

## LA FICCIÓN DE ORIGEN DE ESCRITOR

*THE WRITER'S ORIGIN FICTION*

Federico Nicolás Salvá  
Universidad Nacional Arturo Jauretche  
Universidad Nacional Tres de Febrero  
[federicosalva@hotmail.com](mailto:federicosalva@hotmail.com)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Ficción de origen  
Mito de origen  
Figura de autor  
Imagen de escritor  
Autofiguración

*La respuesta a la pregunta “¿Cómo me hice escritor?” toma la forma de un relato identitario en el que el autor narra la experiencia de su transformación. Estos relatos, nombrados generalmente como mitos de origen, constituyen un género que proponemos estudiar bajo un dispositivo teórico-metodológico: la ficción de origen de escritor.*

*Con este concepto, proponemos interpretar estos relatos como estrategias de la construcción de la imagen de escritor y, en este sentido, la leemos en su dimensión autofigurativa. Al mismo tiempo, sostenemos que en las ficciones de origen se despliega una dimensión ideológica, ya que allí funciona una ética de la literatura, es decir, una concepción sobre lo literario. Por último, debido a la reflexión sobre el propio origen, entendemos que esta ficción condensa temas y procedimientos propios de la obra del autor, esto es, una dimensión poética.*

*En este artículo, además, proponemos un método para abordar y estudiar los relatos del origen a partir del rastreo y la reconfiguración del material narrativo que los compone y una hipótesis sobre una estructura narrativa común subyacente y ordenadora.*



## ∞ ABSTRACT

## ∞ KEYWORDS

Origin stories  
Origin myths  
Author  
Image of the author  
Self-figuration

*The answer to the question “How did I become a writer?” takes the form of an identity narrative in which the author narrates the experience of his transformation. These stories, generally named myths of origin, constitute a genre that we propose to study under a theoretical-methodological device: the writer's origin fiction.*

*With this concept, we propose to interpret these stories as strategies for the construction of the image of the writer and, in this sense, we read it in its autofigurative dimension. At the same time, we maintain that an ideological dimension unfolds in this narration, since an ethic of literature functions there, that is, a conception of the literary. Finally, due to the reflection on the origin itself, we understand that this fiction condenses themes and procedures typical of the author's work, that is a poetic dimension.*

*In this article, we also propose a method of approaching and studying the stories of the origin from the tracking and reconfiguration of the narrative material that composes them and a hypothesis about a common underlying and ordering narrative structure.*

Recibido: 31/07/2022

Aceptado: 26/09/2022

## 1. Las ficciones de origen de escritor: ¿Qué son y de dónde vienen?

### a) Fundamentos

La interrogación por los inicios en la práctica literaria es un lugar común para indagar la construcción y la emergencia de la figura del escritor. En este sentido, desde Bloom (2009 [1973]) y Said (1975) hasta Premat (2016) y Louis (2022), se confía encontrar en la narración de los comienzos, entendida como un relato estratégico con el que cada autor produce la propia novedad singular dentro del campo literario, un acceso al autor y a la obra o, incluso, al espacio imaginario desde el cual el autor se figura el paso que lo lleva de ser un sujeto indeterminado del “régimen de la comunidad” a ser un sujeto particular del “régimen de la singularidad” (Heinich 1995).<sup>1</sup>

Acaso la propia especificidad del escritor, diferenciado del régimen ocupacional del empleo, el oficio y la profesión, lo llevan a conformar un relato identitario y autojustificativo de su práctica y, así, de su existencia. A veces enunciada por la escritura,<sup>2</sup> otras por las declaraciones directas del escritor o, también, mediadas por otra autoridad como lo es un periodista, la pregunta “¿Cómo me

<sup>1</sup> Recientemente Annick Louis propuso la existencia actual de un régimen de la pluralidad, en la que el artista/autor ya no se define exclusivamente por su carácter individual, si no a partir de distintas instancias que configuran la figura del autor de forma plural y en las que el texto y sus características no son el elemento necesariamente fundamental (2022: 18).

<sup>2</sup> La *causerie* de Lucio V. Mansilla (2001 [1888]) “De cómo el hambre me hizo escritor” es paradigmática como ejemplo. #

hice escritor?” deriva en “¿Por qué me hice escritor?” y su sola formulación implica una serie de reflexiones por parte del autor sobre su obra, sobre su trayectoria y sobre su figura.

Por ejemplo, figurarse el origen de sí como escritor a la manera de Borges, es decir, desde el encierro en la biblioteca paterna y desde la pregunta por el afuera de la calle propone una concepción sobre el escritor y la literatura diferente al origen expresado por Walsh: desde salida del encierro del bar burgués, hacia la entrada de la realidad política y la calle. Proponer, como María Moreno, la experiencia fundante con la literatura a partir de la voz de Gardel en una radio dentro de un conventillo conlleva una posición y un efecto de lectura distinto sobre la figura del escritor a la versión del origen que elige Kamenszain, quien cuenta que su madre la dibuja con el libro en la cama y detiene allí, en esa imagen, su imagen futura.

En trabajos anteriores (Salvá 2019a; 2019b), comenzamos a llamar *ficciones de origen de escritor* a este relato ambivalente, situado entre la ficción y las distintas escrituras del yo, que pone en cuestión el concepto de ficción como práctica y como objeto, ya que discute el estatuto de las relaciones entre lo ficcional, lo literario y lo referencial. Este funcionamiento tiene efectos sobre la propia obra del autor y también sobre su posicionamiento público respecto de la tradición literaria en la que se inscribe. Por un lado, el autor, desde su autorrelato singular, se sitúa dentro del campo literario, ya que su ficción de origen dialoga (discute, reafirma, reversiona, reapropia) con las de otros autores. Por otro lado, la ficción de origen de cada autor establece un diálogo con la propia obra y con la propia figura autoral en las diferentes ficciones del origen del mismo autor vinculadas a los distintos momentos de su proyecto literario (Zapata 2011).

