

La ficción de origen de escritor: el origen de un concepto

Federico Nicolás Salvá¹

Universidad Tres de Febrero
Universidad Arturo Jauretche
federiconsalva@hotmail.com

Resumen: Los autores narran un origen de su relación con la literatura. Tanto desde sus inicios en la lectura como en la escritura, se reconstruyen el acercamiento fundacional hacia las formas literarias que los constituyeron como escritores. Estas historias sobre los orígenes se configuran como un relato en el que el autor, dado a leer como personaje, cuenta el evento o la serie de eventos fundantes que produjeron su transformación en escritor. Una serie de reiteraciones nos permitieron pensar en una estructura común a este relato que llamamos la ficción de origen. Las recurrencias las nombramos siguiendo la lógica del origen, retomando y reposicionando las propuestas teóricas de críticos literarios que han pensado nuestro objeto de estudio. Si bien los autores trabajados hacen foco en una u otra de las etapas, observamos que todos estos relatos sobre el origen del escritor comparten esta sucesión lógica y este modelo narrativo: 1) Prehistoria; 2) Inicios; 3) Comienzo; 4) Quiebre.

Palabras clave: Orígenes – Mito de origen – Ficción de origen – Figura de autor

Abstract: The authors narrate an origin of their relationship with literature, the foundational approach to the literary forms that constituted them as writers are reconstructed. These stories about the origins are configured as a story in which the author, given to read as a character, tells the founding event or the series of founding events that produce his transformation into a writer. A series of repetitions allowed us to think of a common structure to this story that we call 'the origin fiction'. We name the recurrences following the logic of origin, taking up and repositioning the theoretical proposals of literary critics who have thought of our object of study. Although the authors studied focus on one or the other of the stages, we observe that all these stories about the origin of the writer share this logical sequence and this narrative model: 1) Prehistory; 2) Introduction; 3) Beginnings; 4) Break.

Keywords: Origins – Origin Myth – Origin Fiction – Author figure

¹ **Federico Nicolás Salvá** es profesor de Lengua y literatura en el Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González" y Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos en UNTREF. 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. Ha sido docente en la citada maestría en el seminario *Teorías contemporáneas de la literatura y la cultura* y actualmente dicta la materia Taller de Lectura y Escritura en UNAJ.

El origen: Walsh

Quizás sea un lugar común comenzar por el origen de estas reflexiones que tienen por objeto, precisamente, el origen. Pero al empezar por el origen no solo caemos en el juego de una puesta en abismo retórico, sino que también exhibimos la forma en la que se imagina u opera una lógica del origen y al mismo el proceso por el cual constituimos nuestro objeto de estudio que es, en rigor, la forma en la que un autor relata cómo se convirtió en un escritor, la historia de su transformación, las escenas que se figura como determinantes para su relación con la literatura.

El origen de nuestra reflexión es Walsh, específicamente el relato del prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre* de 1969, reedición del libro que aparece en un momento central de su obra. En esa época, edita también en formato libro *¿Quién mató a Rosendo?*, es responsable de *Las crónicas de Cuba* y se encuentra dirigiendo el *Semanario* de la CGT.

En este contexto, la figura de Walsh precisa una reactualización consonante con su imagen pública, comprometida e inmersa en el proyecto de transformación de la realidad política. Walsh reedita *Operación Masacre* al mismo tiempo que se reedita a sí mismo al proyectar en su texto una imagen construida mediante una identidad narrativa, el personaje de autor Walsh, que es, efectivamente, la imagen más perdurable de su figura.

El género en el que se autofigura, es decir, en los términos de Molloy, la proyección del autor de una imagen deseable de sí mismo (*Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* 19), es uno muy particular: el prólogo. Umbral de comunicación entre autor y lector, se inscribe, como el origen, en los comienzos, pero se construye después de lo que prologa y traza su imagen en un espacio liminar, entrada al texto, presentación y argumentación. Según Maite Alvarado (57), un prólogo es estructurado por dos funciones predominantes: una función informativa o interpretativa del texto que antecede y una función persuasiva o argumentativa dirigida al

público lector. Si bien estos aspectos aparecen reelaborados en el prólogo de Walsh bajo la forma de una ficción, agrega también una dimensión autofigurativa en la que se construye como un personaje de autor y postula para sí mismo una consecuente figura de escritor junto a un rol específico y una posición frente a la literatura.

