

1988

## La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*

Nacunan Saez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Saez, Nacunan (Otoño 1988) "La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA MIRADA DEL TIGRE: PERCEPCION E HISTORICIDAD EN EL *FACUNDO*

Ñacuñán Sáez  
*Simon's Rock College*

En lo que terminaba siendo una declaración de independencia con respecto a las facciones políticas tradicionales, Sarmiento atacaba en el *Facundo* con casi parejo fervor a federales y a unitarios. Los primeros a fuerza de pactar con Rosas, de tenerlo demasiado en cuenta, los segundos a fuerza de ignorarlo, habrían terminado por provocar el incontestado triunfo, la duración exasperante de la dictadura. A los hombres que desde el destierro planeaban la futura Argentina pregonaba pues el *Facundo* una nueva actitud mental que, aun conservando su vocación europea, fuera capaz de interpretar sin forcejeos ni distorsiones la realidad americana. Era necesario echar sobre el joven país una mirada fresca y desprejuiciada, que pudiera plegarse a lo desconocido y reconocer lo insólito, una mirada inocente y al mismo tiempo entrenada en la última tradición del pensamiento continental. Una mirada, en fin, que, siendo americana, partiera desde un punto de vista europeo.

"Una mirada", digamos, que era casi *literalmente* una mirada. Pensaba Sarmiento que sólo la equiparación con las ciencias naturales garantizaría el rigor de la encuesta sociológica. En esta última la supuesta precisión de

aquéllas inspiraba algo como un complejo de inferioridad, un sentimiento de que sólo la percepción directa, o la percepción visual para ser más precisos, y sólo ella, brindaba una segura alternativa a los chascos de la exégesis. Al mismo tiempo, sin embargo, ese privilegio acordado al conocimiento positivo, cuando alcanzaba el dominio de las ciencias del hombre, se topaba por fuerza con la necesidad del conocimiento hermenéutico que él había comenzado por negar.

Según el pensamiento post-iluminista, el hombre, alienado ahora definitivamente, sin siquiera la prórroga que en última instancia le ofrecía la dialéctica hegeliana, ha descubierto su propia "finitud". En el historicismo *consciente de razas, de tendencias, de hábitos nacionales, de antecedentes*,<sup>1</sup> (p.111) que Sarmiento aplicaba al estudio de la realidad argentina coexistían pues escatología, la noción de que la conciencia está constituida por fuerzas que escapan a su alcance, y empirismo, la necesidad de un tipo de conocimiento directo, que venga a suplir las deficiencias de una percepción aceptada ya desde el vamos como relativa.<sup>2</sup> La conciencia se encontraba en esta empresa tironeada entre los sentidos y la retórica, deslumbrada entre los fulgores de la palabra y la ofuscación de la vista. Lo nuevo, lo específico de la perspectiva que Sarmiento quería alcanzar sobre su país no emanaba por tanto ni de la ingenuidad ni de la originalidad de esa perspectiva, de su independencia del pasado, sino por lo contrario de su sentido retrospectivo y de su vocación autocrítica. *Una mirada nueva*, entonces, porque estaba más allá del lenguaje, de lo "vano" y de lo "hueco" de las palabras, pero nueva también y sobre todo porque parecía estar libre de las restricciones del hábito y del condicionamiento.

Consecuente con ese programa, presentaba el autor su teoría de la barbarie no como resultado de una especulación apriorística sino como fruto de la experiencia directa. De hecho, toda la teoría de la barbarie, todo el esfuerzo de sistematización que recorre su producción desde el *Facundo* (1845) hasta *Conflictos y Armonías de las Razas en América* (1883) parte de una vivencia que se nos refiere como personal, intransferible, en un escrito de juventud, la *Vida del Fraile Aldao* (1840). La escena tiene lugar en San Juan, corre el año 1829. El autor, adolescente entonces, trabaja como dependiente en el negocio de una de sus tías. En un momento de recreo, después de largas horas dedicadas a la lectura, sale a la calle.

estaba parado en la puerta de mi tienda [...] viendo llegar [...] seiscientos [...salvajes de Facundo] con el alarde triunfal que da el polvo y la embriaguez. ¡Qué espectáculo! Habían montado en briosos corceles, torrados de los prados artificiales; y entonces usaban, para guarecerse en los llanos de los montes de *garabato*, enormes guardamontes, que son dos recios parapetos de cuero crudo, a fin de salvar sus piernas y aun la cabeza del contacto de sus espaldas de dos cabezas, como dardo de flecha. El ruido de estos parapetos es

imponente y en el encuentro y choque de muchos como el de escudos y de armas en el combate. Los caballos briosos y acaso más domesticados que sus caballeros se espantaban de aquellos ruidos y encuentros extraños, y en calles sin empedrar veíamos los espectadores avanzar una nube de denso polvo, preñada de rumores, de gritos, de blasfemias y carcajadas, apareciendo de vez en cuando caras más empolvadas aún entre greñas y harapos, y casi sin cuerpo, pues que los guardamontes les servían de ancha base, como si hubiera también querubines de demonijos medio centauros. He aquí mi visión del camino de Damasco, de la libertad y de la civilización. Todo el mal de mi país se reveló de improviso entonces: ¡la Barbarie! Yo había sido educado en familia que simpatizaba con la Federación y renegué de ella de improviso; y dos años después entregaba la llave de la tienda para ceñir la espada en 1829 contra Quiroga, los Aldao y Rosas.<sup>3</sup>

