p. 1515). Para 1983 ya no colaboran y la amistad transita sus últimos y quebrados instantes. Pero lo interesante aquí es que el diario no registra en su extensión mayores conflictos relacionales que afectaran la producción literaria. Con su tono permanentemente sabio Bioy puntualiza sobre el tema:

Me cuenta [Borges] que, interrogados los cómicos Laurel y Hardy sobre cómo habían hecho para mantener una invariable amistad a lo largo de veinte años de colaboración (muy bien retribuida: circunstancia agravante), explicaron que no permitieron que las respectivas mujeres se conocieran. De ese modo no hubo discusiones del orden de: “A mí me parece que vos hacés todo el trabajo. Que te tienen en menos. Que él saca ventajas indebidas”. Lo que habrá oído Borges en ese sentido; lo que yo oí de Silvina. (*ivi*, 1218).

Para escribir a dúo son necesarios lazos de sociabilidad genuinos y auténticos y verdadero diálogo. El componente empático y ético característico del vínculo cara a cara avala, y favorece, el compromiso mutuo.

Método. Convergencia de estilos y tonos

El dúo busca un punto de partida que les vaya bien a ambos y un método que haga que la escritura se produzca, un método de escritura. Entre las fórmulas de composición a cuatro manos más habituales hay una diacrónica en la que cada autor escribe cuando el otro finaliza para luego ensamblar las partes y eliminar posibles incongruencias; en la sincrónica los autores escriben en simultáneo y ensamblando. Sugerencias o señalamientos en buen tono pueden obrar maravillas si no son recibidos con indiferencia o encono, y para sostener la productividad resulta útil no exigir el máximo en todo momento y aceptar lo posible. Es necesario lograr ajuste, síntesis y una sinóptica convergencia de perspectivas. Nos interesa destacar que aunque los autores no escriban juntos en el sentido presencial, en el dúo siempre hay mucho de charla, la conversación es una instancia inevitable y abarca el merodeo de temas como paso necesario para hacer la escritura productiva y eficiente. Hay tormenta de ideas pero también... un tontear juntos, salpicado de diversión:

¿Cómo sería, entonces, cometer errores, decir cosas locas, tener extrañas ideas delante de otra persona? ¿Se te impondrá el otro o te forzará a un compromiso, o viceversa? ¿Te sentirás liberado por ellos o se despertarán nuevos miedos? ¿Y qué miedos pueden ser? El desafío de la colaboración es encontrar el proceso en el que los dos pueden ser tontos sin ningún miedo; ver si su unión es una dilución o una expansión de sus capacidades combinadas. Lo que querés es que el otro te sorprenda, no que te limite. Ninguno de los dos quiere perder tiempo persiguiendo una idea que no sea interesante. (Kureishi, 2004, p. 266).

A propósito de comentar el trabajo en la edición de *Agudeza y arte de ingenio* – dentro de un proyecto de *Sumas* preparadas entre 1943 y 1947 mayormente no publicadas – Bioy declara la diversión, el placer y las ganas que siempre experimentaron con Borges: “Trabajamos a las carcajadas, como cuando escribíamos los cuentos de Bustos Domecq” (2006, p. 336, 109). La palabra del segundo nos permite introducir el tema del estilo: “No puede uno escribir de muchas maneras, salvo si escribe muy poco. Pero si uno adquiere cierta destreza, aprende unos cuantos *tricks*, se hace de un *stock* de manías y para siempre las repite.” (*ivi*, p. 704, énfasis en el original). Rabanal recuerda la conocida etimología latina de estilo como punzón fino para escribir, para entenderlo como forma