Este tipo específico de relato, en el que, desde la confusión especular entre el nombre propio del autor y del protagonista de esta narración, los autores cuentan sus experiencias fundantes con la literatura a partir de una sucesión de escenas de lectura y escritura, tiene por objeto la reflexión imaginaria de las condiciones que hicieron posible la emergencia del propio escritor (desde la justificación de la enigmática “vocación” hasta la exploración de su habilitación cultural), pero bajo la forma de una ficción, ya que es configurada como un modelo de realidad y como una ejemplificación virtual de un ser-posible-en-el-mundo (Schaeffer 2012: 97) por parte del autor que, al narrarse, se objetiva en su ficción.

En esta línea, el reciente artículo de Annick Louis, *Terrains d'auctorialité. Usages des déclarations des écrivains dans l'interprétation littéraire* (2022), participa de las reflexiones que posibilita la ficción de origen de escritor. Allí se introduce la noción de “autobiofiction” para designar un conjunto de relatos fragmentarios, orales o escritos, referidos tanto a la relación de un autor con la escritura y la literatura como con su trayectoria. Estos relatos, transmitidos por los propios autores, se encuentran, según Louis, entre la literatura y la autobiografía, ya que imbrican obra y figura de autor (28).

Como la ficción de origen, las autobioficciones habilitan una reflexión sobre el problema de la referencialidad. Por su parte, Louis sostiene que si bien las autobioficciones son narraciones de carácter referencial, no es privativa una corroboración con los datos históricos del autor porque ellas ya operan sobre la construcción de la figura del autor, más allá de su índole verídica. Así lo explica:

No constituyen la verdadera biografía de un escritor, pero probablemente no sean del todo inventadas, y no importa decidir si son relatos inventados o referencias. En cierto sentido, son ficciones formadas por fragmentos que pueden tener un carácter verídico, pero que no necesariamente corresponden a la experiencia del sujeto que se las atribuye. La creencia generalizada, entre el público en general y la crítica, en la veracidad de estos hechos no comprobados les otorga ese estatus entre la ficción y la verdad. En algunos casos, hay dificultad para verificar los datos; en otros sería fácil hacerlo, pero la

---

trascendencia de estas autobioficciones impide hacerlo; tienen un control sobre la imaginación de una cultura en un momento que hace que sea imposible de verificar (2022 29).<sup>3</sup>

Por estas razones, Louis insiste en articular su concepto con el polo de la recepción y con los agentes mediadores que también funcionan como autoridades de la obra del autor, como por ejemplo, un crítico o un entrevistador. La idea de la autobioficción convoca la tradición del biografema barthesiano y recupera no solo su carácter fragmentario, sino también toda su reflexión sobre el lugar del crítico en la obra y la figura del autor. Estas construcciones fragmentarias están destinadas a la crítica, se generan en relación a una recepción y constituyen uno de los elementos de la construcción de la figura auctorial (28).<sup>4</sup> En resumidas cuentas, la autobioficción se muestra como un espacio en el que se encuentra tanto la dirección y las huellas del autor como la mediación de ciertos agentes que colaboran con su autoridad junto al polo de la recepción.

Teniendo en cuenta estas formulaciones, podemos afirmar que nuestra idea de ficción del origen de escritor comparte una serie de postulados con las autobioficciones. Ambos conceptos trabajan sobre un tipo de relato auctorial en el que la ficción y la narración referencial son puestas en cuestión y, al mismo tiempo, no impactan sobre el propio concepto porque los efectos de lectura que producen tienen un impacto mayor en la construcción de la figura del autor que los propios datos verídicos y referenciales comprobados. Son formas narrativas que posibilitan interpretaciones críticas desde las huellas que el autor parece sembrar en ellas como líneas de lectura deseables para sí y, por esto, generan una tensión productiva entre el polo del autor y la recepción.

Por último, debemos referirnos al problema de la ficción en estos textos. Louis reconoce que comúnmente a estas narraciones se las denominó mitos o leyendas. Aunque las llama autobioficciones, afirma que no son ficciones porque no son construidas ni leídas como tales. Sin embargo, la propia denominación de Louis pone en crisis ontológica el concepto en tanto ficción. Como veremos, nuestra apuesta teórica, por una serie de razones, sostiene el carácter ficcional de estos relatos, pero, al mismo tiempo, reconoce la complejidad del estatuto ficcional del objeto analizado.

---

<sup>3</sup> “Pour pouvoir analyser les ‘autobiofictions’, il faut accepter ce double statut: elles ne constituent pas la véritable biographie d’un écrivain, mais ne sont probablement pas entièrement inventées, et il n’est pas important de décider si ce sont des récits inventés ou référentiels. En un sens, ce sont des fictions composées de fragments qui peuvent avoir un caractère véridique, mais ne correspondent pas nécessairement à l’expérience du sujet qui se les attribue. La croyance répandue, auprès du grand public et de la critique, dans le caractère véridique de ces événements non avérés leur accorde ce statut entre fiction et vérité. Dans certains cas, il existe une difficulté à vérifier les données ; dans d’autres, ce serait facile de le faire, mais la prégnance de ces autobiofictions empêche de le faire ; elles ont une emprise sur l’imaginaire d’une culture à une époque qui fait qu’on ne pense pas à vérifier”. Todas las traducciones pertenecen al autor excepto los casos en que se señale lo contrario.

<sup>4</sup> “Nous proposons ici l’hypothèse d’un cinquième usage possible, qui consiste à considérer les propos de l’auteur comme des ‘autobiofictions’. Le terme désigne l’ensemble de récits oraux ou écrits, véhiculés par des auteurs, qui font référence à leur rapport à l’écriture et à la littérature, tout comme à leur carrière, au cours de leur vie, et met l’accent sur l’aspect créatif, inventif, narratif, et sur le fait qu’ils se trouvent entre littérature et autobiographie : ils contaminent l’œuvre et la figure auctoriale. Le terme englobe tout récit qui relève de l’incidence entre vie et œuvre, qui se présente comme ayant un caractère référentiel, même si les données n’ont pas été confirmées. Souvent, ces constructions fragmentaires sont destinées à la critique, se génèrent dans le rapport à une réception, et constituent un des éléments de la construction de la figure auctoriale”. #

## b) Antecedentes

Si bien para referirnos al autorrelato del origen de un escritor nuestra posición crítica es por el término ‘ficción’, debemos mencionar primero una serie de antecedentes desde los que elaboramos las nociones centrales del concepto de *ficciones de origen* como dispositivo de lectura. En este sentido, este se forja desde una crítica sobre la extendida noción *mito de origen*, tomada de la antropología y utilizada para comprender un objeto cercano al nuestro. Como se advierte, discutimos el primer término y sostenemos el segundo.

