

# Sarmiento editor del *Facundo*: lectura y edición en la construcción de la obra literaria

Autor:

Valle, María Haydeé

Tutor:

Ansolabehere, Pablo

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios.

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Maestría en Estudios Literarios**

Tesis

Título: Sarmiento editor del *Facundo*: lectura y edición en la construcción de la obra literaria

Tesista: María Haydée Valle

Director de tesis: Pablo Ansolabehere

# Índice

<b>Introducción</b> .....	pág. 4
<b>Capítulo 1. Edición, lectura y literatura: estado de la cuestión y marco teórico</b> ...	pág. 10
1.1. Estado de la cuestión.....	pág. 10
1.2. Marco teórico.....	pág. 16
<b>Capítulo 2. El autor y el editor</b> .....	pág. 20
2.1. Sarmiento autor.....	pág. 20
2.1.1. <i>De publicista a autor</i> .....	pág. 22
2.1.2. <i>De redactor a editor</i> .....	pág. 26
2.2. Sarmiento editor.....	pág. 28
2.2.1. <i>Ser editor en el siglo XIX en la Argentina</i> .....	pág. 29
2.2.2. <i>Sarmiento como editor del Código Civil</i> .....	pág. 35
2.3. Autor y editor: cruces y divergencias.....	pág. 42
<b>Capítulo 3. El texto y sus libros</b> .....	pág. 45
3.1. Consideraciones sobre la complejidad del <i>Facundo</i> .....	pág. 45
3.1.1. <i>La indeterminación propia del Facundo</i> .....	pág. 45
3.1.2. <i>La indeterminación como condición del texto literario</i> .....	pág. 51
3.2. Las ediciones del <i>Facundo</i> .....	pág. 55
3.2.1. <i>Las reediciones: características materiales, el título y el contexto político</i> .....	pág. 58
3.2.2. <i>Cambios en los textos de presentación (principios del libro) y en los anexos (finales del libro)</i> .....	pág. 64
3.2.3. <i>Cambios en la estructura o cuerpo del libro</i> .....	pág. 69
3.3. Reeditar o reescribir el <i>Facundo</i> .....	pág. 72
<i>Anexo</i> .....	pág. 74
<b>Capítulo 4. De los distintos lectores: el público, la crítica y el editor</b> .....	pág. 78
4.1. Qué es leer.....	pág. 79
4.2. Los lectores elegidos del <i>Facundo</i> .....	pág. 81
4.2.1. Los lectores de <i>Facundo</i> en los paratextos de la obra.....	pág. 83

4.2.2. La lectura de la crítica: Valentín Alsina.....	pág. 90
4.2.3. Cómo lee Sarmiento el <i>Facundo</i> : referencias en sus otras obras.....	pág. 93
4.3. Leer para editar: el editor como el primer lector.....	pág. 98
Conclusiones.....	pág. 101
Bibliografía.....	pág. 105

## Introducción

*Pero debe haber libros, me decía yo, que traten especialmente de estas cosas, que las enseñen a los niños y entendiendo bien lo que se lee, puede uno aprenderlas sin necesidad de maestros; y yo me lancé enseguida en busca de esos libros [...] ¡Los he hallado! [...] La historia de Grecia la estudié de memoria, y la de Roma enseguida [...] y esto mientras vendía yerba y azúcar, y ponía mala cara a los que me venían a sacar de aquel mundo que yo había descubierto para vivir en él.*

Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1910: 223)

Al contarnos su vida, especialmente en el relato de los años de su educación, Domingo Faustino Sarmiento nos habla de su amor por la lectura y como, al encontrarse con el medio privilegiado para hacerla posible, el libro, descubre un mundo digno de vivir en él. El mundo de la lectura y el libro le da, según sigue relatando luego, la educación superior a la que por su pobreza no había podido acceder. Y, lo que es más importante aún, le da las ideas filosóficas, históricas, políticas a partir de las que construye las propias. Señala en el mismo capítulo “Mi educación”, más adelante:

Estas lecturas, enriquecidas por la adquisición de los idiomas, habían expuesto ante mis miradas el gran debate de las ideas filosóficas, políticas, morales y religiosas, y abierto los poros de mi inteligencia para embeberse de ellas. [...] Todas mis ideas se fijaron clara y distintamente, disipándose las sombras y vacilaciones frecuentes en la juventud que comienza, llenos ya los vacíos que las lecturas desordenadas de veinte años habían podido dejar, buscando la aplicación de esos resultados adquiridos a la vida actual, traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería (1910: 237).

Estas palabras, ya al final del capítulo, preceden al siguiente: “La vida pública”. Ella describe las experiencias de un multifacético actor de la vida política y social de la Argentina que, entre sus muchas aristas, desarrolla las tareas de escribir y de editar. El Sarmiento lector prepara al Sarmiento autor y editor, entre muchos otros roles (Sarmiento político, educador, traductor... y un largo etcétera).

Esta experiencia de vida desarrollada por Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia* muestra, una vez más y como una imagen, la necesidad de que para pensar las dimensiones del autor, del lector y de la obra es preciso verlas en su mutua interdependencia. Esta certeza ya arraigada en el campo del arte en general no escapa al campo de la literatura.

Lo que en el campo del arte suele mencionarse como la tríada autor-obra-público, en el campo de los estudios literarios elegimos denominarla autor-obra-lector. Para abordar un tema dentro de él puede comenzarse por cualquiera de estas operaciones y, necesariamente, deberemos referirnos a las otras dos. A lo largo de la historia, las diferentes intervenciones en este ámbito de estudio toman a alguna de ellas como central y como la que prevalece en orden de importancia sobre las otras dos.

Pero se hace aquí necesario pensar que el eje de la “obra” en los estudios literarios tiene un soporte determinado que, en la mayoría de los casos, es el libro.<sup>1</sup> Este artefacto, en las muchas formas que la tecnología ha ido modificando, nos lleva necesariamente a preguntarnos por esa otra operación que los estudios literarios suelen olvidar: la edición. Con frecuencia, este olvido nace de considerar solo un aspecto de la tarea de editar, esto es, se la entiende solo como la tarea de seleccionar, organizar y comentar textos de determinado autor o sobre un determinado tema. Todas las demás tareas que implica editar se le asignan a “otro” editor, quien cumple un rol meramente técnico. Se limita entonces a la edición a una tarea de orden material, que deja de lado la dimensión intelectual. Así, las preguntas que podemos formularnos son: ¿qué vínculo tiene la edición con esta tríada? Y, tal vez, antes: ¿debemos incluirla, asignarle un lugar en ella? Y si lo hacemos, ¿de qué forma?

En la actualidad, en nuestro país, y vinculado al de los estudios literarios, encontramos un nuevo campo de estudios en el que se trabaja la historia del libro y la edición. Si trasladamos aquel esquema a este ámbito, podríamos plantear la tríada de la siguiente manera: autor, libro y lector.

Ambos campos, el de los estudios literarios y el de la historia del libro y la edición, poseen un área de intersección precisamente en el juego de estos tres vértices de la tríada. Desde este presupuesto y dado que en literatura no hay obra posible si no es a través de ese soporte llamado “libro”, en esta investigación me voy a situar en esta zona de cruce de los dos campos y, desde allí, voy a intentar responder a las preguntas precedentes.

La importancia de responder a dichas preguntas radica en que, al decidir esta inclusión y el tipo de relación con las otras tres operaciones, estaríamos en condiciones de acercarnos a una pregunta aún más importante para esta investigación: ¿cómo incide la edición, a través del trabajo intelectual del editor, en la construcción de la obra literaria? Al justificar la inclusión de la edición como una operación más –tan importante como las otras– explicaríamos, al

---

<sup>1</sup> Al referirnos a “libro” incluimos tanto el soporte papel como el digital. No ignoro la importancia de otro tipo de publicaciones, sino que me centro en él según el sentido que le da Foucault: “...la literatura consume su ser en el libro” (2015: 93).

mismo tiempo, su función y su relación con las otras tres. En otras palabras: para que haya “obra literaria” es preciso el encuentro de un autor y un lector; y no hay obra si no es en el soporte libro y son los editores quienes los hacen; por lo tanto, es clave no solo incorporar la edición en el conjunto de estas operaciones, sino que ese ámbito y esos vínculos piden ser explorados para dimensionar la incidencia en la obra literaria.

Creo que no es posible ya, dada la actual profesionalización del editor y su distinción de lo que en otro tiempo era el impresor o el autor, seguir sin preguntarnos por el rol del editor en la construcción de la obra literaria. Resulta evidente que aquí doy por supuesto que el editor y su tarea inciden sobre la obra. La cuestión es dimensionar esa influencia y describir su especificidad diferenciándola de los otros roles, con lo que podremos llegar a comprender su importancia como actor intelectual.

Cuando hablo de profesionalización del editor en nuestro país estoy señalando el rol que ha adquirido, desde bien entrado el siglo XX, a partir de ciertos fenómenos concurrentes: la ampliación de un público lector capaz de leer –gracias a la alfabetización creciente– y de adquirir –gracias al desarrollo económico de la clase obrera y la formación de la clase media– libros y publicaciones periódicas; el desarrollo técnico de la impresión, del diseño y de los materiales necesarios para la producción de libros; y la necesidad creciente, a partir de las guerras en Europa –Guerra Civil española y guerras mundiales–, de abastecer desde la Argentina al mercado interno en continuo desarrollo e incluso al mercado de habla hispana más allá de nuestras fronteras (De Diego, 2014). Este rol ha ido creciendo en profesionalización hasta nuestros días, en la matriz de un mercado de consumo en un mundo dominado por el capitalismo y, en ese sentido, hablamos de él como “editor moderno”.

Ahora bien, he tomado para esta investigación un caso que entiendo nos ayudará a pensar en las preguntas que he planteado y, paradójicamente, no corresponde a un editor del siglo XX sino del siglo XIX: Domingo Faustino Sarmiento. Esta decisión se funda en el hecho de que, como intentaré justificar oportunamente, su rol de editor prefigura en toda su dimensión al editor moderno, al ser el siglo XIX un momento en el que, al menos en nuestro país, la edición no era más que una función que asumía el autor o el impresor. Y para complejizar aún más el análisis, he elegido el trabajo que Sarmiento desarrolla con su propio libro, uno de los más importantes salidos de su pluma y fundante de la literatura argentina: *Facundo*. Las cuatro ediciones que Sarmiento lleva adelante nos van a permitir ver en funcionamiento estos cuatro roles –estas cuatro operaciones–: autor-obra-lector-editor.

Una de las definiciones más frecuentes de editor es la de “el primer lector”. La lectura desarrollada por el editor es primera en el orden cronológico, ni bien el autor decide o expresa

su deseo de dar a conocer su trabajo, pero es también primera ya que media entre autor y lector al configurar el texto en libro. A partir de esta definición, pretendo profundizar en la condición de lector del editor y en las características de esta lectura que, simultáneamente, lo acercan y lo alejan de lo que podríamos llamar el “lector segundo”, es decir, el conjunto de lectores que se acercan al texto del autor convertido en libro. ¿Qué implica definir al editor como primer lector? ¿Qué clase de lectura desarrolla? ¿Cómo convierte esa lectura en cierta organización simbólica y material que dará vida a un libro? Esta compleja operación que se desprende de la última pregunta supone una tarea de orden intelectual que se plasma en un objeto de orden material. En dicha transformación interviene la subjetividad del editor, tanto en lo que se refiere a su formación y experiencia como a los intereses culturales y económicos que guían el proyecto editorial en el que se inscribe. También debemos mencionar la inclusión de ese nuevo libro en la serie editorial y en el mercado de libros con los que “compite” en el momento en que se publica. Además tiene en cuenta, si las hubiera, otras ediciones del mismo texto. Pero, fundamentalmente, es preciso considerar que el editor está pensando en los lectores segundos, los futuros consumidores del libro a producir. Es decir que el editor lee el original del autor pensando en esos lectores a los que dirige su producción. Y no solo pensando en hacer un objeto amigable y/o económico, y/o lujoso, etcétera, sino que en esa producción incluye una visión propia de lo que el texto representa para él y desea compartir con los lectores. En ese sentido es que hablo de una operación de orden intelectual.

Sarmiento, en las cuatro ediciones de *Facundo* que lleva adelante, opera bajo estas condiciones al lanzar la primera edición en 1845, y las reediciones en 1851, 1868 y en 1874. Es el propósito de mi trabajo aprovechar esa experiencia editorial del sanjuanino para explorar cómo las decisiones que toma en la producción de cada edición nacen de una lectura calificada de la obra, diferente de la de la crítica, de la de los lectores segundos y de la que hacen los lectores amigos y enemigos que tiene en cuenta Sarmiento. Luego de escribir *Facundo* ejerce un rol nuevo: deja de lado su rol de autor y asume el de lector con miras a una nueva publicación para nuevos lectores y en un nuevo contexto: es el primer lector, el editor. Esta lectura es diferente a la de los lectores segundos –la crítica y el público en general–, y hará que produzca una edición diferente del texto. Es decir que convertirá al *Facundo* en un libro diferente cada vez. Describir esta operación de lectura que hace nos acercará al tipo de incidencia que el proceso de edición ejerce sobre el texto.

Una distinción importante que debo hacer en esta introducción es que los textos que considero en mi análisis son los que pertenecen al campo de la literatura. Y esto es así no solo por ser el campo de estudios en lo que se inscribe esta tesis, sino porque una categoría



fundamental en la que se apoya este trabajo es la de la *indeterminación del texto literario*, categoría tomada de los estudios en el campo de la estética de la recepción llevados adelante, entre otros, por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss. Usaré esta característica fundamental del texto literario en relación con los receptores o lectores, sin intención de teorizar sobre ella, sino solo como un instrumento que me permita pensar en la operación de lectura del editor. La amplitud con la que tomo esta categoría se muestra en la complejidad que presenta la obra elegida como caso de estudio. El *Facundo* es una obra sobre la que se ha discutido largamente –y se sigue discutiendo– su pertenencia o no al campo de la literatura. Sin entrar en este debate aún abierto, parto de su condición de texto literario y, en ese sentido, por ser tal, la indeterminación le sería propia desde la perspectiva de los pensadores mencionados. Pero, al mismo tiempo, *Facundo* posee una indeterminación que surge de su debatible inclusión genérica y de la heterogeneidad de los discursos que se presentan en él. También por los “errores” e inexactitudes que los lectores críticos y políticos manifestaron en sus comentarios, y los que el mismo Sarmiento reconoce repetidas veces a lo largo de algunos paratextos con los que acompaña las diferentes ediciones que genera.

Para resumir entonces la búsqueda de esta tesis, puedo enunciar que el objetivo fundamental de mi trabajo es, de máxima, aportar al campo de la reflexión teórica sobre la tarea de la edición en literatura. Además, pretendo reconocer las características y especificidades del proceso de edición en relación con los textos literarios, así como analizar las vinculaciones de la tríada autor-lector-obra con el proceso de edición. También busco fundamentar la idea del rol del editor como primer lector del texto literario y demostrar, a través de la tarea de Sarmiento como editor del *Facundo*, cómo el proceso de edición incide en el contenido de la obra y en su recepción.

Siguiendo esta lógica y lineamientos, estructuré la tesis en cuatro capítulos. El primero hace referencia al estado de los estudios sobre el libro y la edición en nuestro país, así como a los estudios sobre las ediciones del *Facundo*. También se enuncian las principales categorías desde las que se abordará el tema de análisis, tanto las referidas a la teoría literaria como las que tienen que ver con el ámbito de la edición.

Los otros tres capítulos siguen la lógica de ejes de la tríada mencionada: así, el capítulo 2 presenta el análisis del rol del *autor* a partir de la figura de Sarmiento; el capítulo 3 ancla en la *obra*, con un análisis detallado del *Facundo* como obra literaria y sus ediciones en vida de Sarmiento; y el capítulo 4 se articula en torno del rol del *lector*, en Sarmiento lector de su propia obra y en los lectores que consideró para sus reediciones. Como presencia

transversal de los tres capítulos, se desarrolla el rol del editor en general y su manifestación concreta en la tarea asumida por Sarmiento, en diálogo con los ejes de la tríada.

### **Alcances y limitaciones de la propuesta**

El análisis comparativo de las cuatro ediciones del período 1845-1874 dejará de lado lo textual para centrarse en lo paratextual. Los principales cambios que produce Sarmiento en su obra en cada reedición son de este tipo, y deja casi intacto el cuerpo textual, en el que solo produce pequeños cambios y algunas correcciones, delegadas para la tercera edición en el corrector cubano Mantilla. También produce cambios en la estructura de la obra, básicamente con la eliminación de capítulos y en su distribución.

El corpus a analizar son las cuatro ediciones referidas en el formato libro: 1845, 1851, 1868 y 1874. La edición en folletín de 1845 en Chile solo será referida en la medida que contribuya a destacar las características propias de la edición del formato libro, diferentes de la llevada adelante en el formato folletín.

Dejo de lado las traducciones al inglés y al francés que se hicieron de la obra en vida de su autor por considerar que en ellas se introducen otras variables, como la traducción, que me desviarían del propósito de esta tesis.

Si bien es cierto que el caso se ubica en un tiempo en el que la edición no está aún consolidada profesionalmente y en el que era habitual que el autor fuera el editor de su propia obra, la decisión de optar por él se funda en el hecho de que, como intentaré justificar oportunamente, el rol de editor asumido por Sarmiento prefigura en toda su dimensión al editor moderno, aun estando en el siglo XIX.

Dejo de lado, finalmente, los textos no literarios con los que la edición también trabaja, porque entiendo que la especificidad de ese tipo de textos exige condiciones diferentes del trabajo del editor que excederían los propósitos de esta tesis. Y porque mi interés está ubicado en el campo literario y su diálogo con el de la edición.

# Capítulo 1. Edición, lectura y literatura: estado de la cuestión y marco teórico

## 1.1. Estado de la cuestión

Esta tesis se inscribe en el cruce o intersección de dos campos: el de los estudios literarios y el de los estudios sobre el libro y la edición. El lugar que ambos comparten está articulado en torno a tres ejes que les son comunes: el autor, la obra, el lector. Me sitúo desde este cruce para referirme a los antecedentes de mi tema de investigación.

Los estudios sobre el libro y la edición forman un campo relativamente reciente en nuestro país. Podríamos reconocerlo como área de interés recién en las últimas dos décadas. El primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (Caele) se realizó en la ciudad de La Plata, en 2012,<sup>2</sup> y fue la primera expresión de una importante cantidad de investigadores que venían trabajando el tema desde, al menos, una década antes.

Es un campo de estudio que reúne varias áreas conexas, pero diferentes. La segunda<sup>3</sup> y tercera edición del Caele –2016 y 2018, respectivamente– fueron mostrando más ampliamente la diversidad de temas y problemáticas que incluye. Los ejes temáticos en los tres coloquios fueron variando; algunos crecieron en importancia –por ejemplo, la metodología de estudio del libro y la edición y sus aspectos teóricos–, otros disminuyeron –por ejemplo, el de la edición universitaria– y algunos tienen poco peso en el conjunto, como el eje sobre la materialidad del libro. También es necesario aclarar que los tres coloquios incluyeron expositores de varios países de América Latina, como Brasil, México y Colombia, de muy fuerte presencia en la última edición.

Al hacer un repaso de las ponencias en los tres encuentros y al considerar solo los trabajos de origen nacional sobre temas nacionales, distingo las siguientes áreas de interés como predominantes:

- 1) Catálogos, trayectorias editoriales: construcción, descripción y análisis
- 2) Traductores y traducción en relación con la edición
- 3) Mercado editorial y sus agentes; bibliotecas y librerías
- 4) Historia del libro, la lectura y la escritura

---

<sup>2</sup> Las actas de los trabajos expuestos en este coloquio pueden consultarse en el siguiente link: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas>

<sup>3</sup> Las actas de los trabajos expuestos en este coloquio pueden consultarse en el siguiente [link: http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/docs/Resumenes%20-%20II%20CAELE.pdf](http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/docs/Resumenes%20-%20II%20CAELE.pdf)

5) Aspectos teóricos sobre el libro y la edición, y análisis de la metodología de estudio.

Esta clasificación es solo metodológica y responde fundamentalmente a fines organizativos, pero muestra la diversidad de aspectos que comprende este campo de estudio.

Reconozco como antecedentes para esta tesis los trabajos que se inscriben en las dos últimas, ya que los aportes en torno a la lectura y escritura, y la reflexión sobre los aspectos teóricos del proceso de edición serán analizados como interdependientes y se los vinculará con la literatura. Y si bien los trabajos de las tres primeras áreas no dejan de reflexionar sobre la edición y la lectura en relación con la literatura, presentan dos diferencias con el enfoque que pretendo llevar adelante: por un lado, lo abordan de modo secundario y, por otro, lo hacen desde un punto de vista histórico, político, sociológico y económico que elijo dejar de lado en mi investigación. Por otra parte, el vínculo con la literatura siempre es con una literatura situada en un tiempo y lugar determinados, y con referentes autorales concretos, y no, como pretendo considerarla en esta tesis, desde su dimensión teórica.

Resulta necesario mencionar, antes de referirme a las ponencias de los coloquios, que detrás de ellos hay una serie de investigaciones fundamentales que exceden nuestras fronteras. Entre ellas, se destacan las que abordan el tema de la historia del libro y la lectura, como el trabajo de Chartier y Cavallo (2011), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, quienes dirigen una obra que reúne una serie de artículos sobre las mutaciones de la lectura en el mundo occidental, desde la cultura griega hasta el siglo XIX y los albores del XX. Este trabajo es de gran importancia no solo por ser de los primeros y por ser exhaustivo, sino por incluir, en este recorrido histórico, al mundo de la edición y por otorgarle a esta tarea un lugar relevante cuando afirma que los autores no escriben libros, sino textos, los que en manos del editor se convierten en libros. Parte de la idea de que la materialidad del libro condiciona los procesos de lectura. El libro es considerado como un objeto construido, con una estructura determinada que afecta a los lectores y encauza la interpretación del texto. De este modo, la materialidad del libro revela cómo la estructura de un volumen o la composición de sus páginas determinan el sentido, y en esto el libro se impone al lector.

Lo propio hace Martin Lyons (2012), quien une, además, a la historia de la lectura la historia de la escritura. También lo hace desde una mirada histórica, y se centra en los cambios tecnológicos, económicos, políticos y culturales sobre la materialidad del libro. Analiza las estrategias editoriales y comerciales para descubrir al “lector deseado” por parte de los autores y editores. Considera el mundo de los lectores desde la estética de la recepción

–si bien la critica porque no tiene en cuenta la historicidad de las comunidades de interpretación– y describe el encuentro de los lectores y los textos mediado por las condiciones materiales del libro.

A diferencia de estas dos obras que se hilvanan en un riguroso orden cronológico, Alberto Manguel (2014) también aporta a la historia de la lectura, pero lo hace a partir de los tipos de lectura (silenciosa, privada, leer para otros, etcétera). Si bien contextualiza el lugar y el tiempo en que surge cada una de ellas, profundiza en las implicancias psicológicas, sociales y filosóficas de lo que estas lecturas suponen.

También son de suma importancia en esta línea de trabajos los aportes del historiador Robert Darnton, del sociólogo Donald McKenzie y del teórico literario Gérard Genette. El primero centra su trabajo en el análisis de la lectura y los lectores en el siglo XVIII en Francia a través de lo que denomina el “microanálisis” de casos en torno a las suscripciones, bibliotecas de préstamos, editores, etcétera (Darnton, 2015). Lo más interesante de su propuesta, y que recojo en mi trabajo de investigación, es su perspectiva al plantear la lectura como una actividad que construye el libro, en clara sintonía con la estética de la recepción (Darnton, 1996). En el caso de McKenzie (1986), su aporte es fundamental para comprender en qué medida la disposición física de los libros, su materialidad, forma parte del mensaje del texto. La idea está centrada en que las formas generan significados. En el caso de Genette (2001), es importante su aporte desde la lectura de los paratextos en la medida que estos pueden generar distintas respuestas en los lectores: dedicatorias, epígrafes, prefacios, reseñas, etcétera, son modos de condicionamiento a la lectura, ya que no solo influyen en cómo leer, sino que además crean ciertas expectativas.

Sobre la historia del libro, se destacan los trabajos de Barbier (2005), de Escolar (2000) y de Martínez de Sousa (2010) que también, desde un recorrido histórico, relatan los cambios producidos en la materialidad del libro: su formato, los tipos de soporte y materiales, y su evolución en el tiempo. Al hacerlo, muestran los condicionamientos que esta materialidad impone sobre la lectura y, al mismo tiempo, cómo se fue conformando un trabajo cada vez más especializado en torno a la factura de estos objetos: el del editor.

Ambas líneas de trabajos –sobre la lectura y sobre el libro– aportan a una historia de la edición y de los editores en la medida en que muestran cómo se fue creando un área de trabajo que exigía cada vez más competencias en un mundo cada día más complejo. En nuestro país, un aporte fundamental a esta historia de la edición es el libro coordinado por José Luis de Diego en 2006, *Editores y políticas editoriales en la Argentina (1880-2010)*, que tuvo una edición ampliada en 2014. También, a partir de un recorrido histórico y señalando distintas

etapas en la consolidación de un mercado editorial en nuestro país, encontramos una descripción de los diferentes proyectos editoriales que se fueron desarrollando y cómo estos tuvieron vínculo con el momento histórico nacional y mundial, con el desarrollo tecnológico y con la consecuente profesionalización del mundo del libro. No debo dejar de señalar una obra precursora de este trabajo como es el libro de Leandro de Sagastizábal (1995), en el que define a la edición de libros en la Argentina bajo la atinada frase de “Una empresa de cultura”, mostrando así el doble carácter comercial y simbólico que envuelve a la tarea de editar. Todos estos trabajos forman una matriz que ningún trabajo dentro del campo suele obviar.

Entre las ponencias presentadas en el I Caele (2012), referidas a los ejes cercanos al interés de esta tesis, encontramos el trabajo de Valinoti (Caele 2012) titulado “Entramados textuales. Aportes para una Historia de la Cultura Escrita” que si bien, como lo indica su título, tiene también una perspectiva histórica, piensa en los vínculos que se pueden establecer entre la historia de las ideas, la historia intelectual, la historia de la lectura y la edición y la participación ciudadana. Se aproxima a una reflexión conceptual para comenzar a dar forma a una historia de la lectura y la edición que permita conocer las prácticas y las representaciones que se manifestaban a través de la cultura escrita. La misma autora, en el coloquio de 2016, continúa con la búsqueda de lecturas y lectores que permitan reconstruir la historia del libro, la lectura y la edición, y lo hace a través de los avisos publicitarios, en los que encuentra indicios de las formas y las prácticas mediante las cuales los ciudadanos se apropiaron de la cultura del libro, en los inicios del siglo XX, en la Argentina. Estos trabajos, si bien reflexionan sobre el vínculo escritura-lectura-edición, sirven a la profundización del recorrido histórico de los trabajos mencionados previamente.

Entre los trabajos que se asoman al tema desde un punto de vista conceptual o teórico en el I Caele tenemos el de Laporte (Caele 2012), que analiza la construcción de las ideas políticas a partir de la textualidad impresa, y en el que se explicita cómo se sustentan en la materialidad del impreso y en las formas de leer mediatizadas por el editor. Sin embargo, estas reflexiones están al servicio de la reconstrucción de las ideas políticas y de su caracterización. En el II Caele tenemos otros dos trabajos que abordan temáticas de orden teórico, como el de Fabio Espósito (Caele 2016) que analiza la cuestión historia del libro y la lectura en América Latina, y el trabajo de Diana Sanz Roig (Caele 2016) que analiza la posibilidad de una historia de la edición transnacional con algunas reflexiones teóricas y metodológicas.

Estas menciones a algunos de los trabajos, en principio más cercanos al planteo teórico que pretendo hacer con esta tesis, muestra un área de estudios en la que se ha privilegiado el punto de vista histórico y sociológico, alejado de la búsqueda de vincular la edición, la lectura y el texto literario.

En el momento de elaboración de esta tesis aún no están disponibles las actas del III Caele (2018), solo sus títulos y resúmenes, por lo que no considero en este rastreo de antecedentes ninguna de las ponencias allí presentadas.

Es preciso señalar que todos estos trabajos referidos dejan de lado el tema de la edición y del editor desde el punto de vista profesional y técnico. En efecto, hay toda un área de obras que están destinadas a la formación de los que ejercen la profesión de editor y que reflexionan sobre la tarea desde el punto de vista técnico, comercial y estratégico. Y si bien en esta tesis también las dejo de lado, tomaré algunos conceptos del proceso editorial que dichos trabajos aportan, ya que, como aclararé en el marco teórico, es a esta tarea a la que refiero al hablar de edición.

Dentro del territorio de los estudios literarios en el que también me inscribo, suele confundirse el proceso de edición con dos áreas de interés muy importantes: el campo de la edición crítica y el de la ecdótica. Mi abordaje deja de lado a ambos y se concentra en la edición como el proceso de conversión de un texto en libro, aunque tendré en cuenta algunos de sus aportes en relación con el estudio de caso elegido. No es objeto de esta tesis realizar una edición crítica ni reconstruir un texto original a través de sus distintas ediciones, sino concentrarme en la edición editorial y su relación con la construcción del texto literario.

Ahora bien, mi forma de abordar vínculo entre la edición, la lectura y la obra literaria es a través del análisis de un caso: las ediciones que Domingo Faustino Sarmiento hace de *Facundo* entre 1845 y 1874. Esta tarea que Sarmiento lleva adelante produciendo cuatro ediciones diferentes de uno de sus textos más destacados fue analizada y detalladamente descripta por tres importantes trabajos. Por un lado, el artículo de Mónica Scarano (2012) “El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*”, en el que la autora coteja las diferentes ediciones de la obra –incluye también el folletín de 1845– para indagar sobre la modalidad compositiva y la dinámica autoral a lo largo de ese proceso. Profundiza en la relación con el contexto particular, que habilita cada mutación textual, y en el posicionamiento del autor en cada coyuntura histórica. Señala estas mutaciones y “violencias” que el autor ejerce sobre su propio texto como una muestra de las mutaciones del autor en su vida política, al referirse al libro como una prolongación de su autor.

Por otro lado, está el trabajo de Lucila Pagliai (2012) titulado “*Facundo: la historia del libro en vida de Sarmiento*”, en el que la autora también hace un recorrido histórico de estas ediciones, analiza cada una de ellas en relación con sus lectores reales –especialmente la crítica– y deseados, y define la tarea como “autoral” y de “reescritura” de la obra. En una detallada descripción comparativa de las ediciones, señala lo que quita y lo que agrega Sarmiento en cada una de ellas en función de las circunstancias que le toca vivir. Pero al hacerlo, si bien habla de “mutaciones editoriales”, las define como “reelaboraciones y reescrituras” del nivel textual y el paratextual, y nunca habla de reedición.

El tercer trabajo que cabe mencionar es de Guillermo Ara (1958), quien, en el mismo sentido histórico que Scarano y Pagliai, describe comparativamente las diferentes ediciones, pero va más allá y menciona las llevadas a cabo poco después de la muerte de Sarmiento: la edición de 1888-1889 en Montevideo y la edición incluida en las *Obras Completas*, a cargo de Augusto Belín Sarmiento y Luis Montt. Incluye también una referencia a las traducciones en vida de Sarmiento y a otras ediciones posteriores a las *Obras Completas*, con el objetivo de problematizar la cuestión de la fijación del texto.

Detrás de estos valiosos aportes, hallamos la obra de Alberto Palcos, quien analiza comparativamente las ediciones en pos de la elaboración de una edición crítica. En 1934 publica *El Facundo. Rasgos de Sarmiento*, libro en el que ahonda en un análisis sobre los orígenes y “peripecias” de la obra: la cuestión del género al que pertenece, los diferentes cambios en vida de Sarmiento y los que se hicieron después de su muerte, la “verdad estética” del *Facundo*. En toda esta primera parte del libro (en la segunda profundizará en la vida de su autor) discute con las equívocas fijaciones de la obra en las ediciones llevadas adelante en los comienzos del siglo XX, ya que siguen la de las *Obras Completas* que, según su análisis, no es la edición correcta por no seguir la cuarta edición de Sarmiento, sino la tercera. Fruto de su trabajo será la edición crítica publicada en 1961 y que hasta el momento no ha sido superada. Estos trabajos de Palcos plantean las mutaciones sin definir las como autorales o editoriales, con lo cual podemos suponer que no distingue ambos roles, cuestión que en el contexto del desarrollo de la edición en la década del treinta del siglo XX es perfectamente comprensible.

Hay muchos otros trabajos que analizan el *Facundo* a partir de las ediciones en vida de su autor. Sin embargo, solo toman alguna de estas y, con frecuencia, en relación con la dimensión de Sarmiento-autor o Sarmiento-redactor. Es el caso del trabajo de Hernán Pas (2013), quien se centra en el folletín de 1845; o el de Sandra Contreras (2012), que analiza el *Facundo* desde la narrativa; también podemos señalar el de Ricardo Piglia (2012), “Notas



sobre *Facundo*”, en el que se centra en su dimensión de autor, así como el de Noé Jitrik (2012) que refiere al surgimiento de esta obra fundante de la literatura.