peculiar de una escritura y rasgo caracterizador de una obra de arte o una personalidad; lo idiolectal es idiosincrásico y aunque lo inflencie la cultura toda está determinado por lo propio (Rabanal, 2008, p. 103-113; Murakami, 2017, p. 94-104). Jensen y DiTiberio han propuesto la idea de procesos preferenciales y no preferenciales de escritura correspondientes a una tipología de personalidades de cuño junguiano, según los pares extrovertida/introvertida, intuitiva/sensorial, intelectual/emocional. De acuerdo con ella, los extrovertidos tienden a planificar poco y los introvertidos a observar el patrón pre-escritura/escritura/corrección. Los intelectuales se caracterizan por lo incisivo de sus análisis, la organización del contenido y la brevedad, pero tenderían a prestar poca atención al auditorio por suponer que sus afirmaciones son universalmente aceptadas, así como a ralear sus escritos de calidez e interés personal (Jensen y DiTiberio, 1984, p. 294). En contrapartida, los emocionales sobresaldrían en conectar con los otros a través de la comunicación y en facilitar las relaciones interpersonales, y por lo tanto en anticipar las reacciones de los receptores. Cada escritor trabaja según su estilo preferido, pero escribiendo de a dos se enfrenta ineludiblemente a estilos no preferidos, que puede apropiarse y eventualmente desarrollar. Por lo tanto y como dejamos sugerido al inicio, en el caso de los dúos la influencia mutua afecta los estilos individuales de escritura: la exposición que conlleva la co-laboración puede ayudar a los participantes a desarrollar un acervo alternativo, por ejemplo, puede mejorar el estilo personal de resolución de problemas de escritura. Kureishi así lo confirma: “Querés ver cómo trabajan otros – ¿y por qué no? – dejar que te cambien.” (2004, p. 265). Dicha influencia queda vedada a quienes (por características psicológicas, situaciones vitales o socio-institucionales) no se sienten cómodos con esta experiencia de trabajo, como lo testimonia Murakami: “Dado que apenas tengo relación con otros escritores, tampoco sé cómo trabajan y no puedo comparar. Escribo como lo hago porque no sé hacerlo de otra manera.” (2017, p. 294, 165-166).

Llegados a la confluencia en la obra común, no está de más decir que en los dúos *long-term* el resultado o todo no se produce ni explica por la simple suma de ambas partes. Se necesita la amalgama de dos estilos con estrategias que probablemente difieran en más de un aspecto, por ejemplo, las estrategias de revisión. Y para lograrla es fundamental esa sinergia que comprende el respeto por las habilidades del otro, por sus conocimientos, ideas e intuiciones (Elbrecht y Fakundiny, 1994, p. 250). Además se negocian permanente y trabajosamente dos patrimonios que también son lexicales y hasta culturales (Eco y Carrière, 2010, p. 135). Siempre hay frustraciones potenciales acompañando el proceso de trabajo, por lo cual para cooperar hay que tener flexibilidad, intentar resignar los tics y ciertos rituales personales de concentración, motivacionales o anti-caos a los que cada escritor está habituado.

En el caso elegido el protocolo casi diario consistía en trabajar luego de cenar juntos hasta que uno fuese vencido por el cansancio: discutiendo argumentos y cotejando lecturas, proponiendo y midiendo frases, redactando, corrigiendo y pasando en limpio a máquina; la condición visual de Borges hace que Bioy sea quien escribe, además de leer. Con esto vuelven de vez en vez a sus gustos compartidos; pero también su perenne tarea como jurados de concursos organizados por periódicos y revistas como La Nación o *Vea y Lea* y el Fondo de las Artes (actividad en la cual Bioy vuelca una vocación y celo evidentes, y cuyo comentario es motivo de que deslice varias críticas a su compañero), hizo de esa copiosa lectura en presencia ocasión de discutir múltiples aspectos de la profesión y arte literarios (Bioy, 2006, p. 654); por ejemplo, en el año 1961 simultáneamente son jurados de un concurso de novelas y uno de cuentos para las mencionadas publicaciones, respectivamente (*ivi*, p. 725). Las cuestiones de tono y estilo los ocuparon – y entretuvieron – largamente, pero en especial en la segunda mitad de la década de los 50. A propósito Bioy pone de manifiesto toda su sutileza, con opiniones del tipo de que toques de Historia menuda animan, pero el exceso abruma, además de reflexionar acerca de su fonética de clase. Sobre cómo hay que escribir, le responde a Borges que con armonía, lisa y comunicativamente, eligiendo énfasis tranquilos como el del final del *Quijote* e intentando no rechazar al lector. Borges apoya en cuanto a que lo importante es el tono con que se dicen las cosas, y alaba el modesto (*ivi*, p. 206, 315, 342, 455).