"Nombrar", "Comprender", "Superar": los términos son casi equivalentes en el *Facundo*. El establecimiento de un sistema político civilizado sólo puede basarse sobre la creación de un nuevo vocabulario, de una nueva teoría que explique la barbarie. Pero, ¿cómo dar un nombre a lo que, por el simple hecho de *ser*, no lo tiene? ¿Cómo evitar la arbitrariedad que, es sin embargo, el único recurso del conocimiento? ¿Cómo conciliar, en otras palabras, la necesidad de un lenguaje referencial, base de todo conocimiento positivo, con la conciencia de que todo lenguaje es inescapablemente retórico? En esta "Visión del Camino de Damasco" Sarmiento opta por un sistema de interpretación que parece no interpretar nada, ser sólo evidencia, nombrar lo que está fuera del lenguaje, no en el sentido de darle un nombre provisorio e instrumental, sino de nombrarlo en tanto innombrable, en tanto es experiencia pura e intransferible. Como si la barbarie no pudiera ser explicada, sino simplemente *vista*.

La empresa crítica que era según Sarmiento la primera, ineludible etapa en la construcción de una verdadera teoría política americana, terminaba de tal guisa, como a la vuelta de un círculo, en una experiencia supuestamente pura, en una vivencia no inadulterada por la categorización, en una percepción inocente, exactamente *precrítica*. La vista, la mirada, pues, en un sentido por poco literal era, como ya dije, un canal particularmente expedito hacia esta "visión" casi mística del mundo, que como una sustancia bruta, pre-lingüística, anterior a toda significación, y aun siendo personal, subjetiva e intransferible, representaba la base de todo conocimiento objetivo y universal.

Consecuentemente, en el momento de formular una preceptiva estética era justo que Sarmiento expusiera su desconfianza de la tradición, de los modelos clásicos, de la retórica en suma. Ya en la juvenil polémica con Andrés Bello enfatizaba nuestro autor su desprecio por *la pureza de las palabras*, por *lo redondeado de la frase* y preconizaba un estilo del *corazón*, *bueno en el fondo aunque la forma sea incorrecta, aunque rabie Garcíaso*.<sup>4</sup>

Es curioso comprobar que, si alguna continuidad o coherencia hay en la prolija, escritura de Sarmiento, que abarca casi cincuenta años y más de cincuenta volúmenes, es la lealtad a algunas de estas ideas (ideas que, irónicamente, son al final de cuentas estéticas, retóricas, no políticas ni filosóficas) enunciadas al comienzo de su carrera literaria. Por ejemplo, que la subjetividad coincidía en última instancia con la realidad objetiva, que el "amor", el "corazón" del escritor eran el mejor intérprete de "el pueblo, las costumbres, las instituciones", que la lírica y la historia podían finalmente converger en una escritura cargada de pasión pero exenta de psicología. Por ejemplo también, el desprecio por las convenciones literarias, el culto del desaliño, la jactancia incluso por la improvisación y la indisciplina. Sólo la espontaneidad en el escribir podía según Sarmiento dar cuenta de aquella experiencia casi mística en que se confundían el mundo y el yo, en la cual la referencialidad de la conciencia no admitía reservas ni sospechas.

"Una nueva visión", en resumen, más bien que una "nueva mirada", y "visión" entonces en su doble sentido, como evidencia sensoria y como evidencia intuitiva, independiente de los sentidos, pero en los dos casos como experiencia directa e inefable. La vista se sitúa de este modo en un lugar exactamente opuesto al de la palabra; de ahí que en este discurso que desconfía del lenguaje, que desconfía de sí mismo, que en este discurso culposo, haya momentos en que el mismo se adelgace, se mimetice, se esconda buscando una prueba que lo avale, que lo borre, que, sin mirarlo, lo haga pasar por mirada.

"Mirada" y "visión", percepción ingenua y percepción entrenada. Que no se piense sin embargo que ambas se contradicen o se anulan. Por el contrario, la frescura (si no la espontaneidad) y el rigor de la observación son aquí mutuamente necesarios. Aprender la esencia del objeto consiste en vencer su natural tendencia a ocultarse. El conocimiento surge pues de un duelo de miradas. Facundo Quiroga aparece insistentemente cargado de atributos felinos, poseedor de una mirada hipnótica, devastadora:

Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes, alguna vez, llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada y miraba por entre las cejas, como el Alí-Bajá de Montvois n. El Caín que representa la famosa compañía Ravel me despierta la imagen de Quiroga, quitando las posiciones artísticas de la estatuaría, que no le convienen. Por lo demás, su fisionomía era regular, y el pálido moreno de su tez sentaba bien, a las sombras espesas en que quedaba encerrada.

