

*"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"*

Cuernavaca, Morelos a 24 de junio de 2021

**Mtra. Juana Bahena Ortiz**

**Directora de la Facultad de Artes**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges que presenta el alumno

**Benjamín Aguilar Sandín**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha explorado la autofiguración en dos cuentos de la primera etapa de producción de Jorge Luis Borges: "El hombre de la esquina rosada" y "El sur". Para llegar a la certeza de que la autofiguración era el concepto más adecuado para estudiar estos primeros cuentos del autor, como escrituras del yo autoral, el estudiante realizó una investigación conceptual amplia de los términos autobiografía, autoficción y autofiguración, la cual está contenida en el primer capítulo. Además, indagó la postura de Borges frente a este tipo de escrituras, y de acuerdo con lo que observó, confirmó que el estudio podía realizarse más adecuadamente a partir del término autofiguración, lo cual ha resultado muy productivo.

En el segundo capítulo, hizo un recorrido por los escritos de autores argentinos anteriores a Borges que se acercaron a la autobiografía, lo que le permitió comprender contextualmente la manera en que este autor se aproximó a las escrituras del yo. Finalmente, en el capítulo tercero, analizó los dos cuentos para identificar las características de la autofiguración.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



El trabajo está bien organizado y la redacción es suficiente. La bibliografía utilizada está actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dra. Angélica Tornero Salinas  
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-06-24 14:51:43 | Firmante

UEN58GnDG5IB5GVp20c02avGpoD9C9tOfiTkN8MYL/pRVvoULLamgu8Z7J/onEINfNaG+KvbWNYIx5iJ1iLxI0bUhqEVs6TKG2/CLWfljHSPzIOMfRxoUUiNs7XOM+461kPzh7LHG0F8cEiaPXa6wT2UoqZhRprVO/lJgGGbypJqt/xqAhzjQs4mD4+E6SzrNOCIBb5Tn+3R4o75E4UDA110UOrTc+dlX2Os0SijZ54puV19Pj98rLxZTIReU1ZuQLYhgwpJgpxKQli97t/vC9rq8V3FRllg8nRdnKff1xvufDSR4tNINirx5O4bp8CPwAC5Wwc7JMghPAWyoPQtg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



0Yhf27

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9eebnmnlBi9o6UeKD7FhBZxOLNRIePlG>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



Ciudad de México, 8 de octubre de 2021

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente, le comunico que he leído la tesis “Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges”, que presenta el alumno Benjamín Agular Sandín.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

-En primer lugar, la tesis ofrece una cuidadosa revisión de la bibliografía general más relevante en torno a la escritura autobiográfica y autofigurativa a lo largo de la historia: se parte desde los orígenes grecolatinos para concluir en la época moderna.

-En segundo lugar, se ofrece un acercamiento analítico a ese tipo de escritura en la tradición hispanoamericana; en lo personal, me parece un gran acierto la revisión de la obra de Domingo Faustino Sarmiento.

-Ambas revisiones, permiten al estudiante construir bases sólidas para el acercamiento a una de las obras más complejas y estudiadas del siglo XX, es decir, la obra de Jorge Luis Borges.

-A lo anterior, se añade una esmerada revisión de algunos de los especialistas más importantes en la crítica borgeana, tales como Rafael Olea Franco y Edwin Williamson.

-Tanto la bibliografía teórica como la bibliografía crítica permiten al estudiante argumentar sólidamente su análisis de dos cuentos de Jorge Luis Borges (a saber, “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”). Este análisis nos permite comprender la pertinencia e importancia de ahondar en la obra borgeana a partir de conceptos y nociones como las que se discuten y emplean a lo largo de la tesis.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Jesus Miguel Dávila Dávila  
Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras)  
Doctor en Literatura Hispánica

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

JESÚS MIGUEL DÁVILA DÁVILA | Fecha:2021-10-22 11:58:27 | Firmante

alKL+GiHGwyG3BKaAp+tfTuJ3fW1wBXWKMN2St6F449kz+3sOIII3z8RHj6n1qUBKRiwq3CFYhCqZmGWA2n8RYcJq+vKVI2LFqkMygUdReZHvBXVwBjaJFd8P/VN99128rGKD  
CdFRGSUJZ1e4kSfvgM4YZ1tfaoNnJiwK38M0lsMR+vuqQ2aE6piB7FNZfIMuBh+gNnpudDTQKMIAhFDDNkBH8ibHOKP1eK/Oazv5pkWZOFXXwUXKZZUZQzMtaCYST6CtMpt  
+vdm+KM7vxp+Z498UGRbUN/zhtu3t/wGuBTqQkaTD08WwDhVmhKeZ819HbW2N4seiSAAtCAZiafmQg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[zp7APZM2g](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/l1CUXyynQZrGxt8pOLArX9gceOcX0B1p>



Cuernavaca, Morelos a 23 de agosto de 2021.

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges que presenta el alumno **Benjamín Aguilar Sandín**, para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión. El tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita, y de su reflexión personal. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dr. León Guillermo Gutiérrez López

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha:2021-08-23 12:13:42 | Firmante

RyqtE0+QZSSdZ4TsC1pGMT+WmiwquKuLnuOGIC5YRZprqx1RscfuaVRtQYOjrvrLT7CKL+1Ojz2QnOqw1mXHxvqsVxKoOgBZYRMrw86ma256YzHs1qVs2OOy/PbsOOU/0JoX5mxNSQDodGNaLXoePgnsQnk75V5vb24DWRTRcGe/tDohwfpUYrW36MP048Zi8L0YOBdX088OqhpTTmNIIMIKeAVSB5VLIDBTOQgOHf2f0vYVN5ozLUVjvBRf+R8pqOxokoDGth+d4sqnQg79PKjXZ13VK3EHEcEIWtKHXr47hZgFznJblpUja0JOXX4mbHWOgviY5DCno7rt5+uNA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[bD2uUO](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/jOMIndoydsItOylmehgBtHghTwYx33r1>





Cuernavaca, Morelos a 23 de agosto de 2021.

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges” que presenta el alumno Benjamín Aguilar Sandín. Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis posee una amplia documentación histórica sobre la teoría de las escrituras del yo, además de los antecedentes sobre la escritura autobiográfica y la constitución del yo en la literatura enfocada, principalmente, a la geografía del autor que constituye el objeto de estudio: Jorge Luis Borges.

Asimismo, la tesis realiza una revisión exhaustiva de la vida del escritor argentino hasta finalmente enfocarse en el análisis de dos cuentos de Borges para mostrar cómo ocurre la presentación autobiográfica en estos. Uno de sus principales andamiajes para exponer cómo el yo autobiográfico puede ser mostrado en dos textos ficcionales es James Olney con su percepción del yo a través del libro, la cual dará pauta al fundamento teórico de José Amícola, de quién el tesista abreva tanto del apartado teórico de la autofiguración como de la crítica que hace sobre la obra del escritor argentino. De igual manera, la crítica se verá reforzada mediante los estudios de Jesús Dávila respecto de la narrativa de Borges.



Si bien la tesis trata de sortear una problemática manifestada a través del enfoque de un escritor hispanoamericano tan estudiado en las últimas, su valor radica en el enfoque de la teoría de las escrituras del yo a la obra de este autor —en particular, la autofiguración como presentación del yo a través de la literatura—. Como bien señala el tesista en sus conclusiones generales, esta investigación se plantea preliminar de otra en la cual la profundización del escritor vaya más allá de mostrar solo mecanismos y sus referencias biográficas en dos cuentos. No obstante, la ejecución académica del presente estudio es suficiente para una investigación de grado de maestría.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Mtro. Eliezer Cuesta Gómez

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ELIEZER CUESTA GOMEZ** | Fecha:2021-08-22 20:43:42 | Firmante

frr1Oz0CK7tECL5bcnzoXmBuSS86lB4NIO5d9jzYQC1zHaH8UxmKIZN7KqQUo6C7nNZ7W/moR7klIqEXX21/DCqY5joKyTYGDK+zEJf6LsFltrPURtUbj+Dtzm5b+g9OgkPXqGAIhc/sopPpPZcH7WfzzR4e41llNanfn4AW9wE/HQAuXCl6+Uj4cbHMyFeCkacnWoQEdc3onhXk98fBGKdYXBwHE/NQDuR0L6JuJOfZsjlDIHeHmSOkdYd546eSlqxt28hYWK0/kb0cxdcDGYikT69EZNyfoX2fGrWHHeSz55iAhwx3DYZsYQONBQlPfhLGUoXzLuluaDJCY8wA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[JnFKyz](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/MvJc4al2oYcr2HqoMCL03VfmuDWvCpbh>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



9 de septiembre de 2021, Cuernavaca, Morelos.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora del programa de Maestría en Estudios de Arte y Literatura.

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Estimada Dra. Tornero Salinas

Hago constar por este documento que el estudiante de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, **Benjamin Aguilar Sandín**, me hizo llegar su trabajo de tesis de posgrado, con el título Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges, para que fungiera como lector académico del mismo, como parte del procedimiento de titulación correspondiente. En función de ello, hago de su conocimiento que he realizado la lectura del texto, y he decidió emitir mi voto en calidad de:

#### APROBATORIO

En virtud de que tal trabajo, en mi opinión profesional, refleja las cualidades propias del grado de maestría que el estudiante ostenta. La tesis muestra una competencia clara en habilidades de investigación, pensamiento crítico y análisis del fenómeno literario de la autofiguración en el caso del escritor argentino, uno de los exponentes más complejos de tal fenómeno en Hispanoamérica.

Sin más que agregar, quedo pendiente de cualquier aclaración o pendiente por tratar al respecto.

Muy cordiales saludos.

Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



RECTORÍA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2021-09-09 19:18:20 | Firmante

NOCcxc63TAJM1Tni7i074mRGePjgZH+DwRwODNoIWKEpNLYPSF1yH3xtiHYVS4+AtQMy3SxurzKkSlgC7Q4o9Q42gJ41Ujs1zT9znCMPZ6LBykIKN1dEH8sYnUgKisHkks5Ew2ljag+v0fKurh8U0sk1lzt9DwwpYH1zdt0D/E61a5so0+USjvoJ5MGmtpPwJkEylI6DJo2KisW6grrFMgYYOjytqqpL8i5zGMm1K90mzJmgXQFkwlsVdyotR1UtS9ULI12jaJ/E9jTnTbCxsuXfeh6flzkwCRRrhG/7NqjyEvtod4thbHQJdZ3Csdiz5e0NdAf0A3yr4UWTIJKAcw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



KB1vk2

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/DWbo40kbHGGWdd2dpiVgkbw048pSK9a2>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



# **Autofiguración en dos cuentos de Jorge Luis Borges**

**TESIS**

para obtener el grado de

**Maestro en Estudios de Arte y Literatura**

Presenta

**Benjamin Aguilar Sandín**

Dirección de tesis

**Angélica Tornero Salinas**

**Cuernavaca, Morelos, a 18 de junio de 2021**

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Para Julieta, para Teresa, que me enseñaron que hay al menos dos maneras de contar la  
misma historia.



## INDICE

<b>Agradecimientos</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1: Escrituras del yo: un recorrido histórico del género autobiográfico y la Autofiguración como mecanismo de construcción del yo</b>	<b>12</b>
1.1 Autofiguración como concepto y la relación del yo con lo autobiográfico	12
1.2. Modalidades escriturarias precursoras de las escrituras del Yo y de la Autofiguración	14
1.3 Grados de constitución del yo en los textos autobiográficos	16
1.4. Origen de la autobiografía como concepto	17
1.5. Antecedentes de la Autobiografía y antecedentes del yo en Grecia y Roma	18
1.6.La interiorización como antecedente del yo a partir de San Agustín	22
1.7.El hombre público y el hombre privado	23
1.8.Constitución de las escrituras del yo y el yo autobiográfico en el Renacimiento	23
1.9.Rousseau, la autobiografía como género establecido y la constitución del yo	27
1.10. La constitución del yo autobiográfico como herencia de Rousseau	29
1.11. Paul de Man y el Yo autobiográfico de Rousseau	32
1.12. La Autobiografía en relación con el género novelesco. De Rousseau a Goethe	34
1.13. La Autobiografía en Hispanoamérica	38
1.14. Autobiografía en Hispanoamérica: El caso de la Autobiografía en el Río de La Plata y Adolfo Prieto como antecedente del estudio de Autobiografía moderna	40
1.15. Domingo Faustino Sarmiento: Un antecedente de Autobiografía Moderna en Argentina	42
1.16. La cuestión del padre en el proceso de autofiguración	44
1.17. El estilo literario de Sarmiento como parte de su autofiguración y la pretensión factual de su Autobiografía	45
Conclusión	47
<b>Capítulo 2: Identidad argentina, de Sarmiento a Borges. Antecedentes de la escritura autobiográfica y la constitución del yo.</b>	<b>48</b>
2.1. Contexto histórico de Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX	49
2.1.2. La dictadura de Rosas y el asentamiento de Buenos Aires como ciudad capital: antes del proceso de modernización de Argentina	51
2.1.3. Argentina y el proceso de modernización: Buenos Aires	52

2.1.4. El problema de la Identidad	54
2.1.5. Domingo Faustino Sarmiento: Facundo y la búsqueda de la Identidad Nacional	59
2.1.6. Esteban Echeverría, “El matadero” como contrapunto de la civilización	61
2.1.7. José Hernández y “Martín Fierro”. la voz del gaucho	63
2.2. La tradición de la Autofiguración en Argentina. Witold Gombrowicz y la autofiguración del escritor como nuevo modo de entender la construcción del yo.	65
2.3. La genealogía de Borges, lo político y lo autobiográfico	68
2.3.1. Leonor Suárez, la madre	71
2.3.2 Jorge Guillermo Borges, el padre	72
2.4. Relatos de cuchilleros.	75
Conclusiones	76
<b>Capítulo 3: La autofiguración en “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”</b>	<b>78</b>
3.1. “Hombre de la esquina rosada”, personajes, escenario, ambiente	78
3.2. Oralidad en el relato de cuchillero	81
3.2.1. Cierre del relato y autofiguración borgeana	83
3.2.2. Autofiguración y genealogía en Borges: lo materno y lo paterno en “Hombre de la esquina rosada”. Lo popular y lo culto	85
3.2.3. El yo autofigurado de Borges y el yo de la autobiografía del Río de la Plata	88
3.3. “El Sur”	89
3.3.1. Autofiguración de Dahlmann y Borges.	90
3.3.2. La descripción e importancia de los espacios en el cuento	91
3.3.3. La reconfiguración del padre y el tópico de la biblioteca	93
3.3.4. Lo autobiográfico como base de la trama. Un episodio de la vida de Borges retratado en el cuento	93
3.3.5. El mecanismo especular	97
3.3.6. Una lectura realista. La superposición de espacios en el relato y los referentes constantes en la narrativa borgeana	98
3.3.7. El desdoblamiento de Borges y la remitificación de Buenos Aires	100

3.3.8. Lectura, escritura y oralidad como detonadores de la autofiguración en Borges. El problema de la canonización europea	103
3.3.9. Dahlmann y el duelo. La resignificación del relato de cuchilleros	108
<b>Conclusiones generales</b>	<b>112</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>115</b>

## Introducción

En su *Ensayo autobiográfico*, Borges narra un episodio de su infancia donde escucha una historia de indios nativos de la Argentina contada por su abuela, Fanny Haslam:

De chico le oí contar a Fanny Haslam muchas historias sobre la vida de frontera de aquellos tiempos. Una de ellas aparece en mi cuento “Historia del guerrero y de la cautiva”. Mi abuela había hablado con varios caciques, cuyos nombres algo burdos, me parece, eran Simón Coliqueo, Catriel, Pincén y Namuncurá. (Borges, *Autobiografía* (1899-1970) 17-18)

Este y otros recuerdos de la infancia más temprana de Borges le servirán para abonar un interés primordial en su obra por la figura del cuchillero, que abarcará desde su primera narrativa, la de los años 30, hasta sus últimos relatos de cuchilleros, en la década del 70. La crítica ha puesto especial énfasis en libros como *Ficciones* (1944) o *El Aleph* (1949), que contienen relatos donde se puede percibir una madurez y una destreza propias de un autor que se da a conocer internacionalmente después de los cuarenta años.

Un aspecto importante en la narrativa borgeana, que abarca temas tan aparentemente disímiles entre sí como extraordinarios, tal como el escritor señala en el ensayo de prosa reflexiva “Borges y yo” (1961), es lo que la crítica relacionará con lo “fantástico” o “especulativo”:

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición (Borges 65).

Estos elementos serán cuestionados y analizados desde perspectivas diversas ya sea por autores latinoamericanos de la talla de Emir Rodríguez Monegal<sup>1</sup>, hasta figuras como la de Harold Bloom, que en títulos relevantes para la crítica contemporánea tales como *The western canon* (1994), guardan apartados importantes sobre el autor argentino. Cabe señalar que la cantidad de autores que le han dedicado páginas a Borges es tan vasta como inabarcable, autores de la talla de Emil Cioran e incluso la escuela Posestructuralista<sup>2</sup> Ahora bien, hay una faceta particular de Borges que ha sido estudiada también con asiduidad, y es la que tiene que ver con lo biográfico y lo autobiográfico en su obra<sup>3</sup>.

Si bien es cierto que en textos capitales y tardíos tales como *La memoria de Shakespeare* (1983) el hecho de que Borges aparezca representado como él mismo, recuérdese el relato “Agosto 25, 1983”, dará luces sobre la relación autobiográfica y la autorepresentación del escritor argentino en su narrativa: “Tomé la pluma que estaba sujeta al pupitre, la mojé en el tintero de bronce y al inclinarme sobre el libro abierto, ocurrió la primera sorpresa de las

---

<sup>1</sup> Uno de los principales críticos del llamado *Boom latinoamericano* tiene en su haber un título como *Borges, hacia una interpretación* (1977), donde establece una de las tantas claves de lectura para acercar al público a la compleja obra del escritor argentino.

<sup>2</sup> Recuérdese la introducción de *Las palabras y las cosas* (1966) del historiador de las ideas Michel Foucault, que utiliza uno de los cuentos de Borges para abrir el texto: “Este libro nació de un texto de Borges\*. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento [...]. Este texto cita "cierta enciclopedia china" (Foucault 1).

\*Recuperado del cuento “El idioma analítico de John Wilkins”

<sup>3</sup> Ejemplo de esto serían los títulos del escritor argentino y amigo íntimo de Borges, Adolfo Bioy Casares, que, en una serie de diarios con referencias personales al escritor, y a través de la editorial Destino, de manera póstuma se publica *Borges* (2007), que básicamente son extractos de los diarios de Bioy Casares que abarcan alrededor de 1500 páginas, y cuya primera entrada data de 1947 y la última de 1989. Otro título a destacar es *Borges a contraluz* (1989), de Estela Canto. Finalmente, el ensayo autobiográfico del propio Borges titulado *An autobiographical essay* (1971) publicado en colaboración con su traductor al inglés y al italiano Norman Thomas di Giovanni y publicado también en *The New Yorker* cierran la pinza sobre textos biográficos y autóbiográficos que contribuyen enormemente a encausar el rumbo de este trabajo, sin olvidar, por supuesto, la biografía de Edwin Williamson, en un trabajo de investigación que le llevó poco más de ocho años titulada también *Borges* y publicada por Seix Barral (2006).

muchas que me depararía esa noche. Mi nombre, Jorge Luis Borges, ya estaba escrito, y la tinta, todavía fresca.” (Borges 515).

Fragmentos como el anterior se hacen frecuentes sobre todo a partir de los años 60, cuando el escritor argentino cobra notoriedad tanto en los círculos literarios nacionales, y algunos de los primeros relatos que cumplen a pie juntillas esta relación entre autorrepresentación y elementos autobiográficos es “Tlön, Uqbar Orbis Tertius” (1940), “El Aleph” (1945) o “El sur” (1953), solo por mencionar algunos ejemplos.

Lo que interesa en este trabajo de investigación es, sin embargo, la aparición de lo autorrepresentativo y de lo autobiográfico, en su obra más temprana, y en particular en el cuento “Hombre de la esquina rosada” (1933)<sup>4</sup>, donde una referencia nominal al final del relato servirá para establecer la relación entre autobiografía-autofiguración. De la misma manera, se analizará también el cuento de “El Sur” (1953), donde el contenido autobiográfico y la autofiguración de Borges toman matices distintos de los que aparecen en “Hombre...”.

Para hacer el análisis de ambos cuentos el núcleo teórico estará relacionado, sobre todo, con la propuesta del teórico José Amícola, que, retomando el concepto de “autofiguración”<sup>5</sup>, y cómo este concepto construye en sí mismo la figura de autor en el texto. La teoría de Amícola, no obstante, es importante puesto que no solo pone en cuestión el concepto de autofiguración,

---

<sup>4</sup> El fragmento en cuestión es cuando el personaje principal, un compadrito, narra la historia de un duelo. Al final del relato el compadrito que narra se descubre como el asesino, y acto seguido interpela al propio Borges, que se descubre también como el escucha de la historia: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (Borges 69).

<sup>5</sup> La teoría sobre autofiguración no es una propuesta inédita de Amícola, sino que lo retoma a su vez de la también teórica Sylvia Molloy, quien lo utiliza por primera vez en 1991 y lo designa como *self-figuration*, que a su vez se relaciona con la tradición más clásica donde se establece la “figura” de autor como “figuración”, es decir “lo que uno se imagina” (Amícola 14) respecto a cómo un autor construye una imagen de sí mismo en el grueso de su(s) textos(s)

sino que además hace un recorrido histórico en torno a la autobiografía como género, y cómo desde la aparición de *Las Confesiones* de Jean Jacques Rousseau (1712) se hace plausible que los escritores de textos autobiográficos, de manera consciente o inconsciente, construyen retratos de sí mismos con fines específicos.

En el caso particular de América Latina, y de Argentina, la tradición autobiográfica es fundamental para construir el estado-nación moderno. Amícola, que lleva la cuestión desde Europa hasta América, con el caso de Benjamin Franklin, que puede jactarse de haber sido el primer caso de autobiografía en el continente, toma ejemplos canónicos como los de Domingo Faustino Sarmiento o Esteban Echeverría.

Borges se relaciona, en su autofiguración en “Hombre...” y “El sur” con este tópico desde el hecho mismo de que estos relatos son relatos de cuchilleros, y este hecho responde a una inserción voluntaria de Borges en el canon, es decir, en los cuentos a analizar hay una carga histórica fundamental, puesto que otra de las aristas de esta investigación tendrá que ver, precisamente, con el concepto de “identidad” y el concepto de “identidad nacional”, que se abordarán en el debate histórico que plantean figuras como Sarmiento o Echeverría respecto a la pregunta de “¿Qué significa ser argentino?” desde finales del siglo XIX y durante gran parte del siglo XX en la dicotomía civilización-barbarie.

Finalmente, se hará un análisis de los relatos tomando como base el trabajo crítico de Jesús Dávila, que realiza una investigación exhaustiva en torno a los relatos de cuchilleros, y específicamente la cuestión del duelo. Con la teoría de Amícola y el trabajo de Dávila se pretende establecer una relación entre autofiguración y literatura, para encontrar, de ser posible, un campo de cultivo en ambos textos. Del mismo modo, el análisis se realizará tomando en cuenta también, bajo la perspectiva de civilización-barbarie, textos anteriores

sobre los cuáles Borges retoma cuestiones importantes, y nos referimos, específicamente, al poema gauchesco *Martin Fierro*, cuya primera parte fue publicada en 1872 y la segunda, en 1879, del cual Borges es gran conocedor, y otros textos tales como *Juan Moreira*, publicado entre 1879 y 1880, que ayudarán al escritor a construir un universo narrativo arraigado en el propio canon, donde su figura de autor también estará anclada en este tenor.

Para acabar de amalgamar la cuestión, se hará también una revisión exhaustiva de la vida del escritor<sup>6</sup> en relación con su núcleo familiar y también con sus intereses literarios, ya que parte de la teoría propuesta por Amícola toma como referencia la literatura como tema para hacer factible la autorrepresentación. Del mismo modo, así como es posible observar que Borges, a partir de los años 40, aparece representado en su faceta de escritor, se cuestionará si este ejercicio también es viable desde “Hombre...”, y cómo madurará veinte años después, en “El sur” esta representación textual.

---

<sup>6</sup> Uno de los textos capitales para esta tarea es la biografía escrita por Williamson, mencionada en notas anteriores.



## **Capítulo 1: Escrituras del yo: un recorrido histórico del género autobiográfico y la Autofiguración como mecanismo de construcción del yo**

### **Introducción**

El propósito de este primer capítulo será hacer un breve recorrido sobre los antecedentes, gestación y popularización del género autobiográfico, especialmente de la autobiografía, primero en Europa y después en América Latina, para introducir también el concepto de “Autofiguración”, que será fundamental como concepto de análisis en el presente trabajo de investigación. Como base teórica se usará la propuesta del crítico argentino José Amícola, que retoma el concepto de Autofiguración de la crítica Sylvia Molloy. En ese sentido, la pretensión de la Autofiguración es mostrar cómo el autobiografiado construye una imagen pública de sí mismo y, más importante aún, cuáles son los mecanismos narrativos que se utilizan en cada caso específico. De tal manera, se expondrán también ejemplos canónicos de Autobiografía tales como los casos de Rousseau, Benjamin Franklin y Domingo Faustino Sarmiento para establecer esta relación entre escritura autobiográfica y Autofiguración. Finalmente, se tratará también de establecer una relación entre Autobiografía, Autofiguración y Ficción.

### **1.1 Autofiguración como concepto y la relación del yo con lo autobiográfico**

El término “Autofiguración” se utilizó por primera vez en 1991 por la crítica argentina Sylvia Molloy y posteriormente fue recuperado por el también crítico argentino José Amícola, quien lo define, en una resignificación del término como “Aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o

recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género 14).

Cuando se observa el antecedente de Molloy, que no define el término “Autofiguración” (“*self figuration*”), más bien lo utiliza de modo general. Los vocablos “figura/figuratio” con tradición teológica latina y, luego, retomados por la línea filosófica alemana del siglo XIX (Ferrater Mora 509-510). El concepto de “Autofiguración” tiene su origen en la idea de “figura” como “forma” (en griego *morphé*) y se conectan en castellano con el verbo “figurarse”, es decir, con lo que uno “se figura”, “se imagina”, “se representa” (Molloy 115).