Es útil encuadrar lo anterior y señalar que las esferas constituyen un *continuum* psicoacústico, en que la escucha respetuosa de la otra voz es el presupuesto para tener uno mismo algo que interpretar, y para que se produzca una resonancia que amplía la voz (Sloterdijk, 2004, p. 571; 2009, p. 56). Si bien la resonancia tiene componentes corporales y visuales, impera en ella una ética de la escucha, que mejora la capacidad de escuchar. En esta gramática del dúo hay un efecto diapason que facilita sucesivos afinamientos. Del interjuego resulta el timbre distintivo de una voz que incluye y excede las singularidades de los autores. Recíprocos ademanes imitativos y decisivas distancias permiten la sutura de la tercera voz. La primera obra de los dúos es construir la esfera, y ya en términos de escritura el par otorga un sentido fuerte de la recepción: el co-autor es la primera audiencia real, es no solo un lector sino un lector crítico. Contar con él constituye una ventaja o beneficio de esta práctica que, sin embargo, entra en tensión con la trabajosa y constante búsqueda de consenso. La década del 60 trae una conciencia diferente sobre el asunto, la propia percepción del dúo de su dificultad para evitar o trascender el tono humorístico que, según Lafon y Peeters, signa desde el mismo inicio toda su producción, en detrimento de los registros serio o íntimo (2008, p. 202; Wijnterp, 2015, p. 172-173). El gran problema del tono

satírico del que no pueden despegarse y que les gana, además, es que muchas veces ni siquiera es eficaz:

Por la tarde, voy con Borges a La Nación, donde nos reunimos con el resto del jurado: Carmen Gándara, Leonidas de Vedia y Mallea. De camino me propone, deslumbrado con el proyecto, que escribamos la Historia de la literatura de un país imaginario; 'Sólo vos y yo podemos escribirla', me dice, y ansiosamente me pregunta si el proyecto me atrae. Afirma que debemos defendernos de nuestra tendencia al humorismo; que debemos escribir cada uno por su lado, para no caer en Bustos Domecq. Por la noche, come en casa. (Bioy, 2006, p. 655).

En este caso la idea de Borges de un método alternativo de escritura, diacrónico (y potencial), tiene por sujeto al dúo. Bioy corrobora que los mejores cuentos de Bustos Domecq son *Dos fantasías memorables* – publicado con ese heterónimo – precisamente en virtud de su estilo inteligente pero comprensible (*ivi*, p. 731)³. El cálculo de la audiencia como parte de sus diálogos literarios se integra ahora – en un dificultoso intento por aumentar la resonancia mutua y el sentido de la audiencia – a la preocupación surgida por el mayor de los escollos de este dúo: ¿cuántos lectores pueden disfrutar, o siquiera entender, sus incontables bromas para literatos o entendidos, las bromas sobre o dentro de bromas? (*ivi*, p. 674).

Aunque en grado diferente, los rasgos que venimos analizando también se proyectaron sobre su uso excepcional y deliberadamente transgresor del género antología, de igual modo que en esa realización incidió la condición de amistad, intimidad y complicidad. Su carácter creativo en el que subyacen las ideas borgeanas de que la lectura nunca es pasiva y de que lectura y escritura son lo mismo, produjo las más lúdicas expresiones del género y podría remontarse en la literatura argentina a las *Antologías apócrifas* de Conrado Nalé Roxlo (1943) así como considerarse su proyección en las *Falsificaciones* de Marco Denevi (1966). La broma abundante y entendida se desplegó en operaciones poco ortodoxas para un antólogo como elegir títulos para textos ajenos en paralelo a la inclusión de una cantidad significativa de entradas o fragmentos compuestos por ellos y firmados con seudónimos ocasionales, como ocurrió especialmente con *Libro del cielo y del infierno* (1960), y también con *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) (Bioy, 2006, p. 685). Las atribuciones falsas se realizan sobre un arco que va de la traducción a la redacción y pasa por apropiaciones, paráfrasis y uso de nombres inventados, y

³ El mismo año, 1946, publican otro libro y lo atribuyen a B. Suárez Lynch así como también publican el "Museo" de *Los Anales de Buenos Aires* en sus números 3 a 11 con el seudónimo B. Lynch Davis (memorable difícil de omitir: en el número 11 de esta revista Borges editó el célebre cuento de Julio Cortázar "Casa tomada"). Dos décadas más tarde y posteriormente las crónicas y los nuevos cuentos de Bustos Domecq son editados con sus propios nombres. Como Farrel du Bosc comentaron algunos textos policiales y firmaron un texto de *Libro del cielo y del infierno*.

hacen a la anomalía y desestabilización genéricas (*ivi*, p. 77, 80, 1562). La broma sobre transcripciones infieles y *misquotations* llega al punto de que imaginan un libro potencial y apócrifo titulado *El juego de las apropiaciones falsas o Autores y libros apócrifos, en la obra de Borges y Bioy* (*ivi*, p. 686). Por lo demás, señalamos que por este carácter varias de sus antologías fueron procesuales y no patrimoniales según la idea más extendida que hay sobre el género.