A partir de la enumeración y descripción de los aportes que he realizado hasta aquí, podemos observar que en cuanto al campo de los estudios sobre el libro y la edición hay una marcada presencia de trabajos de corte histórico y sociológico; y en lo que se refiere a los trabajos dentro del campo literario sobre el caso elegido –las ediciones de Sarmiento del *Facundo*–, encontramos importantes investigaciones que describen las mutaciones editoriales, pero sin considerarlas más que como mutaciones autorales, quitándole especificidad a la tarea de editar y reeditar, es decir, no las entienden como algo diferente a escribir y reescribir. Ninguno de los trabajos de uno y otro campo reflexiona sobre la tarea de editar como una tarea intelectual distinta a la reescritura, y tampoco le reconoce el peso que como tal tendrá en la textualidad de la obra, y su condicionamiento sobre los lectores y sus actos de lectura (aunque en muchos de ellos se considere la materialidad del libro y su condicionamiento sobre dichas prácticas).

Las cuatro ediciones que Sarmiento lleva adelante nos van a permitir ver en funcionamiento estos cuatro roles en los que confluyen los dos campos de estudios referidos: autor-obra-lector-editor. Y aunque coincidan en una misma persona el autor y el editor, en este caso, precisamente resulta esclarecedor ver cómo Sarmiento asume dos roles diferentes prefigurando la futura ruptura entre ambos, aún no desdoblados totalmente en el siglo XIX en el Río de la Plata. La distinción que señalaré a lo largo de esta investigación de ambos roles nos permitirá dimensionar la importancia que asume el menos analizado de ellos, el del editor, en relación con la construcción de la obra literaria.

Creo que la importancia de este rol del editor y su dimensión intelectual es un eje no suficientemente explorado y solo insinuado cuando se habla de cómo la materialidad del libro condiciona los actos de lectura.

## **1.2. Marco teórico**

En el transcurso de este trabajo, emplearé una serie de términos como instrumentos de pensamiento que si bien son explicitados en su uso, requieren cierta aclaración inicial a fin de evitar equívocos. Definir el alcance con el que son utilizados no quita que puedan ser problematizados en el desarrollo de la tesis, sino que pretende desechar usos ajenos a la búsqueda que guía mi trabajo.

En un primer grupo aparecen los que revisten tal vez mayor grado de ambigüedad y serán definidos desde el campo de la historia del libro y la edición, como edición, edición literaria, reedición y editor. Es preciso tener presente que un término adquiere su significado en la trama de términos en que se inscribe, por lo que dichos términos se diferenciarán a partir de otros con los que dialogan, como escritura y reescritura.

Uso el término *edición* para señalar el proceso de conversión de un texto original en un libro que se ofrece a un lector (Martínez de Sousa, 2010). Comprende una serie de tareas que integran dicho proceso: corrección de estilo, diseño, diagramación, impresión/digitalización, etcétera. También tiene un sentido más acotado, que utilizaré oportunamente, por el que nombro la tarea de evaluar un texto original y considerar su estructura, su pertinencia y su valor como texto en función de un lector ideal o real. Con frecuencia, este sentido de la edición implica una tarea que constituye el primer paso antes del desarrollo de las otras tareas mencionadas.

Quien desarrolla la tarea de edición en ambos sentidos señalados es el *editor*. Preciso es decir que hay otras tareas a desarrollar y/o supervisar por el editor como son la comercialización, promoción, distribución y venta de los libros. Para quien lleva adelante este conjunto de tareas, el español utiliza el mismo término –editor–, pero podemos aprovechar la diferencia que plantea el inglés: para la coordinación del proceso de edición más las tareas ahora mencionadas utiliza el término *publisher*. Así, editor y *publisher* comprenden tareas diferenciadas. Claro está que estamos hablando de roles y no de los sujetos que llevan adelante dichas tareas (Sharpe y Gunther, 2005).

Y aquí conviene señalar que el proceso de edición implica la elección de ciertas características para el libro a publicar, las que surgen de un concepto general del editor sobre el texto, formado a partir de sus propias operaciones de lectura. Dicha lectura estará condicionada por su propia subjetividad (conocimientos, experiencias, gustos), por los lectores posibles y deseados, y por el catálogo en el que se inscribe. Y también, por el conjunto de los libros editados por otros editores que forman el mercado del libro con los que este título sale a dialogar. Cada libro editado se inscribe en una serie de libros tanto del editor que los produce como de los libros editados por otros editores y que coexisten en tiempo y espacio con él.

Por lo dicho hasta aquí conviene recordar lo señalado en el apartado anterior: dejamos de lado la edición crítica de una obra, la ecdótica y la edición como la sola tarea de elección de determinados contenidos para una compilación, antología, etcétera. Este último sentido es uno de los más frecuentes dentro del campo de la literatura. Por edición literaria entonces,

entendemos la que trabaja con textos literarios en el más amplio sentido del término, por oposición a libros técnicos, de las ciencias, universitarios, de texto, etcétera.

Cuando me refiera a Sarmiento editor, entonces, estaré manejando estos sentidos. Como desarrollaré oportunamente, veremos que asume estos roles en relación con las características propias de la evolución de este arte y oficio en el siglo XIX.

Otro término importante a considerar es el de *reedición*. Por tal debe entenderse el proceso de editar un texto que modifica una versión previa de este, y lo hace al intervenir en los paratextos, el diseño, el soporte y formato, y la estructura de la obra, ente otros elementos. En el desarrollo de la reedición se trabaja con el texto original y con la o las ediciones que la preceden, y a partir de ellos se proponen características diferentes. Estas características convierten al texto original en un libro nuevo, diferente de los elaborados con ese mismo texto. La elección de dichas características surge, como mencionamos previamente, de un trabajo intelectual del editor más la consideración de las ediciones previas.

He mencionado hasta aquí que el punto de partida del proceso de edición es un “texto original”. Por tal entiendo al que sale de manos de uno o más autores y es destinado para la publicación. Puede ser por encargo del editor o puede ser a propuesta del/los autor/es. Siguiendo el planteo de Roger Chartier, quien desarrolla los conceptos de Michel Foucault en su ensayo *¿Qué es un autor?*, debe señalarse una diferencia entre redactor (o escritor) y autor. Lo dice de este modo:

... la definición de la función-autor es el resultado de “operaciones específicas y complejas” que refieren a la inscripción histórica, la unidad y coherencia de una obra o de un conjunto de obras a la identidad de un sujeto construido (1994: 62)

El surgimiento de esta figura, la del autor, se ubica en Europa a fines del siglo XVIII, pero en el Río de la Plata es bastante posterior (fines del siglo siguiente) (Rivera, 1980). Más adelante, Chartier señala a partir de la definición del término según el diccionario, que el autor se erige como tal en la medida que logra algo más que escribir: “Para erigirse como autor, escribir no basta; se necesita más, a saber: hacer circular sus obras entre el público por medio del impreso” (1994: 72).

El proceso de edición supone un intercambio entre el editor y el autor en pos de lograr perfeccionar ese texto original. Con frecuencia, el autor reescribe en función de las observaciones del editor o de las propias, y reelabora ese texto. En este sentido, podemos ver con claridad la diferencia entre escritura y reescritura, y edición y reedición: en el primer caso

hablamos de un trabajo solo sobre el texto, en el segundo de un trabajo de transformación del texto en libro.

La tarea fundamental que desarrolla el editor es la de una *lectura* minuciosa del texto. En este sentido, y ubicados ya en el campo literario, entendemos que es preciso señalar cómo abordamos la lectura desde un punto de vista teórico.

Trabajaré con las categorías propias de la estética de la recepción, especialmente con los aportes de Wolfgang Iser: indeterminación del texto literario, la noción de “lugares vacíos”, la idea de la lectura como un rol activo del sujeto que normaliza la indeterminación de la obra y, en ese acto, actualiza el texto y le da una nueva vida (Iser, 1989a y b). La lectura es una actualización del texto literario en la medida que las significaciones no están ocultas en él, sino que se producen en el acto de lectura a partir del bagaje que trae el sujeto lector. El texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del mundo vital ni a las experiencias del lector: esta falta de adecuación produce una indeterminación que normalizará el lector a través de su práctica.

En una misma línea de trabajo, pero desde otra perspectiva, tendré también como referencia el aporte de Michel de Certeau (2000) cuando describe el acto de lectura como una “cacería furtiva” en la medida en que, en medio de un aparente dominio abrumador y alienante de cultura de masas por sobre el lector-consumidor, este permanece activo en su rol: señala la presencia de su actividad silenciosa, transgresora, irónica o poética y lo compara con un viajero en tierras del prójimo.

Desde esta perspectiva de la lectura, entendida como la constitución de la obra en la conciencia del lector, trabajo la lectura del editor que luego se plasmará en la edición del libro. Hay también aquí una conceptualización de la obra literaria, que tiene como clave el acto de interpretación que conlleva la lectura. La diferencia entre percepción y representación (Iser, 1989a) será una herramienta clave para comprender la lectura en su complejidad y cómo esta genera en el editor un producto cultural que plasmará en el objeto llamado libro. Esto me servirá para señalar en qué medida y desde qué perspectiva defino el trabajo del editor como una tarea intelectual que implica una superación de la mera idea de oficio. Y este trabajo intelectual tendrá sus consecuencias en el texto literario convertido en libro.

## Capítulo 2. El autor y el editor

Como lo expresara en la Introducción, comienzo en este capítulo con el análisis de uno de los vértices de la tríada planteada. En verdad, podría comenzar por cualquiera de los otros dos – obra, lector– dado el vínculo dinámico de las tres operaciones. Sin embargo, elijo comenzar por el de autor dado que, en el caso seleccionado, las operaciones de escritura y edición son llevadas a cabo por la misma persona, Sarmiento, lo que le otorga un grado de complejidad y riqueza considerable, al tiempo que me van a permitir establecer determinados conceptos necesarios para los análisis posteriores.

Sarmiento lleva adelante, en relación con *Facundo*, estas dos operaciones que, si bien son encarnadas por el mismo sujeto, son absolutamente diferenciables. Considero que esta es una de las mayores fortalezas del caso elegido: en un mismo sujeto, distinguir dos operaciones diferentes ejercidas sucesivamente. Hay características que las acercan y así desdibujan la frontera entre una y otra, y hay características que las alejan, lo que nos permite ver la especificidad de cada una de ellas.

Es importante considerar que en el siglo XIX, en la Argentina, esa frontera entre una y otra es bastante delgada dado que ninguna de ellas se ha profesionalizado. Sin embargo, encontramos en Sarmiento un anticipo de demarcación entre ambas que me permite afirmar que, de alguna forma, presagia la profesionalización de cada una, es decir, la aparición del autor y el editor modernos que veremos recién a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como intentaré demostrar en los siguientes apartados.

### 2.1. Sarmiento autor

La redacción del *Facundo* lo encuentra a Sarmiento en Santiago de Chile, en 1845, ciudad donde estaba exiliado desde 1841. Podríamos decir que ya tenía un recorrido en ese territorio –era su segundo exilio allí– y, que a esa altura, se hallaba integrado a su vida social, intelectual y política. En 1844 funda el diario *El Progreso*, primer periódico de la ciudad capital de Chile (Pas, 2013).

*Facundo* comenzó a aparecer el 2 de mayo de 1845 en este diario y se prolongó hasta el 21 de junio del mismo año, todos los días; fue incluido en la sección “folletín”. Y digo bien, ya que “Facundo” fue su título en esta primera versión. El día previo a su aparición, Sarmiento, redactor en *El Progreso*, publica un “Anuncio de la ‘Vida de Quiroga’” como anticipo del folletín que vendrá, y en él declara que si bien tenía pensando escribirlo más

adelante, con un mayor grado de elaboración, se ve obligado a hacerlo con urgencia en ese momento histórico en que vive: “He creído necesario hacinar sobre el papel mis ideas tales como se me presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros” (Sarmiento, 1961: 1).<sup>4</sup>

Aquí vemos cómo Sarmiento autor advierte a sus futuros lectores dos cosas: que el que ha de aparecer es un texto necesario dadas las circunstancias políticas y que la calidad del trabajo no es suficiente, por lo que se disculpa de antemano. Las circunstancias históricas tienen que ver con el gobierno federal liderado por Rosas que lo ha forzado al exilio y, particularmente, con la visita de un enviado de este, Baldomero García, para intentar frenar las críticas que recibe de los exiliados en Chile, al presionar sobre el gobierno de ese país para que los acalle.

Según Alberto Palcos, en su introducción a la edición crítica de *Facundo*, los propósitos de Sarmiento como autor de esta obra son los siguientes:

- 1) Desprestigiar al gobierno de Rosas y al caudillismo, y por extensión a García.
- 2) Santificar o justificar la causa de los exiliados.
- 3) Dar a los exiliados una bandera de lucha: “civilización contra barbarie”.
- 4) Describir la República y su porvenir cuando cese la lucha.
- 5) Inscribirse como primera figura política.
- 6) Mostrarse como autor y mostrar aquello de lo que era capaz como tal (Sarmiento, 1961: X).

Este último propósito me resulta particularmente importante para este trabajo. Podríamos decir que Palcos señala, en realidad, una doble búsqueda en este propósito. Por un lado, ser reconocido como autor –el referente de una obra–, pero, al mismo tiempo, como escritor, es decir, como alguien cuya producción es de calidad.<sup>5</sup>

La repercusión alcanzada por *Facundo* como folletín, lleva a su aparición, en el mes de julio, en formato libro, editado por el mismo diario *El Progreso*, es decir, por el mismo Sarmiento. Esta edición de 1845 es la primera como libro.

Con la publicación del libro –titulado *Civilizacion y Barbarie*, subtulado *Vida de Juan Facundo Quiroga I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*– Sarmiento cumple su propósito: la difusión que logra de su obra, sumada a su trabajo como redactor del diario, lo convierten en un autor destacado. Como señalamos previamente, es una

---

<sup>4</sup> Ortografía según el original en todas las citas de obras de Sarmiento. La ortografía utilizada por Sarmiento responde a su proyecto de simplificación: propone el uso de un solo grafema por cada fonema. Es decir, que la ortografía esté subordinada a la fonética.

<sup>5</sup> Si bien se deben distinguir ambos conceptos, autor y escritor, ambas dimensiones están presentes en la búsqueda de Sarmiento. Por ese motivo pueden aparecer ambos términos de forma indistinta.

época en la que aún no podemos hablar del autor como un profesional, en el Río de la Plata, es decir, como “propietario” de su obra y como aquel que vive de la escritura. La aparición de este escritor profesional solo se dará hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Podríamos decir que, en la primera mitad del siglo XIX la figura del autor aún va unida a la del periodista y la plataforma privilegiada de escritura es el periódico.<sup>6</sup> A su vez, esto va unido a que el desarrollo de la imprenta, la producción de libros y las librerías, como veremos más adelante, es aún una tarea incipiente en nuestros territorios (Rivera, 1980).

Tampoco es posible encontrar al escritor profesional dado que aún no podemos hablar de una autonomía del campo literario, aunque, como bien señala Ricardo Piglia, con *Facundo* se escribe uno de los mejores y primeros textos literarios. Señala en su artículo “Sarmiento, escritor”:

Hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser escritor en la Argentina del siglo XIX. Primer problema: hay que ver en esa imposibilidad el estado de una literatura que no tiene autonomía; la política lo invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser solamente escritor (1998: 19).

Es preciso señalar, además, que Sarmiento era redactor en *El Progreso*. Este rol implicaba, en ese entonces, siguiendo el trabajo de Hernán Pas, algunas de las tareas de lo que hoy llamamos editor: seleccionar materiales, ver la calidad de estos, buscar construir un autor y crear un mercado lector (ver Pas, 2013). El autor que construye Sarmiento como redactor responsable del periódico no es otro que él mismo.

Entonces tenemos que, más allá de las circunstancias histórico-políticas que lo llevan a escribir *Facundo*, hay un objetivo personalísimo en esta tarea: busca consagrarse como autor. Señala Pas: “Bajo una concepción eminentemente moderna, para Sarmiento convertirse en autor es ser publicado, alcanzar la publicidad y hacer ‘sonar su nombre’ entre la audiencia, lo que, para el siglo XIX y dada la precariedad del sistema de edición, presenta ciertamente algunas complejidades” (2013: 120).

### **2.1.1. De publicista a autor**

El surgimiento de Sarmiento como autor y su consagración se da desde esta figura previa, caída en desuso en nuestros días, al menos con este nombre: el publicista. Siguiendo el trabajo de Hernán Pas ya referido, en el que rastrea el origen y uso de este término, tenemos que se

---

<sup>6</sup> Si bien los términos diario y periódico guardan su diferencia, usaré ambos términos como sinónimos cuando me refiera a *El Progreso* al darle a “periódico” –publicación escrita que se ofrece en ciertos intervalos de tiempo– un sentido más abarcativo que incluye al diario como publicación escrita que se ofrece todos los días.

entiende por tal, en una primera acepción, al “escritor versado en derecho público que escribía en los periódicos”, un sujeto ilustrado que daba cátedra (Pas, 2013: 43). Este primer significado devino luego en el de toda persona “que escribe para el público, generalmente de varias materias” (ídem).

La tarea de publicista desarrollada por Sarmiento efectivamente se inscribe en este último sentido desde el momento en que la prensa periódica en ese período abarcaba una variedad de temas que permitían captar una amplitud de público lo suficientemente grande como para hacerlo sustentable. Entre las áreas que se incluían en todo periódico que se preciara de tal estaba la literatura. Así, la prensa periódica por aquel entonces se convierte en un canal desde el que emerge el discurso literario ficcional (Pas, 2013: 20).

Una de las herramientas modernas que cambió el perfil de este tipo de publicaciones fue –junto a los avances tecnológicos registrados en los años treinta y cuarenta del siglo XIX, y la inclusión de avisos publicitarios (Rivera,1980)– la aparición de la sección “folletín”. Este recurso promovía la fidelización del público lector y era su primer objetivo. No obstante, fue un canal especialísimo para el acceso, por parte del público, a las obras de la literatura nacional y universal.<sup>7</sup> Según el trabajo de Elizabeth Garrels, “Sarmiento introdujo a la prensa chilena ese elemento de modernización capitalista que era el folletín diario” (1988: 427). Y en esta sección incluyó obras como *Papá Goriot*, de Balzac, o *Rienzi*, de Edward Bulwer-Lytton. De hecho, esta última obra fue interrumpida –imagino que para desasosiego de sus seguidores– para incluir en su lugar a *Facundo*.

En su trabajo, Garrels se formula una pregunta muy interesante: si *Facundo* no es una novela, ¿por qué Sarmiento elige incluir su texto en esta sección? Aquí es necesario hacer una aclaración que en su análisis, al parecer, Garrels no tuvo en cuenta: en la sección del folletín Sarmiento no solo publicó novelas, aunque la mayoría fueron narraciones ficticias.<sup>8</sup>

Hecha esta aclaración, podemos suponer que Garrels responde a su pregunta a partir del predominio de textos de ficción o del concepto de folletín no como sección, sino como forma literaria (*roman-feuilleton*), por lo que señala: “Si el *Facundo* no comparte las

---

<sup>7</sup> Al referirnos a “obras literarias” incluimos no solo textos ficcionales (novelas y cuentos), sino otro tipo de textos también considerados como literatura en ese entonces: ensayos, crónicas, biografías, etcétera. La sección folletín de un periódico en el siglo XIX incluía materiales diversos y no solo obras de ficción. Sin embargo es cierto también que la sección termina siendo asimilada a la idea de “novela por entregas”, como señala Alejandra Laera al decir: “Mas allá de esta convivencia de materiales diversos que caracterizó el espacio físico del folletín en sus comienzos, la resistencia que provoca en ciertos sectores se orienta hacia la reproducción de novelas que, a medida que pasan los años y a la manera de lo ocurrido en Europa, terminan asimilándose a él” (2003: 417).

<sup>8</sup> Como señala Hernán Pas (2013), a lo largo de los 14 meses de publicación de *El Progreso* bajo la responsabilidad de Sarmiento, de los 87 folletines publicados solo 39 eran narraciones ficticias (novelas y cuentos). Los demás fueron crónicas, críticas de teatro, artículos de costumbres, correspondencias, etcétera.



condiciones más decisivas del *roman-feuilleton*, no deja, por otra parte, de aprovechar elementos de su estética con el fin de atraer lectores” (Garrels, 1988: 424). Es decir que al incluirlo en esa sección lo configura con aquellas características que distinguen al folletín como forma literaria; la principal de ellas: cortes adecuados en situaciones y sucesos que provoquen el interés del lector como para que cada día adquiera el diario.

Pero si bien hay un interés eminentemente comercial en el artefacto “folletín”, en el caso de Sarmiento existe la convicción de que lo que en dicha sección aparece tiene un alto poder de influencia en el público lector desde su contenido. Señala Garrels: “Además de su eficacia para estimular las ventas, el folletín también podía ejercer un fuerte poder ideológico” (1988: 428). La exigencia de los tiempos y circunstancias ya mencionadas –el poder de Rosas y la llegada de García a Chile– apuran la inclusión de *Facundo*, incluso interrumpiendo una novela en curso, ante la necesidad de influir ideológicamente con su palabra. Señala el mismo Sarmiento poco tiempo después de la edición del libro, en una carta a su amigo Aberastain fechada el 4 de septiembre de 1846: “El folletín es como Ud. sabe la filosofía de la época aplicada a la vida, el tirano de las conciencias, el regulador de las aspiraciones humanas. Un buen folletín puede decidir los destinos del mundo dando una nueva dirección a los espíritus” (Sarmiento, 1993: 126). Sarmiento elige para cumplir su propósito elaborar un texto para incluir en la sección folletín de *El Progreso*.<sup>9</sup> En él apela a la emotividad –sin dejar la razón de lado– del lector. Sobre este punto profundizaré en el capítulo 3.

Sarmiento es entonces un publicista que, paulatinamente, se va convirtiendo en autor. Esto es, al escribir sobre varias materias para un público que busca ser lo más amplio posible, forja una obra con la que va desprendiéndose del canal del periódico y lo va constituyendo en un autor que se diferencia de la escritura del publicista. En ese sentido, coincido con la afirmación de Pas cuando señala que el *Facundo* es “un verdadero ensayo de escritura pública” (2013: 44). Para su deseo de convertirse en autor, como señalara Palcos, debe atravesar la escritura del publicista, pero debe trascenderla: “Devenir autor no solo fue pasar por la prensa, sino también diferenciarse de –y hasta oponerse a– ella mediante las peculiaridades de la escritura” (Pas, 2013: 20).

Pero, como dijimos previamente, por autor aún no podemos entender el concepto moderno de aquel que es propietario de su obra, es decir, de aquel que es dueño de los derechos y quien decide sobre sus destino. ¿Qué es ser autor entonces para Sarmiento, es

---

<sup>9</sup> Es preciso aclarar aquí que se al hablar de “folletín” me refiero, por un lado, a la sección del diario en la que se incluían textos de diferente género literario y no literario; por otro, al folletín como formato de escritura de un texto que se elabora paulatinamente para ser incluido en esa sección. En el caso de *Facundo*, se dan ambos sentidos. Señala Alejandra Laera que para Sarmiento el folletín “tenía un carácter misceláneo” (2003: 417).

decir, qué implicaría su consagración como tal? Ser autor implica dos condiciones: la primera es ser reconocido, no económicamente, sino por sus pares y por el público; la segunda, es ser publicado, esto es, que se imprima lo que se ha escrito y se difunda (ver Pas, 2013 y Chartier, 1994b). El primer peldaño en esta búsqueda por parte de Sarmiento fue la aparición de su texto en la sección folletín de *El Progreso*. Pero no acabó allí, sino que luego de su finalización, poco tiempo después, se convirtió en libro, una plataforma bien diferente para su lectura. Así, en julio de 1845, como ya dijimos, aparece como libro.

Es importante señalar que este no es su primer libro. En 1843 ha publicado *Mi defensa* –escrito autobiográfico en el que se defiende de lo que considera calumnias a su honor y dignidad vertidas por el que fuera cónsul chileno en San Juan, Manuel Godoy–; *Memoria sobre ortografía americana* –su propuesta de reforma ortográfica presentada en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, de la que es miembro fundador–; y, en 1845, antes de *Facundo*, había aparecido también en *El Progreso* y por entregas, la biografía del caudillo Félix Aldao. Sin embargo, con *Facundo*, o mejor dicho con *Civilizacion i Barbarie / Vida de Juan Facundo Quiroga / I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*, alcanza la otra condición necesaria para ser autor: el reconocimiento de sus compatriotas, el de los chilenos y el que se le dio en Europa, los Estados Unidos y en el resto de Sudamérica.

Como ejemplo de esto es interesante recordar la narración de Sarmiento, incluida en su libro *Viajes por Europa, África i América*, en la que cuenta como logró, tras mucha insistencia, que en París se hiciera una reseña de *Civilizacion i Barbarie* en la *Revista de Ambos Mundos*:

Quiero entenderme con un redactor de la *Revista de Ambos Mundos*, i otro amigo me dice: no haga Ud. tal; los redactores ganan en proporcion de los artículos que introducen por rotacion de rol; un artículo estraño pospone los suyos, i se ligarán entre sí para no dejarlo entrar, entiéndase con Mr. Buloz, director de *La Revista*. Mr. Buloz es un respetable tuerto, director de la Opera cómica i de *La Revista*, tan versado en la contaduría del uno como del otro establecimiento. Me presentan, i queda en la oficina de *La Revista* mi manuscrito, para pasar a comision que juzgue de su importancia, quedando citado yo para el otro jueves a la misma hora. Aquí principia aquella eterna historia de los autores que comienzan en Paris, i que lanzan su vuelo de una guardilla del quinto piso. De ahí salieron Thiers, Mignet, Michelet i tantos otros, me digo para alentarme; todos han aguardado a la puerta de alguna redaccion, el corazon endurecido de humillacion, ídose, vuelto. Vuelvo el juéves, golpeo tímidamente, i el terrible cíclope de *La Revista* saca su ojo en la punta de la cara, lo pasea, busca, véme, i me lanza cerrando la puerta, este empujon: “No se ha leído aun, hasta el otro jueves?”. De juéves en juéves, un dia, dia por siempre memorable en la biografía de todo garrapateador de papel,

las puertas de la redaccion se me abren de par en par. ¡Qué transformacion! Mr. Buloz tiene dos ojos esta vez, el uno que mira dulce i respetuosamente, i el otro que no mira, pero que pestaña i agazaja, como perrito que menea la cola. Me habla con efusion, me introduce, me presenta a cuatro redactores que esperan para solemnizar la recepcion. Soi yo el autor del manuscrito (una reverencia), el americano (una reverencia), el estadista, el historiador... Me saludan, me hacen reverencias. Se habla del libro; hai un redactor encargado del *compte-rendu* de los libros españoles, que quiere ver la obra entera para estudiar el asunto. Mr. Buloz me suplica humildemente que me encargue de la redaccion de los artículos sobre América. La Revista ha faltado a su título de Ambos Mundos por falta de hombres competentes; podemos arreglarnos. Desgraciadamente el artículo sobre mi libro no puede aparecer sino en dos meses. Están tomadas las columnas para muchos mas; pero se hará una alteración. Esto me satisface; i ya han pasado cuatro semanas en idas i venidas hasta el momento en que escribo (Sarmiento, 1993: 120-121).

La reseña en la revista, escrita por Charles de Mazade, aparece el 15 de septiembre de 1946. A este ejemplo de reconocimiento debemos sumarle la amplia difusión no solo en Chile, sino en el territorio argentino y en Montevideo, donde es editado en formato folletín por el diario *El Nacional*, entre el 3 de octubre de 1845 y febrero de 1846 (Garrels, 1988).

### **2.1.2. De redactor a editor**

La tarea del redactor en un periódico, en el momento en que Sarmiento asume esta función en *El Progreso*, a diferencia de la de publicista –y en complementariedad con esta–, implica un conjunto de tareas que no se limitan a la escritura.

*El Progreso*, como ya dijimos, es el primer diario de Santiago de Chile independiente de los órganos de gobierno. En este sentido, tiene pretensiones de neutralidad, aunque es ideológicamente oficialista (Pas, 2013). Sarmiento entiende que una capital como Santiago, con alrededor de 80.000 habitantes, bien merece tener un periódico que, por aquel entonces, era signo inequívoco de civilización y progreso. No por nada es el nombre que lleva. En el prospecto que acompaña el primer número, Sarmiento afirmaba:

Una capital como la nuestra, residencia del gobierno y de los hombres más influyentes de la República, centro del lujo y de otras ciudades de la República; una ciudad de 80.000 habitantes, y todavía en el año del Señor de 1842 (¡oh vergüenza!), en medio de este mundo de periódicos, sin un triste diario (citado por Pas, 2013: 51).

Ahora bien: aunque Santiago poseía una población considerable, esto no implicaba que

hubiera un público lector asegurado. Hernán Pas señala que entre las posibles causas de que ese público no fuera tanto como podría presumirse pueden destacarse tres: pocos lectores capacitados, la práctica común de leer “de prestado” y cierta apatía generalizada (2013: 80-82). Ante esta dificultad, la tarea que emprende Sarmiento como redactor de *El Progreso* se convierte en un desafío: si no hay un mercado lector entonces hay que crearlo. Así, se invierte la lógica tradicional del surgimiento de una empresa ante una necesidad: aquí debía ser creada. La carencia existía, pero no la demanda.

Crear ese público lector que demandara un periódico implicó para Sarmiento llevar adelante una serie de estrategias que suponía ir más allá del desarrollo de notas de interés para diferentes sectores del público. Estas estrategias iban desde la publicación de avisos comerciales, la inclusión de un figurín para el público femenino, de imágenes con carácter ilustrativo, la publicación de biografías, hasta el ya mencionado folletín que se constituyó en la principal herramienta de captación y fidelización del público. En el orden de la distribución y venta, la herramienta elegida fue la de la suscripción, ya que esta hacía posible el mantenimiento de la empresa en el tiempo. Otra herramienta destacada, y no menor, fue el recurrir a la polémica como una estrategia que, a la vez que llamaba la atención, también implicaba un desarrollo identitario, puesto que marcaba la diferencia ideológica con otros diarios. Señala Pas: “La multiplicidad de asuntos y objetos tratados en *El Progreso*, en cuya plataforma convivían temas políticos y económicos con otros literarios, científicos, artísticos, demuestra una aguda visión pragmática de su principal redactor” (2013: 78). Lo que Pas denomina una mirada “pragmática” no se limita, como dijimos, a la simple variedad de notas de interés, sino a acciones concretas que iban más allá de la dimensión de los contenidos.

La reseña de estas estrategias, desarrolladas en profundidad en el trabajo de Hernán Pas, tiene como propósito marcar las tareas que como redactor Sarmiento llevó adelante durante los años que estuvo en el diario. Estas tareas acercan la figura del redactor a la del editor y del *publisher*, como aclaramos en el capítulo 1, es decir a la de aquel que tiene una visión más amplia de la tarea de sacar a la luz un periódico, que no se limita a la tarea de escribir, sino que vela porque ese periódico llegue a un lector dado o, como en el caso citado, genere un lector que lo consuma. Es entonces una tarea que implica aspectos de contenido – qué publicar y qué no publicar–, aspectos de mercado –qué intereses se detectan en los potenciales lectores, qué lectores interesan–, aspectos técnicos –cómo hacerlo más atractivo, qué tipografía se debe usar, qué diseño, la inclusión de imágenes– y también, qué identidad ideológica se le da a una publicación. Es este conjunto de actividades lo que acerca la tarea del redactor a la del editor –incluso del editor tal como hoy lo entendemos–, aunque aún no se

lo denominara de esa forma.

Por otra parte, no debemos olvidar que también el periódico era una plataforma de edición de libros. Como mencionamos con respecto a *Facundo*, poco después de que finalizara su aparición en la sección folletín del diario, en el mes de junio, salió en formato libro en julio de 1845. Este destino de libro se le daba a aquellos folletines que hubieran implicado cierta trascendencia y aceptación por parte de los lectores, y que por su calidad merecieran ser llevados a este formato, como mencionamos previamente. Así lo hizo Sarmiento con su propia obra, lo que hace reforzar la idea de que el diario fue para él una auténtica plataforma de lanzamiento y consagración como autor y como figura pública.

## 2.2. Sarmiento editor

En el apartado previo pudimos acercarnos a la figura de Sarmiento como un autor que busca su reconocimiento y consagración, y lo logra de la mano, especialmente, de su libro *Civilizacion i Barbarie*. Esta búsqueda de identidad autoral alcanza su meta entre los años 1845-1852 con la escritura, luego de *Facundo*, de *Viajes por África, Europa y América* (1849), *Argirópolis* (1850), *Recuerdos de provincia* (1850) y *Campaña del Ejército Grande* (1852), por nombrar los textos más destacados.

En el análisis que Ricardo Piglia hace de la figura de Sarmiento como escritor, señala algo que me resulta de sumo interés para entender esa suerte de desdoblamiento que se produce en él entre su rol de autor y de editor. Señala Piglia:

En el caso de Sarmiento su escritura literaria está fechada (1838-1852) y no logra sobrevivir al triunfo. Después de la caída de Rosas, Sarmiento ya no vuelve a escribir: hace otra cosa, como lo prueban los cincuenta y dos volúmenes de sus Obras. (Hay una escena donde Sarmiento narra el fin: “Esa noche fui a Palermo, tomé el papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esa fecha. *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852*”). Momento decisivo, gesto simbólico, la escritura ha llegado al lugar del poder: a partir de ahí casi no habrá espacio, ni separación, ni lugar para la literatura (1998: 19).