Es preciso comenzar remitiéndonos al principio desde el cual pensamos nuestro concepto y al mismo tiempo a la primera vez en la que el sintagma ‘ficción del origen’ fue empleado para designar la narración de los inicios de un escritor.

Nos referimos al ensayo “Ideología y ficción en Borges” de Piglia (1979), donde se lee: “Ficción del origen, se narra allí el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura” (3). En el artículo, la ficción del origen se refiere tanto al relato desde el cual un autor cuenta su entrada a la literatura como a las condiciones que motivaron el acceso a la escritura por parte del autor. Con este principio, Piglia se propone estudiar la forma del relato ficcional en el que Borges se imagina cómo empezó a escribir y sus implicancias sobre el lugar ideológico que el autor se da para sí.

La función de este relato diseminado en la obra borgesiana es la de sostener y condensar, *in nuce*, en tanto origen imaginado, toda la ficción de Borges. En este sentido, la ficción del origen del autor construye una ficción operativa y presente en la obra ficcional, de función explicativa y autojustificativa, en la que el autor abreva cómo llegó a ser el que es.

Para Piglia, la narración del acceso a la literatura implica una interpretación de las condiciones que le permiten tomar la palabra y así comenzar a ser un escritor. De cierta forma, Piglia parece retomar los términos de Jacques Lacan (1952) del mito individual ya que interpreta este relato como la toma de posición del autor en el argumento o guion fantasmático del drama familiar.

En este sentido, el autor se da para sí una interpretación ideológica sobre su historia en la escritura para definir su lugar en la sociedad a partir de su relación genealógica con la literatura. Esta relación se basa en una relación imaginaria con su propio núcleo familiar, que es al mismo tiempo su propia sociedad. “En definitiva, ese doble linaje que cruza y divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar. La tradición de los antepasados se encarna y la ideología adquiere la forma de un mito personal” (Piglia 1979: 3). La posición imaginada en el drama familiar daría cuenta del lugar en que el escritor se posiciona y del espacio significativo que se representa ideológicamente para su propia práctica.

Esta lectura de Piglia realiza un uso del relato del origen desde la ideología que permite ubicar al autor en el contexto histórico-literario. En ese marco, su desarrollo se centra en la posición imaginada del autor en su sociedad, aunque se limita, entendemos, a un episodio de la ficción de origen que se corresponde con nuestra idea de *Prehistoria*, es decir, a la serie de propiedades anteriores a su voluntad que permitieron su acceso a la escritura, a su inscripción a posteriori dentro de una trama genealógica. En este punto, cabe resaltar que nuestro concepto de ficción de origen, heredero de las reflexiones de Piglia, no se detiene a leer solamente las condiciones anteriores al sujeto que hicieron posible su acceso a la literatura, sino que también se propone abordar los eventos posteriores a este episodio.

Pero la historia que cuenta la ficción del origen –sintagma que Piglia también utiliza para referirse al relato del tercer prólogo a *Operación Masacre* de Walsh<sup>5</sup> no es solo un argumento, una materia narrativa rastreable, es también una forma tomada de una serie de maneras de pensar los orígenes, que tienen su punto de partida en la ideología familiar del autor, pero que son puestos para ser leídos en tanto ficción literaria. En tal sentido, el mito familiar lacaniano es retomado en una nueva correlación entre forma, texto y contexto de lectura para ser estudiado en el marco del análisis literario.

Por esto, el ensayo de Piglia no solo es el primer antecedente del término ‘ficción de origen’, también nos ofrece un modelo de lectura. Al mismo tiempo, el ensayo funciona como una cámara de eco en la que resuenan otras tradiciones y conceptos que también pensaron los orígenes postulados del escritor y que nos sirven, en este caso, como principio ordenador de estos antecedentes.

Por un lado, Piglia, como vimos, retoma nociones del discurso psicoanalítico. Además de reinterpretar el mito individual lacaniano también apela al concepto freudiano de la novela familiar del neurótico (Freud 1992 [1909]), que afirma la existencia de una serie de fantasías concebidas por parte del niño para modificar imaginariamente sus relaciones familiares y, por lo tanto, su propio origen. Piglia no adopta la noción desde una concepción psicoanalítica de la literatura, sino para pensar un modelo de funcionamiento de la ficción del origen desde una lectura literaria, pero también sociológica desde su concepto sobre la ideología. Piglia, por último, apela al sintagma “mito personal” para nombrar esta forma narrativa que articula el paso de una ideología social a una concreción individual -y viceversa-. Sin embargo, no enfoca su reflexión en el concepto de mito personal en el sentido utilizado por Ernst Kris (1956), ya que no estudia el relato entendido como una mentira que proyecta una imagen deseable. Tampoco se refiere al concepto *mythe personnel*, centro de la psicocrítica de Charles Mauron (1963), ya que no se enfoca en una imagen inconsciente, búsqueda de la psicocrítica, si no a la idea del mito individual lacaniano.

Desde la crítica literaria, en suma, tanto Piglia como otros reinterpretan conceptos concebidos en la disciplina psicoanalítica para pensar los alcances de la narración y la figuración del origen de un escritor.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> “En el prólogo a la tercera edición de *Operación masacre* Walsh narra una escena inicial, narra digamos su ficción del origen, y condensa así la entrada de la historia y de la política en su vida” (Piglia 2013: 3).