Otro antecedente importante para establecer el concepto de “Autofiguración” es la llamada “Filosofía de vida” y el papel que dicha Filosofía daba a la experiencia, expuesta por Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien utilizó el término *Selbstbesinnung* (“autognosis”) para subrayar el modo de aprehensión de los hechos espirituales por parte del individuo (Ferrater Mora, 362).

Ahora bien, hay una discusión importante en torno al concepto de “Autofiguración” que tiene que ver, precisamente, con el hecho de que la Autofiguración se encarga de analizar de un modo más o menos sistemático cómo se construye la figura del Yo en textos autobiográficos tales como Autobiografías, Diarios Íntimos y, de manera más reciente, en los relatos Autoficcionales.

Parte de la discusión sobre la Autofiguración como concepto tendrá que ver con los aportes de teóricos como Pierre Bourdieu, quien identificará al menos dos momentos en la construcción del Yo en los textos autobiográficos, pero especialmente en la Autobiografía

como piedra angular de los demás, ya que se afirma que, “según Bourdieu, el autobiógrafo produce un Yo, que se basa en una Filosofía de la Vida (*Lebensphilosophie*) que tiene, como base, el existir como un camino” lineal (Amícola 125).

Este existir lineal tendrá también una estrecha relación, sobre todo entre el siglo XVIII Y XIX con el auge de géneros literarios tales como la *Bildungsroman* o “novela de aprendizaje” que se pondrá de moda en Europa y que influirá notablemente en la construcción del Yo autobiográfico. De esta manera, la “novela de aprendizaje” “sostiene una idea de consecución y realización del Yo siempre masculino” (Amícola 127) e influido notablemente por la Filosofía de vida basada primordialmente en el positivismo heredado de la Ilustración, que desencadena esta idea de linealidad que posteriormente habrá de ser cuestionada por autores como Bourdieu

La similitud entre el Yo autobiográfico y el Yo de la “novela de aprendizaje” se verá opacada cuando, ya en los albores del siglo XX, esta transcripción de linealidad sea desestimada por la llamada “novela moderna” establecida a partir de James Joyce con la publicación de *Ulises* pero, de manera paradójica, quede inscrita en los textos autobiográficos como un sello distintivo.

## **1.2. Modalidades escriturarias precursoras de las escrituras del yo y de la Autofiguración**

Para entender cómo surge la Autofiguración como concepto también habrá que mostrar cómo se construye el Yo desde la antigüedad helénica y latina hasta el surgimiento de la clase burguesa, ya que “las Autobiografías y las narrativas del Yo cobran especial importancia con

la conciencia del individualismo burgués, aunque ya hay atisbos desde la época helenística, romana y medieval” (Amícola 15)

Elementos fundamentales para la constitución del Yo tales como “la separación de la vida privada y la vida pública y la introspección” (ídem) se dan a partir del siglo XVIII con la aparición y consolidación de la clase burguesa, que “fomenta la constitución del Yo, diferenciándola de las manifestaciones anteriores y que surge poco antes de 1789”. (ídem)

Si bien es cierto que se puede hablar de Yo consolidado a partir del auge de la burguesía, habrá que señalar, no obstante, que desde la antigüedad clásica y hasta el Renacimiento ya existían modalidades precursoras de las Escrituras del Yo, puesto que la Autobiografía como género no existe sola, sino que a partir del Renacimiento los géneros autobiográficos cobran especial importancia, sobre todo en lo que se refiere a las Memorias, que abordan específicamente un periodo delimitado de la vida del narrador, el Diario Íntimo, que cubrirá un periodo muy acotado de tiempo, y la Novela Autobiográfica, o aquella que contenga algunos rasgos de vida del personaje y el autor (Amícola 17).

Del mismo modo, el Diario Íntimo “No pretende abarcar la completa existencia del narrador, ni intenta resucitar el pasado ni encontrar en él todo un destino” (P. Lejeune 72). En cuanto a las Memorias, éstas “ponen el acento en el “what”, que la Autobiografía solicita en el “who”” (Amícola 16), ya que las Memorias “describirán eventos que son socialmente importantes para la élite social del momento” (P. Lejeune 213). Otro punto fundamental es que el Diario Íntimo y las Memorias se enfocan en eventos exteriores, y la Autobiografía “Insiste en dar una pintura de los sucesos interiores del Yo” mientras los que las Memorias quieren afirmar es el “haber estado allí” (Amícola 16).

La importancia de las Memorias radica en el hecho de que son el punto de encuentro entre la Autobiografía y la Novela Autobiográfica. En este sentido, la Novela Autobiográfica “puede parecer ligada al tratamiento del Yo del individualismo Burgués” (Ídem). Así, un ejemplo claro de este tratamiento del Yo será *En busca del tiempo perdido*, escrita entre 1908 y 1927, aunque, como bien señala el propio Amícola, esta novela de Proust se asemejará más a la categoría de “Autoficción” debido a la interrelación del nombre propio (Marcel) entre protagonista y autor.

### **1.3. Grados de constitución del yo en los textos autobiográficos**

Al analizar las modalidades escriturarias del Yo anteriormente señaladas, habrá que delimitar también los Grados en que el Yo se constituye dentro de estos textos, así, podemos ubicar al menos tres grados de constitución del Yo en los textos autobiográficos. El primero, que se construye primordialmente en confesiones, Autobiografías, diarios y similares, es lo que se conoce como “emergencia directa”, y es donde el Yo aparece como el centro mismo del texto, el segundo grado, que tiene que ver con la emergencia del Yo como espacio intermedio aparece en las memorias como principal ejemplo, ya que aquí, si bien es cierto que el Yo ejerce un papel protagónico, el texto gira en torno a la propia historia dentro del texto. Finalmente, el tercer grado tiene que ver con lo que se conoce como “la emergencia del Yo disfrazado”, donde la novela autobiográfica tiene preeminencia. Este “Yo disfrazado” tiene que ver con relaciones de semejanza entre personaje y autor que a veces no son tan evidentes ni tan explícitas, pero que configuran una autorrepresentación que casi siempre tiene que ser desvelada por el lector (Fernández Prieto y Hermsilla Álvarez 579). Otro punto por destacar es el hecho de que “la figura contenida en el relato autobiográfico parece responder a una

necesidad de presentación de un “Yo” personaje escindido del “Yo” que narra en un proceso de objetivación” (Amícola 17).

Del mismo modo, “ambos Yoes estarían determinados por pautas ideológicas e intencionales a partir de un gesto de afirmación social ante un campo cultural específico” (ídem). De esta manera, la constitución de este Yo se deberá casi en su totalidad a la conciencia individual moderna y también al acto de la subjetividad en el acto de la lectura, que también es un rasgo moderno. Así, las Autobiografías “serían [...] el esfuerzo por imponer un Yo nacido en el espacio de la escritura, haciendo de esta ausencia una presencia” (Catelli, El espacio autobiográfico 17).

#### **1.4. Origen de la autobiografía como concepto**

Respecto al origen de la palabra “Autobiografía”, ni Vico ni Rousseau habrían utilizado el término, que es una acuñación inglesa que se hace en 1807 (Olney, *Autobiography. Essays Theoretical and critical* 322) o en 1809 (Bruss 40), y antes de estas fechas tentativas, el término más cercano para designar era el de “Periautografía” utilizado en 1700 por el editor de Vico (Sturrock, 106).

Críticos como Philippe Lejeune y Gérard Genette argumentarán que las Autobiografías pueden funcionar como tal de manera condicional “cuando una época desea considerar como literarias obras cuya intención primaria [es] otra” (Amícola 19). De manera paradójica podría decirse también que la Autobiografía “sería [...] literaria bajo un condicionamiento particular, pero que constitutivamente sería “otra cosa”” (Lejeune y Viollet 8). En este sentido podría verse, de cierto modo, la ambigüedad del género autobiográfico en cuanto a cómo construye un Yo que en un primer momento pareciera ser un reflejo fiel de la figura

del autor y, sin embargo, parece también caer en un terreno frágil, puesto que tanto el género como el Yo autobiográfico se mantienen al margen tanto de lo histórico como de lo autobiográfico, y sí podría verse, más que la construcción de un Yo, la construcción de la figura de un Yo de acuerdo con la convención social de la época.

Como se ha dicho anteriormente, lo ficcional permea lo autobiográfico, y es por tal motivo que “la preocupación ficcional no dejó de marcar cada uno de los textos en diferente grado y que el auge de la novela no pasó inadvertido a los autobiógrafos” (Amícola 20). Así, los géneros interrelacionados con la Autobiografía, de manera obvia, tampoco han sido ajenos a lo autobiográfico, y es que, si se observa el esparcimiento de los géneros autobiográficos en Europa, podría apreciarse, por ejemplo, que hay un aumento considerable en el envío de correspondencia a partir de 1600, o que la redacción de memorias se expande a partir de 1700 y la publicación de diarios íntimos hace lo propio a partir de 1800 (Lejeune y Viollet 8).

### **1.5. Antecedentes de la autobiografía y antecedentes del yo en Grecia y Roma**

Ahora, si se observan los antecedentes de los modelos escriturarios autobiográficos y la construcción de antecedentes del Yo en dichos modelos precursores, hay que observar, como indica Mijaíl Bajtín, que:

Las condiciones de posibilidad en el mundo antiguo para el género hoy conocido como “Autobiografía” eran muy limitadas, dado que existía un prurito que no permitía la exhibición de los sentimientos de nuestra época, heredados del Romanticismo, por lo que su exposición estaba vedada (Amícola 20)

A pesar de lo anterior, a pesar de las limitaciones de esta no exhibición de lo que Bordieu denominará como “Yo privado” (Amícola 13), pueden encontrarse gérmenes de la escritura autobiográfica desde la época helenística, escritura que se desarrollará con extrema lentitud,

a partir de formas discursivas como el Encomio, el panegírico, el comentario autobiográfico o el soliloquio (Amícola 20).

Del mismo modo pensadores como Michel Foucault encontrarán en la cultura romana atisbos de lo autobiográfico, sobre todo en anotaciones y correspondencias “Halladas en la producción escrita de autores (...) como Séneca y Plutarco, conectando en esos casos con el deseo de la autodescripción y con la idea de que la propia vida se cumplía a modo de un desarrollo” (Foucault 344-345)

Bajtín sugiere que en la época clásica la única manera de poder entablar un diálogo directo desde sí mismo era “en tanto la experiencia [personal] representara la búsqueda de un conocimiento verdadero. A este germen hacia los géneros modernos de la Autobiografía lo denominaré “cronotopo biográfico” (Bajtín 278). De este modo, el cronotopo biográfico podrá definirse como “[la] representación del tiempo y el espacio conjugados en una dimensión genérica nueva que pueda desplegarse hacia una floración más plena si se encuentra la repercusión social apta para esa nueva forma” (Amícola 20-21).

De lo anterior puede desprenderse que el hombre público era lo que predominaba en la época clásica, entendiéndose entonces que no se podía concebir otra configuración que no fuera ésta (Amícola 21). Por lo tanto “En el mundo clásico vivir era, así, vivir en función de los otros [...], vivir dentro de una comunidad. Esta concepción de la vida no permitía pensar que existiera la penuria a solas ni la reflexión introvertida” (Bajtín 281-283).

Afirmese entonces que una aproximación más certera hacia la construcción de lo autobiográfico puede verse mejor en textos clásicos latinos, donde la idea de lo autobiográfico y la conformación precursora de un Yo autobiográfico tenía que ver más con



“los presagios sobre la vida futura del biografiado que cualquier otro episodio aislado” (Amícola 22).

Otro punto importante era que estas modalidades de escritura estaban dirigidas a un público muy específico que “estaba acostumbrado a una pauta aristotélica de desarrollo por la cual se pensaba necesariamente en un principio y una meta en el recorrido vital, donde la juventud aparecía únicamente como prefiguración de lo que sería la edad madura” (Amícola 22). Nótese aquí esta relación familiar en cuanto a cómo se entiende la vida (como un proceso lineal, ininterrumpido) que tendrá la Autobiografía como género en su proceso de maduración, y como en esta pauta aristotélica podemos entrever lo que será un elemento clave en su desarrollo posterior.

Bajtín establecerá, a las claras, al menos dos tipos de estructuras que estarán presentes en las biografías romanas. El primer tipo es lo que denominará como “modelo energético”, y que trata sobre “ejemplos que presta Plutarco, donde existe un orden temporal claro y en los que se percibe una manifestación de energía en actos y en declaraciones [...] se trata de aportar datos internos del carácter de una persona para la representación de su conducta” (Amícola 22). Así, podríamos decir entonces que este “modelo energético” bien podría funcionar para esbozar una figura del biografiado, figura dentro del texto que tendrá que ver sí con el orden temporal claro, pero también con la descripción del carácter interno, lo que ayuda a tener una idea más o menos clara de cómo será el biografiado y por lo tanto este sería un antecedente importante del concepto de “Autofiguración”.

El segundo tipo de estructura es lo que Bajtín denomina como “Forma Analítica”, donde se “presenta la biografía de manera episódica, hecho que la Autobiografía moderna recuperará. Se muestra un carácter, pero no en su devenir ni en su desarrollo” (Amícola 22). Un punto

importante para resaltar respecto a esta forma es el hecho de que se narra, al igual que el “Modelo Energético” el carácter del biografiado, entiéndase también como la figura o figuración del biografiado, solo que en la “Forma Analítica”, no obstante, no es tan importante el devenir como el carácter mismo que construirá la figura del biografiado.

Otro punto fundamental en los modelos escriturarios latinos es el uso de la ironía como detonador de la introspección y construcción del Yo, de esta manera “El género de la A, aparecería en la pluma de escritores como Horacio, Ovidio o Propertio, quienes en el momento en que se tomaban como tema a sí mismos, lo hacían solo humorísticamente” (Amícola 23). Por tal motivo, la interiorización en el modelo escriturario romano necesariamente dependía de la ironía como mediación y como justificación, ya que esta presentación de un Yo privado fuera de la interrelación con el exterior, como el modelo griego no era ni debía ser asumido con seriedad, por eso mediaba la distancia irónica.

Un antecedente importante de introspección se da, precisamente, en la época romana a través de géneros como las cartas, los soliloquios y las consolaciones, que tienen que ver con la percepción del hombre en soledad, el hombre privado, “sin testigos, que busca arribar a la verdad o a la justicia, pues ésta es la ocasión en que empieza a reflexionarse sobre la fragilidad de los bienes materiales o sobre la mortalidad del ser humano” (Amícola 23).

De este modo, la interiorización queda justificada, pero con un fin externo y específico, y la consecución de una meta o función específica son las que pueden detonar este Yo privado, que sigue siendo aparente, puesto que tiene un destinatario específico y por tal motivo las reflexiones que puedan hacerse al respecto van dirigidas a este destinatario.

Esta necesidad de introspección en relación con la muerte se vuelve quizá más importante que las demás en Roma, ya que en este periodo la muerte “pasa a ser una preocupación personal, aunque esa inquietud no despertara un interés verdaderamente generalizado” (Bajtín, 284).

### **1.6.La interiorización como antecedente del yo a partir de San Agustín**

Otro aspecto de suma importancia es cómo a partir de San Agustín y el llamado “acendramiento de la espiritualidad” (Amícola 23) la relación de lo introspectivo con la carnalidad va a tener matices nuevos, aunque el propio San Agustín recuperará el soliloquio clásico como modalidad escrituraria para elaborar este antecedente autobiográfico en la construcción del yo.

San Agustín toma el modelo de la introspección de otra figura no menos importante, San Ambrosio, así, San Agustín “es el primero de sus contemporáneos que hace gala de esta actitud introspectiva, ya que los demás, aunque leían a solas, leían en voz alta” (Bajtín, 283).

Las implicaciones de un nuevo modo de lectura, el abandono de la oralidad en pos de una lectura en voz baja será la piedra angular en la constitución posterior del Yo burgués, ya en la última década del siglo XVIII.

Otro punto por destacar es el hecho de que las *Confesiones* de San Agustín se encuentran “a caballo entre dos concepciones opuestas” (Amícola 24), ya que en la época en que son escritas las *Confesiones* el público lector recibe el texto más en relación con lo oral que con lo propiamente escrito. De esta manera, aunque San Agustín encuentra una veta de asombro respecto a la lectura silenciosa como nueva modalidad, el público de la época no logra

entender este nuevo proceso de lectura y, por tanto, de subjetivación, que habría de imponerse después.

Finalmente, la importancia de San Agustín radica en el hecho de que él abre una brecha entre el hombre de la época clásica y el hombre de la modernidad, que hará eclosión ya entrado el siglo XVIII gracias a la Ilustración, “[San Agustín] abre una brecha de largo alcance, reavivada en el siglo XVIII, al lograr que la experiencia sea entronizada y gane pertinencia teológica” (Le brun 287).

### **1.7.El hombre público y el hombre privado**

Otro factor determinante para establecer cómo se constituye el Yo autobiográfico en relación con lo público y lo privado tiene que ver con los espacios destinados a la convivencia en las grandes ciudades desde la antigüedad. De esta manera, Amícola establecerá la relación primordial entre el ágora o plaza pública en la antigüedad clásica y el mercado a partir de la época medieval, ya que ambos espacios son fundamentales para entender los modelos de expresión relacionados y luego contrapuestos entre este Yo público y posteriormente privado: “El ágora (y luego el foro) se transformará a causa del crecimiento de las ciudades en la plaza del mercado. La plaza como lugar de reunión comercial y social será, a partir de la Edad Media, el verdadero centro de la vida comunitaria (Amícola 24)”.

De esta manera, la “vida oficial” no transcurre ni en las plazas ni posteriormente en los mercados, sino en los recintos cerrados, y esta diferenciación en el uso de los espacios se verá reflejada también en la construcción de los textos autobiográficos, siendo el carnaval el único lugar donde lo público y lo privado lograban convenir, es decir, donde todas las capas sociales participaban sin distinción (Amícola 24).

### **1.8. Constitución de las escrituras del yo y el yo autobiográfico en el Renacimiento**

Con el antecedente de lo público y lo privado, en el Renacimiento se da una eclosión importante de las Escrituras del yo, no obstante, esta eclosión, a partir de la aparición de figuras como la de Cellini, verán un proceso fundamental en cuanto al relato autobiográfico, pero “al mismo tiempo, también un freno a las críticas al sistema de poder” (Amícola 24).

Así, la aparición de figuras como la de Benvenuto Cellini proclamarán “todo el individualismo del que es capaz el pensamiento humanista” (Amícola 24), pero esta creación de redes en la escritura y proliferación del individualismo mostrarán también una correlación negativa entre la Autobiografía, el Yo autobiográfico y la fama.

Cellini, con la publicación póstuma de su “Vita”, que no pudo ver publicada en vida durante el siglo XVI, y que solamente pudo ver la luz dos siglos más tarde (Amícola 25) es quizá el punto de partida para que en el siglo XVIII Rousseau pueda fundar la Autobiografía como género. Por otra parte, Bajtín problematizará el periodo inmediatamente posterior a la Edad Media, y hará hincapié en el hecho de tensión entre la “confesión” y la “biografía” (Bajtín 157). Autores de la talla de Abélard (siglo XII), Dante (siglo XIII) o Petrarca (Siglo XIV), irán resolviendo esta tensión, decantándose principalmente por la segunda modalidad que por la primera.

En Petrarca, por ejemplo, la tensión confesional *versus* la biográfica se irá resolviendo a partir de un principio que antecede a la subjetivación a través de que el autor “[vaya] desgranando [la experiencia de vida] a partir de una valoración subjetiva” (Bajtín 157). Según Nora Catelli, el giro fundamental que se dará durante esta época tendrá que ver, sobre todo, con el paso de la confesión a la confidencia (Catelli 75). Así, aunque posteriormente siga

apareciendo la palabra “confesión” en textos posteriores, el sentido irá conjugándose en relación con lo confidencial o privado, cambiando el tópico de “¿Qué he hecho?” a “¿Quién soy?” (Catelli 85).

De esta manera, para Bajtín no habría diferencia de fondo entre la Autobiografía y la Biografía, puesto que ambas comparten “esta amalgama que luego se bifurcaría [y] se habrían presentado tres “valores biográficos” que servirían para reconocer diferentes tipos de escritura (Bajtín 162):

1. El deseo de ser héroe y de imponer la importancia de una personalidad con respecto a los otros
2. El deseo de ser querido
3. El deseo de vivir el acontecimiento novelesco con la diversidad de la vida interior y exterior que esta vida suscita (Bajtín 162).

De los tres puntos expuestos por Bajtín, el primero estaría en estrecha relación, respectivamente, con la necesidad de reconocimiento e individualización que surge a partir del Renacimiento, con el amor como tópico fundamental que personifica Petrarca y, finalmente, con la descripción de una vida y las peripecias, descripciones e interiorizaciones de esa vida, como lo hace Cellini (Amícola 52). El segundo punto reestructura el “tiempo” de la narración, estableciendo un interés especial más por las relaciones que por la acción, y en ese sentido habría una creciente predilección por la descripción, en el relato, que por la propia acción narrada (Bajtín 165-167).

Ahora, un aspecto histórico importante que se da a finales de la Edad Media es el hecho de que las principales Instituciones (Iglesia, Monarquía), ponen especial atención en proyectos de corte cultural que irán estrechando las relaciones entre la sociedad de la época, y estos proyectos recaerán principalmente en la figura de los artistas, que serán los encargados de

construir, a través de representaciones diversas, la imagen propia de este determinado proceso histórico de transición entre la Alta Edad Media y el Renacimiento.

El Renacimiento, surgido en las más ilustres ciudades italianas, refuerza este proyecto, pero lo hace a través de cancelar el anonimato de la figura del artista para impulsarlo hacia una nueva dimensión, y lo hace mediante la figura del mecenas, que generalmente es el miembro de una familia “de prestigio y en pugna por el poder (los Medici, los Sforza, etc.) pero siendo deudor [el artista], al mismo tiempo, de varias de las estructuras sociales poderosas que rigen feudalmente las ciudades-Estados” (Amícola 53).

Así, los artistas del Renacimiento, a partir del siglo XIV, irán adoptando las pautas establecidas por las principales figuras de las Instituciones de la época (el papa, los monarcas), y tratarán de emular el carácter de dichos personajes en sus propias representaciones artísticas como una extensión en este campo, una extensión de dominio y poder.

El sistema de mecenazgo será posible durante la Edad Media gracias a que el proceso de industrialización aún no encuentra un germen para detonar y así modificar los modos de producción que cambiarán drásticamente la estructura social, de tal manera que “el dispositivo doble de mandato y mecenazgo sólo va a caducar verdaderamente, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la Revolución Industrial [...] introduzca una nueva magnitud que va a reinar triunfalmente de ahí en adelante” (Amícola 53).

Gracias a este proceso de avance tecnológico y por lo tanto social que representa la industrialización, puede establecerse el concepto de “genio” que el Romanticismo adoptará como piedra angular en la creación artística. Así, figuras como Da Vinci (1500) o Beethoven

(1800) son producto formal de este proceso, y este proceso trae consigo también un “cambio de paradigmas que vino a poner en crisis la estructura todavía feudal del tipo humano de gran mecenas que, caprichosamente, favorecía o castigaba a quienes empleaba” (Amícola 53)

De esta manera, podemos decir que Beethoven es el primer artista público que puede sortear el juego de poder establecido por los mecenas y, de este modo “Beethoven, como poco antes de Rousseau, saldrá a pelear por su programa absolutamente solo y despreciará a los que se rindan ante la servidumbre que representaban los encargos de la nobleza” (Amícola 54). De este modo, “puede decirse que el individuo moderno ha requerido una larga marcha de muchos siglos para llegar al estado en que lo encontramos hoy” (Mendel 161).

### **1.9. Rousseau, la autobiografía como género establecido y la constitución del yo**

Un antecedente directo de lo que representará la Autobiografía como género y, por lo tanto, la constitución del Yo dentro del relato autobiográfico, son la aparición de los *Essays* de Montaigne, que sustancialmente adoptan dos modos que posteriormente serán recuperados por Rousseau. El primero tiene que ver con la exposición en primera persona, pero fundamentalmente con la idea de “sinceridad”, siendo Rousseau heredero directo de esta tradición, “De este modo las complejidades, contradicciones y aberraciones de la propia persona no causan vacilación o repugnancia, sino sorpresa” (Olney 33). Por primera vez en el texto se conforman “todo tipo de desviaciones mentales que afectan a la vida de la intelectualidad y que es vista ahora como un conjunto de excepción” (Amícola 73).

En ese sentido, el texto de Rousseau es rico en impresiones personales, ya sea su percepción de la sociedad de su tiempo o sus tempranas experiencias sexuales, de tal manera que “no queda lugar a dudas, por lo tanto, que Rousseau aparece como figura emblemática para el



género de la A, en la medida en que su texto logra un nivel de autorreflexividad que no había sido concebido antes” (Amícola 74).

Jean Starobinski, por su parte, marcará también la importancia de las *Confesiones* de Rousseau como un texto que parece contradecir el pensamiento racional surgido en la Ilustración, y así, Rousseau, al escribir el texto, parte de una pregunta fundamental “¿Quién soy?” (¿“*Qui suis-je?*”), que podría contestarse, a manera romántica con un: “Yo siento mi corazón” (“*je sens mon coeur*”), “abriendo así la batalla de los autores sentimentalistas contra el propio siglo de la Razón al que ellos también pertenecerían por derecho propio” (Amícola 74).

De esta manera, se plantea con Rousseau un pensamiento que asumirá matices diametralmente opuestos a los planteamientos del pensamiento ilustrado enmarcado a partir de Descartes, y de esta manera, la vieja frase “pienso, luego existo” que condensará parte de este modo de conocer la realidad, será suplantada ahora por la “Dado que soy yo el que paso la vida conmigo, debo conocerme” (Starobinski 222) que inaugura el pensamiento romántico burgués.

Podemos decir, entonces, que Rousseau funda con las *Confesiones* un modo de percibir la realidad, un modelo de interiorización que, posteriormente, se irá repitiendo tanto en el modelo autobiográfico como en la narrativa de autores tales como Jane Austen, que, recuperando las pautas de Rousseau realizará una crítica aguda de la sociedad burguesa de su tiempo:

Si algunas décadas después, una autora como Jane Austen hace jugar la oposición [del pensamiento ilustrado *versus* el pensamiento romántico] polarizando en una novela clave la razón en contra de los sentimientos (*Sense and sensibility*) [...] podría decirse que ya estamos

aquí en una batalla que se juega dentro de la propia burguesía a favor del sentimentalismo romántico (Amícola 77)

De esta manera, Rousseau invierte el orden dialéctico presupuesto por pensadores de la talla de Hegel o Diderot, que establecían a las claras una relación dicotómica entre amo y esclavo, siendo el primero la fuente de reflexiones que ofrece la Ilustración. Siguiendo este orden de ideas, Rousseau, al invertir esta relación, pone especial énfasis en la figura del esclavo, del siervo, en este orden marginal, para Rousseau es igual de válida la experiencia de vida de un hombre que no ha tenido nada, puesto que “En tanto hombre que no poseía NADA, podía entonces, comprender TODO” (Starobinski 223).