En 1851 Sarmiento retorna de su exilio chileno y se suma a las tropas de Urquiza hasta la batalla de Caseros. Rosas será vencido en ella. Fue el triunfo que Sarmiento soñaba desde hacía tiempo y al que había consagrado su lucha desde el exilio. Piglia señala este triunfo político como el momento en que abandona la literatura. “La literatura solo logra existir donde fracasa la política”, señala (1998: 19). Esta afirmación tan categórica de Piglia que

parece no considerar, por ejemplo, su obra sobre Vicente Peñaloza, *El Chacho. Último caudillo de la montonera de Los Llanos. Un episodio de 1863* (1868), podría ser problematizada. Lo que Piglia señala como alejamiento de la literatura tal vez podríamos entenderlo como que con *Facundo*, la escritura de Sarmiento alcanza uno de los puntos más altos de calidad estética. El eco y la trascendencia de la obra podrían justificar esta afirmación.

Lo cierto es que la calidad literaria que alcanzó esta obra, de la que el público y el propio Sarmiento eran conscientes –calidad tal vez no alcanzada y sin duda no superada en sus obras posteriores– puede ayudarnos a comprender por qué, luego de la edición de 1845 de *Civilización i barbarie*, lo que realiza Sarmiento con su libro son solo reediciones. De hecho, en 1851 aparece la segunda edición de la obra, esta vez titulada *Vida de Facundo Quiroga i aspecto físico costumbres i hábitos de la República Argentina*. La tercera será en 1868, *Facundo/ Civilizacion i Barbarie en las pampas arjentinas* y la cuarta, en 1874: *Facundo ó Civilizacion i Barabarie en las pampas argentinas*. Sobre ellas me referiré en detalle en el tercer capítulo de esta tesis. Pero me parece oportuno mencionar por lo pronto sus títulos que, en sus transformaciones, nos permiten asomarnos a una de las más claras decisiones de un editor: definir el título en función del público deseado. Pero antes de analizar el trabajo de las sucesivas ediciones de *Facundo*, veamos qué significaba ser editor en ese entonces y por qué hablamos de un Sarmiento editor.

### **2.2.1. Ser editor en el siglo XIX en la Argentina**

¿Quién era editor en la segunda mitad del siglo XIX en la Argentina? ¿Existía tal figura? Si tomamos el concepto amplio de edición, es decir, que editar es publicar, hacer público el texto de otro, sin duda editores hubo siempre, aquí y en todo el mundo. En la segunda mitad del siglo XIX se registra en el Río de la Plata un proceso de transformación en la figura del editor que va del que realiza la edición de su propia obra –edición de autor– y/o enmarcado en organismos estatales, al editor moderno o profesional que reúne ciertas características propias, posibles a partir de un contexto socioeconómico diferente. ¿Cuáles son esas características? Eujanián las describe de este modo:

La existencia de un editor profesional supone, por una parte, la independencia de la actividad del editor respecto de la puesta en circulación del producto en la librería y, por otra, el control financiero y literario de la publicación de impresos (1999: 570).

Es decir que podremos hablar de editor moderno o profesional cuando logre una especificidad que lo separe del librero y del impresor, cuando controle financieramente la actividad (independiente del Estado, como una iniciativa privada) y elabore proyectos de publicación propios (Pastormerlo, 2014: 4).

El desarrollo de estas características implica dos condiciones del contexto. Por un lado, una sociedad capitalista y, por otro, la constitución de un campo intelectual, y dentro de él, del campo editorial y del literario. En la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX estas dos condiciones aún no estaban presentes, sino que estaban comenzando a consolidarse. La inserción de la Argentina en el mundo capitalista es un proceso que los historiadores ubican entre las décadas de 1860 y 1880, de la mano de la formación del Estado nacional y con el desarrollo del modelo agroexportador (Oszlak, 1997). Luego de las luchas internas entre unitarios y federales, de la permanente disputa entre las provincias y Buenos Aires, la llamada “generación organizadora” pugnaba por instalar dos criterios como base del desarrollo: orden y progreso. Y en esta tarea fue protagonista, entre otros, Domingo Faustino Sarmiento:

Así como durante la presidencia de Mitre se tendieron las líneas estratégicas de la penetración estatal en el tejido de una sociedad aún desmembrada y convulsionada por las guerras civiles, en la de Sarmiento se profundizaron los surcos abiertos por su antecesor, dándoles contenido. Si el “orden” fue el lema recurrente en el discurso y la acción de Mitre, el “progreso” fue el *leit motiv* de la gestión sarmientina (Oszlak, 1997: 166).

La estructuración del Estado hizo posible ir conformando estos lineamientos que se dieron en forma sucesiva. El componente inmigratorio se suma al desarrollo de este nuevo país que tiene dos flancos interdependientes que atender: el político-social y el económico:

Por una parte, la creación de una conciencia nacional, es decir un sentido profundamente arraigado de pertenencia a una sociedad territorialmente delimitada, que se identifica por una comunidad de origen, lenguaje, símbolos, tradiciones, creencias y expectativas acerca de un destino compartido. Por otra, la internalización de sentimientos que entrañan una adhesión “natural” al orden social vigente y que, al legitimarlo, permiten que la dominación se convierta en hegemonía. Así como en el primer caso, la penetración ideológica procura crear una mediación entre Estado y sociedad basada en el sentido de pertenencia a una nación, en el segundo promueve el consenso social en torno a un orden capitalista, un modo de convivencia, de producción y de organización social que aparece adornado de ciertos atributos y valores deseables, tales como la libertad e iniciativa individual, la aparente igualdad ante la ley de empresarios y asalariados, la promesa del progreso a través del esfuerzo personal o la equidad distributiva que eventualmente eliminará el conflicto social (Oszlak, 1997: 150-151).

El modelo a imitar estaba en aquellos países que no solo nos precedían en desarrollo, sino que, además, eran aquellos que económicamente harían posible que este modelo fuera sustentable:

La imitación, fruto de la dependencia cultural e ideológica que se fue estableciendo junto con la que se consolidaba en los órdenes político y económico, influyó el pensamiento y la acción de la época. En un país nuevo, sin tradición cultural propia, que rechazaba la arcaica cultura colonial legada por una España decadente, la clase dirigente argentina miró hacia Europa y los Estados Unidos, adoptando sus modelos de organización social y funcionamiento institucional. Constitución norteamericana, prácticas presupuestarias francesas, organización administrativa y comercial inglesas, fueron sólo algunas de las múltiples manifestaciones de esta mimesis (Oszlak, 1997: 162).

Tenemos entonces que es un momento bisagra de nuestra historia en que se abandona un modelo precapitalista para empezar a estructurar la vida social, política y económica en torno a pautas propias de las sociedades donde la competencia, la propiedad privada, el mercado y la iniciativa individual son condiciones excluyentes. En medio de esta transformación se va consolidando el campo editorial –junto al literario–, en el que conviven las dimensiones económica y simbólica. Llamamos “campo editorial” a un conjunto de actores o “jugadores” con los mismos intereses que se disputan un capital simbólico (Bourdieu, 2002), entre los que se destaca el surgimiento del autor y del editor que se van profesionalizando y de los lectores que se van multiplicando.

Quienes han profundizado en estudios sobre el surgimiento y desarrollo del campo editorial en la Argentina (De Sagastizábal, 1995 y 2002; Eujanián, 1999; Pastormerlo, 2014, entre otros), distinguen dos etapas en este derrotero. La primera comprende desde la llegada de la primera imprenta a nuestro territorio (segunda mitad del siglo XVII) hasta el período que va de 1860 a 1880, cuando se inicia el proceso de profesionalización del editor. Evidentemente, esta distinción tiene que ver con las condiciones históricas, sociales y políticas de nuestro país que marcan a la segunda mitad del siglo XIX como un período de formación y consolidación de la Argentina como nación, como hemos señalado previamente.

A los fines de nuestro trabajo, vamos a centrarnos en la segunda mitad del siglo XIX, dividiéndola en dos etapas: la primera, de 1850 a 1880 y la segunda, de 1880 a 1899; en ambas, Sarmiento desarrolló su tarea de editor.



El gran motor de transformación en estos cincuenta años tiene que ver, fundamentalmente, con la ampliación del público lector (Pastormerlo, 2014), proceso que va de la mano del desarrollo educativo y del crecimiento demográfico. El aumento de la demanda estimula el desarrollo de bibliotecas, librerías e imprentas. A modo de ejemplo, sirve mencionar como se pasa de 11 librerías y 10 imprentas en 1855 a 100 librerías y 89 imprentas en 1887 (Eujanián, 1999: 559).

Sin embargo, este crecimiento durante la primera etapa (1850-1880) no implicaba aún la “popularización” de la lectura. Todavía era un privilegio de ciertas elites sociales concentradas en Buenos Aires<sup>10</sup> y los libreros e impresores que abastecían esta demanda eran, en su mayoría, de origen extranjero, formados para el oficio fuera de nuestras fronteras. De hecho, uno de los más importantes impresores, libreros y editores que encontramos en este período es Benito Hortelano, nacido en España e instalado en Buenos Aires en 1850. En él reconocemos a uno de los primeros editores que, en forma independiente de organismos gubernamentales –en esto se diferencia fuertemente de otro precursor, Pedro de Angelis (1784-1859), que desarrolló su tarea al servicio de Rosas–, empieza a pensar la tarea con una lógica de tipo comercial, en la que el particular asume un riesgo empresarial.

Lo cierto es que en este período encontramos a un mismo emprendedor que es simultáneamente editor, impresor y librero. No se logra ver aún que cada tarea tiene su propia especificidad, es decir, aún no se ha profesionalizado ninguna de ellas. Señala Alejandro Eujanián:

Son en gran parte estas condiciones del mercado las que determinaban la ausencia de la figura del editor en el período. Entendido no solo como el que controla desde el punto de vista financiero la publicación, sino también como el que define las características del impreso en cuanto a su forma y contenido, en función de criterios respecto del gusto, intereses y expectativas que atribuye al público al que considera que la obra irá dirigida (1999: 572).

Sin embargo, si tomamos las palabras de Leandro de Sagastizábal: “El editor detecta QUÉ puede vender y A QUIÉN” (1995: 35, en mayúsculas en el original), vemos que Benito Hortelano se acerca bastante.

Es decir que en esta primera etapa encontramos un proceso que va de proyectos editoriales estrechamente ligados a los proyectos políticos –ediciones que encarga y financia el Estado– a incipientes proyectos particulares que cobran autonomía de él. Es en las décadas

---

<sup>10</sup> En 1869 el 60,84% de las imprentas estaban en Buenos Aires (Eujanián, 1999: 564).

del setenta y del ochenta cuando comienza a configurarse el editor moderno, que incluye el concepto incipiente de “empresa” y de “proyecto editorial propio”.

Las bases del campo editorial en la Argentina se despliegan durante la época de organización del Estado (1880-1899). Esto es posible fundamentalmente a partir de dos fenómenos: uno, que ya mencionamos y continúa en desarrollo, la ampliación del público lector por la campaña de alfabetización; el otro, la construcción de la legislación que hace posible cierta normalización de las relaciones entre el Estado y los ciudadanos, y de los ciudadanos entre sí. La formulación de la Constitución Nacional de 1853 y la redacción del Código Civil en 1869 son pruebas de ello. La llamada “generación organizadora” del país ve como motor fundamental de su desarrollo la alfabetización y escolarización de los ciudadanos, y señala la responsabilidad del Estado en este proceso. Eujanián define a este período como el momento de “la gran expansión” del campo editorial, que comienza en los años setenta y que se potencia en los ochenta. Dicha expansión va de la mano de dos protagonistas: Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento. Ambos entienden que la escolarización no será posible si no la acompaña la posibilidad de acceso al libro. De hecho, Gutiérrez señala que el Estado debe apoyar esta actividad de la misma manera que apoya el ferrocarril: hacer posible que se imprima en el país y que se abaraten los costos de los libros (Eujanián, 1999: 573). De Sarmiento conocemos su destacada labor en favor de las escuelas y bibliotecas populares en nuestro país, pero no fue menor su convicción sobre la necesidad de “producir una oferta de libros y escritos suficientes impresos en lengua castellana” (De Sagastizábal, 2002: 95). Cuando Sarmiento terminó su mandato como presidente, en 1884, sigue bregando por el apoyo del Estado a la tarea de impresores y editores. Cito a De Sagastizábal:

En enero de 1884 solicita a Eduardo Wilde, ministro de Instrucción pública del gobierno de Julio A. Roca, la designación oficial para viajar a la República de Chile con la misión de incorporar a este país [...] en el plan de fomento de la publicación de libros en castellano. El objetivo era, según palabras del mismo Sarmiento, ayudar “a los editores libreros al pago de los costos de edición”. La propuesta no solo fue aceptada, sino que además se le encomendó “establecer las bases de una legislación destinada a asegurar la traducción al castellano de los libros reconocidos de interés actual y fije la proporción equitativa con el que cada Estado haya de contribuir al costo de las ediciones” (2002: 96).

El apoyo del Estado, el aumento de la población y de la población lectora, y el desarrollo tecnológico que detectamos a partir de 1880 generan esta gran expansión que se patentiza en

dos tipos de producciones editoriales que se potencian: la prensa periódica y los textos escolares. Aparecen aquí, en relación con este último fenómeno, editores que marcarán su tiempo y asumirán el desafío que los instala como incipientes editores modernos, aunque aún asuman tareas de impresores y librerías: Ángel Estrada (1840-1918) y Jacobo Peuser (1843-1901).

El fenómeno que reiteradamente hemos señalado como motor de desarrollo fundamental del campo editorial, esto es, la ampliación del público lector, atraviesa ambas etapas. Sin embargo hay una importante diferencia en el público lector de una etapa y otra. Mientras que en la primera aún la lectura está en manos de ciertos grupos sociales que pertenecen a la elite, en la segunda etapa podemos ya encontrar un público lector “popular” que no solo incrementa la demanda, sino que la diversifica. Señala Pastormerlo que la ampliación del público lector implica el surgimiento de un “espacio plural y escindido donde debieron convivir no sin conflictos, dos circuitos de producción y consumo culturales: un circuito culto y un circuito popular” (2014: 1). Aquí “popular” tendrá el sentido de “comercial”, aunque en este contexto no sean términos equivalentes. La distinción entre un período y otro la ejemplifica cabalmente Alejandro Eujanián con dos obras fundamentales de nuestra literatura nacional: *Civilización i Barbarie* y *El gaucho Martín Fierro*. En efecto, mientras que el *Facundo* de 1845, según Sarmiento, tuvo una tirada de 500 ejemplares, el libro de Hernández, de 1872, tuvo once ediciones en un período de seis años con una tirada en conjunto de 48000 ejemplares.

Por ese camino, es posible constatar en el lapso que separa las dos publicaciones una transformación sociocultural en dos sentidos. El primero es cuantitativo, la ampliación del público lector en esos años sugiere que hay mayor cantidad de personas en condiciones de acceder a la lectura, ya por haber adquirido la capacidad intelectual para hacerlo, ya por haber incorporado el hábito, ya por tener garantizado el consumo de literatura antes restringido por motivos económicos o por ausencia de canales de circulación convenientes. La segunda es de tipo cualitativa, lejos de los lectores ilustrados que Sarmiento orgullosamente suponía los destinatarios de su obra, *El gaucho Martín Fierro* aparecía como una lectura privilegiada por los hombres de la campaña. Diversificación del público que, paradójicamente, desafiando en el campo de la cultura la dicotomía sarmientina expresada en la fórmula civilización o barbarie, tributaba a la campaña como promotora del mayor éxito editorial de la segunda mitad del siglo XIX, frente al desdén con el que la había recibido el lector culto de la ciudad de Buenos Aires (Eujanián, 1999: 546).

Tanto Eujanián como Pastormerlo citan una frase de Vicente Quesada, de 1882, que es por demás significativa: “Aquí no hay –con excepción de rarísimos ejemplos– editores que puedan llamarse propiamente así” (Eujanián, 1999: 573; Pastormerlo, 2014: 3). Pareciera que esta afirmación acerca de lo que no hay –más allá de lo que Quesada entendiera por “editor”– supone una idea de lo que es ser editor, un concepto que permite distinguir entre los que lo son –contadas excepciones– y los que no. Es decir que estamos en presencia del surgimiento de una figura con peso propio en el campo, necesaria ante el creciente aumento de la demanda. Hacen falta verdaderos editores, podríamos decir parafraseando a Quesada.

Entre 1879 y 1887, la producción de libros en Buenos Aires estuvo en manos de tres figuras: impresores, libreros y editores (sin librería ni imprenta). [...] En los dos últimos años del período, por ejemplo, hubo siete u ocho editores, pero su producción no superó el 4% del total. Los editores, en el momento de su emergencia, fueron un grupo de escasa relevancia, pero mucho menos por su número que por su producción. Esta asimetría [...] sugiere una marginalidad emergente, previa a la profesionalización, en la que la figura del editor aún parece atenuada por las inconstancias del aventurero (Pastormerlo, 2014: 8).

Es decir que el mercado estaría dominado aún por varios años por los impresores, que constituían el grupo más numeroso (aproximadamente el 75%). En muchos casos, sin embargo, la tarea del impresor era dirigida por el autor, con lo que se constituía como editor de su propia obra; a este tipo de ediciones las denominamos “ediciones de autor”.

Dicho fenómeno, presente en toda la historia de la edición, se hace particularmente importante en este momento. Las figuras del impresor y el autor suelen ser confundidas, aún hoy en día, con la del editor. Pero en esta época en que la iniciativa personal, privada, comienza a consolidarse, el autor, con frecuencia, dirige al impresor en la confección de los libros de sus propias obras: elegirá el papel, las tapas, la tipografía, la encuadernación, etcétera, entre las aún escasas opciones que la tecnología le permitía.

Domingo Faustino Sarmiento podría ser, en principio, incluido en esta figura: un autor que guía al impresor para la edición de su propia obra. Sin embargo, como veremos en el próximo capítulo al hablar de las ediciones de *Facundo*, encontraremos en él rasgos del editor moderno al que nos hemos referido. Para dimensionar los conocimientos que el sanjuanino tenía del proceso editorial, vamos a ver en el siguiente apartado cómo condujo la edición de una obra en particular, no de su autoría, sino de interés nacional: el Código Civil.

### ***2.2.2. Sarmiento como editor del Código Civil***

### 2.2.2.1. *El Código Civil argentino*

Entre 1868 y 1874, fruto de acuerdos políticos entre las fuerzas que se disputaban el poder en nuestro país, asume la presidencia Domingo Faustino Sarmiento, que hasta ese momento se desempeñaba como ministro plenipotenciario en Washington.

Sarmiento continúa la obra organizadora del presidente Mitre. Uno de los instrumentos necesarios para la ansiada organización del país era la redacción de los códigos que unificaran la legislación en materia civil, comercial, penal, etcétera. El Congreso de la Nación autorizó, mediante la Ley N° 36/1863, al Poder Ejecutivo para que nombrara las comisiones que se encargarían de la redacción. Sin embargo, el presidente Mitre encargó a una sola persona esta tarea: en 1864 nombró a Dalmacio Vélez Sarsfield, quien había sido hasta hace poco ministro de Hacienda.

Ese mismo año, Vélez Sarsfield comienza una tarea titánica que le lleva, solo en la redacción del Código Civil, cuatro años y dos meses de dedicación exclusiva. Fue enviando su obra por libros, cada uno de los cuales abordaba una temática. Así, en agosto de 1869 se imprime el último libro bajo la presidencia de Sarmiento, quien remite al Congreso el texto completo para su aprobación.

En la elaboración de su obra, Vélez Sarsfield tuvo la ayuda de Victorino de la Plaza (quien era entonces estudiante de Derecho), Eduardo Díaz de Vivar y de su hija Aurelia. Según Jorge Llambías (1970), estos colaboradores no fueron más que “amanuenses”, es decir, quienes pasaban en limpio los borradores enteramente redactados por Vélez Sarsfield.

La codificación es “la tarea de reunir de manera orgánica todas las normas vigentes en un país, sobre una materia determinada y en un cuerpo único” (Llambías, 1970:171). Es considerada por los juristas como una forma evolucionada del proceso de formulación de las leyes dada la unidad y coherencia que el código le otorga.

Dalmacio Vélez Sarsfield poseía méritos más que suficientes para la tarea. Para llevarla a cabo, se recluyó en su quinta de la calle Rivadavia, en el pueblo de Floresta, y dedicaba todo el día a su redacción. Dice en una carta dirigida a Manuel García: “Esa obra tiene más trabajo que el que demostraba: las 24 horas las consagro al estudio y redacción de las leyes ya que me he metido en una obra superior a lo que podía yo hacer. No pienso pues en política. Estoy en mi quinta y no sé aún qué dicen los diarios...”.<sup>11</sup>

Como ya mencionamos, el Código fue aprobado en 1869, pero su entrada en vigencia,

---

<sup>11</sup> Carta del 16 de agosto de 1866 escrita por Vélez Sarsfield a Manuel García, (ver García Mansilla, 1917b: 372).

por disposición del mismo Congreso Nacional, fue a partir del primero de enero de 1871.

Para que los diputados y senadores lo aprobaran, debía transformarse el original manuscrito por Vélez y sus amanuenses en un texto impreso. Este proceso se extendió, como ya dijimos, a lo largo de los cuatro años que llevó su redacción. A medida que Vélez Sarsfield terminaba un libro lo enviaba a la imprenta. Es decir, que no hubo una revisión completa de la totalidad del manuscrito previa a su edición.

Esta primera edición del Código fue llamada la “edición de Buenos Aires” y fue aprobada por el Congreso Nacional el 29 de septiembre de 1869. Desde el punto de vista editorial, como ya dijimos, la obra no fue revisada como texto completo, es decir, en términos actuales, nadie pudo hacer un *macroediting* de la obra. El propio Vélez le pidió al segundo impresor, Pablo Coni, que imprimiera el primer libro al finalizar los restantes con el objetivo de darle “unidad”. Pero esto no fue suficiente. A esta dificultad se le sumó la gran cantidad de errores tipográficos y ortográficos, como era propio de la edición de libros en la época. Además, el texto tenía una numeración de los artículos correlativa dentro de cada libro, pero no correlativa en la totalidad del articulado. Esto fue conveniente para el proceso de redacción ya que permitía introducir modificaciones sin tener que reenumerar la totalidad de los artículos, pero hacía compleja la lectura o la consulta dada la existencia de varios artículos con la misma numeración.

La segunda edición del Código surge a partir de la propuesta del presidente Sarmiento de lograr una edición de mayor calidad, es decir, que logre corregir los muchos errores presentes en la primera edición y en la que se modifique la numeración del articulado. Las dificultades en la edición era una preocupación presente en quienes confeccionaban libros, solo que el grado de profesionalización de las tareas que encerraba el proceso de la edición, en aquel entonces, era mínimo. Esta segunda edición, llamada “edición de Nueva York” por haber sido hecha en esa ciudad de los Estados Unidos, no logró, sin embargo, corregir lo que se buscaba. Sí logró perfeccionar la tipografía, los errores ortográficos, los materiales y los costos de producción, pero no se modificó la numeración de los artículos. Esto recién se rectificó en la tercera edición, conocida como “edición de La Pampa” (nombre del taller que realizó la tarea) en 1883. Las ediciones posteriores a la de La Pampa fueron necesarias ya no en función de la corrección de los errores de las precedentes –si bien es cierto que esta tarea nunca deja de hacerse–, sino más bien por los cambios que a nivel legislativo se fueron produciendo hasta el presente.

#### 2.2.2.2. Sarmiento editor del Código de Nueva York

En una carta escrita por Sarmiento a Manuel García, ministro plenipotenciario en Washington, en la que le pide la impresión del Código, encontramos una maravillosa descripción de los pasos del proceso de edición y de los diferentes aspectos que la tarea implica. Con fecha 13 de noviembre de 1869 escribe así:

Excelentísimo señor Manuel R. García:

El vapor le entregará a usted el Código civil impreso, para que lo haga reimprimir allá. Este es un trabajo de amor que le recomiendo, como ministro, como abogado y como amigo del doctor Vélez. Todo para mayor gloria del autor, del país y del gobierno.

**Mi plan**<sup>12</sup> es el siguiente: edición *sheeplaw* y formato, papel y tipo de los que se usa en los libros de materia legal. **He calculado** el volumen en tipo y formato que vendrá a ser igual a la obra de Cushing<sup>13</sup> sobre las asambleas legislativas. Creo que esa obra debe servir de base para el contrato, en papel, formato y tipo.

Sirviéndose de persona versada en materia de imprenta, puede, **deducidos los espacios blancos** que en el original sobreabundan, **calcularse el precio**. Debe estereotiparse<sup>14</sup>, aunque este trabajo hará subir el precio de la primera edición que se hará de dos mil ejemplares, a fin de que no salga muy cara. **El título** debe ser Código civil de la República Argentina.

Como es obra larga y de cierta responsabilidad **la corrección**, conviene que nombre desde ahora un corrector pagado, para cuyo trabajo le recomiendo a un señor Mantilla, muy conocido de Mitre, o si no estuviere, a un señor don Antonio Bachiller Morales, emigrado de Cuba y muy competente.

Es preciso **adoptar un sistema de puntuación, acentuación y ortografía**. Busque que sea lo más liberal admisible, pues todos esos habaneros son ultra españoles y académicos. Nos interesaría para el efecto moral, que la edición estuviese aquí antes de la clausura del próximo congreso, sin pagar por eso.

Appleton es el indicado para **la impresión**; pero como tiene fama de carero, puede usted también proponerlo a Houghton y compañía, de River Side S. Mass, que ha impreso bien en español obras de Mantilla, a fin de **obtener el mejor precio con buena ejecución**.

Desde que usted celebre el **contrato** puede librar las sumas que deban pagarse. Dejo a usted en aptitud de mejorar o modificar las condiciones establecidas en vista de razones poderosas que usted pudiera tener en vista; una de ellas es que los gastos no sean excesivos.

No sé si en **previsión de futuras enmiendas** convendría *ménager*<sup>15</sup> espacios en blanco al fin de los capítulos. Acaso le vaya un ejemplar del primer tomo de la obra de literatura de Cosson,

---

<sup>12</sup> Lo resaltado en negrita es mío.

<sup>13</sup> Luther Stearns Cushing (1803-1856), estadounidense, es autor de uno de los primeros trabajos sobre el procedimiento parlamentario, *Reglas de procedimiento y debate en las asambleas deliberantes*, comúnmente conocido como “Manual de Cushing”.

<sup>14</sup> El estereotipo era el molde de plomo que se hacía en la imprenta y desde el que se realizaban las impresiones.

<sup>15</sup> Significa “ahorrar” en francés.

para ser impreso y estereotipado. Si va, hágalo imprimir a mil ejemplares, o dos, según mejor convenga, quedando a disposición los estereotipos para futuras ediciones.

Creo que con lo que dejó dicho y con lo que el doctor Vélez le haya hablado, se encontrará usted en aptitud de obrar en este encargo, que le vuelvo a recomendar (García Mansilla, 1917a: 45).

En esta jugosa carta hemos señalado (en negrita) expresiones que confirman la experiencia que a esta altura ha acumulado Sarmiento como editor. Es importante señalar que Sarmiento había estado en Nueva York como ministro plenipotenciario y en 1868 había realizado allí la tercera edición de *Facundo*.

En primer lugar señala la idea de un “plan”: la edición de un libro en tanto un proyecto que debe considerar distintas variables. Dice “he calculado” e indica tanto el papel, el tamaño, el tipo de volumen, y lo compara con otro libro muy conocido y respetado. Es decir que tiene en mente qué producto quiere obtener del proceso, lo que supone una mirada global.

Luego menciona dos elementos importantes: el precio y el título. Uno, conectado con la dimensión económica o material del libro; el otro, con la dimensión cultural o simbólica. Ambas, dos fuertes decisiones y responsabilidades del editor.

En tercer lugar señala como necesaria la contratación de un “corrector” y, más adelante, la necesidad de “adoptar un sistema de puntuación, acentuación y ortografía”. Aquí claramente aparece el concepto de calidad del contenido de la mano del corrector.

En cuarto lugar habla de la impresión y de “obtener el mejor precio con buena ejecución”. Vuelve a insistir en el precio y en la calidad.

Por último aparece el término “contrato” –se entiende que con el impresor– y hace consideraciones hasta de diseño, ya que refiere a los espacios en blanco. Sobre estos últimos lo hace en dos sentidos: ahorrarlos para reducir costos y dejarlos en el diseño, al final de los capítulos, para la anotación de futuras enmiendas.

De las tres primeras ediciones, es la de Nueva York, sin duda, la que más controversias trajo. Surge, como describimos en el punto anterior, por encargo del presidente Sarmiento a su ministro en los Estados Unidos, el doctor Manuel García. En su eterna admiración por los estadounidenses, Sarmiento busca en la imprenta de Hallet y Breen la calidad de los libros que conociera al estar él mismo viviendo en ese país.

Cuando esta edición llega a Buenos Aires debe ser aprobada por el Congreso para declararla “oficial”, como de hecho sucedió en 1872. Los adversarios políticos de Sarmiento aprovecharon la ocasión y objetaron la edición por presentar diferencias con la aprobada en



1869 en Buenos Aires. Dice Sarmiento en una carta al ministro García el 14 de enero de 1871: “Grande alarma y vocinglería han causado aquí las correcciones del Código, dando motivo a Mitre y a otros, de desfogarse contra el gobierno, el ministro...” (1917b: 383). La duda estaba sembrada: ¿había diferencias entre ambas ediciones? Si las había, ¿a qué se debían? ¿Quién las había hecho? ¿Quién las había autorizado? ¿Eran relevantes?

El Congreso nombró una comisión responsable de cotejar ambas ediciones e incluso compararlas con el original (en custodia en la Universidad de Córdoba). Dice el miembro informante:

Aparece manifiesto si se compara la edición de Nueva York no solo con los originales manuscritos del doctor Vélez, sino con el proyecto impreso que sirvió de base a la sanción del código por el honorable Congreso de la Nación [...]; notándose desde luego que aquella edición tiene diferencias con esta, que no pueden atribuirse a simples errores de copia o de imprenta, sino a rectificaciones o modificaciones deliberadas y de cálculo, en manera alguna autorizadas por la ley (García Mansilla, 1917b: 376).

Los cambios están, son un hecho. El responsable primero es aquel que fue comisionado para la tarea: el doctor Manuel Rafael García. Por ser amigo personal tanto de Sarmiento como de Vélez Sarsfield, se descuenta mala intención en los cambios que introdujo al cumplir el encargo del presidente en Nueva York. Todo lo contrario. Por detrás de la aparente intromisión irreverente de García en el texto del código, está el pedido expreso de Sarmiento. Solo que este nunca hizo este pedido de manera oficial, sino siempre a través de correspondencia privada. Cuando García es acusado de estas tergiversaciones, en su descargo, presenta las cartas del presidente quien, de diversas formas, lo urge a que realice cambios. En una carta con fecha 12 de noviembre de 1869 le pide el presidente:

Le encomiendo la impresión del código Vélez en otra carta. Hay un punto delicadísimo que no pude tocar en ella, y que al hacerlo aquí lo dejo todo al buen juicio de usted. El reproche que con más generalidad se hace a la magna obra de nuestro amigo proviene de faltas de idioma y estilo [...] Yo le insinué con la timidez natural que podría permitir al corrector de pruebas de allá, recomendándole a Mantilla para eso, que extendiese su expurgación hasta el empleo de las proposiciones más propias, en caso de estar mal usada alguna, y él consintió o asintió sin una declaración positiva.

Y sigue más adelante:

¡Qué conflicto para usted y para mí! Podría retocarse con la mayor parsimonia en tanto bastare para quitar lo absolutamente *chocante*. [...] Como ha de estereotiparse el libro, todo esto ha de

tenerse en cuenta, no habiendo tiempo de consultarse previamente. Acaso el estereotipo permita introducir en una segunda edición las correcciones indispensables, que el profesional saber de un hablista recomendase desde allá, bajo la autoridad de usted (García Mansilla, 1917b: 380).

Frente a los temores y objeciones de García ante tanta responsabilidad, insiste Sarmiento en una carta del 2 de abril de 1870: “De lo demás de su carta poco queda que merezca contestación. Corrija o no el código según su juicio. Yo suelo dar órdenes militares. Haga tal cosa bajo su responsabilidad” (1917b: 383).

De estas cartas podemos concluir claramente que el código en su primera edición tenía serios problemas sintácticos, tipográficos y ortográficos. Era necesario corregirlo. Todos estos errores pueden ser lo que Sarmiento llama “chocante”. Sin embargo el término no deja de ser sumamente vago como para entender el carácter subjetivo de los errores a cambiar. Manuel García asume una responsabilidad que juzga enorme y al parecer no le queda opción. Podríamos afirmar que se ve obligado a hacerlo. Aparece un “corrector de pruebas”, Mantilla, quien ayudará a García. No obstante, la responsabilidad editorial sigue estando en sus manos. Sarmiento parece bastante apurado, no hay tiempo para que García consulte con Vélez. Sin duda el sanjuanino no admite desobediencia y dilaciones. Olvida que los libros editados a las apuradas suelen traer problemas. Aunque Vélez estuvo enterado, según el mismo Sarmiento, podemos imaginarlo aceptar a regañadientes esta “metida de mano” en su enorme obra.

