

Una efímera colaboración literaria: Jorge Luis Borges y Luisa Mercedes Levinson

En 1955, la editorial “Ene” publica en Buenos Aires *La hermana de Eloísa*, volumen que reúne cinco cuentos: dos de Jorge Luis Borges —“La escritura del Dios” y “El Fin”— y dos de Luisa Mercedes Levinson —“El doctor Sotiropulos” y “El Abra”—. El quinto relato, que le da el nombre al libro, fue escrito en colaboración. Es precisamente esta escritura a “cuatro manos” entre Borges y Levinson que será el objeto de nuestro trabajo aquí.

Borges y la colaboración literaria

“La hermana de Eloísa” es hoy un cuento poco conocido: es posible que una de las razones sea porque no fue incluido en Jorge Luis Borges *Obras completas en colaboración*. Por cierto, ignoramos las causas de esta ausencia, pero sin duda resulta una colaboración atípica en relación con el resto de las contribuciones del volumen. En nuestra opinión, estas últimas pueden dividirse en dos grupos diferentes: por un lado, la obra en colaboración escrita con Adolfo Bioy Casares, y, por el otro, los trabajos que el autor del *Aleph* realizara sobre diversos temas junto a Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama, María Esther Vázquez y Esther Zemborain de Torres Duggan¹ —y que, de hecho, hubiese justificado una edición en volúmenes separados—. La razón fundamental para trazar esta distinción no es, obviamente, el hecho de que Bioy sea el único colaborador masculino de Borges, sino por tratarse de dos formas de producción literaria diferentes: el ensayo,

¹Dentro de este grupo de colaboradoras podría incluirse también a Silvina Bullrich, con quien Borges publicó *El compadrito*. *Su destino, sus barrios, su música*, una selección de verso y prosa sobre el tema, en 1945, libro que tampoco figura en las *Obras Completas en colaboración*.

escrito con sus colaboradoras femeninas, y la ficción, escrita con el autor de *La invención de Morel*.

La distinción presenta un segundo nivel, no menos característico: el trabajo en conjunto de Borges y Bioy duró más de cuarenta años (como lo atestigua el hecho de que el mismo abarca prácticamente la mitad de las *Obras completas en colaboración*) y comenzó muchos antes de que Borges perdiera la vista ². El resto de las colaboraciones (y las colaboradoras) fueron, en cambio, ocasionales y la obra resultante se restringe en cada caso a un único libro, a excepción de los trabajos realizados con Margarita Guerrero y María Esther Vázquez que dieron lugar a dos publicaciones respectivamente. Asimismo, y teniendo en cuenta los testimonios de algunas de las involucradas ³, en lugar de hablar de un verdadero trabajo en colaboración literaria habría que hacer referencia a una tarea de ayuda y asistencia, ya que, a partir de la década del cin-

² La primera expresión de esta colaboración remonta a mediados de los años 30. Sobre este punto, véase Sabsay-Herrera.

³ En este sentido el testimonio de María Esther Vázquez sobre el método de trabajo de Borges nos parece suficientemente ilustrativo: "Dicta cinco o seis palabras, que inician una prosa o un primer verso de un poema e inmediatamente se las hace leer. El índice de su mano derecha sigue sobre el dorso de su mano izquierda la lectura como si recorriera una página invisible. La frase se relee una, dos, tres, cuatro, muchas veces hasta que encuentra la continuación y dicta otras cinco o seis palabras. En seguida se hace leer todo lo escrito. Como dicta con puntuación hay que leer diciéndosela. Se relee ese fragmento que acompaña el movimiento de sus manos, hasta que él halla la frase siguiente. He llegado a leer una docena de veces un trozo de cinco líneas. Cada una de esas repeticiones va precedida de las disculpas de Borges que, en cierto modo, se atormenta bastante con esas supuestas molestias que hace sufrir a su escriba. Sucede así que después de dos o tres horas de trabajo se logra media carilla que ya no necesita correcciones" (48). En el mismo sentido, en la nota previa de aclaración a *Qué es el Budismo*, Alicia Jurado destaca su papel de asistente de Borges más que de coautora de la obra: "Jorge Luis Borges, con su generosidad habitual, ha insistido en que mi nombre figure junto al suyo en la tapa de este libro, pero la probidad me obliga a aclarar ante el lector la responsabilidad que nos toca a cada uno. Pertenecen a Borges el plan general de la obra, basada en gran parte en las notas para las conferencias sobre el budismo que pronunció en el Colegio Libre de Estudios Superiores; el enfoque del tema según un criterio muy personal, que es el suyo, y el estilo inconfundible en que está redactada. A mí me tocaron las tareas de investigar y seleccionar material en textos más recientes, de aportar algunos datos y sugerir modificaciones menores y, por supuesto, de leer, escribir y preparar el manuscrito para la imprenta" (Borges-Jurado 720). Probablemente, a Borges le resultara placentera la compañía de estas jóvenes mujeres que ocupaban el lugar de secretaria que durante tantos años había llevado a cabo su madre, y una manera de agradecerles era haciéndolas figurar como coautoras de la obra.

