

## LITERATURA E HISTORIA EN FACUNDO

Yamilet Solano.

Cuando se habla de literatura hispanoamericana, de alguna manera se está hablando de historia, porque es harto sabido que nuestra literatura aparece enraizada en su acontecer histórico desde el momento mismo de la conquista española. Las crónicas constituyen la primera manifestación de esta relación, la cual se puede verificar a través de todo el proceso de nuestra literatura hasta la última novela de Carpentier (1979), o de Vargas Llosa (1981), y *Facundo* (1845) no es la excepción.

Efectivamente, pretendemos demostrar en este breve ensayo, que Sarmiento logra dos propósitos en su obra: *Facundo* es una obra señera de la literatura latinoamericana, pero también es un documento histórico.

Para el desarrollo de este tema se utilizarán solamente recursos bibliográficos. De la teoría de la literatura se tomarán aquellos elementos que permitan demostrar que esta obra se puede clasificar como literaria. De la historia se tomará el marco teórico que permita ubicarla como historia, tanto por el método como por los elementos que se consideran la base de la historia en el contexto en que el *Facundo* (1) se produjo.

Los objetivos con que la obra vio la luz son muy claros porque constan en cartas que el autor intercambiaba con un crítico de la época, Valentín Alsina, y que aparecen en la edición consultada.

Sarmiento escribió esta obra en un contexto histórico político concreto: la formación de estados nacionales después de las profundas convulsiones que sacudieron a Argentina por casi medio siglo. Este contexto fue el resorte que impulsó la aparición de su libro. Sarmiento, como educador y como dirigente se siente obligado a intervenir para orientar la opinión pública:

Un interés del momento, premioso y urgente a mi juicio, me hace trazar rápidamente un cuadro que había creído poder presentar algún día, tan acabado como me fuese posible. He creído hacinar sobre el papel mis ideas tal como se presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros. Y agrega:

Remito a S. E. un ejemplar de *Facundo* que he escrito con el objeto de favorecer la revolución y preparar los espíritus. Obra improvisada, llena de inexactitudes a designio a veces, no tiene otra importancia que la de ser uno de

tantos medios para ayudar a destruir un gobierno absurdo y preparar el camino a otro nuevo (p. 3).

El valor histórico de estas epístolas citadas es innegable y nos permite comprobar que el autor tenía una clara intención política y que se proponía escribir un documento que tendría repercusiones históricas en su país. Pretende justificar su posición ideológica con base en los hechos históricos recientes. Esto hace parecer más objetiva y analítica su actitud y disminuye, aparentemente, la parcialidad y la subjetividad. Lo determinante para su objetivo es el tiempo; debe aprovechar el momento oportuno para lograr la influencia que se propone.

Lo interesante es que en estas mismas cartas nos enteramos de que el autor no solo tiene intenciones histórico-políticas sino que también tiene pretensiones literarias. Estas intenciones estéticas aparecen en una respuesta que Sarmiento da a Alsina acerca de algunas correcciones que éste sugiere para que haya más exactitud y veracidad. A Sarmiento no solo le interesa presentar el hecho histórico sino que hace énfasis en su interpretación y en la presentación de ese hecho, le interesa presentarlo literariamente: "Hay una justicia ejemplar que hacer y una gloria que adquirir como escritor argentino:" (p. 21).

Y más adelante agrega: "Tengo una ambición literaria mi caro amigo, y a satisfacerla consagro muchas vigiliass, investigaciones prolijas y estudios meditados" (p. 20).

De ahí que no considera las enmiendas hechas por Alsina. Pretende hacer algo más que historia, se propone enfrentar los hechos históricos con intenciones estéticas.

Sarmiento corresponde a la complejidad del escritor latinoamericano en cuanto a clasificaciones culturales: es un ilustrado romántico. Esto no obstaculiza los propósitos históricos de su obra.

En el *Facundo*, Sarmiento presenta la primera interpretación de la cultura hispanoamericana, en un tono totalmente ideológico, parcial, persuasivo y emocional. Y es lógico, porque expresa su visión del mundo.

Aquí la historia es eminentemente política e institucional al servicio de la nación. Desde este punto de vista, según Ciro Cardoso, se está frente

al historicismo del siglo pasado (2) en que la intuición es la única forma de comprensión del pasado.