Y proyectivas, en función de la reorganización del canon literario argentino que conllevaron, por ejemplo en cuanto a la introducción y difusión del género policial (Cfr. *Los mejores cuentos policiales* – 1943 – y *Los mejores cuentos policiales – 2da serie*, 1951 –)⁴. Dentro de esta compleja operación de traducción cultural y al inventar a Bustos Domecq, probablemente se nutrieron de la afición de Borges por Ellery Queen, a quien dedicó varios textos y en cuya revista fue premiado “El jardín de senderos que se bifurcan” (Wijnterp, 2015, p. 337). Existe un quiasmo, Bustos Domecq y Ellery Queen son escritores de literatura policiaca partícipes de la diégesis; otra similitud es que los americanos también publicaron antologías genéricas como parte de una sostenida y multifacética actividad de difusión editorial.

De vuelta a nuestro tema del desborde de bromas, desde su estancia Bioy escribe a su compañero contándole experiencias de autor como lector en voz alta ante un auditorio doméstico. Precisamente alude al tipo de resonancia física que le devuelven sus oyentes y que le permite evaluar su estimación (de ellos) de aciertos narrativos y, en particular, de chanzas engorrosas: comprueba con este experimento que dificultan la atención, no son celebradas ni siquiera oídas (*ivi*, p. 1109-1110). Bioy atribuye el problema a la incontinencia del colaborador que no se aviene a escribir una palabra inocente, y decide para sí reafirmar su voluntad de contención, o resistencia, ante la tendencia a la caricatura extrema y el abuso de terminología erudita (*ivi*, p. 985). Advertidos del peligro del énfasis verbal que tiende a borrar el relato, se proponen desandar, trabajar y resolver en un todo más comprensible y disfrutable para los otros, moradores externos a su esfera. La meta es mejorar la prosa y hacer de su diversión algo que otros puedan disfrutar. Las estrategias de revisión y resolución de problemas de escritura apuntan a la corrección, consistente en moderar y expurgar. Alisan los pliegues barrocos de un Bustos que reconocen ilegible, e impracticable para ellos mismos, en el intento cuasi fallido de librarse de sus mañas (*ivi*, p. 130, 980, 1118, 1240, 1291, 1370-1379). Tan es así que, borgeanamente, el autor de *Ficciones* le comentará algo azorado a Bioy, cerca del final de la colaboración, que el nuevo procedimiento que han traído a la literatura consiste en convertir en historia ridícula cualquier invento con

⁴ La otra antología publicada por el dúo (es decir, sin la participación de Silvina Ocampo) es *Poesía gauchesca*. 2 vols. (1955). Cfr. nota 1.

potencial dramático, para concluir: “Qué raro que nos dediquemos a escribir mal.” (*ivi*, p. 1427, 1447). Menos percepción parecen haber tenido de que su mofa permanente de localismos, regionalismos y arcaísmos tiñó sus creaciones de un intenso color local: una prueba de ello fue la reticencia a la traducción y publicación en la fase inicial de su difusión internacional, que sus mediadores, críticos y traductores fundaron reiteradamente en el mentado localismo, según se comprueba en la exhaustiva documentación reunida en *Making Borges* procedente, entre otras fuentes, de correspondencias privadas y de los archivos y reportes internos de editoriales de diversos países, como Dutton, New Directions y Gallimard (Wijnterp, 2015, p. 140-141, 172-173, 280, 284, 336-337; Bioy, 2006, p. 1437).

Tres años después del episodio de lectura en voz alta Bioy admite perplejo que, si bien protesta, no se queda corto como proveedor del torrente de bromas (*ivi*, p. 1286), al tiempo que relata otra de las pocas discrepancias ríspidas testimoniadas. Coincidentemente, versa sobre problemas con el estilo de Borges y deficiencias en los cálculos de audiencia y accesibilidad (*ivi*, p. 1271). Hablan de sus guiones (a propósito de los cuales sugiere que la maquinaria policial en la que fácilmente recae Borges se torna estéril – *ivi*, p. 1235 –) y de la percepción de Bioy cuando las películas son estrenadas. Los parlamentos resultan demasiado perfectos y sentenciosos, para “mejorarlos” propone contención por parte de Borges pero de no ser posible un método alternativo de corrección... estropeando deliberadamente las frases. Borges recula pero se escuda recordando los largos monólogos teatrales de Shaw, ante lo cual Bioy no se arredra y argumenta que el cine no es el teatro y que, además, Shaw tiene un tono menos impecablemente correcto que el suyo. Este reconoce con pericia que existen diferencias entre un *acting text* y un texto literario. Bioy termina la carga con su crítica a la inclusión de milongas enteras de Borges, porque interrumpen la trama, dado que solo en una obra musical se puede cantar una pieza completa sin generar impaciencia o alterar el verosímil. Inmediatamente antes desliza un matiz asociado a la irreprimible pasión por suministrar comentarios inteligentes de manera constante:

