

## **FACUNDO: LA FORMA DE LA NARRACIÓN**

Por Sandra Contreras  
UNR - CONICET

### **I. MOVIMIENTO Y NARRACIÓN: LA ELECCIÓN DEL ESTILO**

#### ***¿Describir o narrar?***

"Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas", dice Sarmiento en el segundo capítulo del *Facundo*, "resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena". Desde el sur del continente, y en el camino abierto por el norteamericano James Fenimore Cooper, el *Facundo* se quiere puesta en escena y explicación de los resortes dramáticos que se anudan en la singular guerra civil argentina. Por su parte, *La Cautiva* de Esteban Echeverría inaugura, para Sarmiento, una poesía que sabe obtener su inspiración, y su originalidad, de la mirada vuelta hacia el espectáculo de una naturaleza grandiosa, solemne, inconmensurable.

Pero si en 1845 Echeverría tiene para Sarmiento el mérito de haber sabido llamar la atención del mundo europeo con la descripción poética del desierto, en menos de un año la evaluación que hace de la poesía argentina cambia de un modo significativo: en las cartas que escribe a su paso por Montevideo y Río de Janeiro, en enero y febrero de 1846, y que en 1849 recogerá en sus *Viajes*, Sarmiento lamenta ahora su inutilidad. Fieles expresiones de la idiosincrasia española, los poetas argentinos, dice ahora Sarmiento, todo lo divinizan en un mundo de sueños, de desesperación y desencanto; "sublime a veces, estéril siempre", la transformación que hacen experimentar a la naturaleza desde el gabinete es, por contraste con la poesía práctica de la civilización norteamericana, una transformación inútil, un derroche de inteligencia y de imaginación. La declaración, sin embargo, no debería ser entendida como un simple pronunciamiento contra la poesía. Para Sarmiento, cuyo primer gesto literario es nada menos que el envío, en 1838, de un poema a Alberdi para su consideración, la poesía es, y sigue siéndolo, objeto de valoración.<sup>1</sup> No obstante, probablemente sea el lugar que acaba de confirmarle el *Facundo* lo que le haya dado la libertad suficiente como para formular reservas y como para evaluar las obras no ya en función del modo en que contribuyen a la formación de

---

<sup>1</sup>. Ver las dos cartas que, bajo el seudónimo de García Román, Sarmiento envía a Alberdi desde San Juan en 1838. En Juan B. Alberdi, *Escritos póstumos*, Imprenta Alberto Monkes, Buenos Aires, 1897, T. XV.

una literatura nacional sino en función de cuánto contribuyen, a su vez, al progreso de la patria y a su liberación.

En este nuevo contexto, en la carta de Río de Janeiro, José Mármol viene a probar, para Sarmiento, la teoría sobre la poesía argentina que acaba de enunciar en la carta de Montevideo. Su poema *El Peregrino* es "un raudal de poesía brillante" que los más altos poetas europeos querrían firmar y que, sin embargo, dice Sarmiento, "no verá la luz porque a nadie interesará leerlo": una "joyería" de idealizaciones, descripciones, imágenes y conceptos altísimos, disipados al replegarse sobre sí mismos, perdidos ante la justicia calumniada y la desesperanza de mejores tiempos. En cuanto a Echeverría, la consideración es algo más ambigua. Sarmiento vuelve a referirse al autor de *La Cautiva* como a un "alma elevadísima en la contemplación de la naturaleza y la refracción de lo bello" pero, deteniéndose ahora en *El Ángel Caído*, subraya que, aunque "verdadero poeta" que "traduce sílaba por sílaba su país, su época, sus ideas", refleja, desde la visión que le dan sus "serias elucubraciones", la soledad de la pampa, el estado de atraso y de impotencia en el que se encuentra. Un modo solapado de decir que el Echeverría ocupado de cuestiones sociales y políticas describe la pampa *tal como* la barbarie la *mantiene detenida* en el tiempo. Si bien sublima por lo grandiosa, la naturaleza que Echeverría describe admite ahora también, para Sarmiento, una interpretación histórica: naturaleza bruta sin signos de civilización, pura naturaleza muerta sin progreso. La poesía de Echeverría, parece decir Sarmiento, *se detiene en su contemplación*.

Por contraste, cuando Sarmiento mira al Río de la Plata, inmediatamente después de haber citado en extensión el poema de Echeverría, escribe –imagina- otra descripción:

¡Y si fuera posible aturdirse con la esperanza de mejores tiempos, cuando las ciudades *brotan*, y los astilleros *atruenen* con los golpes del hacha y del martillo, y los vapores *jaspeen* el aire con bocanadas de humo, y las naves se *apiñen* a la entrada de los docks, para burlar la furia del pampero! (subrayados míos).

Sarmiento mira el río y describe *todo lo que todavía no hay*. Su descripción, como la de los poetas, también es producto de la imaginación, sólo que su imaginación está toda atravesada por el impulso del futuro. Si Echeverría y Mármol son los "poetas de la desesperación", "desencantados" y "sin esperanzas"; si Echeverría recuerda al Plata "como la tumba do yacen / esperanzas, ambiciones, / todo un mundo de ilusiones / que vi en sueño alguna vez", Sarmiento, que años después verá en la Pampa "una hoja de papel en que va a escribirse un poema de progreso", describe en cambio las imágenes del futuro. Y en ese futuro lo que hay es acción que progresa, movimiento. Contemplación, idealización, refracción de lo bello: si la

conurrencia de estos factores define a la poesía como una escritura "elevadísima", una "joya", es también lo que la condena a la inutilidad y al detenimiento; si Sarmiento polemiza aquí con el género poético de la literatura nacional es en la medida en que la función descriptiva supone en ella una forma de detenimiento.

En la "Advertencia" que antepone a la edición de los *Viajes*, en 1849, Sarmiento vuelve a considerar la función descriptiva de la escritura, ahora en relación con el relato de viajes. Tratándose de un viajero americano, la descripción –dice- ya no tiene demasiado sentido: "Las escenas naturales son bellas para vistas y sentidas pero ya no se las puede describir a riesgo de plagio. La descripción carece de novedad". En este sentido, no será entonces la fisonomía exterior de los países (tan "bellamente" descritos ya en los relatos de viajeros) la materia de sus cartas sino "el espíritu que *agita*, las instituciones que *retardan o impulsan* sus progresos" (subrayados míos). Los verbos vuelven a connotar movimiento, y el mismo Sarmiento, que llega a Europa dos años antes de la revolución de 1848, se percibe a sí mismo como el viajero que "*camina* sobre un terreno minado por una de las más terribles convulsiones que ha *agitado* la mente de los pueblos". Como el narrador que trae las noticias de la distancia, Sarmiento trae de su viaje las *noticias del futuro*. Y, otra vez, lo que hay en ese futuro es *movimiento*: el movimiento, ahora imperceptible y subterráneo, de la revolución por venir. Como los sabios y profetas, ya que no como los poetas argentinos, Sarmiento ve más allá de lo que se puede contemplar: el futuro, la historia, en forma de movimiento.

De las cartas y del prólogo que acabo de citar puede inferirse entonces que, en 1849 y después de publicado el *Facundo*, Sarmiento distingue, en principio, dos formas de composición: describir –*contemplar*- el espectáculo intemporal e inmutable de la naturaleza; o describir –*ver*: presentir, anunciar- el espectáculo histórico de la transformación por venir. Pero puede inferirse también que, o bien porque los viajeros europeos ya la han resuelto mejor, o bien porque, como en la "bella" y "elevadísima" poesía de Echeverría, refleja lo que permanece igual, *la descripción carece, ya, o aquí, de novedad*: para Sarmiento, que concibe su escritura como la *inscripción del progreso*, la descripción es una forma que *no progresa* o una forma en la que *no se puede progresar*.

No obstante, práctica de los mejores poetas argentinos y de los más grandes viajeros europeos, la descripción corresponde a las regiones "altas" de la literatura y, en este sentido, funciona a su vez en el discurso de Sarmiento como marca de una *pretensión literaria* en la escritura. Inclusive en la propia. No hay que olvidar que cuando Sarmiento piensa en lo que el *Facundo* puede aportar a la constitución de una literatura nacional, lo hace en términos de

descripción: la *descripción* de la lucha entre la civilización y la barbarie. Ni que la *descripción* de los caracteres originales argentinos (baqueano, rastreador, cantor, gaucho malo), que Sarmiento percibe como unas de sus mejores páginas, implica toda una elaboración *poética*: Sarmiento que, como lo notó Raúl Orgaz, "quiere ser en la prosa lo que ya era Echeverría en la poesía", dedica todo un capítulo a componer estos caracteres precisamente con aquellos elementos que –según lo postula allí mismo- la poesía necesita para despertar: el misterio, lo increíble, lo grandioso que va más allá de lo palpable y lo común.<sup>2</sup> Que la descripción de esa guerra y de los caracteres argentinos le permitan –en la carta de Montevideo- percibirse como un hito en la serie de los nombres que a su criterio fundan el arte nacional -Echeverría, Hidalgo, Rugendas- muestra que para Sarmiento la descripción es, por lo menos por una de sus caras, una práctica de *valor artístico* e índice de un estilo *específicamente literario*.