La estructura de su cabeza revelaba, sin embargo, bajo esta cubierta selvática, la organización privilegiada de los hombres nacidos para mandar (p. 81).

Facundo no mira de frente. Tampoco mira de frente Sarmiento, el observador. Ambas miradas proceden en dirección oblicua, evitando la reciprocidad. Y sin embargo las dos operan de manera diferente: la mirada de Quiroga inspira terror, porque, sin ser recíproca, es todavía visible: aunque los ojos del monstruo están cubiertos de *sombras espesas*, la víctima se sabe vista. De hecho el terror nace de esta tensión entre la falta de reciprocidad y la visibilidad de la mirada: como el propio Facundo al tigre enfurecido, como la Severa a Facundo, percibimos al otro, pero lo percibimos como radicalmente *otro*, no podemos predecirlo. La mirada de Sarmiento, por lo contrario, no sólo no es recíproca sino que tampoco es visible; es más, su objetividad misma depende de su carácter subreptico. El observador se sustrae a toda comunicación, a todo lenguaje: el objeto, librado a sí mismo, puede desplegar su naturaleza más íntima.

Este encuentro, esta coincidencia finalmente consumada entre la esencia de la cosa y la pericia de la mirada se produce siempre como una *revelación*, como una certeza repentina que no admite ya réplicas: *a pesar de* la cubierta selvática de este hombre tan cercano a la bestia, Sarmiento logra discernir *la organización privilegiada de los hombres nacidos para mandar*. Que se note que su *discernimiento* posee siempre un tono moral: la mirada procede como si el objeto *deliberadamente* se empeñara en cubrirse bajo pelosidades engañosas, bajo perspectivas torcidas, bajo capas de vana apariencia y fuera necesario exponerlo, desenmascararlo, *denunciarlo*. Aquí entra en juego esa como maña de la vista, una destreza, una habilidad para reconocer lo escondido. Una *experiencia*, si se quiere, en el sentido más directo del término: la mirada debe mostrar que la primera visión era irrelevante, que no había lugar para el asombro, que Facundo es como Alí-Bajá, que el color colorado de la barbarie, que lo que vemos es simplemente *eso de lo que ya estábamos hablando*. Por eso esa necesidad de referir siempre lo visto a lo ya visto, por eso esa especie de "intervisibilidad" no como visibilidad recíproca sino como superposición, equivalencia de todo lo visto. Por eso la presencia constante en los análisis de Sarmiento de las comparaciones artísticas, del recurso a la pintura o a *las figuras de la estatuaria*. La mirada termina de este modo siendo "referencial" en una acepción poco menos que contraria a la que inicialmente hablamos dado al término: lo es no porque permita un acceso sin mediaciones a este objeto inédito que se le presenta delante, sino porque descubre que ese objeto no es después de todo inédito, sino que su interpretación puede ser *referida* a un objeto anterior, a un código, a una retórica.

Probablemente el lector ha notado ya el cuidado que el presente estudio debe poner para que no se confunda el "*Facundo*" con "Facundo", el personaje y el texto que lo recusa. La crítica lucha con ahínco para que Quiroga y Sarmiento no se entrevieran en una identidad que las itálicas o el

artículo no siempre logran desautorizar. Se ha argüido que, en efecto, Sarmiento termina identificándose con Facundo, que el autor *sucumbe ante el titanismo del héroe, que la biografía conquista al biógrafo*.<sup>5</sup> Yo por el contrario sostengo que esa identidad no es el resultado de la reconstrucción histórica (o estética, como se prefiera), sino su antecedente, quizás su misma condición. Consideremos, por ejemplo, una escena simétrica a la "Visión en el camino a Damasco" en la que Quiroga, no ya Sarmiento, tiene su primer encuentro con la barbarie.

