



LA LITERATURA EN DISPUTA: EN TORNO A LAS FICCIONES BARROCAS DE MIGUEL DE CERVANTES, JORGE LUIS BORGES Y WASHINGTON CUCURTO

*Literature in Dispute: on the Baroque Fictions of Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges,
and Washington Cucurto*

Federico Correa Pose¹  

¹ Universidad del Sur de California, EE. UU.

RESUMEN

En *Ficciones barrocas*, Carlos Gamerro acuña la expresión “ficciones barrocas” para referirse a narraciones en donde se percibe un juego de planos de la realidad en el que los opuestos se cruzan y desplazan mutuamente. Uno de esos planos está compuesto por la oposición copia/original —y en términos más generales, el encuentro entre lo auténtico y lo apócrifo— que Gamerro identifica en las obras de Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges, entre otros. En este trabajo propongo profundizar en ese análisis, tomando, además, el caso de Washington Cucurto, otro autor fuertemente asociado con el barroco. Sostengo que en estos encuentros entre el original y la copia, entre lo auténtico y lo apócrifo, en Cervantes, Borges y Cucurto, lejos de mostrar una simple operación estética, se desprenden dos maneras de entender la literatura y el concepto de autor. Mientras en Cervantes está presente una noción de la literatura como propiedad privada y del autor como propietario, Borges y Cucurto reivindican la literatura como plagio —es decir, como usurpación de la propiedad— y la figura de un autor desprovisto de autoridad y originalidad, lo que invita a pensar en otra forma de organizar el lenguaje literario como una posesión en común en lugar de una propiedad.

Palabras clave: ficción barroca; plagio; Cervantes; Borges; Cucurto.

ABSTRACT

In *Ficciones barrocas*, Carlos Gamerro develops the concept of “baroque fictions” (*baroque fictions*) to refer to fictional works in which one can perceive a playful strategy in which opposites encounter and displace each other. One of the baroque folds is constituted by the opposition between the original and the copy, and in more general terms, between the authentic and the apocryphal, both identified by Gamerro in the works of Miguel de Cervantes and Jorge Luis Borges. In this article I propose to extend this analysis, taking in addition the case of Argentinian author Washington Cucurto, another writer associated with the baroque. I argue that two different conceptions of literature and two equally different notions of the author are at play in these encounters between copy and original, authentic, and apocryphal and reality and fiction. While in Cervantes there is a notion of literature as private property and of the author as proprietor, Borges and Cucurto revindicate literature as plagiarism and a figure of the author as someone devoid of authority and originality, all of which invites us to think of an alternative organization of literary language as a common possession instead of a property.

Keywords: baroque fiction; plagiarism; Cervantes; Borges; Cucurto.

Fecha de Recepción	2023-03-14
Fecha de Evaluación	2023-04-24
Fecha de Aceptación	2023-08-04

INTRODUCCIÓN

Si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido —ni he pretendido tener— un lugar mío (o propio). Vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos. Siempre de paso, porque ese es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar (Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*).

Emprendo una obra de la que no hay ejemplos y que no tendrá imitadores (Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*).

En su libro *Ficciones barrocas*, el crítico literario Carlos Gamerro (2010) señala que durante el Siglo de Oro español lo barroco en la literatura podía referirse tanto a la escritura como a la temática de las obras: una cosa es la escritura barroca, dice, y otra la “ficción barroca”. Por un lado, la escritura barroca se manifiesta a nivel del lenguaje y refiere a lo frondoso, lo excesivo, lo recargado; es lo que se puede ver en la poética de Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Por otro, la ficción barroca se percibe a nivel de la temática de la obra y tiene que ver con la adición al juego de intercambiar, plegar o mezclar los distintos planos de los que la realidad se compone. Según el crítico argentino, la ficción barroca se puede apreciar, por ejemplo, en la obra de Pedro Calderón de la Barca, particularmente en *La vida es sueño*, obra en la que en reiteradas ocasiones los personajes expresan su duda respecto a si lo que están viviendo es un sueño o es la realidad. El pliegue, escribe Gamerro tomando el concepto de Gilles Deleuze, es a la vez superposición, oposición y encuentro.

En este trabajo propongo explorar la dimensión barroca de las ficciones de Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges y Washington Cucurto, desde los encuentros entre original y copia y entre lo auténtico y lo apócrifo. Sugiero que estos cruces o encuentros en la narrativa de los tres escritores no solo muestran una simple operación estética sino que en esa operación se juega algo mucho más importante, que tiene que ver con el cómo se concibe la literatura. Si en Cervantes el desplazamiento barroco de la copia por el original afirma, en última instancia, la idea del lenguaje literario como propiedad privada, en Borges y Cucurto el aparente reemplazo del original por la copia y de lo auténtico por lo apócrifo da lugar a una manera de entender la literatura de una forma diferente, como plagio y usurpación de esa propiedad. Esto último invita a pensar en otro modo de organizar el lenguaje literario, entendiéndolo quizás como una posesión en común en lugar de una propiedad¹.

¹ Para explicar esta diferencia entre propiedad y posesión resulta esclarecedor recurrir al análisis que hace Luis Othoniel Rosa, quien en su estudio sobre la obra de Borges —tomando como referencia las reflexiones de Pierre-Joseph Proudhon— destaca que “la propiedad tiene una temporalidad fija. La propiedad privada tiene un carácter eterno, mientras que la posesión tiene una relación dinámica con el tiempo, lo que se posee cambia a medida que el número de poseedores o de recursos cambia” (Rosa, 2020, p. 52). Sin embargo, vale destacar que Proudhon no es el único en hacer esta distinción.