<sup>6</sup> El concepto freudiano de la novela familiar utilizado para referirse al origen de un escritor aparece en Piglia, *op. cit.* y en Bloom (1973), quien se ocupó de la identidad del poeta ab-origen (61), construida por la trama de relaciones entre los poetas mediante la pregunta por el antecesor y, desde allí, propuso leer la historia de los poetas como una sucesión de novelas familiares.

El concepto también freudiano de escena originaria es utilizado por Bloom, *op. cit.*, como por Molloy (1991), quien en su estudio sobre la autobiografía hispanoamericana, toma el concepto proveniente del discurso psicoanalítico de la *Urzene*, la escena originaria, (Laplanche y Portalis 1967) para referirse a la narración del origen de un escritor y nombra como escena textual primitiva (1991: 28) a las escenas de lectura que fundan la relación del escritor con la literatura. En cuanto al mito individual, lo encontramos solo en Piglia, *op. cit.*, pero el mito personal retomado, por su parte, tiene una larga tradición. Por un lado, es retomado por Aira. El uso aireano del “mito personal del escritor” es explicado por Sandra Contreras, especialista en su obra, como “ese relato de la vida del artista que, fragmentario, se encuentra disperso en sus ensayos” (1996: 205-206). El sintagma es utilizado de forma recurrente por César Aira en sus ensayos sobre diferentes autores —Pizarnik, Copi, Lamborghini—. Aira lo pone en práctica para referirse a esa historia que acompaña la obra ficcional de un autor, que remite a él y que configura una imagen de sí. Al pensar en Borges, Aira sostiene que ese mito personal del escritor supera los otros relatos del autor: “Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos a la noche fueran la ‘vida y obra’ de los escritores que amamos” (2003: 91).

---

Sin embargo, quizás sea el campo de la antropología el que provea los conceptos más extendidos para referirse a los orígenes de un escritor: sobre todo, los sintagmas ‘mito de origen’ (en Piglia centralmente, pero en muchos más) y, en menor medida, ‘iniciación’ (por ejemplo, en Sarlo y Altamirano, 1982). Por su reiterado uso, en consecuencia, nuestro más inmediato antecedente es el llamado mito de origen, estudiado principalmente por Eliade y definido como una narración fundacional y ejemplar que explica una situación nueva, sagrada y verdadera, sin autor y atemporal (1991 [1963]).

Si bien el uso de este sintagma por parte de la crítica literaria no remite directamente a los estudios antropológicos del mito, desde la denominación puede entenderse que se reviste al autor con un aura mítico-heroica. La imagen mítica del autor parece cristalizarse en la noción de mito de origen<sup>7</sup>. No obstante, desde enunciados que se encuentran cercanos a la mitología, también se continúa la construcción de su imagen mítica con distintas denominaciones que igualmente posicionan al sujeto autor con un rango específico.

Desde los estudios literarios y el periodismo cultural, Sarlo y Altamirano, en la canónica *Encuesta a la Literatura Argentina Contemporánea*, particularmente designaron la narración sobre los orígenes de un autor como un episodio de iniciación literaria. De forma implícita, remiten a la mitografía al apelar a la noción de iniciación, que, en este contexto, podemos relacionar con los estudios sobre el mito, pero esta vez con los trabajos de Joseph Campbell, quien en las conclusiones del monomito o mito único (un modelo básico narrativo presente en una gran cantidad de relatos épicos de diferentes culturas) define la iniciación como aquel camino de pruebas que el héroe debe atravesar para consagrarse después del cruce del primer umbral que lo separa de su mundo cotidiano (1959: 115). La iniciación conlleva el cambio de un estado a otro y, también, el paso de un espacio a otro, del mundo conocido al camino de pruebas. Este pasaje narra la transformación del héroe que deja atrás su mundo y vida cotidiana para conseguir el tesoro, el poder o aquel rango que lo distinga en la sociedad. Su triunfo importa no solo para él, sino también para la comunidad que integra y a la que retorna con el nuevo poder para mejorarla.

Estos postulados antropológicos comprenden al mito como un lugar de saber y verdad. En consecuencias, quizás corresponder mito y origen implique vincular ambas nociones con una dimensión sagrada. Así, el origen quedaría ligado a un espacio primordial e inhallable, como notó Foucault sobre el concepto de *Ursprung* en “Nietzsche, la genealogía, la historia” (1979: 9). Sin embargo, la noción de origen con la que trabajamos, si bien lo entiende como un espacio inhallable, sostiene que precisamente es esa su fuerza productiva. Al ser un punto irrecuperable o un vacío ciego a la manera del *Big Bang* su distancia con lo originado es lo que denominamos origen. Recorrer imaginariamente esa distancia es, en sí, volver al origen, dice Premat (2016: 31).

Por esto, comprendemos que la historia sobre los orígenes de un autor puede ser leída desde la categoría de ficción, ya que así se subraya su carácter de construcción, juego y simulación. Pensamos que el mito reviste a los relatos del origen de una concepción mucho más fija, ya que el

---

Por otro lado, la citada noción de mito personal también nos remite al concepto central de la psicocrítica. Si bien esta escuela teórica no ha tenido un eco perdurable como método en la crítica literaria argentina, Jorgelina Corbatta es quien la emplea con mayor conformidad, fundamentalmente en su libro de 1988 *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, ampliado en *Mito personal, historia y ficción* de 2009.

<sup>7</sup> Al respecto, cabría incorporar a la discusión interpretaciones del mito por fuera de la antropología, como es el caso del mito estudiado por la semiología de Barthes. En este caso, solo nos referimos al mito entendido como mito de origen y, en este punto, la fuente es el discurso antropológico.#

mito se constituye ontológicamente por fuera del marco de la autoría y sin una ubicación precisa en el espacio-tiempo de la enunciación. La ficción, por el contrario, se presenta necesariamente con posibilidades heterogéneas de interpretación, ya que se le puede adjudicar a un autor, recuperar un aquí y un ahora en su producción y establecer así una serie de análisis más amplios y productivos para los estudios literarios.