El historiador, en este caso Sarmiento, se caracteriza por un objetivismo relativista en el cual es incapaz de desprenderse de sus valores y de su objetividad. *Facundo* es Argentina vista a través de la óptica historicista de Sarmiento. El esquema de los hechos es el siguiente:

1. La Revolución de Mayo y las Guerras de Independencia que significaron las luchas de las ideas europeas y liberales asentadas en las ciudades contra el absolutismo de una España que ya no creaba valores y que lo único que la mantenía era el peso de la tradición.
2. Después de las luchas de independencia sobreviene la anarquía porque en las campañas desiertas e inmensas del país se sueltan las masas bárbaras resentidas contra las ciudades cultas.
3. La restauración, en la cual Sarmiento se siente fundamental, se siente gestor de historia, como lo vemos en el epílogo de su obra "Presente y Porvenir": la meta inmediata es la civilización europea; Argentina crecerá pero como parte de la estructura cultural europea.

Sarmiento como historiador se ubica dentro del historicismo (concepción idealista de la historia) y adopta el modelo de la crítica tradicional. De la primera encontramos que la intuición y los valores personales pesan mucho en la interpretación de los hechos históricos (en la elaboración de la síntesis y la presentación de los datos); en cuanto al método, vemos que trata de recoger y criticar el material documental y seleccionarlo según hipótesis y objetivos implícitos, tal y como lo plantea Ciro Cardoso:

Los "hechos históricos", supuestamente una realidad exterior, sustancial y que se impone al historiador, era más bien una creación de este último que los seleccionaba y recotaba; aunque no se explicitaban las hipótesis de trabajo y las hipótesis explicativas, no por ello dejaban de existir y de dirigir todo el trabajo del investigador (3).

Según Ciro Cardoso el "progreso" y "la democracia" determinaban, en el Siglo XIX, la elección del objeto de trabajo y de las fuentes, la elaboración de los hechos a partir de los testimonios y su lineal y ordenada exposición. Y no es otra cosa la que hace Sarmiento.

Se propone una hipótesis fundamental en *Facundo*: los problemas de Hispanoamérica solo

encontrarán solución si se la "civiliza", si se la europeiza. La demostración de esta tesis traerá consigo el fortalecimiento de un grupo político frente a la barbarie (Rosas y los suyos). La civilización es la única capaz de hacer que el hombre del interior trascienda el medio, y esa educación solo puede ofrecerla una élite "ilustrada". Esta hipótesis es la manifestación del pensamiento político liberal y que Laclau, en el análisis marxista que hace de este período (4) nos presenta como dualista. Efectivamente la hipótesis de *Facundo* presenta un claro marco teórico dualista. Según este marco teórico el feudalismo predomina en el sector estancado (el interior) en un extremo de la estructura social, y el capitalismo en el sector dinámico (el litoral) con un capitalismo incipiente). Según esta concepción, un sector de la economía nacional del cual se afirma que ha sido en un tiempo feudal, arcaico y subdesarrollado, logra superar esta condición y logra convertirse en sector capitalista mientras el resto de la población permanece en las condiciones tradicionales, arcaicas. Para la burguesía, según Laclau, lo conveniente es extender la "civilización", "lo moderno" a este sector arcaico e incorporarlo al mercado. Esta es precisamente la tesis sarmientina.

Es interesante observar que la idea de una sociedad dual fue formulada en el Siglo XIX por las élites liberales que integraron a sus países al mercado mundial como productores primarios. La fórmula "civilización" versus "barbarie", que fue acuñada por Sarmiento en *Facundo*, se convirtió en lema de este proceso. Los liberales crearon el mito según el cual todo lo europeo, la ciudad, la ilustración significaban progreso, mientras que el interior, el campo, la ignorancia, significaron barbarie. En estas oposiciones se fundamenta *Facundo*.

Según Ciro Cardoso (5) la historia del Siglo XIX es una historia episódica ya que esta no se define por la preponderancia de los hechos políticos ni está constituida por la mera narración de acontecimientos sino que se basa en la concepción de que estos hechos son únicos y que son el material por excelencia de la historia. Agrega que este tipo de historia aparece puntualizada por un tiempo corto y una ideología finalista. Tenemos que agregar al *Facundo*, no solo un tiempo corto sino demasiado reciente: los hechos narrados son posteriores a 1810 y la obra es publicada en 1845.