LOS DOS QUIJOTES: LA INFLUENCIA DEL APÓCRIFO DE AVELLANEDA EN LA SEGUNDA PARTE CERVANTINA

Si bien el objeto principal de análisis de Gamarro es la literatura latinoamericana reciente, más precisamente la del Cono Sur, sus breves observaciones sobre la producción del Siglo de Oro resultan pertinentes, en particular su referencia al encuentro entre original y copia en *El Quijote*. Refiriéndose a la segunda parte del quijote cervantino, sostiene:

Eventualmente la torsión barroca de verdad y ficción escapa del control del autor y lo envuelve: mientras Cervantes está escribiendo esta segunda parte, se publica una segunda parte apócrifa firmada por un tal Avellaneda. Otro autor, en otro contexto, hubiera ignorado esta intromisión, o hubiera lidiado con ella en el mundo real (denunciando o desafiando, por ejemplo, al tal Avellaneda). Pero aquí la máquina barroca está en marcha y la incluye. La copia, el plagio, es anterior al original e influye sobre él... (Gamarro, 2010, p. 21)

Mi objetivo en la primera parte de este artículo es explorar el alcance de esa influencia y mostrar cómo Cervantes incluye la obra apócrifa con el propósito de reivindicar la originalidad de sus personajes y su historia. La relación entre original y copia aquí es compleja porque incluso Cervantes imita a su imitador, pero lo hace únicamente para servir este propósito².

En 1614, un año antes de que Cervantes publicara la segunda parte del Quijote, se publicó una segunda parte apócrifa titulada *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmada por un tal Alonso Fernández de Avellaneda (2021), nombre falso detrás del que se escondía su verdadero autor, cuya identidad es aún desconocida. En este texto Avellaneda roba, plagia —aunque en ese momento la figura legal del plagio aún no existía— a Cervantes apropiándose de sus personajes y su historia. La influencia que tuvo esta obra apócrifa en la segunda parte original es innegable, y ha sido objeto de profundos y variados análisis. Una tesis generalizada sostiene que Cervantes recién se enteró de la existencia del Quijote "falso" cuando estaba escribiendo el capítulo 59 de su segunda parte, en donde por primera vez aparecen alusiones explícitas al texto de Avellaneda, ya para ese entonces publicado. Otras, como la del catedrático de literatura Alfonso Martín Jiménez (2014), argumentan que Cervantes conocía el manuscrito de Avellaneda desde antes de empezar a escribir su segunda parte, pues ya desde la primera página hay alusiones a la continuación apócrifa, y que

Aunque quizás de manera no tan directa, Marx (1990) insinúa una diferencia similar cuando habla de cómo se gestionaría la tierra en una sociedad postcapitalista.

² En la introducción a la edición de Cátedra de la continuación apócrifa firmada por Alonso Fernández de Avellaneda, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2012) menciona que en la segunda parte cervantina del Quijote hay elementos de composición y de léxico que fueron tomados del texto apócrifo (p. 19). Eso, sumado a la inclusión de personajes de la obra de Avellaneda en la de Cervantes, muestra el alcance de esa imitación. Sin embargo, como espero mostrar, Cervantes imita a su imitador con el solo objetivo de resaltar la originalidad de su texto.

incluso conocía el verdadero nombre detrás de su autor: Jerónimo de Pasamonte, a quien Cervantes había ridiculizado en la primera parte del Quijote.

En la segunda parte cervantina se puede apreciar con facilidad la influencia que tuvo ese texto apócrifo de Avellaneda y la manera en que el original lo incluye para, en última instancia, desautorizarlo, desplazarlo. Un ejemplo que resulta revelador es la escena en la que don Quijote y Sancho Panza se encuentran, de regreso a su pueblo, con la resurrección de la joven Altisidora, quien les describe su encuentro en el infierno con dos diablos que jugaban con una copia de un libro particular:

–Así debe ser–respondió Altisidora–; mas hay otra cosa que también me admira (quiero decir me admiró entonces) y fue ver que al primer voleo no quedaba pelota en pie, ni de provecho para servir otra vez, y así, menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno de ellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es ese.” Y el diablo le respondió: “–Esta es la segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas.” “–Quitadmele de ahí”, respondió el otro diablo, “y metedle en los abismos del infierno: no le vean más mis ojos”. “–¿Tan malo es?” respondió el otro. “–Tan malo”, replicó el primero, “que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertaría. Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión.

–Visión debe ser, sin duda–dijo don Quijote–porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata... (Cervantes, 2020, pp. 617-618)

Tanto Martín Jiménez (2014, pp. 389-90) como Jean-Pierre Étienvre (2016, pp. 95-96) destacan, en sus respectivos estudios de la obra, este episodio como una clara alusión y rechazo de Cervantes a la continuación apócrifa de Avellaneda. Aquí la copia parece ser desplazada por el original. Pero hay que mencionar también a la que ha sido destacada como la jugada maestra de Cervantes: la inclusión de un personaje de la continuación apócrifa, Álvaro Tarfe, en su propio texto. En el capítulo LXXII de la segunda parte cervantina, don Quijote —quien ya había leído la segunda parte apócrifa— reconoce al tal Álvaro Tarfe, se lo comenta a Sancho Panza y los tres comienzan una conversación:

–Mi nombres es don Álvaro Tarfe–respondió el huésped.

A lo que replicó don Quijote:

–Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno.