Rousseau rompe los paradigmas propios de su época y acentúa una predilección sobre el individualismo, además de reprocharle a Montaigne la incapacidad del escritor por describirse de manera “total”, y así, Rousseau se asegura, según su modelo discursivo, de acercarse a sí mismo y, por lo tanto, decir toda la verdad sobre sí mismo.

#### **1.10. La constitución del yo autobiográfico como herencia de Rousseau**

Para Rousseau el hecho mismo de contar lo íntimo y o cotidiano resulta ante todo una proeza, puesto que, al intentar cobrar en sí mismo un sentido de totalidad se cuestionará también por los mecanismos narrativos en esta nueva e íntima constitución de un Yo que percibe el mundo. Rousseau abogará entonces por reconstituir un nuevo sentido, una nueva manera de contar, ya que tiene la impresión de que el hecho de contar la vida misma a través de lo cotidiano, “En definitiva, el problema radicaba en cómo elegir los hechos nimios, cómo contar el instante minúsculo que ha dejado, sin embargo, una marca de conciencia” (Starobinski 229-230).

Rousseau será un antecedente importante de la obra de Marcel Proust, con la única diferencia de que para Rousseau todavía es importante la experiencia vital, todavía es importante vivir la vida, mientras que, para Proust, el acto de narrar “habría de torcer hacia un lado más inesperado, renunciando a vivir la vida para tener la oportunidad de narrarla” (Amícola 78).

Otra problemática fundamental que surge en la Autobiografía de Rousseau es el hecho de cómo interpretar la experiencia interior de lo vivido, es decir, cómo expresar textualmente los sentimientos, y en especial lo que respecta a la felicidad absoluta, puesto que para Rousseau el hecho de sentir es una experiencia significativa y tiene en sí misma una dignidad intrínseca, aunque la Autobiografía no sabrá muy bien cómo resolver este dilema: “[La palabra se despliega en un espacio intermedio, entre la inocencia primera y el veredicto final encargado de establecer la certeza de la inocencia recuperada]” (Starobinski 230).

Frente a esta problemática, existirá otra no menos imprescindible, que tiene que ver sobre cómo debe elegirse el momento en el cuál comenzará a representarse la propia vida, puesto que para Starobinski Rousseau es consciente de que cualquier momento de la vida que se elija para contar es arbitrario y por lo tanto el fluir temporal en el texto también lo es, por lo que la propia vida contada se vuelve una “fragmentación de los hechos vividos” (Starobinski 230).

Amícola, por su parte, hará una crítica respecto a la postura de Starobinski, cuyo argumento central radicará en el hecho de que la tradición en el modo de narrar es históricamente no separable del momento en que se narra, y así:

Del mismo modo en que un novelista debe decidir en qué momento inicia su historia y cree hacerlo al ser original en esa selección de las experiencias de sus personajes, hay una tradición que marca en cada época y en cada sociedad cuáles son los hitos a tener en cuenta, a partir de inicios que se relacionan ya sea con hechos etnoculturales, como los ritos de pasaje, o ya sea

con las tradiciones de los géneros discursivos, que ya han efectuado un recorte por sí mismos en la vida cotidiana de los miembros de una sociedad. (Amícola 79).

Para George Misch, en relación con lo dicho por Amícola, la Autobiografía será entonces un modelo y un modo de estar en el mundo, pero no solamente desde la contemplación más pura, sino más bien un “lanzarse a la marea, aunque con las armas de la escritura” (Amícola 79) para tratar de reflexionar individualmente sobre la experiencia en el mundo.

Del mismo modo, en la constitución de este Yo autobiográfico, Rousseau, gran lector de los clásicos griegos y latinos, sentirá una especial predilección por autores como Plutarco y el texto *De capienda ex inimicis utilitate* (Cómo extraer provecho de los enemigos), y así, en la constitución de este Yo, “el filósofo ginebrino es una figura ejemplar, pues en una actitud típicamente paranoica y estando convencido de que tenía enemigos por todos lados, actuó escriturariamente en consecuencia, especialmente en sus textos autobiográficos” (Sturrock 49).

En la configuración de este Yo, Rousseau utiliza mecanismos narrativos muy particulares, por ejemplo, puede llegar a hacer uso de un registro vulgar del lenguaje en cuanto a cómo se refiere a otros tocando temas relacionados sobre todo con la sexualidad, pero, cuando se trata de abordar su propia sexualidad, es en extremo decoroso y mantiene un sumo cuidado hacia cómo representa sus experiencias sexuales (Lejeune 56), marcando nuevamente aquí una barrera entre el Yo público, que es este Rousseau textual, y el Yo privado, la figura del autor que escribe el texto.

Ahora bien, el planteamiento textual de la sexualidad no es un tópico novedoso, puesto que desde la Edad Media era frecuente encontrar, por ejemplo, descripciones de las auto-flagelaciones, e incluso en épocas cercanas a Rousseau autores como el Marqués de Sade o

Sacher-Masoch habían ya profundizado en la relación del cuerpo, la sexualidad y la subjetivación, no obstante, el tratamiento que Rousseau le da a este tópico es novedoso, “Al relatar [...] Rousseau había colocado detrás de la significación del castigo la relación que representaba con el dolor, haciendo del lenguaje de la perversión [y la sexualidad] el lenguaje del amor perdido, así como la búsqueda difusa del amor materno del que se sentía carente” (Amícola 83).

Para Lejeune, las *Confesiones* representan un hito en el modo en que se configura la verdad en el texto, puesto que, Rousseau, al relatar las fechorías realizadas desde la infancia más tierna hasta la adolescencia, con particular interés en el episodio de la criada, donde, de manera flagrante, el joven Rousseau comete el robo de una cinta para después inculpar a la criada, de la cual está enamorado, y así realizar este acto de confesión varias décadas después, se pone en entredicho la manera en que Rousseau (y la mayoría de los textos autobiográficos) “trabajan con una economía de la disyunción, el desplazamiento y el asíndeton” (Amícola 83).

De esta manera, y anticipando el Psicoanálisis, “las reelaboraciones de las instancias de la conciencia promueven una desfiguración de los sucesos que hacen más difícil el reconocimiento” (Ídem). En el acto de narrar un suceso específico de la vida se pone en entredicho tanto la veracidad del hecho (por la facultad de reelaboración implícita en la propia conciencia), y así en la instancia de narrar, recordar lo narrado e introducirlo como materia narrativa, tanto el Yo como el episodio vivido pierden el matiz experiencial y, por lo tanto, cualquier dejo de veracidad que en ellos pudiese encontrarse.

### **1.11. Paul de Man y el yo autobiográfico de Rousseau.**

Paul de Man, por su parte, examinará con minuciosidad los mecanismos narrativos presentes en Rousseau, puesto que, para de Man, lo que hace Rousseau, esencialmente, es apropiarse del modelo agustiniano, con la particularidad de que este modelo resulta ajeno históricamente al propio Rousseau, por lo cual, resultado de esta apropiación surge el modelo escriturario de la autobiografía (De Man 278-279).

Para De Man, el hecho mismo de escribir “Confesiones” no es sino un modo muy sutil de construir un estado “otro” de verdad, puesto que, en la microhistoria del robo de la cinta por parte de Rousseau, no hay sino el germen de una necesidad no tanto de confesar como de “justificar lo injustificable”, y así crear no un estado de verdad sino de sospecha en la narración de la vida de Rousseau (De Man 280).

Episodios posteriores, tales como el hecho de que Rousseau haya abandonado a sus cinco hijos en un orfanato, hecho que relata con minuciosidad, se podría observar una contradicción evidente, ya que este hecho iría en contra de los postulados por los cuales el propio Rousseau se construye como figura de reconocimiento. En ese sentido, un aporte importante por parte de De Man es el hecho de que, para él, la metonimia como mecanismo de constitución del Yo también se hace evidente en el episodio de la cinta robada:

En el caso de la cinta robada, [estoy] de acuerdo en descubrir una circularidad de significantes que actúa como una metonimia del deseo hacia Marion (cinta = Marion), pero lo que causaría estupor sería la simplicidad con la que el autobiógrafo reconoce ese circuito [...] al escribir que su sentimiento por ella había sido la causa de la acusación contra Marion (De Man 282).

Para Rousseau, entonces, el contar este episodio será también una especie de sinécdoque que le servirá para eludir la narratividad de su propia vida para abordar temas más universales, más públicos, y, de manera paradójica, para que el propio Rousseau, en este juego discursivo,

pueda exponer estos resquicios de su propia vida con la intención de no ser juzgado, sino más bien, de representar en estos resquicios males que atañen a toda la sociedad de su tiempo.

Una conclusión importante que podemos recuperar del análisis demaniano es el cómo Rousseau y, en definitiva, la escritura autobiográfica, hace un uso doble de los acontecimientos de la vida recordados, puesto que, en un primer momento, se escriben para ser confesados, sí, pero también se escriben atendiendo a una estética específica, puesto que el hecho de utilizar herramientas narrativas propias de la novela ofrecen, según sea el caso, una atenuación del acontecimiento al mismo tiempo que una cristalización, porque en el momento en que la experiencia es narrada, entre en un proceso de fijación, por lo que se puede deducir que las experiencias narradas son sinceras, pero no por eso tienen que ser verdaderas.

#### **1.12. La autobiografía en relación con el género novelesco. De Rousseau a Goethe**

Dado que se ha hablado hasta aquí de los mecanismos novelescos de la Autobiografía y, por lo tanto, de su estrecha relación con la novela autobiográfica, Starobinski, a diferencia de De Man, verá un núcleo importante en la relación que el modelo agustiniano guarda con la apropiación de Rousseau, y, en ese sentido, por la relación entre lo autobiográfico y lo ficcional. De tal suerte, para Starobinski esta hibridación cobra sentido cuando escritores de la talla de Goethe entran también en esta manera de narrar, “Podríamos comparar este hecho con lo sucedido con Goethe, quien, al publicar su novela de aprendizaje *Wilhelm Meister*, no sólo creó un subgénero prestigioso, sino que también devolvió el prestigio al género de la novela en su integridad” (Amícola 131-142).

Para Starobinski, este acercamiento entre lo autobiográfico y lo ficcional radica en el hecho de que la intriga del acontecimiento autobiográfico puede irse perdiendo, conjugando en nuevas expresiones, expresiones de corte puramente ficcional, lo cual estaría permitido siempre y cuando el lector atienda al orden fundamental de sinceridad y veracidad del género autobiográfico (Starobinski 86).

Otra observación de Starobinski en la relación entre el modelo agustiniano y la apropiación de Rousseau tiene básicamente que ver con los destinatarios de estos textos, que en primera instancia son “el interpelado en primera instancia (a quien se dirige el texto) y los otros “personajes” tomados como testigos” (Amícola 87), con la diferencia de que San Agustín evoca a la Divinidad para conjugar un pacto de verdad que no podrá ser cancelado. Rousseau, al dejar fuera esta evocación divina, juega “una carta equívoca”, ya que no solo no evoca a la divinidad para establecer un pacto de sinceridad, sino que además pierde toda huella de dicha divinidad (Amícola 88).

Finalmente, otra aportación valiosa de Starobinski respecto al modelo autobiográfico de Rousseau tendrá que ver con que, olvidado el pacto divino para constituir un pacto de sinceridad, el texto de Rousseau se pierde en una suerte de evocaciones del pasado que se parecerían más a lo elegíaco, al tópico clásico del pasado perdido, y de la misma manera “el tono picaresco que remite a otros estados de ánimo” (Starobinski 96). Así, para Starobinski esta rememoración pecará de “débil”, ya que supondría una “época de error, de vagabundeo y de humillaciones” que presupondría para el Rousseau maduro, al momento de evocar ese pasado “un momento de displacer y desgracia” (Starobinski 96).

Podríamos afirmar, entonces, que en este Yo que rememora en el texto de Rousseau existe una relación con lo puramente ficcional porque, como se ha dicho, la memoria del autor, la



experiencia de vida y la reivindicación de dichos acontecimientos en la escritura presuponen una serie de procesos que invalidan, por su propia naturaleza, una visión unilateral, ya que si atendemos a ciertos rastros textuales en las *Confesiones*, podemos observar una serie de incongruencias que cancelan el sentido de “objetividad” que pretende el autobiógrafo.

No obstante, podemos afirmar también que, aunque la constitución de este Yo autobiográfico resulta cambiante, heterogénea e incluso sospechosa sobre lo que de sí mismo enuncia, no por ello podemos pretender cancelar la esencia en cuanto al sentido de sinceridad que trata de imprimir en el relato autobiográfico, puesto que lo importante no es que se enuncie la verdad, sino que, con la intención y una serie de mecanismos narrativos pueda construirse esa verdad en perspectiva.

Lo crucial para entender a profundidad el concepto de “Autofiguración” y su relación imprescindible en la constitución del Yo dentro del relato autobiográfico es, precisamente, cómo son estos mecanismos de autorrepresentación, cómo y de qué manera podemos diseccionar el texto de Rousseau para ver en qué medida dichos mecanismos ayudan a proyectar la imagen que de sí mismo quiere el escritor francés que los posibles lectores vean.

Ahora bien, el caso de Goethe resulta a todas luces interesante en esta relación, ya que el escritor alemán tiene pleno conocimiento del texto de Rousseau, y según alguno de los comentaristas de la obra goethiana, el escritor alemán “ya [habría comprado un ejemplar] en 1782, poco después de su aparición” (Amícola 92). Goethe, gran conocedor del pensamiento renacentista, intenta conjugar ahora en su escritura un lazo estrecho con la tradición humanista, y en ese sentido podríamos pensar que entabla un diálogo abierto con la obra de Rousseau” (Amícola 92).

Goethe, a diferencia de Rousseau, es consciente que el posicionarse como narrador de su propia vida involucraría no solamente el progreso de sí mismo, sino también una suerte de eventos poco menos que desafortunados por no decir que vergonzosos, lo cual, según él mismo pone a la Autobiografía “[en] la conciencia [...] de que la vida del individuo se encuentra atrapada entre las fuerzas de la *libertad* y aquella que representa la *necesidad*, así [...] formarían los dos polos tensos de una lucha que coloca al ser humano en un barco de difícil manejo (Amícola 93).

Goethe, siguiendo la línea de la tradición literaria, aprovecha este espacio autobiográfico para reflexionar sobre el futuro de la literatura de su tiempo, que tiene, por un lado “la mitología prestigiosa de la Grecia Clásica” y, por otro, “el más desconocido de los mitos germanos” (Amícola 95). Del mismo modo, Goethe da origen a un tópico que se hará constante, sobre todo durante el siglo XX, y tendrá que ver, precisamente, en cómo el autobiografiado remite una conexión sumamente estrecha con la figura del padre, y cómo en la serie de eventos narrados surgirá una preminencia por buscar la autonomía respecto a la figura paterna, como se verá, por ejemplo, en la figura de escritores posteriores como Franz Kafka (Amícola 95).

El texto de Goethe pone en entredicho la relación del escritor con su núcleo más personal, pero al mismo tiempo traza un camino de afianzamiento con la tradición, lo que será novedoso al mismo tiempo que problemático. Goethe, al introducir también la lucha con el padre, y construir así una identidad que podrá ser considerada como “negociada” (Amícola 95) representa un esfuerzo por superar la figura del mecenas para asumir al artista en un nuevo posicionamiento, un posicionamiento que busca autonomía plena respecto a cómo debe de mostrar la realidad de su tiempo, y así, construir un Yo de acuerdo con esta perspectiva personal, lo que pondría a Goethe muy cerca de Beethoven como figuras

primordiales de esta nueva configuración del artista que se populariza a finales del siglo XIX y todavía a principios del siglo XX.

A modo de apostilla, cabe señalar que Goethe, al igual que Rousseau, escribe su Autobiografía en la madurez, desde una posición privilegiada, acentuando, al mismo tiempo, una “visión irónica de la vida en su más alto sentido” (Amícola 97), lo que presupondría la literariedad del texto y la plena conciencia de Goethe de que el autobiografiado no es sino un enunciador inestable, que se encuentra en una encrucijada entre la verdad, la enunciación y la cualidad literaria para construir un Yo que presenta el propio relato autobiográfico.

### **1.13. La autobiografía en Hispanoamérica**

El caso de la Autobiografía en Hispanoamérica no es menos paradigmático que su gestación en Europa, y, de hecho, una de las primeras Autobiografías de relevancia será la de Benjamín Franklin, personaje con el cual Norteamérica construye su ideal de identidad nacional, y de tal manera su Autobiografía servirá como piedra angular al sentido de pertenencia en el proyecto de Estado-Nación propio de los países americanos.

Franklin empieza a escribir su Autobiografía hacia 1771, según los registros (Amícola 99), no obstante, fue el nieto de Franklin quien oficializa la publicación del texto en su edición definitiva (Ídem). Ahora, en cuanto al texto y la constitución de la figura de Franklin en el texto, es de sumo interés mencionar que a Franklin “se le hab[r]ía pedido que contara su vida en tanto vida “ejemplar” como una serie de consejos a los jóvenes” (Shaw VIII).

Debe considerarse también el hecho de que la Autobiografía de Franklin es un texto fundamentalmente digresivo, es decir, no corresponde necesariamente a un orden lineal, y el propio Franklin va seleccionando a voluntad una gama variopinta de recuerdos donde,

finalmente, “su texto se transforma (...) en una reflexión sobre el arte y la virtud” (Amícola 99).

Ahora bien, y siguiendo con la idea de la Autobiografía de Franklin aunada al proyecto de Estado-Nación americano, es muy importante hacer notar cómo Franklin, desde el principio, hace un “llamado” a recuperar su pasado pobre y poner a América como un país de riquezas:

Franklin se sentía, por lo tanto, llamado a llevar a cabo en su escrito autobiográfico la recuperación de su pasado de joven pobre que se había labrado a sí mismo su propio camino. En ese sentido, este texto ha colaborado inmensamente para la idea de la América del Norte como un país de riqueza al alcance de la mano para aquél que tenga la persistencia para recogerlas (Amícola 99)

Para acabar de cerrar la pinza en la relación Autobiografía/Autofiguración o texto autobiográfico y la creación de la imagen pública del autor, Franklin es quizá el primer ejemplo canónico en cuanto a Autofiguración, puesto que, de modo deliberado, Franklin elige momentos estratégicos de su vida para plasmarlos en el texto para “producir una mayor impresión en sus lectores y así lograr (...) la Autofiguración autorial” (Amícola 99-100).

Para Amícola el texto de Franklin será un texto cambiante porque estratégicamente utiliza estos recuerdos seleccionados para hablar a los jóvenes, pero, al mismo tiempo es la excusa para que Franklin pueda vengarse de su hermano, para “reprocharle no haberlo protegido suficientemente durante su infancia” (Amícola 100).

El sentido cambiante del texto y también de la figura del propio Franklin se revelan en la fragmentariedad de los recuerdos seleccionados, ya que dichos recuerdos atienden a épocas diferentes, “el texto es un cabal ejemplo de las intenciones cambiantes (*shifting intentions*) (Shaw XII), que pueden mover a los autobiógrafos en el proceso de escritura” (Shaw XII).

En la Autobiografía de Franklin, al igual que en la Autobiografía de Rousseau, se reconfigura la idea tradicional de Autobiografía, ya que como se hace evidente, se ha dejado atrás el modelo Agustiniano de interiorización y sentido de la verdad para adoptar una postura “cínica”, carente de sinceridad discursiva como provocación literaria (Amícola 100).

Con la publicación de la Autobiografía de Franklin comienza a verse la importancia del estilo, de los modelos narrativos que conllevan al estilo que cada autobiógrafo impregnará en su obra, y, por tanto, en la construcción de su propia Autofiguración, y de este modo será más importante la propia estilización literaria que la presunción de culpabilidad y la consecuente confesión del autor.

Así, para Amícola, la importancia en el texto Autobiográfico radicará principalmente en la economía estética de cada texto, es decir, que deliberadamente, como en el caso de Franklin, cada autor tenga la libertad de construir textualmente la historia de su vida como mejor le parezca y de acuerdo con unas intenciones predeterminadas según sea el caso.

Una de las características de la Autobiografía moderna será entonces la exclusión del sentido de culpabilidad heredado de San Agustín, y por lo tanto la idea de “absolución de un Dios, como indicaban las confesiones cristianas precedentes” (Amícola 100).

#### **1.14. autobiografía en Hispanoamérica: El caso de la autobiografía en el Río de La Plata y Adolfo Prieto como antecedente del estudio de autobiografía moderna**

Uno de los teóricos más importantes del estudio de la Autobiografía en Hispanoamérica y particularmente en Argentina es Adolfo Prieto. Prieto, que en 1966 empieza a publicar, representa todo un hito en el estudio de la Autobiografía, ya que comienza el debate en la cuestión de la figura autobiográfica incluso antes de que Lejeune problematizara el tema.

La intención de Prieto originalmente es borrar la línea de indeterminación que cubría todo el espectro de la Autobiografía como género, ya que esta manifestación textual había sido muy popular en el Río de la Plata (Amícola 100) y no se le había prestado suficiente atención.

Un punto fundamental en el análisis de Prieto, que también se relaciona con la perspectiva de Amícola, es el hecho evidente de que los principales autobiógrafos argentinos “habían sido varones de la élite culta que se justificaba ante sus pares y la opinión pública (entendida como “opinión política”) (Amícola 100-101). Ahora, para Prieto, tal como se ha comentado con la Autobiografía de Franklin, la escritura Autobiográfica en Argentina también tiene una relación estrecha con la construcción del Estado-Nación (Prieto 22), y en ese sentido podrían llamarse “nacionales”.

Prieto, para sustentar su teoría, cita a Misch, siguiendo esta idea de que “hay una ley general de formación de las grandes autobiografías, según la cual su desarrollo depende del grado de comprensión general que el autobiógrafo alcanza mediante su propia experiencia de vida” (Prieto 15), tiene que ver entonces, con que el autobiógrafo más que contar la historia de su vida, cuenta su experiencia de vida, que no necesariamente corresponde a una narrativa lineal y cerrada.

Dado que la Autobiografía presupone una comprensión de la realidad del autobiógrafo, no es extraño que pueda, de la misma manera, “poseer la potencia necesaria para formar y transformar los hechos históricos” (Prieto 15). Para Misch la Autobiografía estaría, en ese sentido, al mismo nivel que la poesía, puesto que ambas expresiones textuales, a pesar de tener pretensiones tan disímiles, narran la experiencia de “habitar” el mundo, con la diferencia de que, por razones obvias, la Autobiografía sí tiene que buscar ante todo la facticidad.

Para Misch la Autobiografía estaría ligada al reino de lo poético en una especie de “encasillamiento” del género (Amícola 101), atendiendo también, en sentido clásico, al *Dichtung*, que se relaciona, en alemán, con el sentido de lo puramente literario (Prieto 15).

De la misma manera, Misch establecerá una relación directa entre la configuración de este Yo puramente autobiográfico con la Filosofía de Vida planteada a su vez por William Dilthey. Así, Amícola encontrará, siguiendo tanto a Prieto como a Pierre Bourdieu, una línea de convergencia entre la Biografía y la Autobiografía modernas en la propuesta filosófica de la Filosofía de Vida (Bourdieu 87).

Otro punto fundamental que Prieto introduce a la discusión es el hecho de que la idea de Yo, que encuentra un terreno fértil en lo autobiográfico, tiene su momento de clímax durante el individualismo burgués a partir de la Reforma en el siglo XVI (Amícola 101). Ahora bien, esta idea de individualidad la recupera el propio Misch y posteriormente Prieto, en cuanto a que esta misma idea de individualidad funciona para condensar la “comprensión general” de la vida del autor, y esta condensación será por mucho la médula espinal en el estudio de Prieto, ya que a las claras se establecerá una relación de comprensión del mundo del autobiógrafo, pero también se establecerá un pacto entre texto y lector que cristalizará a partir de Lejeune (Amícola 102).

### **1.15.1 Domingo Faustino Sarmiento: Un antecedente de autobiografía moderna en Argentina**

Adolfo Prieto, para empezar a teorizar acerca de la Autobiografía dentro del ámbito hispanoamericano, toma como referente obligado la obra de Domingo Faustino Sarmiento. Para Prieto el caso de Sarmiento es único en su tipo, ya que la escritura y publicación de su

obra le permitirá a Sarmiento establecer un “acto de provocación”, obligando a los lectores a asumir hechos privados de su propia vida (Amícola 102).

Los dos textos que analiza Prieto son *Mi defensa* (1843) y *Recuerdos de provincia* (1850) que, según Prieto, se muestran como “obras complementarias, donde la segunda es el corolario de la primera” (Amícola 102). Respecto a la primera, Sarmiento la escribe desde el exilio, en Chile, y a pesar de que es relativamente joven (tiene 32 años al momento de su publicación), ya tiene herramientas discursivas para “hacer una suma de lo vivido a causa de las vicisitudes políticas experimentadas” (Amícola 102).

Lo que llama la atención en el caso de Sarmiento es el hecho de que, a sus 32 años y exiliado de Argentina, tiene en su haber una serie de lecturas tan disímiles como interesantes (desde La Biblia hasta la vida de Benjamin Franklin), que le servirán de imaginario y, al mismo tiempo, de modelo de conducta (Amícola 102).

Lo interesante del asunto es cómo Sarmiento asimila estas lecturas y así procede a construir una imagen de sí mismo basado en estos modelos literarios diversos, ya que a pesar de los usos y costumbres propios de un hombre que no ha salido de América Latina se suman los modos de ser europeos, occidentales, creando una amalgama muy particular entre autor y Autofiguración.

La aportación significativa de Prieto tiene que ver con el hecho de que ayuda a mostrar los mecanismos que permiten la Autofiguración de la imagen pública de Sarmiento, ya que, al igual que en el caso de Franklin, Sarmiento es cuidadoso al momento de seleccionar los recuerdos que irá plasmando en el papel, además de que dicha selección le proporcionará una imagen específica y construida de sí mismo. De esta manera, surgirá del pasado de Sarmiento



“la imagen de un niño modelador de santos, absorto frente a la proporción de arcilla que cede al contacto de sus dedos y la imagen de un niño conductor de una pandilla que triunfa en épica pelea” (Amícola 103).