Pero al mismo tiempo, y precisamente como marca de función estética, la descripción opera, en la escritura, como un código, una retórica, una forma hecha. La batalla de La Tablada, dice Sarmiento, está "*brillantemente descrita* en la *Revista de Ambos Mundos*" y a continuación sigue este fragmento:

Allí fue el duro batallar, allí las repetidas cargas de caballería; pero ¡todo inútil!  
Aquellas enormes masas de jinetes que van a revolcarse sobre los ochocientos veteranos tienen que volver atrás a cada minuto y volver a cargar para ser rechazados de nuevo. En vano la terrible lanza de Quiroga hace en la retaguardia de los suyos, tanto estrago, como el cañón y la espada de Ituzaingó hacen al frente. ¡Inútil! En vano remolinean los caballos al frente de las bayonetas y en la boca de los cañones. ¡Inútil! Son las olas de una mar embravecida que vienen a estrellarse, en vano, contra la inmóvil y áspera roca: a veces, queda sepultada en el torbellino que en su derredor levanta el choque; pero un momento después, sus crestas negras, inmóviles, tranquilas, reaparecen, burlando la rabia del agitado elemento. (Capítulo IX, "Guerra Social")

El efecto retórico del párrafo es notable: metáforas, hipérbatos, períodos que se repiten ("En vano... ¡Inútil!..."), se subordinan, y se prolongan en comparaciones ("como el cañón y la espada..."). El fragmento, que condensa poéticamente el prestigioso artículo francés, se distingue nítidamente en el texto por su elaboración y "pretensión" literaria.<sup>3</sup> Esto es: cuando

---

<sup>2</sup>. Ver Raúl Orgaz: "Sarmiento y el naturalismo histórico", en *Sociología argentina*, T. II. Córdoba, Assandri, 1950.

<sup>3</sup>. El artículo al que Sarmiento se remite es "Bataille de La Tablada", firmado por Theodore H. Lacordaire, en la *Revue de Deux Mondes*, Tomo VII, 1832. Luego de su introducción explicativa, el artículo tiene un estilo eminentemente narrativo. Más aún, Lacordaire refiere la batalla y las circunstancias que la rodearon como un testigo directo: desde la terraza de la habitación que había alquilado con sus compañeros viajeros, vive los días previos y presencia el enfrentamiento. Sarmiento se vale en buena medida, aunque no únicamente, de muchos de los datos ofrecidos allí, y "traduce" el relato, en el fragmento que citamos, en un estilo de evidente elaboración poética, en el sentido "retórico" del

Sarmiento *dice que describe* o que esa descripción es *brillante*, la retórica se impone y el fragmento se distingue como un cuerpo extraño en la escritura. Véase ahora la narración de la "famosa acción del Tala":

Comienza el combate, arrolla la caballería de Facundo, y a Facundo mismo, que no vuelve al campo de batalla sino después de concluido todo. Queda la infantería en columna cerrada: Lamadrid manda cargarla, no es obedecido y la carga él solo. Cierto; él solo atropella la masa de infantería; voltéanle el caballo, se endereza, vuelve a cargar; mata, hiere, acuchilla todo lo que está a su alcance, hasta que caen caballo y caballero, traspasados de balas y bayonetazos [...] Todavía en el suelo, le hunden en la espalda, la bayoneta de un fusil, le disparan el tiro, y bala y bayoneta lo traspasan, asándolo, además con el fogonazo. Facundo vuelve al fin, a recuperar su *bandera negra* que ha perdido y se encuentra con una batalla ganada, y Lamadrid muerto, bien muerto. Su ropa está ahí; su espada, su caballo, nada falta, excepto el cadáver; que no puede reconocerse entre los muchos mutilados y desnudos que yacen en el campo. [...] Lamadrid, acribillado de once heridas, se había arrastrado hasta unos matorrales, donde su asistente lo encontró, delirando con la batalla, y respondiendo al ruido de pasos que se acercaban: "¡No me rindo!". Nunca se había rendido el coronel Lamadrid hasta entonces. He aquí la famosa acción del Tala, primer ensayo de Quiroga. Ha vencido en ella, al valiente de los valientes y conserva su espada, como trofeo de la victoria. (Capítulo VIII, "Ensayos").

El contraste es notorio: el fragmento, hecho a base de una coordinación de frases simples y directas, es de ritmo rápido y tiene mucho más de relato que de descripción. No sólo hay en él mucho del suspenso que el buen narrador oral sabe darle a sus historias sino también mucho de la lógica misma del relato popular: hay un héroe de cualidades grandiosas (Lamadrid, cuyos "prodigios de valor romancesco pasan los límites de lo posible", es el "valiente de los valientes"), nos interesa la suerte del héroe, y el héroe sobrevive prodigiosamente. La batalla de Lamadrid parece hablada, contada en voz alta; la de la Tablada, escrita para ser leída.

Entonces, ¿describir o narrar? Desde luego, la referencia implícita al título del conocido ensayo de Georg Lukács no tiene aquí por objeto trasladar al escenario del Río de la Plata, de un modo inevitablemente forzado e impertinente, un marco conceptual elaborado para leer la transformación del realismo francés en dos períodos sucesivos del capitalismo.<sup>4</sup> Pretende, solamente, valerse de la dicotomía como de una herramienta para precisar mejor que la opción que Sarmiento hace, cada vez, por uno u otro estilo supone, en rigor, la distinción de dos modos de representar la realidad que se corresponden no con la dialéctica inmanente de

---

término.

<sup>4</sup>. "¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, CEDAL, 1977.

las formas artísticas sino con la evolución y las necesidades de la historia.

Por una parte, cuando Sarmiento polemiza con los poetas argentinos, lo hace con una práctica que percibe como *exclusivamente literaria*, como excesivamente preocupada por su confección: hacer versos, contar sílabas. "Mármol escribe, depura y lima un poema, como aquellos antiguos literatos que confeccionaban un libro en diez años". Replegada sobre sí misma, sobre su propio hacer, la poesía, parece decir Sarmiento, es una artesanía. Como quien dice: un arte del pasado. Por otra parte, si la función descriptiva asociada con la poesía – contemplación, idealización y belleza- opera como detenimiento de (en) la escritura, la elección estilística está, para Sarmiento, del lado de la narración. Para precisarlo con Lukács: no nos referimos aquí al fenómeno puro de la narración o de la descripción sino a principios de la estructura compositiva. Lo que interesa es cómo y por qué la descripción asociada a la poesía se vuelve para Sarmiento una forma del pasado, y cómo el principio narrativo define en cambio una escritura acorde con el acontecimiento que su tiempo exige explicar: la revolución. Para Sarmiento, escribir es *poner en movimiento e inscribir el tiempo*: el estilo narrativo es, en este sentido, el que le conviene.<sup>5</sup> No casualmente para Alberdi, que se afanó en negarle todo valor político, histórico y literario, "la parte descriptiva del *Facundo* es la más tolerable".<sup>6</sup>

### ***Masa, movimiento, narración***

La guerra civil argentina, que es el declarado objeto de análisis del *Facundo*, cobra en la argumentación la forma de un movimiento: Sarmiento la entiende como la directa consecuencia del "movimiento espontáneo", del "estallido" de las masas pastoras. La masa - dice Elías Canetti- aparece de pronto, estalla; la definen la espontaneidad, el ansia de crecimiento sin límites y, cuando se trata de una masa de acoso, el impulso de destrucción, el ataque a todos los límites.<sup>7</sup> Tales los rasgos que definen el movimiento de las masas bárbaras para Sarmiento: un puro movimiento, una pura acción, una pura fuerza de expansión en ebullición. La frase que en el capítulo cuarto sintetiza el estallido espontáneo de las montoneras ("Un día Artigas, con sus gauchos, se separó del general Rondeau y empezó a hacerle la guerra") cifra, precisamente, el "punto en que nuestro drama comienza".

Pero es *Facundo* quien encarna, mejor que ningún otro caudillo, la ley expansiva de la

---

<sup>5</sup>. Para la idea de la escritura de Sarmiento como puesta en movimiento, como "empuje" narrativo, ver Noé Jitrik, "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza", "Prólogo" a Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho e Hyspamérica Ediciones Argentina, 1986.

<sup>6</sup>. En "*Facundo y su biógrafo*" en *Escritos póstumos*, ed. cit.

<sup>7</sup>. Ver Elías Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1987.

masa. *Facundo se puso en movimiento*: tal, la imagen que está en el centro del libro. Como Artigas, que imprevistamente se separa del cuerpo disciplinado del Ejército, Facundo súbitamente se pone en acción: "Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe". Si en la provincia empieza por colaborar con el gobierno para sofocar una sublevación, de golpe cobra "vida propia" y empieza a obrar de motu propio: "Se ha sentido llamado a la acción y no espera que lo empujen". A cada paso, la suya es una pura acción sin reflexión: "¿Qué motivo tuvo Quiroga para estas atroces ejecuciones?", "¿Qué objeto tiene esta revolución? Ninguna, se ha sentido con fuerzas: ha estirado los brazos y ha derrocado la ciudad". Un puro movimiento sin otro motivo y sin otro objeto como no sea el de acrecentar su propio poder de acción: "Facundo dio contra el gobierno nacional que lo mandó a Tucumán *por la misma razón* que dio contra Aldao que lo mandó a La Rioja: *se sentía fuerte y con voluntad de obrar...* La destrucción de todo le estaba encomendada de lo Alto y *no podía abandonar su misión*". Una pura voluntad de obrar que lo único que necesita es proseguir, lo único que busca, acrecentarse. Y en cualquier dirección. Hacia la consecución del mal: "Las furias están desencadenadas. Y sin embargo Facundo no es cruel, no es sanguinario. Es nomás *el bárbaro que* no sabe contener sus pasiones y que, una vez irritadas, no conocen freno ni medida". Pero también hacia la consecución del bien: las escenas de compasión no sólo prueban para Sarmiento la teoría del drama moderno ("aún en los caracteres históricos más negros hay una chispa de virtud") sino también y sobre todo esta incontinencia, este poder, de la acción: "Además, ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Ésta es una prerrogativa de poder como cualquier otra."

Todo el esfuerzo compositivo de Sarmiento está en mostrar a través de la disposición del relato que, sin reflexión, el de las masas pastoras es un movimiento sin dirección o, mejor, un puro impulso cinético cuya única dirección es la de enfrentar todo obstáculo, sea cual fuere, que quiera limitar sus actos. El modo en que Sarmiento cuenta los primeros movimientos de Quiroga dentro de la provincia de La Rioja crea, con eficacia, este efecto de volatilidad: Facundo, que había empezado por colaborar con el gobernador de la Rioja en sofocar la sublevación de Aldao y Corro, inmediatamente después, y apenas se siente llamado a la acción, se une con Aldao contra el General Ocampo. Y a sólo dos párrafos de distancia, se entiende con Araya para caer contra el resto de las fuerzas de Aldao. El sargento Araya y el general Aldao, a su vez, se mueven igual, según vayan presentándose las circunstancias. Araya, por ejemplo, que había desertado del Ejército de los Andes, se avergüenza de esta "fuga sin motivo" y vuelve; se encuentra entonces al mando de una de las fuerzas de Aldao pero luego

se une a Quiroga para caer sobre el resto de estas fuerzas; después concuerda con Dávila (que Facundo había hecho venir de Tucumán para gobernar La Rioja) para prender a Facundo. Facundo lo manda asesinar. En el marco de esta rápida sucesión de hechos y movimientos *sin sentido*, se enciende la guerra civil: Facundo se pone en movimiento y allí mismo termina la historia de la ciudad. Pero más aún: Facundo que, a diferencia de los otros caudillos, "quiere moverse" porque "los sucesos lo atraen fuera de su provincia", es quien mejor encarna este movimiento expansivo de la masa, esta pura ebullición hacia afuera, y una vez desatada la guerra contra la civilización, y al ritmo de Shakespeare, ya no se detiene más: "¡Vite un cheval! Un cheval!". Sin causa en el pasado, sin plan para el futuro, el movimiento caótico y desenfrenado de la masa primitiva está signado por la espontaneidad: una pulsión absoluta, un puro presente sin racionalidad.

Sucede, sin embargo, que el movimiento es también y fundamentalmente el signo del progreso, de la civilización. A tal punto que si hay algo que para Sarmiento impedirá que el pueblo de los Estados Unidos se barbarice es precisamente su estado de movilidad permanente. Exactamente en la medida en que a ese movimiento se le ha conferido racionalidad, en la medida en que la "manía de viajar del yanqui" ha sido transformada en sistema de comunicación, las "estupendas marchas a través del desierto" en conquista planificada por todo un pueblo, el impulso constante de desplazamiento en velocidad productiva. (*Viajes*) Y cuando el movimiento adquiere sistema y dirección, la masa cambia de sentido. He aquí la otra masa popular que fascina al Sarmiento de los *Viajes*: la población en masa de los Estados Unidos. Los americanos en masa llevan reloj, leen y escriben en masa, masivamente se desplazan. Sólo que aquí "masa" es sinónimo de libre asociación, "masa popular" sinónimo de masa civilizada, "masivamente" sinónimo de civilización popularizada.<sup>8</sup>

Más arriba decíamos que las masas pastoras pueden definirse como masas de acoso. Pero lo que no dijimos es que, lideradas siempre por un caudillo que "se siente llamado a surgir de un golpe", carecen de lo que para Canetti es una de las propiedades fundamentales de la masa: el hecho de que en su interior reina la igualdad. Este sentimiento de igualdad, que

---

<sup>8</sup>. Como bien lo postula Dardo Scavino, para Sarmiento, civilizar equivale a poner a un pueblo en marcha. Por contraste con la tiranía estanca de Rosas que asienta su autoridad en el detenimiento que le imprime al pueblo, para Sarmiento, que quiere "devolverles a las ciudades su vida propia", gobernar es mover, *augmentar indefinidamente su poder de movilización*. Aunque no de cualquier manera sino, por el contrario, según una precisa racionalidad, sistema, y dirección: una *administración minuciosa del movimiento* que convierta, por ejemplo, la superabundancia vital del gaucho en trabajo, la fuerza disipada de las masas pastoras en organización disciplinada. Ver Dardo Scavino, *Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1993.



en el escenario de la barbarie acarrea el peligro de la nivelación hacia abajo y hasta de la animalización, es lo que en cambio, con la garantía de la libertad individual y la democracia, define a la masa civilizada: como una distribución igualitaria, una apropiación y una "vulgarización", de los resultados de la inteligencia.<sup>9</sup>

Ahora bien, es precisamente esta *igualación* a gran escala –esta "igualdad absoluta" dice Sarmiento- la que, si por un lado fascina al viajero por los Estados Unidos ("Imagínese usted este cúmulo de actividad, de goces, de fuerzas, de progresos, obrando *a un tiempo sobre los veinte millones de hombres con rarísimas excepciones*, y sentirá lo que he sentido yo"), por el otro produce, en la escritura, un decaimiento, cuando no una desaparición, de la narración. "El norteamericano –dice Sarmiento- es el pueblo, es la masa. En los Estados Unidos todos los hombres son a la vista un solo hombre: el norteamericano". La masa-hombre, esto es, la masa sin caudillo, sin una personalidad excepcional que la conduzca, es precisamente una masa sin personaje, sin nombre propio. Y con la desaparición del nombre propio, con la generalización del personaje desaparecen, en el viaje a los Estados Unidos, el impulso y el interés de la narración. Claro que Sarmiento se entusiasma contando los pormenores diarios de una de las expediciones al Oeste. Pero no sólo se trata aquí de "una entre ciento" de estas emigraciones sino que, a pesar de los dos o tres nombres propios que puedan aparecer allí, el protagonista de la historia es el pueblo en marcha: los cazadores, las mujeres, un yanqui, los hombres de temple. El diario de viajes al que, promediando la historia, Sarmiento cede la voz del relato es, precisamente, la voz de todo un pueblo: caminamos, viajamos, atravesamos. Fuera de esta "aventura descomunal", épica, que en el texto de Sarmiento tiene mucho más de crónica que de narración, en el viaje a los Estados Unidos no hay relato protagonizado por la masa: si hay anécdota, será una historia vulgar por lo común, ejemplificadora, y su protagonista será un personaje tipo de la máxima generalidad: *el joven, la novia, a lo sumo, la niña de la historia*.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>. Como lo señala Raúl Orgaz en "Sarmiento y el naturalismo histórico" (op. cit.), *La democracia en América*, de Alexis de Tocqueville, funciona para Sarmiento como un modelo de los caracteres, leyes, peligros y correctivos de la democracia y su fenómeno rector: la igualdad de condiciones. En este sentido, en el escenario de la barbarie, la masificación deviene para Sarmiento límite para el progreso individual por el mérito, cercenamiento de la igualdad de condiciones. Dice en *El General Fray Félix Aldao*: "las masas populares cuando llegan al poder, establecen la igualdad *por las patas*; el cordel *nivelador* se pone a la altura de la plebe, y jay de las cabezas que lo excedan de una línea! En Francia, en 1793 se guillotina a los que *sabían leer*, por aristócratas; en la República Argentina se les degüella, por *salvajes*".

<sup>10</sup>. El único que protagoniza incidentes en el viaje a los Estados Unidos es el propio Sarmiento. Por otra parte, y a diferencia de lo que hace en el resto de las cartas que envía desde Europa, Sarmiento se preocupa aquí especialmente por separar el relato de la aventura personal -la desventura de la escasez de dinero- en una sección diferente ("Incidentes de viaje") ya que "no merecen intercalarse entre las

Todo lo contrario del *Facundo*: si, como lo sugirió Ricardo Piglia, *Facundo* es para Sarmiento la *masa individual*, esto es, al modo de un oxímoron, la condensación de la situación de masas ("Facundo es el *único* que está dotado de vida propia, que no espera órdenes, que obra de su propio motu"), es precisamente esa *individualización de la masa* lo que pone al relato en el camino de una creciente particularización;<sup>11</sup> de la mayor generalidad de las escenas ejemplificadoras del primer capítulo (la ejecución del capataz de carreta, la llegada del gaucho a la herra, la lazada al toro), pasando por los "cuadros" que protagonizan ya "personajes eminentes" y que empiezan a tomar forma de narración en torno al nombre propio de Calíbar, hasta la magistral introducción del nombre propio en la anécdota inaugural de *Facundo* ("Entonces supe lo que era tener miedo, decía el general don Juan Facundo Quiroga") que, en el capítulo cinco, ya tiene toda la forma de un relato. A partir de aquí, los microrrelatos que, aparte de los referidos a *Facundo*, se destacan en el texto por su composición son aquellos que aun cuando sus protagonistas representen "tipos" -el traidor, el aventurero, la víctima, el verdugo- cobran espesor narrativo en torno al nombre propio: el Boyero, el mayor Navarro, la Severa, Santos Pérez.<sup>12</sup>

---

reflexiones que el espectáculo de aquel país [le] ha sugerido".

En este sentido, el lugar de la aventura y del relato en el resto de los viajes es por completo diferente al que ocupa en el viaje a los Estados Unidos. Diferente, también, del lugar que ocupa la narración en el *Facundo*. Si en el *Facundo*, en virtud del propósito declarado de explicar la guerra civil argentina, y en relación con el público especializado que espera una obra de interpretación histórica y científica, las narraciones funcionan como digresiones que Sarmiento se ve *obligado* a hacer para argumentar mejor (esto, al menos, es *lo que* Sarmiento declara), en los *Viajes*, en cambio, se da todo el tiempo para la narración de la aventura personal y para el relato que, aquí, más que interrumpir, distrae placenteramente de las "reflexiones graves". La primera carta ("Más-a-fuera") señala, ya, este umbral. Apenas iniciado, un incidente se presenta inesperadamente con toda la novedad y el interés de una aventura: nada menos que presenciar en vivo, realizada, "la por siempre célebre historia de Robinson Crusoe" en la isla Más-a-fuera. Se entusiasma entonces con acometer "aquella descomunal aventura", y la monotonía del mar, que tan poco ofrece para contar, se llena de golpe con los "mil cuentos" que escucha y con los cuentos que -presume- el lector lo creará estar forjando para dar interés novelesco a la narración. De entrada, Sarmiento *pasa por* ese clásico laboratorio de la ficción, de la Aventura y el Relato, que es la isla desierta: el límite entre la naturaleza salvaje y la civilización -ese espacio fronterizo que en el *Facundo* es el teatro de la guerra- en los *Viajes* es el teatro donde se forja la aventura y lo novelesco. Determinado por este comienzo, el relato obedecerá al "placer de narrar" de aquel que ha visto y oído muchas cosas.

<sup>11</sup>. La idea de *Facundo* como "masa individual" fue propuesta por Ricardo Piglia en su Seminario de Doctorado: "*Facundo*. Historia y literatura", dictado en la Universidad de Buenos Aires entre mayo y julio de 1998.

<sup>12</sup>. Resulta interesante aquí la confrontación con el artículo "Los mineros" (en *Artículos críticos y literarios*, Tomo I) que Sarmiento publicó en *El Nacional*, en 1841, y que, según lo anota Alberto Palcos, es una suerte de borrador de los cuadros del *Facundo*. Sarmiento se ocupa allí de una "clase excepcional" de hombres de las sociedades americanas, con trajes, ideas, costumbres peculiares y, fundamentalmente, leyes propias. Indomable, corrompido por principios y por hábito, dedicado al robo, inclinado al juego y a todo lo que en la sociedad hay de más innoble y degradante, el minero "está a

Si la masa individual de la barbarie promueve la narración, la masa democrática de la civilización tiende a disolverla. No casualmente, apenas Sarmiento sale, extasiado, de los Estados Unidos, el relato de los *Viajes* entra, de golpe y notablemente, en un *remanso narrativo*. La observación detenida, el gusto por las cifras, el discurso estadístico, es lo que ahora se impone: "Me complace en enumerar los elementos que componen la vida de la sociedad americana". Como los poetas, podría decirse, Sarmiento se detiene ahora a *contemplar*; sólo que el espectáculo no será aquí la escena grandiosa de la naturaleza sino la escena, más excitante, de la historia: el espectáculo impresionante de un pueblo gigantesco en pos de una gran idea, de la civilización popularizada y realizada en su máxima expresión. Todo un drama nuevo que exige una nueva forma de *contemplación*.

Sea, entonces, el impulso hipercinético –e irracional- de las masas pastoras, sea la marcha –racional- del progreso, el movimiento es el signo de las masas populares que, bajo uno u otro signo, lo fascinaron. Rosas -que no se mueve de su gabinete pero que, a la vez, con "sistema, efecto y fin", organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo- es la *racionalidad del detenimiento*: el gran Monstruo de la realidad argentina, su Enigma inextricable, su máxima aberración.

## **II: NARRACIÓN Y GÉNEROS: LAS RAZONES DE LA FORMA**

### ***Masas y géneros populares***

La atracción de Sarmiento por las grandes masas populares tiene su traducción formal: se traduce en su atracción por los géneros de la cultura popular. Ya Julio Ramos y Josefina Ludmer demostraron de qué modo el uso que en el *Facundo* se hace de los formatos orales de la cultura popular (la voz del otro, la anécdota, la biografía oral) reproduce lo que para Sarmiento debe ser la función del Estado moderno: una disciplinarización de las masas rurales.<sup>13</sup> Pero lo

---

cada momento dispuesto a sublevarse contra todo obstáculo". Igual en esto, entonces, al gaucho malo y a Facundo mismo, salvo por una diferencia capital y que es que "un asiento de minas es una verdadera democracia, en que el mayor número puede hacerse respetar de los pocos, que no ejercen sobre él influencia alguna". De este modo, aun cuando, como Facundo, "no reconoce freno que contenga sus pasiones", con un fuerte espíritu de cuerpo, el minero no protagoniza ninguna narración y es sólo el protagonista de un *tableaux vivant*.

<sup>13</sup>. Para el modo en que Sarmiento subordina la confusión e irregularidad propias de la "voz del otro" a los saberes generalizados y a los formatos de la cultura escrita, ver Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Para el uso político que hace de la biografía oral, ver Josefina Ludmer, *El género gauchesco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

que nos interesa aquí es el modo en que Sarmiento apela en el *Facundo*, también, a los géneros y estilos de ese *nuevo modo de existencia de lo popular* en las sociedades modernas que es la cultura masiva -el folletín, el estilo melodramático-, y la relación del letrado, entonces, con esa otra masa que es el público masivo del periódico, esto es, con las masas civilizadas -lectoras- de la ciudad.

La relación podría definirse, también en este orden, como un uso letrado de la cultura masiva, si se piensa en la función formadora y regeneradora, civilizadora y educadora, que Sarmiento le atribuye al folletín y fundamentalmente al teatro. Esto es, si se piensa en la capacidad que les atribuye a esas formas para popularizar el saber y la civilización.<sup>14</sup> Como bien observa Elizabeth Garrels, aun cuando fuera publicado como folletín, y aun cuando haya ido apareciendo contra el fondo de entusiasmo producido por la publicación de *Los misterios de París* en *El Mercurio*, el *Facundo* no fue estrictamente un *roman-feuilleton*. Por un lado, la precipitación con la que Sarmiento declara haberlo escrito no alude a la existencia de ese intercambio continuo y productivo entre folletinista y público que define una de las condiciones de producción del género: por el contrario, antes de su redacción, tenía un plan claro que desarrolla hasta el final. Por otro, siendo su principal objeto escribir un texto serio, de eficacia política y hasta de valor científico, sólo uno de sus propósitos es el entretenimiento. No obstante Sarmiento, que ve en el folletín un elemento modernizador que podía ejercer un fuerte poder ideológico en las masas, supo aprovechar muy bien elementos de su estética para atraer a los lectores: así, la naturaleza episódica, el corte de una entrega con miras a crear un efecto, la apelación a estereotipos melodramáticos como el espectro y el secreto, lo horroroso y truculento, la acumulación de "crímenes espantosos."<sup>15</sup>

Probablemente la incomodidad que algunos de los colegas letrados mostraron en la recepción del libro le deba mucho a lo que el *Facundo* tiene de masivo, esto es, de "mal gusto", de "vulgar", de "excesivo". Echeverría, por ejemplo, que en la "Ojeada retrospectiva" se refiere a la biografía de Aldao y a la de Quiroga como "lo más completo y original que haya salido de la pluma de los jóvenes proscriptos argentinos", en una carta privada, de 1850, le escribe a Alberdi: "¿Qué cosa ha escrito él que no sean *cuentos y novelas* según su propia confesión?"

---

<sup>14</sup>. Me refiero a los artículos críticos y literarios publicados en Chile entre 1841 y 1845. Ver en especial "El teatro como elemento de cultura" (*El Mercurio*, 1842) y "Nuestro pecado de los folletines" (*El Progreso*, 1845) en *Artículos críticos y literarios*, Tomo I y II respectivamente.

<sup>15</sup>. Elizabeth Garrels, "El *Facundo* como folletín", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, Nº 143, Pittsburgh, abril-junio 1988. Para el *Facundo* como folletín y sus condiciones de producción, véase el artículo de Lucila Pagliai en este mismo volumen.

¿Dónde está en sus obras la fuerza de raciocinio y las concepciones profundas? Yo no veo en ellas más que *lucubraciones fantásticas*, descripciones y *raudal de cháchara infecunda*". Para Alsina, que en sus *Notas a Civilización y barbarie* objeta el *status* histórico del libro, el defecto general del *Facundo* reside en la *exageración en los modos de locución* y esa exageración obedece a la propensión de Sarmiento a los *sistemas*, esto es, a la *polaridad esquemática* con la que pretende interpretar la realidad entera.<sup>16</sup> Alberdi, directa y abiertamente, lo acusará de "vender crímenes": "El *Facundo* –dice en *El Facundo y su biógrafo*- es un matadero, una carnicería de carne humana, de la cual a pesar del aseo y las flores y el delantal blanco que se ha puesto el *vendedor* para *disimular el horror de la sangre*, se desprende un olor nauseabundo que descomponen al que no está familiarizado con este *comercio*." Y más adelante: "La parte descriptiva del *Facundo* es su parte más tolerable, si se exceptúa *la exageración de mal gusto*". Pura fantasía, exageración y esquematismo, comercio y efectismo: tales, precisamente, para la cultura alta, los rasgos que –por contraste con los de gusto y sensibilidad, estética y seriedad- definen a los géneros de la cultura masiva como formas de literatura menor.<sup>17</sup>

Al momento de publicar el folletín, Sarmiento realiza esta misma operación crítica de discriminación. Sarmiento -que quiere adquirir un nombre como autor y que inmediatamente somete su obra a la evaluación de los mayores referentes críticos- tiene una clara conciencia del "mal gusto" que supone el estilo melodramático al que está recurriendo y sin duda se está dirigiendo al público literariamente especializado cuando dice:

Me fatigo de leer infamias, contestes todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la *vanidad* de autor, a la *pretensión literaria*. Diciendo más los cuadros saldrían *recargados, innobles, repulsivos* [subrayados míos].

Más de una vez en el *Facundo*, Sarmiento se excusa por la proliferación de los relatos "horrorosos", y siente la necesidad de aclarar que si la barbarie exige la inscripción *pormenorizada* del detalle ("Da asco y vergüenza tener que descender a estos pormenores, indignos de ser recordados. ¿Pero qué remedio?"), al mismo tiempo es lo que, en su exceso, la

---

<sup>16</sup>. Esteban Echeverría, "Antecedentes de la Asociación de Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37", en *Antología de prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981. La carta de Echeverría se encuentra en Juan Bautista Alberdi, *Escritos póstumos*, op. cit. La nota de Alsina es la número 2, en "Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y barbarie*", en Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, op. cit.

<sup>17</sup>. Para el concepto moderno de literatura desarrollado en el siglo XVIII y consolidado en el XIX, y sus criterios de validación, ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

escritura se ve obligada a omitir ("No me detengo en estos pormenores a designio. ¡Cuántas páginas omito! ¡Cuántas iniquidades comprobadas y de todos sabidas callo!"). Pero si en relación con el público literario el relato del horror es una *condena* para la escritura, al mismo tiempo y en relación con el público masivo del folletín, es el relato al que no duda un instante en apelar para evitar el decaimiento de la atención: "Si el lector se fastidia con estos razonamientos –escribe apenas un párrafo después de sentirse "condenado a escribir" tantos horrores- contarele crímenes espantosos". Más aún, la poética del drama moderno que viene postulando desde los artículos de crítica teatral muestra claramente que, por contraste con la moralidad y las "reglas de la sana crítica", la espectacularidad y el exceso de la pasión y del delito –esto es, lo (melo)dramático- es para Sarmiento la mejor vía para conmovir y para "instruir".<sup>18</sup> Entre dos públicos, entre la literatura alta y la cultura masiva, el relato del horror se tensa entre la resistencia a ser contado y su acumulación para conmovir el "corazón" del lector.

Pero si se admite que no todo es ideológico en los géneros masivos, es decir, que no todo es populismo y manipulación, sino que también hay un gusto y un consenso en la producción y en el consumo de esas formas, podría pensarse que en la apelación al estilo melodramático hay algo más que mera concesión al gusto del lector de folletín: no sólo una cuota importante de lo que parece ser el propio placer de Sarmiento en el relato del crimen, sino también una razón de orden estética, una razón de *composición narrativa*.<sup>19</sup>

El movimiento romántico –propone George Steiner- se define por un impulso hacia el drama; el modo romántico es una dramatización: realiza su visión en el escenario y hace de la vida la escena de un conflicto dramático, de una lucha grandiosa representada por gestos hiperbólicos. Subyaciendo a esa estética romántica de la dramatización –sostiene Peter Brooks- está el melodrama: ese drama de la moralidad que, en el contexto de la Revolución Francesa y sus consecuencias, apela a un espectáculo impresionante e hiperbólico para mejor

---

<sup>18</sup>. Ver, en *Artículos literarios y críticos*, Tomo I, "El Mulato. Drama de Alejandro Dumas" (*El Mercurio*, 1842): "El drama es de suyo inmoral [...] Se necesitan virtudes grandes y pasiones fuertes y rebeldes para mover el corazón del espectador, porque si no fueran esos alicientes no se movería de su casa. La moralidad resulta del contraste y de las consecuencias [...]" En "La nona sangrienta" (*El Mercurio*, 1841) se advierte la confluencia de instrucción y entretenimiento que Sarmiento derivaba de los procedimientos del "melodrama": "Los grandes delitos dejan su instrucción también. [...] El teatro por otra parte es un espectáculo popular al que todos asisten a distraerse, a gozar más animadamente de la existencia, a recibir sacudimientos más profundos que en la vida ordinaria. ¿Os aterran con exhibiciones espantosas, os herizan los cabellos de horror [...]? Pues bien, habéis gozado, habéis sufrido. ¿Qué más queréis?"

<sup>19</sup>. Ver Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 1993.

exteriorizar la lucha de los imperativos éticos en la sociedad moderna. Pero más allá del género, y más allá de la literatura romántica propiamente dicha, Brooks llama la atención sobre el *modo melodramático* como un hecho central de la *sensibilidad moderna* y como una forma de *imaginación* que permea la literatura de autores con ambiciones más complejas que las de Pixérécourt: Balzac, Henry James. El melodrama –propone– es una forma de teatralidad que subyace a los esfuerzos novelísticos de representación: tensada en la búsqueda del drama esencial que yace oculto detrás de la realidad cotidiana, la novela del siglo XIX necesita esta teatralidad –la creación de una historia excesiva, parabólica– para conferir a la vida que cuenta un sentido de memorabilidad y significación. Con el surgimiento de la novela y el melodrama aparece en la literatura una nueva categoría a la vez *estética y moral*: lo *interesante*.<sup>20</sup>

Mucho de esta *imaginación melodramática*, entiendo, hay en el *Facundo*. No en el sentido de un formato genérico del que se echa mano con miras a un propósito secundario (atraer la atención del lector), sino en el sentido de una *forma necesaria* para comunicar la idea central del libro.

En la imaginación melodramática Sarmiento encuentra la más adecuada teatralidad con la que narrar el horror de la barbarie. "Todavía no llegó el momento", "esto se cuenta aún sin sus horrores": si la omisión del horror puede entenderse en el sentido de una resistencia de la escritura al escándalo del melodrama, también puede leerse en el sentido de que, *formalmente*, el relato del horror, en el *Facundo*, es lo que *todavía no ha sido contado*: al mejor estilo melodrama el horror es amenaza pura, el mal por venir. Si en ello hay una destreza narrativa que sabe que el horror causará tanto más efecto cuando el relato sepa detenerse a tiempo y, suscitando la imaginación del lector ("El lector suplirá todos los horrores de esa muerte lenta"), lo invite a seguir, al mismo tiempo es la mejor forma de preparar el estallido del drama.

El movimiento espontáneo de las masas tiene para Sarmiento todo el dramatismo del movimiento de la revolución: una agitación subterránea e invisible, a punto de estallar. Y ése es el clima que la narración compone en el *Facundo*, un estado general de inminencia:

Pugnaba por producirse aquello que se estaba removiendo y agitando desde Artigas a Facundo, lleno de vigor y de fuerza, impaciente por manifestarse en su desnudez. Una fuerza de expansión que siente rebullirse en su alma".

---

<sup>20</sup>. Ver Peter Brooks, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. Para la categoría de "interesante" como principio del arte moderno, en contraposición a la noción de Belleza del arte clásico, ver Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.

Como el caminante sobre el volcán de las ideas y rumores de la inminente revolución europea de 1848 ("Advertencia" a los *Viajes*), Sarmiento capta aquí esa eclosión por venir y según la retórica novelística del "mientras tanto" ("Me es preciso dejar a Buenos Aires para volver al fondo de las provincias a ver lo que en ellas se prepara"), construye un escenario de aprestos de guerra en el que se anuncia, dramáticamente, *la gran acción*:

Desde este momento nada quedaba por hacer para los tímidos sino taparse los oídos y los ojos. Los demás vuelan a las armas por todas partes y el tropel de los caballos hace retemblar la pampa y el cañón enseña su negra boca a la entrada de las ciudades.

Y una vez desencadenado, el horror es lo que imprime al relato urgencia y acumulación. Balzaciano, dijo David Viñas del viaje de Sarmiento a Europa.<sup>21</sup> Balzaciana, diremos aquí, es la narración del horror en el *Facundo*. Construido a base de escenas en que una significación grandiosa alcanza una representación melodramática, el mundo de Sarmiento –como el del Balzac melodramático– es un mundo de signos hipersignificantes en el que la relación expresionista de la representación con la significación determina el movimiento narrativo característico: la aceleración de la peripecia, la comprensión hiperbólica del tiempo, la apelación a los giros rápidos de la rueda de la fortuna, porque es en la experiencia de los extremos donde se revelan más cosas.<sup>22</sup> "El camino se divide en tres, elige Mendoza: llega, ve y vence. Tal es la rapidez con que los acontecimientos se suceden" escribe. Tal, la precipitación melodramática de la acción que formalmente se traduce en la precipitación y en la premura del relato: "¡Ya no hay tiempo!", se lee inmediatamente después del remanso descriptivo e idílico de Tucumán, y allí se desencadena una serie de microhistorias horrosas y patéticas, de apenas dos o tres líneas cada una. Y "si al horror de estas escenas puede añadirse algo", hay "más todavía": en un solo párrafo extensísimo, una sucesión ininterrumpida de ejecuciones acumulándose unas sobre otras con urgencia: entonces, enseguida, en fin, un día. Una sobresaturación del horror, el *acting out* de la crueldad: la furia se desencadena sin freno, y con ella la pasión misma de la escritura que, justo antes de la resolución trágica del relato en Barranca Yaco, no puede detenerse sino con la triple invocación a la expresión máxima del mal: "¡Rosas, Rosas, Rosas!, ¡me prosterno y humillo ante tu poderosa inteligencia!"<sup>23</sup>

<sup>21</sup>. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEDAL, 1974.

<sup>22</sup>. Ver Peter Brooks, *The melodramatic imagination*, op. cit., especialmente el capítulo 5: "Balzac: representation and signification".

<sup>23</sup>. La retórica del relato de la aventura que interrumpe una y otra vez el relato de los viajes es otra, probablemente porque el protagonista es, ahora, el propio sujeto de la narración. No es entonces la premura sino la extensión; no es la acumulación ni la sucesión sin respiro, sino el suspenso en torno al



Si las masas civilizadas de los Estados Unidos tienden a disolver la narración, la cultura masiva de la modernidad, sin embargo, provee la forma con la que narrar el estallido de las masas pastoras. A despecho de la vulgaridad y del mal gusto que los más altos juicios críticos puedan sancionar, la sensibilidad moderna de Sarmiento encontró en el exceso melodramático la forma necesaria para componer el *drama de la revolución*, su inherente monstruosidad.<sup>24</sup> Esto es: en la imperfección de la forma –en la barbarie (formal) del melodrama- Sarmiento encontró un criterio de verdad; en la inmoralidad, un criterio de verosimilitud; en el exceso de la pasión, un criterio de naturalidad.<sup>25</sup> Más que un formato genérico, entonces, un criterio de *verdad estética*. El espectáculo impresionante, lo hipérbólico de la situación, lo truculento, no constituyen sólo el mejor *medio para* atrapar a sus lectores sino también, y ante todo quizás, la mejor *forma* de exteriorizar –de revelar- el drama moral de la lucha entre la civilización y la barbarie: el drama esencial que se agitaba bajo los signos de la realidad. El único, para Sarmiento, *estética y moralmente interesante*.<sup>26</sup>

---

propio cuerpo, lo que define ahora el ritmo. Demorándose en aquellas aventuras en las que su cuerpo – las “duras” pruebas por las que pasa- puedan ofrecerse durante más tiempo a la mirada de los otros (la escalada de la montaña en Más-a-fuera, la subida al Vesubio), el Sarmiento en viaje se adelanta al gran viajero de la literatura argentina del XIX que es Mansilla. No sólo en lo descomunal de las aventuras que cada tanto acomete, sino también y sobre todo en esa grandilocuencia algo impostada, ligeramente autoirónica, que busca generar complicidad con el lector. La mejor prueba de ello, el viaje a África. El relato que hace de su acercamiento a las tiendas del aduar es, notablemente, un magnífico anticipo del accidentado acercamiento del general Mansilla a los toldos de Mariano Rozas: el mismo placer en “hacerse el bárbaro”, la misma teatralidad, la misma estrategia humorística y caricaturesca en torno a las peripecias por las que atraviesa el propio cuerpo en el encuentro con el otro, toda esta maestría en la simulación y en la dosificación del relato, hace que la aventura exótica de *Una excursión a los indios ranqueles* tenga en el viaje a África de Sarmiento un (su) pre-texto magistral.

<sup>24</sup>. Los defectos de forma y de moralidad que pueda haber en el drama moderno son, para Sarmiento, “la condición necesaria de una época de revolución que todo lo aja, lo exagera y lo lleva hasta la monstruosidad” Ver “El Mulato. Drama de Alejandro Dumas” (*El Mercurio*, 1841). En *Artículos críticos y literarios*, Tomo I, op. cit.

<sup>25</sup>. En “La nona sangrienta” se anota: “Es más verdadero representarse las cosas tales como son, y no someterse a una justicia poética que, a fuerza de repetirse, se hace improbable, monótona e insípida.” Y en “El Otelo. Representado por Casacuberta”: “Cuando Voltaire y La Harpe clasificaban de *bárbaro* a Shakespeare se hizo de su *Otelo* una parodia en Francia [...], se quitó al *Otelo* mucho de la ferocidad selvática de las pasiones [...] a fin de no chocar con las delicadezas de un público acostumbrado ya por Racine y Voltaire a cierto refinamiento y decoro en el crimen mismo, que no consentía ver la realidad de la naturaleza aun en sus deformidades. [...] ¡Cómo comparar la naturalidad de la intriga de Shakespeare!”. Ver *Artículos críticos y literarios*, Tomo I.

<sup>26</sup>. Que en ello hay un alto grado de composición narrativa, puede probarlo el abismo estético que se abre entre el *Facundo* y *El General Fray Félix Aldao*, publicado también en *El progreso* apenas unos meses antes. Como en el *Facundo*, en el *Aldao* están el relato de “hechos notables”, la naturaleza indomable y desenfrenada del caudillo, esa pura voluntad de obrar que sólo quiere trabajar en la realización de sus designios, los movimientos constantes sin dirección y sin racionalidad, la agitación del caos inminente. Pero pegado de un modo más estrecho a la retórica folletinesca, no sólo en el estilo de clisés (“¡Lo veremos!”, “¡Malvado!”), sino también y fundamentalmente en el didactismo y en el

### **Historia y narración**

La maestría de Sarmiento en el arte de narrar es, qué duda cabe, evidente. Gran parte de la eficacia de los géneros masivos propios de la modernidad, como lo son el melodrama y el folletín, obedece no tanto a meros mecanismos o artilugios comerciales sino a la capacidad que tienen esos géneros para activar *matrices culturales*: el dispositivo de la repetición, la lógica del "y entonces", esto es, el impulso del relato que hay en los modos de narrar popular.<sup>27</sup> En este sentido, hay en Sarmiento mucho de ese arte primigenio de la narración que –como observa Walter Benjamin– el surgimiento de la novela y de la información en la sociedad contemporánea ponen en trance de desaparecer: no sólo esa capacidad, cada vez más difícil de encontrar, de saber contar bien algo sino también, y tal como lo muestra el *pathos* folletinesco de su escritura, esa capacidad –esa sabiduría, diría Benjamin– para transmitir conocimientos, saberes, experiencias.<sup>28</sup>

Ahora bien, si hay algo que para Benjamin define el arte arcaico de la narración es la ausencia de explicación. "Es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce". La exigencia de explicación –eso que impone la forma moderna de la información y eso que define la ciencia, también moderna, del historiador– no sólo es por completo extraña al espíritu de la narración sino que lo pone seriamente en peligro de desaparecer. Sucede, sin embargo, que éste es, precisamente, el proyecto de Sarmiento desde el comienzo: *explicar el misterio* de la lucha que despedaza a la República Argentina, explicar la revolución argentina a través la biografía de Juan Facundo Quiroga.

La conocida objeción de Valentín Alsina al carácter histórico del *Facundo* –"Ud. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social, política, militar a veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea. Siendo así, forzoso es no separarse en un ápice de la exactitud y rigidez histórica; y a esto se oponen las exageraciones"– establece de entrada una pauta de interpretación según la cual la tensión

---

moralismo, el *Aldao* no alcanza a ser sino el relato de una "carrera de crímenes". Si, como postula Tulio Halperín Donghi en "Sarmiento y el historicismo romántico", la revelación de la secreta ley de la barbarie le exigió a Sarmiento, en el *Facundo*, la composición de todo un universo, "un mundo que no es el suyo", el *Aldao*, que carece de esa intuición tanto histórica como compositiva, es puro didactismo a través del crimen; apenas el borrador del *Facundo*.

<sup>27</sup>. Ver Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, op. cit. .

<sup>28</sup>. Ver Walter Benjamin, "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Caracas, Monte Avila Editores, 1986.

entre el componente literario y el componente histórico –la imaginación y la objetividad, el relato y el acercamiento científico- volvió problemática la clasificación genérica del libro, la que se volvió un tópico de lectura casi obligado en toda la historia de su recepción.<sup>29</sup> En este contexto, la interpretación de Tulio Halperin Donghi resulta sumamente esclarecedora. No sólo cuando advierte que "los géneros dentro de los cuales se quiere encerrar a *Facundo* son los vigentes 50 años después de que *Facundo* fue escrito", sino también cuando postula que en lugar de un deshilvanado sucederse de anécdotas hay en el *Facundo* un orden estricto proveniente de las nuevas e íntimas vinculaciones que el romanticismo había creado especialmente entre historia y literatura de ficción. A la luz del nuevo enfoque provisto por la historiografía romántica, según el cual la historia dejaba de consignar los hechos de un modo positivista para convertirse en una disciplina que, más ambiciosa de universalidad, quería ahora dar razón del desenvolvimiento del espíritu humano, Sarmiento no se propondría *analizar* los hechos, esto es, descomponerlos como si fueran diferentes factores –medio geográfico, tradición histórica, nueva fe revolucionaria- que, combinados mecánicamente, dieran un resultado ajeno a ellos, sino antes bien conservar y poner al descubierto sus secretas conexiones, integrarlos en unidades más vastas. Para Sarmiento –acierta Halperin Donghi- la anécdota con la que empieza a ocuparse del héroe del libro –Facundo perseguido por el tigre- no era una digresión en relación con el plan preciso y determinado que acababa de anunciar, de explicar la revolución argentina. Por el contrario, en la anécdota se revelaba el Facundo esencial, la anécdota formaba parte de ese todo inescindible en el que los distintos hechos adquirirían sentido.<sup>30</sup>

La interpretación de Halperin Donghi permite avanzar sobre la *resolución formal* que Sarmiento da a esa compleja relación entre explicación histórica y relato, y esa resolución puede encontrarse, condensada, en la frase que cierra el capítulo VII, "Sociabilidad":

"La unidad bárbara de la República va a iniciarse *a causa de que un gaucho malo ha andado de provincia en provincia levantando tapias y dando puñaladas*" (subrayados míos).

Podría decirse: *en la explicación, el relato*. Cuando se quiere explicar el mal que aqueja a la Argentina, la causa se enuncia en la *forma* de una narración. Allí donde se anuncia el

---

<sup>29</sup>. Para la historia de la recepción del *Facundo*, ver Diana Sorensen, *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

<sup>30</sup>. Ver Tulio Halperin Donghi, "Facundo y el historicismo romántico. La estructura de *Facundo*", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de marzo de 1955, en *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996.

análisis de un fenómeno tan general como lo es la unificación bárbara de la República, se ofrece la máxima particularidad de una imagen. En la explicación ("a causa de que"), la máxima condensación narrativa; en la explicación, la máxima concentración dramática de una escena. Lo cual, entiendo, define *un modo de contar la historia*. No exactamente de ficcionalizarla (porque no se trata, aquí, de la oposición entre verdad y mentira, entre historia y ficción) sino de relatarla, de *presentarla*. Un procedimiento del cual da cuenta una fórmula a la que Sarmiento apela a lo largo del texto y que, nuevamente, se encuentra condensada en una frase (por lo demás, y como lo dijimos más arriba, frase clave en la argumentación del libro): "Un día Artigas, con sus gauchos, se separó del general Rondeau y empezó a hacerle la guerra".

Y más adelante: hay un día, solemne y crítico en la historia de todos los pueblos pastores, en que se elige Comandante de Campaña. Un día termina la historia de los Ocampo y los Dávila y empieza la de Facundo, "día aciago que corresponde, en la historia de Buenos Aires, al de abril de 1835 en que su Comandante de Campaña se apodera de la ciudad". Un día Facundo se pone en movimiento. Como si traspasara al relato de la historia esa fórmula tradicional del cuento que preside la anécdota inaugural de Facundo ("En esta travesía, tuvo lugar, *una vez*, la extraña escena que sigue"), Sarmiento *cuenta y explica* la Historia apelando a la más clásica de las fórmulas narrativas: *Un día...* Aunque impreciso o, mejor, en su imprecisión, ese día no es para Sarmiento uno entre tantos sino nada menos que "el punto en que nuestro drama comienza". Para decirlo con Michel de Certeau, menos un *hecho* histórico que un *acontecimiento*: el punto de partida –pero también el punto ciego- de la comprensión, el soporte hipotético ("Debió pasar algo" *allí* precisamente) que permite pasar del desorden al orden del discurso.<sup>31</sup>

Si para referirse a ese acontecimiento en torno al cual se organiza la historia, Sarmiento elige decir "un día" en lugar de consignar con precisión la fecha es porque le interesa otra forma de concreción: no la que podría obtener de la objetividad de la ciencia, del recurso a la cronología en el que se asienta la autoridad de la escritura histórica, sino la que le

---

<sup>31</sup>. Ver Michel de Certeau, "La operación historiográfica" en *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993: "El acontecimiento *divide* para que haya inteligibilidad; el hecho histórico *completa* para que haya enunciados con sentido. El primero condiciona la organización del discurso; el segundo proporciona significantes destinados a formar, de un modo narrativo, una serie de elementos significativos. En efecto, ¿qué es un acontecimiento sino lo que hay que suponer para que una organización de los documentos sea posible? Es el medio por el que se pasa del desorden al orden. No explica, permite una inteligibilidad. Debió pasar algo *allí* precisamente, y por eso podemos construir una serie de hechos o transitar de una regularidad a otra. Lejos de ser la base o el indicador sustancial sobre el que se apoyaría una información, es el soporte hipotético de una ordenación a lo largo de un eje cronológico".

dan la imagen y el dramatismo contenidos en la fórmula, la concreción del relato.<sup>32</sup>

Lo cual, y desde el punto de vista de la forma que está ensayando en su escritura, no le quita a la obra el más mínimo rigor. Por el contrario, hay en ella un rigor de otra naturaleza que el histórico según lo entendía Alsina: un rigor, diríamos, artístico. El artículo que escribió sobre Raymond-Quinsac Monvoisin para *El Progreso*, en 1843, es sumamente iluminador en este punto.<sup>33</sup> Monvoisin, postula Sarmiento, es un *pintor histórico*. Con ello quiere decir: en principio, un artista que sabe eternizar sobre el lienzo "aquellos momentos pasajeros, pero terribles, que llenan la historia de los pueblos, aquellos momentos en que grandes pasiones sacuden y agitan el alma de grandes masas y ponen en conflicto con ellas a grandes y altas inteligencias", un artista que, en lugar de la vida o la pasión de un hombre, pinta ese "alma social que se abre paso y se muestra en los grandes acontecimientos". Para captar la agitación propia de "los grandes momentos de la historia", para traducir la rapidez con que se efectúa esa pasión y ese movimiento que ninguna mano puede clavar en el lienzo, lo que hace falta - dice Sarmiento- es talento creador: no la simple capacidad para copiar objetos materiales sino una facultad para *crear relaciones* de un modo tal que, a la vez que se resalten las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes que llenan el grupo, se logre el efecto de un suceso único, de una unidad en el todo. La realización de ese sabio y riguroso equilibrio entre unidad de plan y variedad de detalle no es "obra de imitación" sino "obra de la imaginación", de "ese poder creador para hacer brotar vida de un lienzo y rodear esa vida con las mágicas ilusiones de la poesía". Si Monvoisin es un pintor histórico es, entonces, no sólo porque se ocupa de "la verdad que enseña y da la historia" sino, sobre todo, porque procura "el modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación y de arrastrarla a contemplar la vida, las sensaciones y las pasiones"; si sus mejores cuadros son *obras de historia* es porque "la pintura

---

<sup>32</sup>. Desde luego, esta decisión formal de Sarmiento debe leerse en relación con la polémica que tuvo lugar en Chile en 1844, en la que se enfrentaron los defensores de la "filosofía de la historia" -José Victorino Lastarria y Jacinto Chacón- con los defensores de la historia fáctica o narrativa -la posición más "clásica" de Andrés Bello. Jorge Myers observa que tanto Vicente Fidel López como Sarmiento, fuertemente críticos de Bello en ese debate, "aceptarían el desafío de probar en su propia obra la superioridad de la historia filosófica con respecto a la crónica seca alentada por el venezolano", pero que es el *Facundo*, sin dudas, "la gran obra que sirvió para demostrar los beneficios de la filosofía de la historia" en el contexto de los debates históricos chilenos. Ver Jorge Myers: "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas", en Noemí Goldmann (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Tomo III de la *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

<sup>33</sup>. "Cuadros de Monvoisin", *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, recogido en *Artículos críticos y literarios*, Tomo II, ed. cit. El artículo fue escrito como un comentario sobre la exposición que se inauguraría al día siguiente, el 4 de marzo, en Salón de la Universidad de Chile, a un mes de la llegada de Monvoisin a Santiago.

de las pasiones e intereses que en el momento elegido agitan a todos y cada uno de los personajes que retrata es una *creación suya*, una obra exclusiva de su fantasía que *ha creado de nuevo y poetizado la realidad pasada*".

Como se ve, el artículo elabora una idea de poesía muy diferente de la que empleará cuando en los *Viajes* se refiera a los poetas argentinos y al mismo tiempo central para comprender el arte compositivo y el programa estético de Sarmiento. No se trata, aquí, en absoluto, de la poesía entendida como confección reglada de versos ni como contemplación de una belleza ideal, sino de la poesía entendida como un modo de composición, a un tiempo artístico e histórico, fundado en el método de la "libre interpretación de los modelos", método que Sarmiento opone tanto al sistema de imitación de las tradiciones griegas y romanas cuanto —y éste es su verdadero objeto de confrontación— al sistema de la "imitación literal de la realidad natural". Se trata, claro está, de una consigna romántica.

También Echeverría, en su "Advertencia a las *Rimas*" de 1837, postula que "el poeta no copia sino a veces la realidad tal cual aparece a nuestra vista" sino que "toma lo natural, lo real, como el alfarero la arcilla, como el escultor el mármol, como el pintor los colores, y con los instrumentos de su arte lo embellece y artiza conforme a la traza de su ingenio".<sup>34</sup> Solo que allí donde Echeverría entiende que, para obrar de acuerdo con el principio fundamental del arte, la recreación debe consistir en "representar lo bello" e "idealizar", esto es, "sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza", Sarmiento, decididamente lejos de la contención y del gusto clásicos del primer poeta romántico argentino, entiende la poesía como una recreación destinada a sacudir —a *conmover*— el alma del espectador, o del lector. En el sentido en que lo propondrá luego en el capítulo segundo del *Facundo*: si allí donde "acaba el mundo palpable y visible", empieza, en el desierto, "el mundo ideal de la imaginación", el *fondo de poesía* que brota de las condiciones de la vida pastoril no provendrá, como para el autor de *La cautiva*, de las perfecciones y elevaciones del espíritu, sino de la fascinación pero también, y sobre todo, del miedo que provoca en el espectador el *poder terrible* de lo inmenso. El párrafo es conocido:

Quando el habitante de la República Argentina clava sus ojos en el horizonte mira y no ve... nada. Quanto más hunde sus ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, más se aleja, más lo fascina, y lo confunde, y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Qué hay más allá? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. *He ahí la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de*

---

<sup>34</sup> Ver "Advertencia a las *Rimas*" en Esteban Echeverría: *Antología de prosa y verso*, ed. cit.

*sueños que preocupan despierto.* (subrayados nuestros míos).

He ahí la poesía para Sarmiento: un mundo sublime por el espectáculo de lo bello, sí, pero también, y fundamentalmente, por lo terrible que atemoriza, inquieta, atrapa, confunde. La poesía de Sarmiento no quiere elevar a regiones ideales de perfección; quiere, como la atmósfera plagada de fluidos eléctricos, sacudir, golpear, conmover. "Cuadros de Monvoisin" completa la idea. Porque lo que Sarmiento precisa aquí es que para que esa obra de poesía sea una auténtica obra de historia, su objeto debe ser, no la naturaleza, sino la vida social en sus momentos de convulsión más agitados, la historia misma en sus acontecimientos más dramáticos y extraordinarios. Por esto, el cuadro que más lo atrae de la muestra de Monvoisin en Chile, y aquel para el cual parece escrito todo el artículo, es el *Nueve de Termidor*, o "la caída de Robespierre".<sup>35</sup> El párrafo que le dedica bien puede leerse, y con él, el artículo en su conjunto, como compendio del *ars poética* sarmientina:

La figura de Robespierre es magnífica y aterrante; aquel rostro contraído y empalidecido por la cólera, está tan vivo, tan real, que hay momentos en que uno se figura ver moverse aquella boca trémula, palpitante; el labio superior tiene una expresión horrible que espanta; vese pintado en él su turbación, la rabia, el miedo, el horror, todas aquellas pasiones que en aquel fatal momento le hicieron lanzar el grito lúgubre: "¡Presidente de asesinos, os pido la palabra por última vez!". Es imposible fijarse en este grupo del cuadro sin turbarse, ni concentrarse dentro de sí mismo a meditar aquel espantoso y serio suceso; no hay fisonomía que no arroje una pasión, que no muestre un interés. La vida rebosa tanto en este cuadro que uno cree oír los gritos y ver los movimientos de los que figuran en él. Este cuadro nos ha causado la misma impresión que nos causa una escena de Dumas o de Hugo, o una página de las guerras de Troya, escrita por Homero o por Virgilio.

Sin duda, como Monvoisin en sus cuadros, y más precisamente como el Monvoisin del *Nueve de Termidor*, Sarmiento quería ser un *pintor histórico* en su escritura. Y ello suponía todo el rigor de una elaboración artística, poética en el sentido más amplio de la palabra. Esto es lo que no comprendieron ni Alsina ni Alberdi: cuando Alsina le objeta el haberse apartado de la exactitud y rigidez histórica, cuando Alberdi ataca la falta de plan del *Facundo* diciendo que es "el primer libro de historia que no tiene ni fecha ni data para los acontecimientos que refiere", no advierten que Sarmiento estaba creando una forma de escritura tanto más histórica cuanto que, más allá de "la verdad que da y enseña la historia", procuraba "hablar a la imaginación" y "arrastrarla a contemplar" la vida y las pasiones que se agitan en los grandes

---

<sup>35</sup> Su título original es *Séance du 9 Thermidor*. Datado en 1837; representa el arresto de Robespierre el 27 de julio de 1794.

momentos de la historia. Ese gran acontecimiento -la guerra civil argentina- es un momento de sacudimiento y de conflicto que se manifiesta en toda su ebullición en ese "día", ese "momento solemne y crítico" que -para el autor del *Facundo*- hay en la historia de todos los pueblos pastores. Para captar y transmitir en la escritura la rapidez y la agitación contenidas allí -se trataba de *exteriorizar* el drama de la revolución y no sólo de *explicarla*- necesitó *crear un efecto*: hacer brotar vida del texto y hacer saltar de él una impresión poética. Sarmiento diría: *imaginar, crear de nuevo y poetizar la realidad pasada*.

En este sentido, la fórmula narrativa con la que elige contar la historia (*Un día*) tiene, podríamos decir, su razón poética. Por una parte permite crear, mejor que cualquier retórica histórica, todo el efecto de espontaneidad del movimiento de las masas pastoras; por otra, explicándose la guerra civil por ese movimiento espontáneo de las montoneras, y siendo a la vez ese movimiento, para Sarmiento, un acontecimiento sin causa racional, la estructura narrativa de la explicación es la mejor *forma* de dar cuenta de *una causa que no tiene explicación*. De igual modo, si Alsina le observa la exageración de las "diez mil" estancias, Sarmiento, que aquí no está pensando en la verosimilitud histórica sino en el verosímil poético del cuadro, prefiere la eficacia de la imagen y resiste la corrección: al revés de lo que le sugiere Alsina saca el "diez" y deja el "mil" que, sin duda, impactaba mejor.

Con esto no quiero decir que Sarmiento quería hacer literatura en lugar de historia. (No se trata aquí de la delimitación de esos dominios de especificidad; recordemos otra vez a Halperín Donghi: "los géneros dentro de los cuales se quiere encerrar a *Facundo* son los vigentes 50 años después de que *Facundo* fue escrito"). Tampoco que como historiador construía necesariamente una ficción verbal (una afirmación que, de tan evidente, nos diría muy poco). Quiero decir que la guerra civil era para Sarmiento el momento más dramático de la historia argentina y, por eso mismo, el único *histórica y poéticamente interesante*. Que la *elaboración poética* de la realidad era, para Sarmiento, la mejor forma de hacer de su escritura, precisamente, una *obra de historia*.