–El mismo soy–respondió el caballero–y el tal don Quijote, sujeto principal de la tal historia, fue grandísimo amigo mío, y yo fui el que le sacó de su tierra, o, al menos, le moví a que viniese

a unas justas que se hacía en Zaragoza, adonde yo iba, y en verdad que le hice muchas amistades, y que le quité de que no le palmease las espaldas el verdugo, por ser demasadamente atrevido.
 –Y dígame vuestra merced, señor don Álvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuestra merced dice?

–No, por cierto–respondió el huésped–, en ninguna manera.

–Y ese don Quijote–dijo el nuestro–, ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza?

–Sí traía–respondió don Álvaro–, y aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese.

–Eso creo yo muy bien–dijo a esta sazón Sancho–, porque el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente; que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas, y si no, haga vuestra merced la experiencia, y ándese tras de mí, por [lo] menos un año, y verá que se me caen a cada paso, y tales y tantas, que sin saber yo las más veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan; y el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par Dulcinea del Toboso, es este señor que está presente. Todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño. (Cervantes, 2020, p. 631)

En este extracto, Cervantes rechaza y ridiculiza la caracterización de Sancho Panza que hace Avellaneda y, en palabras de Sancho, la del don Quijote desenamorado de Dulcinea del Toboso que pinta Avellaneda en el Quijote apócrifo. A continuación, don Quijote le pide a Álvaro Tarfe que firme una declaración ante el alcalde asegurando que él nunca había visto a don Quijote antes y que no era el don Quijote impreso en la parte apócrifa. Este acepta el pedido y declara que “no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal Avellaneda, natural de Tordesillas” (Cervantes, 2020, p. 633).

Hacia el final de la segunda parte cervantina, ya de vuelta en su hogar, don Quijote se sumerge en un profundo sueño y despierta nuevamente, por medio de un acto divino, como Alonso Quijano, reconociendo que había enloquecido pero que ahora volvía a estar cuerdo. Ya en su lecho de muerte, pide a los presentes que si se cruzan con Avellaneda le pidan perdón de su parte por haberle dado ocasión de escribir tantos disparates. Luego, para impedir que Avellaneda o alguien más resucite a su personaje y continúe sus historias indefinidamente, Cervantes (2020) escribe que “el tal testimonio –el del ahora Alonso Quijano– pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete lo resucite falsamente, e hiciese inacabables historias de sus hazañas” (p. 647). La novela termina con una reivindicación de la paternidad sobre el Quijote, a través de la pluma de Cide Hamete:

Para mí sola pluma nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal desaliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio. (Cervantes, 2020, pp. 648-650)

Para el escritor Milan Kundera (2005, p. 124), la segunda parte de Cervantes representa un claro ejemplo de la toma de conciencia de los derechos de autor en una época en la que aún no existían. La obra única y original pasa a ser considerada, por ese mismo motivo, como propiedad de su autor. A propósito de esto, en el prólogo al lector del primer tomo de las *Novelas ejemplares*, Cervantes (2022) afirma su condición de propietario de sus textos:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y *estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma* [énfasis agregado], y van creciendo en los brazos de la estampa. (p. 57)

Podría decirse que el encuentro barroco entre lo auténtico y lo apócrifo, entre la copia y el original, termina con un desplazamiento de la copia por el original y un reclamo de la propiedad de la obra. Según el historiador de la propiedad intelectual, Mark Rose (1993), la propiedad literaria surgió de la combinación entre la creación de la imprenta, la idea romántica del genio original, y la cultura del individualismo posesivo. Rose sostiene que la noción de originalidad se fundió con el discurso liberal de la propiedad —aquí fue particularmente importante el pensamiento de John Locke y su idea del individuo aislado de la sociedad que se apropia de lo que antes era común a través de su trabajo individual, lo que C. B. Macpherson llamó *individualismo posesivo*— para dar lugar finalmente al nacimiento de la propiedad literaria³. El filósofo canadiense desarrolla su teoría de Locke como teórico de un individualismo posesivo de la siguiente manera:

[Locke's] insistence that a man's labour was his own—which was the essential novelty of Locke's doctrine of property—has almost the opposite significance from that more generally attributed to it in recent years; it provides a moral foundation for bourgeois appropriation [...] The insistence that a man's labour is his own property is the root of this justification. For to insist that a man's labor is his own, it is not only to say that it is his to alienate in a wage contract; it is also to say that his labour, and its productivity, is something for which he owes no debt to civil society [...] The traditional view that property and labour were social functions, and that ownership of property involved social obligations, is thereby undermined. (Macpherson, 2011, p. 221)

Si bien el *Second Treatise of Government* —texto en el que Locke (2012) postula esta idea del individuo como propietario de sí mismo que puede a través de su trabajo apropiarse de los bienes

³ Considerando lo que escribe Karl Marx (1990), podría hablarse aquí de un proceso de cercamiento de lo común (el lenguaje literario)—ergo, de acumulación originaria— pero que, lejos de circunscribirse a la prehistoria del capitalismo, se recrea permanentemente. La actualidad de los procesos de acumulación originaria es algo que han señalado varios y varias marxistas contemporáneos como Silvia Federici, Sandro Mezzadra y David Harvey, entre otros y otras. Considero que mencionar a Marx en este contexto es atinado, además, porque permite entender el trabajo como una actividad social, colectiva, cooperativa, y no puramente individual.

comunes— es posterior a la publicación del Quijote, y la propiedad literaria alcanza estatus legal recién en el siglo XVIII, considero que en Cervantes ya se empieza a percibir esta lógica.