En el capítulo V de *Facundo*, después de una introducción a la geografía y a la historia del país, Sarmiento introduce a su personaje (pp. 79-80). A una descripción de la vastedad y el desamparo de la travesía sigue la explicación de los tipos humanos que ella crea: seres violentos, acostumbrados a disputarse con las bestias *el dominio de la naturaleza*. Uno de esos hombres, miembro de un grupo de malhechores, está escapando de la justicia. Los personajes son anónimos: *un prófugo, un juez*. La historia es genérica; podría repetirse en cualquier momento: las cuchilladas son *frecuentes entre nuestros gauchos*, en aquellos países *suele ocurrir* que el hombre caiga bajo la garra sangrienta de la bestia. De eso se trata, en efecto, que un tigre cebado acaba de detectar al fugitivo, corre, gimiendo, detrás de él, parece ya alcanzarlo. Providencialmente, el hombre encuentra un algarrobo en que treparse. El tigre, enfurecido, está a punto de agarrarlo. Breve respiro para el hombre: la altura del árbol lo protege. Las fuerzas del hombre comienzan a flaquear; el tigre, por su parte, se tiende en el suelo, a esperar. En medio de esta quietud, la tensión narrativa aumenta. Al animal le basta alzar sus temibles ojos y mirar al hombre para atraerlo; sabe que su victoria no tardará... Aquí, un primer golpe de teatro: el autor introduce a los cómplices del fugitivo, que irrumpen en el momento adecuado y matan al tigre. Segundo golpe de teatro, justamente aquí, cuando, terminada la historia, ya casi no lo esperábamos: el prófugo revela su propia identidad. Es el mismo Facundo Quiroga, que cuenta su aventura a un grupo de oficiales y concluye: *Entonces supe lo que es tener miedo*.

La identidad de Quiroga evoca la manera inesperada en que el personaje, y con él el estilo político que él representaba, habían irrumpido en los cálculos de los ideólogos iluministas. Insistamos sobre la *dramaticidad* del expediente: enfatizando la tensión entre determinismo y conocimiento que Sarmiento advertía en la relación entre la historia y la conciencia, este relato echa mano a un juego espacial que parece seguir los procesos de significación típicos de la representación escénica. "Golpe de teatro", había dicho yo para describir la manera en que se nos descubre la identidad de Facundo Quiroga. En verdad, asistimos al comienzo a una escena desierta, impersonal, a la que sigue otra, poblada ahora por personajes anónimos, y luego otra, en que averiguamos el nombre del fugitivo. Al ocultamiento sigue la revelación; a la visión indiferenciada, el nombre, los datos civiles,

el signo. La eficacia narrativa y la sugestividad ideológica del relato explotan esta manipulación del espacio: hay un elemento de sorpresa y un paralelo entre la secuencia narrativa y la jerarquía del determinismo histórico: el medio, la sociedad, la conciencia: esta última surge de un reconocimiento, de una *agnosis*,<sup>6</sup> del punto en que la palabra señala el espacio, en que lo que vemos adquiere un nombre.

El teatro significa a partir de una oscilación constante entre lo mostrado y lo dicho, entre lo visto y lo escuchado. Ya vimos cómo para Sarmiento las palabras podían mentir, mientras que la vista era, en cambio, una garantía de percepción objetiva. Por eso pues ese empeño suyo en alcanzar una visión que esté al resguardo de las seducciones de la palabra, de una "escena" que refleje la crudeza de la experiencia, que no esté adulterada por la teoría, por eso esa concepción de la conciencia y de la historia como una experiencia dramática, que combina la plástica con la narrativa, la percepción con la representación. Porque también habíamos visto que este privilegio otorgado a la mirada sobre la palabra reposaba en el fondo sobre el carácter "intervisual" de esta última, es decir, su alusión a un discurso anterior, su carácter en fin inescapablemente retórico. Por eso, podemos ahora deducirlo, ese esfuerzo o tal vez esa necesidad que el discurso tiene de parecerse al teatro, es decir, de imitar un mensaje que es inmediatamente perceptible y al mismo tiempo, siempre, preliminarmente codificado. Paranomasia del nombre: "*Facundo*", "Facundo", 'facundo': este nombre que aparece al final ya estaba allí, hablando antes de que lo "viéramos". El tigre de los llanos es antes Facundo, hombre antes de volverse felino, facundo ("afluente, locuaz") ante la mirada de la barbarie.

De acuerdo con esa oposición entre *la civilización europea y la barbarie indígena, entre la materia y la inteligencia* (p. 39), que Sarmiento propugnaba como tema de la creación artística, Quiroga representa en el episodio del tigre, a diferencia de los otros personajes, la inteligencia víctima de la fuerza bruta. En este sentido, el Quiroga anterior al episodio de la travesía corresponde al Sarmiento de "La visión en el camino de Damasco". Sólo que la mirada de Sarmiento denuncia la barbarie. Quiroga, que nunca mira de frente, la toma por un espejo. Como la Severa Villafañe, más adelante, él conoce aquí el miedo bajo la mirada electrizante del tigre. Ojo por ojo, el caudillo está sometido a una ley del talón al revés. Cazador inexperto, narrador narrado: mientras otros deben sufrir lo que han hecho, el personaje hará lo que ha sufrido. En *Facundo*, si se me deja insistir con las palabras, precede a Facundo; el héroe sucumbe a la biografía.