Con las dos posiciones antagónicas que pueden verse en esta selección de recuerdos, puede entenderse también que, en su Autofiguración, de manera más o menos clara, Sarmiento construye la imagen de un hombre que se ve atraído por el poder y “revela aspiraciones a la jefatura, al mandato” (Prieto 55). La crítica Nora Catelli encontrará en los textos de Sarmiento lo que denominará como “veta autobiográfica del escritor” (Catelli 145), término que fundamentalmente tiene que ver con el hecho de que, en sus escritos, los autores introduzcan dentro del relato sus propias experiencias de vida.

Finalmente, este “mostrar” episódica y específicamente recuerdos de su propia vida, serán para Prieto una señal inequívoca de “una indudable tendencia neurótica y la búsqueda de obtención de la anuencia de los otros ante sus actos” (Prieto 53). De esta manera, aunque anteriormente se ha dicho que la absolución ante la figura de Dios queda fuera de la Autobiografía moderna, la absolución y la justificación se harán ahora ante la opinión pública, que “juzgará” el proceder en los actos del autobiografiado.

### **1.16. La cuestión del padre en el proceso de autofiguración**

Amícola establece una relación entre la figura del padre y el proceso de Autofiguración en tanto que la idea de varones de la élite social del momento se apropia del mérito de poder contar su propia vida y construirse públicamente en este orden textual. De esta manera Amícola, siguiendo el estudio de Prieto, establece a las claras cómo en las Autobiografías Argentinas puede encontrarse el complejo de Edipo en casi todos los casos.

En la teoría freudiana, Freud “había sostenido que cada niño elaboraba su complejo edípico, construyendo la figura de un padre “aristocrático” (Freud, La novela familiar de los neuróticos 88-89). Así, según Freud, el niño está enamorado de la madre y tiene que apartar la figura del padre biológico para buscar un reemplazo del padre biológico, que fundamentalmente es un padre simbólico que además pertenece a la clase social aristócrata y así preservar a la madre (Freud, La novela familiar de los neuróticos 88-89).

Esta modalidad de interpretar la narrativa de vida de la Autobiografía estaría presente en Sarmiento, ya que “también parecería construir su propia imagen en base a estos principios de su propia “novela familiar” fabulada en torno a su origen (Amícola 103). Otra analista freudiana, Marthe Robert, retomará la misma idea para afirmar, además que “la fabulación en el niño sobre sus orígenes paternos tiene que ver con su vergüenza de haber tenido un nacimiento bajo y de no ser nunca suficientemente amado” (Robert, Roman des origines et origines du roman 46).

Ahora, en esta fabulación de la vida, la madre también será encasillada dentro de una clase baja, de origen campesino, y este origen le permitirá al niño, en la fabulación, mantener consigo a la madre y colocar a la madre, al mismo tiempo, “a distancia de un padre fabulado y quimérico que le procuraría a él mismo un origen más noble” (Robert 50).

### **1.17.El estilo literario de Sarmiento como parte de su autofiguración y la pretensión factual de su autobiografía**

Por otra parte, la investigadora Doris Sommer verá esta fabulación, en el caso de Sarmiento, que crea precursores a los que llama “Plagiarios” (Amícola 104), donde Sarmiento, por ejemplo, debate el texto de “*El último de los mohicanos*” (*The lasto f the mohicans*), de

James Ferimore Cooper, publicado en 1826, texto anterior al de Sarmiento (Amícola 104), y lo que hace Sarmiento es pretender una influencia inventada en el texto de Cooper al señalar que “los usos y costumbres [de los nativos americanos] parecen plagiados de la Pampa” (Facundo). Lo que pretende hacer Sarmiento con este tipo de opiniones es crear una especie de origen ambiguo, donde “origen y decurso son ilusiones de perspectiva” (Sommer 82). Entonces, podría decirse que lo que hace Sarmiento es tomar a la tradición literaria como parte de este “padre fabulado” para después acomodarla de acuerdo con sus propias pretensiones, y a pesar de que intentará a toda costa justificarse ante el lector (opinión pública), “no dejaría de jactarse de que los demás aprueben sus declaraciones, aunque estas aprobaciones sean solo presuntas e, inclusive, cuando las relaciones que él ha venido estableciendo sean dudosas” (Amícola 104).

De la misma manera Sarmiento hará vacilar su texto entre la Historia y la ficción, aunque al momento de clasificarlo se decantará, estratégicamente, por la primera categoría (Ídem). Silvia Molloy, por su parte, afirmará entonces que “en beneficio de sus lectores y de su propia autoestima, [la autobiografía de Sarmiento] lo coloca dentro de los límites, más respetables, del primer género: la autobiografía decimonónica se legitima como Historia y como historia, se justifica por su valor documental” (Molloy 187).

Finalmente, las pretensiones en el texto de Sarmiento querrán abarcar tópicos como lo memorialístico, lo histórico y lo etnográfico, así, al menos en tres capítulos de su Autobiografía, Sarmiento se detendrá a hacer un recuento de su linaje familiar, creando así una herencia que va desde el linaje real hasta el campesino, en un texto que ha sido “forjado con la retórica de las cajas chinas que crea el suspenso a la vez que la jerarquía de lo que se presenta a la mirada ajena” (Amícola 105), además de que, con este modo de narrar,

Sarmiento inaugura un estilo literario que será emulado *ad infinitum* durante el siglo XIX y XX.

### **Conclusión**

A modo de conclusión, se puede ver que en el recorrido de las modalidades escriturarias de la Autobiografía hay una veta prácticamente inagotable de análisis, puesto que, desde la antigüedad clásica es posible observar un proceso de maduración tanto de las escrituras del Yo como de la Autofiguración como concepto para aprehender la construcción textual del propio sujeto autobiografiado. Ahora bien, en el caso particular de América Latina es importante señalar que la modalidad escrituraria autobiográfica toma matices muy particulares, esto debido en gran parte a la influencia occidental, sí, pero también a los procesos histórico-sociales que se vienen gestando a partir del siglo XIX. En ese sentido, este trabajo de investigación tomará especial atención en cómo Borges introduce lo autobiográfico en un terreno tan sinuoso como puede ser la narrativa, la ficción. La intención a partir de aquí será revelar el mecanismo que hace posible la autofiguración Borgeana prácticamente desde el principio de su carrera como narrador, concibiendo las variopintas posibilidades en la obra de un escritor con pretensiones más que modernas para su época.

## **Capítulo 2: Identidad argentina, de Sarmiento a Borges. Antecedentes de la escritura autobiográfica y la constitución del yo.**

El propósito de este segundo capítulo será mostrar el contexto histórico de Argentina entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y de esta manera establecer un vínculo, una interrelación, donde se retomarán tópicos fundamentales para la tradición literaria argentina tales como el debate Civilización-Barbarie, que desembocarán en la construcción del concepto de Identidad Nacional, y que posteriormente Borges reelaborará con su propia autofiguración en los relatos de cuchilleros basándose, principalmente, en textos canónicos como el poema gauchesco *Martín Fierro*.

Se mostrarán dos bases sobre las cuales se analizará la autofiguración borgeana en los relatos de cuchilleros, la primera tendrá que ver con la propia tradición literaria arraigada primordialmente en el poema *Martín Fierro*, la segunda, con la genealogía del propio Borges, ya que, siguiendo la teoría de Autofiguración de José Amícola, es imprescindible, para la construcción de la imagen pública de autor en el texto, tener conocimiento de los referentes biográficos que servirán como núcleos sobre los cuales el escritor construya esta imagen pública.

Finalmente, se analizará cómo Borges retoma la tradición de la gauchesca y la reformula en relatos como “Hombre de la esquina rosada”, mezclando formas literarias cultas con géneros de corte más popular, para construir el relato de cuchilleros. Para explicar el relato de cuchilleros en Borges se tomará como base el trabajo de teóricos como Jesús Dávila, que en su tesis doctoral realiza un rastreo importante acerca del relato de cuchilleros en toda la obra borgeana.

## **2.1. Contexto histórico de Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX**

El contexto histórico y social de Argentina se presenta de manera singular, ya que, para entender la relación de Borges, su producción literaria y su autofiguración, habrá que entender primero cómo se conforma su árbol genealógico, puesto que a partir de esta primera relación entre Borges y la relación, a veces antagónica, con su linaje y al mismo tiempo con el contexto histórico y político de Argentina, pueden darse luces para entender algunos motivos importantes en la autofiguración del escritor argentino, al menos en la parte temprana de su producción narrativa.

Con respecto a cómo Buenos Aires, después de la independencia de la corona española, ocupó un papel privilegiado en el nuevo orden político, hay que señalar, por ejemplo, que en 1776 Buenos Aires pasó a ser la capital del virreinato del Río de la Plata “cuando los adelantos de la construcción naviera volvieron económico para España comunicarse directamente con la región” (Williamson 25).

Después de la derrota a la corona española, la “promoción brusca de Buenos Aires cambiaría la geopolítica de Sudamérica” (Williamson 25). El gran problema fue que “todos los territorios españoles que estaban al este de Los Andes (menos Venezuela) fueron obligados a cortar contacto con Perú, que era el centro de operaciones durante 250 años antes de la reivindicación de Buenos Aires. Esta ruptura provocó todos los conflictos sangrientos que se iban a desatar durante todo el siglo XIX” (Williamson 25).

El gran problema para Argentina después de la independencia de la corona española fue, entonces, luchar por mantener su hegemonía “sobre las provincias que comprendían el anterior virreinato” (Williamson 25). Otro gran problema al que se enfrentó la reciente nación

argentina fue que “aunque en 1816 se proclamó la independencia de España, las provincias del interior siguieron desafiando la autoridad de Buenos Aires” (Williamson 25). De esta manera se podrá decir que ya en los albores del siglo XIX no se podía hablar como tal de que hubiera una “República Argentina” (Eggers-Brass 79).

La disputa interna en el país tuvo que ver fundamentalmente con la división de dos bandos, los Unitarios y los Federales. De esta manera, los Unitarios buscaban crear “un Estado centralizado conducido por los liberales (Williamson 25) y los Federales “favorecían una confederación de provincias que conservaría toda la autonomía local posible” (Williamson 25), y en ese sentido eran conservadores. De tal manera, hacia el año 1820 “se comenzó a utilizar la palabra “unitario” para designar a los centralistas que propiciaban la unidad de régimen, oponiéndose a los federales” (Eggers-Brass 289). Por otra parte, no es sino hasta el año 1821 cuando, “inspirado por el personaje político Bernardo Rivadivía tiene en el congreso el apoyo de muchos que después serán conocidos como “federales”” (Eggers-Brass 304) que el término se populariza.

La disputa entre ambos bandos se agravía debido a que “[la] falta [de] eficacia por parte de las instituciones nacionales llevó a luchas entre caudillos que empleaban [...] la caballería gaucha (montoneros) para promover sus propios fines” (Williamson 25). Así, los montoneros eran grupos organizados de manera irregular por el gobierno que se encargaban de realizar operaciones ilícitas contra los opositores del régimen, dejando en claro que el dominio del nuevo gobierno estaba constituido por los Federales.

La familia de Borges por ambas partes era afín al bando unitario, así, textos posteriores de Borges tales como el “Poema conjetural” “hacen referencia al asesinato de su antepasado Laprida, una vez presidente del congreso de Tucumán, a manos del montonero Félix Aldao,

un caudillo de la provincia de Mendoza” (Williamson 25), y así, la oposición al régimen federal también será una constante importante en la primera parte de la producción borgeana y será otro elemento importante en la primera autofiguración del escritor argentino.

Otro hecho importante a señalar es que prácticamente desde que Argentina se constituye como nación independiente se instaura una dictadura que empieza en 1829 con el gobierno de Juan Manuel de Rosas, perteneciente al bando federal, que llegó a gobernar la provincia de Buenos Aires (Williamson 25). El gobierno de Rosas es especialmente recordado como un capítulo negro en la historia argentina porque Rosas fundó un régimen dedicado a erradicar a los unitarios (Williamson 25).

### **2.1.2. La dictadura de Rosas y el asentamiento de Buenos Aires como ciudad capital: antes del proceso de modernización de Argentina**

Juan Manuel de Rosas fue un militar y político argentino designado gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1829 que llegó a ser considerado principal de la Confederación Argentina. Su influencia en la política argentina fue tal que su periodo como gobernante es conocido como “el periodo de Rosas” (Amadeo s.p.). En 1829 Juan Manuel de Rosas llegó a ser gobernador de la provincia de Buenos Aires. En los seis años siguientes “adquirió el poder suficiente en la ciudad de Buenos Aires (bastión del liberalismo)” (Amadeo s.p.) para fundar un régimen dedicado a erradicar a los unitarios.

Dentro de su régimen Rosas es recordado porque creó una organización llamada “La mazorca”, que “reclutaba criados para que espieran a sus amos y formaba escuadrones de la muerte para erradicar a los opositores” (Amadeo s.p.). Ahora bien, esta organización también era llamada “Sociedad Popular Restauradora”, “Celadores”, “Serenos”, “vigilantes”,



“milicianos” (Di Meglio 58). Esta organización, en suma, estaba conformada por seguidores de culto de la imagen del dictador que, embebidos en una actitud casi mesiánica, no dudaban en denunciar o incluso asesinar a los detractores del mandatario argentino. Este episodio asoló a la familia de Borges e incluso Borges le dedica un poema al tirano, rememorando de manera trágica su reinado de terror en el poema “Rosas”. Otra característica del gobierno de Rosas era que recibía apoyo del clero, que “predicaba la lealtad ciega al caudillo y permitía que su retrato fuera exhibido en las iglesias” (Williamson 25-26).

Para 1835 Rosas obtiene el poder absoluto y los unitarios que aún residen en el país tienen que exiliarse fuera. Uno de los exiliados es el coronel Suárez, bisabuelo de Borges, “héroe de Junín”, que tiene que partir para Uruguay, donde muere en 1846.

En 1852 Rosas es vencido en la batalla de Caseros por el Ejército Grande, compuesto por fuerzas del Brasil, Uruguay, las provincias de Entre Ríos, Santa Fe y los unitarios exiliados (Díaz 24). El general encargado de comandar la ofensiva fue el coronel Urquiza, jefe de la provincia de Entre Ríos. Dos años después los unitarios volvieron a rebelarse, y esta vez su líder, Bartolomé Mitre, derrotó a Urquiza en la Batalla de Pavón, lo que marcó el fin de la Confederación Argentina y Buenos Aires fue por fin aceptada como la capital del país (Abad de Santillán s.p.).

### **2.1.3. Argentina y el proceso de modernización: Buenos Aires**

En el periodo que abarca las décadas de 1860 y 1870 Mitre, Sarmiento y Avellaneda, todos antiguos líderes ex unitarios “instalaron una maquinaria de un moderno Estado Nación” (Williamson 27).

Por otra parte, la economía argentina se enfocó en la exportación de diversos productos tales como la lana, el trigo, lo que provocó la “progresiva privatización de las tierras pampeanas” (Williamson 27). Del mismo modo los gobiernos sucesivos promovieron la inmigración europea para reemplazar a la clase media rural que venía del campo abierto, a los orilleros, los gauchos y los indígenas (Williamson 27). Así, teóricos como José Sáez verán la inmigración europea en Argentina como un proceso no menor en la construcción de la nueva metrópolis, poniendo especial énfasis en las comunidades italianas que llegaron al continente, pero sin dejar fuera a los inmigrantes de Francia, Gran Bretaña, España y Europa del Este:

Este fenómeno se dio, porque en el lapso comprendido entre 1876 y 1976, hubo un desplazamiento humano increíble, emigrando desde Italia aproximadamente 25 millones de personas, parte de las cuales se radicaron en nuestro país. De esta forma una nación que empezaba a crecer fue permeable a ellas, asimilándolas de forma tal que produjo un gran entrecruzamiento de razas, lo que en parte la convirtió en una sociedad abierta de gran movilidad social. (Sáez Capel s.p.)

Se verá también un flujo importante de migración europea en Argentina desde 1876 hasta 1976, mostrando que, en el periodo que abarca 1871-1900 llegaron a Argentina 2.700.000 migrantes, de los cuáles se radicaron 1.700.000 (Sáez Capel s.p.). Ahora, en este querer desplazar a las minorías del territorio e instaurar un nuevo orden de relación social en la Argentina, también hay que sumar el hecho de que las condiciones de trabajo, aún para los inmigrantes europeos era por demás deplorable, ya que “las penurias en el campo por la falta de moneda, a punto que con la ganancia de los emigrados se pagaban los arriendos agrícolas, tal como ocurría en Irlanda o los impuestos territoriales como en Alemania” (Kautsky 220), es decir, lo anterior se traduce en un reparto desigual de la riqueza, donde, si es cierto que se desplaza al indígena, al gaucho, al orillero, y se introduce al inmigrante, el modelo de explotación no varía mucho por parte del gobierno argentino entre unos y otros.

Finalmente, en este recuento del establecimiento de las nuevas clases sociales en Argentina, la inmigración y el desplazamiento, quedará la reminiscencia de la nueva nación argentina, que tratará de encontrar una Identidad que le permita establecer relaciones sociopolíticas nuevas, es decir, un nuevo camino para establecer, a grandes rasgos, lo que implica ser argentino en este proceso de modernización.

#### **2.1.4. El problema de la Identidad<sup>7</sup>**

Para abordar el problema de la Identidad en el contexto hispanoamericano, y más precisamente en el caso de Argentina, es preciso hacer un pequeño rastreo del concepto y cómo se ha tratado históricamente, para así poder entender el desplazamiento que se hará en Borges, es decir, cómo Borges a partir de “Hombre de la esquina rosada” y otros relatos posteriores constituirá, en su autofiguración, una manera novedosa de desplazar el embate Civilización-Barbarie que a partir de Esteban Echeverría constituirá una problemática central en la historia literaria argentina, todo lo anterior a través del embate Identidad-Identidad Nacional.

El concepto de “Identidad” es casi tan antiguo como la civilización occidental. Podemos encontrar visos de la Identidad, por ejemplo, en la cultura clásica griega con conceptos como “aporía” (απορία), que, literalmente significa “sin camino” o “camino sin salida”. “En sentido figurado, la aporía es entendida casi siempre como una proposición sin salida lógica (Ferrater

---

<sup>7</sup> El objetivo de este trabajo no es problematizar sobre la Identidad como concepto, así que se menciona para enmarcar parte del contexto histórico de Argentina entre el siglo XIX y principios del siglo XX, que, como se verá posteriormente, serán épocas fundamentales para entender la literatura de cuchilleros y la autofiguración de Borges en su primera etapa narrativa. Ahora, si se hace un pequeño rastreo histórico desde Occidente se hace precisamente para buscar, de alguna manera, que el problema de la identidad siga la discusión que se formuló desde la Ilustración y hasta el periodo anteriormente señalado.

s.p.). De esta manera, la Identidad es una concepción clásica que se propone como un camino insostenible, es decir:

la Identidad es vista en sí misma como una aporía “en tanto que tiene la condición de necesidad y a la vez de imposibilidad, es decir, es un concepto que es necesario para hablar de algo que caracteriza temporal o históricamente a un sujeto o a un campo disciplinario”, pero, a la vez, es imposible de representación precisa y definitiva (Navarrete s.p.).

El problema fundamental de la Identidad tendrá que ver con el hecho de que puede hablarse de ella, no obstante “jamás [se podrá] representarla en términos tangibles, definitivos, exhaustivos, ni categóricos” (Navarrete-Cazales 464). Así, el concepto de “Identidad” se propone como un concepto de estructura cambiante, es decir, que responde a los valores de cierto periodo histórico, como ya se ha comentado.

En su raíz etimológica, la palabra “Identidad” (*identitas*), traducida como “igual a uno mismo” o “ser uno mismo” o lo que se conoce como “principio ontológico de Identidad ( $A=A$ ) (Op. Cit.) era utilizado “únicamente para hablar de características, cualidades, atributos propios de un objeto o “del hombre”” (Navarrete 465). De esta manera, la definición de hombre era “universal, definitiva, invariable, estática, fija” (Navarrete 465).

Ahora bien, los filósofos modernos pondrán en tela de juicio esta concepción clásica de Identidad, y lo harán abrazados al Positivismo como medida para reconfigurar la noción del mundo. Así, filósofos como Descartes:

No podemos entender qué somos cada uno de nosotros hasta que no sepamos qué es lo que podemos saber con certeza. Es decir, si somos incapaces de revelar qué es lo real, qué existe verdaderamente, entonces no tiene sentido preguntarse por la cuestión de la Identidad personal al carecer de un procedimiento para discernir lo existente o real, de lo inexistente o falso (Descartes).

Por su parte, filósofos como Hume criticaron el concepto de “Identidad metafísica” heredado del pensamiento clásico griego, en particular el concepto de “sustancia”:

Critica a los que creen que hay un yo (self) que es sustancial, y es idéntico a sí mismo, o idéntico a través de todas sus manifestaciones. Consideró que el problema de la Identidad personal es insoluble, y se contentó con la relativa persistencia de un haz de impresiones en las relaciones de semejanza, contigüidad y causalidad de las ideas (Navarrete 465)

De la misma manera, filósofos como Kant también rechazarán el concepto de “Identidad metafísica” y se unirán a la discusión apoyando la crítica que hace Hume, pero sin aceptar del todo la solución propuesta por éste (Navarrete 465), “Kant también criticó la noción de Identidad metafísica, aceptó las consecuencias de la crítica de Hume, pero no su solución. Kant consideraba que es la actividad del sujeto trascendental la que permite, por medio de los procesos de síntesis, identificar diversas representaciones (en un concepto)” (Navarrete-Cazales 466). Siguiendo este argumento, para Kant “solo la noción trascendental de Identidad hace posible un concepto de Identidad” (Kant).

Para cerrar la idea ilustrada de la Identidad, si bien es cierto que no se logró encontrar una respuesta definitiva que cerrara la problemática respecto a la Identidad, lo que sí pudo hacerse fue establecer, al menos, el concepto sobre basamentos conceptuales firmes, lo que contribuyó a replantear el concepto no ya desde una perspectiva subjetiva, sino a través del rigor con que los filósofos modernos trataban de dotar a todas las disciplinas.

Filósofos de la contemporaneidad, al igual que sus antecesores, encontrarán intersticios que también abordarán de manera crítica. Uno de los filósofos más representativos de este periodo es Nietzsche, cuyo pensamiento negó de manera radical “todo centro o Identidad última (metafísica) y puso de manifiesto las debilidades, paradojas e inconsecuencias de esa absolutización metafísica de la Identidad.” (Choza y Piulats).

Así, para Nietzsche, nociones como Identidad deben de ser desintegradas, ya que en el fin último de su pensamiento “La única posible Identidad del discurso nietzscheano es

precisamente la disolución de toda Identidad, su lucha irreconciliable contra toda forma de Identidad” (Choza y Piulats). Del mismo modo, Nietzsche establecerá también el problema de la representación a través del lenguaje, es decir, abrirá una brecha que con posterioridad será explorada por la Filosofía del siglo XX. Esta problemática seguirá coadyuvando a desestabilizar el concepto de Identidad, puesto que, para Nietzsche, en un sentido casi literal, toda representación, toda pretensión de verdad, donde la Identidad está por demás integrada, será “mera literatura”:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche)

Para este trabajo será importante relacionar la postura nietzscheana sobre el problema de la representación y, por ende, de la Identidad, puesto que Borges encontrará un influjo activo en la lectura de Nietzsche, para, de tal manera, desde su juventud temprana, asentarse en las ideas del filósofo alemán una serie de tópicos que posteriormente articulará en su narrativa, y que bien pueden encajar en la primera etapa de autofiguración en Borges. Uno de los temas que podría relacionarse tiene que ver con el propio concepto de la Identidad, del yo, como escribe Williamson cuando, en su estancia en la ciudad de Mallorca, el joven Borges se hace asiduo visitante del “Club Mallorquín”, círculo social de la época donde en la conversación el filósofo alemán era un tema de predilección:

Borges se acostumbró a frecuentar el Círculo Mallorquín, el tipo de club social para hombres que se encuentran en muchas ciudades de España, donde conoció a varios intelectuales locales, la mayoría periodistas y académicos de la universidad. Se reunía con media docena de ellos los viernes por la noche y pasaba el tiempo en discusiones ruidosas sobre temas varios: “el eterno retorno de Nietzsche [...] el yo y el no-yo” (Williamson 108)

Para cerrar la idea de la relación entre Nietzsche y Borges, sobra decir que Borges desarrollará sobre la teoría Nietzscheana la parte más productiva de su carrera literaria, la de los años 40, con cuentos como “El inmortal” o “Los teólogos”, este último, que trata sobre la disputa de dos teólogos “[Borges reelaborará] algunos temas de los años treinta: los ciclos del tiempo, los rivales que son meros reflejos mutuos, y ciertas herejías gnósticas sobre las relaciones crípticas entre el mundo del más allá y el nuestro” (Williamson 332). Así, podemos establecer que desde su producción temprana sí puede rastrearse en Borges una preocupación por la construcción del Yo, y que desde sus textos tempranos se hará palpable también la construcción de una figura pública textual, una autofiguración que atenderá a estas primeras preocupaciones filosóficas.

Para atender entonces a esta problemática de la autofiguración borgeana hay que atender también a cómo se construye el concepto de Identidad Nacional en Argentina, puesto que parecerá que la mirada crítica del joven Borges hará mella en autores canónicos como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y particularmente en José Hernández, este último autor será capital en la narrativa borgeana, puesto que temas fundamentales como el duelo serán recuperados por Borges del propio Hernández, en una reelaboración que responde precisamente a la dicotomía Civilización-Barbarie, sí, pero también a una nueva reinterpretación por parte de Borges, donde él mismo se inserta como elemento narrativo para reconfigurar el modo de narrar y, por tanto, el modo de establecer el vínculo identitario.

### **2.1.5. Domingo Faustino Sarmiento: Facundo y la búsqueda de la identidad nacional**

Domingo Faustino Sarmiento llegó a presidente en 1868, y era un intelectual liberal destacado y autor de uno de los libros más influyentes de la historia argentina, *Facundo, o civilización o barbarie*, en el que “la visión liberal del destino de la nación se expresaba con plenitud” (Williamson 27).

Sarmiento sostenía que Argentina “podía ser salvada de su “barbarie caótica” solo adoptando la “moderna civilización” de la Ilustración europea”, de este modo, Sarmiento entendía la “barbarie” como “la falta de un gobierno estable basado en una autoridad legítima” (Ídem).