Por último, cabe destacar que hay en la propia crítica literaria una denominación específica para la narración de los orígenes de un personaje heroico, pero no pensada en principio para la categoría del autor. Es en la producción del cómic de superhéroes donde podemos hallar un espacio nuclear para el episodio del origen del héroe. Precisamente, fueron los escritores y los críticos literarios de las novelas gráficas quienes desde la especificidad de esa literatura le han dado un lugar central al capítulo sobre los orígenes del héroe. El tropo del origen se denomina *origin stories* —o simplemente *origins*— y constituye la base inamovible del género de las novelas gráficas de superhéroe. Un mismo personaje puede morir y revivir, ser retomado por diferentes versiones, habitar mundos paralelos, pero solo su origen permanece (Romagnoli y Pagnucci, 2013: 112).

Las *origin stories* narran la transformación de un personaje a partir de un evento o una serie de eventos que lo dotan con una capacidad especial. Robin Rosenberg, en su libro *Superhero Origins: What Makes Superheroes Tick and Why We Care*, también relaciona este momento de los inicios con los estudios mitográficos de Campbell: “Un héroe se aventura desde el mundo de todos los días a una región de maravillas sobrenaturales: se encuentran allí fuerzas fabulosas y se gana una batalla decisiva: el héroe regresa de esta misteriosa aventura con el poder de otorgar bendiciones a su prójimo” (1959: 30).<sup>8</sup> Rosenberg entiende que los orígenes tratan sobre cómo un (súper)héroe se transforma en un personaje con habilidades especiales y específicas. En ese origen, encuentra un núcleo temático que define al héroe y su lucha.

En este punto, tomamos este concepto como modelo de análisis para estudiar de la misma manera la ficción del origen de escritor: como una narración en la que desde el conflicto originario del personaje de autor puede leerse un núcleo temático, tensiones y procedimientos propios de la obra de ese autor. Desde nuestro punto de vista, preferimos especificar la categoría de *orígenes* con el concepto de *ficción* para circunscribir nuestra lectura específicamente dentro de los estudios literarios, ya que consideramos que la denominación ‘orígenes’ puede ser tomada por una interpretación biográfica y por fuera de los límites de la representación.

## 2. Las ficciones del origen de escritor como dispositivo de lectura

### a) ¿Dónde encontrarlas?

Con el objetivo de comenzar a confeccionar un dispositivo de lectura teórico y metodológico, una vez definido el tema del género y las formas en las que fue pensada la narración sobre el origen imaginario de un escritor, se nos presenta el problema de la conformación del corpus. ¿Dónde pueden encontrarse estas narraciones? ¿Siempre se constituyen como narraciones autorales? ¿Son

<sup>8</sup> “A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered, and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man”.



---

---

fruto de una demanda imaginaria a la que responde un autor con un relato o son pedidas por otros agentes del campo cultural? ¿Los espacios de enunciación desde los que se enuncian implican diferentes efectos de lectura?

En la investigación que venimos realizando, procuramos concentrarnos en materiales eminentemente autofigurativos, es decir, en formas discursivas donde puede leerse la imagen deseada de sí que un autor proyecta, ya que nuestro estudio implica el estudio de la ficción de autor, el relato sobre sí, y al mismo tiempo la figura de autor, la imagen que de él se construye.

Para rastrear las ficciones de origen, se deben indagar un conjunto de fuentes heterogéneas. Ya que estos relatos son estrategias que modulan la imagen de autor/escritor, podemos pensar que la ficción de origen opera, como la imagen de autor, desde su doble naturaleza (Amossy 2009): a) desde las formas discursivas y no discursivas producidas por un autor, b) desde los discursos externos que otros producen sobre él. En esa línea, Annick Louis (2022) confecciona la siguiente tipología de las manifestaciones autorales: las palabras directas, las palabras mediadas y las palabras testimoniales. Las palabras directas son definidas como toda producción escrita u oral que permita escuchar o leer directamente declaraciones realizadas por un autor (21). Por su parte, las palabras mediadas implican la participación de una autoridad distinta a la del autor, en la que pueden distinguirse diferentes niveles de mediación: desde el transcriptor de una entrevista hasta un editor que realice un montaje audiovisual. Por último, las palabras testimoniales se refieren a los comentarios de terceras personas sobre el autor que modelan también su imagen de autor.<sup>9</sup>

La ficción de origen, entonces, no se limita a un tipo de texto, sino que se vincula con una constelación de intervenciones del autor —dispersas o articuladas en una serie de textos y gestos— que remiten a esta ficción y así la conforman. En este sentido, la figura de la constelación es de lo más precisa, ya que se refiere a una serie de puntos dispersos en el espacio que dibujan una forma reconocible siempre y cuando se realice una operación imaginaria producida por el polo de la recepción.

Por consiguiente, el relato que constituye la ficción de origen lo encontramos tanto de forma articulada como de forma dispersa, en ficciones autobiográficas como en declaraciones públicas directas o mediadas. Además de todas las intervenciones eminentemente autobiográficas, hemos notado que dos géneros resultan productivos para registrar la ficción del origen son la entrevista y el prólogo. La entrevista, por un lado, posibilita un espacio para lo biográfico (Arfuch 2007: 117), en tanto se articula como canal privilegiado para la comunicación entre el polo del autor y del lector, en la que la dimensión privada y la pública se sobredeterminan. El prólogo, por su parte, también posibilita un lugar específico para esa comunicación efectiva, puesto que permite un pacto autobiográfico entre el autor y el lector. Asimismo, el prólogo reproduce especularmente la lógica del concepto de origen que adoptamos. Por definición, se ubica antes del *-logos*, pero se ha producido necesariamente después. Suele pensar las condiciones que originaron la obra que antecede e instala unas condiciones específicas de lectura. Cuando el prólogo es firmado por el nombre de autor de toda la obra, se erige como umbral comunicativo entre él —la imagen que presenta de sí y su producción— y su público.

Sobre estos géneros como espacios de enunciación en los que se pueden leer ficciones de origen, cabe hacer referencia a una discusión que Louis realiza con Genette. En *Umbrales* (1987),

---

<sup>9</sup> Sirven de ejemplo en nuestro corpus actual el *Borges* de Adolfo Bioy Casares, *Recordando a Tuñón* de Pedro Orgambide y *El Affair Moreno* editado por Malsalva.