cuenta, la ceguera le impedía leer y escribir (*Autobiographie* 325). Coincidentemente con esta circunstancia, es en 1953 que Borges escribe su primer ensayo con este tipo de colaboradoras, *El "Martín Fierro"* con Margarita Guerrero. En verdad, el trabajo con Bioy sobrepasa incluso la mera colaboración literaria y se transforma en una verdadera militancia literaria que busca imponer —con la creación de antologías, colecciones, estudios críticos y reseñas— dos géneros literarios poco usuales en el Río de la Plata : el fantástico y el policial.

Ahora bien, una vez diferenciados los dos grupos de colaboradores de Borges, cabría preguntarse en cuál de ellos se debería ubicar a Luisa Mercedes Levinson. Teniendo en cuenta que la escritura conjunta pertenece al género narrativo, se situaría junto con aquella escrita con Bioy Casares (lo que no significa poner en un plano de igualdad ambas colaboraciones, que han tenido tan dispar importancia). El carácter único de esta colaboración justificaría detenernos en él. Sin embargo creemos que el estudio de la colaboración literaria Borges/Levinson puede iluminar además la producción conjunta de Borges y Bioy.

En lo que se refiere a Luisa Mercedes Levinson esta escritura compartida con el autor de *El Aleph* constituye, hasta lo que sabemos, una experiencia única en su producción literaria, producción que, por otra parte, en el año 1955 solamente contaba con una única novela, publicada cuatro años antes: *La casa de los Felipes*.

La composición de un libro

En coincidencia con su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional, el año 1955 constituye uno de los más prolíferos en la producción literaria de Borges, y particularmente en lo que se refiere a las obras escritas en colaboración. Junto con la publicación de *La hermana de Eloísa*, aparece también la primera versión de *Leopoldo Lugones* con Betina Edelberg (que será aumentada en su segunda edición, una década más tarde); el mismo año serán editados por primera vez los dos guiones cinematográficos escritos con Bioy Casares, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, y ambos autores publicarán también la recopilación de *Cuentos breves y extraordinarios* y la selección de *Poesía gauchesca*.

Los dos cuentos de Borges que componen el volumen *La hermana de Eloísa* ya habían sido publicados de manera independiente: "La escritura del Dios" en 1949, primero en el número 172 de *Sur* y luego en la primera edición de *El Aleph*; "El Fin" en la edición del 11 de octubre de

1953 del diario *La Nación*. Los dos relatos de Luisa Mercedes Levinson, en cambio, eran inéditos.

Los cuentos escritos individualmente parecen haber sido seleccionados teniendo en cuenta una correspondencia lógica: dos de ellos pertenecen al género fantástico, "La escritura del Dios" y "El doctor Sotiro pulpos", mientras que los dos restantes se desarrollan en el campo argentino, haciendo alusión a elementos telúricos locales y utilizando términos gauchescos.