Ya dijimos que el historiador del Siglo XIX lo que hacía era una exposición lineal de los he-

chos y que era una historia episódica, se establece la relación entre los hechos y se narran. Por tanto el historiador es a la vez un narrador. En *Facundo* se hace una historia en que los acontecimientos giran alrededor de un personaje que determina un período de la historia. Efectivamente Facundo es un personaje históricamente comprobable como lo son Rosas, Rivadavia, Belgrano, Artigas y todos los cientos de personajes que de alguna manera aparecen en la historia argentina de esa primera mitad de siglo. Pero es Facundo el núcleo generador de los acontecimientos, encarna la anarquía y la barbarie:

Porque si algunas inexactitudes se me escapan, ruego a los que me las adviertan que me las comuniquen; porque en Facundo Quiroga no veo a un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina, tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto la vida y los hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no se merecerían entrar, sino episódicamente, en el dominio de la historia. Pero Facundo, en relación con la fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina. (p. 16).

Es importante hacer notar que Sarmiento centra su narración en los hechos políticos y morales. En ningún momento se nos hace ver las causas económicas de las revoluciones hispanoamericanas; no se consideran las coyunturas económicas y sociales tal y como lo hacen algunos historiadores actuales como John Lynch o Julio Halperin. Pero esto no es un defecto de Sarmiento como historiador sino un problema de la época y de la historia del siglo pasado. Recordemos que desde 1830 Buenos Aires recibe las influencias del romanticismo francés y se forma la generación de Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Sarmiento, que concordaban en cuanto a una ruptura total con España; en expresar libremente las emociones originales que suscita el paisaje americano y en proponer un sistema político liberal.

Por tanto, Sarmiento también es un romántico. Lo específico de esta generación romántica fue precisamente su historicismo como lo hace ver Anderson Imbert, para estos románticos:

La historia es una unidad de naturaleza, vida, espíritu, en proceso hacia fines superiores; y esa unidad dinámica consiste en que, a través de pueblos diversos, a través de condiciones naturales distintas, siempre se va cumpliendo un plan providencial de civilización (6).

Sarmiento justifica el tono ideológico de la obra, no es posible la objetividad ante semejantes hechos; por eso no puede ser imparcial:

No es posible mantener la tranquilidad de espíritu necesaria para investigar la verdad histórica, cuando se tropieza a cada paso, con la idea de que ha podido engañarse a la América y a la Europa, tanto tiempo, con un sistema de asesinatos y crueldades, tolerables solo en Ashanty y Dahomai, en el interior de Africa. (p. 68).

En cuanto a la organización del trabajo histórico, Sarmiento sigue el modelo de la historia crítica tradicional tal y como lo plantea Ciro Cardoso (7). Aunque Sarmiento niegue que su "obrita" tenga una estructura premeditada, es obvio que siguió un plan que responde a una intención histórica y estética que se explica de la siguiente manera: En cuanto a la limitación del tema y su justificación, Sarmiento responde tanto al interés personal por el tema como a la relevancia del mismo. Esto es innegable. Para aclarar estos aspectos se ocupa de presentarnos una introducción a la obra donde explica sus intenciones históricas y políticas, aclara su posición y el por qué de cada una de las partes de la obra, además de los procedimientos que siguió en su elaboración.

Por otro lado, Sarmiento cumple también con el requisito de ser original en cuanto a la forma de abordar hechos que habían ocupado ya la opinión pública, y refutar opiniones históricamente admitidas, presentadas con un lenguaje literario: con un tono totalmente ideológico, parcial, persuasivo, emocional, con una riquísima simbología, sin perder de vista los propósitos y la profundidad de la interpretación. Se podría afirmar que el *Facundo* constituye la primera interpretación de la cultura hispanoamericana. Además, Sarmiento cabe en el modelo señalado porque hace uso de la documentación y de toda clase de fuentes para abordar el tema:

Consultando un testigo ocular sobre un punto, registrando manuscritos formados a la ligera o apelando a las propias reminiscencias. (p. 4)

Establece hipótesis implícitas de trabajo y elige con antelación la metodología y las técnicas. Esto hace que la obra presente una estructura organizada:

- a) Una introducción donde plantea sus propósitos, el tema y su justificación, su posición frente a los hechos históricos del momento.