BORGES, ESCRITOR DE LECTURAS: EL PLAGIO EN "PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE"

Es conocido que Borges no era un gran admirador de la literatura española. Solo tres autores eran dignos de su respeto y admiración: Francisco de Quevedo, Cervantes, y Miguel de Unamuno. El texto "Pierre Menard, autor del Quijote", es un ejemplo del resultado de esa admiración por Cervantes. El texto, que Linda Hutcheon (2000) ha catalogado de paródico (p. 18) y Julio Premat (2022) de "farsa literaria" (p. 84), fue publicado en 1939 en la revista *Sur* y luego incluido en la primera edición de *Ficciones* en 1944⁴. Como señala Gamarro (2010), este cuento constituye un ejemplo de la ficción barroca del escritor argentino, que lejos está de lo que podría llamarse una escritura barroca:

si Borges abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas. La obra de Borges es en gran medida barroca pero no ya en el nivel del lenguaje y la sintaxis, sino en el nivel de los juegos y plegamientos barrocos que involucran a los personajes, el universo referencial y la trama. (p. 41)

En "Pierre Menard..." el narrador se propone defender, ante las "imperdonables" omisiones de Madame Henri Bachelier, la obra del escritor francés —ficticio— Pierre Menard. Primero, el narrador describe la obra visible de Menard, para luego pasar a la más importante, la "invisible", que consiste en una copia de los capítulos IX y XXXVIII y un fragmento del capítulo XXII de la primera parte del Quijote. Si bien la gran mayoría de los trabajos sobre este cuento se han centrado, con razón, en esta obra invisible, lo cierto es que la obra visible ya dice algo sobre el tipo de escritor que es Menard —y por extensión Borges—. Katherine Brown(2021) señala al respecto que

...the visible work of Menard consists almost entirely of non-original (read: apocryphal) texts, including translations, rewritings, transcriptions, and reflections upon the works of philosophers and writers[...] In addition to numerous translations and commentaries, Menard publishes two different versions of the same symbolist sonnet, as well as una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin*, de Paul Valéry, both of which suggest apocryphal rewritings that constitute reinterpretations of original texts. (p. 114)

Esta enumeración, agrega Brown (2021), ya indica un patrón de acuerdo al cual los originales son reinterpretados y enriquecidos por sus sucesores apócrifos (p. 115). Es interesante que, si bien por "apócrifo" se puede entender aquí algo "falso", Brown también recupera el sentido de la palabra que

⁴ En su clásico libro *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Hutcheon (2000) destaca el cuento de Borges como un ejemplo de parodia, en este caso una parodia del género de la nota bibliográfica. Si bien no voy a profundizar sobre esto en el artículo, la referencia al libro de Hutcheon es interesante porque pone de manifiesto la relación entre parodia, plagio y propiedad en la literatura.

le da Borges, quien recuerda que lo apócrifo alude a lo secreto, a lo oculto. En este caso, lo oculto sería aquello que el nuevo escritor, Menard, devela:

In his prologue to *Evangelios apócrifos*, Borges states that “la palabra *apócrifo* ahora vale por falsificado o por falso; su primer sentido era oculto. Los textos apócrifos eran los vedados al vulgo, los de lectura sólo permitida a unos pocos.” For Borges, these “hidden” texts are far from false; instead, they offer alternative approaches to the same underlying “truth”, enriching the accepted canon through variations on biblical history that could just as easily have become part of the canon themselves. (Brown, 2021, p. 112)

Para Brown (2021), “Pierre Menard...” “exemplifies this approach to the apocryphal as a productive and necessary form of literary creation through the re-articulation of the story’s source text, Cervantes’s *Quijote*” (p. 114). Se entienda lo apócrifo como lo “falso” –desde una posición que valora la creación individual original como lo verdadero– o lo oculto que se presenta como variación de un texto anterior, lo cierto es que lo que Menard reproduce es una copia textual del *Quijote*. En un mundo dominado por una ideología que celebra la originalidad y lo individual por sobre lo colectivo, la copia queda evidentemente relegada y condenada. Sin embargo, el mismo Borges (2020) considera al *Quijote* de Menard “casi infinitamente más rico” (p. 54) que el de Cervantes debido a los diferentes contextos en los que ambos fueron escritos.

Un hecho a destacar en este relato es que Menard omite voluntariamente el prólogo autobiográfico de la segunda parte cervantina; Borges (2020) escribe que incluir ese prólogo hubiese significado incluir a Cervantes y presentar al *Quijote* en base al escritor español y no a Menard, por lo cual este último lo habría descartado:

... Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del *Don Quijote*. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también presentar el *Quijote* en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad. (p. 50)

Sin embargo, la omisión de la segunda parte de 1615 también puede tener que ver con la posición de Cervantes con relación al apócrifo de Avellaneda, puesto que, como escribe Brown (2021), si bien es cierto que el prólogo contiene varias referencias autobiográficas, se trata sobre todo de un rechazo a la continuación de Avellaneda (p. 119) y una denuncia a su usurpador. Resulta evidente que la denuncia de la copia y la reivindicación de su genio original que hace Cervantes en ese texto es opuesta a la forma en que Borges concibe la literatura y su elogio de la copia. Mientras en Cervantes se presenta la ficción del autor como genio original, como autoridad absoluta del texto que empieza a ser concebido como una propiedad privada individual, en “Pierre Menard...” se pinta a un autor

que no es más que un lector, o, como escribe Beatriz Sarlo (2015), un simple escritor de lecturas (p. 103) sin autoridad⁵. A fin de cuentas, es el mismo Borges (2020) quien escribe en un pasaje anterior del cuento: “me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (p. 44).