Mediante el relato, se encarga de construir y destruir una imagen anterior de sí mismo y desde esa ruina articula el paso hacia su nueva imagen de escritor. Al pensar el propio origen, ya atravesado por gran parte de su obra ya publicada, Walsh elabora una imagen pública que articula la transición entre los dos momentos de su obra y las dos imágenes. El prólogo escenifica la historia de esta transformación como una articulación ficcional que puede leerse como un relato y a la figura del autor como un personaje.

Walsh traza un momento axial, un parteaguas, y construye una ficción del origen basada sobre el quiebre con su modelo literario anterior. Autojustifica en la narración del prólogo la ruptura de su poética y también de una concepción de la institución literaria al fundamentar el principio de un nuevo acercamiento a la literatura. Amar Sánchez, en *El relato de los hechos: escritura y testimonio*, sintetiza esta posición: “Se narra aquí no sólo la constitución de un sujeto y su investigación, sino también el pasaje de una clase de relato policial a otro, de un tipo de detective a otro, de la forma ficcional a la no-ficción” (212). En el mismo sentido, Ricardo Piglia nombra este relato como ‘ficción del origen’ y subraya su trascendencia en la obra de Walsh: “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.” (“Una propuesta”).

En cierta medida, a la manera de los *origin stories* de los superhéroes de las novelas gráficas, Walsh concentra en una escena la asunción de la figura de un personaje heroico, que incluso en la trama del prólogo sigue los pasos del monomito o el viaje del héroe de Joseph Campbell: partida-iniciación-retorno.

Campbell afirma que el monomito, es decir, el viaje del héroe, comienza con una llamada a la aventura. La convocatoria perturba la vida cotidiana del personaje, lo traslada “del seno de su sociedad a una zona desconocida” (*El héroe* 40) y da comienzo a la primera gran etapa: la Partida. El personaje de autor Walsh es removido de su espacio habitual –el bar y el ajedrez, metáforas del encierro burgués y la literatura policial– por los disparos lejanos que comunican la revolución frustrada de Valle. No es un interlocutor quien lo moviliza, como habitualmente puede ser en los mitos un mensajero o un heraldo, sino la casualidad y el sonido anónimo de una violencia apenas sospechada. “Recuerdo cómo salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales, para ver qué festejo era ése” (17). El narrador explicita que el interés inocente por querer saber es lo que lo mueve a salir a la aventura. Pero poco a poco se encuentra enajenado: “Recuerdo la incoercible autonomía de mis piernas” (18), tratando de volver a la seguridad de su hogar: “Mi casa era peor que el café y peor que la estación de ómnibus” (18). Como veremos más adelante, el amenazante mundo exterior invade hasta el espacio más íntimo del mundo interior y, simbólicamente, las ventanas que lo protegen del afuera son agujereadas, quiebre por el cual la realidad exterior comienza a filtrarse. Siguiendo los pasos de las etapas del monomito, el personaje rechaza la llamada a la aventura y pretende volver a su estado inicial en el espacio del bar y la literatura policial. Justifica la falta de coraje que lo detiene en su punto de partida mediante la simple coincidencia: “(...) es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos” (18).

Sin embargo, la llamada vuelve a sonar y en esta insistencia el héroe encuentra un camino. Seis meses después del hecho, la noticia lo atrae bajo la forma de un titular: “Hay un fusilado que vive” (19). Esta vez sí es un heraldo quien le transmite el mensaje mediante un oxímoron que convoca su interés y lo mueve a llenar el vacío de sentido de la contradicción.

Como una epifanía o como el súbito momento en el que un hombre descubre quién es, el personaje de autor encuentra un destino, un camino a seguir al conocer al hombre que ha sobrevivido a la muerte. “Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte” (19).

Signos de que algo falta, el agujero en la mejilla y la garganta remiten a los agujeros en sus ventanas producidos también en aquella noche fatídica de los fusilamientos. A modo de un recuerdo del origen, a partir de la resignificación del agujero, el personaje se encuentra a sí mismo y un camino a seguir. Este vacío en el cuerpo, signo de una historia sin suturar, y el vacío de sentido, el oxímoron, es lo que moviliza al narrador investigador a reconstruir la verdad incompleta. Nuevamente el narrador subraya la resignificación, el retorno, la vuelta de la noche de los fusilamientos: “La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí” (19), noche de la que él solamente fue un involuntario testigo, pero de la que ahora se siente parte. El narrador recupera la noche de la revolución frustrada de Valle y se instala en la escena de los acontecimientos. Esta operación configura un involucramiento del narrador como testigo distante, pero afectado por la acción. Funciona este movimiento como un llamado al compromiso y la acción que el personaje se dirige a sí mismo y tácitamente a su narratario.