Nos presenta rasgos introductorios de los personajes, del espacio y plantea el conflicto. De esta manera el lector está preparado, y de alguna manera condicionado por la enorme capacidad de persuasión y la palabra oportuna.

- b) Inicia la narración con la presentación del espacio, a la manera del drama romántico: geografía, caracteres, hábitos, y las ideas que este medio engendra. Para él el medio físico es determinante en los hechos históricos que narra y Lynch le da la razón cuando al plantear la revolución en el Río de la Plata, inicia el tema con esa misma afirmación: "La independencia llegó fácilmente al Río de la Plata, y si la consiguió el hombre, la preparó la naturaleza" (8).

Es original en cuanto que la técnica es romántica, pero las consecuencias son naturalistas, ya que el espacio es fundamental porque presenta un determinismo, tanto geográfico como genético. Antes de presentar a los personajes en escena hace una verdadera declaración de principios que lo ubican dentro del romanticismo y denuncian claramente su intención estética: la descripción del espacio es totalmente poética, exaltada, emotiva; afirma que no es posible describir objetivamente América porque América es poesía y no hay otra forma de abordarla, los hechos históricos, por tanto, resultan ser también hechos literarios (pp. 40-41).

- c) Es entonces cuando introduce a los personajes, el rastreador, el baqueano, el gaucho malo y el cantor. Son los habitantes del interior, lo americano después de la colonización y del mestizaje, lo contrario a la ciudad, a la civilización. Aunque reales, estos personajes son presentados en una forma exaltada, romántica y exagerada a la manera de los héroes de Byron o Víctor Hugo.
- d) Inmediatamente nos describe la forma de vida de estos personajes, el aislamiento a que obliga la geografía y la única forma de asociación: la pulpería.
- e) Después de que ha preparado suficientemente al lector con todos los elementos externos e internos que a él le interesa destacar, inicia la narración de los acontecimientos; la revolución de 1810, desarrollada en once capítulos en los cuales recorre todas las provincias del Plata e interpreta la actuación de todos los personajes influyentes del momento: Fa-

cundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, Rivadavia, Artigas, el Doctor de Francia, Urquiza, Belgrano y unos cientos más de personajes encadenados en episodios históricos y anecdóticos que buscan justificar los propósitos del autor. Los acontecimientos se encadenan entre sí sin más relación que la situación política y las condiciones del medio.

- f) Finalmente viene la conclusión: "Presente y porvenir". Podemos hablar de conclusión en cuanto retoma los propósitos y las hipótesis, insiste en su demostración y se proyecta hacia el futuro, hacia el triunfo de las ideas liberales y de la civilización, hacia un cambio del poder político del cual se siente partícipe y responsable. Manifiesta sus ambiciones de poder y su decisión de lograrlo.

¿Cómo es posible aceptarle a Sarmiento su afirmación de que la obra está hecha al azar, sin revisar y sin pretensiones? Presenta, como vimos, una organización premeditada y la selección de los datos responde a una estructura prefijada y con propósitos muy bien definidos, tanto políticos como éticos. Tiene una clara conciencia de que está escribiendo la historia, tanto así que insiste en que él trata de ser objetivo, incluso remite, en algunas ocasiones, a las fuentes para convencer al lector de su imparcialidad. Hay un clarísimo ejemplo de esta intención en la p. 70 donde recurre a una encuesta (aunque focalizada y muy reducida la muestra) pero es un recurso de persuasión de su objetividad ante la historia.

Por todo esto es que podemos afirmar que responde a un modelo de investigación: introducción, cuerpo del texto y conclusiones. Podríamos creer que su intención político militante lo llevó a seleccionar los datos y a presentarlos tal y como lo hacía la historia: "La historia se componía de lugares, personajes y acontecimientos" (9).