La comisión del Congreso designada para comparar la edición de Nueva York con la de Buenos Aires y los originales estaba integrada por Victorino de la Plaza (quien había colaborado con Vélez durante el trabajo de redacción) y Aurelio Pardo. Ellos encontraron alrededor de 1800 diferencias entre ambas, en su mayoría errores que a su criterio no comprometían el contenido.

Para remediar estos errores los editores manejan el concepto de “fe de erratas”, es decir, un documento que acompaña la edición y que señala dónde hubo un error y cuál es la rectificación. Ante las muchas “desprolijidades” de la edición de Nueva York, el presidente acompañó la obra, a fin de que pudiera declararse oficial, con una fe de erratas con carácter de ley. Fue la N° 527 de 1872. En ella se recogen 23 errores importantes señalando su ubicación (página, artículo y línea), lo que dice y lo que debiera leerse. Con esta ley fue aprobada la edición. Sin embargo, muchos no quedaron satisfechos y se siguió revisando el libro. Eso generó una segunda Ley de erratas, la N° 1196 de 1882. Luego de esta, se preparó la edición de La Pampa (1883).

Me quiero detener en la Ley N° 527 y citar lo que puede significar un “error” editorial en un texto. A modo de ejemplos voy a tomar dos errores salvados por esta Ley.

- Ejemplo 1

Artículo N° 10 del Título XIV, Libro III, sobre el tema hipotecas.

“El que hubiese enajenado un inmueble bajo una condición resolutoria, ó bajo un pacto comisorio, expreso o tácito, **puede hipotecarlo** ántes del cumplimiento de la condición resolutoria.”<sup>16</sup>

La Ley N° 527 señala que donde dice “puede hipotecarlo” debe leerse **no puede hipotecarlo**. Claramente, la posibilidad de hacer o no la hipoteca es tan importante dado que inscribe a un acto dentro o fuera de la ley.

- Ejemplo 2

Artículo N° 12 del Título I, Libro IV, sobre el tema de los sucesores y herederos.

“El hijo concebido es capaz de suceder. **El que no está concebido al tiempo de la muerte del autor de la sucesión**, no puede sucederle. **El que no está concebido** ó naciere muerto tampoco puede sucederle”.<sup>17</sup>

La Ley N° 527 corrige: “el que no está concebido” en realidad es el que **estando concebido**. Aquí el error roza lo gracioso. Un hijo no concebido a la muerte del autor de la sucesión no es, por lo menos en el siglo XIX, hijo del autor.

### 2.3. Autor y editor: cruces y divergencias

Sarmiento escribirá durante toda su vida y probablemente sus numerosos textos serán contados entre los legados más importantes de su vida. En el primer apartado de este capítulo intenté dar cuenta de su nacimiento y consagración como autor, y de la forma en que, desde su plataforma del periódico, durante su exilio en Chile, logró llegar al libro y a los países por entonces centrales de la cultura ilustrada.

Vimos también que su escritura era hija de la necesidad: la de aquel a quien se le imposibilitó, por razones políticas e ideológicas, tener participación directa en la política en su tierra. Fue la escritura el medio que eligió Sarmiento para que su voz no fuera acallada y se dejara oír desde su exilio, lo que resultó una forma de militancia. Fue un hombre político, en el sentido que creía que su propósito era intervenir en la “cosa pública” y su escritura se

---

<sup>16</sup> Extraído del texto original de la edición de Nueva York. Se conservaron los errores del original. Lo que está en negrita es mío.

<sup>17</sup> Ídem.

desarrolló al servicio de ella.

Como vimos a partir de la cita de Ricardo Piglia, su escritura alcanzó uno de los puntos más altos con *Facundo*, tanto en su calidad como en su “éxito” entre los lectores. Cuando terminó su exilio y su enemigo Rosas fue derrotado, hubo una transformación en relación con su *Facundo*. Luego de su tarea como redactor en *El Progreso* y *La Crónica*,<sup>18</sup> y a partir de dicha experiencia, Sarmiento devino en editor. Y esto considerado en un doble sentido. Por un lado, y como era habitual en ese entonces, al llevar adelante la edición de autor, como vimos que Sarmiento hizo en 1845 con su *Facundo*. El autor, junto a su impresor de confianza, tomaba las decisiones que este ejecutaba –y probablemente aconsejaba– sobre las características materiales, visuales e incluso de distribución y venta de su libro, ayudado por el creciente mundo de los librerías. También era soberano en cuanto a las decisiones de título, estructura, ilustraciones, entre otras, que caracterizarían su edición.

Pero, por otro lado, pudimos ver que Sarmiento acopió una importante experiencia en esta tarea de la edición, la que lo llevó a editar *Civilización i barbarie* tres veces más, e incluso, editó –o instruyó sobre cómo hacerlo, a la distancia– el Código Civil de Nueva York, no sin polémicas, como era habitual en sus quehaceres.

En una entrevista a Ricardo Piglia, en 1992, dice el escritor:

*A mí me parece muy importante insistir sobre el hecho de que la literatura es una cosa y la edición es otra. Que sean diferentes no hace sino señalar que es necesario tener dos cabezas distintas para pensar en cada uno de los lugares. Los problemas que uno enfrenta cuando escribe un libro son distintos de los que uno enfrenta cuando ese libro empieza a circular, es decir en el momento en que el escritor lleva el libro al editor.*<sup>19</sup>

Esas “dos cabezas distintas” a las que alude Piglia tienen que ver con dos movimientos inversos, aunque semejantes: ambos son un “dar a luz”, pero mientras el del autor resulta un movimiento desde la resonancia que lo externo le provoca y él pone en palabras en el acto solitario de la escritura, el del editor es el de volver al mundo esa experiencia hecha palabras – que el autor lleva como texto– y lo transforma en libro –u otros soportes–, es decir, lo vuelve algo público. Podríamos objetar que tanto el autor como el editor pueden tomar decisiones sobre el texto, inclusive sobre los mismos puntos, tanto del texto como de los paratextos. Pongo como ejemplo la decisión acerca del título. Sin embargo, es preciso ver que estos

---

<sup>18</sup> En *El Progreso* se desempeñó entre 1842 y 1845, en *La Crónica* entre 1849 y 1850. Ambos, periódicos de Chile.

<sup>19</sup> La charla-entrevista a Piglia fue realizada por Alejandro Katz y Ricardo Nudelman en el marco de la cátedra de Introducción a la Actividad Editorial en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el primer cuatrimestre de 1992. Material de la cátedra.

puntos de acercamiento se vuelven a su vez puntos de alejamiento toda vez que esas decisiones se toman desde “cabezas” distintas, es decir, desde posicionamientos diferentes.

La provocadora frase atribuida a Roger Stoddard que José Luis de Diego (2019) toma para uno de sus últimos libros, y que ya es patrimonio de todos los editores para distinguir su trabajo del de los autores, es por demás elocuente: “Los autores no escriben libros, sino textos”. Esto marca que aun trabajando con el mismo material, estamos en presencia de dos intervenciones diferentes.

Tal vez se podría objetar que tanto Piglia como De Diego hablan desde un concepto de editor moderno, ya consolidado dentro de un campo editorial también consolidado, y de un autor profesional, todas realidades del siglo XX y XXI. Yo creo, sin embargo, que en Sarmiento se produjo ese desdoblamiento y ese “cambio de cabeza” cuando llevó adelante las distintas ediciones de *Facundo*, como intentaré mostrar en el siguiente capítulo. De hecho lo hizo, como referimos, con la edición del Código: aun sin ser autor, en ese caso, la experiencia muestra que es capaz de pensar y editar ya en sintonía con las características de un editor más cercano al moderno que al editor en función de proyectos políticos. Y si bien los curiosos “errores” que los opositores detectaron son sospechosos de parcialidad ideológica, es innegable que Sarmiento quiso poner más alta la vara de la calidad en la edición de los libros en ese entonces, y por ese motivo llevó el Código a la imprenta de los Estados Unidos, su referente, en esta y otras materias, de civilización y progreso.

La sustancial diferencia entre la tarea del autor y el editor con respecto a un mismo texto está cifrada en una característica central que tiene el segundo y no tiene el primero: la distancia, la mirada desde “afuera”. Esta distancia, difícil de pensar cuando el autor coincide con el editor, como es el caso de Sarmiento con *Facundo*, es lo que él logró y que lo llevó a no modificar desde la escritura su obra, sino desde la edición. Esto no era común entre los autores que se editaban a sí mismos en ese entonces, y es lo que intentaremos mostrar en el siguiente capítulo en el análisis de las ediciones de *Facundo* de 1851, 1868 y 1874.

## Capítulo 3. El texto y sus libros

En el capítulo anterior centré el análisis en torno al eje del autor, a partir del planteo de la tríada de operaciones que articulan los campos de trabajo elegidos. En dicho análisis intenté contrastar ese rol con el del editor, ambos en proceso de profesionalización a fines del siglo XIX en el Río de la Plata.

El análisis se vuelve ahora sobre el material de trabajo de ambos: el texto y su transformación en libro. Los objetivos que guían este capítulo tienen que ver con identificar las características de *Facundo* como obra de la literatura para luego ahondar en el proceso de reedición que Sarmiento hace con ella en tres oportunidades. Ambos temas están estrechamente relacionados en la medida que planteamos la edición de un libro que se incluye en el campo literario, lo que le da a la operación características propias y, en ese sentido, tendrá sustento hablar de la edición como una operación de lectura. También intentaré mostrar por qué hablo de reedición y no de reescritura a la luz de lo considerado en el capítulo 2 y de las transformaciones que efectivamente se dieron en las sucesivas ediciones de la obra.

### 3.1. Consideraciones sobre la complejidad del *Facundo*

Cuando elijo señalar la complejidad de *Facundo* evoco de alguna manera las múltiples posibilidades de abordaje y los debates que a lo largo de sus 177 años de historia se han dado entre críticos, pensadores, políticos, etcétera. Uno de esos debates es sobre su carácter literario; otro, sobre la cuestión del género. Lejos de internarme en alguno de ellos, sea porque escapen a los objetivos de este trabajo y por la abundancia de análisis notables sobre el tema, sí pretendo hacer referencia a lo que considero un rasgo esencial del *Facundo* como obra de la literatura para, a partir de él, pensar la lectura y la edición.

Uno de los rasgos que vuelve compleja a la obra es lo que podríamos nombrar como su *indeterminación*. En este caso, la indeterminación debe entenderse en dos sentidos: en primer lugar, es un rasgo dado por las características propias del proyecto personal de Sarmiento y su singular producto; y, en segundo lugar, como una característica que le es propia por el solo hecho de ser literatura. En otras palabras: la indeterminación es una característica del *Facundo* y una característica propia de toda obra literaria entre las cuales se la incluye. Analicemos cada uno de estos sentidos.

### **3.1.1. La indeterminación propia del *Facundo***

En el capítulo previo cité las motivaciones que, según Alberto Palcos (edición crítica, 1961), guiaron a Sarmiento para escribir *Facundo*. Además de su búsqueda de consagrarse como autor, hay otras cinco importantes razones que, según él, orientan su trabajo: desprestigiar al gobierno de Rosas y al caudillismo, y, por extensión, a García (el enviado de Rosas a Chile); santificar o justificar la causa de los exiliados; dar a los exiliados una bandera de lucha: “civilización contra barbarie”; describir la República y su porvenir cuando cese la lucha; inscribirse como primera figura política. Según otros críticos, podríamos enunciar de distinta forma su/s búsqueda/s, las que no necesariamente contradicen lo dicho por Palcos, sino que agregan matices y enriquecen el análisis. A modo de ejemplo, podemos mencionar algunas definiciones de la obra que nos delatan su intención.

En uno de los clásicos biógrafos de Sarmiento como fue Ricardo Rojas, contemporáneo de Palcos, encontramos que más allá del objetivo inmediato de desautorizar a García, “su obra era de combate, su género la biografía, su cuerda el periodismo, y todo eso vino a darse reunido en la creación del *Facundo*. [...] Es un acto; es el grito angustiado de un profeta” (1962: 201, 210). Más acá en el tiempo, y desde otra perspectiva, Noé Jitrik señala que Sarmiento pretende “atacar al enemigo, crear una doctrina, fundar una expresión” (2018: 40). Esta triple intencionalidad refiere a una obra que es ante todo acción: un texto dinámico, que ataca, que crea y que funda. Ambos coinciden en la idea de una obra que “viene a dar pelea”.

En una línea diferente, Sandra Contreras señala que la búsqueda de Sarmiento es explicar la guerra civil que vive su tierra y que motiva su exilio: “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 conviene (2012: 73). Señala, además, que por detrás de esa búsqueda hay una idea del arte –que, por extensión, incluye a la escritura– en la que el artista es aquel que es capaz de captar la “agitación histórica” y puede convertirla en expresión artística gracias a su talento creador. Contreras resume esta idea en la imagen del “pintor histórico”, tomada de un trabajo del propio Sarmiento en torno a las pinturas de Monvoisin, fechado el 3 de marzo de 1943. Señala la autora: “En los excesos y desbordes de esa escritura no hay ficción sino, simplemente, la forma romántica del escritor que en el siglo XIX se quiere pintor histórico” (2013: 39).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Este concepto ancla en la idea, propia del siglo XIX, de la analogía entre literatura y pintura (ver Gabrieloni, s/f).

Ricardo Piglia transitará un camino bien diferente, dado que él habla de ficción. En el trabajo ya mencionado sobre Sarmiento escritor, analiza la cuestión de la constitución del campo literario en tiempos de Sarmiento y su todavía incipiente autonomía. Señala cómo la literatura argentina define su función en relación con la política, por un lado, y por otro, en relación con las literaturas extranjeras. Y en el análisis de ambas coordenadas, Piglia encuentra que las dificultades para dicha autonomía se manifiestan en su “resistencia a la ficción” (Piglia, 1998: 22). En la primera página de *Facundo*, con la narración de un suceso aparentemente biográfico del propio Sarmiento camino a su exilio en Chile, encontramos cómo se mueve en ese amplio abanico de géneros y discursos que por entonces se consideraban literatura. Sarmiento propone un relato “verdadero”, bajo la forma de autobiografía (inserto a su vez en una biografía, la de Facundo Quiroga), género con el que se describe a sí mismo; pero construye ficción, como señala Piglia, al hablar del otro, del bárbaro. Sin ser una novela, Sarmiento instala un mundo escindido y un héroe que transita entre ambos segmentos, mundos que conviven en el “y” del par “civilización-barbarie”. Dice Piglia: “*Facundo* no es *Amalia* de Mármol ni es las *Bases* de Alberdi: está hecha de la misma materia, pero transformada, y en el origen y como cruza o como forma doble” (1998: 27). Agrega que con *Facundo* estamos en la invención de un género literario en el que la palabra “política” controla la representación novelística: “La experiencia novelística de la realidad escindida es el nudo de la forma literaria del *Facundo*” (ídem).

Estas referencias a algunos de los más destacados analistas de Sarmiento y del *Facundo* vienen a señalar, en su diversidad, que todos coinciden en que la escritura de *Facundo* se mueve en un campo literario en formación y, por lo tanto, precario y discutible, a fines del siglo XIX y que tiene un carácter militante. Y por militante, un término tal vez un poco ambiguo, entiendo aquello que el mismo Sarmiento dijo de su obra en su carta a Valentín Alsina, prólogo de la edición de 1851 de *Facundo*:

Ensayo i revelación para mí mismo de mis ideas, el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de los documentos a la mano, i ejecutada no bien era concebida, léjos del teatro de los sucesos, i con propósitos de acción inmediata i *militante* (Sarmiento, 1961: 21, el destacado es mío).

Sarmiento escribe el *Facundo* con el objeto de persuadir a sus lectores. El fin político ideológico está presente como una acción militante: intentar persuadir al otro para que actúe de determinada manera. Para lograrlo, no solo debe presentar ideas, sino también emociones.



Y todo recurso será tenido por válido para lograrlo. Señala Jitrik: “En *Facundo* no se trata de demostrar, sino de convencer para lo cual se apela a todos los medios” (2013: 144).

La escritura en *Facundo* es así una práctica concreta al servicio de un ideal político con pretensión de transformación social. Por eso me parece adecuado caracterizarla como escritura militante. Pero, además, muestra su convicción de que las estrategias propias de la literatura a través de la biografía, la autobiografía, el ensayo y, también, la ficción son herramientas privilegiadas y potentes para alcanzar este propósito. Y no se trata solo de un acto instrumental de la literatura, sino de buscar ser virtuoso en dicha empresa dado el poder que le atribuye. Agrega Jitrik:

Al parecer, sacrifica el texto a circunstancias políticas, lo que si por un lado implica un acto de subordinación de lo literario a lo político, por el otro supone una magnificada creencia en el poder de la palabra literaria (2013: 143).

En torno a esta misma idea, señala Contreras:

Sabía muy bien que para captar y transmitir –para exteriorizar– la explosión de la guerra civil argentina, necesitaba crear un efecto en, con, la escritura: crear de nuevo y poetizar la realidad para hacer brotar vida al texto (2013: 38).

Ahora bien: ¿cómo es esta literatura militante? De hecho su “novedad” es lo que ha provocado los numerosos debates a los que hicimos referencia previamente. Uno de los puntos a partir del que se discute la condición literaria de *Facundo* deviene justamente de que apela a heterogéneos recursos en pos de atrapar y convencer al lector. Noé Jitrik, en esa línea, habla de dos características de la obra: la *mezcla* y la *informidad*. Con respecto a la *mezcla*, señala que no es solo de géneros, sino también de discursos, y lo menciona como “un rasgo esencial que determina el aspecto general del texto y también la estructura de cada inciso y cada frase” (2013: 146). Tanto Jitrik (2013) como Contreras (2013) se refieren especialmente a la cercanía del discurso histórico y el literario, mixtura propia del romanticismo (Halperin Donghi, 2013).<sup>21</sup> Así lo expresa Contreras: “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 políticamente interesante. Que la elaboración poética de la realidad era para Sarmiento la mejor forma de hacer de su escritura una obra de historia” (Contreras, 2013: 39).

---

<sup>21</sup> “El romanticismo había creado vinculaciones nuevas entre literatura, historia, filosofía [...]. Y entre la historia y la literatura de ficción la intimidad era aún mayor” (Halperin Donghi, 2013: 125).

Por otro lado, Jitrik plantea la idea de *informidad* desde el efecto que su lectura provoca. Esta falta de “forma” que capta el lector deviene de que una “pluralidad (de registros, de planos, de elementos, de exigencias) es la fuente de esa informidad, deseo de tomarlo todo, impulso en cierto modo destructivo dialécticamente negado por la propuesta ideológica” (2013: 148).

Esta “pluralidad de registros”, esta idea de “tomarlo todo”, Sarmiento la encierra en una obra que se presenta como biográfica. Su convicción acerca de lo fecundo de este género en cuanto a su carácter militante, transformador, lo convierte casi en la herramienta pedagógica por excelencia: “La biografía es, pues, el compendio de los hechos históricos más al alcance del pueblo y de una instrucción más directa y más clara”. Y agrega: “Tan convencidos estamos de esta poderosa influencia que en el ánimo de los hombres ejerce la narración de los hechos que constituyen la vida de un varón ilustre, que largo tiempo hemos meditado en la necesidad de hacer popular entre nuestros pueblos americanos la vida de un hombre célebre...” (Sarmiento, 1955: 31-32).<sup>22</sup> En la biografía se condensa la historia y puede mostrarse en su complejidad, y ser, de alguna forma, un discurso transformador de la vida de los pueblos.

Sobre este tema resulta muy interesante el trabajo de Patricio Fontana (2012) quien enmarca a *Facundo* en el interés de Sarmiento por el género y en la convicción que tenía acerca de su utilidad y su carácter pedagógico. Señala Fontana que Sarmiento coloca a la biografía en una doble perspectiva: “Como pedagogía de la historia, le permite acceder fácilmente al pasado; como ejemplo de vida –como *magistra vitae*– a prefigurar su porvenir” (2012: 422). Esto es así aunque Sarmiento entendía, como lo hacían sus contemporáneos, que era un género menor o subalterno de la historia. Esta elección le permitió a Sarmiento operar de cierta manera. Señala Fontana: “Sarmiento elige pues un género menor, un ‘pariente pobre’ de la historia que lo habilita a tomarse licencias que el historiador no podía permitirse. Al mismo tiempo se inclina por un género accesible, escolar” (2012: 424). Ese perfil pedagógico que supone cierto ascendiente sobre el lector, refuerza el carácter de “escritura de acción”, como señala Ricardo Rojas (Fontana, 2012: 424), al que ya nos hemos referido.

Desde este lugar, el trabajo de Fontana analiza *Facundo* en relación con otras dos biografías escritas por Sarmiento y que da en llamar “la trilogía de la barbarie”: las biografías de Aldao y de Peñaloza, las que Sarmiento incluyó en las dos últimas ediciones que hiciera de *Facundo* (1868 y 1874). Fontana señala que en *Facundo* Sarmiento se interesa por los

---

<sup>22</sup> Estas palabras apuntan a presentar la biografía de Franklin. Se encuentran en el artículo “De las biografías” aparecido en el *Mercurio*, el 20 de marzo de 1842.

materiales que un historiador no tendría en cuenta y se detiene en el anecdotario como un recurso para “mantener atrapado a su lector y no aburrirlo”. Así, señala: “La demora en la minucia biográfica, en la parte vulgar de los grandes destinos, hace que el libro se aleje de la escritura histórica (al menos en los términos en los que la define Cousin) y sea *otra cosa*” (2012: 437, destacado en el original). Esa “otra cosa” que bien nombra Fontana, refuerza la idea de indeterminación y mezcla a la que nos venimos refiriendo.

Es interesante también el análisis que hace al señalar a Sarmiento como “biógrafo invasor”. En efecto, con las biografías que Sarmiento construye también hace “autobiografía”, es decir que al escribir sobre la vida de los otros también escribe sobre su propia vida. Refiriéndose a *Facundo*, señala Fontana: “La manifestación quizá más elocuente de esta invasión del texto biográfico por parte del biógrafo es el *incipit* de *Facundo*, que, sorpresivamente, no empieza con una anécdota del biografado sino con una protagonizada por Sarmiento” (2012: 442). En este sentido, el invadir lo biográfico con lo autobiográfico le permite a Sarmiento justificarse ante la opinión pública, un recurso propio de la autobiografía (Fontana, 2012: 444).

Volviendo al planteo de Jitrik, pareciera que la operación que en realidad lleva adelante Sarmiento en *Facundo* más que ceñirse a un género es la realización de un “montaje” por el que selecciona discrecionalmente sucesos al servicio de un objetivo ideológico. Ese montaje original es una construcción textual “no lineal” y que supone la alianza entre historia y literatura, e “indicaría una intuición literaria, que a su vez proviene de una ideología precisa: extraer el ‘secreto’ de la naturaleza y el hombre mientras se va construyendo, en esa extracción, un texto” (Jitrik, 2013: 156). Esta amalgama de elementos “relativiza el género y brinda un desconcierto en la lectura” (*ibidem*: 154).

Esa mezcla, ese montaje y esa informidad describen la indeterminación de *Facundo*. Jitrik ya había expresado esta idea en el prólogo a la obra titulado “Muerte y resurrección de Facundo”, en 1968:

El *Facundo*, de Sarmiento, ha llamado siempre la atención por las dificultades que presenta desde el punto de vista de una clasificación literaria. Se ha dicho que, por más íntimamente unitario que el libro sea considerado estilísticamente, concurren por igual en sus páginas la historia, la sociología, la novela, el ensayo, el tratado de moral. Inclusive, tal vez su rasgo de originalidad formal preponderante resida justamente en esa *indeterminación* en la medida en que, al romper esquemas preceptivos rígidos, intenta y consigue infundir un tono y un sentido únicos a tan diversos cauces intelectuales, a tan peculiares formas del pensamiento y de la expresión (1968: 9, el destacado es mío).

Finalmente, para señalar la multiplicidad de aristas que *Facundo* tiene y que sostienen su indeterminación en cuanto obra de construcción compleja, es preciso recordar que su primer armado, el que lo vio nacer, fue como folletín –esto es, fue escrito fragmentariamente para cumplir con las entregas al periódico– e incluido en la sección folletín de *El Progreso*, espacio acotado y en el que solían aparecer textos de distintos géneros y materias.<sup>23</sup> Esto implicó, según Sandra Contreras, un “uso letrado” de la cultura masiva (2012: 79). Del mismo modo que la biografía, como ya hemos visto en el capítulo 2, para Sarmiento el folletín tenía un ascendiente sobre el público en general y, de hecho, cuando salió como libro, recibió críticas porque al conservar las características del folletín, ahora traspuestas en el formato libro, lo convertían en algo de mal gusto, vulgar y excesivo, en definitiva, en “literatura menor” (Contreras, 2012). Sin embargo, es crucial considerar este doble origen folletinesco ya que de él, el libro conserva su potencia para suscitar la imaginación:

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. [...] El espectáculo impresionante, lo hiperbólico de la situación, lo truculento no constituyen solo el mejor medio para atrapar a sus lectores sino también, y ante todo quizá, la mejor forma de exteriorizar –de revelar– el drama moral de la lucha entre civilización y barbarie [...] (Contreras, 2012: 85).

Para sintetizar, con los diferentes puntos de vista presentados en el análisis de *Facundo* en este apartado he querido sostener dos ideas claves acerca de la obra y en la que coinciden los analistas: la de una obra que se inscribe en el amplio, incipiente e inestable campo literario y su carácter militante. Es que justamente esta diversidad de análisis se sostiene en una construcción textual que es mezcla y montaje, que es biografía, folletín e historia, expresión ideológica pasional y racional a la vez, lo que le otorga la condición de “informe”, que ha desconcertado a los múltiples lectores –eruditos o no– y que ha provocado su aceptación o rechazo, pero nunca indiferencia.

### **3.1.2. La indeterminación como condición del texto literario**

El segundo sentido de indeterminación que le atribuyo a *Facundo* tiene que ver con su condición de obra literaria. Para sostener esta característica como propia de toda obra literaria,

---

<sup>23</sup> La distinción entre los dos sentidos dados a folletín ya fue aclarada en el capítulo 2.

tomo la teorización que sobre este rasgo hace Wolfgang Iser (1989 a y b) dentro de la estética de la recepción.

Iser considera la indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria y por efectividad entiende tanto su llegada al público lector como la posibilidad de que la obra se constituya como tal. En efecto, este autor –junto a otros teóricos que se inscriben en esta línea de pensamiento, como Hans Jauss y Roman Ingarden– sostiene que un texto “se abre a la vida solo cuando es leído” (1989: 133). Es decir que podemos hablar de “obra” solo en la medida en que un texto es completado en el acto de lectura. La lectura, en esta línea, supone claramente un rol activo por parte del lector al punto de convertirlo, de alguna manera, en coautor.

¿En qué consiste la lectura en este rol tan protagónico? Iser rechaza la idea de esta como un acto de interpretación en la medida que por tal se entiende “descubrir” en el objeto de lectura un significado oculto puesto allí por su autor: “El texto no es la ilustración de un significado dado previamente” (1989: 134). Por el contrario, él define la lectura como la actualización del texto. El análisis que desarrolla Iser siempre es sobre textos literarios, ya que es a ellos a los que atribuye características que definen su lectura como diferente a la que se podría desarrollar con respecto a otros tipos textuales. Cabe aquí la pregunta si esta forma de lectura podría ser extensiva a esos otros tipos de textos, pregunta que Iser no responde y que ha sido motivo de observaciones sobre su propuesta teórica. Sobre este punto volveremos en forma más amplia en el capítulo 4. Lo que nos interesa señalar aquí es que esta mirada sobre el acto de leer que describe Iser supone algunas características del texto literario que la hacen posible. La característica más importante es la *indeterminación*.

Esta no es una característica entre otras, sino que es una de las que le dan al texto literario su especificidad. Si bien la característica con la que suele distinguirse al texto literario es la de desarrollar un lenguaje realizativo, esto es, un lenguaje que constituye su objeto, sin embargo, no alcanza para determinar su especificidad dado que hay otros tipos textuales que hacen un manejo semejante del lenguaje, como por ejemplo los textos legales (Iser, 1989: 135). Lo propio de un texto literario sería, según este autor, describir las reacciones producidas por los objetos antes que describir los objetos (propio del lenguaje declarativo) o producirlos (como los textos legales). Así lo explica Iser:

Si tiene como contenido reacciones ante los objetos, entonces ofrece actitudes hacia el mundo por él [el texto literario] constituido. Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en la consideración de la

literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad (1989: 136).

En este sentido, el texto literario carece de la posibilidad de comprobación. Esa imposibilidad es, justamente, la que le otorga el carácter de indeterminado. En el análisis de los diferentes críticos que presentamos en el apartado previo, vimos que a Sarmiento –si bien desarrolla un discurso híbrido entre la historia y la literatura– poco le importa la exactitud en los datos y el apoyo en los documentos. Esto es lo que le reprocha Valentín Alsina, quien, en sus comentarios críticos elaborados a pedido del propio Sarmiento para preparar la segunda edición (1851),<sup>24</sup> lo insta a una mayor rigurosidad, la propia de un texto histórico:

Pues entonces le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general –el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución– Vd. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera *historia social*, política y hasta militar á veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea (Sarmiento, 1961: 349-350, resaltado del original).

Por lo considerado en el apartado anterior, vimos ya que Sarmiento no tiene la pretensión que Alsina le asigna. O, al menos, no es la única ni la más importante. Sarmiento le responde:

He usado con parsimonia de sus preciosas notas, guardando las más sustanciales para tiempos mejores i mas meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan *informe*, desapareciese su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción (Sarmiento 1961:21, el destacado es mío).

Sarmiento declara haber escrito otra cosa diferente a una historia social: una obra sin dudas con defectos, pero “fruto de la inspiración del momento” (1961: 21); una obra “informe” pero de la que pretende conservar su “fisonomía primitiva” y la “lozana i voluntariosa audacia”. El momento histórico que vive –el exilio y la “tiranía” de Rosas– no necesita un libro de historia –tarea que será propósito para tiempos mejores–, sino una nueva edición que conserve la misma búsqueda de la primera: la “rehabilitación de lo justo i de lo digno que tuvo en mira al principio” (Sarmiento, 1961: 24).

Esta búsqueda que guía a Sarmiento, y de la que hablamos ya previamente, encuentra en la literatura un discurso que no se adecua por completo ni a los objetos del mundo vital ni a

---

<sup>24</sup> Sobre estos comentarios hechos a partir de la lectura de la edición de 1845 y que son tenidos en cuenta por Sarmiento para preparar la reedición de 1851, volveré en el capítulo 4.

las experiencias del lector, y allí radica su indeterminación en el segundo sentido que queremos darle. Así lo expresa Iser:

Ahí radica la especificidad el texto literario. Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura (1989: 137).

Ahora bien, ¿qué condicionamientos formales producen esta indeterminación? Para responder esta pregunta Iser recurre a un concepto clave del pensamiento de Roman Ingarden: las perspectivas esquemáticas. Por tales entiende a la multiplicidad de miradas que presenta un texto de este tipo, cada una de las cuales pone de relieve un aspecto de lo narrado. En conjunto, dichas perspectivas constituyen el objeto, pero al mismo tiempo producen lugares vacíos donde se da el choque de estas perspectivas. Señala Iser que “no son un defecto sino el apoyo de su efectividad” (1989a: 138). Un texto sin espacios vacíos aburre. Por el contrario, si estos son tantos que dificultan la lectura pueden producir una confusión tal que lo torne altamente complejo. En uno y otro caso será abandonado por el lector.

En el caso de *Facundo* entiendo que las perspectivas esquemáticas no estarían dadas en la multiplicidad de puntos de vista desde un sentido ideológico, ya que el carácter militante de la obra entraría en franca contradicción con ello.<sup>25</sup> Más bien creo que está dado en ese carácter de mezcla y montaje al que me he referido previamente y que analiza Noé Jitrik.

Los dos ejemplos de herramientas que Iser menciona para explicar cómo puede ser construida esta indeterminación nos llevan a tener presente el texto de Sarmiento que consideramos. Iser señala, en primer lugar, el recurso de la literatura por entregas, en el que se producen cortes y se fragmenta allí donde hay una tensión, para convocar al lector a seguir con la siguiente entrega. Entre una y otra, este construye sus propias respuestas frente al vacío de la ausencia temporal de la información. Una vez más, recordemos el surgimiento de *Facundo* como folletín y que traslada algunas de sus características al formato libro. El segundo ejemplo que da Iser es el de la presencia de las consideraciones del narrador sobre los acontecimientos desarrollados, dentro del mismo texto, de modo que este se interpone entre la historia narrada y el lector. Si bien lo presenta como la introducción de posibles hipótesis para valorar de formas diferentes los hechos –pone como ejemplo la obra de Dickens *Oliver Twist*–, creo que también está presente en *Facundo* en la medida en que, si bien presenta una

---

<sup>25</sup> No podemos dejar de considerar, sin embargo, que *Facundo*, a pesar del mismo Sarmiento, no escaparía, desde la postura de Bajtín, a cierta polifonía, entendida como “la pluralidad de voces y consciencias independientes e inconfundibles...” (1988: 15). El análisis de este punto escapa a los límites de este trabajo.