El narrador recibe en primera persona del sobreviviente la historia y, desde la escucha de ese testimonio, “nace aquella investigación, este libro” (19). En este contexto, podemos relacionar el nacimiento con lo que Campbell denomina el cruce del primer umbral, comienzo de la segunda etapa del monomito: la Iniciación, que Elíade, consecuentemente, define de este modo: “La iniciación equivale a un segundo nacimiento” (*Mito y realidad* 40).

El personaje cruza los límites del espacio interior cerrado, el mundo conocido familiar, hacia lo abierto del mundo exterior amenazante, lo desconocido. Para entrar al mundo de lo desconocido, el personaje atraviesa por lo que Campbell llama el vientre de la ballena, un renacimiento del héroe

que permite cruzar el primer umbral. En este caso, el personaje cambiará de nombre (Francisco Freyre), de locación (“una casa en el Tigre” y “un helado rancho en Merlo” [19]) y de instrumento (un revólver).

Una vez iniciado, el héroe se enfrenta al camino de las pruebas. Tras el cambio de identidad y estatuto, de pasivo jugador de ajedrez a activo investigador, el personaje narra la aventura de la escritura y publicación del primer testimonio, aquel que dio origen al libro.

La primera prueba narrada es el hallazgo de un espacio para publicar el testimonio del fusilado que vive. Dos ejes estructuran la escena: lo alternativo vs. lo mainstream, representados en las oposiciones suburbio/sótano del periodismo vs. centro/superficie del periodismo, hojita gremial vs. grandes diarios y hombre común vs. héroe de película. El investigador persigue sin éxitos los caminos de lo conocido de donde proviene: el mainstream del periodismo y la literatura que practicaba en su etapa anterior. El lugar para publicar, es decir, para volver pública su experiencia y que su palabra se vuelva acción, lo encuentra en un subsuelo, en el sótano del periodismo, en la clandestinidad desde donde puede construir su trinchera para superar las pruebas de la aventura.

Las sucesivas pruebas las irá superando gracias a una ayudante: Enriqueta Muñiz, a quien el narrador homodiegético integra al yo que intenta construir. Juntos atravesarán la aventura de la investigación. Vencen la prueba del escondite (su camuflaje en el basural, escena de los fusilamientos), atraviesan barreras (las puertas que Giunta les cierra para no dar testimonio), superan la tentación de volver a la etapa anterior (“Uno puede publicar el reportaje a Giunta y volver a aquella partida que dejó suspendida en el café hace un mes. Pero no termina.” [22]), descifran los mensajes ocultos (“A último momento Giunta se acuerda de una creencia que él tiene, no de algo que sabe, sino de algo que ha imaginado o que oyó murmurar, y es que hay un tercer hombre que se salvó.” [22]), se enfrentan al enemigo (“Entretanto la gran divinidad de la picana y las metralletas empieza a tronar desde La

Plata.” [22]), siguen a los ayudantes enviados (“–El señor que ustedes buscan –nos dice– está en su casa. Les van a decir que no está, pero está.” [23]) y encuentran así a todos los sobrevivientes y testimonios para poder concluir su última etapa de héroe y retornar al mundo familiar (“Entonces puedo sentarme, porque ya he hablado con sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores asilados, prófugos, delatores presuntos, héroes anónimos” [24]).

La última etapa, el regreso del héroe a su mundo conocido, conlleva una transformación para sí y para la comunidad que integra. En este caso, el don que el personaje obsequia es la verdad restituida mediante la narración, la reconstrucción de los hechos a través de la escritura para alcanzar una verdad y el contagio del coraje para participar en la acción política. En la búsqueda de la experiencia, el personaje reconstruye los hechos que le permiten narrar y, entonces, restituir la verdad que falta. Los poderes a los que se enfrenta son el Estado como productor de delitos y los grandes diarios como encubridores de los hechos. El héroe atraviesa su camino de pruebas y retorna sabiendo que los ámbitos cerrados de evasión alejan al sujeto de la verdad y lo reducen a la pasividad. La verdad, entonces, está en el afuera, en la calle, en la experiencia, en la aventura, en el amenazante mundo exterior.