Si bien la acción del cuento de Borges se desarrolla en "un campo infinito", "en una interminable llanura" y el de Levinson en "un abra de una legua escasa semi-invasada de malezas", en ambos relatos, la descripción del paisaje crea una atmósfera que subraya la soledad del hombre en el ambiente rural. "El Abra" es, en nuestra opinión, uno de los relatos más logrados de Levinson, cuya obra presenta un interés desigual. El cuento, que fue incluido en *La Pálida Rosa de Soho* cuatro años después, transcurre en la selva de Misiones y sus personajes, como en casi toda la obra de Levinson, están inmersos en una situación trágica⁴. En este caso el calor desolador y la naturaleza inhóspita refuerzan el dramatismo del relato:

Es una isla seca esa abra a la que solamente llegan, a veces, ñanduces o monos, o, muy de cuando en cuando, un chasque que, como yo, por alguna razón de pobreza, se aventura a cruzar la selva y el páramo de tierra colorada. (38)

En "El Fin", Borges retoma la historia de la payada entre Martín Fierro y "el moreno", que lo espera desde hace siete años para saldar la muerte de su hermano. Ambos cuentos concluyen con una muerte alimentada por la venganza: en el de Borges se trata de un duelo, mientras que en el de Luisa Mercedes Levinson de un asesinato sorpresivo. Otra línea de relación presentan estos relatos: podemos decir que la hombría y el valor para aceptar el destino implacable que se desprenden del cuento de Borges son atributos que en "El Abra" asume la figura femenina.

Por otra parte, no resulta llamativa la decisión de incluir en el volumen dos cuentos fantásticos, ya que un punto en común entre ambos autores era precisamente el de practicar dicho género frente a los cultores del realismo. Influida por Borges, el horror y el miedo no forman parte del universo creado por Luisa Mercedes Levinson; en cambio el desdo-

⁴ En este sentido, véase la novela *La Casa de los Felipes* (1951) así como la mayoría de los cuentos que componen *La Pálida Rosa de Soho* (1959) o aquellos de *Las tejedoras sin Hombre* (1967).

blamiento, la magia y las ciencias ocultas, así como los sueños, predominan en sus relatos fantásticos⁵.

En relación con esta división que acabamos de trazar entre los cuentos que componen el libro de Borges y Levinson, "La hermana de Eloísa", constituiría un tercer tipo, unitario y diferente de los anteriores; en este caso se trata de un relato costumbrista en el que el humor ocupa un lugar central.

La hermana de Eloísa

En el cuento escrito por Borges y Levinson, la acción se sitúa en un punto preciso: Burzaco; sin embargo, esta no es la única localidad del sur del conurbano bonaerense citada: se mencionan también Lomas de Zamora, Temperley, Lanús, Berazategui y Merlo, así como el recorrido de la línea de tren General Roca. Junto a las numerosas alusiones espaciales, el lector encuentra en la narración referencias a elementos de la realidad (personas y objetos) que instalan el relato en un ámbito cotidiano fácilmente reconocible. Es así que se cita: "el tipo 14 de *bungalow* californiano" y "el de piedra de Mar del Plata", el polvo de hornear Royal, o al hablar de cine, se hace alusión a Torre Nilson, datos reales que consolidan la ficción.

El narrador, como frecuentemente ocurre en los cuentos de Borges (y también de Bioy), es el protagonista masculino. En este caso se trata de un arquitecto que vive y trabaja en la Capital y al que, en forma casual, se le encargan los planos para la construcción de una casa en Burzaco, proyecto que desea realizar la familia de un antiguo amor, Eloísa Ferrari, a la que no ha vuelto a ver desde hace quince años. Se trató entonces, como la califica el protagonista, de "una desdichada historia de amor". En realidad, el protagonista masculino, del que sólo se conoce su apodo, poco personal y en diminutivo, "Cachito", aparece como un carácter pusilánime y débil, al que Eloísa sometió a su gusto. Ni siquiera el éxito profesional, expresado en el hecho de haberse recibido de arquitecto y tener "diez años de ejercicio en la Capital", le han dado un mayor aplomo. Y vuelve a encontrar las antiguas dificultades para declararse a la mujer amada:

⁵ A modo de ejemplo, remitimos al apartado "Breves historias fantásticas" que forma parte de *La Pálida Rosa de Soho*, y dentro de éste, en especial a los relatos "El mi-nuet" y "El sueño violado".

Varias fórmulas se me venían a la mente: “Eloísa, yo seré el arquitecto de su destino”. “Eloísa, yo le ofrezco un hombre y un nombre”, pero apenas acerté una palmadita en las espaldas. Eloísa me miró con rabia. (67)

La cursilería de los lugares comunes y de las frases hechas proyectadas para la declaración no hace más que motivar la complicidad burlona del lector, brindando un elemento más de descrédito en aquel que las piensa.