Ahora bien, el problema de la Identidad en América Latina ha sido estudiado desde diversas aristas, no obstante, una de las más frecuentes se da desde la dicotomía Civilización-Barbarie, “disyuntiva que inaugura, en América, el discurso de la Identidad continental, puesto que se articula con los primeros encuentros entre europeos y americanos, el momento fundacional de nuestra historia” (Urdapilleta-Muñoz y Núñez-Villavicencio 32). De esta manera, el concebir a América Latina desde una actitud “civilizadora” traería como consecuencia una “relación de subordinación política” (Urdapilleta-Muñoz y Núñez-Villavicencio 32).

Teóricas como Darcy Ribeiro explicarán que “los procesos civilizatorios surgen a partir de revoluciones tecnológicas, que se entienden como “innovaciones prodigiosas en el equipamiento de la acción sobre la naturaleza y en la forma de nuevas fuentes de energía que, una vez alcanzadas por una sociedad, logran su ascenso a otra etapa del proceso evolutivo” (Ribeiro 35). Lo anterior se corresponderá, entonces, con que esta dicotomía Civilización-Barbarie será auspiciada por el punto álgido de desarrollo que experimentará Argentina como



nación en su proceso de modernización, ya que se harán aún más evidentes las diferencias de los sectores sociales que ocupan el territorio.

La aparente dicotomía en el texto de Sarmiento no trataba necesariamente de estigmatizar la figura del indígena, del gaucho, sino más bien de encontrar modos de “educar” a estas minorías:

No se trataba aquí de estigmatizar como ‘bárbaros’ o ‘inferiores’ a los indígenas, los mestizos o a los negros, sino de operar una transformación en ellos por medio de una educación que posibilitara su acceso y participación directiva en la nueva sociedad nacional que se vislumbraba. Se proponía un proceso de aceleración evolutiva, frente al de incorporación histórica, auspiciado por prominentes miembros de la oligarquía liberal y algunos conservadores (Urdapilleta-Muñoz y Núñez-Villavicencio 37)

Lo que es evidente es que Sarmiento encuentra una relación directa entre la mezcla racial de lo americano basado en rasgos puramente deterministas, al decir, por ejemplo, que “identifica la barbarie con lo americano, que es una mezcla de lo hispano (el despotismo, el oscurantismo) con cualidades esenciales de la raza indígena (ociosidad) y lo africano (la anarquía). (Urdapilleta-Muñoz y Núñez-Villavicencio 37).

De tal manera, para Sarmiento el contacto con la naturaleza, la no estipulación de un orden social producirá esta barbarie. Ahora bien, la problemática fundamental en Sarmiento será construir un espacio social donde los individuos puedan interactuar como una colectividad, ya que para Sarmiento la barbarie, manifestada en figuras como la del gaucho, será precisamente relacionada con esta actitud individualizadora, no integrada a un orden social determinado, “Este hábito de triunfar en las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, de desafiarla y vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad” (Sarmiento 14). Finalmente, para Sarmiento la

problemática establecida entre civilización y barbarie se resolvería “poblar y formar ciudades en las que florecieran las instituciones y las artes” (Sarmiento 14)

Así, el concepto de Identidad para Sarmiento podría resumirse a este juego colectivo establecido por el naciente Estado, con la observación de que todos los integrantes de la nación debían ajustarse a estos principios “civilizadores”, y en ese sentido no puede ser una Identidad individualizadora, porque iría en contra de los principios ilustrados de este nuevo orden.

#### **2.1.6. Esteban Echeverría, “El matadero” como contrapunto de la civilización**

Otro texto no menos importante para entender la relación Civilización-Barbarie, es, sin duda “El matadero”, publicado entre 1838 y 1841. Esteban Echeverría, su autor, nace en Buenos Aires en 1805, y desde muy joven se ve influido por el modelo de la Ilustración francesa y, a los 19 años, consigue una beca para estudiar en París (Mendoza Romero 6). A su regreso empieza a publicar activamente en los círculos literarios de la época, y en 1837 publica *La cautiva*, libro de poemas donde Echeverría retrata el paisaje porteño de la pampa, y no solo eso, sino que este texto es leído no solo en los círculos de intelectuales argentinos de la época, sino que además es leído también por público europeo, lo que marcará un hito en la historia literaria Argentina:

*La cautiva*, incluido en *Rimas* (1837), traslada el paisaje de La Pampa a la naciente literatura argentina y convierte a Echeverría en el primer autor porteño leído al otro lado del Atlántico (fueron enviados a Cádiz 500 ejemplares de la primera edición)” (Mendoza Romero 6).

De esta manera se podrá decir que Echeverría inaugura lo que posteriormente se conocerá como “literatura porteña”, y no solo eso, sino que además fue el propio Echeverría quien

establece lo que posteriormente Sarmiento denominará como “Barbarie” en el contexto argentino ya desde la publicación de *La cautiva*, en los primeros versos se puede leer el contexto de monumentalidad con que autores posteriores relacionarán la naturaleza: “El Desierto, inconmensurable, abierto...” (Mendoza Romero 6). Ahora, en la descripción de este paisaje se describe también el medio donde habita el gaucho, lo que fortalecerá aún más la dicotomía Civilización-Barbarie.

Críticos posteriores como Ricardo Piglia encontrarán, en este sentido, una tesis en suma interesante al afirmar que la narrativa argentina se inaugura dos veces, una, con la publicación de *El matadero* y otra, posterior, con *Facundo*, que retoma estos paisajes monumentales, esta cercanía de la naturaleza con que Echeverría inaugura la ficción argentina, “Si ni siquiera puede extraerse del “desierto” a la “barbarie”, identificada con los gauchos; ya no hay alternativa a la polaridad lexicalizada por Sarmiento. De este modo los prohombres de la nación argentina justificaron el genocidio indígena.” (Mendoza Romero 6).

Interesante será la postura del propio Echeverría, quien dictará, en 1837, una serie de conferencias, donde adoptará lo que la crítica conoce como “mirada estrábica”, es decir, “la articulación de una cultura nacional dependerá de la atención simultánea y la síntesis de dos realidades opuestas, las costumbres propias y las ideas que representen “la ilustración del siglo”. (Mendoza Romero 8). De esta manera, para Echeverría el concepto de Identidad se situará en la frontera, y este giro perdurará hasta nuestros días:

Tanto “La cautiva” como “El matadero” son dramas de frontera. En el Río de La Plata, naturaleza y frontera tendían a relacionarse en un *continuum* por el que se pasa de una noción social y económica a una dimensión impuesta: la determinación de la llanura. En un medio ruralizado, donde las bases mismas del poder político eran rurales y donde los proyectos de organización nacional se proponían interpelar a los habitantes de la ciudad y fundarse en el desarrollo de lo urbano, el tema de la frontera no incluye sólo al indio sino también al bárbaro.

Se trata de un espacio cultural sobre el que “El matadero” es el primer ensayo narrativo en prosa y “Facundo”, su texto clásico (Altamirano y Sarlo 36)

La postura de Echeverría respecto a la pampa argentina será el emblema sobre el cual se construirá un contrapunto y que después Borges reconfigurará con relatos como los relatos de cuchilleros, donde la figura del gaucho vendrá impregnada de toda la carga histórica que la discusión Sarmiento-Echeverría traerá a la mesa.

### **2.1.7. José Hernández y “Martín Fierro”. La voz del gaucho**

José Rafael Hernández nace en Chacras de Perdriel en 1834. Militar y político argentino, publica *El gaucho Martín Fierro* en 1872 después de ser proscrito por Rosas. El poema, originalmente escrito por partes y publicado también por partes en el diario *La República*, se publica, ahora como libro, en la imprenta “La Pampa” (Crocco). Se trata de un poema narrativo escrito en verso que trata sobre el gaucho Martín Fierro, que, después de una injusticia cometida contra él, tiene que volverse un “gaucho matrero”, es decir, un gaucho fuera de la ley (Leumann).

Un tema central en esta obra tendrá que ver, entonces, con las injusticias que se cometen contra los gauchos, simbolizados todos en el propio Martín Fierro. En ese sentido, la manera en que Hernández presenta la problemática es a través de la oralidad y más precisamente de lo que se conoce como “payada”, que es un modo de improvisación, de canto rimado acompañado de una guitarra (Fernández Manzano 27). De esta manera, la estructura del poema “establece una superestructura definida en dos planos: el acto contextualizado de cantar y el relato cantado” (Jitrik 13).

Parte de la crítica concuerda en que el poema de Hernández, el narrador del poema podría transfigurarse en el propio Hernández, “[a]demás de ser la historia de un gaucho desgraciado,

Martín Fierro es la narración, drama y confesión simbólica de las vicisitudes del alma de José Hernández, alma que se perdió y se encontró en el personaje y la obra creados” (Hughes 50).

Ahora bien, la manera en que Hernández trata el tópico de la Identidad es, como ya se ha dicho, a través de la oralidad y la payada, pero más aún, la manera en que Hernández quiere configurar la idea de Identidad es a través de lo colectivo reflejado en lo popular, y un logro importante de Hernández es saber captar el registro lingüístico del gaucho, que está condenado a desaparecer en la moderna nación argentina (Pérez 236), rasgo que posteriormente Borges recuperará al construir un habla particular en sus personajes, en los orilleros, puesto que esta relación en cuanto a la representación del gaucho será fundamental para amasar en Borges su primera autfiguración.

Para cerrar la relación de Borges con la tradición literaria argentina, en este breve recorrido se pretende sintetizar ciertos elementos que Borges considerará en su producción temprana y posteriormente en su producción tardía, ya que temas como el duelo serán una constante, un tema que no abandonará nunca, además de que, gracias al conocimiento de la tradición literaria y a la fascinación por lo popular, Borges logrará conjugar, en su primera autfiguración, estos tópicos de manera satisfactoria, “El tratamiento de Borges de estos temas y su recepción favorable entre el público argentino forman parte de un largo proceso en el que convergen, no sin tensiones constantes, la cultura letrada y la cultura popular rioplatenses” (Dávila 14).

Del mismo modo, la noción, aunque sea superficial, del concepto de Identidad en la literatura argentina del siglo XIX nos sirve para entender cómo Borges reescribe, acaso deforma, en esta propuesta suya de reescritura, es decir, de elegir temas, personajes y la Historia argentina

misma para reelaborarlos y para introducirse él mismo como personaje en su reinterpretación de la tradición literaria argentina.

## **2.2. La tradición de la autofiguración en Argentina. Witold Gombrowicz y la autofiguración del escritor como nuevo modo de entender la construcción del Yo.**

Así como se ha visto la producción literaria en Argentina desde mediados del siglo XIX, el interés que ha permeado en cuanto a constituir una identidad nacional sólida, así también durante la primera mitad del siglo XX aparecerá un grupo de escritores, sean antecesores inmediatos o contemporáneos de Borges, que dilucidarán la construcción de sí mismo desde el plano textual, y al mismo tiempo harán de la construcción textual de sí mismos, de su autofiguración, un elemento fundamental para entender las pretensiones de Borges en su producción literaria temprana.

Particularmente en la figura del escritor, el hecho de configurar una imagen de sí mismo, una autofiguración, se vuelve un acto dinámico que termina engendrando en la escritura el germen de una identidad cambiante que muchas veces tendrá incluso que ser reconstruida en el propio texto:

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”. (Premat 12).

Lo que importa, en ese sentido, es ver cómo los escritores proponen, en este plano dinámico de construcción de este Yo textual, soluciones y mecanismos diversos. La importancia de este trabajo versará, entonces, en entender cómo Borges, al proponer la construcción de una identidad cambiante, de un espacio ficcional, una puesta en escena para representar esta

multiplicidad de sí mismos que tendrán su punto de partida en “Hombre de la esquina rosada” y seguirán como una contante en su obra.

Del mismo modo, ver algunos antecedentes será importante para entender que, el hecho de autofigurarse no es un hecho aislado, sino que se convierte en una actividad que escritores como Gombrowicz, Macedonio Fernández y posteriormente Juan José Saer o Ricardo Piglia harán, ya en la segunda mitad del siglo XX, a voluntad.

El caso de Witold Gombrowicz es particularmente especial en la Historia de la literatura argentina, ya que gracias al proceso de inmigración europea puede llegar a Argentina en 1939 y empezar a desarrollar una escritura que raya en lo personal, pero también en lo político (Premat 10). Ahora, esta escritura logra hacerse presente a través de la construcción de una figura de autor en sus textos, es decir, una autofiguración, como afirmará a uno de sus editores ya en el exilio argentino: “Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa. [...] Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote (¿!)”. (Premat 11).

Ahora bien, en Gombrowicz la construcción de su Yo textual estará relacionada, como en su momento lo estuvo para Rousseau, en ciertas particularidades y exigencias que el escritor se planteaba para sí mismo y para sus lectores. En el caso de Gombrowicz, el ser polaco, el estar huyendo de un país embebido en la ideología nacionalista como lo era Polonia durante la Segunda Guerra Mundial, su condición de exiliado, su homosexualidad, “La ferviente, explícita y ardua búsqueda de la originalidad, la imposible posición de un escritor polaco en el exilio en los años cuarenta y cincuenta, el descentramiento ético de Gombrowicz,” (Ídem), todos estos elementos pueden conjugarse para que Gombrowicz inicie su autofiguración en

sus diarios y también que inaugure un modo de escribir que no era habitual en la Argentina de los años 30 y 40.

Finalmente, la autofiguración de Gombrowicz es significativa en cuanto al principio de multiplicidad en la construcción de su Yo textual. En ese sentido, en Gombrowicz hay un principio de fingimiento, es decir, una inversión en la labor de escritor, puesto que Gombrowicz, antes de ser escritor, se pretenderá escritor en la construcción de su autofiguración, en el texto mismo, lo que representará un movimiento ingenioso de ser primero escritor en el plano textual y posteriormente en la acción misma, “El caso de Gombrowicz es ejemplar en ese sentido –como también lo es el de Fernando Pessoa–: para convertirse en escritor hay que, primero, fingirse escritor: “El espíritu nace de la imitación del espíritu, y el escritor tiene que imitar al escritor, para al final convertirse en escritor él mismo”” (Premat 11).

Otro elemento fundamental que se encuentra no solo en Gombrowicz sino también en Macedonio Fernández, el propio Borges y en escritores posteriores como Juan José Saer será, ante todo, la imposibilidad de querer, como escritores, adherirse a una corriente literaria específica, como sucedía sobre todo durante el siglo XVIII y XIX, sino que ahora, el emplazamiento hacia la indefinición y la construcción caótica del desencanto serán estandartes que harán reconocible la autofiguración como mecanismo deslindante de la tradición literaria:

por un lado, la tendencia de los escritores a representarse dentro de una tradición, renovada pero reconocible, de la melancolía occidental. Por el otro, la fuerte dimensión negativa de esta representación del sujeto que escribe; en la versión saeriana, una cita aforística que se refiere, precisamente, a Gombrowicz: “El escritor no es nada, nadie” (Premat 14)



### 2.3. La genealogía de Borges, lo político y lo autobiográfico

Como se ha dicho, el propósito fundamental de este trabajo es encontrar los mecanismos que hacen posible en Borges su autofiguración, autofiguración vista desde la mira crítica del propio escritor. Para fines prácticos se han tomado dos aristas para analizar la autofiguración borgeana, la primera, como se ha visto ya, tendrá que ver con la inserción, o, mejor dicho, la interpretación de Borges del canon literario, que derivará, como se mostrará más adelante, en la introducción de la gauchesca, literatura popular, dentro de la tradición occidental. La segunda arista tendrá que ver con el linaje familiar heroico y la interpretación que el escritor hace de este linaje en los relatos de cuchilleros. De esta manera, al hacer el análisis se tomarán en cuenta estos dos elementos, principalmente.

Se sabe que los antepasados de Borges “estaban entre los primeros europeos que llegaron a América” (Williamson 23). Entre sus antecesores más ilustres se encuentran, por ejemplo, Jerónimo de Cabrera, conquistador español, que fundó la ciudad de Córdoba en Tucumán, y también Juan de Garay, que fundó “el asentamiento del remoto poblado de Buenos Aires” (Williamson 23).

Cabe señalar que Borges, a pesar de tener un linaje ilustre, en cuanto a su propio origen parecía indiferente a estos lazos<sup>8</sup>:

“No me preocupo por mis antepasados remotos como los Irala, los Garay, los Cabrera u otros conquistadores que fundaron ciudades y naciones. Nunca pensé en esto; incluso soy muy ignorante. Además, eran personas muy poco inteligentes, militares españoles, y de la España de entonces” (de Milleret 9)

---

<sup>8</sup> Con respecto a la narrativa no será infrecuente esta postura de rechazo por parte de Borges, no obstante, en su poesía ocurre lo contrario, lo que nos da además una visión más compleja de cómo Borges, dependiendo del género en que escribiera, podía tomar o no ciertas posturas, y esto podría ser también un elemento más a considerar al momento de autofigurarse.

Lo que podemos entender con este tipo de aseveraciones hechas por el escritor argentino sobre sus propios orígenes tendrá que ver, nuevamente, con la construcción de una imagen pública, una autfiguración que desde el principio de su carrera literaria habrá de mantener, la de un hombre universal, culto, y al mismo tiempo la de un hombre comprometido, al menos en la primera parte de su carrera como escritor, con los ideales políticos de Argentina e Hispanoamérica.

Muy al contrario de lo que pueda pensar la opinión pública, hay en Borges, además de la identificación europea, un afán por encontrar en su narrativa visos de lo argentino. Esta relación, esta dialéctica en Borges es también la imagen que se ha construido del escritor, es decir, una representación tanto de los lectores como del público en general sobre cómo se perciba la imagen de Borges.

Edwin Williamson, al respecto, encontrará en los primeros textos de Borges esta relación íntima entre lo autobiográfico y lo político donde puede anclarse esta idea de Borges como un escritor político:

Descubrí que muchos de sus textos aludían de manera oblicua tanto a su vida personal como a los acontecimientos de la historia y la actualidad argentinas. Era evidente que Borges estaba imbuido de una fuerte conciencia de la responsabilidad del escritor ante la Historia (...) Es curioso cómo Borges parecía concebir la Identidad Nacional argentina como algo bastante frágil, como una obra colectiva que muy bien podía disolverse, y que por tanto había que vigilar y preservar activamente para que no se revelara como una mera ilusión (Williamson 9)

De esta manera podemos encontrar, al menos en la producción literaria temprana de Borges, esta afinidad entre lo político traducido en la esencia de lo nacional y lo autobiográfico. Ahora bien, los antepasados por los que Borges sentía predilección “eran los hombres que habían cortado vínculos con España y habían luchado para crear la nación argentina” (Williamson 23). A pesar de lo anterior, y tal como nos muestra Williamson, hay que señalar

que a pesar de que Borges siente una predilección honda por lo argentino, en su imagen pública de escritor se mostrará siempre crítico con el concepto de Estado-Nación y de la misma manera con el concepto de Identidad Nacional.

Siguiendo con el árbol genealógico borgeano, señalaremos que, por el lado materno hay personajes como Francisco Laprida, que fungió como presidente del congreso que declaró la independencia de las “Provincias Unidas del Río de la Plata” (Williamson 23) y el general Estanislao Soler, que comandaba una división del ejército libertador que San Martín condujo a través de los años para liberar a Chile y luego a Perú del yugo español (Williamson 23). Finalmente se encontraba también Isidoro Suárez, bisabuelo de Borges, que a los veinticinco años encabezó la carga de caballería que dio un vuelco a la batalla de la liberación de Sudamérica (Williamson 23-24). Este último pariente de Borges es capital en su obra, puesto que le dedicará poemas como “Junín”, y será, por mucho, el pariente favorito de Borges por el lado materno. (Williamson 23-24).

Por el lado paterno está Juan Crisóstomo Lafinur, militar y además uno de los primeros poetas de Argentina, amigo personal de Manuel Belgrano, fundador de la Argentina. De este último personaje Borges guardaba entre sus pertenencias una postal con su imagen, lo que podría hacernos pensar en que ya desde muy joven, como es bien sabido, tenía una inclinación casi natural hacia la poesía (Williamson 23-24).

No obstante lo anterior, regresamos al bisabuelo Isidoro Suárez, y de la batalla de Junín, que será, por mucho, un acontecimiento capital en la Historia argentina pero también en la producción literaria de Borges, porque, como ya se ha dicho, servirá como germen de poemas como “Junín”, sí, pero también abrirá una constante en la producción literaria de Borges, especialmente en la narrativa, puesto que la identificación con el bisabuelo Isidoro podrá

servir como trampolín para abordar otra de las temáticas en la narrativa borgeana, la que tiene que ver con las peleas de cuchilleros.<sup>9</sup>

La batalla de Junín “tuvo lugar el 6 de agosto de 1824 en las alturas de los Andes peruanos” (Williamson 24), además de que, como señalan los registros de la época, “ninguno de los dos ejércitos usó armas de fuego en el combate” (Ídem), además de que los denominados “patriotas”, bando al que pertenecía el abuelo Isidoro, “derrotan a los españoles en poco menos de una hora” (Ídem). La victoria en la batalla de Junín fue tan impactante en la época, que incluso el propio Simón Bolívar alabó la participación del joven coronel Suárez: “Cuando la Historia describa la gloriosa batalla de Junín (...) la atribuirá a la valentía de este joven oficial” (de Torre 299).

Para acabar de cerrar la relación y la cercanía de Borges por el bisabuelo Isidoro Suárez, pero también respecto a cómo veía el movimiento de independencia de Argentina de la corona española, Borges “concebía la guerra de independencia como una “ruptura de la continuidad de la sangre”, “una rebelión de los hijos contra los padres” (Borges, textos recobrados 350-351).

### **2.3.1. Leonor Suárez, la madre**

Claro está entonces que la posición política de Borges se inclinará más hacia el bando unitario, tanto por los lazos de sangre como por la propia convicción del escritor, y este sentimiento quedará vigente, por ejemplo, en la figura de la madre, que transmitirá en el hijo

---

<sup>9</sup> Esta afirmación también será relativa, puesto que, si bien es cierto que se puede observar, sobre todo a partir de los años 30, una progresión en cuanto a cómo Borges abordará la figura del cuchillero, lo cierto es, como afirmará Idelber Avelar “la obra de Jorge Luis Borges ofrece un laboratorio permanente de la masculinidad” (Avelar 93), es decir, cambiará la perspectiva en cuanto a cómo Borges concibe la masculinidad en el cuchillero.

esta filiación con los héroes del bando unitario y, por consiguiente, el desprecio por Rosas, “[Leonor Suárez] se identificaba con tanta fuerza con los héroes desposeídos de la familia que incluso de anciana se describía con orgullo a sí misma como una “salvaje unitaria”, rechazando cualquier cosa que le recordara al tirano Rosas” (Williamson 40)

Del mismo modo, curioso será también cómo Borges invierte estas relaciones de desprecio de la madre, es decir, retoma “gauchos, caudillos, las provincias [y] los usos y costumbres de las clases bajas” (Ídem) y conforma así un universo propio, novedoso por esta mezcla entre lo culto y lo popular que será tan característico de su prosa.

Así, el influjo de la madre será decisivo para la consagración de algunos de los temas recurrentes en los cuentos de Borges, de temas y también de personajes, un ejemplo de esto será, por ejemplo, la provincia de Fray Ventos del Uruguay en el cuento de “Funes el memorioso”, o un cochero de nombre Epifanio, cochero personal de Leonor Acevedo (Williamson 40).

### **2.3.2 Jorge Guillermo Borges, el padre**

Los Borges, a diferencia de los Suárez, tienen menos tradición que los Suárez, y muy probablemente descienden de Francisco Borges, un teniente de la armada portuguesa (Williamson). El abuelo de Borges, Francisco Borges, nació en Uruguay en 1833 (Williamson 40) y combatió durante la Batalla de Caseros. El abuelo Francisco era unitario y probablemente este rasgo será decisivo en la constitución posterior de la postura política del propio Borges.

Hacia 1868 el abuelo Francisco será ascendido a coronel y ese mismo año es destinado a la provincia de Entre Ríos para combatir contra Ricardo López Jordán, perteneciente al bando

federal. Es precisamente en esta campaña donde conoce a Frances Haslam, inglesa de nacimiento y asentada en Argentina durante el periodo de inmigración europea (Williamson 40). Pronto el coronel y la inglesa se casaron y el padre de Borges, Jorge Guillermo, nace en 1874, en la provincia de Paraná, donde había sido destinado el coronel.

Una característica fundamental en el tratamiento de la familia paterna es el hecho de que el abuelo también participa activamente en la vida política de Argentina y termina uniéndose a la rebelión de Bartolomé Mitre, que trata de impedir la sucesión presidencial de Nicolás de Avellaneda, predilecto de Sarmiento. El coronel Borges termina sus días involucrado en la revuelta, durante la batalla de La verde, después de que dos proyectiles de bala lo alcanzaron mientras estaba dando órdenes en el campo de batalla (Barrenechea 1005).

Debido a la muerte del coronel, su mujer y sus dos hijos se ven forzados a vivir de manera estrecha, Fanny Haslam termina convirtiéndose en profesora del Instituto de Lenguas Vivas, “convirtiéndose [...] en jefa del departamento de inglés” (Williamson 47). En ese sentido, Jorge Guillermo nunca se sintió especialmente identificado con lo argentino, más bien, llevó su herencia inglesa bien arraigada, y esta conciencia inglesa pasó posteriormente a Jorge Luis.

Finalmente, un hecho importante sobre la muerte del coronel Francisco es que su viuda se encargó de romantizar su muerte, y esta romantización pasó a su hijo y posteriormente a su nieto, que habría de encontrar aquí otro germen importante para habilitar la construcción de los relatos correspondientes al culto al coraje. Ahora bien, este relato romantizado de la muerte tiene visos fantásticos, otro motivo que Borges recuperará después:

En esta versión [romantizada del relato] el general Mitre había ordenado a sus tropas que se retirasen del campo de batalla aún cuando el coronel Borges le informó que se habían quedado

sin municiones. Cuando Mitre insistió en retirarse, Borges, que llevaba un poncho blanco, montó su corcel blanco y cabalgó hacia las líneas enemigas, con los brazos cruzados sobre el pecho. Cayó sobre una hondonada de balas y sus hombres lo llevaron sobre un cuero de vaca a una estancia vecina, donde murió por sus heridas. Se dice que sus últimas palabras fueron “He caído en la creencia de haber cumplido plenamente con mi deber y mis convicciones, y por los mismos principios por los que he luchado toda mi vida” (Vaccaro 22).