Genette entiende a las declaraciones del autor como paratextos, ya que estas rodean periféricamente al texto central. A los prólogos o prefacios los comprende bajo la categoría de peritexto, mientras que a las entrevistas las concibe como epitextos públicos, porque “un epitexto es cualquier elemento paratextual que no se adjunta materialmente al texto en el mismo volumen, pero que de alguna manera circula al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Louis 2022: 20). Louis, precisamente, discute con Genette el carácter periférico de estos materiales a la hora de entender al propio texto y a la figura del autor. Sostiene que, en nuestro régimen artístico actual, las manifestaciones del autor y sus obras se legitiman mutuamente en una trama de complejas intermediaciones.

En suma, tanto desde el polo de la producción, escritural o no, como desde el del texto y el de la recepción se configuran una serie de imágenes de autor que, y en esto coinciden tanto Maingueneau como Amossy, aparecen como la nebulosa biográfica (Barthes 2005: 276) o —como preferimos— una constelación, hecha de elementos no jerarquizados extraídos de múltiples fuentes, como una frontera movediza, sin punto fijo, inestable y de reconfiguración permanente. Es obra del crítico o el lector reconstruir la unidad de la ficción de origen del escritor mediante su propia operación de lectura, en la que, a partir de las coincidencias y divergencias de cada versión de las ficciones de origen de un mismo autor, se configura una historia de origen del escritor y, así, un aspecto de su imagen global.

## b) ¿Cómo se conforman?

Una vez enfrentado el problema de las fuentes, construimos el corpus a partir de relatos en los que los autores contaban sus orígenes con la lectura y la escritura priorizando el elemento estructural del espacio. Esto se debe a que Walsh y su ficción de origen fueron el inicio de nuestra reflexión (Salvá 2019a) y la forma de su relato modeló las lecturas siguientes, influenciadas por la función central del espacio en el origen walshiano. Más allá de este elemento como núcleo ordenador del corpus, en nuestra conformación del corpus inicial comenzamos a percibir una estructura regular en los autores abordados —Borges, Walsh y Cucurto—. La lectura comparada<sup>10</sup> de esta serie de relatos, después puesta a prueba en un corpus mayor —Raúl González Tuñón, Piglia, Molloy, María Moreno y Kamenzain— nos permitió ordenar episodios en la estructura compartida de las ficciones de origen.

La forma ordenadora es, en principio, cronológica y tiene en cuenta una serie de momentos en la trayectoria del escritor moderno. Sin embargo, como se advertirá, los episodios que detallaremos a continuación no son pensados como los hitos de la carrera profesional, sino más como una manera de imaginar el recorrido de los orígenes en sentido amplio. Retoman, en principio, los antecedentes expuestos y se acercan más a una reflexión sobre el origen que a una sobre el tiempo.

En primer lugar, observamos que los escritores en su figuración del origen hacen referencia a una etapa anterior a sí. Es decir, aquello que Piglia estudió en Borges y entendió como sus linajes, es decir, las condiciones que le permitieron tomar la palabra antes de tomar definitivamente la palabra (el verso del padre vendedor ambulante de Cucurto, la novela del abuelo de María Moreno, el abuelo imaginero y el abuelo socialista de Tuñón, etc.). En este capítulo, el autor se imagina las condiciones

<sup>10</sup> La comparación, en tanto idea fuerza, estructura nuestro trabajo a partir de dos relaciones dialécticas: continuidad-ruptura, totalidad-parte.

previas y la genealogía que lo conduce a la literatura, la constelación familiar anterior que lo acerca a la literatura y lo provee de una tradición, un mito personal y familiar desde donde construir su propia historia. A este episodio, lo hemos denominado *Prehistoria*, ya que se refiere a la etapa anterior a la historia de la transformación del sujeto en escritor.

En segundo lugar, lógicamente, la prehistoria deviene en historia en un momento, más o menos, preciso. En contraposición a Said y su noción del comienzo intencional (1975), denominamos *inicios* al episodio que se centra en los primeros pasos, los principios, los contactos inaugurales con la literatura, pero que no constituyen aún una voluntad de ser escritor, sino simplemente los acercamientos iniciales, ejercicios que implican una práctica, una primera prueba, una relación preliminar que funciona como un paso básico (la traducción de *El príncipe feliz* de Borges, el cuento que Arlt le vende a la librería de los hermanos Pellerano, la lectura del diccionario en Héctor Libertella, la escritura del diario de Piglia, etc.). Por esto, reservamos el concepto de *comienzo* para el episodio que constituye la entrada a la esfera literaria, la voluntad de crear un proyecto y ser escritor, la intención y el método de configurarse como un autor (la intromisión de Fervor de Buenos Aires en los sobretodos de los clientes una librería en Borges, la obtención del premio de *Diario de Poesía* en Cucurto, los cuentos policiales de Walsh, etc.).

Por último, observamos en algunos relatos un *quiebre*, un episodio definitorio que se constituye como el momento en el que la obra del autor parece partirse en dos; parteaguas, división y segundo nacimiento que implica el hallazgo de una forma nueva para la literatura. En cierta medida, esta categoría es subsidiaria del camino del héroe en el monomito propuesto por Campbell, donde el protagonista, tras la catábasis, resurge con un nuevo poder (el encuentro con Livraga en Walsh, la septicemia en Borges, el hallazgo del cartón en Cucurto, etc.). Resta un estudio mayor con más casos para comprobar si este capítulo aparece en todas las ficciones de origen.

### c) ¿Para qué sirven?

Ya definido el tema y postulada una estructura, ya enfrentado el problema de los antecedentes y las fuentes, cabe preguntarse sobre la utilidad y el alcance de este relato para los estudios sobre el autor y su figura.