Como vimos en este camino del héroe, el relato también puede estructurarse desde una lógica espacial en la oposición adentro/afuera. Desde este enfrentamiento, Walsh escenifica el abandono de una forma cerrada, autónoma, lúdica de la literatura que está localizada en el relato en la figura del ajedrez como símbolo de la literatura policial dentro de un bar ajeno a la realidad paralela de la calle y la opción por una forma literaria permeable por el afuera, abierta a la experiencia y al compromiso político, representada por la violencia política indisimulable que irrumpe en la vida del narrador y que rompe su aislamiento.

Walsh ficcionalmente cuenta el descubrimiento de, como en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “el momento en que el hombre sabe para siempre

quién es” (Borges, OC I 1013), el quiebre en su obra, la opción por otro tipo de literatura y por un nuevo rol como escritor: salir a la experiencia para reconstruir una verdad, lograr que la literatura se vuelva acción y actúe en la realidad.

Tras observar este explícito modelo walshiano, ya leído con maestría por la crítica literaria argentina (Amar Sánchez, Piglia, Ford) la pregunta que motivó esta investigación y este concepto fue: ¿solo Walsh configura un tipo de relato en el que cuenta la manera en la que se convirtió en un tipo específico de escritor?, ¿solo Walsh publica una forma narrativa ligada a su origen que exhibe una imagen deseable de sí mismo?, ¿solo Walsh construye este tipo de ficción en la que puede leerse una posición ideológica sobre la literatura, es decir, qué hacer con la literatura, a partir de la cual se enfrenta a otras imágenes de escritor y a otras concepciones de la literatura?

Otro origen: Piglia

Piglia parece ser quien más ha insistido en este tipo de relatos y durante diferentes momentos de su obra aparece la preocupación por el denominado *mito de origen* o, en sus términos, la *ficción del origen*. En un encuentro con Marithelma Costa, comienza la entrevista pensándose a sí mismo como autor y, al hacerlo, desde el principio amplía la noción de *mito de origen* a todos los autores con la elección del pronombre indeterminado: “Uno siempre se inventa un mito de origen, una ficción personal donde se cuenta la entrada en la literatura” (39).

La idea de mito de origen parece haber sido central en la reflexión de Piglia sobre la literatura, a tal punto que Carlos Fonseca, al recordarlo en su texto homenaje post mortem, “Última clase con Piglia”, destaca esta recurrencia matriz en el pensamiento del crítico: ““Todo escritor inscribe en sus textos su mito de origen” solía repetir Piglia en clase. “Todo escritor

cuenta, de una manera u otra, cómo accede al mundo de la lectura y de la literatura.”²

Pero es en el ensayo “Ideología y ficción en Borges” de 1979 donde Piglia le dedica su reflexión específica a la construcción de un mito de origen, de una *ficción del origen*: “Ficción del origen, se narra allí el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura” (3). Su análisis se focaliza en la inscripción del autor, en este caso Borges, dentro de su genealogía familiar, en aquella tradición anterior de la que proviene el escritor y de la que se figura como un heredero. Con esto, Piglia se propone estudiar el relato ficcional en el que un escritor se imagina cómo empezó a escribir, cómo fueron las condiciones que le permitieron tomar la palabra y cómo se articula la historia de su escritura.

La función de esta ficción del origen, origen siempre imaginado, es la de sostener y condensar, *in nuce*, toda la ficción de Borges. La ficción del origen del escritor construye una ficción operativa y presente en la obra ficcional, con una función explicativa y autojustificativa, en la que el autor se figura cómo llegó a ser el que es y cuáles son los episodios que lo llevaron de ser un sujeto indeterminado a uno con una categoría específica: el sujeto-autor.

Para Piglia, la narración del acceso a la literatura por parte del autor implica una interpretación de las condiciones que le permiten tomar la palabra y así comenzar a ser un escritor. En cierto sentido, en términos lacanianos³, el autor se posiciona dentro de un argumento o guión fantasmático en el drama familiar, esto es, se inscribe en su mito individual. Imagina, entonces, el acceso a las propiedades que han hecho posible la

² <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/ultima-clase-con-piglia.html>.