Muy probablemente, en este relato romantizado, existirá el germen de otra preocupación no menos borgeana, es decir, el hecho casi obsesivo de Borges por tratar de retener estos episodios familiares, de no dejarlos pasar, motivo por el cual otra cuestión fundamental en la narrativa borgeana que es competente en la primera autofiguración del escritor argentino tiene que ver con los espacios y el tiempo histórico:

Como han analizado diversos especialistas, en Borges hay una tendencia a idealizar el pasado argentino, especialmente las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; en su narrativa y en su poesía, el presente —de mediados de la década de 1920 en adelante— suele ser una degeneración de un pasado ilustre y heroico. (Dávila 10)

Así, los relatos de cuchilleros, los relatos de culto al coraje tendrán como espacio la pampa argentina, las zonas limítrofes de Buenos Aires, etc. Así como también los nombres de las calles de los barrios populares quedarán enraizados como referentes constantes que se repetirán en la narrativa borgeana.

Ahora, queda claro que para Borges la ficcionalización del pasado heroico de su familia por ambas partes, tanto la línea materna como la línea paterna, dará pie a entablar el diálogo de Borges con su propia autofiguración, puesto que gran parte de la imagen que construye de sí mismo tiene anclajes en estos antepasados militares. Lo que es interesante es ver cómo también da un giro al tocar episodios como el de Junín en el poema del mismo nombre, también es interesante que, al mismo tiempo, construye y se apropia de una imagen de Argentina que aparentemente no comparten ni la madre ni mucho menos el padre, así, podría pensarse que la inserción del gaucho en su producción literaria será acaso el modo en que

Borges podría estar tratando de romper con esa herencia preconcebida que bien podría conjugarse con el tópico Civilización-Barbarie planteada por Echeverría, Sarmiento y José Hernández.

Lo que hace Borges no es buscar una voz nueva en cuanto a construir un género literario como la gauchesca, al menos no en los años 30. Lo que resulta importante es cómo Borges toma lo que existe en la Argentina y lo reescribe, es decir, interpreta esta herencia a su modo, y en este nuevo modo de entender lo que hace son modificaciones del género, sin destruirlo, sin suplantarlo, y en estas modificaciones su autfiguración resulta clave para entender cómo construye esta imagen de sí mismo.

#### **2.4. Relatos de cuchilleros.**

El primer relato publicado por Borges fue “Leyenda policial”, publicado en 1927, en el número 38 de la Revista *Martín Fierro* (Borges, Leyenda policial 4). Posteriormente este relato fue recogido en *El idioma de los argentinos* con el título de “Hombres pelearon”. Según autores como Jesús Dávila, ya en este relato se establecerán a las claras elementos constitutivos de la narrativa borgeana que serán constantes en los relatos de cuchilleros, que, como se ha mencionado ya, tienen que ver con los espacios y el tiempo histórico narrado (finales del siglo XIX, principios del siglo XX) (Dávila 10). Otro rasgo importante señalado por Dávila respecto al tema del duelo es que “el comportamiento —ambiguo e ilegal— de los personajes excluyen la participación de héroes impecables” (Dávila 11). Interesante será, en ese sentido, el hecho de que, mientras que en la narrativa borgeana se hace apología de estos personajes que representan impecablemente la marginalidad, en la poesía borgeana, estos temas no son recurrentes (Dávila 11).



Otro rasgo que sí tienen “Leyenda policial”, “Hombre de la esquina rosada” y “El desafío” son la “veneración atolondrada del compadrito”, ya que en cuentos posteriores con el mismo tema esta característica “[se] cuestiona o, incluso, aniquila la admiración del cuchillero” (Dávila 11). Interesante será, también, que otro texto capital para entender cómo se configurará la atmósfera de la pelea entre cuchilleros será *Evaristo Carriego* que, curiosamente, responde a una biografía del poeta argentino escrita, o más bien incluso ficcionalizada, de Borges, y curioso será también cómo a partir de este texto Borges terminará de asentar el mundo posible de estas narraciones, a las que volverá constantemente, y donde “Hombre de la esquina rosada” será “el primer regreso afortunado a ese mundo” (Dávila 11).

No debe confundirse el tratamiento que Borges da a los relatos de cuchilleros porque, como ya se ha dicho, Borges lo que hace es amalgamar temas vernáculos, temas populares con este conocimiento profundo de lo culto, en ese sentido, Borges entiende la importancia de la tradición oral en la gauchesca, que luego retoma en el modo de hablar de sus propios personajes:

Desde sus orígenes, el género en cuestión reúne a personas con formaciones muy distintas: por un lado, hay hombres con una cultura refinada para la época —por ejemplo, José Hernández y Eduardo Gutiérrez—; por otro, hombres analfabetos como solían ser los gauchos. El tratamiento de Borges de estos temas y su recepción favorable entre el público argentino forman parte de un largo proceso en el que convergen, no sin tensiones constantes, la cultura letrada y la cultura popular rioplatenses. (Dávila 14)

De esta manera, así como Borges es capaz de identificar la tradición de la literatura occidental, así también es capaz de identificar en la oralidad otro modo de tradición, motivo por el cual el plano del registro lingüístico, el cómo hablan sus personajes, será tal vez la manera en que Borges deja su marca muy particular que después será emulada por otros contemporáneos.

## **Conclusiones.**

En este capítulo se hizo un rastreo sobre cómo se construye el concepto de Identidad en la conformación de Argentina como nación independiente, para posteriormente conjugar en esta relación la construcción del yo público textual, es decir, la autofiguración de Borges sobre la base de la tradición y su propia genealogía. Es importante señalar que, en la autofiguración borgeana, como se verá en el siguiente capítulo, es indispensable entender lo autobiográfico y la tradición como tópicos indisolubles, y, en ese sentido, atender a elementos tales como el habla de los personajes, los espacios narrados, que en su mayoría pertenecen a las zonas marginales de Buenos Aires, el tiempo del relato, para entender cómo Borges, a través de este mostrar lo marginal en los relatos de cuchilleros, consigue, de algún modo, reestructurar en su narrativa el concepto de identidad, que, como se verá, para él es un signo cambiante, dinámico, que irá adecuándose de acuerdo a ciertas especificaciones del relato y de su pretensión de escritor.

Finalmente, cabe señalar también que a pesar de que Borges aborda la identidad como un elemento inestable, siguiendo a Nietzsche, sí podrán verse algunos rasgos que permanecerán constantes durante toda su obra posterior, que tendrán que ver, sobre todo, con como él asume, por ejemplo, el culto al coraje como un imposible, y de la misma manera, cómo en sus autofiguraciones en relatos de cuchilleros posteriores, irá asumiendo un papel más activo que el que se percibe en “Hombre de la esquina rosada”, donde se limitará a ceder la palabra, a asumir el duelo como un espectador.

### **Capítulo 3: La autofiguración en “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”**

#### **Introducción.**

En este capítulo se analizarán los cuentos de “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”. Para realizar el análisis nuevamente se tomará como base la propuesta del teórico Jesús Dávila, el concepto de autofiguración del teórico José Amícola y algunos aspectos de los estudios de Rafael Olea Franco. El objetivo de este análisis será plantear algunas respuestas a las incógnitas planteadas en el capítulo 1 y 2, como lo son los mecanismos de autofiguración que pueden observarse en ambos cuentos, y cómo el yo propuesto por Borges en cada caso ofrece posibilidades distintas de manifestación textual. Tratarán también de cuestionarse algunos puntos sobre los relatos de cuchilleros, que serán una base importante para entender la manifestación del yo en ambos cuentos. Finalmente, se identificarán los elementos que hacen posible la lectura simbólica en la autofiguración borgeana, que se ha sintetizado en lo materno, que tiene una relación estrecha con lo popular y lo paterno, y que estará fuertemente arraigado en el tópico de la biblioteca y la literatura.

### 3.1. “Hombre de la esquina rosada”, personajes, escenario, ambiente

Respecto a “Hombre de la esquina rosada” y la primera autofiguración de Borges en este cuento, habrá que rescatar lo dicho por Dávila respecto a cómo la biografía dudosa de *Evaristo Carriego* sirve como germen para desarrollar el relato de cuchilleros. Lo primero que hay que advertir es el título del cuento, el cual está tomado parcialmente de un fragmento de la biografía de Carriego: “el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el fuego humilde de San Juan, revolcándose como un perro en mitad de la calle, la estaca de la carbonería, su bloque de apretada tiniebla, sus muchos leños, la mampara de fierro del conventillo, los hombres de la esquina rosada” (Borges 120).

En *Evaristo Carriego*, Borges desarrollará algunos elementos que posteriormente repetirá en relatos tardíos como “El encuentro” (1969) “Historia de Rosendo Juárez” (1969), “Juan Muraña” (1970) y “El indigno” (1970) (Dávila 22) y que por supuesto ya son identificables en “Hombre de la esquina rosada”. Estos elementos serán “el establecimiento nocturno, el arroyo Maldonado, el inmigrante y el guapo” (Dávila 22). De este modo en “Hombre...” la referencia del escenario donde suceden los acontecimientos se concatenará con lo marginal, con el arrabal y las clases bajas: “Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. Era un local que usted lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza, y por el barullo también” (Borges 63).

En el cuento serán relevantes, entre otras cuestiones, la relación que para Borges tendrá el tango con la vida nocturna y, de manera obvia, con los establecimientos clandestinos donde los personajes de “Hombre...”, cuchilleros y prostitutas, participan en la descripción y en la trama:

Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño o hacia los cañaverales y huecos del Maldonado —zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente salones, donde flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera— se trenzaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto con una puñalada humana en el vientre (Borges 130).

Para entender en contexto cómo se relacionan los elementos señalados con anterioridad en la primera autfiguración borgeana habrá que añadir, además, el criterio del propio escritor argentino respecto a cómo entiende los elementos fundamentales en el modo de escribir relatos de cuchilleros que se encuentra ya desde “Hombres pelearon” (1928)<sup>10</sup>, donde Borges describe el culto al coraje:

Ésta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero; de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar (*Martín Fierro*, 4).

Lo que resalta, además de la figura del cuchillero, figura que se irá mitificando, y del culto al coraje, será también la configuración de un espacio al que Borges volverá constantemente en su obra (Dávila 17). Un recurso constante en este cuento será ambientar el tiempo de los hechos, pero no de manera específica, un rasgo determinante tanto en “Hombre...” como en relatos de cuchilleros posteriores será, precisamente, esta indeterminación temporal, que situará los acontecimientos en algún punto de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y de hecho quizá la única fecha específica que propone Borges aparece en “Leyenda policial”, donde se establece una fecha mucho menos vaga: 1896 o 1897 (Dávila 17).

Desde que empieza a escribir relatos de cuchilleros, Borges ofrece una definición de las orillas, “Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era «el

---

<sup>10</sup> Cabe señalar que el título original de este relato es “Leyenda policial”, que apareció en 1927, en el número 3 de la revista *Martín Fierro* y un año después fue reeditado con el nombre de “Hombres pelearon” (Dávila 17)

centro» eran «las orillas»: palabra de orientación más despreciativa que topográfica” (Borges 4). Así mismo, este término no es invención del escritor, sino que recupera la palabra, precisamente de finales del XIX, palabra que se empleaba para denominar despectivamente a los habitantes de los barrios pobres y limítrofes de Buenos Aires.

Volviendo a la figura del cuchillero, se entiende que “La mayor obsesión del cuchillero suburbano es la fama: por ésta vive, mata y muere. No puede tolerar que otro lo supere en ese ámbito” (Dávila 18), y este será otro motivo que Borges aprovechará de continuo en su narrativa, porque siempre habrá una oposición entre el personaje principal y un contrincante directo, que, en teoría, lo iguala o supera en fuerza y valor. En ese sentido, “Para que la ‘liturgia’ del duelo ocurra, debe haber dos guapos: uno va al barrio del otro a desafiarlo” (Ídem), que es justo lo que sucede en “Hombre...”.

### **3.2. Oralidad en el relato de cuchillero**

El lenguaje es otro elemento fundamental de la relación entre relato y la autofiguración. Dávila señala que una de las características del lenguaje que emplea Borges es que utiliza formas arcaizantes para emular la voz de los cuchilleros:

No sólo el vocabulario puede dificultar la comprensión de este pasaje. En los relatos gauchesco-orilleros de Borges, suele haber un manejo “arcaizante” de la nomenclatura de las calles —lo que concuerda con la época en que las acciones se desarrollan—; es decir, se utilizan nombres antiguos. Además, se habla de sitios que con el paso de tiempo desaparecieron (Dávila 29).

En “Hombre...”, el relato se centra en el duelo y posterior asesinato de un personaje apodado “el Corralero”. Borges utilizará una forma de narrar específica a la que volverá en sus relatos tardíos. En “Hombre...”, “Borges emplea un esquema narrativo que será recurrente en sus relatos gauchesco-orilleros tardíos [...] un hombre de edad madura recuerda hechos de su

niñez o de su juventud temprana” (Dávila 29). De esta manera sabemos que el narrador que cuenta la historia aún es muy joven cuando conoce al Corralero la noche del asesinato (Ídem), y también podemos saber que aquel joven, que posteriormente asesinará al Corralero, tiene aspiración de convertirse también en compadrito, es decir, aspira a la fama que ser cuchillero le otorgará.

Un elemento más en relación con el lenguaje y con el narrador del cuento es la conciencia de la miseria, que se hace evidente mientras el personaje narra: “[...] pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más?” (332).

El clímax de la historia en “Hombre...” tiene que ver con el hecho de que el Corralero, que llega a la zona como un guapo, le arrebató en la tanguada la mujer a Rosendo Juárez, el otro guapo, que debió de haber retado a duelo al Corralero y no lo hizo, malogrando así su honor, y, por tal motivo, el narrador se siente obligado a asesinar al Corralero como un gesto casi heroico no tanto para devolverle el honor a Rosendo Juárez tanto como para probar su propio coraje. De esta manera, Dávila establece al menos tres motivos por los cuáles el narrador asesina al Corralero:

Podría decirse que el narrador asume la responsabilidad de matar al Corralero por tres motivos: la cobardía de Rosendo, las fanfarronadas del forastero y la posesión de la Lujanera; quizá esta última es la razón definitiva. El narrador no tolera la idea de que aquella mujer pase esa noche y muchas más al lado de Francisco (Dávila 30).

Aquí encontramos un último móvil para el asesinato del Corralero, que tiene que ver con el deseo, y de esta manera, el juego del culto al coraje y la traición funciona desde dos perspectivas, el primero y más obvio entre el Corralero y Rosendo Juárez al despojarlo de la

Lujanera en la tanguada, y el siguiente, que solo descubriremos al final, tiene que ver con que el narrador lleva a cabo el asesinato por la misma razón que el Corralero: el deseo. En el relato las intenciones del narrador se hacen evidentes precisamente por la omisión de un pasaje crucial para entender el orden de los hechos, pasaje donde el narrador sigue al Corralero y a la Lujanera fuera del salón de baile y, repentinamente, corta la historia y la dirige hacia otra parte:

Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos en cualesquier [sic] cuneta”. Después de estas palabras, hay una brusca interrupción en el relato; el narrador empieza a hablar de su regreso al salón de Julia —luego de haber herido mortalmente a Francisco Real, como se nos revela al final del texto—: “Cuando alcancé a volver, seguía como si tal la cosa el bailongo” (Ídem).

Teóricos importantes de la obra de Borges como Daniel Balderston afirman, sobre este relato y la serie de omisiones perpetradas por el narrador que “el suceso fundamental del cuento no está narrado, apenas está sugerido” (Balderston 8). Sobre este corte abrupto, el otro personaje que puede llenar el vacío de la narración es la propia Lujanera que, en un momento dado, casi al final del relato, vuelve al salón con el Corralero al borde de la muerte:

El hombre no estaba para explicar. La Lujanera lo miraba como perdida, con los brazos colgando. Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar. Dijo que luego de salir con el Corralero, se fueron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo. ¿Quién le iba a creer? (Borges 68).

### **3.2.1. Cierre del relato y autofiguración borgeana**

“Hombre de la esquina rosada” cierra con la confesión del propio narrador a Borges, que sólo hasta el final se muestra como el interlocutor al que se dirige prácticamente toda la historia: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el



chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (Borges 69).

Lo imprescindible del relato para compaginar todo lo anterior con la construcción de la figura del propio Borges es, precisamente, que aparezca nombrado el escritor argentino al final, y que se muestre además como interlocutor del otro, del cuchillero, del asesino, porque es a partir de este gesto que podemos empezar a dialogar entre autofiguración y texto.

José Amícola, en su definición de autofiguración, deja muy en claro que es imprescindible que entre autor y construcción textual se establezca una relación directa, en este caso la identidad nominal entre el Borges autor del relato y el Borges que en el plano ficcional escucha el relato. De esta manera se compagina el autor y su figura textual. Un gesto decisivo en esta autofiguración es el hecho de que el propio Borges no participa activamente en el desarrollo de los acontecimientos, como se esperaría, por ejemplo, de antecesores como Echeverría o Sarmiento, que desde el momento en que toman la palabra van construyendo una imagen de sí mismos a través de sus experiencias vivenciales y, en menor medida, de su relación intelectual con otros textos.

Otro punto fundamental, en el caso de Sarmiento, es cómo asimila estas lecturas y construye una imagen de sí mismo basada en modelos literarios diversos, ya que a pesar de los usos y costumbres propios de un hombre que no ha salido de América Latina se suman los modos de ser europeos, occidentales, creando una amalgama muy particular entre autor y autofiguración. Esta relación más histórica que literaria entre Sarmiento y Borges tendrá que ver, precisamente, con la negativa del propio Borges a aceptar sin más el modelo escritural de la época, y por tal motivo su autofiguración en “Hombre...” bien podría tratar de cuestionar estos modelos heredados, ya que otro punto importante a considerar es cómo el

propio Borges, que conoce a profundidad, como ya se ha dicho, la tradición literaria en Argentina, no aceptará inocentemente el modelo autobiográfico tradicional, más bien, y esta será una constante en toda su obra narrativa, tratará de establecer unas pautas individuales para construir su propia imagen de autor.

La única relación palpable entre la autobiografía del Río de La Plata y la autofiguración borgeana es el tópico de la biblioteca y la relación de la figura de autor con su ideario intelectual heredado por la tradición literaria, aunque esta relación no es evidente en “Hombre...” y solo puede deducirse por la actitud del Borges ficcional, que se limita a escuchar el relato, que no participa en la trama.

### **3.2.2. Autofiguración y genealogía en Borges: lo materno y lo paterno en “Hombre de la esquina rosada”. Lo popular y lo culto.<sup>11</sup>**

Habrá que establecer otra relación, ahora en relación con el árbol genealógico del escritor argentino. Si bien Amícola acepta lecturas simbólicas, en este caso, psicoanalíticas, al momento de reconstruir la imagen del yo autofigurado, en el caso de Borges no sería extraño encontrar elementos que hagan evidentes este análisis.

El caso de Borges resulta paradigmático porque, como es bien sabido, una de las características en su producción es la ausencia de experiencias vivenciales, que reemplaza con la figura y el símbolo de la propia biblioteca. Si bien es cierto que en este texto en particular la concepción de la biblioteca no está expresada, lo está la actitud de la

---

<sup>11</sup> En este trabajo se hace mucho hincapié en que las referencias a lo materno y a lo paterno en Borges no responden necesariamente a un análisis minucioso basado en el modelo freudiano, sino que, siguiendo la teoría de Amícola, se rescatan algunos puntos de dicho modelo sin profundizar en una cuestión clínica del autor, cómo la influencia de la madre y el padre funcionan como modelos puramente literarios para la creación de una imagen de autor en los cuentos señalados.

autofiguración del Borges que escucha la historia, y en ese sentido, del Borges que cede la palabra.

En cuanto a la identificación de elementos relacionados con el padre y la madre en la narrativa del escritor argentino, la propia teoría freudiana ofrece, como es bien sabido, una relación de corte edípico, que el propio Amícola acepta cuando empieza a cuestionar el rol de la autofiguración masculina en las autobiografías del Río de La Plata. Amícola establece una relación entre la figura del padre y el proceso de autofiguración en tanto que la idea de varones de la élite social del momento se apropia del mérito de poder contar su propia vida y construirse públicamente en este orden textual. De esta manera Amícola, siguiendo el estudio de Prieto, establece a las claras cómo en las autobiografías argentinas puede encontrarse el complejo de Edipo en casi todos los casos.

En la teoría freudiana, Freud “había sostenido que cada niño elaboraba su complejo edípico, construyendo la figura de un padre “aristocrático” (Freud 88-89). Así, según Freud, el niño está enamorado de la madre y tiene que apartar la figura del padre biológico para buscar un reemplazo del padre biológico, que fundamentalmente es un padre simbólico que además pertenece a la clase social aristócrata y así preservar a la madre (Freud 88-89). Otra analista freudiana, Marthe Robert, retomará la misma idea para afirmar, además, que “la fabulación en el niño sobre sus orígenes paternos tiene que ver con su vergüenza de haber tenido un nacimiento bajo y de no ser nunca suficientemente amado” (Robert 46). En esta fabulación de la vida, la madre también será encasillada dentro de una clase baja, de origen campesino, y este origen le permitirá al niño, mantener consigo a la madre y colocar a la madre, al mismo tiempo, “a distancia de un padre fabulado y quimérico que le procuraría a él mismo un origen más noble” (Robert 50).

La explicación de Robert tendría sentido en “Hombre...” tomando en cuenta que, de ser posible establecer un balance entre lo materno y lo paterno en la obra del escritor argentino, lo materno estaría fuertemente influido en la gauchesca, esto por la actitud de la propia madre de sentirse identificada con lo argentino desde muy niña.

La idea del duelo no es tanto literal como simbólica<sup>12</sup>, puesto que a pesar de que Leonor Borges no sentía especial interés en la figura del gaucho, el hecho de haber sido una mujer brillante sometida por las costumbres de la época a una vida casi servil podría contrastar con su actitud rebelde, desajustada, de respetar los cánones de la época y, en ese sentido, luchar silenciosamente con estos modelos impuestos, además de sentirse plenamente identificada con lo argentino y lo marginal, al considerarse ella misma como “una sucia y salvaje unitaria” (ídem) cuando se le preguntaba sobre sus orígenes y su filiación política. De este modo, no es difícil entrever en “Hombre...” estos guiños discretos donde la imagen de la madre puede relacionarse con la idea del duelo (no literal), con lo marginal, etc.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Respecto a la postura que se tomará en este trabajo de investigación, es importante señalar que la relación entre lo materno y lo paterno estaría en un polo opuesto de la postura que sostendría, por ejemplo, Edwin Williamson, que aceptaría la influencia de la madre en la poesía heroica, pero de ninguna manera en la narrativa de cuchilleros. A este respecto, también habrá que decir que el influjo materno y paterno no necesariamente son excluyentes, y ejemplo de esto sería el ensayo autobiográfico “El hacedor”, de 1960, donde Borges regresa al tópico del culto al coraje, con la figura del padre y del puñal como motivos principales: “Éste [su padre], lo dejó hablar como si no escuchara o no comprendiera y descolgó de la pared un puñal de bronce, bello y cargado de poder, que el chico había codiciado furtivamente. Ahora lo tenía en las manos y la sorpresa de la posesión anuló la injuria padecida”(Borges 11). Para cerrar la idea, cabe señalar que el análisis de figura de autor en relación con lo materno y lo paterno se hacen en cuentos publicados antes de la década del 60, lo que también ayudaría a comprender cómo, antes de esa fecha, sería probable atender a esta relación, pues recordemos que una de las características esenciales en la obra narrativa de Borges es el hecho que su autfiguración se modifica de una época a otra.

<sup>13</sup> Esta idea de lo marginal en la madre, según Williamson, estaría ligada al alejamiento de la aristocracia argentina, actitud que impregnará en su hijo desde muy temprano, mientras que en la figura del padre se mantendría la filiación por la literatura: “Entretanto, Jorge y Leonor cuidarían de que su hijo cumpliera sus aspiraciones divergentes. Leonor deseaba que devolviera a la familia su antigua importancia social (...) las demandas de Jorge a su hijo serían más complejas e intangibles (...) cumpliría el destino literario que a él le había sido negado” (Williamson)

El reflejo de lo paterno en la narrativa de Borges podría estar ligado más bien a la idea de la biblioteca, del saber libresco e incluso podría también relacionarse con la propia falta de experiencias vitales del propio Borges, con la timidez y la vacilación, aunque debe tomarse en cuenta que esta postura es también una figura de autor que el propio Borges se encargó de popularizar, sobre todo en la vejez. Otra cuestión de suma importancia es que lo paterno podría aparecer quizá en la propia autofiguración del escritor argentino, en ese guiño que el narrador hace al nombrarlo al final del relato.

Los relatos de cuchilleros con los elementos señalados con anterioridad estarían ligados íntimamente a la madre, es decir, desde el escenario, el duelo y lo costumbrista, y la figura del propio Borges estaría más relacionada con esta actitud de vacilación, esta herencia del carácter del padre que se hará constante en prácticamente toda la narrativa posterior donde el propio escritor aparezca autofigurado. Relatos posteriores como “El sur”, “Tlön, Uqbar Orbis Tertius” o “El Aleph” tendrán en común esta autofiguración del escritor argentino, un hombre tímido que relaciona sus experiencias de vida con el tópico de la biblioteca o la propia tradición literaria. Un último punto por recalcar es que, probablemente, en la línea paterna, el canon y la tradición literaria europea será una constante en el modo de narrar, y por ese mismo motivo los relatos de cuchilleros, relacionados con el color local, con lo nacional, serían una excepción importante que recordarán a la madre.

### **3.2.3. El yo autofigurado de Borges y el yo de la autobiografía del Río de la Plata.**

La autofiguración de Borges en este relato, que trata de romper este yo “absoluto” heredado por Rousseau y emulado ampliamente en Argentina durante prácticamente todo el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, retoma principios clásicos en la construcción del yo, específicamente hablando de los casos de Grecia y Roma, donde la comunidad determinaba

la constitución del sujeto como un todo, como una colectividad. De esta manera, teóricos como Bajtín establecerán una diferencia importante entre el yo público y el yo privado:

De lo anterior puede desprenderse que el hombre público era lo que predominaba en la época clásica, entendiéndose entonces que no se podía concebir otra configuración que no fuera ésta (Amícola 21). Por lo tanto “En el mundo clásico vivir era, así, vivir en función de los otros [...], vivir dentro de una comunidad. Esta concepción de la vida no permitía pensar que existiera la penuria a solas ni la reflexión introvertida” (Bajtín 281-283).