única forma de valorar los hechos que narra, está provocando, de alguna manera, al lector para que ejerza su propia valoración, al mismo tiempo que aspira a convencerlo de que esta sea de cierto tenor. Es más, tal vez podríamos decir que esos comentarios del autor tienen su diversidad no tanto en el contenido ideológico, sino en la multiperspectividad de sus discursos (historia, sociología, biografía, ficción...). De hecho, señala Iser: “Si estos textos muestran, por ejemplo, técnicas de fragmentación, montaje, o segmentación eso significa que garantizan una independencia relativamente alta con relación a la atracción ejercida por los modelos textuales” (1989: 142).

La historia de *Facundo* y los debates que se han cernido sobre él demuestran los efectos de atracción-rechazo, amor-odio, desprecio-valoración que ha tenido por parte de sus lectores. El lector, al “llenar” esos espacios vacíos, o en los términos de Iser, al “normalizar” la indeterminación del texto en su acto de lectura, puede sentirse identificado con lo que lee, como en el caso de muchos lectores de *Facundo*, o, también, sucumbir de otras dos maneras: “Es también pensable el caso en que un texto contradiga tan masivamente las ideas del lector, que desencadene reacciones que van del abandono del libro a la disponibilidad para una corrección reflexiva de la propia actitud” (1989a: 137). Sarmiento, sin duda, deseaba esta última.

### **3.2. Las ediciones del *Facundo***

Entre los años 1845, cuando se edita por primera vez, y 1874 hay cuatro versiones del texto (cinco si contamos el folletín) con sustanciales variaciones que se plasman en cuatro libros diferentes. Como definí en el capítulo 1, la elaboración de las tres ediciones posteriores a la de 1845 es un proceso que denominamos *reedición*. Cada reedición supone la confección de un nuevo libro a partir de un texto original y de la edición que la precede. Ese texto original, gracias al proceso editorial, no será el mismo en cada una de ellas. Entonces, tenemos en 1845 la primera edición de la obra en formato libro y tres reediciones llevadas adelante por Sarmiento en 1851, 1868 y 1874. Frente a esta presencia constante en la vida de Sarmiento de su *Facundo* –una presencia en constante transformación– cabe que nos formulemos al menos tres preguntas importantes: ¿por qué lo cambia?, ¿cómo lo cambia? y ¿qué cambia?

En la respuesta a la primera pregunta, hay cierta unanimidad entre quienes se han abocado al estudio crítico de las distintas ediciones. Señalan que las reediciones llevadas adelante por Sarmiento muestran claramente un texto que muta en función del contexto político que envuelve a su autor-editor.



Con una lógica guiada por la oportunidad y la adecuación a los contextos de producción, circulación y recepción, en función de los cuales el sujeto de la enunciación ejerce un control obsesivo sobre su plan textual y sus efectos de lectura, el *Facundo* exhibe el fuerte impacto de la marca de la modernidad, a través de la inscripción de su temporalidad cambiante en el cuerpo textual y en sus constantes mutaciones, en su condición inevitable de texto situado (Scarano, 2012: 59).

Es decir que esta presencia del libro a lo largo de toda la vida pública de Sarmiento implica, de alguna manera, un libro que se transforma a la par de su autor. Dichas transformaciones van de la mano del carácter de informidad que mencionáramos previamente, y, lejos de ser una búsqueda de suprimirla, la mantiene como condición propia de la obra. Porque las modificaciones tienen su raíz fundamentalmente en lo político, y los cambios que surgen del deseo de perfeccionar la escritura, de perfeccionar, de algún modo, “lo literario”, están íntimamente ligados a potenciar su propósito político: “En todo caso, si la ‘informidad’ es una marca imborrable y al mismo tiempo fuente de actividad y producción, tiene su contrapeso en su más que evidente inclinación a retocar, corregir o suprimir, inclinación que podría perfectamente verse bajo la luz del oportunismo político” (Jitrik, 2013: 149).

Estos cambios sirven a su propio proyecto político-personal, a su búsqueda de consagrarse como autor y a su deseo de que la calidad de su escritura sea reconocida, pero son consistentes, sobre todo, con la función militante de la obra. Cada contexto demandará una orientación diferente para el proyecto político general: “Pero al mismo tiempo que sacrifica páginas a razones políticas, subordina la palabra total a la conveniencia, porque cree al mismo tiempo que su obra cumple una función social, que sirve claramente para orientar” (Jitrik, 2018: 39). En esta misma línea de pensamiento, Lucila Pagliai, en su trabajo “*Facundo: la historia del libro en vida de Sarmiento*”, señala la intencionalidad de las diferentes mutaciones editoriales de la obra:

Vistas estas *mutaciones editoriales* en relación con la época en que se produjo cada una, el criterio sin duda dominante fue colocar al libro y a su autor en las mejores condiciones, en una combinatoria de política, formación de opinión pública, oportunidades y cercanía del poder (2012: 40, el destacado es mío).

También los trabajos de Guillermo Ara (1958) y de Alberto Palcos (1938), si bien no hacen una afirmación de carácter general, al describir las diferentes ediciones que lleva adelante Sarmiento, señalan cómo las circunstancias políticas que envuelven al autor y los proyectos

personales que lo motivan dirigen estas modificaciones. Sobre los cambios en cada reedición hablaré en el apartado siguiente.

La segunda pregunta que es importante abordar es acerca de *cómo* lo cambia. Esta pregunta es en principio una de las más importantes en los objetivos de este trabajo ya que me interesa señalar que los cambios producidos son fundamentalmente editoriales y no autorales. En muchas de las referencias de los autores citados hasta ahora se toma a estos como sinónimos, o, al menos, se confunde su significado. Como ejemplo sirve la cita de Lucila Pagliai referida previamente, en la que menciona las “mutaciones editoriales”, pero que continúa de la siguiente manera: “Sería redundante insistir que se trata de una obra que Sarmiento *escribe* y *reescribe* con ese objetivo...” (2012: 40), y, más adelante, reitera: “Se trata de un proceso de *reescritura* y reformulación que inscribe al *Facundo* en el contexto político...” (2012: 47, el destacado es mío). Vale la pena insistir en la diferencia que presentáramos en los capítulos 1 y 2 sobre las tareas de editar y escribir, o entre el rol del editor y el autor. Estas diferencias se trasladan a las operaciones de reescribir y reeditar. La primera supone la tarea de trabajar sobre la construcción textual sin salir de ella y es, preferentemente, llevada adelante por su autor. La segunda supone un trabajo de transformación del texto en libro teniendo en cuenta las ediciones previas de la obra y que aporta al nuevo libro características distintivas. En este sentido, sostenemos que el trabajo realizado por Sarmiento es de reedición en la medida que no introduce modificaciones textuales más que las necesarias para mejorar su calidad –correcciones tipográficas, ortográficas, algunos términos, pocas oraciones eliminadas o agregadas– como podemos observar en las ediciones críticas, especialmente la de Alberto Palcos (1961) que hemos referido.

Sostengo que las modificaciones son esencialmente editoriales y no autorales desde dos datos: en primer lugar, las reiteradas declaraciones del propio Sarmiento sobre una necesidad de reescritura que “queda para más adelante”, afirmaciones que hace incluso luego de la última reedición. Al realizar la edición de 1845 a partir del folletín publicado en *El Progreso*, sostiene en la “Advertencia del autor” lo siguiente: “Quizá haya un momento en que desembarazado de las preocupaciones que han precipitado la redacción de esta obrita, vuelva a refundirla en un plan nuevo...” (Sarmiento, 1961: 5). Algo parecido incluye en la carta a Alsina que presenta la reedición de 1851, ya citada, frente a las sugerencias de correcciones que Alsina le propone: algunas de estas las incluye en la segunda edición y otras no, dejándolas, según Sarmiento, “para tiempos mejores y más meditados trabajos, temeroso que por retocar obra tan informe, desapareciese su forma primitiva” (Sarmiento, 1961: 21).

Señala Pagliai en esta línea: “Hacia el final de su vida, Sarmiento refrenda en cartas y artículos periodísticos su decisión de no reescribir el *Facundo*: la obra quedará como está” (2012: 62).

En segundo lugar, sostengo que las modificaciones que lleva adelante Sarmiento en las diferentes reediciones de la obra son de carácter editorial ya que trabaja fundamentalmente a partir de dos elementos: la estructura de la obra (cantidad y orden de capítulos, por ejemplo) y con los paratextos que la conforman. Es preciso tener aquí presente que el texto, al ser transformado en libro, es “presentado” por una serie de producciones a las que, siguiendo a Gérard Genette (2001) denominamos “paratextos”. Así los define: “El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas...” (2001: 8). Se consideran paratextos a dos grandes tipos de prácticas que rodean a una obra: el peritexto, que comprende los discursos y prácticas que están incluidas en el espacio del volumen (título, prólogo, dedicatoria, ilustraciones, etcétera); y el epitexto, los mensajes que se sitúan en el exterior del libro (reportajes al autor/a, publicidad, reseñas, etcétera).<sup>26</sup> Dentro del peritexto podemos diferenciar, a su vez, las que son de orden verbal de “las icónicas (ilustraciones), [y las] materiales (todo lo que procede, por ejemplo, a la elección tipográfica [...])”, entre otras (Genette, 2001: 12).

En el análisis de las reediciones de *Facundo*, me detendré en aquellos peritextos verbales que son los que más claramente sufren mutaciones, así como también en lo que se refiere a la estructura de la obra. Sobre estos cambios tratarán los apartados que siguen y que buscan responder a la tercera pregunta: *¿qué cambia?*

### **3.2.1. Las reediciones: características materiales, el título y el contexto político**

*Facundo* como folletín salió entre el 2 de mayo y el 21 de junio de 1845 en el diario *El Progreso* de Chile. El éxito de la obra hace posible su publicación en formato libro en julio de ese mismo año a cargo de la imprenta del mismo periódico. Podemos suponer que el hecho de que Sarmiento era su publicista también contribuyó en gran medida a ello.

La edición de 1845 es un pequeño libro en octavo, en este caso, de 9 cm de ancho por 14,5cm de alto, y de 331 páginas, aunque el texto propiamente dicho termina en la página

---

<sup>26</sup> Para ejemplificar la noción de peritextos podemos considerar el trabajo de Josefina Cabo (2016) en el que se refiere a las notas periodísticas incluidas en *El Progreso* durante el período en que se publica *Facundo* en la sección folletín. Dichas notas de actualidad “dialogan” con el tema que se trata en la entrega de *Facundo*. Por ejemplo, el artículo sobre la causa Bedoya (exiliado unitario que arranca la divisa punzó a uno de los enviados de Rosas en Chile) aparece en simultáneo con la referencia en *Facundo* sobre dicha divisa (Cabo, 2016: 853). Es interesante la cita de Diana Sorensen que incluye Cabo en su artículo, quien afirma: “Sarmiento se ocupó de que sus lectores encontraran en las páginas de *El Progreso* artículos periodísticos que orientarían la interpretación [de *Facundo*] de modo confluyente” (ídem).

324.<sup>27</sup> Es una edición económica y el mismo Sarmiento renegaba de la calidad con la que había sido producido. De hecho, ya para ese año, Sarmiento tenía una idea clara de que en el libro debían concurrir dos elementos fundamentales: el precio adecuado y la calidad. Así lo señala Josefina Cabo en el análisis que realiza en torno a Sarmiento y la imprenta (2016), al afirmar: “Pero el libro es para Sarmiento, como veíamos, un objeto estético; es decir, no solo debe ser barato [...] sino que debe estar bellamente ejecutado” (2016: 3). Por las características que pudimos observar en la edición consultada, probablemente haya podido cumplir con lo primero, es decir, un bajo costo, pero sin duda quedó en deuda con la calidad y la belleza. Cabo cita un interesante artículo de Sarmiento aparecido en el diario *La Crónica* el 28 de enero de 1849, titulado “Imprenta de Julio Belín y Cía.” en el que este manifiesta: “*Civilización y barbarie* es un libro americano que han asesinado los impresores” (citado en Cabo, 2016: 4). Incluso, en una carta a su amigo Juan María Gutiérrez en 1846 llega a decir: “Qué libro tan desgraciado fue éste; todo hasta la impresión salió como si Rosas hubiese sido el que ponía la mano en él” (Sarmiento, 1961: 307). ¿Por qué habla de “asesinato”, por qué lamenta la calidad de su ejecución? Una de las deficiencias más notables es la cantidad de errores tipográficos que Sarmiento busca salvar con cuatro páginas de “erratas”, las cuatro últimas páginas del volumen luego del índice. Pese a esta extensión, Sarmiento nos dice en una nota a pie que solo son algunas: “La multitud de errores tipográficos de que por circunstancias inevitables a salido plagada esta edición ace embarazosa la formación de una fe de erratas exacta” (Sarmiento, 1845: 327). Si bien Sarmiento no lo explicita, es también desprolija la confección de la página, con excesivas variantes tipográficas en los títulos y subtítulos, escasos espacios en blanco, una tipografía pequeña, etcétera.

El título original de esta edición –a diferencia del título del folletín que fue simplemente *Facundo*–<sup>28</sup> es *Civilizacion i Barbarie / Vida de Juan Facundo Quiroga / I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. El contexto, como ya hemos mencionado, situaba a Rosas en el poder y a Sarmiento en el exilio. Llega a Chile un enviado de Rosas que pide al presidente de ese país les exija moderación en las expresiones a los exilados. Incluso pide que sean expulsados.

Para la elaboración de la edición de 1851 –la que también es realizada en Chile, país

---

<sup>27</sup> La descripción material de las ediciones que se aportan aquí son el resultado de la consulta de las ediciones disponibles en la biblioteca del Museo Histórico Sarmiento de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>28</sup> En su artículo, Lucila Pagliai sostiene que el título del folletín es *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (2012: 35). Sin embargo, en mi consulta a los diarios de *El Progreso* digitalizados por la Biblioteca Nacional de Chile, no utiliza ese título en ninguna de las entregas. Incluso ni en el anuncio de publicación, aparecido el 1º de mayo de 1845 (en el que podemos encontrar la justificación de la necesidad “apremiante” de dar a luz esta obra) menciona este título (ver la edición crítica de Palcos, 1961: 1). Diarios digitalizados disponibles en <https://drive.google.com/open?id=1xmMbi2yTIGIA5qUtgNjcdQTzETQORPNp>

donde aún permanece exiliado Sarmiento— confluyen varios factores que llevan a Sarmiento a modificar su obra. Por un lado, busca mejorar sustancialmente la materialidad. Hay un primer cambio importante: la encargada de su ejecución será la imprenta de Julio Belín —quien será luego su yerno—, un experto imprentero francés a quien invitó a instalarse en Chile cuando lo conoció en su viaje por Europa en 1846 (Cabo, 2016). Allí elaboran una edición en cuartos, de 13cm de ancho por 22cm de alto, con otra calidad de papel, un uso consistente de la tipografía, una caja con amplios espacios en blanco (el margen inferior tiene 3cm). Esta edición tiene 374 páginas y reserva una foliación en números romanos para las preliminares y anexos, y en arábigos para el cuerpo del texto. Ya no hará falta una “fe de erratas” dada la experticia de quienes trabajan en la nueva imprenta.

Siguiendo a Alberto Palcos (1934 y 1961), hay cambios en la obra que se deben al contexto político. Claro que ni él es el mismo ni es la misma la situación en la Argentina. Es editado luego del viaje de Sarmiento a Europa y a los Estados Unidos, periplo que transforma sustancialmente su forma de ver las cosas y que lo ha ayudado a consolidarse como autor y figura pública (ver capítulo 2). En la Argentina, se avecina la caída de Rosas. Según afirma Mónica Scarano (2012), está dirigido especialmente a quienes en Francia y en Inglaterra defienden al caudillo federal. Lo cierto es que las correcciones y modificaciones que incluye tienen en cuenta las sugerencias de Valentín Alsina, quien propone terminar el libro con la muerte de Quiroga, entre muchos otros aportes (de los que hablaremos en el capítulo siguiente). Pero es claro también que lo que elimina en esta edición tiene en cuenta la necesidad de superar las discordias entre unitarios y federales en momentos en que el régimen rosista tambalea y Urquiza asoma en el panorama político. También su título cambia: *Vida de Facundo Quiroga i aspecto físico costumbres i hábitos de la República Argentina*. Resulta de alguna manera congruente con el momento político referido la eliminación en el título del par “civilización-barbarie”, probablemente, y a modo de hipótesis, para reducir el efecto de confrontación que el binomio puede provocar. Y si bien todo el texto es una invitación a pensar en esta dicotomía, es preciso tener en cuenta que el título actúa como una suerte de “vidriera” para el público en general, más allá de que este luego se convierta efectivamente en lector. Así procederá también con la eliminación de ciertos capítulos cuyo contenido abordan temas ríspidos aún para los que coincidían en los mismos objetivos que Sarmiento (de esto nos ocuparemos en el apartado 3.2.3).

La reedición de 1868 en cambio, encuentra a un Sarmiento bien cerca del poder y ante la inminente posibilidad de llegar a la cumbre de su carrera política: ejercer como presidente de la Nación. Es candidato por el Partido Autonomista, pero está contra Adolfo Alsina, su

líder, quien no quiere la federalización de Buenos Aires que propone Sarmiento en los dos últimos capítulos de *Facundo*. El título también cambia: ahora será *Facundo ó Civilización i barbarie en las pampas arjentinas*, con lo que vuelve a incorporar “civilización-barbarie”, tal vez porque ahora sí debe manifestar explícitamente esta dicotomía ante sus adversarios políticos en la pugna por la presidencia.

Es realizada en Nueva York (Casa Appleton, imprenta Hurd y Houghton), donde Sarmiento es ministro plenipotenciario. Esto ayuda en la confección de un libro de mejor calidad aún que la edición anterior. De 14 cm de ancho por 21 de alto, 318 páginas (según la edición consultada), conserva la distinción en la foliación en números romanos y arábigos para las preliminares y cuerpo del libro, respectivamente. Agrega dos elementos que la enriquecen: por un lado, en una armónica caja tipográfica aparece el encabezado “Prefacio” para las preliminares y “Civilización y barbarie” para el cuerpo; por otro lado, en la contraportada, hay un retrato de Sarmiento firmado por John Sartain Phil<sup>29</sup> y con la propia firma de Sarmiento en cursiva.

En 1874, cuando lleva adelante la cuarta edición, Sarmiento está terminando su presidencia. Fue realizada en París (editorial Hachette), en un tamaño semejante a la anterior (13 cm por 22 cm), posee 370 páginas y la calidad de papel es superior incluso al de la edición de los Estados Unidos. También incluye un retrato de su autor, esta vez representado por L. Massaril (de quien no pude encontrar referencias) con la banda presidencial, posee encabezados en el cuerpo del texto, distinción en la foliación de las preliminares e incluso páginas de guarda. Es decir, una edición de alta calidad.

Lleva el mismo título que la tercera. Con la ayuda de su nieto, Augusto Belín Sarmiento, vuelve a incorporar en ella lo “mutilado” –en palabras de Palcos (1934; 1961)– en las dos reediciones que la anteceden. Para Palcos (1934), esta cuarta edición debe ser considerada como la definitiva,<sup>30</sup> ya que es la que Sarmiento elabora siendo un héroe político

---

<sup>29</sup> Creemos que corresponde a John Sartain (24 de octubre de 1808-25 de octubre de 1897) un artista estadounidense nacido en Inglaterra que fue pionero en el grabado *mezzotint* en los Estados Unidos.

<sup>30</sup> En 1889, muerto ya Sarmiento, se concretan las *Obras Completas*, a cargo de Luis Montt, hijo de un dilecto amigo del sanjuanino, en los primeros seis tomos, y de Augusto Belín Sarmiento en los tomos siguientes. Constituyen la edición “oficial” de las obras en dos sentidos: por un lado, son llevadas adelante por orden del Gobierno nacional y bajo su auspicio; por otro, es la edición que, según Palcos, seguirán las editoriales de aquí en adelante. Sin embargo, el texto de *Facundo* incluido en ellas no respeta la 4ta edición de la obra. No solo se restituye la “Advertencia al lector” definitivamente desechada por Sarmiento, sino que se incluyen otros textos que el propio Sarmiento no ha considerado, como por ejemplo, la carta de Sarmiento al gramático Matías Calandrelli. El historiador Alberto Palcos es particularmente crítico con dicha edición y señala: “Era imposible dejar cundir por más tiempo la versión [...] conforme a la cual el texto definitivo del *Facundo* reproduce literalmente el de la primitiva edición. Es verdaderamente lamentable que esto haya comenzado a afirmarse en una nota de la edición oficial de las Obras de Sarmiento, al pie del tomo VII, escrita por el primer director de aquellas, don Luis Montt. Y como esa edición, tenida por LA DEFINITIVA, sirvió de base A TODAS las que

consagrado, que ha demostrado a través del ejercicio de la presidencia haber cumplido con lo proyectado en sus escritos, particularmente en *Facundo*, y, por lo tanto, puede incluir en su edición lo que desea libremente, sin buscar, como en las anteriores, algún rédito político más que el probar que ha hecho, a lo largo de su vida pública, todo lo que se había propuesto.

En esta enumeración de las diferentes ediciones he querido comenzar a describir las intervenciones editoriales en los peritextos. Anclado en su contexto político como factor determinante de los cambios que realiza, vemos en primer lugar la variación en el título. Como mencionamos, el título del folletín fue simplemente *Facundo* y la edición del libro lo transformó según el estilo de los títulos de la época, es decir, títulos que trataban de ser descriptivos, en la mayor medida posible, del contenido. Señala Pagliai:

Esta maniobra sustitutiva y amplificatoria que parecía destinada a precisar la resonancia ambigua de un nombre y una problemática sin territorialidad, tiene también otros alcances: con *Facundo* hecho libro, Sarmiento aspira a llegar a públicos mayores (no solo en la Argentina, también en otras latitudes) y para ello cumple con las reglas en uso de publicar paratextos largamente descriptivos –de la obra, de la imprenta, del autor– que hacen una suerte de promesa de lectura de lo que encontrará en las páginas que siguen (2012: 37).

Pero, en el análisis del título como paratexto importante en cualquier obra literaria, resulta necesario considerar algunas cuestiones a la luz de lo teorizado por Genette (2001) sobre los umbrales del libro. En los títulos, como los que usa Sarmiento, podemos reconocer la distinción que este autor hace entre tema y rema: el primero se refiere a aquello de lo que se habla en el libro –“este libro habla de...”– y el segundo refiere a lo que se dice en él o al género en el que se incluye (“este libro es...”) (Genette, 2001: 70 y 79).

1845 Título: *Civilización i barbarie*

Subtítulo: *Vida de Juan Facundo Quiroga / I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*

1851 Título: *Vida de Facundo Quiroga*

Subtítulo: *I aspecto físico costumbres i hábitos de la República Argentina*

1868 Título: *Facundo*

y 1874 Subtítulo: *ó Civilización i barbarie en las pampas arjentinas*

---

se han sucedido hasta la fecha, TODAS REPRODUCEN AQUEL ERROR Y DIFUNDEN UN TEXTO DEFICIENTE DE *FACUNDO*” (Palcos, 1934: 85, destacado en el original). Palcos insiste en que esta edición desconoce la cuarta, a su criterio la mejor, con lo que muchas correcciones quedan en el camino quitándole calidad al texto.

En los dos primeros encontramos la huella de la indicación genérica en el señalamiento de que se trata de una biografía, ocupando distinto lugar (título/subtítulo).<sup>31</sup> El tercer título también lo hace, aunque de un modo más económico, y muestra de alguna manera el grado de conocimiento que el público ya tenía de la obra y de su héroe, al punto que no resulta necesario señalar su nombre completo: con Facundo es suficiente. Este título, que se afianza en la tercera y cuarta edición, sigue de alguna manera el modo clásico de titular: el título con el nombre del “héroe” y un subtítulo con la indicación del tema (Genette, 2001: 79).

Si bien la elaboración del título es responsabilidad del autor y del editor, es preciso considerar que se fija, en gran medida, en relación con el público al que está destinado. Y acá la utilización del término “público” no es inocente y Genette la prefiere a “lector”, porque en realidad el título está destinado a un sector más amplio que el de los lectores: está destinado a todo receptor sea o no luego lector del libro. Lo dice de este modo:

Llegamos por fin a lo que quería decir; si el destinatario del texto es el lector, el destinatario del título es el público, en el sentido que acabo de precisar o quizás dispersar. El título se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación o, si se prefiere, *un tema de conversación* (Genette, 2001: 68, el destacado es mío).

Creo que, justamente, es uno de los objetivos centrales de Sarmiento en las sucesivas ediciones de *Facundo* no solo que su libro sea leído, sino que su libro sea “tema de conversación”. El carácter militante de su obra, del que hemos hablado previamente, tiene que convertirla en un actor más en la escena pública. Que hablen de su libro incluso aquellos que no lo han leído es una acción política que Sarmiento instala al compás de las variaciones contextuales y de su rol en ellas; y el título, cuya función es la designación, pero también la indicación de su contenido y, especialmente, el encargado de atrapar al público, lo que Genette llama “seducción” (2001: 68), cumplirá una función esencial. Los cambios que se producen en el título y subtítulo en las sucesivas reediciones atenúan el carácter confrontativo que lo vio nacer. Rosas ya no representa al enemigo a vencer de la primera edición, aunque la barbarie sigue amenazante. De ahí también la vigencia de la obra para Sarmiento, pero de ahí también la necesidad de adecuación a las circunstancias que señalan dónde está ahora la

---

<sup>31</sup> No necesariamente el título y el subtítulo se identifiquen con tema y rema, respectivamente. Puede que en el primero aparezca el rema y en el segundo, el tema.



barbarie y cómo oponerle civilización.

Vemos entonces, en este primer acercamiento a las modificaciones que hizo Sarmiento en las cuatro ediciones la convicción de que el libro es una totalidad, es decir, su forma y contenido, su dimensión simbólica y material son importantes a la hora de intervenir en la escena pública. La creación de la imprenta en Chile junto a Belín, la búsqueda permanente de mejorar la calidad y la belleza del objeto producido, las modificaciones en el título de la obra –esa “vidriera” que capta o repudia al público– son decisiones que Sarmiento toma con detenimiento y son fruto de la reflexión. Señala Josefina Cabo en este sentido:

Así, podría considerarse esta empresa [la creación de la imprenta junto a Belín], y las preocupaciones sarmientinas en torno a la imprenta en general, funcionaron, en la década de 1840, en relación con tres ejes fundamentales: los problemas asociados con la escritura y la lectura y la formación del público lector, el desarrollo de la tipografía chilena, y los objetivos políticos en oposición al gobierno de Juan Manuel de Rosas (2021).

Podríamos hacer extensivo a todas las reediciones lo que Cabo afirma sobre la primera y segunda, ya que las continuas modificaciones –que seguiremos analizando en el apartado siguiente– persiguen objetivos semejantes.

### ***3.2.2. Cambios en los textos de presentación (principios del libro) y en los anexos (finales del libro)***

En el anexo de este capítulo presento un cuadro comparativo entre las cuatro ediciones de la obra (cuadro 1). Siguiendo a Martínez de Sousa (2010), divido al libro en tres partes: principios del libro, cuerpo del libro y finales del libro. En este apartado me referiré a los textos incluidos en la primera y la tercera parte, que contienen lo que he definido, siguiendo a Genette, los peritextos verbales de la obra. También haré referencia a las motivaciones para su inclusión/exclusión en las distintas ediciones a partir de las propias declaraciones de Sarmiento, en algunos casos, o a partir de las interpretaciones de distintos autores y de mi propia mirada. Lejos de ser un recorrido exhaustivo por estas motivaciones, señalaré las que considero más relevantes.

Los principios del libro suelen incluir, fundamentalmente, textos de presentación del cuerpo del libro. Denominados “prólogo” o “prefacio”, “advertencia”, “dedicatoria”, etcétera, tienen como fin invitarnos a la lectura e incluso, muchas veces, guiar la lectura de lo que viene luego. También suelen dar algunas explicaciones sobre el contenido general. A veces son escritos por el mismo autor y, a veces, por personas prestigiosas y cercanas al autor, que

este o el editor de la obra eligen especialmente para acompañarla (Martínez de Sousa, 2010: 76-77). Como podemos ver en el cuadro 1, para las dos primeras ediciones Sarmiento prepara sus propios textos en los que no solo presenta la obra, sino que da detalles de su contexto de producción. En la “Advertencia del autor” de la edición de 1845, texto que desaparece en las reediciones, se hace eco de las críticas de los lectores de la edición en folletín de ese mismo año, por lo que su referencia está centrada en la producción literaria. En el relato de la anécdota autobiográfica con la que evoca su cruce a Chile rumbo al exilio (ausente en la edición de 1868 y que reaparece en la de 1874), en cambio, hace referencia al contexto político de su escritura. En el análisis crítico de Palcos (1961) observamos que incluso produjo variaciones en la formulación de este texto, que en la segunda edición llamó “Prólogo”.<sup>32</sup> En la cuarta edición vuelve a su forma original de 1845.

En la edición de 1851 incluye además una carta-dedicatoria dirigida a Valentín Alsina, a quien Sarmiento le ha pedido una lectura crítica de la obra y cuyas sugerencias son tenidas parcialmente en cuenta en esta reedición. En algún punto es una nueva justificación del carácter literario de la obra, de la necesidad de su presencia en el contexto político, de la génesis de su escritura y hasta una justificación de por qué no ha considerado todas las sugerencias que Alsina le ha hecho. Esta carta reaparece en la edición de 1874. Por otro lado, en la edición de 1868 y en la de 1874 aparece el “Prefacio” de Mrs. Horace Mann a la traducción al inglés que ella misma (Mary Peabody, esposa de Mann) había realizado.

Además de las circunstancias políticas que llevan a incluir o excluir textos según la conveniencia, podríamos afirmar que tanto en los textos propios como en el prefacio de Mary Mann lo que hace Sarmiento es recoger lecturas. Las lecturas del público –tanto del general como del crítico– del folletín; la lectura crítica de Alsina; la lectura de su traductora al inglés; incluso podríamos afirmar que con la narración de la anécdota sobre la frase en francés que escribe al pasar por los baños del Zonda y que los lectores “bárbaros” no pudieron entender está señalando que hay distintos tipos de lectores, entre los cuales algunos no podrán comprender su obra. Sobre esto volveré en el capítulo 4.

Entre los textos preliminares hay uno que tiene un particular recorrido. En la edición de 1845, el libro tiene una “Introducción” que también estuvo presente en la edición en folletín. Se trata de, quizá, el texto más conocido del *Facundo*, cuyo comienzo es aún más

---

<sup>32</sup> Es preciso señalar a partir de la observación del ejemplar de *Facundo* de 1845 disponible en la biblioteca del Museo Histórico Sarmiento dos cuestiones. La primera es que la “Advertencia del autor” no figura en el índice del libro, con lo cual podemos suponer que estaría ubicada antes de la portada tal como vimos en una edición facsímil de la obra en la misma biblioteca. Por otro lado, el episodio autobiográfico lleva por título “Prólogo” en el índice pero no en la página donde aparece.

célebre: “Sombra terrible de Facundo voy a evocarte...”. Sobre este texto cabe la pregunta de si forma parte del cuerpo del texto o si debe ser considerado un peritexto. Su presencia en el formato de folletín (ver el cuadro 2 del anexo) podría inclinarnos a pensar que forma parte del cuerpo del libro y, en ese sentido, no puede ser considerado un paratexto. Así está consignado en el cuadro 1 del anexo. En él también se hallan presentes referencias al tema de la obra, a su contexto, destinatarios e incluso a la estructura del libro, todas características propias del uso que en la actualidad damos a una introducción, como se da en esta tesis. Señala Sarmiento, entre otras cosas:

He creído explicar la revolucion argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular (1961: 16).

Sin embargo, fue eliminada de las ediciones de 1851 y 1868. En la carta-prólogo dirigida a Valentín Alsina señala como único motivo de su supresión el ser “inútil” (1961: 22). Podemos preguntarnos por qué resulta inútil esta “Introducción” en el contexto sociopolítico de cada una de estas dos ediciones. No lo dice Sarmiento, pero es posible hipotetizar que en ambos contextos hay uno de los representantes de la “civilización” –o la civilización misma– que está por triunfar (1851) o que ya ha triunfado (1868). En esta Introducción desarrolla en profundidad el propósito que lo mueve a escribir *Facundo*: explicar las luchas internas de un pueblo que resultan un “misterio a dilucidar” (Sarmiento, 1961: 10-11). Pero en 1851 parece que esa lucha está llegando a su fin con el ocaso de Rosas y el nuevo liderazgo de Urquiza, como explicamos previamente; y en 1868 es el propio triunfo, y el de su partido, el que confirma aquel comienzo del fin. Si tenemos presente que la introducción es una forma de guiar la lectura, tal vez la inutilidad que declara Sarmiento es sobre este modo de guiarla: ya no ve a *Facundo* como la búsqueda de explicar el “misterio” de las luchas internas, el “enigma” de Rosas –en todo su poderío en 1845– y la necesidad de estimular a los suyos para no abandonar una empresa que, aunque sea ardua no es absurda (Sarmiento, 1961: 13-15). La lectura debe ser desde otro lugar, porque la lucha está casi lograda y ahora *Facundo* debe ser leído de otra manera. Aquel “misterio” se ha ido aclarando, y en gran medida, *Facundo* ha contribuido para que así sea. Ahora su lectura se orienta a entender de dónde se viene: *Facundo* nos explica el origen del mal que está llegando a su fin. Ya no es la invitación a ponerle fin. Sin embargo, es preciso tener memoria y estar alertas para que lo ganado perdure.