La incapacidad del protagonista no se limita a sus aventuras galantes frustradas, aparece sobre todo resaltada en su ignorancia de la situación que descubrirá recién al final del relato. El otro personaje masculino, el padre de Eloísa, Antonio Ferrari, es también una figura insignificante, “que se pasaba la vida en el café proyectando negocios vagos y vanos” y que depende económicamente de su hija mayor, Irma, la hermana de Eloísa.

La caracterización de estos dos personajes masculinos coincide con el modelo de hombre representado en la obra narrativa de Luisa Mercedes Levinson. En efecto, la psicología masculina aparece en general apenas esbozada, y presenta a menudo un juicio desvalorizador sobre su esencia:

Total, ser un hombre era poca cosa, aunque seguramente imprescindible. Era estar deliberadamente alejado de los elementos secretos, tal vez, de las esencias. En cambio una mujer... (*Felipes* 12)

En verdad, los personajes masculinos en Levinson sirven fundamentalmente para desarrollar las peculiaridades de la psicología femenina, que es el campo preferido de la autora.

En la obra de Borges, por el contrario, hay una relativa ausencia de protagonistas femeninas. El personaje principal de “Emma Zunz” constituye una excepción: el rasgo que la distingue es su inteligencia para elaborar un plan de venganza perfecto, y su coraje y determinación para llevarlo a cabo. Carácter y determinación son los atributos que caracterizan a Irma Ferrari no sólo para dominar a los miembros de su familia sino incluso a aquel que la mantiene económicamente. Sin embargo, la hermana de Eloísa no logra escapar a los prejuicios culturales de la pequeña burguesía urbana. En este sentido y, a pesar de la manera poco escrupulosa con que Irma mantiene a toda la familia Ferrari, aparece muy preocupada por la imagen familiar. Como dice su padre:

Irma es de lo más delicada para estas cosas. Clemen ya ha tenido tres novios. Y la gente es mala ... (...) Somos nuestra reputación. (62)

Y al final del cuento, el narrador, siempre en referencia a la actitud de Irma, agrega: “Siempre velando por la corrección de su hogar” (70).

La ironía de los autores está presente a lo largo de todo el texto como por ejemplo en el siguiente párrafo:

Sería a todas luces absurdo negar espíritu progresista a los vecinos de la línea General Roca, pero sinceramente, al ver desfilar las estaciones y los pueblos desde la ventanilla del tren, tuve que deplorar la docilidad con que muchos se dejan convencer por firmas poco escrupulosas, que anteponen lo vistoso a lo sólido, y aun a lo práctico. Claro está que no todos los propietarios obran así; al pasar por Lanús, me di el gusto de saludar el *bungalow* tipo 14, que edificamos vez pasada para el farmacéutico Roverano y que hubo que refaccionar después de las últimas lluvias, con buena utilidad para nuestra caja. (56)

El humor es también evidente en la descripción de la decoración interior de la casa de los Ferrari que resulta excesivamente kitsch:

La salita me pareció más chica, acaso porque estaba abarrotada de adornos; una odalisca en *petit bronze* confusamente duplicaba sus formas en la madera de la tapa del piano, y, al entrar, casi tropecé con Leda y el Cisne. Un mármol efusivo en el que bullían faunos y ninfas. (58),

así como en las características del jardín de la casa que se espera construir y que resulta el colmo del mal gusto:

Un jardín italiano, escalonado, con cabezas yacentes de emperadores. No juraría que se habló de un busto ecuestre del pagador Chiclana, desaparecido en la guerra del Paraguay, pero nada era imposible, esa tarde. (59)

En otras ocasiones, el uso de palabras y expresiones del lunfardo, como "mostachos", "garifo", "botarate", "farras", "un poco de alpiste para el muchacho", no solamente impregnan de color local la narración, sino que refuerzan la comicidad del relato. Si bien Luisa Mercedes Levinson puede ser considerada como una escritora representativa de Buenos Aires y de la Argentina en su totalidad, que en numerosas oportunidades emplea términos gauchescos ⁶ y en otras la lengua guaraní, sólo excepcionalmente usa voces del lunfardo en su obra ⁷. Por otra parte, si el lunfardo está presente en algunos cuentos de Borges, a pesar de que éste haya negado su existencia en varias ocasiones ⁸, la forma en que

⁶ Véase "Primer tiempo" de *A la sombra del búho*.