Hasta el momento, planteamos que la ficción de origen de escritor es un dispositivo de lectura que ordena una teoría sobre el relato construido como respuesta a la pregunta “¿Cómo me hice escritor?”. También formulamos una metodología para abordar este objeto de estudio y anunciamos que la ficción del origen permite leer una serie de aspectos tanto de la obra como de la imagen de escritor y de la concepción sobre lo literario a las que se afilia un autor.

Desde nuestras investigaciones realizadas hasta el momento, podemos afirmar que la ficción de origen como dispositivo de lectura permite interpretar: 1) una imagen que el autor desea proyectar (*dimensión autofigurativa*), 2) una posición frente a la literatura (*dimensión ideológica*) y 3) una condensación de la poética del autor (*dimensión poética*). Pasamos a detallarlas:

1) *Dimensión autofigurativa*. Esta dimensión parte de la confusión intrínseca entre nombre de autor/nombre de personaje de autor en estos relatos y de la proyección pública de esta narración como imagen deseada por el autor. El relato sobre el origen implica para el autor una figuración imaginaria de aquellos momentos que determinaron su ser escritor, un ejercicio creativo que, a la manera de la novela familiar del neurótico freudiana, le permite al sujeto imaginarse en diversas

---

tramas posibles, inscribir su rol dentro de su historia y fantasear el espacio de su emergencia y origen. Esta ficción puede interpretarse, en los términos de Molloy (1991), como una autofiguración. Al narrarla, el autor vuelve público el proceso por el cual cree haberse transformado en escritor y así se da a leer como un personaje, dentro de una trama, con un rol específico y una serie de determinaciones que lo produjeron. Esta proyección pública de sí mismo, a nuestro entender, es una proyección deseada, positiva, que refuerza su posición y su imagen.

La ficción de origen se constituye como una estrategia de construcción de una imagen del propio escritor y exhibe una versión sobre su relación con la literatura. Esa imagen es una imagen posible para el rol social del escritor y una figura factible de ser asociada a su obra, existente o aún en proyecto. Desde su imagen proyectada, disputa con otras imágenes posibles de escritor una posición en el campo (Gramuglio 1992), pero al mismo tiempo se inscribe en un repertorio histórico de imágenes de escritor (Díaz 2007). Esta dimensión tiene su resonancia en los estudios sobre las imágenes de escritor/autor llevadas a cabo por una línea del análisis del discurso (Amossy 2009; Díaz 2007; Maingueneau 2004).

2) *Dimensión ideológica*. Las ficciones de origen de escritor son narraciones autoexplicativas y justificativas. Como las pensamos, responden a las preguntas tácitas “¿cómo me hice escritor?” y “¿por qué me hice escritor?”. Esa respuesta toma la forma de un relato identitario en el que el personaje de autor establece una relación con la literatura. Desde ese posicionamiento del personaje de autor, proponemos interpretar una concepción sobre la literatura positiva con la que el autor se afilia y desde la que polemiza negativamente frente a la concepción de otros escritores del campo literario compartido e imaginario. En este punto, las ficciones de origen sostienen una posición ética sobre la estética del autor, ya que concretan versiones sobre lo que la literatura es a expensas de otras versiones. En suma, desde los conceptos expuestos de Piglia, pero también de Gramuglio (1992) y Viala (1983) y de ciertas líneas sociológicas de la literatura, pensamos que en este relato específico de la producción de un autor pueden leerse sus posiciones frente a la literatura, la función que propone para ella, así como también el lugar, el rol que le toca a él y a su práctica que un autor se imagina en su sociedad.

3) *Dimensión poética*. Esta dimensión intenta comprobar la presencia en la ficción de origen de una serie de temas recurrentes en la obra del autor y se justifica en la relación fundante autor-obra. Por definición, el autor se origina al crear su obra, es él mismo un efecto a posteriori de su propia creación (Premat 2009). Por esto, cuando el autor piensa en su propio origen y en las condiciones en las que se acercó a la literatura para tomar la palabra, su obra ya ha sido iniciada y, entonces, ese principio inhallable, que surge al mismo tiempo en el proceso de creación autor-obra, no puede ser más que figurado y al mismo tiempo influenciado ya por la obra que le dio origen. Esta es la razón por la cual sostenemos que pueden leerse núcleos de la obra en esa ficción del origen del autor (a la manera de las *origins stories*), ya que, al volver sobre sí —su origen y emergencia—, la obra del autor ya ha sido creada y el autor, que es efecto de ella, no puede lógicamente pensarse por fuera de esa obra que le dio origen. Al imaginar la distancia de su origen, el autor, creado por su obra, necesariamente ya se encuentra influenciado por ella. Por esto, el relato sobre su origen no puede negar la propia obra y no puede más que condensar las líneas principales de su poética, poética entendida como los núcleos centrales de procedimientos y temas asimilables a la unidad que denominamos obra de un autor.

En suma, entendemos que las dos primeras dimensiones sostienen una proyección tanto individual como social, en el sentido de que apuntan a la singularidad de cada autor, pero en relación

---

---

directa con el campo literario, mientras que la última dimensión se dirige principalmente al interior de la obra y al proyecto literario.

### 3. Conclusiones

En conclusión, desde el cruce de la crítica literaria, la sociología de la literatura y el análisis del discurso, proponemos interpretamos las definitorias escenas de lectura y de escritura como *ficciones de origen de escritor*, es decir, como un relato en el que se conjugan dimensiones autofigurativas —imágenes de ser escritores deseables a las que se afilia un autor—, ideológicas —concepciones sobre lo literario— y poéticas —esto es, vínculos con la propia obra literaria—. Estas escenas no funcionarían solamente como el tópico borgeano en el que un sujeto descubre en un momento para siempre quién es. Nuestro estudio sostiene, precisamente, que las escenas de lectura y escritura que un autor configura para dar cuenta de su origen como escritor constituyen un relato de escenas articuladas. En este sentido, quizás sea más preciso denominar a estas escenas como episodios, ya que, en muchos casos, se disponen en un relato mayor en el que distinguimos, como estructura general derivada del corpus estudiado, cuatro episodios o capítulos: *prehistoria*, *inicios*, *comienzo* y, en algunos relatos, *quiebre*.