En este cuento sí ya se puede definir al Quijote de Menard como un plagio del texto de Cervantes. Si en la segunda parte cervantina el original desplaza —en última instancia— a la copia, en “Pierre Menard...” la copia parece reemplazar al original, dando a entender que el plagio define de alguna manera a la literatura. Escribe Borges (2020): “¿confesaré que suelo imaginar que la terminé [la empresa] y que leo el Quijote —todo el Quijote— como si lo hubiese escrito Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI (p. 36) [...] —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo...” (p. 50). Sugiero leer este reemplazo del original por la copia como evidencia del concepto que tiene Borges de la literatura: esto es, la literatura como plagio o “robo”⁶. La práctica del plagio, además, pondría en evidencia que el texto literario es siempre un trabajo social con el lenguaje, por lo que estaría más allá de una dimensión personal y de una relación de propiedad privada. Beatriz Sarlo (2015) escribe al respecto del cuento:

Menard enriquece, por desplazamiento y anacronismo, los capítulos del Quijote de Cervantes. Los hace menos previsibles, más originales y sorprendentes. *Borges destruye, por un lado, la idea de la identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original. Con el método de Menard no existen escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra [énfasis agregado].* El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura. La enunciación (Menard escribe en el siglo XX) modifica al enunciado (sus frases idénticas a las de la novela de Cervantes). La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su *escándalo lógico [énfasis agregado]*, que todos los textos son la reescritura de otros textos. (p. 69)

Está claro que de las operaciones barrocas entre original y copia, entre lo auténtico y lo apócrifo en estos dos autores se devela una oposición entre literatura como propiedad privada y literatura como copia o plagio⁷. Esto también afecta irremediablemente a la figura del autor: si en

⁵ Sarlo (2015) sostiene que ya desde *Historia universal de la infamia* se postula la teoría de la estética borgeana definida como “la teoría de la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones” (pp. 103-04).

⁶ Al respecto de la lectura de “Pierre Menard...” como la afirmación de la literatura como “robo”, en la primera edición de la novela *Nombre falso* de Ricardo Piglia —novela que continúa la tradición del plagio en la literatura argentina que tiene su origen, quizás, en Macedonio Fernández— se da un diálogo entre Kostia (citado en Fernet, 1994), uno de los personajes, y el narrador, en el que el primero le dice al segundo lo siguiente: “Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones [...] Mire—dijo—, haga una prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con *Pierre Menard*: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba. Ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer”. (p. 138)

⁷ Roland Barthes (1994), quien en un texto de 1968 proclama la muerte del autor para otorgarle el lugar de privilegio al lector, recuerda también que la escritura es siempre la escritura de una lectura (p. 35). Pero además, siguiendo a Jacques Derrida (1989) se podría hablar no solo del autor como un escritor de lecturas sino como un “bricoleur”, es decir, aquel que

Cervantes se encuentra al mismo tiempo una figura de autor como genio original –como creador del verbo, siguiendo a Jacques Derrida (1989, p. 392)– y propietario del texto, en Borges se define la figura del autor como escritor de lecturas, una expresión utilizada por Sarlo en su análisis de la obra borgeana.

Tomando el trabajo del filósofo francés Pierre Macherey, se podría hablar aquí también de la literatura como *reproducción*. De hecho, el propio Macherey (1998) toma como ejemplo de su teoría el cuento de Borges:

This reproduction opens onto the realization of a literally identical double which is precisely the original work, distanced from its own text through a simultaneously infinitesimal discrepancy (*decalage*). Pierre Menard, who symbolizes here the absolute author, is just as much the reader, critic, translator, editor, even, despite what Borges says, a simple copyist. (p. 47)

Macherey (1998) señala que esta “poética de la reproducción” muestra que el *palimpsesto* es la esencia de lo literario:

One writes on the written, that is, on top of it: the palimpsest must not be considered only a literary genre, allowing the constitution of certain works to be explained; rather, it defines the very essence of the literary, which coincides with the moment of its own reproduction. (p. 49)⁸

La reproducción muestra, entonces, que el palimpsesto es la esencia de lo literario, pero también muestra, como argumenté antes, la dimensión social, comunitaria de todo trabajo literario⁹. Esto es lo que el plagio que Borges reivindica viene a afirmar y lo que el escritor argentino celebra cuando habla, en “La flor de Coleridge”, de “un sentido del arte ecuménico e impersonal” (Borges, 2018, p. 205) pero también en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ese universo en el que “es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio. Se ha decretado que todos los libros son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (Borges, 2020, p. 32). Al reivindicar el plagio como técnica literaria válida, Borges rechaza la idea de originalidad y de propiedad literaria —e indirectamente, también la ideología capitalista que le da forma¹⁰.

tiene “la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada...” (p. 392).

⁸ En su estudio de las obras de Borges, Fuentes, Huidobro y Sarduy, Alicia Rivero-Potter (1991) también se refiere a la obra de Menard como un palimpsesto del *Quijote* que derroca al autor como autoridad y “vivifica” el texto cervantino (pp. 76-77).

⁹ En *Para una teoría de la producción literaria*, Macherey (1974) escribe que la obra literaria es el resultado de un trabajo específico con el lenguaje y la ideología y que la actividad del escritor “debe presentársenos en primer lugar como un trabajo” (p. 57).