Es de recordarse aquí que Sarmiento pretendía en el *Facundo* lanzar un ataque oblicuo contra Rosas. El carácter de Quiroga, su fuerza cerril, indomeñable, podían explicar la psicología de la dictadura. La detallada descripción del asesinato de Barranca Yaco a manos de un supuesto agente del rosismo, por otro lado, podía atraer hacia la oposición a algunos de los

federales de la primera hora. En pocos como en el episodio del tigre cebado aparece tan desdoblado el papel que el Quiroga de Sarmiento cumple en el drama argentino, al mismo tiempo aliado y enemigo de Rosas, victimario y víctima, que permitía al autor sustanciar su acusación contra el tirano y, simultáneamente, denunciar el carácter indiferenciado, brutal, del terror rosista. La utilización de la biografía de Quiroga para explicar el rosismo y ensanchar la coalición opositora era pues posible sólo a partir de una cierta indiferenciación ética. El análisis sugería que la "naturaleza" de Quiroga, que era *la de los hombres nacidos para mandar* no era esencialmente ni "buena" ni "mala". Aunque excepcional, el carácter del personaje era moralmente neutro; la dirección que había terminado tomando era obra exclusiva del medio en que había surgido. Leamos a propósito cómo termina el retrato que de él traza Sarmiento:

Quiroga poseía esas cualidades naturales que hicieron del estudiante de Brienne, el genio de la Francia, y del mameluco oscuro que se batía con los franceses en las Pirámides, el virrey de Egipto. La sociedad en que nacen da a esos caracteres la manera especial de manifestarse: sublimes, clásicos, por decirlo así, van al frente de la humanidad civilizada en unas partes; terribles, sanguinarios y malvados, son en otras, su mancha, su oprobio (p. 81).

Rosas representa la lucidez corrosiva del mal; Facundo, en cambio, es el *tipo más ingenuo* (p. 15) que ha creado la barbarie, su instrumento, su presa. Su posición frente a la historia es, pues, en un sentido, similar a la del general Lavalle: la de intermediario inconsciente. Pero esa diferencia no cubre una disparidad esencial: Lavalle es un hombre civilizado, Facundo es un bárbaro, casi una bestia. Lavalle entra en el orden natural de la historia, responde a una ley que la conciencia del historiador puede aprehender y explicar. Facundo no; Facundo obra en contra del determinismo que hace posible la previsión. O, mejor dicho, obra de acuerdo con un determinismo que es una constante oscilación: dadas sus condiciones de valor y grandeza personal, podría ser un genio o un monstruo.

Hay pues en la naturaleza un orden que regulariza la vida y permite la predicción. Pero, por encima de eso, hay una segunda naturaleza, que aplica exactamente las mismas leyes para llegar a resultados imprevisibles. Existe entre las dos una oscilación constante, la posibilidad inminente de un desliz. El tigre, por ejemplo, cuya naturaleza es alejarse ante la vista del hombre, prueba la carne humana y, como se dice en las campañas argentinas, *se ceba*, comienza a perseguir hombres. La barbarie parece residir en ese borde de la naturaleza en el cual el orden natural se da vuelta hasta destruirse a sí mismo, en ese peligro constante de que el genio se convierta en monstruo, de que el animal pacífico se vuelva tigre sanguinario

o que el hombre termine siendo bestia. En el reverso de la naturaleza acecha un poder de fuerza contraria, una posibilidad de desvío que da luz a los monstruos y protege las aberraciones, un mal silencioso que socava el crecimiento de la vida. Sarmiento tiene una cierta predilección por las metáforas médicas: la barbarie es una *enfermedad* que corroe la sociedad, una serie de misteriosas *convulsiones* que *desgarran las entrañas* del pueblo argentino. Es porque la imagen de la enfermedad expresa esa duplicidad que lleva a la naturaleza a destruir lo que ella misma crea.

La naturaleza, pues, como la mirada del tigre, es opaca e inquietante: no sabemos, no podemos saber, lo que hay detrás de ella, en ese espacio paralelo en que toda norma cambia de dirección. Quizás eso sea, después de todo, la barbarie de que habla Sarmiento, ese otro que el orden natural encubre y hace callar. La destrucción es redonda y hermética; no podemos ver su interior hasta que nos ha devorado. Por eso es que la barbarie es imprevisible, que irrumpe impensadamente, que se avalanza sobre su presa cuando ésta menos lo espera. En este cuadro paralelo la mirada puede funcionar sólo en una dirección: la civilización, que existe de este lado de la naturaleza, no puede ver la barbarie. La barbarie, por lo contrario, que reside fuera, en el borde exterior, puede observar a su presa, acecharla sin cuidarse de ser vista antes de lanzarse sobre ella.