⁷ Como es el caso en "En el cuaderno de un ex-tripulante" (*Sombra* 155-165).

⁸ Así por ejemplo en 1970 en el prólogo a *El Informe de Brodie* afirma: "Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: "Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas". El lunfardo, de hecho, es una

aquí aparecen dichos términos recuerdan a aquellos empleados por Honorio Bustos Domecq, donde prima el empleo lúdico que se hace de los mismos. En ese sentido, el calificativo de “vejete oruga”, que el narrador usa para referirse a Antonio Ferrari, puede ser salido de la pluma del “bardo de Pujato”, por ejemplo, el “vejete mezzo calvento” de “El Signo”, de 1946 (OCC: 135). Asimismo, determinadas acotaciones grandilocuentes del narrador recuerdan los discursos de los personajes creados por Borges y Bioy, y en especial a los de Gervasio Montenegro:

el estrategia que hay en mí optó por esgrimir el arma de la sorpresa, en interés profesional. (OCC: 64)

mi observación de esteta había sido tomada por una galantería. (65)

le perfilé a grandes rasgos la odisea del joven soñador que llega desde el fondo de la provincia, sin otras armas que la ciencia y el arte, y que se afana, bucea, brega y se impone. (66)

Sin duda, el discurso lingüístico en este relato no llega a los extremos paródicos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables* o *Un modelo para la muerte*. En el mismo sentido, a pesar de que ciertos párrafos resultan caricaturescos, la sátira social en Borges/Levinson es más retenida que aquella que Borges/Bioy crearan en su obra en colaboración. No obstante, los puntos de contacto entre ambas producciones borgesianas resultan evidentes.

En realidad, el cuento que aquí nos ocupa tiene poco que ver con la obra individual de Borges y todavía menos con la de Luisa Mercedes Levinson, que poco o nada tiene de irónica y o aun de humorística, y en la que prima, en cambio, una visión trágica de la vida, fuertemente marcada en el destino de sus personajes. Las imágenes de la soledad del hombre en la ciudad pero también en otras geografías rurales, como el río Paraná, la pampa, o la selva misionera, en las que la fuerza de la naturaleza resalta el aislamiento, son temas recurrentes en la escritura de Levinson, y han llevado a la crítica a compararla con la obra de Horacio Quiroga.

El tercer hombre

Los parentescos de “La hermana de Eloísa” con la obra de Bustos Domecq que hemos señalado hasta aquí podrían, en el fondo, no resultar tan llamativos habida cuenta de que uno de los colaboradores literarios

broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado” (OC 2 : 10-11).

es el mismo. Lo que sin duda puede parecer más asombroso es que el cuento de Borges y Levinson presente puntos de contacto con la prosa individual de Bioy Casares.

En efecto, en la escritura del autor de *Diario de la guerra del cerdo*, como en el relato que aquí nos ocupa, se manifiesta una visión satírica de la sociedad argentina, reafirmada por el predominio del lenguaje coloquial. El costumbrismo en Bioy se manifiesta en los modos de hablar de sus personajes, presentados a menudo desde una óptica irónica. Si sumamos a estas características la temática del fracaso amoroso y, de manera general, una escritura que busca representar lo cotidiano⁹, “La hermana de Eloísa” podría formar parte de los textos de *Guirnalda con amores* (1959) o de los relatos de *Historias de amor* (1972).

En verdad, la relación amorosa, la búsqueda de la mujer deseada, son temáticas habituales no sólo en los cuentos de Bioy Casares sino también en sus novelas. Ahora bien, si en los primeros ocupan el centro de la trama, en las segundas actúan como fondo de la misma. En este sentido, podemos recordar las historias de amor que enmarcan *El sueño de los héroes* —en donde está presente el tema de recobrar a la mujer amada—, de *Diario de la guerra del cerdo* —que termina con la consumación del amor—, de *Dormir al sol* —ficción fantástica, en la que el amor es inasible a causa de los desdoblamientos del personaje femenino deseado— o aún en *La invención de Morel* —en la que el protagonista se enamora de Faustine, una imagen proyectada y no una mujer real—.