³ “Este guión fantasmático se presenta como un pequeño drama, una gesta, que es precisamente la manifestación de lo que denomino el mito individual del neurótico” (“El mito” 30).

escritura al situarse en una epopeya familiar que al mismo tiempo tiene la resonancia de un mito social:

La cultura y la clase se vinculan con la herencia y el linaje: ese es el núcleo básico de la ideología en Borges. Esto es, ese núcleo básico, que adquiere la forma de un mito familiar, define los rasgos permanentes de la concepción que tiene Borges de su posición en la sociedad y de las condiciones de producción de su literatura (5).

Desde su rol en el guión del drama familiar, aquel que sintetiza el doble linaje de la biblioteca paterna y la memoria materna en el caso de Borges, se puede leer, según Piglia, el lugar en el que se posiciona el escritor en su sociedad, en este caso, como heredero de esas dos tradiciones, como la síntesis conflictiva de tradiciones nacionales y extranjeras, guerreras e intelectuales.

Pero entendemos que Piglia se limita a leer un capítulo de la ficción de origen, esto es, el relato sobre el acceso a la escritura. Su reflexión se focaliza en solo un episodio de la historia de la transformación de un escritor. Ya que en Walsh habíamos observado una ficción del origen focalizada como segundo origen, aquel que traza la diferencia con su obra anterior, entendimos que este objeto –que el propio Piglia llama también ficción de origen– se constituye por un relato más extenso en el que se incluye el mito de origen que analiza en Borges. Es decir, aquello que Piglia estudia en Borges, la figuración de su procedencia, puede ser comprendido en una estructura narrativa que la contenga.

Proponemos llamar *Prehistoria* a este momento en la figuración de un autor sobre sí mismo y con esto nos referimos a la serie de propiedades anteriores a su voluntad que le permitieron el acceso a la literatura. Nuestro concepto de ficción de origen, heredero de las reflexiones de Piglia, no se detiene a leer solo esta etapa, sino también se propone abordar la serie de eventos posteriores a la prehistoria.

El desarrollo de Piglia se concentra en la posición imaginada del autor en su sociedad y, en ese sentido, su aporte nos resulta central ya que nos

permite preguntarse si en estos relatos puede leerse una posición imaginaria del autor con respecto a la literatura. Es decir, el autor se da para sí una interpretación ideológica sobre su historia en la escritura para definir su lugar en la sociedad y su relación imaginaria 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” (3). La posición imaginada en el drama familiar daría cuenta del lugar en que el escritor se ubica y desde allí del espacio significativo que se figura ideológicamente para su propia práctica.

Desde nuestro concepto naciente, entendemos que esta interpretación sobre la dimensión ideológica que puede estudiarse en la ficción de origen no se limita a este episodio de la ficción del origen, la prehistoria o la genealogía, sino al relato global sobre la historia del origen.

La ficción del origen en tanto relato:

Influidos por el relato modelo de Walsh, nuestra búsqueda comenzó con un rastreo de historias en las que los autores narran en una escena o en un episodio el origen de su relación con la literatura. Pensamos en Borges como otro caso en el que se pudiera estudiar, justamente, el citado topos borgeano –el momento en el que un hombre descubre para siempre quién es: en este caso, un escritor–. Pero rápidamente nos desalentamos al no encontrar ese episodio epifánico en Borges. La biblioteca paterna se erigió como el hallazgo fundante, pero se trataba de un espacio y no de un acontecimiento (línea de lectura que podemos seguir a partir de la oposición adentro/afuera del prólogo de *Operación Masacre* como metáfora de la literatura).

Sí hallamos en Borges un momento crítico, una catábasis, muerte y resurrección de una nueva forma: aquel accidente que le provocó una septicemia y casi lo lleva a la muerte, pero de la que resurge, movido por un desafío personal, con una nueva forma literaria: la ficción conjetural, como la llama Piglia, mezcla de ficción y ensayo, que tiene en “Pierre Menard: autor del Quijote” su primer ejemplo.

Por tanto, tanto Borges como Walsh, renovadores de la literatura argentina y mundial, narraron espectacularmente, en el sentido literal, el hallazgo de esa nueva forma, crearon un modelo narrativo-explicativo, autojustificativo, codificado y condensado de sentido para dar cuenta de la manera en la que se originaron sus descubrimientos, el pasaje hacia nuevas formas en su proyecto literario.