En este punto resulta muy interesante la observación de Adriana Amante –en otra línea interpretativa– cuando considera la eliminación de la “Introducción” frente a la permanencia del episodio autobiográfico sobre el comienzo de su exilio en Chile, en la edición de 1851:

Sarmiento saca la Introducción del libro, dejando, no por casualidad, el Prólogo [...] Es allí, en ese relato en primera persona, y *no* en la invocación al muerto, y *no* en la teoría del hombre representativo que tan bien le calzaba a Facundo, y *no* en la valoración de una biografía americana, donde Sarmiento deposita, *ese año* de 1851 la mayor carga política del libro: hace énfasis más en el hombre que escribe que en el hombre que, representando para él la barbarie, le permitía dilucidar el problema nacional (2015: 268, cursivas en el original).

Desde esta perspectiva, lo que Amante señala es la diferencia entre ambas ediciones ya que le atribuye a la de 1845 un tono más “pendenciero” que el tono de la edición de 1851. Y la edición de 1868 resulta “la más lavada de todas las ediciones que Sarmiento ha hecho de Facundo” (2015: 269), ya que ni siquiera incluye el episodio autobiográfico:

La mayor neutralidad, dentro de lo posible, tratándose de un libro como este, para la vida de Quiroga. Pero lo que suaviza por un lado, lo sobrecarga por otro, dado que esta vez hay una pieza más candente en relación con la política: estando en Estados Unidos, Sarmiento ha escrito su complemento del Facundo: *El Chacho Peñaloza. Último caudillo de la cordillera de los Llanos (Episodio de 1863)*, y lo incluye –otra vez con *Aldao*, como en la segunda– en esta tercera edición (2015: 269).

La edición de 1874 vuelve a incluir la “Introducción”, pero esta vez en los principios del libro, es decir, se constituye claramente como paratexto. De hecho, está ubicada entre el prefacio de Mary Mann y la dedicatoria a Alsina, es decir, separada del cuerpo del libro. Este cambio evidencia una decisión por la que Sarmiento le otorga una función diferente al mismo texto. Una hipótesis posible para explicar esta decisión es que quiso volver a incluir este texto como una invitación a considerar y entender la obra desde el lugar que fue pensada originalmente. Es preciso incluirlo, ya que completa toda la intencionalidad que gestó al *Facundo*, el que se permite volver a editar cuando, ya en los finales de su carrera política, demuestra que su proyecto ha sido cumplido. En esta misma línea lo considera Adriana Amante:

Quizá porque ya ha cubierto todo el arco. Porque fue gracias a ese libro que llegó a la presidencia; y si bien no piensa retirarse de la escena política, sabe que ha alcanzado su punto cúlmine, el *non plus ultra* de la política y de la escritura (2015: 270).

Sea prefacio o introducción, lo cierto es que cumplió en su origen, y en su reaparición en 1874, la función propia de todo prefacio autoral: “asegurar al texto una buena lectura” (Genette, 2001: 168).

En cuanto a los finales del libro, aparecen en las ediciones de 1851, 1868 y 1874. En las tres hay un apéndice con tres proclamas de Juan Facundo Quiroga. El mismo Sarmiento, al presentarlas, se encarga de justificar su inclusión:

Las proclamas que llevan la firma de Juan Facundo Quiroga tienen tales caracteres de autenticidad que hemos creído útil insertarlas aquí como los únicos documentos escritos que quedan del aquel caudillo. Campea en ellas la exageración i ostentación del propio valor, a la par del no disimulado miedo de inspirar miedo a los demás. La incorrección del lenguaje, la incoherencia de las ideas, i el empleo de voces que significan otra cosa que lo que se propone expresar con ellas... (1961: 281).

Sobre esta intencionalidad manifiesta, reflexiona Josefina Cabo:

¿Qué lee Sarmiento? Mal uso de las palabras y confusión por parte de quien no maneja la letra escrita. [...] Sarmiento lucha contra el desorden y el caos que, si antes ha leído en su accionar, también lee en la escritura de *Facundo*, y que concibe como otro signo de la barbarie (2021).

Podemos hipotetizar otras dos posibles motivaciones. La primera, según Lucila Pagliai, en línea con lo dicho por Sarmiento, la inclusión de estos textos está “destinado[a] a contrastar la escritura de la civilización con la escritura de la barbarie” (2012: 40). En segundo lugar, podría interpretarse que Sarmiento responde con “documentos” a los reclamos de la crítica en general, y de Alsina en particular, cuando le reprochan falta de fundamento a sus expresiones, y que el propio Sarmiento recoge al decirle a Alsina: “...el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de los documentos a la mano...” (1961: 21).

En la segunda, tercera y cuarta edición agrega otro texto de su autoría del mismo año de *Facundo* (1845): la vida de Félix Aldao que, según Lucila Pagliai, “amplía el espacio de lectura sobre la violencia de los caudillos federales [...] que Sarmiento viene denunciando desde tiempo antes” (2012: 40). En la segunda y tercera incluye el artículo que Charles de Mazade escribió sobre el libro en la *Revue de Deux Mondes*, publicado el 15 de septiembre de 1846 cuando Sarmiento visita Francia, inclusión que podemos pensar, a modo de hipótesis, que recoge la lectura de la Europa “civilizada”, signo de respaldo y de prestigio más que necesarios en 1851 y 1868 por las circunstancias referidas. En las ediciones de 1868 y de

1874 –tercera y cuarta– incluye también la vida del Chacho Peñaloza, escrita durante su estancia en los Estados Unidos. Pagliai recoge un interesante dato acerca de la intencionalidad al incluir esta otra biografía en una nueva edición de *Facundo*. Para ello cita una carta de Sarmiento a Mitre en la que afirma: “Escribo una sucinta biografía del *Chacho*, para engrosar y completar la de Quiroga que hago reimprimir” (2012: 45).<sup>33</sup>

Podría señalar muchos detalles más acerca de los motivos –documentados o conjeturales– que guían a Sarmiento en la reconsideración de los peritextos que incluye/excluye en las diferentes ediciones. Remito para ello a los importantes trabajos citados, especialmente el de Lucila Pagliai (2012). A los fines de este trabajo, creo que el señalamiento de los más relevantes sirve para destacar, una vez más, la tarea de reeditar el *Facundo* que realizó Sarmiento: lejos de la reescritura, lleva adelante un rearmado de la obra a partir de los textos que elige para acompañar las diferentes reediciones.

### ***3.2.3. Cambios en la estructura o cuerpo del libro***

El cuerpo del libro y su estructura también es producto del trabajo del autor en conjunto con el editor. Cuando no hay reescritura (que, como venimos sosteniendo, Sarmiento declara querer hacer más adelante, pero nunca hace), los cambios en la estructura parecen privilegiar la mirada del editor por sobre la del autor. Las modificaciones que introduce Sarmiento en las distintas ediciones están, como en el resto de las que hemos relevado –título y peritextos–, guiadas por las circunstancias políticas, por su proyecto personal y por las sugerencias de los lectores, tanto de la crítica como del público en general.

El *Facundo* está dividido en partes y en capítulos desde su gestación. En efecto, en su publicación como folletín vemos ya una “Introducción” (mencionada en el apartado anterior), una primera parte dividida en cuatro capítulos y una segunda parte dividida en nueve con una numeración consecutiva dentro de cada una. Como podemos ver en el cuadro 2 del anexo, no necesariamente coincide el capítulo con la publicación, es decir, hay capítulos que se desarrollan en una entrega, otros en dos e incluso en tres entregas. La primera parte no lleva nombre, mientras que la segunda se titula “Vida de Juan Facundo Quiroga” y comienza nuevamente la numeración de capítulos, lo que marca una diferencia con la primera. En la “Introducción”, que, como hemos señalado, consideramos tanto en el folletín como en la primera edición parte del cuerpo del libro, señala sobre esta división:

Razones de este jénero me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una en la que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra en

---

<sup>33</sup> La cita de Lucila Pagliai fecha la carta el 28 de junio de 1866.

que aparece el personaje con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera esté ya revelando la segunda sin necesidad de comentarios ni explicaciones (1961: 19).

La edición de 1845 conserva esta división con dos modificaciones: a la primera parte la llama curiosamente “Facundo” y en la segunda parte agrega dos capítulos no aparecidos en el folletín por los que introduce conceptos de orden político y un plan de gobierno, con lo cual tenemos en total quince capítulos.

Las ediciones de 1851 y 1868 eliminan estos dos capítulos por las razones políticas referidas y, en principio, por la sugerencia de Alsina, quien señala que el libro está concluido, a su entender, con la muerte de Quiroga. Así lo dice Sarmiento:

He suprimido la introduccion, como inútil, i los dos capítulos últimos como ociosos *hoi*, recordando una indicacion de usted en 1846 en Montevideo, en que me insinuaba que el libro estaba terminado en la muerte de Qiroga (1961: 22, el destacado es mío).

Me parece importante destacar ese “hoi” mencionado por Sarmiento como la afirmación de que las condiciones del aquí y ahora de la nueva edición marcan la necesidad de pensarla cuidadosamente.

En la edición de 1851 conserva el nombre de “Facundo” al comenzar los capítulos – los que ahora componen el cuerpo del libro al excluirse la “Introducción”–, pero no se divide en partes, sino que es una secuencia única de trece capítulos de numeración correlativa. En la edición de 1868 sigue el mismo criterio, pero en vez de “Facundo” lo titula “Civilización y barbarie”. Finalmente, la edición de 1874 vuelve a dividir la obra en dos partes aunque mantiene la numeración consecutiva de todos los capítulos. La primera se llamará “Civilización y barbarie” mientras que la segunda restituye el nombre de “Vida de Juan Facundo Quiroga”. En esta edición vuelven los capítulos XIV y XV.

Sarmiento no ha reescrito ni un solo título de capítulo. Incluso conserva idénticos los epígrafes que preceden a cada uno. Pero sí no ha dudado en eliminar aquellos capítulos que resultaban inconvenientes para el “hoi” de cada edición. Esta “mutilación” –o el haber “cruelmente cercenado” la obra–, según Alberto Palcos, queda reparada en la cuarta edición:

Pueden volver cómodamente, entonces, las partes guillotinas. Más: conviene su retorno, porque así el público tendrá ocasión de comparar su programa de gobierno esbozado en el último capítulo con el que acaba de llevar a cabo desde el poder, y palpará hasta qué extremos ha sido consecuente con los principios proclamados en el exilio (1961: XVII).

Hablar de “mutilación” puede resultar cuestionable por ser una expresión exagerada. Pero resulta interesante para pensar cuál es el *Facundo* “verdadero”. La idea de mutilación señala que le falta algo que le es propio, y por lo tanto, está incompleto. Noé jitrík se refiere de alguna manera a este punto en una interesante nota al pie en el prólogo “Muerte y resurrección de *Facundo*”:

Sarmiento prefiere esta riqueza a la nitidez conceptual; incluso la fuerza en un proceso de corrección del texto que elimina fragmentos denunciadores de sus inconsecuencias o de su estilo político. Esto plantea una cuestión: ¿en dónde está más puro el pensamiento del autor? ¿En la primera edición o en las corregidas? Si se estudian algunas supresiones, se advierte que han tenido por objeto homogeneizar en el tiempo su figura ideológica quitando elementos que puedan hacerla aparecer como inconsecuente o poco perspicaz, tal como la desaparición de los elogiosos conceptos sobre el Chacho Peñaloza, de la primera edición. Se ve que en 1868 o 1874, no podía soportar el recuerdo de sus antiguas simpatías, ahora contrastadas por una enemistad a muerte. Habría, acaso, que rescatar su primer pensamiento, pero igualmente es significativo el proceso de elaboración. ¿De cuál de las etapas puede decirse que representa con mayor fidelidad su pensamiento más íntimo? La etapa corregida integra una voluntad de forma que, como hemos visto, desdeña incongruencias dentro de su historia personal, haciendo refluir sobre lo que queda toda la fuerza de sus intenciones y vivencias; la etapa impulsiva muestra un momento tan solo de su carrera, ignorante todavía de la importancia de sus actos y palabras. No podemos sino actuar con la definitiva, pero conociendo la anterior podremos tener una imagen acaso más fiel de sus modos típicos: piensa lo que se puede interpretar de lo que deja, para lo cual, como en otros terrenos, elimina lo que le hace daño o simplemente lo que no le conviene (1968: 110, nota al pie).

En vez de pensar en el “verdadero” pensamiento de Sarmiento en el libro o en el “definitivo” *Facundo*, yo prefiero pensarlo como algo vivo que se transforma en función de las lecturas del público, de los lectores, de los críticos y de su editor, atravesados por el tiempo que viven. Desde esta perspectiva, al libro no le “falta” nada en 1851 o en 1868: es el libro completo para ese aquí y ahora. Señala el mismo Palcos más adelante en el “Prólogo” de su edición crítica:

Solía jactarse el prócer de no retocar sus escritos, ni de *releerlos*; pasaban de sus manos a las máquinas, tal como acababa de pergeñarlos, con sorprendente rapidez. Esto acaece también con *Facundo*, pero al reeditarlos le imprime un sinnúmero de variantes de *forma*, convencido de que custodia su más alta gloria literaria (1961: XVIII, los destacados son míos).



A diferencia de lo que afirma Palcos, yo entiendo que sí hay una relectura: relea su obra a la luz de su “hoi”, solo que elige una forma diferente de custodiar su “gloria literaria” para que siga siendo militante en el tiempo que le toca vivir y que elige protagonizar: la reedita. En esta tarea, logra un libro nuevo cada vez.

### **3.3. Reeditar o reescribir el *Facundo***

Las muchas mutaciones editoriales que Sarmiento ha producido en las ediciones de *Facundo son posibles por y*, al mismo tiempo, *sirven a* ese carácter indeterminado de la obra como proyecto singular y como obra literaria. Un nuevo montaje vuelve a producirse en cada edición y sirve al proyecto político de su autor anclado en cada situación histórica. La misma intencionalidad militante se expresa en un nuevo libro que ha sufrido transformaciones estructurales.

Lejos de eliminar su carácter “informe” –así adjetivado por el propio Sarmiento–, cada reedición construye un nuevo libro con sus propias indeterminaciones. En esa construcción, aparece como telón de fondo el universo del público y de los lectores a los que Sarmiento pretende llegar y sobre los que pretende influir. Y lo hace, no tanto a partir de los enunciados ideológicos que permanecen en su mayoría idénticos desde 1845, sino a través de una configuración de la obra, reformada para lograr cierto efecto de lectura. Quiere influir en sus lectores y en el público manipulando su lectura: es su forma de mantener el carácter militante de la obra. Las transformaciones que introduce, y que hemos descripto en los apartados previos, me permiten hipotetizar que Sarmiento intuía en qué medida son los lectores quienes completan la obra. Elige la expresión literaria como aquella que le permite calar más hondo en estos lectores y aunque pretenden disuadirlo de su valor como herramienta –pensemos en Alsina–, Sarmiento sabe que es el más fecundo instrumento de transformación. Por eso insiste, y no reescribe, sino que reedita.

No reescribe, me atrevo a interpretar, por dos motivos: porque está convencido de la herramienta que encuentra en la literatura, pero también porque hay una unidad de sentido en la búsqueda político-ideológica de una obra que está atada a su vida. *Facundo* es el doble de Sarmiento: ambos son actores de la escena nacional.

Pero para transformar el libro no solo piensa en cómo guiar la lectura de los destinatarios de cada edición, sino que repasa las lecturas que han tenido las ediciones previas. Toma las lecturas del público, de los críticos, de sus amigos y de sus adversarios, de los lectores en general, y las tiene en cuenta: las usa para presentar la obra, para producir

transformaciones, para preparar ese libro que buscará tener cierto efecto político en ese nuevo contexto de aparición.<sup>34</sup> Ese proceso de retomar las lecturas de las otras ediciones y de “leer” el contexto de aparición es un acto que Sarmiento hace como editor.

Cuáles son esas lecturas que recoge para reeditar el libro, de quiénes y cuál es la lectura que él mismo realiza para reeditar su obra serán los temas que abordaré en el próximo capítulo.

---

<sup>34</sup> Esto se profundizará en el capítulo siguiente.

## Anexo

**Cuadro 1**

	Edición de 1845		Edición de 1851		Edición de 1868		Edición de 1874	
<b>Principios del libro</b>	Advertencia del autor		----		----		----	
	Episodio biográfico sobre el inicio de su exilio. Sentencia en francés.		Prólogo (Episodio biográfico sobre el inicio de su exilio. Sentencia en francés.).		----		Episodio biográfico sobre el inicio de su exilio. Sentencia en francés.	
	----		----		Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann		Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann	
	----		----				Introducción	
			Señor Don Valentín Alsina		----		Señor Don Valentín Alsina	
<b>Cuerpo del libro</b>	Juan Facundo Quiroga. Introducción <sup>35</sup>		---		----		----	
	Facundo. Parte primera	Capítulo I. Aspecto físico de la República Arjentina, i carácter, ábitos e ideas que enjendra	---	Capítulo I. Aspecto físico de la República Arjentina, i carácter, hábitos e ideas que enjendra	Civilización y barbarie	Capítulo I. Aspecto físico de la República Arjentina, i carácter, hábitos e ideas que enjen	Civilización i barbarie	Capítulo I. Aspecto físico de la República Arjentina, i carácter, ábitos e ideas que enjendra
		Capítulo II. Orijinalidad y caracteres arjentinos		Capítulo II. Orijinalidad y caracteres arjentinos		Capítulo II. Orijinalidad y caracteres arjentinos.		Capítulo II. Orijinalidad y caracteres arjentinos

<sup>35</sup> En la cuarta edición (1874) reaparece como peritexto.

		Capítulo III. Asociación		Capítulo III. Asociación		Capítulo III. Asociación		Capítulo III. Asociación
		Capítulo IV. Revolución de 1810		Capítulo IV. Revolución de 1810		Capítulo IV. Revolución de 1810		Capítulo IV. Revolución de 1810
	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga	Capítulo I. Infancia i juventud		Capítulo V. Vida de Juan Facundo Quiroga.		Capítulo V. Vida de Juan Facundo Quiroga.	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga	Capítulo V. Vida de Juan Facundo Quiroga
		Capítulo II. La Rioja		Capítulo VI. La Rioja		Capítulo VI. La Rioja		Capítulo VI. La Rioja
		Capítulo III. Sociabilidad (1825)		Capítulo VII. Sociabilidad (1825)		Capítulo VII. Sociabilidad (1825)		Capítulo VII. Sociabilidad (1825)
		Capítulo IV. Ensayos		Capítulo VIII. Ensayos		Capítulo VIII. Ensayos		Capítulo VIII. Ensayos
		Capítulo V. Guerra social. La Tablada		Capítulo IX. Guerra social. La Tablada		Capítulo IX. Guerra social. La Tablada		Capítulo IX. Guerra social. La Tablada
		Capítulo VI. Guerra social. Oncativo		Capítulo X. Guerra social. Oncativo		Capítulo X. Guerra social. Oncativo		Capítulo X. Guerra social. Oncativo
		Capítulo VII. Guerra social. Chacon		Capítulo XI. Guerra social. Chacon		Capítulo XI. Guerra social. Chacon		Capítulo XI. Guerra social. Chacon
		Capítulo VIII. Guerra social. Ciudadela		Capítulo XII. Guerra social. Ciudadela		Capítulo XII. Guerra social. Ciudadela		Capítulo XII. Guerra social. Ciudadela
		Capítulo IX. Barranca-Yaco!!!		Capítulo XIII. Barranca-Yaco!!!		Capítulo XIII. Barranca-Yaco!!!		Capítulo XIII. Barranca-Yaco!!!
		Capítulo X. Gobierno unitario		----		----		Capítulo XIV. Gobierno unitario
		Capítulo XI. Presente y porvenir		----		----		Capítulo XV. Presente i porvenir
<b>Finales del libro</b>		----	----	Apéndice	Proclama	Apéndice		Proclama
	----	----	El general Quiroga		El general Quiroga		El general Quiroga	

	----	----		Proclama		Proclama		Proclama
	----	----	Aldao	El general D. Frai Félix Aldao Apuntes biográficos	Aldao	El general D. Frai Félix Aldao Apuntes biográficos	Aldao	El general D. Frai Félix Aldao Apuntes biográficos
	----	----	----	----	El Chacho	Último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863	El Chacho	Último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863
	----	----	Civilización i barbarie	Del americanismo i de las Repúblicas del Sur. La Sociedad Argentina. Quiroga. Rosas (Revista de Deux Mondes, 15 de septiembre de 1846) <sup>36</sup>	Civilización i barbarie	Del americanismo i de las Repúblicas del Sur. La Sociedad Argentina. Quiroga. Rosas (Revista de Deux Mondes, 15 de septiembre de 1846)	----	----

<sup>36</sup> El artículo publicado en la revista francesa lleva la firma de su autor, Charles de Mazade.

**Cuadro 2**

Folletín		Edición de 1845	
Viernes 2/5	Introducción. I	Juan Facundo Quiroga. Introducción	
Sábado 3/5	Introducción. II		
Lunes 5/5	Parte primera. Capítulo I. Aspecto físico de la República argentina, i carácter, ábitos e ideas qe enjendra	Facundo. Parte primera	Capítulo I. Aspecto físico de la República Argentina, i carácter, ábitos e ideas que enjendra
Miércoles 7/5	Parte primera. Capítulo II. Oriñinalidad i caracteres argentinos		Capítulo II. Oriñinalidad y caracteres argentinos
Jueves 8/5			
Viernes 9/5	Parte primera. Capítulo III. Asociación. La pulpería.		Capítulo III. Asociación
Lunes 12/5	Capítulo IV. Revolución de 1810.		Capítulo IV. Revolución de 1810
Martes 13/5	.		
Miércoles 14/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo I. Infancia y juventud	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga	Capítulo I. Infancia i juventud
Jueves 15/5			
Viernes 16/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo II. La Rioja		Capítulo II. La Rioja
Sábado 17/5			
Lunes 19/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo III. Sociabilidad. 1825		Capítulo III. Sociabilidad (1825)
Martes 20/5			
Miércoles 21/5			
Jueves 22/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo IV. Ensayos		Capítulo IV. Ensayos
Sábado 24/5			
Lunes 26/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo V. Guerra social		Capítulo V. Guerra social. La Tablada
Miércoles 28/5			
Jueves 29/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo VI. Oncativo		Capítulo VI. Guerra social. Oncativo
Viernes 30/5	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo VII. Chacón		Capítulo VII. Guerra social. Chacon
Sábado 31/5			
Martes 3/6			
Jueves 5/6	Segunda parte. Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo VIII. Ciudadela	Capítulo VIII. Guerra social. Ciudadela	
Se interrumpe y se retoma la publicación de la novela <i>Rienzi, el último de los tribunos</i> (novela interrumpida a su vez el 2 de mayo para la publicación de <i>Facundo</i> )			
Sábado 21/6	Vida de Juan Facundo Quiroga. Capítulo VIII. Ciudadela		Capítulo VIII. Guerra social. Ciudadela
Suplemento al número 813	Capítulo IX. Barranca-Yaco!!!		Capítulo IX. Barranca-Yaco!!!
-----	-----		Capítulo X. Gobierno unitario
-----	-----		Capítulo XI. Presente y porvenir

## Capítulo 4. De los distintos lectores: el público, la crítica y el editor

En este último capítulo cerramos el círculo de la tríada autor-lector-libro centrándonos en la tercera operación: la lectura. He planteado en los capítulos previos que la edición implica una operación de lectura, pero que debe considerarse distinta de otras lecturas posibles. Es momento de profundizar en este aspecto –solo esbozado hasta el momento–, y trataré de responder a los interrogantes planteados al finalizar el capítulo 3 y, por extensión, completar esta búsqueda de respuestas a los interrogantes iniciales de esta tesis.

Hay múltiples formas de abordar esta operación. En función del interés que mueve este trabajo, deseo plantearla desde tres perspectivas. Por un lado, profundizar, desde un punto de vista teórico, en *qué es leer*, en línea con lo que se desarrolló en el capítulo anterior. En segundo lugar, y en relación con el libro elegido, quiénes fueron los lectores de *Facundo* en el período de las cuatro ediciones; pero, más importante aún, *quiénes fueron los lectores que Sarmiento consideró* para llevar adelante sus ediciones. Y en tercer lugar, cuál o *cuáles fueron las lecturas* de Sarmiento de su propia obra y cómo esto se tradujo en su trabajo de editor.

Recoger las lecturas de un libro, las lecturas llevadas adelante en una época y los modos de leer de cada momento de la historia –terreno de la historia de la lectura– implica varias dificultades, en particular si se pretende indagar en un pasado no muy cercano, como en nuestro caso. Robert Darnton (1996) en su análisis sobre cómo historizar este fenómeno, señala cinco modos posibles de abordar el tema: estudiar cómo se retrata la lectura (cartas, pinturas, etcétera); ver cómo se aprende a leer; analizar las autobiografías; a través del análisis de la materialidad de los libros y, por último, ver cómo los lectores construyen el libro. Esta última manera es la que Darnton le atribuye a la teoría literaria. Así lo explica: “Insisten [quienes hacen teoría literaria] en que el significado de un libro no está fijado en sus páginas, sino que es construido por sus lectores. De este modo, la respuesta del lector se ha convertido en el punto clave en torno al cual gira el análisis literario” (1996: 200). Esta construcción de los lectores puede resultar inasible salvo que se consideren los testimonios que pudieron dejarnos de esas lecturas.

Lo cierto es que tampoco bastan estos testimonios, sino que el fenómeno debe abordarse en su complejidad y teniendo en cuenta los tres polos de los que habla Roger Chartier: “...considerar las relaciones anudadas entre tres polos: el texto, el objeto que lo porta y la práctica que se apodera de él” (1994b: 46). Este es el abordaje que planteamos

desde el comienzo de esta tesis, ya que el rol activo y protagónico del lector de ninguna manera ignora la importancia del texto producido por el autor (capítulo 2) y el libro que lo porta (capítulo 3). Este “nudo” –en palabras de Chartier– señala lo que denomina la “tensión central” de toda la historia de la lectura:

De un lado, la lectura es práctica creadora, actividad productora de significaciones en modo alguno reductibles a las intenciones de los autores de los textos o de los *hacedores de libros* [...]. De otro lado, el autor, el comentarista y el *editor* siempre piensan que el *lector debe ser sometido* en un sentido único, a una comprensión correcta, a una lectura autorizada (1994b: 42, el destacado es mío).

En este capítulo intento señalar esta búsqueda permanente de Sarmiento de someter al lector de su *Facundo*, llevada adelante cuatro veces como editor y solo como autor en su creación inicial. Por eso elijo hacerlo a partir de las lecturas que Sarmiento tuvo en cuenta entre las muchas que se realizaron de su obra. Para un panorama más amplio de estas lecturas, remito a los trabajos ya citados de Pagliai (2012), Palcos (1934) y Rojas (1962), entre otros.

Los apartados que siguen, entonces, intentarán responder a estos tres interrogantes: *qué es leer, quiénes fueron los lectores* que Sarmiento consideró para reeditar su libro y *cuáles fueron las lecturas* de Sarmiento del *Facundo* que se reflejan en las obras posteriores. Esto nos servirá para comprender la dimensión lectora de la tarea de editar.

#### **4.1. Qué es leer**

Resulta necesario que, en un primer momento, profundicemos en el rol del lector, y en la operación de la lectura en sí misma y en relación con las otras operaciones. Ya he planteado en el capítulo anterior al hablar de las características del *Facundo*, que partimos de la indeterminación como una de sus propiedades esenciales, tanto en su singularidad como por su inclusión en el incipiente campo literario aún no consolidado en el siglo XIX. La construcción de un texto literario, en línea con el planteo de Wolfgang Iser (1989a y b), supone la existencia de los lugares vacíos que producen precisamente ese efecto de indeterminación, y corresponde al lector la tarea de normalizarlos. Así se “completa” la obra con cada acto de lectura. De hecho, solo podemos hablar de “obra” cuando se completa el proceso de comunicación iniciado por el autor, mediatizado en el producto de su acto creativo o artístico, y que concluye con la recepción del lector en lo que se constituye un acto estético.



La obra literaria es más que el texto producido por el autor aunque esté condicionada por él. Señala Iser al respecto:

El texto se actualiza, por lo tanto, solo mediante las actividades de una consciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, solo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la consciencia del lector (1989b: 149).

Visto de este modo, cada lector es un creador y cada lectura una actualización del texto. Esa creación no es de la “nada”, sino que está determinada por las opciones que aparecen en el texto, tanto lo dicho como lo no dicho en él, es decir, los vacíos y las perspectivas esquemáticas que deja o produce el autor. Así, el texto presenta diferentes opciones que el lector seleccionará a su arbitrio y ahí radica su acto creativo: “En todo caso podrá decirse que la forma de lectura de los textos literarios discurre como un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión” (Iser, 1989b: 153).<sup>37</sup> De este modo, el texto literario tiene un potencial de lectura que puede multiplicarse por todos sus lectores.

La lectura deviene de esta manera en un acto de representación, lejos de la mera percepción. En efecto, mientras la percepción implica la preexistencia de un objeto dado, la representación supone algo no dado o ausente: “Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones o vacíos las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como corolario de la consciencia representativa” (Iser, 1989b: 155). Desde esta perspectiva, la representación es una producción e implica un rol activo por parte del lector.

Es esta misma línea va el aporte de Michel de Certeau en su célebre texto “Leer: una cacería furtiva” (2000). Enmarcado en un análisis de la producción y consumo de los bienes culturales en general, critica la idea del consumidor pasivo y la atribuye a una subestimación: “...siempre es bueno recordar que a la gente no debe juzgársela como idiota” (2000: 189). En este sentido, el acto de producción no solo lo ejerce el autor, sino que el lector también es constructor del libro y del texto que este porta:

---

<sup>37</sup> Podríamos problematizar si esta posibilidad de lectura es solo atributo de los textos literarios, como señala Iser, o si puede ser también posible en textos de historia, filosofía o sociología, por ejemplo. Más allá de esta posibilidad, lo cierto es que este enfoque resulta útil para pensar la lectura dentro del campo literario en el que se inscribe esta tesis, y mucho más aún para la lectura de *Facundo*, obra que se desplaza en diferentes géneros y que incluye distintos discursos, como ya hemos mencionado en el capítulo 3.

Si entonces “el libro es un efecto (una construcción) del lector”, se debe considerar la operación de este último como una especie de *lectio*, producción propia del “lector”. Este último no pretende el sitio del autor ni sitio de autor; inventa en los textos algo distinto de lo que era su “intención”. Lo separa de su origen (perdido o accesorio). Combina sus fragmentos y crea algo que desconoce en el espacio que organiza su capacidad de permitir una pluralidad indefinida de significaciones (2000: 182).

Aquí podríamos detenernos y preguntarnos entonces ¿quién es ese lector? ¿Todos los que leen? ¿O los lectores calificados? Es decir, ¿todos –o cualquiera– pueden hacer esta operación productiva? En este punto es interesante también la postura de De Certeau ya que considera cómo, muchas veces, se desprecia la lectura del que podríamos llamar “lector común” y pareciera que es legítima una representación solo en la medida que esté avalada por la institución o por los profesionales, especialmente los de la crítica. Así es que señala: “La creatividad del lector crece a medida que decrece la institución que lo controlaba” (2000: 185).

En este sentido, no resultaría adecuado hablar de lectores de primera y lectores de segunda: no debe desdeñarse ninguna lectura. Pero esto no impide señalar los diferentes lectores posibles en función de su intencionalidad de lectura, del bagaje con el que llegan a ella y del contexto en el que se produce ese acto. Lo cierto es que más allá de cómo se marquen estas diferencias entre lector y lector, todos están determinados por ciertas condiciones –más allá de los condicionamientos que el texto produce– y todos son productores de una obra:

El efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de consciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o en menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa (Iser, 1989b: 157).

#### **4.2. Los lectores elegidos del *Facundo***

La importancia de los lectores en Sarmiento como autor del *Facundo* estaba dada, como he señalado en el capítulo 2, por su búsqueda de constituirse como tal, es decir, por ser reconocido como autor por el público y por sus pares, pero también por el carácter militante de la obra, como desarrollé en el capítulo 3. Desde sus comienzos como publicista y redactor

de periódicos, los lectores no fueron simplemente un universo que se encuentra, sino un universo que se construye. Tanto al crear *El Zonda* (1839) en San Juan como *El Progreso* (1841) en Santiago de Chile, analiza con detenimiento el público lector posible y el buscado, confiando en que es tarea del redactor generar y hacer crecer ese público. Así lo señala Adolfo Prieto al referirse al desarrollo de ambos proyectos:

Pero cualesquiera hayan sido las circunstancias que incidieron en el diseño de este mapa de lectura, no caben dudas de que este mapa contribuyó a revelar el *modus operandi* del Sarmiento escritor, su necesidad de insertarse en la materialidad de una audiencia tangible y verificable, de asumir la eventualidad de un horizonte de expectativas sobre el cual pulsar sus escritos, de asumir la existencia de un muro de contención que devolviera, puntualmente, las modulaciones de su propia voz (2015: 229).