¹⁰ En una entrevista publicada en el libro *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Forner*, Piglia dice que “en lo que refiere a esta última [a su ideología literaria], Borges es señaladamente anticapitalista y antiburgués. ¿Cómo entender, si no, que él no crea en la propiedad ni en la originalidad de la literatura, que son los rasgos que definen la ideología literaria burguesa?”

Para Borges, hablar de originalidad es un sinsentido porque la literatura se construye siempre sobre la base de otros textos, es decir, se trata de un trabajo de producción social que no es propiedad de nadie en particular. Así es que el autor es desmitificado, desciende de su pedestal y se confunde con el lector, perdiendo toda posición de autoridad sobre el texto. Esta reivindicación del plagio y del autor como lector en lugar de propietario se hace visible a través del encuentro “barroco” entre original y copia en “Pierre Menard...”.

WASHINGTON CUCURTO: EL ESCRITOR APÓCRIFO Y SU “MALA ESCRITURA”

La cuestión del plagio y los alcances de la propiedad literaria siguen siendo temas de debate en la actualidad. Un ejemplo es el caso reciente de *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian, que llevó a su autor a una batalla legal con María Kodama que comenzó en 2011 y recién tuvo su punto final en el 2021. También escritores contemporáneos como Sergio Di Nucci (alias Bruno Morales) y Washington Cucurto (personaje apócrifo detrás del cual se encuentra el escritor Santiago Vega) han experimentado con el plagio como forma de producción literaria. Di Nucci, por ejemplo, publicó en el 2006 su novela *Bolivia construcciones*, obra ganadora del premio La Nación en 2007, el cual luego le fue revocado por constatarse que en la novela Di Nucci (¿o Bruno Morales?) había copiado extractos enteros de la novela *Nada* de la escritora Carmen Laforet.

En la última parte del artículo me interesa centrarme en el caso de Cucurto debido a su vinculación con el barroco, tanto a nivel de la ficción —en lo que tiene que ver, por ejemplo, con la confusión entre lo auténtico y lo apócrifo— como de la escritura, lo que lo diferencia de manera muy notoria con el autor de “Pierre Menard...”. Al contrario de Borges, cuyos textos se caracterizan por el orden, la economía de palabras y el minimalismo, en la escritura de Cucurto abundan la exuberancia y la proliferación. Gamero (2010) señala que la escritura neobarroca de Cucurto “recoloniza” la prosa a la vez que da cuenta de cómo, a partir de los noventa, la propia realidad argentina se “barroquiza” (p. 36). Por otro lado, en una reseña de *Cosa de negros*, Ana Porrúa define el estilo de Cucurto como un “barroco gritón” o barroco a los gritos, en el entendido de que se trata de un barroco “extremado hasta

(Pérez Cano, 2000, pp. 24-25). Aquí se evidencia un problema lingüístico lógico, que tiene que ver con la dificultad de salirse del todo del paradigma de la propiedad, puesto que el plagio, por definición, la presupone.

un grado en el que lo exuberante puede convertirse en elemento cómico” (Porrúa, 2003, párr. 4).

A pesar de las diferencias entre ambos, si uno presta atención a los encuentros y desplazamientos entre el original y la copia y entre lo auténtico y lo apócrifo en sus obras, encontrará que tanto en el caso de Borges como en el de Cucurto dichos encuentros dan a lugar a una valoración positiva de la copia (el plagio) y del apócrifo, y a figuras alternativas del autor. Así es que en la novela *La máquina de hacer paraguayitos* el lector encuentra la siguiente descripción biográfica del autor:

Cucurto es uno de los pocos escritores que interpreta el plagio como una auténtica variante de la literatura. Así lo confiesa en un reportaje a la revista de variedades *La novia de Tyson*: Para que nos vamos a matar pensando si después viene un gil y te chorea, siempre es mejor ese gil a ser el currado. Yo no afano, simplemente escribo a la manera de; aparte ni el más genial creador podría plagiar magistralmente como yo. Si plagiamos al plagiario, saldrá algo maravilloso, lo mismo que si plagiamos a un muerto, a un queso, pues no se le puede hacer peor, sólo nos queda ir mejorando; en estos casos el plagio es siempre progresista y por consecuente productivo, al igual que el peronismo. El plagio es ante todo un acto de amor peronista. Perón le afanaba a Mussolini, Menem a Reagan, Cortázar a Michaux, en fin...me parece muy bien que se afanen, ¿qué significa eso de ser auténtico? ¿Ustedes conocen a algún escritor original? Sí ¡Dios! [sic] ¿Qué se creen? ¿Qué cualquier turulo afana? Hay que saber currar, hay que tener clase, yo afano con estilo [sic]... (Cucurto, 2005, p. 60)

La biografía está firmada por Santiago Vega —¿el autor “auténtico”?— que es descrito a pie de página de la siguiente manera: “Agitador cultural, se dedica desde hace años a compilar la obra de Washington Cucurto” (Cucurto, 2005, p. 61). Considerando que Cucurto es una creación de Vega, se genera aquí una confusión entre lo auténtico y lo apócrifo e incluso a un aparente desplazamiento del primero por el segundo, ya que el nombre que aparece en la firma de los libros es el de Washington Cucurto. Sin embargo, como se desprende de la lectura de la cita anterior, para Vega/Cucurto resulta dudoso que lo auténtico exista en primer lugar: “... ¿qué significa eso de ser auténtico? ¿Ustedes conocen a algún escritor original?” (Cucurto, 2005, p. 60). En Cucurto, como en Borges y a diferencia de Cervantes, hay una crítica al autor como autoridad y fuente original del texto. Pero si en Borges el autor es un lector (o un escritor de lecturas, en el análisis de Sarlo), en Cucurto el autor es un personaje más —como sucede en la mayoría de sus novelas, lo que a su vez genera una confusión entre realidad y ficción— o incluso es una figura ausente, como en el caso del libro *Fer* el cual, como señala Cecilia Palmeiro (2011), está dedicado a Fernanda Laguna y si bien fue escrito por Cucurto, se publicó como anónimo (p. 206).