Entendemos que aún puede desarrollarse una teoría más específica sobre estos relatos, que comprenda y profundice la noción de mito de origen en el marco de una reflexión sobre el estatuto ficcional del relato del origen y que dé cuenta de los vínculos que traza tanto con la propia obra y la figura del autor como con las obras y las figuras de otros autores contemporáneos, históricos y futuros. Nuestra noción de ficción de origen propulsa la construcción de un archivo de estos relatos que permitan vislumbrar las recurrencias de este género discursivo para establecer los diálogos que las ficciones del origen entablan con los escritores del campo literario del presente de enunciación —Walsh con su relato de salida y entrada a un tipo de literatura y a una forma de escritor responde al encierro borgeano— y con formas de ser escritor que forman parte de un repertorio disponible transhistórico de identificaciones —Walsh liga literatura y compromiso político en su relato del origen y así se afilia con formas de ser escritor comparables, por ejemplo, con el escritor heroico de Sarmiento—.

Como afirmamos, las ficciones de origen muestran maneras de ser escritor y proyectan personajes de escritor; posicionan concepciones sobre la literatura y postulan las funciones que van trazando la imagen de escritor. Pero, si bien cada ficción de origen se postula como original en tanto ensaya formas de vida particular y formas específicas de instalarse en el régimen de la singularidad literaria, las ficciones de origen se construyen sobre escenografías autoriales.

---

FEDERICO NICOLÁS SALVÁ es magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Tres de Febrero. Su tesis se tituló *El origen de un autor: la entrada a literatura de Borges, Walsh y Cucurto* y fue dirigida por el Dr. Marcelo Topuzian. Continúa esta línea de investigación con la Dra. Claudia Roman en el doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos Aires y con la Dra. Judith Podlubne en la maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Ha dictado el seminario “Teorías contemporáneas de la literatura y la cultura” en la Universidad Nacional Tres de Febrero y actualmente dicta la materia Taller de Lectura y Escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Adriana y María Silvia Di Licia. 2020. “Entre pujas y facciones: la Cruz Roja Argentina (1864-1914)”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. N° 52, 65-88.
- AMOSY, Ruth (ed.) 1999. *Images de soi dans le discours*. Lausana: Delachaux et Niestlé.
- \_\_\_\_\_. 2009 [2014]. “La doble naturaleza de la imagen de autor” en *La invención del autor*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia. Comp. y trad.: Juan Zapata.
- ARFUCH, Leonor. 2007. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland. 2005. *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI
- BLOOM, Harold. 2009 [1973]. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Mínima Trotta.
- CAMPBELL, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS, Sandra. 1996. “César Aira: la novela del artista”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Vol. 2, N° 6-7-8, 205-216. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/654/679>> [Consulta: 30 de julio de 2022].
- CORBATTA, Jorgelina. 2009. *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor.
- DIAZ, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire: scénographies autoriales à l'époque romantique*. París : Champion.
- ELÍADE, Mircea. 1991 [1963]. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- FREUD, Sigmund. 1992 [1909]. *Obras Completas IX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GENETTE, Gérard. 2001 [1987]. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 1992. “La construcción de la imagen”. En Gramuglio, María Teresa, Rodolfo Rabanal y Héctor Tizón (eds.), *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.
- HEINICH, Natalie. 1995. “Façons d'«être» écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité”. *Revue française de sociologie*. Vol. 36, N° 3, 499-524.
- LACAN, Jacques. 2013 [1953]. *El mito individual del neurótico*. Buenos Aires: Paidós.
- LAPLANCE, Jean y Jean-Bernard PONTALIS. 2013 [1967]. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- LOUIS, Annick. 2022. “Terrains d'auctorialité. Usages des déclarations des écrivains dans l'interprétation littéraire”. *Poétique*. N° 191, 17-32.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1999. “Ethos, scénographie, incorporation”, en Amosy, Ruth (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 75-100.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- \_\_\_\_\_. 2009. “Auteur et image d'auteur en analyse du discours”. *Argumentation et Analyse du Discours*. N°3.
- \_\_\_\_\_. 2013. “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. N° 24, 17-30. Trad.: Carole Gouaillier.
- MANSILLA, Lucio V. 2001 [1888]. *Los siete platos de arroz con leche*. Buenos Aires: Editorial Sol. Prólogo y selección de Claudia Roman.
- MAURON, Charles. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. París: José Corti.
- MOLLOY, Sylvia. 1991. *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press.

- 
- PIGLIA, Ricardo. 1979. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*. N°5, 3-6.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Una propuesta para el próximo milenio". *Cuadernos LI.RI.CO*. N° 9. <<http://journals.openedition.org/lirico/1101>> [Consulta: 29 de julio de 2022].
- PREMAT, Julio. 2006. "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cahiers de LI.RI.CO*. N° 1, 311-22.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- ROMAGNOLI, Alex y Gian PAGNUCCI. 2013. *Enter the Superheroes: American Values, Culture, and the Canon of Superhero Literature*. Maryland: Scarecrow Press.
- ROSENBERG, Robin. 2013. *Superhero Origins: What Makes Superheroes Tick and Why We Care*. Create Space Independent Publishing Platform.
- SAID, Edward. 1975. *Beginnings. Intention and method*. Nueva York: Basic Books, Inc., Publishers.
- SALVÁ, Federico Nicolás. 2019a. "La ficción de origen de escritor: el origen de un concepto". En Actas del V Coloquio Internacional "Literatura y vida". Rosario: Universidad Nacional de Rosario. <<https://www.cetycli.org/trabajos/salva-literaturayvida2019.pdf>> [Consulta: 30 de julio de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2019b. *El origen de un escritor: la entrada a la literatura de Borges, Walsh y Cucurto*. Tesis de maestría. Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero
- SARLO, Beatriz y Carlos ALTAMIRANO. 1982. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2012. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
- VIALA, Alan. 1983. *Naissance de l'écrivain*. París: Minuit.
- ZAPATA, Juan Manuel. 2011. "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor". *Lingüística y literatura*, N° 60, 35-58.