Innumerables escritores habían ya abordado el tema de la barbarie en esta época de mediados de siglo XIX en que Occidente está obsesivamente preocupado por definir sus límites y justificar su expansión. Lo original de Sarmiento, sin embargo, es que su teoría surge como un ensayo por zanjar aquella división entre deterrinismo y retórica, entre observación y exégesis que señalaba yo al comienzo del presente estudio. Consideremos, como paragón, las ideas de otro escritor. El historiador Vicente Fidel López, amigo de Sarmiento en el destierro chileno, publica en mayo de 1845, (mientras el *Facundo* aparece por entregas en *El progreso*) una *Memoria sobre los resultados generales con que los pueblos antiguos han contribuído a la civilización de la humanidad*, con la finalidad de obtener el grado de licenciado de Filosofía y Humanidades en la Universidad de Chile.<sup>7</sup>

Sostiene López que existen dos civilizaciones radicalmente diversas: la oriental y la occidental. Hay dos sistemas de vida alternativos: uno que favorece el atraso material y el despotismo político; otro que conduce al progreso y la libertad. No que el Oriente autocrático y el Occidente liberal fueran dos realidades completamente extrañas la una a la otra. Por el contrario, eran más bien distintos estadios en la evolución de la humanidad. La civilización, como una memoria colectiva de la raza, extrae las experiencias de los distintos pueblos, las conserva y las combina para perfeccionarse a sí misma. El Oriente es como una ruina, un experimento fallido. Su experiencia ha quedado congelada, incapaz de fructificar. Europa,

por lo contrario, refinada por el contacto con el cristianismo y la cultura grecolatina, ha contribuido al avance general. La civilización se engendra en la barbarie, casi como un proceso de selección natural que deja tras de sí ciertos intentos fallidos pero recupera otros, heterogéneos en su origen como el estado romano, la filosofía griega o la religión de los hebreos y los combina hasta producir una entidad histórica coherente: la tradición europea.

En el sistema de López coexisten el historicismo de Herder y el formalismo de Vico. Por un lado, el progreso aparece como el resultado de la memoria de la humanidad que, de la experiencia azarosa, conserva los resultados positivos y desecha los negativos. Por otro lado, sin embargo, la evaluación de la experiencia (negativo-positivo) supone una concepción teleológica de la historia, una sucesión de "estadios" una "historia eterna", como decía Vico,<sup>8</sup> una forma que se opone a ese azar esencial sobre el que se inscribe la experiencia. La teoría de los estadios de la cultura, por lo menos en la versión que de ella nos proporciona López, supone la continuidad de la historia, que evoluciona de la barbarie a la civilización, pero también su inmovilidad, puesto que esa evolución sigue un itinerario preestablecido.

Ciertos párrafos del *Facundo* podrían sugerir que Sarmiento comparte esta concepción:

En la República Argentina, se ven a un tiempo, dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente que, sin conocimientos de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades, el otro, en las campañas. (p. 48)

La cita parece sugerir que los dos sectores en que está dividido el país corresponden a momentos distintos de la misma serie evolutiva. El uso de la periodización europea (los siglos, las edades) alienta aquí la impresión de que la cesura geográfica de la Argentina es más temporal que geográfica: las campañas *aún* viven en la Edad Media: si continuaran su curso natural, eventualmente llegarían al punto en que ahora están las ciudades. La barbarie sería entonces el "atraso", una especie de civilización incompleta, inmadura, a la que debe proporcionarse impulso para que, desplazándose sobre sí misma, llegue a producir su contrario, la civilización.

En un sentido, Sarmiento mantiene que existe en la historia una línea que conduce hacia formas cada vez más perfectas de sociabilidad. Hay según él una tensión nunca resuelta entre el dinamismo económico de Francia e Inglaterra y el quietismo de España, entre la democracia liberal y el absolutismo borbónico, entre la ciencia laica y la escolástica jesuítica. Existe, en otras palabras, una dialéctica del atraso y del progreso. Francia,

por ejemplo, está más "adelantada" que España. La historia (*una* historia: la historia de la civilización) surge de un juego de polaridades: entre la ciudad y la campaña, por ejemplo, o entre la agricultura y la ganadería, entre Francia y España, entre el frac y el poncho, entre el agua y la sangre. En el caso específico de la historia argentina, Córdoba y Buenos Aires ejemplifican dos fuerzas contrastadas:

Córdoba, española por educación literaria y religiosa, estacionaria y hostil a las innovaciones revolucionarias, y Buenos Aires, todo novedad, todo revolución y movimiento, son las dos fases prominentes de los partidos que dividían las ciudades todas; en cada una de las cuales estaban luchando estos dos elementos diversos que hay en todos los *pueblos cultos*. No sé si en América se presenta un fenómeno igual a éste; es decir, los dos partidos, retrógrado y revolucionario, conservador y progresista, representados altamente cada uno, por una ciudad *civilizada* de diverso modo, alimentándose cada una de ideas extraídas de fuentes distintas: Córdoba, de la España, los Concilios, los Comentadores, el Digesto; Buenos Aires, de Bentham, Rousseau, Montesquieu y la literatura francesa toda. (p. 113. El subrayado es mío)

Gran parte de los males argentinos provienen de la herencia colonial, que tan bien ha prendido en Córdoba. Sarmiento enumera los defectos de los pueblos ibéricos: atávica pereza, desprecio por la navegación, que agiliza las comunicaciones y vivifica el comercio, una peligrosa fluctuación entre el despotismo y la anarquía, odio pertinaz por los extranjeros, desconfianza por las innovaciones técnicas, superstición e intolerancia religiosa, de las que está sin embargo ausente el idealismo y la moral. Es que ni España ni Córdoba, la España americana, han alcanzado todavía las últimas etapas que en ese momento recorren Europa y Buenos Aires. Pero están sobre el mismo camino; siguen, con velocidades distintas, el mismo derrotero.