La construcción de un personaje apócrifo que desplaza al original y niega cualquier tipo de autenticidad se traduce en una valoración positiva del plagio como técnica de escritura, como

menciona el propio autor en la cita anterior. De manera similar, en ocasión de la publicación del segundo libro de Bruno Morales, *Grandeza Boliviana*, Cucurto (2010) escribía lo siguiente:

Confieso que es muy lindo y divertido afanarles a los grandes autores. Frases, ideas, párrafos, versos, tonos, sonidos, imágenes. Yo una vez le robé un verso a Osvaldo Lamorghini. Me gustó como quedaba en mi poema y fui y le robé otro verso a mi amigo Daniel, pero le cambié una palabrita que pensé, quedaba mejor. Daniel al leerlo en mi poema se dio cuenta y se enojó mucho y me dijo: “No me robes más, negro”. Me enojó su egoísmo. Fue como si no me hubiera querido prestar un objeto o una campera cuando hace frío. Me di cuenta de que los escritores son celosos de sus ideas y de sus procedimientos. No los comparten, sino que los esconden. Los utilizan sólo para confrontar de la misma forma que lo hacen los políticos. Creen que son serios y no lo son. No los entiendo. Muchas veces me dijeron: “Esto es Lamborghini”, “esto es Duran”, “esto se lo afanaste a Perlongher”, “esto es Copi”. Me parecía re divertido copiarle a un tipo que se llama Copi. Copi te copio, por gil. Entendí que la única forma posibles de que las ideas y la literatura fueran para todos era afanándolas, tergiversándolas, dándolas vuelta, parodiándolas o burlándonos de ellas. Una idea no es nada si no existe alguien que haga algo con ellas. Una idea por sí misma, no tiene ningún sentido. Gracias al robo, la copia, el plagio indiscriminado, la intertextualidad que le dicen, el diálogo, la parodia, la sátira y el humor, lo que mantenía viva la tradición, lo que hacía que las ideas fueran disfrutadas por todos. Una transposición del curro, digamos. Ya que no podemos comprarnos una casa, ni conseguir un buen empleo, ni tener una vida medianamente digna, por lo menos afanemos ideas en el gran mundillo de la propiedad privada: el mundo cultural. (párr. 3)

A esta práctica de plagio, del robo de lo ya escrito, lo llama en otra de sus novelas, *Las aventuras del señor maíz*, una “estética del choreo”. Allí el personaje Cucurto (2014), quien trabaja como repositor de supermercado, hace la siguiente reflexión:

A todos! Comienzo a garabatear mi precoz obra maestra de la poesía: Zelarayán, escrito para todos los muertos del ambiente, que son muchos y ahora me odian. Resentidos. Más yo no veo la hora de terminar con esto. Soy claro: ¡lo mejor que hago es reponer verduras! Yo leía de todo y despajeo. Gelman, Durand, Lamborghini, Rojas, Millán, Cisneros, Lihn, Cardenal, Gerardo Deniz, Apratto, Noguera, Zelarayán, Wilson Bueno, Lewis Carroll, Tom Sawyer, Martínez el nicaragüense, Desiderio, Girri, Arenas, Gambarotta, Elvira Hernández, Circe Maia, Perec, Schowb, Fogwill, Borges, Lemebel, Parra, Carrera, Perlongher, todo eso y más lo mando en la licuadora de mi cabecita cumbiantera, más un par de paraguayos y listo. ¡Nace una estética del choreo! Me doy cuenta de que el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro. Entiendo que la diversión, el absurdo son las claves del éxito. Al primero que mando al procesador es a Ricardo Zelarayán, obvio, la primera víctima [...] Pero es difícil, ya lo dije en el postfacio de *La máquina de hacer paraguayitos*. Para afanar hay que tener clase. El que afana es doblemente diestro que el que inventa. Ser creador es fácil, lo difícil es agarrar un molde y rediseñarlo. Tenés que tener la habilidad del que lo hizo y la habilidad de transformarlo. Copiar no es para cualquiera, es mil veces más difícil que inventar. ¡Yo desafío a cualquier escritor latinoamericano a que haga una obra maestra con ese zafarrancho como yo hice con todos los bodeques de libros que leí! El último poema de mi libro Zelarayán “Cantar del bondi en movimiento” es una reescritura del *Niño proletario* de Osvaldo Lamborghini y una frase que mandó una noche Daniel borracho sobre el mismo Osvaldo. (p. 42)

Pienso que esta escritura afín al plagio puede inscribirse en lo que Julio Prieto llama la tradición de la “mala escritura”. El mismo Prieto (2008) vincula esta mala escritura con la narrativa de Cucurto, en el entendido de que su literatura “aspira a un ideal de equivocación y

atolondramiento” (p. 114). Sin embargo, me gustaría sugerir que la práctica misma del plagio puede entenderse también como una “mala escritura” en la medida en que rechaza la pretendida originalidad y se mofa de la propiedad literaria. A fin de cuentas, todo plagio, toda escritura que es una copia textual de otra escritura previa, es considerada “mala” en el sentido moral de la palabra.