Ese “muro de contención” del que habla Prieto se vuelve sustancial en el *Facundo* a la hora de pensar sus sucesivas ediciones. En primer lugar, cuando sale la primera edición en libro, en 1845, Sarmiento emprende una ardua tarea para lograr que su libro efectivamente llegue a todos los lectores posibles, pero especialmente a aquellos a los que le interesa que llegue y que, me atrevo a decir, para los que fue pensado a la hora de ser escrito.

Podemos citar algunos ejemplos de las estrategias que desarrolla para lograrlo. Así, por pedido suyo, Juan María Gutiérrez y Carlos Tejedor, dos compatriotas en el exilio, escriben sendas reseñas. El primero lo hace en *El Mercurio* de Valparaíso, el 27 de julio de 1845; el segundo, en *El Progreso* de Santiago, el 28 del mismo mes y año (ambos recogidos en la edición crítica de 1961). A Gutiérrez le encarga haga llegar ejemplares a distintos destinos:

Estos 170, los remitirá a Montevideo a alguno de sus amigos, para que asignándoles un precio vendible, los aga circular por donde convenga, sin perjuicio de darme las cuentas del Gran capitán. 25 mandados al Jeneral Paz; cincuenta introducidos furtivamente a Buenos Aires [...] Van tres para Varela, Echeverría i Rivera Indarte, los únicos tres nombres de por allá que me suenan al oído bien claros y distintos [...]. Pero volvamos a su misión de derramar la Odisea por toda la redondez del Orbe. ¿A que no a mandado un ejemplar al Times? A que no a escrito una palabra a sus amigos de Francia, el National, La Democracia Pacifica, Revistas de Paris i de Ambos Mundos.<sup>38</sup>

Sabemos que Gutiérrez no cumplió del todo con este pedido y fue el propio Sarmiento quien se ocupó de llevar el libro en su paso por Montevideo rumbo a Europa y a la *Revue de Deux Mondes* de París, como referimos en el capítulo 2. Lo cierto es que el interés de Sarmiento

---

<sup>38</sup> Carta a Juan María Gutiérrez del 22 de agosto de 1845 incluida en la edición crítica de 1961.

estaba en hacer llegar el libro tanto a sus aliados en Chile, en la Argentina y en el Uruguay, como a sus enemigos en la Argentina. También necesitaba ser reconocido en Europa y los Estados Unidos, lo que le daría un respaldo no solo como autor sino también como político. Lucila Pagliai (2012) nombra esta acción difusora de escala mundial como una “operación político-cultural *Facundo*” y la “maquinaria Sarmiento”. Por obvias razones, en la Argentina fue prohibido por Rosas, aunque tanto él como el editor del Estado, Pedro De Ángelis, elogiaron la obra. Pagliai cita la referencia de Adolfo Saldías en su *Historia de la Confederación Argentina*, quien atribuye las siguientes palabras a Juan Manuel de Rosas: “...el libro del loco Sarmiento es lo mejor que se ha escrito contra mí; así es como se ataca, señor, así es como se ataca” (2012: 63).

Entre los muchos lectores del *Facundo* que busca y logra convocar a partir de un intenso trabajo de difusión, Sarmiento recoge las lecturas de algunos y las utiliza para reeditar su libro. Esas lecturas que le “convienen” a sus variados propósitos las convierte en los paratextos que incluye en las distintas ediciones. En el apartado que sigue, analizaré los distintos paratextos desde esta perspectiva.

#### **4.2.1. Los lectores de *Facundo* en los paratextos de la obra**

Si tomamos las cuatro ediciones de la obra, y tal como referimos en el análisis del capítulo 3, encontramos que los paratextos que incluye Sarmiento en los inicios del libro son de dos tipos: o escritos por él o escritos por terceros sobre el libro, pero para otros fines (no la edición de la obra en la que es incluido el texto). Sin embargo, en todos los casos, los textos son o refieren a lecturas de la obra.

En primer lugar, encontramos la “Advertencia del autor” (edición de 1845). Este texto solo aparece en la primera edición y posiblemente esto sea así porque la lectura que recoge Sarmiento en él es la del folletín aparecido en *El Progreso*. Expresamente señala el autor: “Después de terminada la publicación de esta obra, he recibido de varios *amigos* rectificaciones de varios *hechos* referidos en ella” (1961: 5, el destacado es mío). Los principales comentarios recibidos, entonces, en principio de sus “amigos”, son sobre las inexactitudes en los datos con los que se maneja Sarmiento, frente a lo que ensaya una justificación escudado en su lejanía espacial y temporal de los acontecimientos. Lo que atribuye a comentarios de sus lectores cercanos, lo hace luego extensivo a todos los lectores de su patria: “... no es extraño que de vez en cuando el *lector argentino* eche de ménos algo que él conoce, o disienta en cuanto a algún nombre propio...” (ídem, el destacado es mío). Pero, en principio, si bien no le son indiferentes estas observaciones, y de hecho las considera

al mencionarlas, de algún modo no las entiende relevantes, ya que sobre lo más importante en la obra declara exactitud: “Pero debo declarar que en los acontecimientos notables a que me refiero, i que sirven de base a las explicaciones que doi, hai una exactitud intachable...” (ídem). Parece tener como menores las inexactitudes que le señalan los suyos, y aunque las acepta como tales, no califican como para tachar a toda su obra de imprecisa o inexacta. No obstante, en el párrafo final, concede que, en algún momento, “desembarazado de las preocupaciones” del presente, pueda reescribir la obra ayudado por los documentos con los que no cuenta desde su lugar de exilio. Sabemos, por lo mencionado en los capítulos previos, que Sarmiento nunca reescribe el *Facundo*. Sobre el asunto, señala Pagliai:

Se trata de una operación retórica en la línea de la *captatio benevolentiae* con la que además de marcar la originalidad pionera de su obra y de valorizar un método de trabajo necesariamente desaliñado, intenta resguardarse de las críticas de “inexactitudes” que él conoce y no se propondrá modificar, porque ya está claro que, a pesar de la manifiesta posición en contrario, el objetivo del *Facundo* es otro que “la verdad histórica” (2012: 38).

Podríamos decir que esta “Advertencia del autor” juega con un “sí, pero no” por parte de Sarmiento: escucho y acepto ciertos errores señalados, pero no cambio nada en el libro. Al menos no realiza correcciones referidas a los hechos entre la edición en folletín y la primera edición en libro, solo correcciones de forma (ver Palcos, edición crítica). Sin embargo, esto no es así tampoco: el gran cambio entre estas dos ediciones, y del cual no dice nada Sarmiento, es la introducción de dos nuevos capítulos al final del libro, una vez concluida la biografía de Facundo, para hablar de su proyecto político, entre otras cosas (capítulo X “Gobierno unitario” y XI “Presente y porvenir”) (ver cuadro 2 en el capítulo 3).

Tampoco hace referencia a la introducción de estos capítulos en el segundo paratexto que presenta la edición de 1845, y que también se incluye en la de 1851 –en la que lo titula “Prólogo”– y en la de 1874. Me refiero al episodio autobiográfico sobre su paso al exilio y la sentencia en francés. Lo transcribo en su versión de 1845:

On ne tue point les idées.

(Fortoul)

A los ombres se degüella: a las ideas no

Al pasar por los baños de Zonda, bajo la Armas de la Patria, que en días mas alegres habia pintado una sala, escribí con carbon estas palabras:

*On ne tue point les idées*

El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos i amenazas. Oída la traducción, “¡bien!”, dijeron, “¿qué significa esto?”

.....  
.....  
.....

Significaba simplemente, que venía a Chile, donde la libertad brillaba aun, y que me proponía proyectar las luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes. Los que conocen mi conducta en Chile, saben si he cumplido aquella protesta (1961: 6-7).

En la edición de 1851 varía el texto y en la de 1874 vuelve a la versión de la primera (ver edición crítica de Palcos, 1961: 6). Pero más allá de las variaciones en las versiones, resulta relevante la puesta en escena de un acto de escritura y de un acto de lectura, tal vez el mismo encuentro autor-lector que supone el *Facundo*. Si bien lo presenta como un texto autobiográfico –lo menciona nuevamente en *Recuerdos de provincia*, en el capítulo “Chile” y lo fecha el 19 de noviembre de 1840–, su relevancia en el mensaje que transmite lo vuelve un texto que, de alguna manera, es una gran representación de su vínculo con sus enemigos políticos. Señala Pagliai: “... un breve texto autobiográfico que convertirá en insignia y que reescribirá cada vez que calce en algún relato de su vida...” (2012: 38). Claramente, el texto refiere a sus adversarios políticos convertidos en esta representación en “lectores políticos”. Los que leen la sentencia en francés, “la comisión encargada de descifrar el jeroglífico” enviada por Rosas, fue incapaz de decodificarlo. Y no exactamente o necesariamente porque no supieran francés –aunque de hecho señala que no lo sabían, dado que tuvieron que “oír la traducción”–, sino, más importante aún, porque no pudieron decodificar el mensaje que encerraba esa sentencia. Luego, él se encarga de aclararlo. Resulta interesante aquí el análisis de Adriana Amante sobre la disposición del texto, en el que señala tres zonas de “peso tipográfico”. Una de ellas son las llamativas líneas de puntos sobre las que afirma:

...la tercera zona de peso tipográfico con esas dos líneas y media de puntos suspensivos con que Sarmiento elige, sutil y refinado en la crudeza de su posición, representar la ignorancia del bárbaro, puesta en evidencia en la imposibilidad que tendría de traducir la frase, que es sobre todo la imposibilidad de entenderla (2015: 267).

Este episodio actúa entonces como una suerte de metáfora de lo que sucedió con el folletín –o lo que seguramente sucederá con el libro (en esta primera edición)– y pone a la vista la controversia que da origen a su necesidad como político de alejarse de una tierra gobernada

por su mayor enemigo. Les está diciendo “ignorantes”, pero sobre todo está señalando la imposibilidad que tienen sus enemigos de comprender la protesta que su libro *Facundo* está lanzando al escenario político, salvo, tal vez, el propio Rosas, como hemos visto en la referencia de Saldías.<sup>39</sup> Acá vuelve la idea de libro militante al que me he referido previamente y que mantiene incluso hasta su última edición en vida. La explicación sobre la antinomia entre dos proyectos de país solo es morigerada en su expresión cuando lleva adelante la edición de 1868 –la más “lavada” en palabras de Amante (2015)–, en la que decide quitar este paratexto por las condiciones del contexto político ya mencionadas. Él sabe –y quiere que así sea– que lo leen incluso sus enemigos –no solo sus amigos– y busca hacerse leer por ellos públicamente, con una escritura en una pared o con un libro por el que trabaja mucho para que llegue a todos lados, incluso a la tierra donde a él mismo no se le permite regresar.

En la edición de 1851 incluye, junto a este episodio autobiográfico, la carta a Valentín Alsina, en la que hace referencia a la lectura crítica que este ha realizado a pedido del propio Sarmiento. Incluye esta carta nuevamente en la edición de 1874. Dado su carácter de lectura crítica especializada, nos ocuparemos en extenso de ella en el próximo apartado.

En tercer lugar debemos referirnos al paratexto que incluye por primera vez en la edición de 1868, esta vez un texto no escrito por él, sino por una lectora calificada: Mary Mann. Con el título “Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann” se trata de la presentación que la traductora de *Facundo* al inglés llevó adelante ese mismo año. Según una carta de Sarmiento a la autora, fechada en Nueva York el 24 de octubre de 1865, incluida en la edición crítica de Palcos (1961: 420) es la misma Mary Mann –amiga, junto a su esposo, de Sarmiento– quien le propone hacer la traducción. Recordemos que en ese año Sarmiento está en Nueva York como ministro plenipotenciario. En dicha carta responde a una de Mary Mann en la que la estadounidense elogia la “Introducción” de *Facundo* y le propone llevar adelante la traducción al inglés. Dice Sarmiento:

Quien puede traducirla sino quien mejor sabe sentir las ideas que ha querido espresar la introducción! No queria cuando de ello hablamos aceptar su ofrecimiento temeroso de imponerla un trabajo tedioso; pero ahora que me consta lo hará con amor de madre por todo el

---

<sup>39</sup> Según el análisis de Ricardo Piglia, el gesto político de la frase está tanto en que sea en francés como en la tergiversación que de ella hace Sarmiento, es decir, en su manejo de la verdad. Una frase que cita mal, que atribuye a quien no la dijo (la cita es de Diderot) y que traduce mal hacen de ella una construcción ficcional. Señala Piglia: “En ese ejemplo microscópico se sintetizan los procedimientos que Sarmiento va a expandir y a reproducir a lo largo de todo el libro (y en su escritura literaria): se trata de un manejo de la verdad, ligado a la vez al error, a la traducción, al plagio, a la falsificación, a la urgencia, a la apropiación, a la libertad ficcional, a la necesidad política. [...] No importa si esa construcción es verdadera o falsa, como la ficción es a la vez verdadera y falsa; como la ficción busca producir una experiencia de la verdad” (1998: 29).

oro del mundo quisiera que otro que usted, *pasase al ingles mi pensamiento*. Traduzcalo pues, y haga de ello de modo que pase en revista, si encuentra entre sus amigos, quien quiera prestarle la columna de alguna publicación (1961: 421, el destacado es mío)

Dicha traducción y edición sigue, según Ara (1958), la de 1851, y según Pagliai (2012) y Cabo y Nijensohn (2012), la de 1868.<sup>40</sup> La edición se titula *Life in the Argentine Republic in Days of the Tyrants; or, Civilization and Barbarism*. Además del prefacio y del texto central de *Facundo*, incluye la “Introducción” de 1845, la carta a Alsina, el apéndice, la biografía de Aldao como un capítulo más y algunas páginas de *Recuerdos de provincia* y de *Viajes por Europa, África i América*, además de una biografía del sanjuanino (Pagliai, 2012).

Volviendo al “Prefacio” que Sarmiento decide incluir en su tercera edición y que también incluye en la cuarta, es importante señalar que este texto, como toda la edición en inglés, es un respaldo a Sarmiento como autor y como político. Según Pagliai: “Mary Mann construye un discurso ideologizado sobre la historia argentina, en el que destaca hasta la exageración la importancia de los escritos de Sarmiento en la lucha por cambiar la realidad política del país” (2012: 48). De hecho, en él hace una referencia encomiástica de su autor, menciona sus otros libros –*Recuerdos de provincia, Argirópolis*–, alude al artículo publicado en Francia por Charles de Mazade, del que incluye una cita, y hace referencia a la buena recepción del libro en Europa, especialmente en Francia y España. En todo momento toma partido político a favor del “coronel Sarmiento” y desde ese lugar hace un recorrido histórico desde la fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza, en 1535, hasta la confirmación de que Sarmiento es candidato seguro para ocupar la presidencia en su país. Así concluye el “Prefacio”:

Quando era gobernador de San Juan hizo por reformar el gobierno del Estado pero se le opusieron sus amigos unitarios, temerosos de que diera demasiado poder a las provincias. La desastrosa historia de los últimos años ha probado que estaba de su parte la razón, i sus compatriotas, a la luz de la conflagracion de la guerra civil, han visto al fin que él era su mejor mentor, i el único hombre público que habría podido dominar la situación. Hoy le llaman al gobierno (edición crítica, 1961: 433).

En esta pequeña muestra del tono del texto construido por Mary Mann, vemos cómo, efectivamente, es su lectura un respaldo político importante, tanto por su condición de esposa de un hombre influyente como por su condición de estadounidense, si tenemos en cuenta el

---

<sup>40</sup> Me inclino a darle la razón a Guillermo Ara dada la fecha de la carta referida (1865). Sin embargo es cierto que no necesariamente tradujo a partir de la edición que leyó primero (la segunda).



modelo que dicho país representa para Sarmiento. En Mary Man encuentra no solo a alguien que en su lectura ha comprendido su libro, sino que, según señala en la carta, ha penetrado cabalmente en su pensamiento. Esta lectura “amiga” es la mejor carta de presentación que corona, de alguna manera, este ascenso político de Sarmiento a la primera magistratura, siempre de la mano de “su otro yo”, el *Facundo*.

Por último, debemos mencionar un texto que si bien no está en los inicios sino en los finales del libro en su segunda y tercera edición, actúa como un paratexto de presentación de la obra, y así lo menciona en la portada de la segunda edición. Se trata del texto ya mencionado de Charles de Mazade publicado en la *Revue de Deux Mondes* el 15 de septiembre de 1846, por el que tanto luchó y al que nos hemos referido en el capítulo 2. Se titula “Civilización y barbarie. Del americanismo i de las repúblicas del sur. La sociedad argentina. Quiroga. Rosas”.

La lectura de *Facundo* que refleja Mazade en su artículo es una crítica a lo que denomina “americanismo”. Para llegar a tal idea, comienza el texto con una comparación entre América del Norte y América del Sur a partir de dos figuras históricas representativas: Washington para la primera, Bolívar para la segunda. A partir del contraste entre ambas, llega a un diagnóstico del porqué de su diferente desarrollo, en una abierta desvalorización de los pueblos de la América del Sur. Resumido en el término “americanismo”, señala:

Este pensamiento es el americanismo, palabra tan bárbara como la misma cosa que representa! Engañosa satisfacción dada a las necesidades de nacionalidad que esperimetan aquellos países nuevos! ¡Ilusión de un patriotismo mezquino, rudo y brutal! Los instintos selváticos i las preocupaciones exclusivas de la naturaleza española se mezclan para formar ese tipo nacional, cuyo rasgo mas señalado es la antipatia declarada contra los demas pueblos... (edición crítica, 1961: 319).

En esta línea, señala luego de esta caracterización que quien mejor ha descrito este problema es Sarmiento en su libro *Facundo*:

No sería menos interesante el someter a la América del Sur al mismo análisis, describir su naturaleza peculiar, sus costumbres extraordinarias i sus pasiones sanguinosas. Obra sería esta que debería emprender quien reuniese las *dotes de filósofo i de viajero, de poeta i de historiador, de pintor de costumbres i usos i publicista*. El Sr. Sarmiento ha intentado realizar esta idea en un libro pequeño publicado en Santiago de Chile, probando de este modo, que, si la civilización tiene enemigos en aquellas regiones, también encuentra en ellas órganos elocuentes. [...] ¿no será curioso escuchar el testimonio de un americano acerca de la crisis de

su país, i leer en las pajinas de una obra que nos llega de tres mil leguas de distancia, la opinión que el Nuevo Mundo tiene de sí mismo? (*ibidem*: 323, el destacado es mío)

Luego de esta primera invitación a la lectura del *Facundo*, Mazade hace un análisis detallado de las diferentes partes de la obra, con lo que nos permite afirmar que ha hecho una lectura atenta de ella.

Por lo dicho hasta aquí, su lectura parece ser en clave sociológica al atribuir a la obra esta capacidad de describir la realidad de los pueblos de la América del Sur y su “lamentable americanismo”. Sin embargo, si bien predomina, la atenta lectura de Mazade no desconoce la complejidad de la construcción del *Facundo*, que hace de él algo más que un libro de carácter sociológico. Lo hace cuando describe las características de quien debe llevar adelante una obra como esta: “...quien reuniese las dotes de filosofo i de viajero, de poeta i de historiador, de pintor de costumbres i usos i publicista”, como señala la cita que incluimos. Pero también lo hace al hablar directamente del trabajo de Sarmiento:

Durante su residencia en Santiago, ántes de su viaje a Europa, ha escrito i publicado aquella obra el Sr. Sarmiento, la cual es nueva i llena de atractivo, *instructiva como la historia, interesante como una novela, resplandeciente por su colorido i sus imágenes. Civilización y barbarie* no es solamente uno de esos escasos testimonios que nos llegan de la vida intelectual de la América del Sur, sino, en la realidad, un documento precioso; es el cuadro animado de las revoluciones de la República Argentina que son como el resumen de todas las luchas americanas (*ibidem*: 324, el destacado es mío).

La pintura que hace el Sr. Sarmiento del americano mismo en su mas audaz manifestación, tiene la excelencia de poner de manifiesto la úlcera que roe a aquellos países jóvenes i la enfermedad crónica que es necesario combatir en ellos. El *americanismo* representa la ociosidad, el desenfreno, la pereza, la puerilidad salvaje, todas las tendencias estacionarias, todas las pasiones hostiles a la civilización, la ignorancia i la degradacion física a la par de la corrupcion moral (*ibidem*: 347, destacado en el original).

La lectura completa del artículo de Charles de Mazade nos hace imaginar el orgullo que Sarmiento habrá sentido al leerlo. Su tono encomiástico, tanto de él como de su libro, una lectura atenta, la coincidencia en la valoración de los problemas pasados y presentes de los pueblos de América del Sur, sumados a la comprensión del carácter híbrido de la obra lo convierten en un peritexto perfecto, si bien se originó como epitexto (Genette, 2001). Sin olvidar, claro, su origen: nacido en Francia, Europa, la cuna y ejemplo del mundo civilizado.

#### 4.2.2. *La lectura de la crítica: Valentín Alsina*

Un análisis detallado merece la lectura crítica que Sarmiento considera para la segunda edición de la obra y que está implícita tanto en la carta a Alsina como en las correcciones que introduce en esa edición a partir del trabajo de su amigo. Sarmiento le da un ejemplar de *Civilizacion i Barbarie* a Alsina en 1846, cuando visita Montevideo en su viaje rumbo a Europa. Este se toma su tiempo para hacer la lectura crítica que se le confía. Recién en 1850 Alsina remite un texto con 51 notas u observaciones. Aquí tenemos a un lector calificado y que realiza una operación crítica en el sentido de Roland Barthes (1976). Según este autor, la “distancia” es una de las características de la operación crítica en la medida que su lectura está mediatizada por la escritura. Esta es tal vez una de las características centrales que distinguen a la lectura del crítico de otro tipo de lecturas. Distancia que no quiere en modo alguno decir objetividad, sino la posibilidad de crear algo distinto, un nuevo lenguaje, a partir de la lectura realizada.

Entre las 51 observaciones elaboradas por Alsina, se destaca la segunda, en la que hace una suerte de paréntesis y le presenta una observación de tono general sobre la obra. No casualmente está casi al comienzo, aunque no es la primera, y se diferencia de todas las demás que apuntan a “errores” o “carencias” concretas, como por ejemplo la primera nota, en la que sugiere agregar algo sobre el uso del “tú” en *Corrientes* (Sarmiento, 1961: 349).

En la segunda nota cita una frase de *Facundo* en la que Sarmiento menciona “diez mil estancias de la pampa...” (Sarmiento, 1961: 349) para señalarle la exageración que suponía. De hecho, es una de las observaciones que pareciera tener en cuenta y en la segunda edición Sarmiento quita el “diez” y solo deja “mil”. Pero lejos de ser este un gesto de apegarse a lo real para producir y no correrse de la “verdad” histórica –y volver así al carril de la objetividad–, lo que produce Sarmiento es un cambio pensando en los efectos de lectura. Es un cambio, pero que no va en la dirección que Alsina pretende indicar. Así lo expresa Sandra Contreras con agudeza:

...si Alsina 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 sugiere Alsina, saca el “diez” y deja el “mil” que, sin duda, impactaba mejor (2012: 93)

La observación de Contreras ratifica la idea de que Sarmiento tiene muy en cuenta la eficacia literaria de su texto a la hora de considerar posibles cambios; es decir, no solo atiende cuestiones de contexto político.

Pero esta nota resulta muy interesante, además, ya que Alsina en ella sale de esta observación concreta para hacer una “advertencia indispensable, que servirá como de introducción” para todo el resto de las notas. Dice Alsina:

Al tirar estas Notas, amigo mío, ha sido en el concepto de que Vd. me ha de permitir la más completa franqueza en la exposición de mis juicios, sean ellos exactos ó desacertados. ¿Me engaño en aquel concepto? Pues entonces, no siga adelante, y haga pedazos desde ahora este papel. ¿No me engaño? Pues entonces le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general –el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución– Vd. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera *historia social*, política y hasta militar á veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea (Sarmiento, 1961: 349-350, ortografía y resaltado del original).

Como vemos, Alsina se introduce en uno de los terrenos más discutidos en lo escrito a lo largo del tiempo sobre *Facundo*: la cuestión del género. Y en realidad no se pronuncia para discutirlo, sino que lo hace en tono declarativo, dando por sentado que *Facundo* es un libro de *historia social*. Este tono declarativo es otro de los rasgos que distingue la lectura crítica de las otras: “La crítica escribe y con ella declara. Del lector no sabemos cómo habla” (Barthes, 1976: 80).

Ya me he referido a la cuestión del género en el capítulo 3 y aquí no resulta relevante reflotar la discusión, sino que lo marco para ver en la posición de Alsina una operación que invierte a la obra de cierto marco genérico en el que se posiciona para elaborar cada una de sus observaciones críticas. Luego de este párrafo, sigue con el señalamiento de un error en el método de trabajo. Critica el trabajo de Sarmiento ya que parte de “sistemas”, ideas previas que intenta justificar a través de los ejemplos, mientras que debiera haber procedido a la inversa: examinar el hecho mismo y estar dispuesto a descubrir en él las inferencias que este permita. Critica el primer método –propio de la escolástica– por no conducir a la verdad, mientras que el que él propone –método de las ciencias naturales– le permitirá lograrla. Señala Alsina: “Vd. es propenso a *sistemas*; y estos, en las ciencias sociales como en las naturales, no son el mejor medio de arribar al descubrimiento de la verdad, ni al recto examen, ni a la veraz exposición de ella” (Sarmiento, 1961: 350, destacado en el original).

La lectura de Alsina se da desde un lugar muy claro: una “cultura”, en términos de Edward Said, positivista e historicista. Said señala:

La crítica, en pocas palabras, es siempre contextualizada; es escéptica, secular y está reflexivamente abierta a sus propios defectos. Esto no quiere decir que carezca de valores. Más bien al contrario, ya que la inevitable trayectoria de la conciencia crítica es alcanzar cierto sentido agudo de lo que los valores políticos, sociales y humanos llevan consigo en la lectura, producción y transmisión de todo texto (Said, 2004: 42).

La exageración poética que Alsina observa en las locuciones de *Facundo* es percibida desde una conciencia crítica impregnada de la cultura de su época y desde su condición de unitario, en su versión más tradicional. La intencionalidad que Alsina atribuye a la obra –la escritura de una historia social– y a su autor no se condice con el resultado que lee en el *Facundo* de 1845. Si esta intencionalidad la ha conversado con Sarmiento, no lo sabemos. Lo cierto es que el mismo Sarmiento, en su dedicatoria-prólogo de la segunda edición, se ocupa de desmentirla.

En efecto, habiendo leído las observaciones de Alsina –las que valora y agradece–, las considera para la nueva edición de 1851. Sin embargo, no las incluye en su totalidad precisamente a partir de concebir a su obra como algo bien distinto de lo que Alsina supone. Señala Sarmiento en un párrafo que volvemos a citar:

He usado con parsimonia de sus preciosas notas, guardando las más sustanciales para tiempos mejores i mas meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe, desapareciese su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción (Sarmiento 1961:21).

También lo guió y lo sigue guiando otro propósito: su consagración como autor no solo de ficción sino también de otros tipos de escritura (biografía, ensayo, etcétera). Así lo dice: “Hai una justicia ejemplar que hacer i una gloria que adquirir como escritor argentino –fustigar al mundo, i humillar la soberbia de los grandes de la tierra, llámense sabios o gobiernos” (Sarmiento, 1961: 24).

Vemos entonces cómo el *autor* –en búsqueda de su consagración y como emisario de la “libertad”–, el *crítico* –Alsina, quien pretende “encarrilar” la obra a su género de historia social–, el *editor*, en que se ha convertido Sarmiento –quien toma decisiones sobre el libro– dialogan en pos de la construcción de un nuevo libro, diferente al editado en 1845. El público lector no está ausente en este diálogo: para ambos, probablemente sea el mismo lector oprimido por la “tiranía”, pero al que hay que llegar de modo diferente, con dos obras

diferentes: para Alsina, una historia social que nos acerque a la “verdad” –absoluta, única, comprobable por medio del método científico–, para Sarmiento, un libro que “la lucha por la libertad ha hecho nacer” (Sarmiento, 1961: 21).

#### **4.2.3 Cómo lee Sarmiento el *Facundo*: referencias en sus otras obras**

Como ya he afirmado previamente, *Facundo* no fue el primer libro de Sarmiento, pero sin duda fue el primero que lo instaló en el escenario de la vida intelectual en Chile, en la Argentina y en el exterior. En los libros que le siguen, no pocas veces se refiere a él, a veces al pasar, a veces para vincular ideas, a veces como referencia a su importancia y trascendencia como autor.

Podríamos decir que, de alguna manera, los libros que Sarmiento publica luego de *Facundo* entablan un diálogo permanente con él, como si fueran junto a él grandes capítulos de un único libro. Así lo señala el mismo Sarmiento:

Si la libertad argentina sucumbe, es decir: si el caudillaje triunfa de nuevo, habré sucumbido yo también con los míos y el mismo polvo cubrirá *Civilización y Barbarie*, *Crónica*, *Argirópolis*, *Sud América* y *Campaña del Ejército Grande*, que son solo capítulos de un mismo libro (1997: 306).

Si bien la referencia de Sarmiento esté probablemente vinculada, centralmente, al contenido político e ideológico de dichas obras –dado que en la cita no menciona a todas las escritas, omite, por ejemplo, *Recuerdos de provincia*– podría afirmar que dadas las referencias cruzadas entre ellas, concibe a todas como un conjunto indisociable.

Veamos estas referencias en las obras que siguieron a *Facundo* en orden cronológico. La primera que publica es *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, con un primer tomo en 1849 y el segundo en 1951. En esta obra, como hemos referido en el capítulo 2, nos cuenta cómo logró persuadir al editor de la *Revue de Deux Mondes* para que publicara una reseña, la que, por cierto, le abrió las puertas de Europa. También en ese libro relata cómo *Civilización i Barbarie* le abrió las puertas con sus compatriotas exiliados en Montevideo: “Publicaba el *Nacional* a la sazón *Civilización i Barbarie*, i el exámen de mi pasaporte en el resguardo, bastó para atraer en torno mio numeroso círculo de arjentinos asilados en Montevideo, comerciantes, empleados, soldados, letrados, periodistas i literatos...” (1993).

En 1850, publica *Recuerdos de provincia*, libro autobiográfico en el que, al finalizar, reseña sus distintas publicaciones y libros. Allí refiere sobre *Civilización i Barbarie*:

Escribí este libro que debía ser trabajo meditado i enriquecido de datos i documentos históricos, con el fin de hacer conocer en Chile la política de Rosas. Cada página revela la precipitación con que está escrito, dándose materiales a medida que se imprimía, i habiéndose perdido manuscritos que no pude reemplazar. Este libro sin embargo me ha valido un nombre honroso en Europa, a consecuencia del *Compte rendu* de la *Revista de Ambos Mundos*. Publicolo el *Nacional* de Montevideo; ha sido traducido al alemán, ilustrado por Rugendas, i ha dado a los publicistas de Europa la esplicación de la lucha de la República arjentina. Rosas i la Cuestión del Plata, i muchas otras publicaciones europeas están basadas en los datos i manera de ver de *Civilización i Barbarie*. Este libro contiene en jermen muchos otros escritos i está destinado a perder a Rosas en el concepto del mundo ilustrado. Él mismo ha sentido que era un golpe mortal a su política, i en cinco años de injurias dirigidas contra mí, la *Gaceta Mercantil* no ha nombrado jamás este libro; no obstante que no hai en Buenos Aires un federal de importancia que no lo tenga o no lo haya leído, i que circulen en la República más de quinientos ejemplares; no habiendo libro alguno quizá, que haya sido más buscado i leído allí. Rosas solo afecta no saber que tal libro exista por miedo de despertar la atención sobre él (1910: 308).

Esta referencia a *Facundo* aporta varios elementos que resultan interesantes para comprender cómo Sarmiento consideraba a su libro cinco años después de su publicación y un año antes de sacar la segunda edición, que, muy probablemente, y en virtud de lo que afirma aquí, ya estaría planeando. En primer lugar, vuelve a justificar las “inexactitudes” que le habían reprochado sus lectores “amigos” y refiere en qué circunstancias se gestó la obra y con qué objetivos. Pero inmediatamente sigue su reseña diciendo que, a pesar de esto –de las críticas que recibió de ciertos lectores– su libro fue un “éxito”: le dio un nombre “honroso en Europa”, lo publicó *El Nacional* de Montevideo, se tradujo al alemán, lo ilustró Rugendas, fue –y sigue siendo– una explicación de la realidad argentina e incluso “muchas otras publicaciones europeas están basadas en los datos i manera de ver de *Civilización i Barbarie*”. Y, sobre todo, es una obra que ha llegado a muchos rincones y ha puesto el germen de, nada más ni nada menos, que la posible caída de Rosas: “Él mismo ha sentido que era un golpe mortal a su política”. Si no supiéramos que la cita es obra del mismo Sarmiento, la atribuiríamos probablemente a un tercero, un lector ajeno a su escritura –que sin duda estima mucho a Sarmiento– que mira el recorrido de un “gran” libro.