¿Qué pretendía hacer Sarmiento con estos tres elementos: literatura o historia? Insistiremos en que logró las dos cosas. La presentación del contenido del mundo narrado aparece, incluso, en el orden tradicional de la literatura, según Kayser: espacio, personajes, acontecimientos. Sin duda tenía una visión tan amplia y profunda que abarcaba los dos campos y sabía cómo proceder en cada caso y cómo fundirlos oportunamente. Sin embargo voy a señalar un hecho curioso y es que, a pesar de ser conocedor de la historia me hace dudar de la concepción que tenía de esta disciplina porque los historiadores modernos insisten en que el histori-

cismo se ocupaba de hechos aislados, individuales e "irrepetibles" y que de hecho la historia no se repite, sin embargo Sarmiento cree que la historia es reversible y exclama con tono enérgico a través del autor implícito: "¡Qué instructiva es la historia! ¡Cómo se repite a cada rato!" (p. 209).

Entendemos, claro, que lo que se repiten son los detalles y no las grandes etapas de "progreso".

Facundo es una obra literaria histórico-militante, como casi toda la literatura latinoamericana. Desde las crónicas de Colón, vemos esta estrecha relación entre literatura y política. El contexto impulsa al compromiso y el contexto que le tocó vivir a Sarmiento exigía precisamente eso. La obra es coherente con el contexto y con la visión del mundo del narrador, que corresponde, en esta obra autobiográfica, al autor implícito. De ahí que la obra presenta la historia recreada, parcializada, organizada para condicionar y convencer al lector. En la selección e interpretación de los datos Sarmiento adopta la posición ideológica de la clase dominante. Su mirada es parcial y comprometida. De ahí la imagen del gaucho que nos presenta. Facundo aparece como el "héroe demoníaco", muy de los románticos, es audaz, inteligente, agresivo y brutal; es "el gaucho malo", "el montonero". La historia actual nos presenta al gaucho desde la perspectiva de los modos de producción. Desde este punto de vista el gaucho montonero de Facundo no es "malo" sino que está inmerso en un momento crítico del proceso histórico hispanoamericano: después de ser libre y poseer lo que la naturaleza (pampa) le ofrecía se vio desposeído por los intereses capitalistas que estaban empezando a imponerse en Argentina; de pronto se vio sin libertad y reducido a la condición de peón o de soldado en los batallones de la frontera defendiendo una causa que desconocía; quedó convertido en paria, en proletario, y ante semejante situación no le quedó otra alternativa que la violencia. De ahí la lucha a muerte que nos presenta *Facundo* entre el litoral y el interior, entre la civilización y la barbarie, que desde el punto de vista de los modos de producción es una lucha entre modos de producción precapitalista y los modos de producción capitalista tal y como lo plantea Agustín Cueva:

En el caso de Argentina, país convulsionado por medio siglo de guerras civiles, parece igualmente claro que la posición entre el "interior" y el "litoral" no hace más que remitir a molduras espaciales en que se asientan o van configurándose modos de producción distintos cuyo conflictivo desarrollo se expresa, aunque con innumerables sinuosidades y recovecos, en la encarnizada lucha de "uni-

tarios" y "federales". Los intereses del "litoral" corresponden a un inequívoco despuntar del modo de producción capitalista, que estrechamente dependiente del comercio internacional comienza a arraigar temprano en esta área "vacía" de estructuras esclavistas o feudales (10).

La historia actual presenta la crisis de las Provincias del Plata como una lucha de clases, como el resultado de una contradicción profunda que no ofrecía otra salida que la revolución para tratar de romper el orden establecido. Sin embargo Sarmiento plantea esta crisis en *Facundo* como como un conflicto entre las provincias y Buenos Aires; como un problema educativo, que se solucionaría llevando la cultura de Buenos Aires al interior.

En vano han pedido las provincias que les deje pasar un poco de la civilización, de la industria y de la población europea: una política estúpida y colonial se hizo sorda a estos clamores. Pero las provincias se vengaron mandándole en Rosas, mucho y demasiado de la barbarie que a ellos le sobra (p. 25).

Eduardo Galeano plantea y aclara esta posición de Sarmiento:

El ilustre Domingo Faustino Sarmiento y otros escritores liberales vieron no más que el símbolo de la barbarie, el atraso y la ignorancia, el anacronismo de las campañas pastoriles frente a la civilización que la ciudad encarnaba: el poncho y el chiripú contra la levita; la lanza y el cuchillo frente a la tropa de línea; el analfabetismo contra la escuela (10).