Buenos Aires y Córdoba, como España y el resto de Europa, tenían justamente en común ese elemento que en la marcha del progreso las separaba: la misma escala temporal, el hecho de que ambas representaran momentos distintos de la historia europea. El conflicto entre ambas era en el fondo el mismo conflicto "natural" entre moderados y revolucionarios, entre las fuerzas que describía el vocabulario aceptado y que analizaba la teoría política tradicional.

Sarmiento reconoce entonces que existe una dialéctica del atraso y del progreso, pero se cuida bien de identificar el atraso con la barbarie y el progreso con la civilización. De hecho, es sintomático que según él la barbarie más odiosa se haya encarnado no en Córdoba, ciudad de arraigadas tradiciones hispánicas, sino en Buenos Aires, otrora cosmopolita y pujante. Detengámonos en una de sus descripciones:

Los colores argentinos son el celeste y el blanco: el cielo transparente de un día sereno, y la luz nítida del disco del sol: la paz y la justicia para todos. [...] Los ejércitos de la república, que llevan la guerra a todas partes para hacer efectivo aquel porvenir de luz y tornar en día, la aurora que el escudo de armas anuncia, visten azul oscuro y con cabos diversos: visten a la europea. Bien, en el seno de la República, del fondo de sus entrañas, se levanta el color *colorado* y se hace el vestido del soldado, el pabellón del ejército y, últimamente, la cucarda nacional, que, so pena de la vida, ha de llevar todo argentino.

¿Sabéis lo que es el color colorado? Yo no lo sé tampoco; pero voy a reunir algunas reminiscencias.

Tengo a la vista un cuadro de las banderas de todas las naciones del mundo. Sólo hay una europea culta, en que el colorado predomine, no obstante el origen bárbaro de sus pabellones. Pero hay otras coloradas; leo: Argel, pabellón colorado, con calavera y huesos; Túnez, pabellón colorado; Mogol, ídem; Turquía, pabellón colorado, con creciente; Marruecos, Japón, colorado, con la cuchilla exterminadora; Siam, Surat, etc., lo mismo.

Recuerdo que los viajeros que intentan penetrar en el interior del Africa, se proveen de paño *colorado* para agazajar a los príncipes negros [...] Recuerdo que los presentes que el Gobierno de Chile manda a los caciques de Arauco, consisten en mantas y ropas *coloradas*, porque ese color agrada mucho a los salvajes.

La capa de los emperadores romanos que representaban al dictador era de púrpura, esto es, *colorada*.

El manto real de los reyes bárbaros de Europa fue siempre *colorado*. (pp. 121-122. Subrayado en el original)

Sarmiento establece aquí otra de sus recurrentes oposiciones: el color celeste contra el color rojo. El primero representa la civilización, el segundo es un signo de barbarie. Existe, empero, entre el significante /celeste/ y su significado, "civilización", una relación que Sarmiento presenta como motivada, "natural" (*el cielo transparente de un día sereno y la luz nítida del disco del sol: la paz y la justicia para todos*) que está ausente entre el significante /colorado/ y su significado, "barbarie". En este segundo caso, la relación debe ser establecida no de modo directo, "motivado", como declamos, sino por "reminiscencias", infiriéndola a partir de otros signos semejantes.

La mirada de la civilización reconoce en el rojo *un color proscripto por todas las sociedades cristianas y cultas, un símbolo que expresa violencia, sangre, y barbarie*. El color colorado pone de manifiesto un *misterioso vínculo*: el régimen de Buenos Aires es lo mismo que Argel, Túnez, el Japón, Marruecos, Turquía, Siam, los africanos, los salvajes, los Nerones romanos, los reyes bárbaros, *el terror e lo spavento, el verdugo*. Pero, ¿en qué consiste *ese misterioso vínculo* que liga todos estos hechos? ¿Es casualidad? (p. 122) se pregunta Sarmiento. Sí y no, digamos nosotros.