Como Borges es muy rápido para inventar y redactar, cuando aparece la ocasión de escribir un *purple patch* me da mucho trabajo, porque ya acuña su frase memorable antes de que yo empiece a armar mi renga alternativa. Como por lo general consigue resultados brillantes, no sé bien cómo persuadirlo de que los sacrifique: parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama. (*ivi*, p. 1271).

Medio año después y durante el proceso del siguiente guión, Bioy profundiza sobre un conflicto que en este caso se desarrolla a lo largo de cuatro veladas:

Esta noche ocurre mi primera desinteligencia con Borges sobre la redacción de un texto. Las hubo, tal vez, cuando quería amontonar bromas en Bustos Domecq; yo sabía que arruinaba el texto, pero el agrado de las bromas, el gusto de reír, allanaba el camino. Hoy quiere que los personajes dialoguen en monólogos, en discursos, de frases muy redactadas, precisas y concluidas. (*ivi*, p. 1300).

El equipo se desespera por el rumbo de un film que lo desacreditaría, y Bioy insiste sobre la inadecuación y extensión de los diálogos, argumento que Borges no acierta a comprender, o no comparte. El otro problema técnico con su estilo fue la ya mencionada velocidad combinada con la dificultad para escuchar, incluir y escribir sobre ideas y argumentos sugeridos por Bioy (*ivi*, p. 973, 985, 1104, 1417, 1497). En compensación quedan destacadas la grandiosidad, coherencia y justeza de Borges en lo artístico e intelectual. En tal sentido Bioy Casares puntualiza otra cuestión técnica que ambos discuten, cuyo dominio admira en Borges y del que por el aporte individual de su maestría, aprende y se beneficia: las maneras de citar, sazonadas por correcta erudición, solidez intelectual y falta de pereza para cotejar las fuentes: “Borges insiste siempre en comprobar las citas. Me sale del alma la protesta y estoy a punto de pensar que entorpece el trabajo con una manía personal o capricho. Casi infaliblemente la enciclopedia le da la razón: la consulta no fue inútil, alguna corrección introduciremos en nuestro texto o en nuestros conocimientos.” (*ivi*, p. 924; 842, 1583). Un lindo ejemplo es el rastreo de la cita “duerme con reyes y consejeros”, que los remite a versículos de la *Biblia* (Job 3:13-14) recogidos por T. Browne en el capítulo V de *Urn Burial*, que ambos tradujeron para *Sur*, y con los cuales Melville concluye *Bartleby*, traducido por Borges (*ivi*, p. 658).

Dimensión ética

No se observan en *Borges* problemas o diferencias que pudieran comprometer la relación o la importancia especial conferida al otro. De inicio la intimidad se nutrió de la común pasión por las letras y de la afinidad social. Las prácticas sociales y temporales como la promesa, la fidelidad, el compromiso crean una duración, limitan el horizonte y establecen un lazo con el futuro. El contexto epocal de Bioy Casares y Borges les permitió transitarlas de una manera diferente a la que impera en nuestro deletéreo presente. Otros tantos componentes vigentes desde el inicio fueron evitar metaforizar la escritura del otro desde una jerarquización paternalista de la propia, observar y potenciar la distancia crítica, y reírse de los enfoques dominantes. Afecto, inventiva y paciencia se unieron a la mixtura. Avanzaron en diálogo, en un proceso siempre abierto de constitución

humana dual y singular, de convivencia entre diferentes. La naturaleza de sus respectivas carreras individuales y sus posiciones institucionales los ayudaron a prescindir de compromisos debido a los cuales se hiciera necesario persistir en el tratamiento de temas o proyectos que no les interesasen. Más bien fue un dejarse seducir por ideas y proyectos de libros que les resultaban originales, útiles para consolidarse, e implicaban un gozoso abandonarse a la burla de modas, demandas preformadas y prejuicios ajenos y propios. Se produjo así una escritura emancipadora capaz de cuestionar cánones, reglas, habilitadora de otros modos de valorar, pensar y actuar; es decir, cuyo valor radicó no sólo en la novedad de procedimientos y temas sino en su facultad de producir un cambio en las convenciones. Todo lo anterior se benefició de la cohesión que hemos analizado en términos del clima propio del dúo.