El proteccionismo era la solución propuesta por las provincias y Juan Manuel de Rosas va a implantar algunas medidas proteccionistas que finalmente fracasan. Lógicamente Sarmiento está del otro bando y plantea como soluciones la política liberal, el librecambismo y la inmigración europea. Le negaba la tierra al gaucho para entregársela regalada al europeo con tal de ir "purificando" la raza y traer "luces" a la barbarie. Contra estas medidas está el gaucho, las montoneras, porque lesionan gravemente sus intereses de clase. *Facundo* encarna el conflicto y Facundo Quiroga será el gaucho malo que representa la ideología y los intereses del interior y se venga de Buenos Aires con sus hordas en una masacre sin precedentes en la literatura. Y digo en la literatura porque la leyenda negra de Facundo y de Rosas la encontramos en *Facundo* y en *Amalia* pero la historia no es tan despiadada con ellos. Incluso Galeano afirma que estas historias se urdieron para difamarlos y

ocultar el carácter nacional y popular de muchas de sus medidas de gobierno (11).

Sarmiento es duro, apasionado y parcial:

La montonera, tal como apareció en los primeros días de la República bajo las órdenes de Artigas, presentó ya ese carácter de ferocidad brutal y ese espíritu terrorista que al inmortal bandido, al estacionario de Buenos Aires estaba reservado convertir en un sistema de legislación aplicada a la sociedad culta (p. 67).

En este sentido, Lynch tampoco es despiadado con Artigas y con los montoneros, nos da una imagen positiva y nos lo presenta como un forjador de la independencia de Uruguay, como un patriota que proponía soluciones efectivas a los problemas del momento y concluye:

Artigas fue una víctima de sus propios ideales, destruidos por el mismo provincialismo que había ayudado a crear. Pero en su patria dejó un programa y un núcleo de un movimiento de independencia y esto no podía ser destruido (12).

Galeano exalta la figura de Artigas como una de las figuras más lúcidas de la primera mitad del siglo pasado:

José Artigas había sido, hasta la derrota y el exilio, el más lúcido de los caudillos que encabezaron el combate de las masas criollas contra los mercaderes y terratenientes atados al mercado mundial (13).

Pero la interpretación histórica es válida, solo que en *Facundo*, de alguna manera, los hechos aparecen alterados para favorecer la posición histórico-militante del autor. Como historicista es subjetivo y parcial y defiende los intereses de su clase.

El lenguaje de *Facundo* no se corresponde con el lenguaje que propone la ciencia histórica, este debe ser denotativo, objetivo, rugoso y lo más exacto posible. En la obra aparece un lenguaje literario: fuertemente connotativo, por lo tanto subjetivo, afectivo, sugestivo, hiperbólico y poético. Si además de la recreación e interpretación de los hechos agregamos el lenguaje poético, podemos afirmar que estamos ante una obra literaria. Esto explica por qué Sarmiento no hizo las correcciones de los datos, sugeridas por Alsina. No podía desprenderse de la posibilidad de hacer arte: recreación de la realidad exterior, imaginación e intenciones estéticas. Para comprobar esto basta con observar la introducción a la obra:

¡SOMBRA terrible de Facundo, voy a evocarte, porque, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas,

te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo. Tú posees el secreto: revélanoslo! (p. 7).

Este tono exaltado, declamatorio, persuasivo y emocional, domina toda la obra. Nótese que podemos sentirnos sobrecogidos como si estuviéramos ante una ceremonia de iniciación. El lenguaje usado es para pronunciarse en voz alta, en tono oratorio. El narrador apela, en tono romántico, a un personaje muerto para que explique a través de su vida y su actuación, la historia del momento. Pero definitivamente el lenguaje y la intención también son artísticos. Toda la obra, repito, presenta este lenguaje, es difícil buscar un párrafo con lenguaje denotativo. Bástenos un ejemplo, la descripción romántica y totalmente literaria de la pampa, una pampa que coincide en mucho con la realidad pero que es soñada, anhelada y sobre todo sentida por el narrador:

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda?

¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto. De aquí que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza (p. 40).