Sin embargo, la narración de este episodio en ambos solo se refiere al origen de una etapa de su escritura cuando ya estaban constituidos como autores, una etapa definitoria, en la que se encuentra una nueva forma, un quiebre o un segundo origen.

Una nueva pregunta surge desde este segundo origen presente en Borges y en Walsh: ¿qué puede leerse en el primer origen, la forma original, la entrada inaugural a la literatura, los primeros acercamientos? Esta pregunta (retórica) es una constatación lógica. Haber comenzado con el relato *in media res* del origen de la relación con la escritura, nos hizo pensar desde el principio de nuestro estudio en que la figuración sobre el segundo origen podría caber en un relato mayor, constituido por una serie de episodios de los cuales el narrado en el prólogo de *Operación Masacre* y el accidente de Borges se refería al *mezzo del cammin di nostra vita*, a la *vita nuova*, o, quizás, a uno de los episodios de la ficción de origen: el *Quiebre*.

Pero, si el relato que hemos llamado ficción de origen es efectivamente un relato global, que abarca una trama más extensa, ¿cuándo empieza ese relato?, ¿cuál es el primer origen?, ¿cómo reconocer los demás episodios?

Desde ya, nos encontramos con el artículo comentado de Piglia, el cual plantea la posibilidad de un estudio sobre las condiciones anteriores que el autor cree le permitieron tomar la palabra, la genealogía en la que imaginariamente se inserta y, en términos psicoanalíticos, el mito individual que interpreta para sí, es decir, el guión parental que un sujeto interpreta para sí, la constelación familiar que antecede al nacimiento del sujeto, pero que, en su interpretación, lo determina. En Borges, esa prehistoria se representa como la unión entre el eje materno, criollo, del coraje y el eje paterno, extranjero, culto. En este sentido, Piglia permitió que pensáramos en la posibilidad de que la entrada a la literatura los autores se la figuren remontándose imaginariamente incluso antes de su primer contacto con la literatura. En los casos que estudiamos (Borges, Walsh, Cucurto), comprobamos la presencia de este episodio e interpretamos una relación consonante con la obra de los autores. En Walsh, por ejemplo, las figuras del padre y la madre encarnan el coraje –el valor y la acción– y el trabajo –el oficio–, valores que serán centrales en su forma de autodefinirse.

A estas alturas, parecíamos haber encontrado dos polos de la ficción de origen: *Prehistoria* y *Quiebre*. Pero, sin dudas, al buscar estudiar el relato sobre la entrada a la literatura, el paso de un sujeto a un sujeto escritor, aún no nos habíamos dedicado a leer precisamente el primer acercamiento, el gesto inaugural, el contacto primigenio.

Borges nuevamente se ofrecía como un modelo de lectura crucial, porque ha dado a leer sus primeros acercamientos a la literatura como a uno de sus cuentos en los que la primera oración determina todo el relato (paradigmática: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche”). Sus lecturas iniciáticas y sus primeros ejercicios se muestran como una prefiguración de los textos que desarrollará después, cuando se consagre en tanto autor. Son fundamentales, por ejemplo, en estas etapas del principio, que en Borges se corresponden con la infancia, las lógicas de la traducción, la copia y el plagio, aquello que Alan Pauls ha dado en llamar la escritura

parasitaria o escritura de segunda mano. Y, más aún, en relación a la ficción del origen de Walsh, es capital el espacio cerrado de la biblioteca paterna, junto al patio enrejado desde donde se pregunta por el afuera, pero hacia el que nunca sale. Borges muy claramente seleccionó sus lecturas y ejercicios iniciales como si fueran un origen determinante.

En Walsh, también aparece una versión sobre lo que comenzamos a llamar *Inicios*. En un texto autobiográfico, acaso el único declaradamente autobiográfico, *RW o Nota Autobiográfica*, cuenta que sus primeros ejercicios literarios fueron sátiras contra los celadores y maestros del colegio de pupilos al que asistía y, luego, sigilosos acrósticos en su oficina contra, suponemos, sus jefes. Así, Walsh exhibe su acercamiento a la escritura, bajo la forma de géneros que se centran en el ataque al poder institucionalizado. ¿Acaso, no es esta la misma lógica de la figura de escritor que se traza en el prólogo de *Operación Masacre* y que corporiza después? ¿No aparece allí, en metonimia, el escritor que con su literatura como arma combate al poder concentrado?