Quizá por esta razón Borges, en un giro inesperado, lejos de una pretensión individual en la construcción de su yo privado, quiere volver a la idea de comunidad cediendo la palabra. Tal vez este será uno de los motivos principales de jugar con su propia autofiguración en su narrativa más temprana y continuar explotando este recurso prácticamente en toda su obra posterior, con la diferencia de que en autorrepresentaciones textuales posteriores sí podríamos ver una participación más activa, que estaría también ligada a su periodo más conocido, el que tiene que ver con la publicación de *Ficciones*. Las autofiguras posteriores de Borges tendrán la particularidad, por ejemplo, de que serán narradas desde la primera persona y el personaje narrador no será otro que el propio Borges, que será además protagonista de los relatos, con total libertad de participación en ellas, además de que se develarán datos autobiográficos importantes tales como la relación intensa con la literatura y la vocación de escritor.

### **3.3. “El Sur”**

El 8 de febrero de 1953 aparece “El Sur” publicado en el periódico *La Nación* y posteriormente, en 1956 “este relato fue añadido a la segunda edición de *Ficciones*” (1944) (Dávila 87). El protagonista de este relato es Juan Dahlmann, argentino con filiaciones germanas, “tenía un abuelo alemán y otro, al parecer, argentino, quien murió “lanceado por los indios en la batalla de Catriel” (Borges 214). “Dahlmann se identifica con el segundo”

(Dávila 87). Desde el principio podemos establecer una relación entre el personaje de Dahlmann y Borges, esto por el abuelo argentino, que tiene una relación directa y autobiográfica con el abuelo del escritor, sobre todo por el apartado de la batalla de Catriel que, como se ha dicho anteriormente, emula perfectamente a la batalla de Caceros donde el coronel pierde la vida. Esta relación familiar nos ayuda desde el primer momento a establecer una identificación que permita autofigurar al escritor argentino en relación con el propio Dahlmann.

Al inicio del relato el narrador realiza una primera descripción del personaje que parece superficial, y que comienza con la afición en observar “un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito y las estrofas del *Martin Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron este criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (Borges 525). Esta descripción cabe perfectamente con la descripción que Edwin Williamson esboza en la biografía de Borges cuando relata el pasado familiar heroico y cómo en la romantización de la muerte del coronel Borges hecha por la abuela, Fanny Haslam, que pasa primero por el imaginario de Guillermo Borges, padre del escritor, y posteriormente por su hijo Jorge Luis, y que será un móvil importante para que Borges reconstruya el pasado heroico de la familia tanto en la poesía como en la narrativa, y aquí se establece otra marca autofigurativa entre Dahlmann y el escritor argentino.

### **3.3.1. Autofiguración de Dahlmann y Borges.**

Dahlmann, en la descripción del narrador, adoptará una postura que será recurrente y que tiene que ver con la predilección “del ciego fervor” (Dávila 87) expuesto en relatos anteriores como “El desafío”. Dávila, en un gesto sumamente puntual, completa esta imagen de

preferencias gauchescas en Dahlmann al afirmar que “Cabe pensar que conmueven a Dahlmann tangos como el “Marne” y el “Don Juan” -estoicos y orgiásticos-, así como las estrofas, o coplas, del “Martin Fierro” donde se signifique “entero al paisano”- es decir, donde se excluya el tono de lamento” (Dávila 87).

En la última parte de la descripción también podemos ver reminiscencias claras de la personalidad del escritor argentino, y el hecho de acudir no solo a la tradición literaria sino también, y esta será una marca registrada en Borges, a la índole de lo popular, en este caso el tango, que será una de las pasiones más arraigadas del escritor y que, curiosamente, un elemento que, como ya se ha comentado en “Hombre...” es la música, nos ayuda a establecer una relación entre el relato de cuchilleros temprano y este cuento.

Otro elemento en cuestión que hay que señalar es el hecho que tanto el narrador como el propio Dahlmann toman una actitud que podría verse también en la actitud de Borges de volverse más críticos en cuanto a la figura del gaucho, pues mientras que en “Hombre...” Borges se mantiene estático como mero observador en esa primera autofiguración, aquí hará exactamente lo contrario, es decir, asumirá una actitud y una postura respecto al duelo y al cuchillero.

### **3.3.2. La descripción e importancia de los espacios en el cuento**

Dávila hará otra observación importante que tendrá que ver con el espacio, ya que el escenario será diametralmente opuesto al escenario de “Hombre...”, pues mientras que “Hombre...” hace apología de la periferia, “El sur” desacralizará los primeros motivos de la narrativa de cuchilleros:

En términos espaciales, hay un cambio sustancial en este cuento. En la mayoría de los relatos referentes al coraje que hemos revisado, el norte -sobre todo Palermo- aparece como espacio



propicio para el héroe gauchesco del suburbio y sus hazañas. Nicolás Paredes, Juan Muraña, el Mentao y el corralero son originarios de esa zona (Dávila 88).

De esta manera, “El Sur” idealiza el cuadro opuesto, que es el espacio rural: “A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores, una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (Borges 525).

Nuevamente se hace referencia, aunque ahora de manera más nostálgica, al arrabal, a las orillas. El color rosado, como ya se ha dicho, es uno de los elementos, junto con el arroyo Maldonado, la oralidad y la música, que intensifican la escenificación de “Hombre...”, y en este relato, no obstante, podemos incluso establecer el color rosado no como un signo gauchesco en sí mismo, sino como una rememoración del propio Dahlmann. Quizá por este motivo hace mucho énfasis en el color deslavado de la estancia (“la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí”), y en el color rosado/carmesí. También podríamos ver un distanciamiento marcado entre el carmesí (color de la sangre, símbolo del duelo) y el rosado, que sería ahora el culto no al coraje sino a la memoria.

Otra cuestión no menos importante tiene que ver con el hecho de que en este cuento Borges desacraliza a los personajes afamados del arrabal (Muraña, el Mentao, etc.), y quizá ésta sea también un motivo por el cual, a diferencia del primer Borges, que se limita a escuchar el relato, por primera vez se anima a pelear. De la misma manera, la memoria, la añoranza, suplantarán el culto al coraje, “si bien Dahlmann ya no es capaz de restaurar el esplendor de ese tiempo perdido -simbolizado en el color rosado [...]- logra conservar el sitio más importante de la estancia: el casco” (Dávila 88).

Cuando el narrador hace énfasis en el color rosado, se hace énfasis también en la autofiguración de Borges en Dahlmann, y nuevamente habría que recalcar la importancia del color rosado como símbolo de la memoria, de lo perdido. De esta manera, mientras el Borges autofigurado de “Hombre...” es un Borges que vive más cerca del tiempo añorado, el Borges autofigurado de “El Sur” es un Borges maduro que solo retoma algunos elementos, como el color rosado.

### **3.3.3. La reconfiguración del padre y el tópico de la biblioteca**

En la lectura propuesta por la teoría freudiana, tanto la madre como el padre estarían ligados con el pasado, pero nuevamente habrá que recalcar esta diferenciación entre la madre, cuya representación estaría íntimamente ligada a lo popular y que en “El Sur” quedará superada por la figura del padre, que representaría la biblioteca, el saber libresco, la tradición y esta actitud quedará también reflejada en Dahlmann, como se verá en el desarrollo de la trama. De la misma manera, y como gesto muy particular, así como Jorge Guillermo Borges, padre del escritor argentino, no se siente cómodo con su filiación heroica, Borges iguala esta actitud en “El sur”, cuando al negar al barrio norte, donde se habían desarrollado la mayoría de sus relatos gauchescos, simbólicamente también podría estar peleando con la tradición popular argentina, con lo referente a la madre, para reformularlo en una nueva manera de narrar, y, por lo tanto, de autofigurarse.

### **3.3.4. Lo autobiográfico como base de la trama. Un episodio de la vida de Borges retratado en el cuento**

“El Sur” construye la trama con base en un evento importante en la vida de Borges, ya que en la víspera de nochebuena de 1938 sufrió un accidente que lo tuvo al borde de la muerte:

Borges había ido a buscar a una muchacha a su departamento de la calle Ayacucho, a unas cinco cuadras de donde él vivía en la avenida Pueyrredón, para acompañarla a cenar con su madre. El ascensor estaba descompuesto, así que decidió subir corriendo las escaleras, pero en la luz escasa se golpeó la cabeza contra la hoja abierta de una ventana recién pintada que habían dejado así para que se secase. A pesar de recibir primeros auxilios, la herida se infectó, y estuvo en cama por una semana con fiebre alta y sufriendo insomnio y alucinaciones. Una noche perdió el habla y tuvieron que llevarlo con rapidez a un hospital para una operación de emergencia en medio de la noche. Había contraído septicemia, y durante un mes estuvo entre la vida y la muerte (Williamson 269-270).

El hecho de que “El Sur” esté basado en el accidente de Borges es de suma importancia en este análisis, ya que, tanto en la trama como en la vida de Borges, el accidente es un móvil importante para llevar a Dahlmann a la estancia de sus antepasados maternos. En este punto de la historia la autofiguración es más que evidente, y significativo es también que Dahlmann haga un viaje a la estancia materna, “donde desea pasar unos días de convalecencia” (Dávila 88), que será una manera también simbólica de reconectarse con lo materno, que es a la vez lo popular.

En la posdata que Borges añadió en 1956 al prólogo de *Artificios* “Una de las dos secciones que integran *Ficciones* (1944); la otra se titula “El jardín de senderos que se bifurcan”, publicada en 1941 como libro individual- el autor observa: “De <<el Sur>>, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Borges 483).

Rafael Olea Franco señala, con base en esta declaración que:

varios críticos creen que el cuento puede leerse: a) como una relación de lo que en realidad acontece a Dahlmann después de que ha salido del sanatorio (es decir, la “directa narración de los hechos novelescos” de la que habla el autor) o b) como una ilusión directa del protagonista, quien al morir en el sanatorio sueña con una muerte heroica y liberadora (o sea, el “otro modo” al que alude Borges (Olea Franco 66).

En esta misma línea, para Olea Franco sería más prudente hablar de estas dos posibilidades como una sola “en la que confluyen dos facetas: una vertiente “realista y otra “fantástica”

(Ibidem. P. 63). Ahora bien, este cruce entre la vertiente realista y la fantástica tiene también un origen puramente autobiográfico, pues debe recordarse que Borges, al salir del hospital, teme no poder volver a escribir:

Cuando [Borges] se recobró, temía haber quedado disminuido mentalmente y no poder escribir nunca más. Decidió escribir algo que nunca hubiera hecho antes para no sentirse tan mal si fracasaba, y eso lo llevó a escribir “Pierre Menard, autor del Quijote”, mientras convalecía de su enfermedad en los meses de verano que iban de enero a abril de 1939 (Williamson 270).

Cuando Borges sale del hospital y publica “Pierre Menard...” inaugura un nuevo modelo escritural que tendrá su punto de ebullición en *Ficciones*<sup>14</sup>. Ahora, es imprescindible que “El Sur” invoque este episodio en la vida del autor ya que este episodio estará también íntimamente relacionado con la simbolización de lo paterno y el tópico de la biblioteca, ya que debemos recordar que previo al accidente de Borges, el escritor argentino sufre la muerte del padre, lo que marcará profundamente su obra, como señala el propio Williamson:

En algún momento de los últimos meses de 1937, el padre de Borges sufre un ataque de apoplejía que le dejó paralizado el costado izquierdo del cuerpo. A la edad de sesenta y cuatro años, el doctor Borges estaba ciego, debilitado por un aneurisma, y ahora inmovilizado. Borges daría un atisbo del estado de su padre en el cuento “El otro” [1975]: “la mano izquierda puesta sobre la mano derecha era como la mano de un niño sobre la mano de un gigante”<sup>15</sup>. El ataque destruyó lo que le quedaba al doctor Borges de voluntad de vivir: quería morir, acostumbraba a decir, quería morir “por completo”, con lo que se refería a morir en cuerpo y alma sin perspectiva de una vida después de la muerte (Williamson 261).

Así como se ha dicho que Borges integraba episodios de la vida de la madre en su narrativa, tal como la provincia de Fray Ventos, donde iba a veranear la madre cuando joven, que

---

<sup>14</sup> Ahora bien, para fortalecer la idea de autofiguración en Borges con ciertos fines específicos, cabe señalar que aún esta anécdota puede resultar controversial, puesto que si leemos cuentos anteriores como “El acercamiento a Almotásim” podemos observar también que hay una versión de esta historia, lo que puede de alguna manera reforzar la idea de que Borges quiere proyectar una imagen de sí mismo anclada en ciertas conveniencias personales: la del intelectual sereno sin experiencias vitales, la del hombre anclado a la literatura como modelo de realidad, etc.

<sup>15</sup> En “Obras Completas”, pp. 13-16 (pág. 15)

aparece en “Funes el memorioso”, o el nombre del cochero Benjamín Otalora, que aparece de igual manera en “El congreso”, así como la relación con la gauchesca, podemos ver a partir de este momento que también la imagen del padre irá adhiriéndose a la narrativa, y la imagen del padre transmutado en el tópico de la biblioteca también será mucho más frecuente.

En cuanto a la vida del escritor, el tópico de la biblioteca se hace más frecuente después de la muerte del padre, porque el escritor argentino, que entonces tiene poco más de 38 años, nunca ha tenido un trabajo de fijo y mucho menos un título universitario, motivo por el cual, y gracias a la influencia de algunos amigos, logra ser colocado en la biblioteca Miguel Cané:

Es muy probable que fuera la difícil situación de su padre lo que hizo que Borges se pusiera a buscar un empleo *full time* por primera vez en su vida. Tenía treinta y ocho años y ningún título, ni siquiera el *baccalauréat* suizo, que nunca había llegado a completar. Como antes solo había trabajado como periodista literario a tiempo parcial en una cantidad de empleos de corta vida, mal [pagados], ahora descubrió que lo mejor que podía conseguir para tener una vida independiente era un puesto como bibliotecario auxiliar en el servicio de Bibliotecas Municipales. El 8 de enero de 1938 empezó a trabajar en la biblioteca Miguel Cané, en el barrio obrero de Almagro Sur, en la zona sur de Buenos Aires, de hecho, al otro extremo de la ciudad donde vivía. Su salario era de apenas 210 pesos al mes, aunque en algún momento posterior, por influencia de amigos, aumentó a 240, un sueldo de todos modos miserable (Williamson 261).

En este apunte de Williamson también se haría válido lo dicho por Dávila respecto a cómo en “El Sur” el espacio geográfico se va moviendo hasta el polo opuesto de la ciudad, así pareciera que Borges, en su narrativa, va adecuando ciertos elementos de su vida al plano de lo literario, tanto así que ya no sería nada fortuito pensar que “El Sur” condensa esta etapa difícil del escritor, y que su correspondiente autofiguración estaría fuertemente ligada a la relación con el padre y su trabajo como bibliotecario, que, como ya se ha señalado, será un elemento nuevo de constitución en sus subsecuentes autofigurasiones.

La etapa de Borges como bibliotecario atañe a este análisis, puesto que Dahlmann, al igual que él, también es bibliotecario, “Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba” (Borges 525). De este modo también se cumple otro presupuesto en la teoría de la autofiguración propuesta por Amícola, ya que un elemento constitutivo en el plano de la autorrepresentación textual tendrá que ver con el hecho de que relatos de esta índole estarían íntimamente ligados en la relación de literatura/vida, ya que muchos escritores que se autorrepresentan en sus textos lo hacen desde la trinchera de la literatura, ya sea como escritores o, en este caso específico, Borges/Dahlmann como bibliotecario.

### **3.3.5. El mecanismo especular**

Amícola, por su parte, al abordar este tópico tiende a hacerlo desde una perspectiva a la vez crítica, ya que al analizar cuentos como “El Aleph” cuestiona la relación entre literatura y ficción que propondrán términos como la autoficción, no obstante, es claro respecto a la literatura y el oficio de escritor para concatenar ambas ideas:

Y aquí hay que decir, por fin, que, si bien la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común, a saber: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva. Es, por ello, muy sugerente que el propio Borges, quien hace de la burla literaria lo que bien puede llamarse una profesión de fé, sea, por una parte, un autor convencido de las bondades de la autoficción y, por otra, un escritor sin ninguna confianza en las condiciones de posibilidad de lo autobiográfico (Amícola 188).

De esta manera podemos ver, desde la perspectiva de Amícola, cómo la idea misma de autofiguración, que comparte similitudes con la autoficción, esta última de la cual no nos ocuparemos a profundidad en este trabajo, por cuestiones de delimitación, es un concepto que rehúye a lo monolítico, es decir, se muestra tan cambiante como sean las necesidades de autorrepresentación del autor, por tal motivo, al compartir el oficio de escritor se le otorga una suerte de base sobre la cual mediará la figura del autor y la figura textual, y en ese sentido,

al establecer la relación entre la figura del padre, de la biblioteca y el oficio de escritor se crea también lo que podría denominarse como “mecanismo especular” (Ibidem. P.190), que a la vez Amícola recupera del teórico francés Vicent Colonna:

Es interesante recordar también que el efecto especular se realiza [...] primero poniendo en circulación el nombre del autor en las páginas del libro del que él mismo aparece ya como firmante; en ese sentido el escritor provoca, de modo deseado o no, un fenómeno de desdoblamiento que es el reflejo del libro sobre sí mismo o una mostración del acto creativo que el artista ha hecho surgir (Colonna 132).

Ahora, se hace la aseveración que funciona bien en otros textos borgeanos, pero en “El Sur” ocurre una excepción inesperada por la razón obvia de que personaje y autor no comparten identidad nominal, pero aun así el mecanismo especular se lleva a cabo al momento de relacionar la caracterización de Dahlmann con episodios específicos de la vida de Borges, ahí entonces el mecanismo especular tendría un sentido en un análisis autofigurativo.

### **3.3.6. Una lectura realista. La superposición de espacios en el relato y los referentes constantes en la narrativa borgeana**

Por otra parte, en cuanto a la división interpretativa planteada por Olea Franco respecto a cómo podría leerse “El Sur”<sup>16</sup>, Dávila se inclinaría más por una lectura realista del relato, lo cual también nos resulta cómodo para configurar una lectura autofigurativa. De este modo, según el modelo de lectura planteado por Dávila, pone especial énfasis en el recorrido que hace Dahlmann desde que sale del hospital hasta que llega al sur:

Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución [...]. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que

---

<sup>16</sup> La lectura planteada por Olea Franco tiene que ver, como se menciona más adelante, con una distinción formal entre el relato realista y lo fantástico. Olea Franco propone una lectura del cuento que tome en cuenta el tópico del sueño como detonador de lo fantástico, que será también recurrente en la narrativa borgeana posterior.

las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires, en la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él (Borges 526).

Pondremos especial énfasis en el recorrido que realiza el personaje, nuevamente para traer a la mesa la cuestión del espacio geográfico, puesto que podemos observar cómo Dahlmann se desplaza en sentido opuesto de la ciudad, en correspondencia con la zona donde Borges realizaría su labor de bibliotecario. Del mismo modo, la última parte del recorrido nos haría pensar en el inicio de otro cuento, “El Aleph”, que curiosamente comienza en el espacio exacto donde acaba de pasar Dahlmann, la plaza Constitución:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante universo ya se apartaba de ella (Borges 330).

La comparación se hace porque en la autofiguración de Borges en “El Sur” es igual de importante la representación del protagonista tanto como de los espacios, y si bien es cierto que en “Hombre...” el espacio se daba por sentado para construir un sentido de totalidad, aquí el desplazamiento geográfico cambiará también la postura del propio Dahlmann, puesto que mientras el Borges autofigurado en “Hombre...” cede la palabra y funciona más como un espectador, la autofiguración en Dahlmann es completamente activa, ya que participa desde el principio hasta el final en la realización de los hechos. Hay que observar también en la primera descripción, la de “El Sur”, en los espacios hay calcos importantes de la ciudad que serán una constante desde la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), pero que tendrán cambios sustanciales que podrían relacionarse también con la autofiguración activa de Borges, que se relaciona con la descripción hecha del inicio de “El Aleph”. Para sustentar la idea anterior recurriremos nuevamente a Olea Franco, ya que, según Dávila, siguiendo la teoría de Franco:



en el texto, el término ‘coche de plaza’ es ambiguo: por una parte, en 1939, Dahlmann debe haber empleado un automóvil – pienso que un taxi- para ir, primero, al sanatorio y, luego, a la estación de trenes; por otra, el término alude a los carruajes tirados por caballos que solía alquilar la gente de Buenos Aires varias décadas antes de 1939. En este sentido, Olea Franco observa que, en el relato, hay una superposición de tiempos y espacios (Dávila 89).

No sería raro compaginar esta idea de superposición desde “Hombre...”, cuando, por ejemplo, Dávila planteaba una fecha en la cual se pudiera establecer el desarrollo de los acontecimientos, siendo quizá la más cercana 1897, dejando un periodo temporal ambiguo, de la misma manera, en la autofiguración de Borges en Dahlmann también habrá que entender que así como el tiempo es un tiempo relativo, el recorrido que hace de la ciudad también lo es, y en este sentido la marca del coche podría ser tan solo la primera de una serie importante de referentes que ayuden a construir este escenario de ambigüedad espacial que trastoca también la imagen textual del escritor.

Olea Franco, volviendo a la descripción del recorrido en “El Sur”, dirá lo siguiente:

Al iniciar su viaje, el protagonista percibe la ciudad antigua y no la urbe moderna. [...] la presencia de esta Buenos Aires pretérita es una de las mayores constantes en [la] obra de [Borges]. Se trata de un mito urbano cuya fundación corresponde a su primera poesía, la cual construye una imagen horizontal de la ciudad en la que destacan las viejas casonas con patios, balcones e incluso aljibes. [Es una] ciudad patriarcal y criolla, que remite a la imagen urbana de fines del siglo XIX (citado en Dávila 89)

### **3.3.7. El desdoblamiento de Borges y la remitificación de Buenos Aires**

A partir de aquí podríamos pensar también en una construcción de imagen pública más elaborada que podría considerarse incluso múltiple por la crítica europea, que en este análisis no serían otra cosa que múltiples representaciones textuales planteadas por el autor. Así, en este caso particular podría ser un acierto el hecho de ponerle Dahlmann al personaje principal y no Borges, haciendo en principio menos evidente este proceso de representación textual.

Por otra parte, y siguiendo con la distorsión del espacio en la narración, es importante que este efecto de ambigüedad dado por la indeterminación del espacio narrado es fundamental para construir la atmósfera de sueño que será necesaria para realizar el viaje hacia el pasado:

Es difícil establecer a quién corresponde aquella visión distorsionada del Buenos Aires de 1939: “la ciudad a las siete de la mañana no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patio”. Desde luego, el narrador quiere que aquella visión -suya, del personaje o de ambos- se imponga como un fenómeno de percepción general: para cualquiera, la noche transformaría el moderno Buenos Aires en aquella ciudad “patriarcal y criolla” mitificada por Borges desde su narrativa más temprana. Esta superposición funciona como un primer indicio de un viaje hacia el pasado. (citado en Dávila 90).

Aquí puede haber un juego que también se volverá frecuente en la narrativa borgeana: Borges da muestras de que es el narrador y también el personaje central. En este caso hay un desdoblamiento porque aparece el Borges autofigurado (Dahlmann) y, al mismo tiempo, un narrador que también podría ser identificado con el propio autor Borges. Siguiendo el trayecto de Dahlmann, se harán, ya dentro del texto, los límites entre la zona periférica de “Hombre...” y la zona de los acontecimientos narrados de “El Sur”, que acabarán por cerrar esta idea de una escritura de relato de cuchilleros totalmente renovada:

En su trayecto hacia Constitución, Dahlmann cruza por una calle que para él y para el narrador establece el límite entre dos mundos: “nadie ignora que el sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme (Dávila 90).

Ya una vez delimitada la zona, y con el estupor de una atmósfera ambigua, podemos percibir cómo Dahlmann se da cuenta de que la arquitectura entra en este juego, y cómo el trayecto entra en una dimensión espacio temporal completamente nueva para él: “Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio” (Borges 526).

Los orígenes de Dahlmann, de acuerdo con las descripciones hechas por el narrador, nos hacen creer que este proviene del norte de Buenos Aires, “a partir del análisis que hemos hecho, no sería exagerado pensar que proviene de Palermo” (Dávila 90). Ahora bien, este norte planteado en “El Sur” es un norte nuevo, es decir, con una resignificación totalmente nueva donde la desacralización del cuchillero, el recorrido por espacios antes insospechados no se había visto nunca en la literatura gauchesca de Borges: “No obstante, aquella zona ha dejado de ser el norte, es decir, el espacio idealizado en la narrativa borgeana desde “Hombres pelearon” (1927) hasta “El desafío” (1952)” (Dávila 90).

Se ha comentado con anterioridad que en Borges hay una propensión a mitificar la gran urbe de Buenos Aires, este rasgo será uno de los pocos elementos que Borges comparte con la escritura canónica autobiográfica del Río de la Plata del siglo XIX, el afán totalizador de otorgar a la ciudad una dignidad y una permanencia que pueda vencer el paso del tiempo es quizá una de las grandes proezas del escritor argentino, solo que ahora, de manera paradójica, su autofiguración depende de esta nueva urbe, esta remitificación, si podemos llamarlo de alguna manera, del espacio narrado, ya que a pesar de que las calles siguen siendo en teoría las mismas, la superposición planteada por Olea Franco les da una perspectiva de extrañeza, de desdoblamiento, perspectiva que comparte también la autofiguración en Dahlmann. “Se podría decir que aquel es un mundo menos “antiguo” y menos “firme”. En cuanto [Dahlmann] cruza Rivadavia, el personaje busca las primeras manifestaciones de la antigüedad y la firmeza del sur en medio de las edificaciones modernas: “la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio” (Dávila 90).

### 3.3.8. Lectura, escritura y oralidad como detonadores de la autofiguración en Borges.

#### El problema de la canonización europea

Después del recorrido por la ciudad, Dahlmann debe continuar su trayecto, ya que su destino es “el verdadero sur”, “su destino es el verdadero sur, alejado de la modernidad [...] el sur representa aquí una zona distinta, abstraída de la realidad cotidiana, sacada del flujo temporal: el espacio mítico donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con el destino final (Olea Franco 50). Otro gesto importante en esta autofiguración es el hecho de que Dahlmann, durante el trayecto, empieza a leer un ejemplar de *Las mil y una noches*, lectura que se ve interrumpida porque “le agrada tanto el mundo de afuera, que opta por contemplar el cambiante panorama” (Dávila 91).