Observemos cómo la descripción no corresponde a los objetivos exteriores al narrador y a los personajes sino que expresa el estado emocional y termina por ser una apreciación subjetiva de la pampa a través de los ojos del gaucho que se siente parte del medio, una perfecta simbiosis. Esto es poesía, por tanto, la vida de la pampa y de Latinoamérica no se puede expresar objetivamente, solo se la puede aprehender literariamente. Los hechos que va a narrar no resisten la imparcialidad y la objetividad. Esto queda manifiesto en el estilo; en ocho escasas páginas de la introducción encontramos 36 exclamaciones y 31 preguntas retóricas. Estos recursos tienen el objeto de golpear la conciencia del lector y condicionarlo hacia los propósitos del narrador de manera que acepte como suyas las afirmaciones que se hacen. Con frecuencia un ¡Qué! sirve de introducción a una preguntaretórica, recurso que exalta las emociones del narrador y le da un tono oratorio: ¡Qué! ¿El

problema de España (...)? ¡Qué! ¿No significa nada (...)? ¡Qué! , se quedan también las ideas (...)?

Encontramos con frecuencia una exclamación romántica como explosión de cólera o de desahogo: ¡Oh! ; Este porvenir no se renuncia así nomás!

Al narrar las causas de la crisis política latinoamericana acusa a España con un lenguaje peyorativo velado por una original figura metafórica:

Esa resogada a la Europa, que, echada entre el Mediterráneo y el Océano, entre la edad media y el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho istmo y separada de África bárbara por un angosto estrecho, está balanceándose entre dos fuerzas (p. 10).

Estos recursos lingüísticos señalados expresan su posición personal frente a lo que está narrando; son juicios de valor intercalados en la descripción histórica.

Observemos cómo concluye un par de pasajes de la revolución de 1810: ¡Imaginaos si podés, pueblos colocados a inmensas distancias ser gobernados de este modo! (p. 217).

¡Ah, corazones de piedra! ¡No preguntaréis todavía por qué combatimos! (p. 221).

¡La prensa! ¡La prensa! He aquí, tirano, el enemigo que sofocaste entre nosotros (p. 14).

Es un lenguaje totalmente connotativo y plurisignificativo. Además, la apelación al lector o a uno de los protagonistas (el tirano) reduce totalmente la distancia entre narrador-lector implícito de manera que el emisor y el destinatario se enfrentan de una manera directa, de ahí que insistamos en que es un lenguaje fuertemente persuasivo.

Otro rasgo que manifiesta abiertamente la parcialidad, la subjetividad, la interpretación o recreación, es el uso casi sistemático de enlaces o conmutaciones entre los elementos del discurso.

Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime, a *mi parecer*\* en el carácter argentino (...), (p. 24).

Una manera de morir como cualquiera otra, y puede, *quizá*\* explicar en parte (...) (p. 24)

La obra está saturada de adjetivos, generalmente dos o tres referidos a un solo objeto. Se puede afirmar que los adjetivos constituyen, generalmente, el recurso que le permite mantener en el discurso el tono emotivo, sentimental y un tanto violento, de los epígrafes.

Veamos la adjetivación de la primera página del capítulo primero: inmensa extensión, límites incuestionables, inmensa llanura, inmensos bosques, inmensos ríos, vapores tenues, perspectiva lejana, solitaria caravana, yerbas secas, bultos siniestros, horda salvaje, tinieblas profundas, velo oscuro, callada soledad.

Cuando describe a Facundo Quiroga volvemos a encontrar el mismo fenómeno, el antihéroe romántico, descrito con una aglutinación de adjetivos que nos permite visualizar al "bandido" inmediatamente:

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida, sus anchas espaldas sostenían sobre el cuello corto, una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara un poco ovalada, estaba hundida en un bosque de pelo, a que correspondía una barba espesa, igualmente crespa y negra (p. 81).

Con frecuencia el lenguaje figurado exalta hechos y emociones. Predominan, entre los recursos de estilo, los símiles, las metáforas, las hipérbolas y las reiteraciones anafóricas. Lógicamente este lenguaje acerca a *Facundo* más al arte que a la historia:

"el ejército de Lavalle llegaba en aquellos momentos a las goteras de Buenos Aires" (p. 231).

¡Bárbaro! Es la ciudad, que trata de salvarse, de no ser convertida en pampa, si abandona la educación que la liga al mundo civilizado" (p. 221).

El gran sistema de ríos navegables cuya aorta es el Plata (p. 232).