En efecto, en las esferas se activa en primera instancia un fantasma de autoabastecimiento, que abre la resonancia fantasmática entre los sujetos. Palabras y gestos hacen a un intercambio que se inicia en la aprobación y continúa cuando ambos escritores se infunden valor para expresarse. En este sentido el cobijo que provee la construcción de atmósfera común otorga inmunidad frente a los fantasmas individuales de cada uno y hace posible que estos afloren y se desplieguen en el interjuego de la relación comunicativa y generativa – fantasma es para la escuela francesa de psicoanálisis el término análogo a fantasía –. El fantasma pone de manifiesto lo que la mayor parte del tiempo está oculto, tanto en el pensamiento y la palabra como en el gesto. Implica entonces una transformación de lo conocido, y aporta elementos originales o nuevos a la obra. Agitado y combinado como en las figuras de un caleidoscopio, el repertorio fantasmático así surgido es vastísimo, y queda expresado en las temáticas que cada dúo de escritores aborda, es decir, hay una puesta en juego del intercambio de fantasmas, de un tejido de recuerdos, sueños, sombras y temores arcaicos. Esto que anteriormente se había mantenido lejos para habitar el mundo, surge gracias al persuasivo fantasma inicial de capacidad.

Para Sloterdijk “todos los tipos de éticas del valor, de la virtud y del discurso resultan huecas mientras no se traduzcan a la ética del clima.” (2009, p. 73). La ética de una buena atmósfera respirable, tensiva y frágil como pompa de jabón, sostiene la responsabilidad en un éter moral (2004, p. 131; 2009, p. 201). Consideramos poco atendido el aspecto ético como ingrediente propio y necesario de la escritura a dúo; para nosotros es basal. Lo integran un conjunto de hábitos mentales, de sentimiento y de comportamiento. Como dejamos sugerido al inicio de la primera sección, el dúo influye sobre la construcción del yo propio y el del otro-individual, porque el otro sigue siendo otro, con su reclamo ético sobre mí, y toda expresión de deferencia que acompañe el recorrido creativo e intelectual dispensa pequeños reconocimientos de ese otro. La otredad, la diferencia, es

irreductible; aunque los sujetos se construyan mutuamente nunca se igualan, la diferencia permanece. El vínculo supone entonces un compromiso ético porque el interjuego de afectar y ser afectados les permite convertirse en responsables de los propios actos, y la valoración y construcción del diálogo les exige querer y respetar que haya otros discursos.

En cuanto a ética y escritura, la escucha genuina, la lectura responsable y constructiva y la humildad nos ubican respetuosamente frente al buen *ethos* del dúo; también entonces actuamos como pequeños y humildes héroes. Los hábitos de conversación sostenida y razonada permiten evitar la crítica superficial y penetrar en el material del otro para intervenirlo productivamente. Como parte de una política de escritura la ética la establece el dúo en una serie de reglas de convivencia y trabajo, y atañe a los acuerdos explícitos o implícitos sobre las responsabilidades y beneficios compartidos.

Se atenta contra el clima y se lo rompe cuando se incumplen las pautas de trabajo, las reglas de convivencia o la confianza profesional. Como mencionamos anteriormente, muchas posibilidades prometedoras sucumben cuando los favores no son retribuidos, como en el caso de los aprovechadores⁵. Los conflictos resultantes de acuerdos no respetados constituyen manifestaciones de la siempre viva agresividad primaria (Sloterdijk, 2009, p. 340). Compartir los mismos valores y ponerse de acuerdo sobre las finalidades del proyecto constituirán la base de la cooperación y siempre existirá alguna elasticidad en el respeto a las reglas del juego, un toque informal. Pero hay límites que no pueden rebasarse sin amenazar la cooperación, si se los sobrepasa, se corre el riesgo de interrumpir el intercambio y perder sus beneficios. El conflicto no es sinónimo de ruptura, la ruptura no se produce hasta que uno de los dos actores estima que ya no obtiene nada de la cooperación tal y como funciona, o que tiene más que ganar si sale que si se mantiene dentro. Para el aspecto intersubjetivo, diálogo y construcción solidaria tampoco significan ausencia de conflicto, más bien, el conflicto es parte del intercambio con el otro diferente, y motor de reconstrucciones originales y valiosas.