Las variaciones sobre el amor en la obra de Bioy Casares son múltiples, y podríamos continuar con nuestra enumeración. Sin embargo, hay peculiaridades recurrentes que caracterizan a los personajes masculinos y que se aplican también al narrador de “La hermana de Eloísa”. Así, en los cuentos que integran *Guirnalda con amores*, y en los de *Historias de amor*, los protagonistas masculinos tienen dificultad para insinuarse a la mujer deseada. En “Ad porcos”, el narrador, refiriéndose a la que él mismo califica como “la mujer de mi vida”, declara:

Fuimos amigos la vida entera, y en el momento de llegar a algo más, no recuerdo claramente cómo, se nos pasó (cuando pasa no vuelve lo explicó ella misma). (*Historias* 162)

⁹ Bioy se refiere a su deseo de abandonar el género fantástico en los siguientes términos: “Quise pasar del género fantástico a hechos de la vida, sobre todo a historias sentimentales. (...) Escribí entonces los cuentos que integraron *Guirnalda con amores* y que después reuniría con otros en *Historias de amor*” (*Trama* 667).

En el mismo sentido, el protagonista de “La tarde de un fauno”, aun consciente de la situación, deja pasar la oportunidad que le brinda la mujer deseada:

Les diré, en cambio, que al responder me miró en los ojos, un poco —la palabra es fuerte para algo tan fugaz— provocativamente. Hubo un silencio en que oí el segundero de mi reloj. De manera visible Olga se entristeció. Ahí estaba, al alcance de la mano — Dios mío, triste era más linda aún—, y reflexioné que si la perdía esa tarde probablemente la perdería para siempre.(...) A mí me falló agilidad para pasar de una idea a otra y seguirla. Por eso la perdí, nada más. (*Historias* 201)

En el relato de Borges/Levinson, Cachito, en dos oportunidades distintas no logra declarar su amor a Eloísa. Asimismo, los personajes masculinos de los cuentos de Bioy, como el del relato que aquí nos ocupa, tienen una personalidad frágil, son ingenuos y no entienden la psicología femenina: “Hay leguas entre nosotros y la mujer que tenemos al lado” (*Historias* 65).

Y son los personajes femeninos, como en relato de Borges/Levinson, los que manejan en definitiva la situación:

Cecilia, por la profusión de sabiduría, tan superior a mí como los gigantes del Renacimiento italiano a los hombrecitos de nuestro siglo. (*Historias* 162)

No es nuestro interés realizar aquí un análisis “genético” para establecer la paternidad de “La hermana de Eloísa” sino mostrar la complejidad de la escritura en colaboración. Posiblemente esa sea una de las razones por las cuales la misma ha sido frecuentemente descuidada por la crítica literaria. Borges había definido a la colaboración literaria como “el milagro de lograr que dos sean uno” (Ocampo 72). Queda por dilucidar de qué uno se trata. En el caso aquí estudiado, lo que parecía una colaboración binaria revela la existencia de un tercer componente, e incluso un cuarto. A no ser que se trate de otro juego de espejos borgesiano.

Fabiana Sabsay-Herrera
Universidad de Paris VIII

Bibliografía

- Bioy Casares, Adolfo. *Historias de amor*. Madrid: Alianza, 1991.
 Bioy Casares, Adolfo. *La invención y la trama*. Ed. M. Pichón Rivière. Barcelona: Tusquets, 1991.
 Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
 Borges, Jorge Luis. *Livre de préfaces suivi d'Essai d'autobiographie*. Paris: Gallimard, 1980.

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Borges, Jorge Luis, Luisa Mercedes Levinson. *La hermana de Eloísa*. Buenos Aires: Ene, 1955.
- Levinson, Luisa Mercedes. *La Pálida Rosa de Soho*. Buenos Aires: Losada, 1959.
- Levinson, Luisa Mercedes. *Las tejedoras sin hombre*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Levinson, Luisa Mercedes. *La casa de los Felipes*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1969.
- Levinson, Luisa Mercedes. *A la sombra del búho*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Ocampo, Victoria. *Diálogo con Borges*, Buenos Aires: Sur, 1969.
- Sabsay-Herrera, Fabiana. "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares". *Variaciones Borges* 5 (1998).
- Vázquez, María Esther. *Borges, imágenes, memoria, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura
Directora: Beatriz Sarlo
Casilla de Correo 39
Sucursal 49
Buenos Aires
Argentina