Se puede concluir que *Facundo* es literatura y también es historia. Como historia concuerda con el historicismo (concepción idealista de la historia) relaciona y critica el material documental recogido según hipótesis y objetivos implícitos.

El contexto es aprehendido de una manera parcial, subjetiva e idealista, en parte por el espíritu romántico del narrador, y en parte porque es la percepción y valoración de hechos muy recientes, algunos son contemporáneos al autor y otros son fuguros, presentidos o soñados por el autor sobre la base de los hechos del momento. Como literatura, es indudable el empleo de un lenguaje con características e intenciones estéticas; un lenguaje connotativo, hiperbólico, exaltado. Las figuras literarias pueblan toda la obra, lo mismo que las apelaciones al lector a través de preguntas retóricas cuyas respuestas está condicionadas por el mismo

texto y pretenden hacer al lector partícipe y cómplice de lideología dominante en la obra.

Aunque es necesario aclarar que el lenguaje poético no hace por sí mismo la obra literaria, también debe haber intención de hacer literatura. Se me ocurre el caso de *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano; creada con un lenguaje literario fuerte, apasionado, exaltado,

un tanto hiperbólico, cargado de figuras de estilo; sin embargo Galeano quiere hacer historia no literatura. En cambio Sarmiento tiene la expresa intención de hacer las dos cosas y lo logra. *Facundo*, por los datos y su interpretación, es un documento histórico pero por su lenguaje y sus pretensiones estéticas es una obra literaria.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Se utilizó la edición Ayacucho (1977) por lo que después de una cita de esta obra solo citaremos el número de página inmediatamente después. Las citas de las demás fuentes aparecerán con su respectiva nota bibliográfica.
- (2) Ciro Cardoso. *La historia como ciencia*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1975, p. 12.
- (3) *Loc cit.*
- (4) Laclau, Ernesto. "Feudalismo y capitalismo en América Latina". En Arradourian y otros, *Modos de producción en América Latina*, cuarta edición Colombia. Siglo XXI, 1976, p. p. 23-46.
- (5) Cardoso Op. cit. p. 48.
- (6) Enrique Anderson Imbert. "El historicismo de Sarmiento" *Cuadernos Americanos*, 5 (1945), p. p. 162.
- (7) Ciro Cardoso y Héctor Brignoli. *Los métodos de la historia*. San José, Costa Rica: publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1975, p. 5.
- (8) John Lynch. *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, p. 48.
- (9) Lucien Febre. *Combates por la historia*. 3a. ed. Barcelona: Ariel, 1979, p. 20.
- (10) Agustín Cueva. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. 3a. ed. Méjico: S. XXI, 1979, p. 36.
- (11) Eduardo Galeano. *Las venas abiertas de América Latina*. 11 ed. Méjico: Siglo Veintiuno. 1975. p.p. 289-290.
- (12) *Ibid*, p. 289.
- (13) John Lynch. Op. Cit. p. 118.
- (14) Eduardo Galeano, Op. cit. p. 286.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Anderson Imbert, Enrique. *El historicismo de Sarmiento*, *Cuadernos Americanos*, 5(1945) p. p. 158-177.
- Busaniche, José Luis. *Rosas visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires: EUDEBA. 1973.
- Cardoso, Ciro. *La historia como ciencia*. San José, Costa Rica: EDUCA. 1975.
- Cardoso, Ciro y Pérez Brignoli, Héctor. *Los métodos de la historia*. San José, Costa Rica: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica. 1975.
- Cuevas, Agustín. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. 3a. ed. Méjico: S. XXI. 1979.
- Febre, Lucien. *Combates por la historia*. 3a. ed. Barcelona. Ariel 1973.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. 11a. ed. Méjico: Siglo Veintiuno, 1975.
- Karpinsky, Rose Mary: *Comprender la historia*. San José, Costa Rica: UNED. 1978.
- Laclau, Ernesto. Feudalismo y capitalismo en América Latina. En Arradourian y otros.

- Modos de producción en América Latina* 4a. ed. Colombia: Siglo XXI, 1976.
- Lynch, John. *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Barcelona: Ariel, 1976.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. 2a. ed. Méjico: Era, 1971.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Venezuela: Ayacucho. 1977.
- Anderson Imbert, Enrique. El historicismo de Sarmiento, *Cuadernos Americanos*, (1945) p. p. 158-177.