En el ámbito de la ficción las duplas presentan un abanico de situaciones potencialmente problemáticas que se exacerban a partir del proceso de publicación y subsecuente distribución y conversión de capital de consagración, simbólico y

⁵ En el linde de esta zona es dable pensar la relación por oposición o perversión del dúo con los fenómenos del negro literario y del plagiarlo. Por ejemplo respecto de la ironía de que impartiendo órdenes, organizando y corrigiendo sistemáticamente al negro suele trabajarse el triple que solo; similar ironía afecta a algunos plagiarios, como observó Proust al recordar "... aquel erudito estafador que empleaba en la confección de palimpsestos un trabajo y un saber tales, que sólo con la centésima parte se hubiera ganado una posición más lucrativa, pero honrada..." (Proust, 1983, p. 162).

económico: de los debates y dudas sobre el orden jerárquico de aparición de nombres, pasando por los derechos de autor sobre la obra publicada, hasta los efectos privados y públicos de la atribución del aporte individual a cargo de los agentes que intervienen en la difusión de la obra en la fase de recepción crítica. Como parte de ésta, la divulgación y el suceso del trabajo pueden potenciarse gracias a una cuota de experiencia o consagración dentro de su campo con que uno de los escritores revista la obra compartida. Bioy admiró y declaró la austeridad de Borges frente a posibles erogaciones públicas ofrecidas a la pompa de sí, pero receló su inagotable voracidad de pompa simbólica y de reconocimiento. No dudó en anunciar que acompañaría a su compañero si Emecé, editorial donde trabajaron como asesores literarios desde 1943, discontinuaba las funciones de Borges, se encargó personalmente de los pocos reclamos legales vinculados a derechos de autor que encararon, debido a lo cual inició a nombre de los dos el primer pleito de su vida, a editorial Rueda, así como retiró derechos a *Sur* (Bioy, 2006, p. 150, 1428). En la división de tareas Bioy asumió repetidamente gestiones, cobros y repartos, y una ética que en este caso es la de dos íntimos tanto como las características de personalidad y las posiciones de ambos, les evitaron hacer de la cuestión de los beneficios materiales un menudeo; si hubo amagues Bioy los atribuye a terceros, más precisamente a terceras. En el párrafo que titula “Las mujeres y los amigos” reproduce estos dichos:

Elsa dice que es absurdo que repartamos las ganancias por mitades, ya que él... Una amiga me dice: “¿Para qué vas a escribir otro libro con Borges? Después dicen que no podés escribir solo”. Silvina: “¿Vas a perder tiempo a la noche escribiendo con él? Después estás cansado para escribir tus cosas”. Elsa: “¿Di Giovanni? Se cubre de gloria; se llena los bolsillos con los trabajos de ustedes dos, que son tuyos”. (*ivi*, p. 1268).

Respecto de la cuestión de la firma, si imputa educadamente al amor propio de Borges su resistencia a interesarse equitativamente en argumentos de cuentos aportados por él y a considerarlos buenos, nunca compromete su generosidad; por ejemplo ni en los proyectos en que menos pudo involucrarse Bioy fue relegado a la posición de amanuense (*ivi*, p. 1320, 1456). Hacia el final se percata de que su convergencia se debilita, porque por primera vez los dos parecen estar pulseando para escribir cuentos diferentes (*ivi*, p. 1447-1448). En esa época, y también antes, Bioy se detiene varias veces en atribuir las ideas que respectivamente propusieron para cuentos, libros, así como los títulos de los libros y hasta la generación de algunas de las propuestas de trabajo (*ivi*, p. 974, 1206, 1266, 1283, 1369, 1428). En esta línea deplora notas periodísticas aparecidas en *Panorama*, *Siete días* o *Primera Plana* y una noticia biobibliográfica en *Triquarterly* que destacan a Borges como *the real thing* mientras tienden a borrarlo a él (*ivi*, p. 1266, 1282, 1304). “Libros que

escribimos de a iguales, ahora me colocarán de etcétera entre Fulanita Guerrero y Fulanita no sé cuánto. Está muy interesado en el proyecto, como en todo lo suyo.” (ivi, p. 1501). Coherente con su tono salomónico, Bioy zanjará la cuestión sobre el final de *Borges*:

Dice que la mayor parte de los argumentos de Bustos Domecq son de él y la mayor parte de las frases mías. No es del todo exacto en cuanto a los argumentos (sobre todo después de *Seis problemas*), pero es demasiado inexacto (por generosidad) en cuanto a las frases. Yo creo que son mitades y mitades de ambos. (ivi, p. 1582).

Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo (Daniel Martino ed.). *Borges*. Buenos Aires, Destino, 2006.
- DOSSE, Francois. “Nosotros dos’ o el entre dos”, en *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009 (pp. 13-32).
- ECO, Umberto – Jean-Claude, CARRIÈRE (Jean-Philippe de Tonnac entrevistador). *Nadie acabará con los libros*. Barcelona, Lumen, 2010.
- EDE, Lisa y Andrea Lunsford. “Why Write... Together?”. *Rhetoric Review*. s/d, 1, 2, 1983. (pp. 150-157).
- ELBRECHT, Joyce – Lydia, FAKUNDINY. “Scenes from a Collaboration: Or Becoming Jael B. Juba”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Tulsa, 13, 2, 1994. (pp. 241-257).
- FLYVBJERG, Bent. “Case Study” en DENZIN, Norman – Yvonna, LINCOLN (eds.). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. California, Sage, 2011. (pp. 301-316).
- GRAMUGLIO, María Teresa. “Bioy, Borges y Sur”. *Punto de vista*. Buenos Aires, 34, 1989. (pp. 11-16).
- JENSEN, George – John, DI TIBERIO. “Personality and Individual Writing Processes”. *College Composition and Communication*. Urbana, 35, 3, 1984. (pp. 285-300).
- KUREISHI, Hanif. *Soñar y contar. Reflexiones sobre escritura y política*. Buenos Aires, Anagrama, 2004.
- LAFON, Michel – Benoit, PEETERS. *Escribir en colaboración*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías*. Zaragoza, 24, 2015. (pp. 17-30).
- MARTINO, Daniel. “Adolfo Bioy Casares, *Borges*”. www.borgesdebioycasares.com.ar [28/2/2021]
- MEDAGLIA, Francesca. *La scrittura a quattro mani*. Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2014.

- MONCHIETTI, Alicia – Lucas, RIMOLDI. “Ecología de la escritura en colaboración”. *Telón de fondo*. Buenos Aires, 25, 2017. (pp. 1-7).
- MURAKAMI, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Madrid, Tusquets, 2017.
- PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- RABANAL, Rodolfo. “Nuevas consideraciones alrededor de un oficio” en *El roce de Dante y otros ensayos*. Buenos Aires, Emece, 2008. (pp. 91-131).
- RABANAL, Rodolfo. *La vida escrita*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014.
- RIMOLDI, Lucas – Alicia, MONCHIETTI. “Dúos de escritores: aspectos técnicos, éticos e identitarios”. *Cincinnati Romance Review*. Cincinnati, 48, 2020. (pp. 114-127).
- SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas II*. Madrid, Siruela, 2004.
- SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas III*. Madrid, Siruela, 2009.
- WIJNTERP, Lies. *Making Borges. The Early Reception of Jorge Luis Borges’s Work in France and the United States*. Nijmegen, Radboud University, 2015.
- YANSEY, Kathleen – Michael, SPOONER. “A Single Good Mind: Collaboration, Cooperation, and the Writing Self”. *College Composition and Communication*. Urbana, 49, 1, 1998. (pp. 45-62).
- ZONANA, Víctor – Hebe, MOLINA (eds.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.

Lucas Rimoldi es Doctor en Letras, profesor titular de Teoría y Práctica del Discurso Literario y Miembro de Carrera de CONICET, Argentina. En 2002 obtuvo el segundo premio de la Academia Nacional de Periodismo. Publicó diez capítulos en libros de crítica literaria y teatral, el último de ellos, junto a Beatriz Sarlo y Rodrigo Fresán: *Jorge Luis Borges en la República Mundial de las Letras* (Vervuert). Es director de tesis de grado y posgrado y docente de posgrado (Queensland University y Universidad Nacional de Córdoba).

Contacto: llrimoldi@yahoo.com

Recibido: 06/07/2020

Aceptado: 30/05/2021