También en 1850 publica *Argirópolis*, pequeño libro en el que propone la creación de una ciudad capital –argirópolis o “ciudad de la plata”– que reúna a las provincias argentinas, lo que hoy es Uruguay y el Paraguay, y sea la capital de los estados confederados del Río de

la Plata. Dicha capital estaría ubicada en la Isla Martín García. Si bien en él no hay una referencia directa a *Facundo*, resulta curioso que, en este caso, el cruce es al revés. En efecto, la edición de *Facundo* de 1851, en su portada, no incluye a Domingo Faustino Sarmiento como el autor de la obra, sino que señala: “Por el autor de Arjiropolis”. ¿Cómo explicar este cruce entre ambas obras? ¿Es su libro más famoso *Civilizacion i Barbarie* y quiere proyectar a *Arjiropolis*, o, por el contrario, *Arjiropolis* ha superado a *Civilizacion i Barbarie* y quiere lanzarlo nuevamente al éxito de su mano? Tal vez podríamos pensar que por contenido político –la cuestión de la unidad de las provincias y el centralismo de Buenos Aires– desea que ambos sean considerados como parte de un mismo proyecto. Lo cierto es que esta decisión editorial de mencionar al autor de la obra por otra obra, refuerza la idea de considerar lo que la primera cita de este apartado mencionaba: las obras vistas como capítulos de un mismo libro.

En 1852, un año después de la segunda edición de *Facundo*, publica *Campaña del Ejército Grande*. El libro es un compendio de documentos, cartas y extractos de crónicas y artículos ya editados. Nace de una coyuntura política como fue su ruptura con Urquiza, a cuyo “Ejército Grande” se había unido en 1851 para derrocar militarmente a Rosas. Señala Virginia Gil Amate sobre esta circunstancia:

Una vez finalizada la misión y derrocado el régimen rosista contempló con inquietud que la hora de la espada no iba a dar paso a la constitución de la ansiada patria moderna y democrática por la que había abogado en sus obras capitales: *Facundo*, *Viajes*, *Recuerdos de Provincia* y *Argirópolis*, sencillamente porque el general que había encabezado la lucha, y para Sarmiento representaba, de nuevo, la viva imagen del caudillismo, se sentaba en el sillón de mando. Decidió entonces romper con la Confederación y, al ser ya a estas alturas de la historia un relevante personaje público, consideró una obligación publicar, bajo el título de *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud-América* un conjunto de documentos, cartas y extractos de crónicas y artículos anteriormente editados, que recorrieran las aspiraciones por las que se había luchado o la conculcación de las mismas, es decir, una especie de sucinta memoria política, como indica el subtítulo que aglutina los diferentes escritos, “Ad memorándum”. Treinta y siete documentos con los que avalar la congruencia de su postura y dejar a salvo de dudas su honradez porque, desde *Mi defensa* lo había dejado claro, sin pertenecer a las élites argentinas por cuna o por títulos reglados no tenía otro prestigio que el que había podido ganar a través de la defensa de sus ideas, a partir de su coherencia...<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> “‘Campaña en el Ejército Grande’: la lucha de Domingo F. Sarmiento contra el caudillismo”. Artículo publicado en Cervantes Virtual, disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/campana-en-el-ejercito-grande-la-lucha-de-domingo-f-sarmiento-contra-el-caudillismo/html/814a7fa6-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/campana-en-el-ejercito-grande-la-lucha-de-domingo-f-sarmiento-contra-el-caudillismo/html/814a7fa6-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html)



En él, además de la referencia citada a la complementariedad de sus obras, al menos de las que menciona y ha escrito hasta ese año, nombra varias veces a su libro *Civilización i Barbarie*. Cito una de ellas:

Quien haya leído en *Civilización y Barbarie* lo que sobre la cinta colorada he escrito, podrá formarse idea de la extrañeza, de la preocupación en que me echaba esta persistencia en seguir las prácticas de Rosas (1997: 123).

Este tipo de referencias puede abonar a la idea ya mencionada de sus libros como varios capítulos de un libro, o, para utilizar otra imagen, de una “biblioteca Sarmiento” en la que cada obra ocupa un lugar único, pero, al mismo tiempo, adquiere sentido cuando se la contempla en relación con las otras. O, tal vez, una sección de esa biblioteca, definida por ciertos rasgos comunes que ya están establecidos en *Facundo*.

Algo semejante a lo mencionado sobre *Argirópolis* hace en una de sus últimas obras, *Conflicto y armonías de las razas en América*, de 1883, en la que en la portada, debajo de su nombre como autor, refiere: “Autor de *Civilización y Barbarie*”. Nuevamente aquí la referencia a su obra “insignia”, esta vez en uno de sus últimos libros, en el final de su vida. En esta obra, Sarmiento vuelve a intentar explicar el “mal que nos aqueja” en la naciente República Argentina. A diferencia de *Civilización i Barbarie*, la fuente de los problemas ya no será el suelo, sino la raza. De hecho, en una carta dirigida a su amiga Mary Mann y que incluye como prólogo de la obra, afirma:

En *Civilización y barbarie* limitaba mis observaciones a mi propio país; pero la persistencia con la que reaparecen los males que creíamos conjurados al adoptar la Constitución federal, y la generalidad y semejanza de los hechos que ocurren en toda la América española, me hizo sospechar que la raíz del mal estaba a mayor profundidad de lo que accidentes exteriores del suelo dejaban creer.<sup>42</sup>

Ricardo Rojas rescata, en su célebre biografía del sanjuanino, un fragmento en el que Sarmiento se refiere a *Conflictos...* como “la cuarta visión que ha pasado delante del espíritu del autor, del espectáculo que la América del Sur ofrece...” (1962: 646, destacado en el original). Al preguntarse sobre cuáles fueron las otras tres visiones, señala a *Civilización i barbarie* como la primera, *Educación popular* (1849) como la segunda y *Argirópolis* como la tercera. Sin entrar en la valoración sobre si Rojas está en lo cierto o no, porque excede el

---

<sup>42</sup> Carta a Mary Mann incluida como prólogo del libro *Conflictos y armonías de las razas en América*. Disponible en [https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file\\_id=0a8266cd-98d6-4366-af14-a13d241c1aad](https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=0a8266cd-98d6-4366-af14-a13d241c1aad)

propósito de esta tesis, podemos considerar el vínculo que sin duda se establece con *Civilización i Barbarie* al tomar en cuenta otra afirmación que aparece también en la carta a Mary Mann que sirve de prólogo a *Conflictos...*, en la que sostiene:

Acompaño a ésta que le dirijo impresa, cuatrocientas páginas consagradas al examen de una fisonomía de nuestros pueblos sudamericanos. Encontrará usted ya presunciones vagas en *Civilización y Barbarie* que estimó flor de la época juvenil, y llamó *Life in the Argentine Republic*, traducida al inglés, y recomendada por el nombre ilustre que guarda usted en memoria de su ilustre esposo.

¿Es esta obra un nuevo *Facundo*? ¿Vino a superar lo planteado en aquella obra de juventud? Estas respuestas requieren un análisis más detallado del contenido de ambas obras. Lo que me interesa señalar aquí es cómo en forma permanente podemos detectar en los libros de Sarmiento dos fenómenos: primero, la constante presencia de *Facundo* o *Civilización i barbarie* en la vida y el pensamiento de su autor, y segundo, como sus obras mantienen puntos de contacto que exceden el hecho de pertenecer a un mismo autor.

Para explicar este vínculo entre sus obras, recurrimos a la imagen de capítulos de un mismo libro o de títulos en una biblioteca personal. Quiero ahora sugerir otra, en línea con lo planteado con Sarmiento editor: podríamos pensar sus obras como la construcción de su catálogo. En su artículo “La edición como género literario”, Roberto Calasso describe las innovaciones introducidas por el célebre editor Aldo Manuzio, a quien atribuye ser el primero en imaginar una editorial en términos de forma (Calasso, 2010). Sobre él, señala:

Fue aquél el primer indicio del hecho de que todos los libros publicados por cierto editor podían ser vistos como eslabones de una misma cadena, o segmentos de una serpiente de libros, o fragmentos de un solo libro formado por todos los libros publicados por ese editor. Ésta, obviamente, es la meta más audaz y ambiciosa para un editor, y así ha persistido desde hace quinientos años.

Lo que atribuye a Manuzio es la búsqueda de todo editor que pretenda equilibrar con éxito el polo comercial con el polo simbólico. ¿Por qué vincularlo a lo llevado adelante por Sarmiento?

Tal vez resulte atrevido, porque esta tarea de entramado de obras podría atribuirse a su dimensión autoral. Sin embargo, como he intentado mostrar en los diferentes capítulos, la intervención de Sarmiento en la construcción de sus obras era en su doble carácter de autor y editor, tal como explicamos al referirnos al tema en los capítulos 2 y 3. Mencionamos cómo

era propio del estadio de desarrollo de la edición en la segunda mitad del siglo XIX que el autor cumpliera, muchas veces, el rol de editor al dar las pautas de la materialidad del texto y de los paratextos al impresor. Sarmiento no vincula sus obras solo desde el contenido, sino que en sus decisiones editoriales también cruza sus obras en una búsqueda, no solo de presentarse a sí mismo como autor o de defender la coherencia de sus ideas desde sus comienzos (1845) hasta sus últimos años (1883), sino también de convocar a sus lectores a la lectura de sus obras, de promover “comercialmente” –que se vendan y se lean– sus distintos libros que forman su especial “catálogo”. Esta es una mirada editorial que se anticipa en Sarmiento, no porque sea el único que la llevó adelante –probablemente haya muchos otros–, sino porque representa una característica del editor moderno que marca un modo de hacer libros.

Si volvemos a las cuatro versiones de *Facundo*, además de la coyuntura sociopolítica que condicionó a cada una de ellas, también encontramos que las otras obras escritas por Sarmiento dialogan con ella de modo constante y nos muestran cómo su autor leía *Civilización i barbarie* con el correr de los años. De esa lectura de su libro nacen las características editoriales que resuelve darle. Incluso *Conflictos...*, obra posterior a la última edición de 1874, nos muestra esta permanente lectura de Sarmiento de su obra de juventud. Y hablo de lectura en el sentido que he señalado al comienzo de este capítulo: un acto de configuración nuevo cada vez, que es posible gracias a la indeterminación que presenta la obra que es leída. Cada lectura se convierte en un objeto material-simbólico de la mano del editor.

### **4.3 Leer para editar: el editor como el primer lector**

El proceso de lectura, según Iser, se juega en la distancia entre el lector y el texto, y la intención del autor: “lo separa de su origen” (2000: 182). El texto desencadena la construcción de un nuevo significado en la consciencia del lector, sin embargo, el texto como tal no existe sino es a través de la materialidad del soporte que lo contiene: el libro, el periódico, la fotocopia, el archivo digital... y un largo etcétera. Sin desconocer todas estas posibilidades, me referiré al libro físico por ser el soporte más frecuente en el ámbito de la literatura y el usado en el caso de las ediciones de *Facundo*.

Lo cierto es que el lector no se acerca a un texto, sino que se acerca a un libro o de otro soporte cualquiera. En el acercamiento del lector deviene la obra. La construcción que la lectura implica es desencadenada por el texto, como leíamos en Iser, pero no resulta posible

entender cómo se desencadena dicha lectura si no consideramos las características materiales y formales que el texto ha adquirido mediante el proceso de edición. Esto es, cada lectura de un mismo texto será diferente no solo por lo que porta el lector consigo –“...las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de consciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias” (Iser, 1989b: 157)–, sino también por la edición a la que ese lector se acerca. La configuración de esa edición es tarea del editor quien, para realizarla, debe leer el original que el autor crea. Ese paso previo al acceso del público lector lo convierten en el primer lector.

Ahora bien: ¿cuáles son las características propias de la lectura del editor que la distinguen de otro tipo de lecturas? ¿Qué es lo propio de leer para editar?

A lo largo de este capítulo intenté mostrar los distintos tipos de lectores que tuvo el *Facundo* al responder a los tres interrogantes planteados al comienzo: qué es leer, quiénes fueron los lectores que Sarmiento consideró para reeditar su libro y cuáles fueron las lecturas de Sarmiento del *Facundo* en sus obras posteriores. La lectura de los allegados a Sarmiento, como Mary Mann, Gutiérrez o Tejedor, la del público del folletín que transmite Sarmiento, la lectura crítica de Alsina, la lectura de Charles de Mazade, entre muchas otras posibles. Señalamos cómo la del público en general es la más difícil de conocer, ya que, como señala Barthes, “del lector no sabemos cómo habla” (1976: 80). En cambio sí sabemos de las lecturas críticas porque se fijan en forma declarativa a través de la escritura: el caso de Alsina, por ejemplo. También en esta última podemos incluir lo que el mismo Sarmiento manifiesta y escribe en sus obras sobre *Civilización i Barbarie*: la lectura de su propia obra. Pero Sarmiento no solo habla del *Facundo* como autor, sino que hay una lectura que lo convierte en un producto editorial. Cada edición de la obra es la conversión de un trabajo intelectual de Sarmiento por el que lee nuevamente el texto y, al hacerlo, tiene en cuenta: la edición anterior, las circunstancias sociales, históricas y políticas, las lecturas de los otros, lo manifiesto en sus otras obras. Así como señalábamos que la distancia distingue a todo lector, y que en el caso del crítico esa distancia se vuelve distinta porque escribe lo que esta le permite construir, así también podemos pensar a la edición como esa lectura que resuelve lo que la distancia le permite construir en la preparación del objeto libro. Leer para editar es entonces leer para traducir ese contenido simbólico que produjo la operación lectora en un objeto material que deviene en simbólico-material.

La indeterminación del texto literario, manifiesta en *Facundo* en su carácter “informe”, texto que es mezcla y montaje, permitió una multiplicidad de lecturas. Sarmiento escogió aquellas que le servían al propósito de reforzar el carácter militante de su obra –sin

excluir a otras—, cuyo contenido permaneció intacto en la medida de que nunca reescribió *Civilizacion i Barbarie*. Pero lo que sin dudas hizo fue editarlo cada vez que su lectura de las circunstancias políticas, históricas y sociales le decía que lo expresado en *Facundo* debía seguir siendo dicho. De alguna manera, su búsqueda con las modificaciones editoriales introducidas —paratextos, capítulos, etcétera— pretendían condicionar en la mayor medida posible las lecturas de aquellos a quienes iba dirigida la obra, que, en definitiva, eran todos los lectores posibles.

Aquí se hace presente lo que Roger Chartier señala como la tensión central en toda la historia de la lectura. Por un lado, “la lectura es práctica creadora, actividad productora de significaciones en modo alguno reductibles a las intenciones de los autores de los textos o de los hacedores de libros”. Por otro, “el autor, el comentarista y el editor siempre piensan que el lector debe ser sometido a un sentido único, a una comprensión correcta” (1994: 42). Sarmiento no escapó a esta intención, primero como autor, pero luego, en cuatro ocasiones, eligió hacerlo como editor.

## Conclusiones

Si quisiera formular brevemente una de las ideas fuerza que guían a este trabajo, podría decirlo así: al leer un libro no solo leemos al autor que escribió el texto que contiene, sino que leemos la lectura del editor. Esta formulación enuncia un acto del que no somos del todo conscientes, o mejor dicho, para nada conscientes. Y si bien entre las motivaciones de un lector a la hora de acercarse a un libro, especialmente de un lector calificado, se incluyen las características que la editorial determina en el volumen –tapa, título, tipografía, tamaño, estructura, paratextos, etc.– es poco probable que sea del todo consciente de en qué medida estas decisiones condicionan y configuran su lectura.

Eso de lo que no es del todo consciente un lector sí lo sabe perfectamente un editor. La edición es precisamente esa tarea: convertir la lectura del editor en un objeto material y simbólico a la vez. En ese sentido, la defino como una tarea intelectual. Creo que así lo entendió Sarmiento e intenté demostrarlo a través de este análisis del trabajo que hizo en las sucesivas reediciones de *Facundo*.

Si acordamos que el autor pretende expresar a sus lectores su propia lectura de la realidad, de sí mismo o del mundo, y comunicarlo a través de la escritura, el editor también conduce a los lectores a partir de su propia lectura de un texto, que llega a los lectores futuros en la concreción de un objeto: el libro. En este sentido, podríamos decir que la tarea de edición tiene límites borrosos con la tarea autoral ya que sería, de alguna manera, una suerte de coautor del texto al transformarlo en libro. Esta cercanía se da en el propio Sarmiento no solo porque en su persona coinciden ambos roles y no solo porque en su tiempo, tal como mencionamos al hablar de estado de la edición en la segunda mitad del siglo XIX, las ediciones de autor predominaban en el naciente campo intelectual, sino porque, tal como afirma Adriana Amante en una entrevista de 2015, “Sarmiento tenía un concepto de autor que incluye el de editor”. Claro que lo afirma en el sentido de que editar es “hacer público”: “...allí donde hay una buena idea, más allá de que se pueda recuperar quién la dijo, hay que hacerla circular” (Amante, 2016: 100). De esto son un claro ejemplo las apropiaciones de las frases que hace Sarmiento y su peculiar libertad de traducción, como en el caso de la frase de Diderot en el episodio autobiográfico que prologa a *Facundo*.

Sin embargo, en el capítulo 2, quise señalar, a través del caso elegido, más que los puntos de cercanía, los puntos de diferencia entre un autor y un editor. Sin negar los puntos de encuentro, se buscó señalar las especificidades de la tarea de editar que bien entendía ya

Sarmiento incluso en un contexto histórico en el que ambas tareas aún no se habían profesionalizado en el Río de la Plata. En ese sentido, vimos que Sarmiento renunció a su tarea autoral para modificar *Facundo* desde un rol editorial. Y no porque fueran lo mismo, sino porque comprendía la importancia de las decisiones editoriales sobre el texto que se manipula. Señalé, al finalizar ese capítulo, que la sustancial diferencia entre la tarea del autor y el editor con respecto a un mismo texto está cifrada en una característica central que tiene el segundo y no tiene el primero: la distancia, la mirada desde “afuera”. Esta distancia, difícil de pensar cuando el autor coincide con el editor, como es el caso de Sarmiento con *Facundo*, es lo que él logró y que lo llevó a modificar su obra no desde la escritura, sino desde la edición.

*Facundo* fue un libro que acompañó toda la vida pública de su autor y señalé que, de alguna manera, se constituyó en su *alter ego*. Por detrás de las modificaciones editoriales que Sarmiento plasmó en las cuatro ediciones, permanecieron varios propósitos que lo guiaron desde que se publicó en 1845. Tanto en el capítulo 2 como en el 3 identifiqué varios de ellos e hice hincapié en tres: con *Facundo* Sarmiento quería intervenir en la vida pública de su tiempo y quería influir sobre sus lectores a través de lo que denominamos una obra militante; quería, además, responder a un proyecto personal que lo catapultara no solo como figura política, sino como figura autoral; pero también quería convertirse en el mejor escritor posible y que su prosa fuera reconocida por su calidad y por su eficacia en la persuasión. ¿Por qué eligió entonces el camino de la edición y no el de la reescritura? Tal vez nunca podamos responder cabalmente a esta pregunta, pero sí podemos señalar que lo hizo y no porque escritura y edición sean sinónimos, sino porque comprendió la influencia que la edición tiene sobre el texto que porta y sobre los lectores a quienes se dirige.

En el capítulo 3 se describieron los resultados de esas operaciones editoriales al analizar las ediciones de 1845, 1851, 1868 y 1874. Se intentó mostrar como tales operaciones fueron el resultado de la lectura de su propia obra en sus ediciones previas, la lectura de su contexto político y la lectura de la lectura de sus lectores: sus amigos, sus enemigos, la crítica, el público en general. La toma de distancia está presente en esta lectura peculiar que realiza pensando en la elaboración de un nuevo libro: de mayor calidad, de mayor belleza y que apunte su militancia allí donde es necesario en el aquí y ahora de su producción.

Esta tarea Sarmiento la ejerce en una obra muy particular por su condición de indeterminación tanto por ser una obra literaria como por la inclusión de distintos discursos. Cada edición es posible a partir de este carácter indeterminado y, lejos de resolverlo, lo aprovecha y lo transforma. La edición opera aquí como un montaje que desarma y arma las partes de esta obra que admite lecturas distintas según la edición de que se trate. Cada

reedición construye un nuevo libro con sus propias indeterminaciones. Y cada configuración de la obra pretende lograr cierto efecto de lectura. Quiere influir en sus lectores y en el público “manipulando” su lectura: es su forma de mantener el carácter militante de la obra. Elige la expresión literaria como aquella que le permite calar más hondo en estos lectores, y aunque pretenden disuadirlo de su valor como herramienta, Sarmiento sabe que es el más fecundo instrumento de transformación, y la lleva adelante, fundamentalmente, a través de la biografía y el ensayo.

Por eso en el capítulo 4 me centré en las lecturas que Sarmiento tuvo en cuenta para los sucesivos rearmados de *Facundo*. Es preciso recordar que partí de cierto modo de entender la lectura: una tarea que completa la obra al normalizar los espacios vacíos de su indeterminación al actualizarla, y, en ese sentido, también tiene un carácter coautorial como la edición. Este carácter activo de la lectura tiene vital importancia para comprender su paridad en el orden de importancia tanto en la tríada autor-libro-lector de la que partimos, como con respecto a la tarea de editar.

Tanto la lectura del editor, como la del crítico, como la del público en general comparten la distancia del texto: lo miran “desde afuera”. Pero la lectura del editor tendrá, a diferencia de las otras, un objetivo preciso: podemos pensar la edición como esa tarea de elaborar un libro a partir de una lectura que lo tiene como meta. Leer para editar es entonces leer para traducir ese contenido simbólico que produjo la operación lectora en un objeto material que deviene en simbólico-material.

Tal vez resulte oportuno en este punto recordar las preguntas de las que partí para esta tesis: ¿qué vínculo tiene la edición con la tríada autor-obra-lector?, ¿debemos incluirla, asignarle un lugar en ella? Y si lo hacemos, ¿de qué forma? Y la pregunta más importante: ¿cómo incide la edición, a través del trabajo intelectual del editor, en la construcción de la obra literaria? Creo que ya resulta imposible pensar en dicha tríada sin considerar el rol del editor o editora, o la operación editorial, especialmente en este siglo XXI en el que la edición ha alcanzado un particular grado de desarrollo y profesionalización. En ese sentido, ya no deberíamos referirnos a una tríada, sino a un “cuarteto”, tomando el uso que para dicho término se da en el ámbito musical: conjunto de cuatro instrumentos o voces, o de sus ejecutantes. No pueden entenderse ninguno de ellos si no es en una relación de mutua interdependencia. Pero la edición suele ser subestimada o, por qué no decirlo, directamente ignorada.

Sin embargo, la importancia de asignarle un lugar en esta tríada tan mentada va más allá de un acto de justicia con la edición y sus ejecutantes. Nace de la importancia que tiene



este proceso sobre el contenido de la obra y sobre su recepción. Así como la historia del libro y de la lectura no puede desarrollarse y entenderse sin la historia de la edición (Chartier, 1994a), creo que del mismo modo todo estudio literario que incluya el trabajo de análisis de distintas obras no puede desarrollarse ignorando tanto la historia de la edición como la dimensión intelectual de esta tarea. Tal análisis no es más que una forma de lectura y, en ese sentido, no puede obviarse que dado que no hay texto fuera del impreso que lo da a leer (Chartier, 1994b) dicha lectura está condicionada y configurada también desde ese soporte editado.

Sarmiento comprendió muy bien que el sentido de un texto “depende de las formas que lo dan a leer, de los dispositivos propios de la materialidad de lo escrito” (Chartier, 2008: 9) y aprovechó esa potencia de la materialidad para multiplicar la eficacia militante de su propio texto. Un texto que, por su indeterminación y por la pluralidad de discursos, ya era potente en sí mismo. Las sucesivas reediciones le permitieron hacer crecer lo “por decir” de ese texto, en una búsqueda de sujetar al lector, pero esta vez como editor. No creo que ignorara que el lector nunca puede ser sujetado totalmente, pero sí sabía que puede ser influido en su lectura. En ese sentido, solía identificar a su *Facundo* como un arma poderosa: “*Facundo* es mi cañón Parrot. Nada le resiste” (carta a Aurelia Vélez de octubre de 1865 citada en Amante, 2015: 269).

Este trabajo limitó su material de análisis a las cuatro ediciones en libro de *Facundo* realizadas por Sarmiento, pero probablemente podría profundizar sus afirmaciones tanto a partir del análisis comparativo de la obra en distintos soportes (folletín/libros), en la comparación entre distintas ediciones en folletín (la publicada en *El Nacional* de Montevideo, por ejemplo), en incluso entre las ediciones en libro llevadas adelante en otros países con las traducciones respectivas. También podría completarse con un análisis textual de las cuatro ediciones desde el punto de vista editorial. Y, además, cabe un análisis posible de otros libros de Sarmiento y el trabajo editorial realizado con ellos, como por ejemplo *Campaña del ejército grande*. Estas son posibles líneas de continuidad de la presente tesis.

Creo, en este sentido, que aunque podría ampliarse siguiendo estas y otras posibilidades, he podido dar un primer paso para profundizar en los estrechos vínculos que unen a la literatura y la edición, un campo de análisis que entiendo es necesario seguir explorando.

## Bibliografía

- Amante, Adriana (2015). “El poder de un libro o el *Facundo* como *afterimage*”. En Meglioli, Mauricio y De Titto, Roberto (coord.), *Una y otra vez, Sarmiento*, pp. 263-273. Buenos Aires: Prometeo.
- (2016). “Domingo Faustino Sarmiento, escritor, editor y traductor como continuum autoral”. *Huellas de papel*, año IV, n° 8, pp. 88-101.
- Ara, Guillermo (1958). “Las ediciones del *Facundo*”. *Revista Iberoamericana*, XXIII, n° 46, pp. 375-394. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1845/2042>.
- Bajtín, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Barbier, Frédéric (2005). *Historia del libro*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland (1976). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Madrid: Montessor.
- Cabo, Josefina (2016). “Sarmiento y la imprenta: políticas editoriales de autor en torno a *Facundo* (1845)”. XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires. Disponible en [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Cabo%2C%20Josefina\\_0.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Cabo%2C%20Josefina_0.pdf)
- (2018). “*Facundo* en *El Progreso*: el folletín y la causa Bedoya”. En Acosta, Ricardo *et al.*, *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura argentina, española y latinoamericana*, pp. 853-860. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2021, en prensa). “Política e impresión en las primeras ediciones en libro de *Facundo*”. En Luppi, Juan Pablo (coord.), *Variaciones del antagonismo: literatura y política*. Buenos Aires: NJ Editor.
- Cabo, Josefina y Nijensohn (2012). “Bibliografía”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4, pp. 725-751. Buenos Aires: Emecé.
- Calasso, Roberto (2010). “La edición como género literario”. En el sitio web *Rebelión*. Disponible en <https://rebellion.org/de-la-edicion-como-genero-literario/>
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dirs.) (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Aguilar.
- Chartier, Roger (1994a). “De la historia del libro a la historia de la lectura”. En *Libros*,

- lecturas y lectores en la Edad Moderna*, pp. 13-40. Madrid: Alianza.
- (1994b). “Textos, impresos, lecturas”. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, pp.41-57. Madrid: Alianza.
- (1994c). “¿Qué es un autor?”. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, pp. 58-81. Madrid: Alianza.
- (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Madrid: Katz Editores.
- Contreras, Sandra (2012). “*Facundo*: la forma de la narración”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4, pp. 67-93. Buenos Aires: Emecé.
- Contreras, Sandra (2013). “¿Cómo leer a Sarmiento hoy?” En Batticuore, Graciela y Laera, Alejandra (comp.), *Sarmiento en intersección*, pp.35-45. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Darnton, Robert (1996). “Historia de la lectura”. En Burke, Peter *et al.*, *Formas de hacer historia*, pp. 177-208. Madrid: Alianza.
- (2015). *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*. México: FCE.
- De Certeau, Michel (2000). “Leer: una cacería furtiva”. En *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, pp. 177-189. México: Universidad Iberoamericana.
- De Diego, José Luis (dir.) (2014). *Editores y políticas editoriales en la Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2019). *Los escritores no escriben libros*. Buenos Aires: Ampersand.
- De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2002). *Diseñar una nación. Un estudio sobre la edición en la Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Norma.
- Escolar, Hipólito (2000). *Manual de historia del libro*. Madrid: Gredos.
- Eujanián, Alejandro (1999). “La cultura: público, autores y editores”. En Bonaudo, Marta (coord.), *Nueva historia argentina. Tomo 4: Liberalismo, Estado y orden Burgués 1852-1880*, pp. 545-605. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fontana, Patricio (2012). “El libro más original: Sarmiento lector y autor d biografías”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4, pp. 421-450. Buenos Aires: Emecé
- Gabrieloni, Ana Lía (s/f). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la literatura y la pintura. Un esbozo histórico”. *Saltana. Revista de literatura y traducción*. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>

- García Mansilla, Manuel (1917a). *Cartas confidenciales de Sarmiento a M. R. García (1866-1872)*. Disponibles en <http://www.proyectosarmiento.com.ar/trabajos.pdf/CartasConfidenciales.pdf>
- (1917b). “Las alteraciones al texto del Código Civil: intervención de Vélez y Sarmiento”. *Revista Anales de la Facultad de Derecho*. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0ByNFCUpFCeuNYXZ6SIQ2c0tyckU/view>
- Garrels, Elizabeth (1988). “El *Facundo* como folletín”. *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, n° 143, abril-junio, pp. 419-447.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- Halperin Donghi, Tulio (2013). “*Facundo* y el historicismo romántico”. En Batticuore, Graciela y Laera, Alejandra (comps.), *Sarmiento en intersección*, pp. 124-136. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- (1989a). “El proceso de lectura”. En Warning, Rainer (comp.), *Estética de la recepción*, pp.149-154. Madrid: Visor.
- (1989b). “La estructura apelativa de los textos”. En Warning, Rainer (comp.), *Estética de la recepción*, pp.133-148. Madrid: Visor
- Jitrik, Noé (1968). “Muerte y resurrección de *Facundo*”. En Sarmiento, Domingo, *Facundo*. Buenos Aires: CEAL.
- (2012). “Escritura: entre la originalidad y el cálculo”. En *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4, pp. 15-31. Buenos Aires: Emecé.
- (2013). “El *Facundo*: la gran riqueza en la pobreza”. En Batticuore, Graciela y Laera, Alejandra (comps.), *Sarmiento en intersección*, pp. 137-177. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- (2018). “Para una lectura del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento”. En *Ensayos y estudios de literatura argentina*, pp. 33-50. Buenos Aires: Eudeba.
- Laera, Alejandra (2003). “Géneros, tradiciones e ideologías literarias de la Organización Nacional”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, pp. 407-437. Buenos Aires: Emecé.
- Llambías, Jorge (1970). *Tratado de Derecho Civil*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- Lyons, Martin (2012). *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- MacKenzie, Donald F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- Manguel, Alberto (2014). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Martínez de Sousa, José (2010a). *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Pirámide.
- (2010b). *Pequeña historia del libro*. Madrid: Ediciones Trea S.L.
- Oszlak, Oscar (1997). “La conquista del orden y la institucionalización del Estado”. En *La formación del Estado argentino. Origen, progreso y desarrollo nacional*, pp. 95-190. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pagliai, Lucila (2012). “*Facundo*: historia del libro en vida de Sarmiento”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4, pp. 33-66. Buenos Aires: Emecé.
- Palcos, Alberto (1934). *El Facundo. Rasgos de Sarmiento*. Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”.
- Pas, Hernán (2013). *Sarmiento redactor y publicista*. Santa Fe: UNL.
- Pastormerlo, Sergio (2014). “El surgimiento del mercado editorial”. En De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, pp. 1-29. Buenos Aires: FCE.
- Piglia, Ricardo (1998). “Sarmiento, escritor”. *Filología*, año XXXI, n° 1-2, pp. 19-34.
- (2012). “Notas sobre *Facundo*”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, pp. 95-102. Buenos Aires: Emecé.
- Prieto, Adolfo (2015). “Sarmiento, la forja del lector”. En *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos*, pp. 225-239. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Rivera, Jorge B. (1980). “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n° 36. Buenos Aires: CEAL.
- Rojas, Ricardo (1962). *El profeta de la pampa*. Buenos Aires: Kraft.
- Sacarano, Mónica (2012). “El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*”. *Estudios de Teoría Literaria*, año 1, n° 1, Facultad de Humanidades de UNMDP. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/70/133>.
- Said, Edward (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1845). *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Arjentina*. Santiago de Chile: Imprenta El Progreso.
- (1851). *Vida de Facundo Quiroga i aspecto físico costumbres i hábitos de la República Argentina*. Santiago de Chile: Imprenta Belín.
- (1868). *Facundo. Civilización i barbarie en las pampas arjentinas*. Nueva York: D. Appleton y Compañía.

- (1874). *Facundo ó Civilización i Barbarie en las pampas argentinas*. París: Librería Hachette y Cía.
- Sarmiento, Domingo F. (1910). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: La Nación
- Sarmiento, Domingo F. (1955). *Polémica literaria*. Buenos Aires: Cartago.
- Sarmiento, Domingo F. (1961). *Facundo*. Edición crítica a cargo de Alberto Palcos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Sarmiento, Domingo F. (1993). “París”. En *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, pp. 98-127. España: Archivos CSIC-Fondo de Cultura Económica.
- Scarano, Mónica (2012). “El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*”. *Estudios de Teoría Literaria*, año 1, nº 1, Facultad de Humanidades de UNMDP. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/70/133>.
- Sharpe, Leslie y Gunther, Irene (2005). *Manual de edición literaria y no literaria*. México: FCE.