Probablemente la construcción de nuestro objeto de estudio podría haberse detenido en estas escenas, en estos tres episodios del origen (Prehistoria-Inicios-Quiebre). Sin embargo, aún nos faltaba dar cuenta de la entrada propiamente dicha a la esfera literaria, en rigor, el ingreso consciente de un autor en la institución literaria, la intención, al fin, de ser un escritor en tanto rol social público y reconocido.

Para esta etapa, contábamos con un antecedente teórico fundante: los comienzos de Edward Said. En su libro *Beginnings: intention and method*, de 1974, Said reflexiona y estudia el comienzo de un escritor como un principio activo, al comienzo como la producción intencional de sentido. En esta línea, el principio de una obra literaria se constituye como la voluntad de empezar una obra y así emprender el camino para ser escritor. Por lo tanto, podríamos considerar los comienzos como ese momento consciente, activo, en el proyecto de un autor para ser escritor y con esto nos referimos,

centralmente, a la primera publicación, las escenas en las que un autor da sus primeros pasos intencionales como autor.

En el caso de Borges, los comienzos se dan en una escena famosa, aquella en la que el autor se figura como un escritor menor, de contrabando, que esconde su primer libro en los bolsillos de sobretodos olvidados en una librería. Así, Borges como escritor menor, que entra en la escena literaria desde ese lugar escondido y periférico. Y allí puede leerse toda una lógica de la poética de Borges y su figura. En Walsh, este episodio es problemático porque sus comienzos se corresponden con su primera etapa literaria, etapa que precisamente desde su ficción de origen más perdurable se encargó de acallar.

Conclusión

En este punto del recorrido teórico, podemos conjeturar que nuestro objeto de estudio, el relato sobre el origen de un escritor, la narración por la cual un autor se imagina que se transformó en un escritor, se constituye por cuatro estructuras fundamentales: la *Prehistoria* –las condiciones anteriores al acceso a la literatura que permitieron su acercamiento al objeto literario–, los *Inicios* –los primeros ejercicios, los acercamientos inaugurales–, los *Comienzos* –la producción intencional de sentido– y el *Quiebre* –el momento crítico en el que un autor descubre una nueva forma (la comprobación de la existencia de esta última etapa en todas las ficciones de origen requiere un estudio mayor de casos).

La ficción del origen puede estudiarse como un relato en tanto relato, como un género en sí mismo estructurado por las diversas etapas que la constituyen. Pero también puede ser analizada como una forma discursiva privilegiada por la cual un autor proyecta una imagen de escritor, es decir, una dimensión autofigurativa y, al mismo tiempo, puede encontrarse allí, como Piglia nos enseña, una dimensión ideológica, por tanto, una posición

frente a la literatura. En esta línea, súmese una dimensión poética o temática en la que pueden leerse temas, tensiones y lógicas de todo el proyecto literario de un autor condensadas en este tipo de relato.

Bibliografía

Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos*. Rodolfo Walsh: Escritura y testimonio. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

Borges, Jorge Luis. *Autobiografía: 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

De Rosario Fernández, María. "El prólogo de "Operación Masacre" de Rodolfo Walsh: el literato/escritor y el periodista/investigador". *La Trama de la Comunicación*. 17 (2013): 131-149.

Ferro, Roberto. "Operación masacre: investigación y escritura". Lafforgue. 1994: 139-166.

Ford, Aníbal. "Walsh: la reconstrucción de los hechos". *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Compilador Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1972. 272-321.

Lacan, Jacques. *El mito individual del neurótico*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Louis, Annick. "¿Por qué escribir un libro? Las versiones de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh". *Exlibris*. 5 (2016): 394-409.

Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish América*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. [Trad. *Actos de presencia*. México: Fondo Económico de Cultura, 1996].

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 2004.

Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 2. 5 (1979): 3-6.



---. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

---. "Entrevista". Marithelma Costa. *Hispanamérica* 15. 44 (1986): 39-54. [Reeditado en *Ficciones Argentinas: antología de lecturas críticas*].

Said, Edward. *Beginnings. Intention and method*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1975.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001 [1969].