Considero que la referencia a las ficciones u operaciones barrocas resulta útil y atinada porque permite distinguir, en los casos de Cervantes, Borges y Cucurto, las distintas formas de concebir la literatura y la figura del autor. Como sugerí a lo largo de este texto, el reemplazo del original por la copia y de lo auténtico por lo apócrifo en Borges y Cucurto, inversamente a lo que sucede con Cervantes, dan cuenta de la literatura como plagio y de un autor como lector o personaje, en lugar de como autoridad y propietario del texto. Sin embargo, esta apelación es interesante también por otro motivo y es que lo barroco en términos más generales —como han señalado, por ejemplo, el escritor Severo Sarduy y el filósofo Bolívar Echeverría— tiene algo de resistencia al capitalismo y de apertura hacia otros mundos posibles, que es lo que el plagio también permite visualizar¹¹. En otras palabras, la reivindicación y práctica del plagio invita a pensar en un más allá de la forma en que el capitalismo define y organiza la literatura, como una posesión en común en lugar de una propiedad. Quizás sea en este gesto en donde radica el potencial político de las ficciones barrocas.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (2a ed.). Paidós.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J. L. (2020). *Ficciones* (3a ed.). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2018). *Inquisiciones/Otras Inquisiciones*. Sudamericana.
- Brown, K. (2021). Miguel de Cervantes, Author of the Apocryphal *Quijote*: Borges, Pierre Menard and Literary Creation as Apocrypha. *Romance Studies*, 39(2-3), 110-25.
<https://doi.org/10.1080/02639904.2021.1950357>

¹¹ Cuando me refiero al barroco como resistencia al capitalismo estoy pensando en dos cosas. En primer lugar, en lo que dice Sarduy (1987) respecto de que “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (p. 209). En segundo lugar, pienso en lo que expresa Echeverría (2000) al respecto del *ethos barroco* en su libro *La modernidad de lo barroco*, en donde escribe que el *ethos* barroco, si bien acepta el hecho capitalista como algo consumado, al mismo tiempo se resiste y lo mantiene como algo ajeno e inaceptable (p. 39). Además, destaca que su interés en explorar el *ethos* barroco está motivado por el deseo de pensar “en una modernidad poscapitalista como una utopía alcanzable” (Echeverría, 2000, pp. 35-36), con lo que afirma también esa invitación a pensar otros mundos posibles. Creo que es en esta dimensión anticapitalista en donde el/lo barroco y el plagio convergen.

- Cucurto, W. (2005). *La máquina de hacer paraguayitos*. Mansalva.
- Cucurto, W. (18 de marzo de 2010). ¿Ha vuelto Bruno Morales?. Eterna Cadencia.
<https://cutt.ly/3eeiPRNz>
- Cucurto, W. (2014). *Las aventuras del señor Maíz*. InterZona.
- de Cervantes, M. (2020). *Don Quijote de la Mancha* (Vol. 1, 38a ed.). Cátedra.
- de Cervantes, M. (2022). *Novelas ejemplares* (Vol. 1, 33a ed.). Cátedra.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (P. Peñalver, Trad.). Antrophos.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco* (2a ed.). Era.
- Étienvre, J. P. (2016). La elusión del apócrifo en la segunda parte del *Quijote*: final del juego. *Critición*, 127, 93-103. <https://doi.org/10.4000/criticon.2969>
- Fernández de Avellaneda, A. (2021). *El Quijote apócrifo* (5ª ed.). Cátedra.
- Fornet, J. (1994). "Homenaje a Roberto Arlt" o la literatura como plagio. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42(1), 115-141. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v42i1.1826>
- Gammero, C. (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Cadencia.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois.
- Jiménez, A. M. (2014). *Las dos segundas partes del Quijote*. Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092>
- Kundera, M. (2005). *El telón. Ensayo en siete partes* (B. de Moura, Trad.). Tusquets.
- Locke, J. (01 de abril de 2012). *Second Treatise of Government*. The Project Gutenberg.
<https://cutt.ly/FeiUHHGJ>
- Macherey, P. (1998). For a Theory of Literary Reproduction. En W. Montag (Ed.), *Materialist Way. Selected Essays* (pp. 42-51). Verso.
- Macherey, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria* (G.L. Carrera, Trad.). Universidad Central de Venezuela.
- Machperson, C. B. (2011). *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke*. Oxford University.
- Marx, K. (1990). *Capital: A Critique of Political Economy* (Vol. 1). Penguin.
- Othoniel Rosa, L. (2020). *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio*. Corregidor.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad: De la cartonera a Perlongher*. Título.
- Pérez Cano, T. (Ed.) (2000). Conversación con Ricardo Piglia. En *Ricardo Piglia al cuidado de Jorge Fornet*. (pp. 17-44). Casa de las Américas.

- Porrúa, A. (2003). Un barroco gritón [Reseña]. *Bazar Americano*, 22(90). <https://cutt.ly/YeeoyLIN>
- Premat, J. (2022). *Borges. La reinención de la literatura*. Paidós.
- Prieto, J. (2008). Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto. *Revista Letal*. 1, 108-127. <https://doi.org/10.30827/rl.voi1.3563>
- Rivero-Potter, A. (1991). *Autor/Lector. Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*. Wayne State University.
- Rodríguez López-Vázquez, A. (2021). Introducción. En A. Fernández de Avellaneda, *El Quijote apócrifo* (pp- 13-84). Cátedra
- Rose, M. (1993). *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Harvard University.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI.