

**¿QUÉ MÁS COLORES PARA LA PALETA
DE LA FANTASÍA?
SARMIENTO Y SU PROGRAMA
DE LITERATURA NACIONAL**

por Alejandra Laera

I

En el capítulo II de *Facundo* puede leerse, entre otras cosas, el esbozo de un programa para la literatura nacional. Allí, Sarmiento presenta los materiales de los que deben hacerse cargo los letrados, los distribuye y hasta propone modalidades adecuadas para su tratamiento. Porque el vacío que, en los márgenes del exilio, Sarmiento ve en la nación argentina desde una perspectiva que conjuga la geografía con la política se hace extensivo, también, a la literatura. El programa, en ese sentido, registra dos faltas: la narración novelesca y la poesía:

*Si de las condiciones de la vida pastoril, tal como la ha constituido la colonización y la incuria, nacen graves dificultades para una organización política cualquiera y muchas más para el triunfo de la civilización europea, de sus instituciones, y de la riqueza y libertad, que son sus consecuencias, no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético, y facies dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena... (p. 39)*¹

Así, lo que en términos políticos significa una pérdida, funciona potencialmente como una *ganancia estética*. El mismo *Facundo* es el exponente del reverso de una pérdida, que de ese modo se convierte no sólo en un programa para la literatura argentina, sino también en un precursor de la apuesta sarmientina.

Para Sarmiento, los materiales disponibles para hacer literatura se encuentran en el vínculo entre el *medio* y los *acontecimientos histórico-políticos*. Si los segundos solo pueden comprenderse a partir del análisis del medio (entendido como *naturaleza*), la literatura no formaría parte de una cadena causal sino que sería la zona en la que se expone, se explica y se dirime el *contacto* entre ambos. Es en ella donde la descripción del medio y la narración de la historia pueden adquirir “destellos” literarios y nacionales. Por eso, el modelo brindado por Fenimore Cooper resulta operativo para la narración novelesca en la medida en que relata el contacto entre naturaleza e historia como *conflicto*. De ahí que la *guerra* sea una categoría tan productiva para Sarmiento: porque es la instancia en la cual la lucha de los cuerpos en la escena natural puede ser descripta y contada por el letrado. Como lo prueba en los cuatro capítulos de la “guerra social” que configuran la vida de Facundo entre La Tablada y Ciudadela y como lo hará siete años después en algunos fragmentos de *Campaña en el Ejército Grande*, la fórmula del *teatro de la guerra* condensa la dramaticidad del cuerpo y del paisaje y su expansión narrativa es el fundamento de una dramaticidad para la literatura.² Partiendo de una analogía, entonces, Sarmiento extrae de la lectura de las novelas de Cooper las pautas para escribir romances nacionales.

Sin embargo, hay una zona en la cual algunos de esos materiales disponibles entran en disputa. Circula en la campaña una poesía popular que tiene su propio circuito de recepción, que no sólo es ajeno al espacio letrado sino que prescinde de él. Y aunque según Sarmiento se trate de una poesía “candorosa y desaliñada” ha provisto a la campaña de una figura peculiar: el *gaucho cantor*, descrito en ese mismo capítulo de *Facundo*. En el interior del programa sarmientino aparece de este modo registrado un primer problema: el vacío solo existe en la mirada del letrado, la *barbarie* ya tiene un cantor y una épica. Como de costumbre, Sarmiento elige operar en un doble frente: no sólo intenta delinear algunas respuestas para disputarle los temas a la poesía popular sino que además instaaura al propio gaucho cantor como protagonista novelesco. Junto con el baqueano, el rastreador y el gaucho malo, aquel también integra las “especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional” (p. 43).³ En el programa sarmientino, como solapadamente después en la gauchesca de su enemigo José Hernández o escandalosamente en la novela popular de Eduardo Gutiérrez, el gaucho cantor tiene un único destino: abandonar el canto y someterse a su representación.

Ahora bien: ¿cómo apropiarse, por lo pronto, de los materiales que ofrece la naturaleza y hacer poesía? ¿Cómo reproducir el sentimiento poético que es na-

tural en el habitante de la campaña? En otras palabras: ¿de qué modo racionalizar una poesía que es “como el sentimiento religioso”? *Mirar y escuchar* es el implícito pregón de Sarmiento a los letrados. Mirar precisamente donde no se ve nada y escuchar lo que nadie parece oír.⁴ Es decir: transformar lo natural en un acto de la voluntad y la razón.

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada? (...) ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! (p. 40)

El fragmento nos indica no sólo lo que hay que mirar sino lo que se encuentra al final de esa mirada. Convertir las causas del sentimiento poético en *objetos poéticos* podría ser la clave para constituir una poesía nacional que no fuera poesía popular. Sarmiento explora detenidamente en qué consiste esa poesía “que hace oír sus ecos por los campos solitarios” y la escucha. Solo escuchándola es posible escribir la voz del gaucho (su canto) y decir lo mismo *de otra manera*. En este punto, poesía y romance andan juntos. Lo que cambia es el formato, no el material. La gran diferencia, en verdad, no radica tanto en los modos de describir y contar sino en su *orientación* con respecto a las manifestaciones populares.

Siempre proclive al didactismo y al ejemplo, a medida que traza las líneas de una literatura nacional, Sarmiento explota la potencialidad poética del medio: juega a ser poeta, distribuye adjetivos, elabora imágenes y metáforas, intenta transformar la experiencia del gaucho en una *experiencia de viajero*. La figura del *viajero* como sujeto de la experiencia -una de sus predilectas- contiene la posibilidad de entrar y salir del mundo de la campaña, permite la apropiación *transitoria* de esas experiencias y su fijación poética en la escritura. El viajero es, en Sarmiento, el anverso de la figura del *prófugo* (el “gaucho malo”, Facundo y más tarde el Chacho) así como la coartada que legitima la apropiación de la experiencia del gaucho. En un sentido amplio, el viajero funciona como *portemanteau*: junta al desterrado con el cautivo, al prisionero con el científico, al *tourist* con el enviado oficial. No se trataría solamente de recurrir a los libros de viajes disponibles en la biblioteca, a la enciclopedia científicista o exótica de los viajeros europeos, sino de abandonar una experiencia vicaria y hacerla propia. Porque *estar* en tránsito es el estado privilegiado de una escritura que quiere saldar un vacío y que se pretende mediadora e intérprete entre dos mundos.⁵

Desde ese posicionamiento, entonces, es que Sarmiento induce a los letrados a disputarle al “gaucho cantor” los temas de su poesía. Hay en este punto una imposición que supone a la vez la exhortación, ya que el mencionado afán por constituir una literatura nacional original exige una prédica que previene acerca de los riesgos históricos de su inexistencia:

El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta, con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. (p. 48)

Se trata, evidentemente, de un enfrentamiento entre el cantor de la campaña y el letrado de las ciudades. La posibilidad de que se lea el *canto gaucho* como documento es tan peligrosa como frustrante. Es, en definitiva, torcer la dirección de un proyecto de nación dentro del cual el relato y la poesía popular, la literatura y la historiografía cumplen funciones precisas. Frente a la amenaza de una orientación popular de los hechos se impone el *secuestro* del canto gaucho en términos literarios y como sustrato de la historiografía futura. Es decir: la historia argentina debe escribirse sobre la letra de la civilización y no con la voz de la campaña. Los gauchos solo pueden ser héroes en el vacío de la barbarie. Por eso, Sarmiento escribirá en *Facundo* uno de los temas preferidos de la poesía popular, que él sí ha escuchado: “la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez”. Así, le arrebató al cantor que anda “de pago en pago” y “de tapera en galpón” uno de sus “héroes de la pampa” dando vuelta cada una de sus atribuciones heroicas.

Desde esta perspectiva, la presencia de la *oralidad* en *Facundo* no se limitaría al uso de los relatos del mundo oral de la tradición, a la presencia de enunciados referidos manipulados por Sarmiento mediante el uso de comillas o bastardillas, sino que formaría parte de un gesto más amplio: la disputa de un material literaturizable, de un objeto historiográfico, de un lugar de enunciación.

II

Detrás de este gesto programático, hay en Sarmiento una concepción de la literatura y de su función: “solo donde acaba lo palpable y vulgar, empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal”. En su proyecto, gran parte de la

poesía y de la ficción son simplemente mentiras; esto es: toda manifestación artística que rompe los lazos referenciales expresa una irrealdad, una idealización, una inmaterialidad. Por eso, no solo la poesía natural que ocupa a los gauchos con “temores”, “incertidumbres fantásticas” y “sueños”, sino la poesía culta de la queja y las meras “fantasías de la imaginación” son literalmente un *desperdicio*.

Cuando en sus *Viajes* -en la carta de Montevideo- se extiende sobre el estado actual de la poesía en el Río de la Plata, se notará aún más que le resulta un gasto inútil:

*¡Qué de riquezas de inteligencia y cuánta fecundidad de imaginación perdidas! ¡Cuántos progresos para la industria! ¡Y qué saltos daría la ciencia si esta fuerza de voluntad, si aquel trabajo de horas de contracción intensa en que el espíritu del poeta está exaltado hasta hacerle chispear los ojos, clavado en un asiento, encendido su cerebro y agitándose todas sus fibras, se emplease en encontrar una aplicación de las fuerzas físicas, a producir un resultado útil!*⁶

A la materialidad del trabajo con las manos se le opone la espiritualidad de la exaltación imaginativa. En verdad, el esquema es circular y vicioso: la inconmensurabilidad estimula la fantasía, ésta provoca el sentimiento poético, éste reemplaza al tiempo del trabajo y, por lo tanto, la naturaleza sigue intacta, repitiéndose el circuito. “Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas”, continúa Sarmiento en la misma carta. El gasto inútil del tiempo en los excesos de la imaginación que aparece explicado en *Facundo* en relación con los hombres de la campaña y justificado, de algún modo, por cierta candidez e ingenuidad, en los *Viajes* se centra en los poetas letrados y no tiene excusa.

De ahí que, en el terreno de la prosa, a Sarmiento le interese el romance: porque se trata de una ficción que contiene elementos puramente imaginarios pero en el marco de una trama épica. Es decir: se trata de la narración de historias verdaderas que pueden adquirir el estatuto de lo literario, esas historias que ya circulan por la campaña pero cuyo sentido hay que invertir. El romance (y después la novela) cumple en este esquema dos funciones: elaboración de los objetos historiográficos y educación de los sentidos.

Lo novelesco se presenta, en primer lugar, como el modo complementario de la historiografía, que puede actuar en pugna con la poesía narrativa popular. La cuestión pasa por contar una historia que ya está siendo contada (no otra historia)

pero hacerlo de un modo que desautorice la primera versión, neutralizándola. En verdad, la finalidad última de la propuesta es la narración histórica, no la literatura. Que la historiografía se configure como una verdad sobre la nación pero que extraiga sus materiales de todas partes, es un objetivo que aparece mediado por la narración, en prosa o en verso, que hace la literatura. Para ello, debe existir un grupo letrado que elabore las historias de la barbarie y que pueda ofrecérselas a la historiografía.

En *Facundo* la historiografía es el mecanismo de control de la narración. Allí donde la anécdota despliega el imaginario del otro, la escritura de la historia la reorienta. Pero la tensión entre ambas no es el forcejeo entre control y descontrol -que ratificaría la condición inspirada de la escritura sarmientina y sus propios devaneos imaginativos- sino más bien la exhibición del procedimiento que garantiza una lectura correcta de la anécdota sin que ésta pierda sus efectos literarios. En *Facundo*, Sarmiento no sólo enseña a escribir sino que está enseñando a leer. Once años después, en 1856, formula con mayor claridad la otra función del romance, relacionada con la lectura como acto privado que depende de una escritura en función del bien público: “El principal argumento contra las novelas es que exaltan las pasiones. La verdad es que educan la facultad de sentir, por lo general embotada.”⁷

Para Sarmiento, la civilización es el umbral de la mirada, y la barbarie, su horizonte. Por eso, los comienzos de la *literatura nacional* los encuentra en la poesía *gauchipolítica* de Hilario Ascasubi, en la descripción de las escenas de la pampa de Echeverría, en su propio *Facundo*, “intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino”. El verdadero poeta o romancista es aquel que “traduce”, es decir *representa*⁸. Pero la representación no está entendida en términos de verosímil sino de realidad, con lo cual es fundamental detectar el modo en que esa realidad representada se convierte en literatura. “La verdad no siempre es verosímil, y lo real rara vez es dramático”, le escribe Sarmiento a Vicente F. López en la carta de Montevideo. Efectivamente, el desafío es *representar* aquello que no parece verosímil y *dramatizarlo*. Ahí está la literatura, y ahí está la negación de una ficción que, para Sarmiento, es casi sinónimo de la mentira.

III

Una verdad novelesca: esa es la historia de Facundo Quiroga según la biografía contada por Sarmiento. Estrictamente, la biografía comienza en el capítulo



V y termina en el capítulo XIII. Empieza con la escena de iniciación de Facundo enfrentado al “tigre cebado” y termina, después de pasar por los capítulos de la “guerra social”, con su asesinato en Barranca-Yaco. Las dos escenas tienen el tratamiento novelesco que, por un lado, les da una cierta autonomía dentro del libro (cada una es un pequeño relato) y, por otro, dramatiza el nivel argumentativo y doctrinario de la escritura sarmientina. Al mismo tiempo -en y entre esas dos escenas- la configuración heroica de Quiroga propia de los cantos gauchos que Sarmiento mencionaba en el segundo capítulo se revierte y sus hazañas pierden el carácter de virtudes para, en los umbrales del paradigma positivista que definirá el destino del gaucho argentino, ser defectos inscriptos frenológicamente en el cuerpo. Hay en estas narraciones un ejemplo para la historiografía (cómo hacer operar las anécdotas), para la literatura (dónde buscar las historias reales y cómo contarlas) y para los lectores (los letrados se convierten en lectores que deben aprender a leer la barbarie antes de ponerse a escribir).

En primer lugar, en ambos relatos Facundo pone de manifiesto un atributo que sólo podrá hallarse ahí: el miedo. Enfrentado a sus pares y en su propia ley, la de la naturaleza (ya sea frente al “tigre cebado” o frente a sus asesinos), Quiroga siente miedo. La cobardía lo hace ocultarse entre las ramas de un árbol en vez de ponerse cuerpo a cuerpo con la fiera, en la primera escena.⁹ Iniciación falsificada que, sin embargo, le otorga una ganancia simbólica (el nombre y la fama), a partir de la cual el miedo asignado a Quiroga se transmuta, a lo largo de la narración de su vida y en el pasaje del hombre natural al hombre político, en ejercicio del *terror*. En el relato final -que pone de relieve la derrota de Facundo cuando sus enemigos son sus pares-, la falsificación es subrayada una vez más: el “terror de los pueblos” se torna “asustadizo”, su poder se revela como “orgullo” y el valor del “nombre” pierde eficacia frente al “balazo en el ojo” que exorciza su mirada. El escenario del crimen transforma a la historia en fatalidad y devuelve a Facundo al espacio de la naturaleza.

Tras el relato de la muerte del sujeto biografiado, Sarmiento contará los crímenes de Santos Pérez (y la suerte que le cupo), su ensañamiento, su inclemencia. Pero también su culpa. La breve biografía de Santos Pérez, que prácticamente cierra la narración en el libro, incorpora la culpa por el degüello del niño. Sólo en ese momento, en un párrafo formado por una sola oración, Sarmiento vuelve a mencionar a Facundo quien también había sentido remordimientos por el asesinato de “los veintiséis oficiales fusilados en Mendoza”. De este modo, Sarmiento equipara a los dos gauchos, estrategia que le sirve tanto para borrar la posible lectura de la muerte de Quiroga como signo de heroicidad y para prescribir la

orientación de la lectura de la vida de Santos Pérez. En estas *puestas en equilibrio* que aparecen permanentemente en el texto, radica la posibilidad de narrar historias de la barbarie con un sentido prefijado para la escritura y para la lectura.

Si el desenlace de la historia de Quiroga, que lo victimiza, corre el riesgo de restarle efectividad al relato de su condición bárbara porque no hay más anécdotas compensatorias, es necesario agregar otro relato -sobre Santos Pérez- que funcione como coda y repetición del verdadero final de la biografía. Se concede una parte del relato literario pero, en compensación, se escribe otro microrrelato que opera como su repetición diferencial.¹⁰

En el cierre del capítulo “¡¡¡Barranca - Yaco!!!” la dramaticidad de la ejecución de Santos Pérez se contrapone al rostro de Facundo reproducido a “millares” en litografías y a la exhibición de la galera “ensangrentada y acribillada de balazos”. El cuerpo de Facundo, a esta altura, solo puede ser representado por medio de objetos. Sin embargo, y pese a las precauciones de Sarmiento, esos objetos son los cabos sueltos que hacen ingresar a Facundo en la memoria popular, en la mirada y en las voces de la “muchedumbre inmensa”, del “populacho” que proclamaba la muerte de su asesino.

Si la historiografía, como quería Sarmiento, eligió la versión de “civilización y barbarie”, la voz del pueblo construyó su propia historia, su leyenda, y le devolvió a Facundo la heroicidad que Sarmiento ya *había escuchado* en los cantos gauchos de la campaña y cuya transmisión se empeñaba en corregir.

NOTAS

- ¹ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ayacucho - Hyspamérica, 1986. Todas las citas corresponden a la presente edición.
- ² En 1852, en *Campaña en el Ejército Grande*, Sarmiento vuelve sobre la importancia de ser testigo y testimoniar la guerra: “Enrolándome en el ejército, tuve ocasión de conocer de cerca el personal de guerra de nuestro país, los jefes más acreditados, los medios de acción y cuanto interesa al publicista, al historiador y al político argentino.” (D. F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 208.)
- ³ Podemos pensar, hacia adelante, en Hernández y su *Martín Fierro*, pero más cerca aún de la propuesta sarmientina parece estar Eduardo Gutiérrez con la escritura de sus folletines: ¿qué mayor escándalo, para la poesía popular, que Santos Vega narrando con su propia voz las décimas y trovas que lo convirtieron en emblema de los payadores? Ver Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega y Una amistad hasta la muerte*, Buenos Aires, Lumen, 1952.

- ⁴ En su particular abordaje del libro, Julio Ramos destaca la importancia del *oir* en relación con la propuesta historiográfica de *Facundo*: “*oir*, entonces, es la técnica de un ejercicio historiográfico”. Para ello, Ramos cita a Sarmiento y subraya atinadamente la importancia que le otorga a los relatos orales (de los cómplices, de los ancianos, de las madres) y, sobre todo, al “eco confuso del pueblo”. Me interesa, en este ensayo en cambio, remarcar cómo *oir* es también en *Facundo* la posibilidad de hacer literatura a partir de los cantos del gaucho. Ver Julio Ramos, “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ⁵ Sobre las citas, la traducción y las analogías en *Facundo*, ver las excelentes “Notas sobre *Facundo*” de Ricardo Piglia (*Punto de vista*, año 3, n° 8, marzo - junio 1980); sobre la lectura de *Facundo* como un libro de viajes, ver el abordaje de Roberto González Echevarría (“Redescubrimiento del mundo perdido: el *Facundo* de Sarmiento” en *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, n° 143, abril - junio 1988).
- ⁶ La carta de Montevideo que Sarmiento dirige a Vicente Fidel López está fechada el 25 de enero de 1846 y es la segunda de la serie epistolar de los viajes. Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, p. 52.
- ⁷ “Las novelas”, *Páginas literarias*, t. XLVI de *Obras de D. F. Sarmiento*, cit. en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.), *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económico.
- ⁸ Según Ricardo Piglia “la ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro” (“Echeverría y el lugar de la ficción”, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993).
- ⁹ Esta escena es ampliamente analizada por Roberto González Echevarría en la parte final de “Redescubrimiento del mundo perdido...”.
- ¹⁰ “Con miras más elevadas, habría sido el digno rival de Quiroga; con sus vicios, solo alcanzó a ser su asesino”, escribe Sarmiento sobre Santos Pérez. La máquina de repeticiones que hay en *Facundo* (de la cual la analogía sería un engranaje) todo el tiempo abre la brecha de una diferencia que, precisamente, garantiza la repetición.