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor, quien lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (Borges 527).

En este pasaje hay un gesto que no debe tomarse a la ligera, pues Dahlmann, antes de sucumbir a la extrañeza del sur, está leyendo, y este gesto ayuda a configurar otras de las autofiguraciones del escritor, como por ejemplo en “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”, ya que antes de que este mundo ficticio que aparece en la enciclopedia británica falaz empiece a contaminar el mundo de la narración, Borges está conversando con Bioy en una quinta de Ramos Mejía sobre la escritura de una novela a cuatro manos:

El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitiera a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges 91).

Del mismo modo, el relato cierra con la imagen de un Borges autofigurado contemplando el paisaje y leyendo “una traducción quevediana de Browne”, “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne” (Borges 107).

Otro ejemplo similar ocurre en “El Aleph”, cuando Borges, antes de sucumbir ante el milagroso descubrimiento del objeto mágico, está escuchando la lectura del poema de Carlos Argentino Daneri, su némesis y primo de Beatriz Viterbo, amor de Borges en el relato, “Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción” (Borges 333). Esta primera lectura del poema de Daneri será una anticipación proverbial para que, cuando Borges haga la tan conocida descripción del Aleph nos demos cuenta de que estaba ya en el poema de Carlos Argentino.

El paréntesis de las escenas de lectura escritura o escucha es necesario para entender la importancia de que Dahlmann, en ese momento preciso de la narración, haya abierto el libro de *Las mil y una noches*, porque esta será otra marca indeleble en la autofiguración borgeana: la literatura en todas sus formas, porque de hecho en “Hombre...” cuando Borges escucha al cuchillero contar la historia recurre a una forma primordial de literatura, que es la oralidad, y posteriormente la literatura se da desde la lectura en voz baja, como en el caso de Dahlmann. Después de este gesto, la narración en “El Sur” discurre hacia el propio paisaje, que va siendo cada vez más un paisaje de campo que de ciudad, “No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era

íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desafortado, a veces, no había otra cosa que un toro” (Borges 527-528).

El clímax de la narración se da cuando el tren llega al destino durante la noche, “a las siete de la mañana, Dahlmann va hacia Constitución y por la tarde, ya cerca de la noche, está por llegar a la estancia añorada. Sin embargo, le avisan que el tren no podrá dejarlo en la estación que le corresponde, sino un poco antes” (Dávila 91):

De esta manera Dahlmann, al llegar al destino equivocado por una cuestión del azar, busca ayuda en una bodega “cuyo “patrón” ordena preparar “la jardinera” -que es un carruaje tirado por caballos- para llevar al protagonista a la estancia. Antes de partir, Dahlmann decide comer ahí mismo (Dávila 91).

Críticos como Steven Boldy afirman que “una de las virtudes de “El Sur” radica en sus escasas referencias literarias (citado en Dávila 91). Boldy señala que en el cuento solo aparecen tres referencias literarias concretas, la primera es, como ya se ha dicho *Las mil y una noches*, la segunda, también esperada, es *El Martín Fierro* y la tercera es una ilustración de *Paul et Virginie* (citado en Dávila 91). En ese sentido las tres referencias no son gratuitas, y nos enfocaremos únicamente en las primeras dos, ya que podemos percibir la transición en la narrativa borgeana, primero con la referencia del *Martín Fierro*, que está fuertemente ligado con lo materno, con la oralidad y con lo marginal, con el cuestionamiento de la identidad nacional, etc., y después la mención de *Las mil y una noches*, que estaría ligada a la tradición, al canon libresco, a lo fantástico, a la idea del sueño, a la biblioteca, a lo paterno, en síntesis.

Dávila nuevamente retoma de Olea Franco el hecho de que “En su trabajo “El primer Borges” [...] observó que había una propensión tanto en Europa como en América a considerar a [Borges] un escritor “cosmopolita” o “universal” -además, el cosmopolitismo o

universalismo borgeano eran definidos según los parámetros del canon occidental” (Dávila 92).

Es importante señalar a este respecto que el concepto de autofiguración parte de una relación estrecha con la construcción europea, sí, pero al mismo tiempo trata de ilustrar cómo en América latina el concepto toma matices muy particulares, y en el caso de Borges, al seguir la línea trazada por Amícola, es imprescindible no dejar fuera esta relación entre la oralidad y lo materno con la tradición y lo paterno, para no crear una interpretación sesgada que solo preste atención a la influencia europea en la narrativa borgeana, que regularmente deja fuera el proceso de transición que permea la narrativa más temprana del escritor argentino hasta su consolidación con cuentos como “El Sur”.

Según Olea Franco “esta manera de leer a Borges inauguró un proceso mediante el cual se borran o ignoran los nexos de esa literatura con la historia literaria y la cultura argentina” (citado en Dávila 92). Por este motivo es importante, en el rastreo histórico de la autofiguración borgeana, marcar como punto de partida “Hombre...”, porque podemos traer a colación una parte muy significativa de la historia argentina que la crítica europea tiende a dejar fuera.

Dávila hace una crítica, y con justa razón, a Boldy, puesto que le cuestiona el hecho de que solo mencione al *Martin Fierro* como referencia literaria occidental:

los comentarios de Boldy todavía reflejan esta tendencia [occidental]; el estudioso solo puede identificar una de las pocas obras del ciclo gauchesco que han merecido la atención del canon occidental. No obstante, no hay una influencia de Hernández en el tema del duelo que se produce en el almacén y sus posibles consecuencias: un duelo a cuchillo y la muerte de Dahlmann (citado en Dávila 92).

Hasta cierto punto estamos de acuerdo con Dávila, no obstante, sí habrá que reconocer que Borges, desde “Hombre...”, muestra dominio de la tradición argentina, ahora, si nos limitamos únicamente a la escena del duelo y no al relato en su conjunto podríamos ajustarnos a esta propuesta, pero lo que sí debe tomarse en cuenta es el hecho de que la crítica no puede enfrascarse solamente en autores canonizados por la lectura europea.

Para Dávila, la escena inmediatamente anterior al duelo en “El sur” tiene más relación con la poética gauchesca de Gutiérrez<sup>17</sup> que con el propio *Martín Fierro*, y nuevamente trae a colación el color rosado que, como ya se ha comentado con anterioridad, tiene relación con el duelo y matizará el encuentro, pero además anticipa la acción en un gesto que recordará nuevamente la liturgia del cuchillero planteada desde “Hombre...”, “En “El Sur”, ya dentro del almacén, Dahlmann se enfrentará, de a poco, a un mundo semejante al de Gutiérrez y tendrá que someterse, hasta donde podemos saber, al arduo código establecido por este autor” (Dávila 97).

### **3.3.9. Dahlmann y el duelo. La resignificación del relato de cuchilleros**

En el almacén hay gente comiendo, y el siguiente párrafo dará una idea muy clara de cómo se desarrollará el duelo:

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles

---

<sup>17</sup> Eduardo Gutiérrez (1851 – 1889) fue un escritor argentino nacido en Buenos Aires que hacia 1880 escribe *Juan Moreira*, novela gauchesca que en su momento fue una de las novelas referentes del género, junto con *Martín Fierro*. Cabe señalar que Borges, en su afán de reconfigurar parte del canon y de la crítica europea, abordó la obra de Gutiérrez, y siguiendo el comentario de Dávila, la crítica europea, en efecto, no ha prestado demasiada atención en la propuesta de Gutiérrez, que también serviría para establecer un modelo de gaucho reescrito por Borges en “El sur”, que tradicionalmente la crítica empareja más con *Fierro* que con *Moreira*.



discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur (Borges 528)

La descripción del hombre se correspondería con la propia mitificación de la ciudad durante el recorrido, dejando ver que para que la liturgia del duelo se lleve a cabo es necesario preparar el espacio, sí, pero también la caracterización del personaje, que será una suerte de reescritura de los gauchos de finales del siglo XIX, “Dahlmann no presta atención al bullicio de aquellos jóvenes; fascinado, contempla a aquel anciano, quien, a los ojos del protagonista, es un símbolo perfecto del añorado mundo gauchesco. Ese hombre debe provenir de la época de Fierro y Moreira: la década de 1870.” (citado en Dávila 98).

Nuevamente, en la descripción del gaucho, se vuelve a traer a la mesa la cuestión del norte versus el sur, que en este punto se ha hecho más que evidente con una frase: “gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur”. (citado en Dávila 98). Después de la descripción Dahlmann se sienta a comer y, acto seguido, en cuanto le sirven la comida, uno de los muchachos que está sentado con el gaucho viejo, no sabemos exactamente cuál, le lanza una miga de pan, Dahlmann intenta obviar el gesto con la lectura del libro que lleva consigo. Luego de que le lanzan una segunda miga de pan, Dahlmann por fin interpela a los gauchos. Un punto importante para considerar es que Dávila, al hacer el comentario del texto, retoma la actitud del narrador de “Hombre...”, que también será importante para establecer la interrelación entre ambos textos:

Como el narrador de “Hombre de la esquina rosada”, vacila al tener que hacerse responsable del código de honor gauchesco. A diferencia de aquél, Dahlmann halla un par de buenas razones, o excusas, para evadir su responsabilidad: está convaleciente, no sabe qué clase de personas son aquellos hombres y está en inferioridad numérica. ¿Qué clase de pelea podría darles? Decide salir del almacén, pero, de un modo imprudente, el “patrón” intenta mediar. (Dávila 99).

El duelo en “El Sur” es un duelo degradado porque rompe con la liturgia y el culto a la hombría que puede verse, por ejemplo, en relatos como los de Gutiérrez, y esto podría deberse a la propia autofiguración de Borges en Dahlmann, ya que este duelo es desigual por ambas partes:

podríamos decir que Dahlmann es un hidalgo, aunque venido a menos: ya sólo le queda cuidar el casco de una vieja estancia. Los otros son empleados rurales. Con prudencia, Dahlmann intenta evitar la confrontación. Sin embargo, las palabras del patrón desplazan, irreversiblemente, la situación a los ámbitos de Moreira y del suburbio idealizado por Borges (Dávila 99).

El cambio de actitud de Borges respecto a la figura del gaucho puede tener varias aristas, no obstante, creemos que tanto el rol de la madre, Leonor, y esa vida de ostracismo que fue obligada a vivir por los modelos sociales de la época, aunado más tarde con la muerte del padre de Borges, podrían agudizar esta visión más crítica. Un episodio importante a este respecto, y que podría ayudar a entender el cambio abrupto de Borges se puede dar cuando trabaja como bibliotecario. En su primer día en la biblioteca, lo sorprendió descubrir que “eran alrededor de cincuenta empleados, haciendo lo que podrían haber hecho quince con facilidad” (Williamson 261). Otra actitud que le pareció a Borges desagradable fue el machismo abrupto de sus compañeros:

Ninguno de sus colegas mostraba el menor interés en los libros; se pasaban el tiempo hablando de fútbol y carreras de caballos o contándose historias indecentes. A Borges su machismo crudo le resultaba repelente; uno de ellos se quitó un día la camisa para mostrarles las cicatrices que había recibido en peleas a cuchillo y cuando una lectora fue violada en camino al lavatorio, el grupo masculino culpó de su desgracia al hecho de que el baño de hombres y de mujeres estaban uno junto al otro (Williamson 263).

Estas cuestiones bien podrían haber sido motivo suficiente para que Borges se cuestionara el modelo patriarcal que propagaba la idea del duelo en el gaucho, por tal motivo, en la autofiguración Borges/Dahlmann podemos ver esta propensión de Borges en evitar el duelo. La intención de este trabajo no es hacer un análisis de género, pero sí es importante mencionar

estos elementos autobiográficos de la vida del escritor argentino, ya que si se hace la comparativa en “Hombre...” y en “El Sur”, en “El Sur” ya no se hace una apología de la violencia, al contrario, se muestra al cuchillero como una figura agotada, que también podría contrastar, y esto resulta paradójico, con la imagen marginal de los primeros relatos de cuchilleros en la narrativa borgeana. El hecho de que Dahlmann evite en primera instancia el duelo es quizá uno de los núcleos en esta autofiguración: el desprecio de la violencia como modelo de identificación con lo argentino.

Por otra parte, hacia el final del relato podemos ver cómo Dahlmann cede ante su orgullo y decide pelear, en un giro que marcará el cierre:

hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando. El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió (Borges 528)

Posterior a aquel gesto, donde uno de los compadritos se hace el borracho para animarlo a pelear, el gaucho viejo, que observa la escena, le tira a Dahlmann una daga a los pies, lo que cifrará su propio destino:

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro (Borges 529).

El hecho de que Dahlmann acepte el duelo se produce por un modelo casi irreflexivo, es decir, pareciera que el propio Sur, que ya se conjuga como un personaje casi autónomo, permita el duelo y la segura muerte de Dahlmann. De esta manera el cuento termina cuando

Dahlmann toma el cuchillo y se dispone a pelear, “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (Borges, 530).

### **Conclusiones generales**

La intención primordial en esta tesis fue la de elaborar un análisis sistemático respecto a cómo Borges, en “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”, toma una serie de herramientas textuales y discursivas para construir su propia autofiguración. Dicho sea de paso, ambas autofiguras responden también a modelos distintos de construcción. En ese sentido, el giro que da en uno y otro cuento es diametralmente opuesto, pues mientras que en “Hombre...” la actitud del escritor es pasiva, aunque, como se verá a posteridad, el hecho de

poner atención al relato también es una muestra activa del tópico de la literatura como detonador de la autofiguración, la construcción del yo en “Hombre...” es una construcción más íntimamente ligada con el modelo clásico propuesto por Bajtín en el recorrido histórico que se hizo en el capítulo uno, donde Bajtín proponía que, en el modelo latino, la idea de un yo individual no existía como tal, y que, en ese sentido, el sí mismo estaba siempre relacionado en función de la comunidad (Amícola 20)

Para acentuar las diferencias en la construcción del yo en ambos cuentos también fue de suma importancia la teoría de Amícola y las revisiones de Jesús Dávila en la narrativa de cuchilleros de la obra borgeana, puesto que fueron de gran utilidad para entender esta idea de un yo a través de las representaciones de lo argentino y lo marginal. Ahora bien, es cierto que hay zonas inexploradas respecto a cómo Borges construye su figura de autor, ya que tan solo en los relatos de cuchilleros podemos ver más de media docena de autofiguraciones muy variadas entre sí que bien podrían repetir ciertos elementos que ya se han señalado tales como el espacio, la zona de las barriadas, que generalmente dista mucho del centro de la gran urbe de Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, o los registros lingüísticos de los propios personajes, además del tango y las milongas, tan características en las historias de compadritos de la época.

“El sur”, en comparación, se eligió porque en este relato se rompe por completo el esquema planteado por Borges en cuanto a cómo se desarrolla la temática del duelo y cómo se representa también la figura del compadrito, de los espacios, etc. El contraste es tan significativo que incluso, al autofigurarse en Dahlmann, ya podemos ver una posición clara de Borges respecto a su obra más temprana.

La selección de los cuentos no es aleatoria y se han dejado fuera materiales igual de importantes para entender, en un contexto más amplio, el giro mediante el cual Borges vuelve a autotransfigurarse dentro de su obra.<sup>18</sup>

Respecto a los elementos constitutivos en “Hombre...” que hacen posible al final del relato la autotransfiguración, el hecho de que Borges escuche la historia del compadrito permitirá también otra cuestión que de algún modo se neutraliza en “El Sur”, y es en esencia la glorificación del gaucho y el culto al coraje, que se convierten en un rechazo por parte del escritor argentino. El otorgar la palabra en “Hombre...” matiza la narración de tal manera que podemos pensar en elementos que aluden a la colectividad, tales como las orillas, lo marginal, el tango etc.

En “El Sur” podríamos observar, no obstante, un modelo más cercano al yo burgués que toma conciencia de lo privado. Aun así, tampoco esta idea de lo privado acaba de encajar completamente en la autotransfiguración de Borges en Dahlmann, que se conjuga, al igual que el Borges de “El Sur”, con el espacio, pero, como se ha dicho, el espacio de “El Sur” es un espacio superpuesto, vuelto a crear. El hecho de que haya entre ambos textos poco más de

---

<sup>18</sup> Ejemplo de lo anterior tendría que ver con textos como *El hacedor*, libro publicado hacia 1960, donde, si tomamos en cuenta la relativa cercanía entre “El Sur” (1953), muestra un cambio radical en cómo el escritor se presenta a sí mismo, dando lugar a su tan característico registro autobiográfico dudoso, es decir, el no saber cómo ni cuándo la presencia de un yo textual con identidad nominal “Borges” en el grueso de su obra refiere, efectivamente, al Borges escritor o si es meramente un artilugio ficcional, tal como lo plantearía la teoría de la autoficción, donde autores como Sebastián Urli utilizarán el concepto de *biografema*<sup>18</sup> para hacer alusión a estas incursiones biográficas del autor en el grueso de su obra:

*El hacedor* es, en este sentido, un texto central en la producción de Borges. Y es también un texto bisagra o, en otros términos, es central en tanto que texto bisagra, en tanto que zona liminal donde confluyen diversos géneros literarios, donde se confirman algunas de las obsesiones del autor y es, asimismo (...) la obra en la que comienzan, si no a perfilarse sí al menos a cristalizarse, algunos de los [apuntes biográficos] que se repetirán en los poemarios siguientes, en los prólogos y en las entrevistas. (Urli, 1)

veinte años de diferencia refleja cómo Borges ha madurado ciertos aspectos de su obra que expondrá en “El Sur”. Finalmente, en la línea de la lectura freudiana de lo materno y lo paterno, podemos ver que esta lectura es también un pretexto para cuestionar tanto lo popular como lo culto.

En cuanto al cuestionamiento de lo nacional, de lo monolítico, de la autobiografía del Río de la Plata y sus predecesores, parece que la narrativa borgeana irá tomando matices más autobiográficos, ya que, si bien es cierto que en “Hombre” hay un desacuerdo tajante, en “El Sur” se ponen en entredicho algunas de las premisas que el Borges joven había tomado como bases creativas, tal como lo es el culto al coraje.

Si bien es cierto que la crítica ha establecido ciertas líneas de relación entre el canon argentino y la obra de Borges, la propuesta de Amícola resuelve cuestiones que no habían sido planteadas en relación con la figura de autor y tópicos como la marginalidad y la cuestión de género<sup>19</sup>. Este último punto no se desarrolló a profundidad, pero al hablar de la influencia de la madre como recurso autobiográfico, se abre la puerta para elaborar un trabajo más minucioso respecto a cómo clasificar las posteriores autofiguras de Borges.

Finalmente, cabe señalar que esta tesis también pretende ser un ensayo para una investigación futura, tal como se ha hecho en el caso de Jesús Dávila, que estableció un análisis sobre los relatos del culto al coraje en la obra borgeana. Del mismo modo, creemos que se puede hacer un análisis sobre las representaciones de figura de autor en Borges tanto en sus relatos como en sus ensayos desde su producción más temprana, ya que, en la madurez de su producción,

---

<sup>19</sup> Aunque en la parte final del segundo capítulo se mencionó, se recalca también la aportación de Premat.

no es infrecuente encontrar una relación entre ambos, que será tan característica a partir de la década del 40.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Abad de Santillán, Diego. *Historia Argentina. Tomo III*. Buenos Aires: Editora Argentina, 1965. impreso.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires : Ariel, 1997. digital.

Amadeo, Octavio. *Vidas argentinas*. Buenos Aires: Címera, 1945. impreso.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: Centro interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2007. impreso.



- . «Autobiografía como provocación.» *Archipiélago*, número 69 (2005): 87-93. impreso.
- . «Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira).» *Olivar* (2008): 182-197.
- Amicola, José. *La batalla de los géneros. La novela gótica versus la novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbi Editora, 2003. impreso.
- Avelar, Idelber. <<Ficciones y rituales de la masculinidad en Borges>> *La biblioteca* (2003): 93-105. digital.
- Balderston, Daniel. <<<Puntos suspensivos>>: sobre o manuscrito de <<Hombre de la esquina rosada>>.» *Manuscrita. Revista de crítica genética*, núm. 24 (2013): 7-14. digital. 13 de abril de 2020.  
<[https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston\\_0.pdf](https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston_0.pdf)>.
- Barrenechea, Ana María. «Jorge Luis Borges y la ambivalente mitificación de su abuelo paterno.» *Nueva revista de Filología Hispánica* 40 (1992): 1005-10024.
- Bordieu, Pierre (traducido por José Amícola). «Autobiografía como provocación.» *Archipiélagos* (2005): 87-93. impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires: El Ateneo, 1970.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2019. impreso.
- . «Leyenda policial.» *Martin Fierro* (1927). impreso.
- . *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. impreso.
- . *textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 2001. impreso.
- Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts. The changing situation of a literary genre*. Baltimore/Londres: John Hopkins University Press, 1976. impreso.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991. impreso.
- Catelli, Nora. «La veta autobiográfica.» proyecto), Noe Jitrik (Director del. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. 145-169. impreso.
- Choza, Jacinto y Octavio Piulats. «Identidad humana y fin del milenio.» *Thémata, revista de filosofía*, núm. 23 (1999): 387-392. impreso.
- Crocco, Mario. «Estudio histórico-biográfico de José Hernández.» *Electroeneurobiología* (1995): 127-496. impreso.
- Dávila, Jesús. «Las posibilidades de una tradición literaria: configuración y reconfiguración del relato gauchesco-orillero en Borges.» *Coelgio de México* (2018). impreso.
- . «Las posibilidades de una tradición literaria: configuración y reconfiguración del relato gauchesco-orillero en Borges.» *Coelgio de México* (2018). impreso.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Heaven/Londres: Yale University Press, 1979. impreso.

- de Milleret, Jean. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Venezuela: Monte Ávila, 1970. impreso.
- de Torre, Miguel. *Borges, fotografías y manuscritos*. Buenos Aires: Renglón, 1987. impreso.
- Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Alianza, 2005. impreso.
- Di Meglio, Gabriel Marco. *¡Mueran los salvajes unitarios!: la Mazorca y la política en tiempos de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. impreso.
- Díaz, Antonio. *Historia política y militar de las repúblicas del Plata desde el año de 1828 hasta el 1866*. Montevideo: El siglo, 1878. impreso.
- Eggers-Brass, Teresa. *Historia argentina: una mirada crítica (1806 - 2018)*. Provincia de Buenos Aires: Editorial Maipue, 2017. digital.
- Fernández Manzano, R. *El trovo de la Alpujarra*. Andalucía: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992. impreso.
- Fernández Prieto, Cecilia y Ma. Ángeles Hermosilla Álvares. *Memorias y Autobiografía intelectual de Paul de Man: el discurso derridiano*. Madrid: Visor Libros, 2004. impreso.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1958. impreso.
- Ferrater, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza, 2004. impreso.
- Foucault, Michel. *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France 1981-1982 (edición al cuidado de Frédéric Gros)*. París: Gallimard / Seuil, 2010. impreso.
- Freud, Sigmund. «La novela familiar de los neuróticos.» Freud, Sigmund. *Escritos sobre amor y sexualidad*. Frankfurt: Fischer, 1994. 88-89. impreso.
- Freud, Sigmund. «La novela familiar de los neuróticos.» Freud, Sigmund. *Escritos sobre amor y sexualidad*. Frankfurt: Fischer, 1994. 88-89. digital. 9 de junio de 2020. <<https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>>.
- Hughes, John B. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Princeton-Madrid: Princeton University-Castalia, 1970. impreso.
- Jitrik, Noé. *El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos*. México: Siglo Veintiuno Argentina, 1971. impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Lozada, 2007. impreso.
- Kautsky, K. *La cuestión agraria*. Milán: Feltrinelli, 1961. impreso.
- Le brun, Jacques. *Le pur amour de Platon a Lacan*. Paris : Du Seuil, 2002. impreso.
- Lejeune, Philippe. *Signes de vie. Le pacte autobiographique*. Paris: du Seuil, 2005. impreso.
- Lejeune, Philippe y Catherine (compiladores) Viollet. *Genésis du 'je'. Manuscrits et autobiographie*. París: CRNS Editions, 2000. impreso.

- Leumann, Carlos Alberto. *Martin fierro: Cien años de crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986. impreso.
- Mendel, Gérard. *De Faust a Ubu. L' invention d l'individu*. París: Robert Lafont, 1983. impreso.
- Mendoza Romero, Jorge. «Introducción.» Echeverría, Esteban. *El matadero*. México: Universidad Autónoma de México, 2018. 6-10. impreso.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. impreso.
- Navarrete, Zaira. «Formación e identidad.» Ducoing, P y B Fortoul. *Procesos de formación, vol I*. Ciudad de México: ANUIES/COMIE, 2013. 309-364. impreso.
- Navarrete-Cazales, Zaira. «¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible.» *Revista Mexicana de Investigación Educativa* (2015): 461-479. impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de Filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2010. Impreso.
- Olea Franco, Rafael. «El íntimo cuchillo en la garganta.» Olea Franco, Rafael. *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 37-66. impreso.
- Olney, James. *Autobiography. Essays Theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. impreso.
- . *Autobiography. Essays Theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. impreso.
- Pérez, Alberto Julián. *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina-Siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos : Aires, 2008. impreso.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica en Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966. impreso.
- Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la Civilización. Proceso de formación de causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Ciudad de México: Extemporáneos, 1977. impreso.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1972. Impreso.
- . *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1972. Digital. 12 de diciembre de 2020. <<https://core.ac.uk/download/pdf/59553147.pdf>>.
- Sáez Capel, José. «Migración y cambio social.» *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (2001). impreso.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización o barbarie*. Ciudad de México: SEP/UNAM, 1982. impreso.

- Shaw, Peter (Editor). *The autobiography & other writings by Benjamin Franklin*. Toronto/Nueva York: Bantan Books, 1982. impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin América*. Berkeley/Los Ángeles: Oxford University Press, 1991. impreso.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*. París: Gallimard, 1971. impreso.
- Urdapilleta-Muñoz, Marco y Herminio Núñez-Villavicencio. «Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana.» *La Colmena* (2014): 31-40. impreso.
- Vaccaro, Alejandro. *Georgie (1899-1930): una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Proa/Alberto Casares, 1996. impreso.
- Williamson, Edwin. *Borges, una vida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. impreso.
- . «El joven Borges y Argentina.» *Letras Libres* (2012): 9-18. impreso.