Desde un cierto punto de vista, la conexión se justifica a sí misma. Significante y significado son concomitantes: el color colorado aparece en los mismos fenómenos en que aparece la barbarie, de tal modo que el uno, por deducción, es indicio de la otra. El *misterioso vínculo* es una doble serie de equivalencias: la relación que existe entre el significante /rojo/ y el conjunto de los fenómenos mencionados es la misma que existe entre el significado "barbarie" y el mismo conjunto; la equivalencia justifica la significación. Desde otro punto de vista, sin embargo, la ligazón resulta arbitraria. Para la historiografía tradicional, en efecto, cada uno de los fenómenos que menciona Sarmiento están incluidos en una oposición sincrónica (europeo-no europeo) y una diacrónica (atrasado-adelantado), que confieren orden y sentido a la historia. El vínculo que establece Sarmiento es arbitrario con respecto a esos parámetros, puesto que salta por encima de todo orden y de todo sentido: la barbarie es un elemento común al Africa, a Chile y a ciertos períodos de la historia; aparece por *casualidad*, contra toda *causalidad*, en la Antigua Roma y en el Japón, erupciona, siempre igual a sí misma (o a sus propios signos) en circunstancias tan distintas como las de Génova y las de Turquía, interrumpe la serialidad del tiempo, establece la simultaneidad en la diferencia y la ruptura donde había continuidad. Se recordará que para López la diferencia entre el Oriente y el Occidente era de estadios, de momentos en la misma escala evolutiva. La teoría de Sarmiento es más compleja. Adopta, en principio, los nexos sincrónicos y diacrónicos de la historia tradicional, pero instala entre ellos un tercer elemento, un exceso que socava el sentido, un vacío que siembra el desorden, una constante posibilidad de desvío.

La barbarie no es pues ni el primer estadio en la historia de la civilización ni una historia paralela, la de los pueblos no europeos que, siguiendo formas y ritmos disímiles, viniera por obra del azar a chocar con la órbita de la civilización y a intentar destruirla. No, la barbarie es extraña a toda evolución, irreconciliable con toda idea de ciclo. Se podría argüir que la tajante diferencia que Sarmiento establece entre las fuerzas en pugna, su dualismo a ultranza, su negación a ver la complementaridad y el proceso provienen de una rigidez a-histórica, que contrastarla con la visión más dinámica que tienen por ejemplo, entre los miembros de su generación, Alberdi o López. Veíamos no obstante que la teoría del atraso y del progreso suponía una dimensión atemporal en que la serie evolutiva podía desdoblarse y recomenzar. Sarmiento agrega a esa concepción en última instancia inmovilista del devenir un suplemento. Es la anti-historia: no el significado que se despliega en el tiempo sino el sin-sentido que prolifera a despecho del tiempo. O, mejor dicho, incrustada entre los límites del tiempo, la posibilidad de que no haya límites, de que haya tiempo.

Nombrar, comprender, superar: tal la triple función del signo: por un lado hacer visible la barbarie, constituirla como objeto de la mirada; por otro lado, hacer de la barbarie algo ya visto, una cita del mismo texto que se repite incesantemente, retorizarla; destruirla, esto es, en tanto referente: Buenos Aires padece de *la misma* ceguera que Roma cuando *se entregó con delicia a la dulce tiranía de Augusto* (p. 204); del *mismo* descuido de Venecia, que luego de la conspiración de Tiépolo, cayó bajo el poder del temible Tribunal de los Diez (p. 205); de la *misma* inconciencia del pueblo de París que, entusiasmado ante el fasto de los espectáculos religiosos *publia qu'il payait fort cher tout, et se retirait fort joyeux* (p. 207. Sin subrayar en el original). Sarmiento multiplica las citas, extraídas por lo general de la historiografía europea, como si insistiera en que la única manera de reparar la ceguera, el descuido o la inconciencia de la civilización consistiera en *referir* la barbarie a un texto, en *referir* la *historia* a lo que de ella ya se escribió, a su *historiografía*, despojándola de toda corporeidad, de toda originalidad, de toda razón, haciéndola repetición automática, simulacro puro.

El poder amenazador que la barbarie detenta sobre el orden radica justamente en su condición de repetición mecánica que burla toda causalidad y desbarata toda previsión, en ser ese *misterioso vínculo* que subvierte las coordenadas del tiempo, en insistir como una letra extraviada que vuelve confusos todos los textos que atraviesa, en reaparecer como una cita fuera de contexto que, en lugar de aclarar, confunde la comprensión. La conciencia, sin embargo, puede restablecer el orden haciendo abstracción del significante, aludiendo al signo por lo que es, convirtiendo la escena de quien *tiene a la vista un cuadro de todas las banderas del mundo* en una escena que denuncia el sin-sentido de la historia, el que las naciones civilizadas *se han prostrado ante un fantasma, [...] han contemporizado con una sombra impotente* (p. 20). Inescapable anfibología del color colorado: en un sentido, por un movimiento que se efectúa exclusivamente a través del significante, operado por "reminiscencias", a condición de no tocarlo, él tiene el poder de constituir su propio referente. En otro sentido, no obstante, apenas se lo refiere a ese referente (puesto que indicar la unión entre el signo y la cosa implica negarla), ese referente se desvanece: el colorado necesariamente traiciona la barbarie: la crea y la denuncia, la nombra para perderla. La "mirada" de Sarmiento es pues una mirada *épica*,<sup>9</sup> una mirada no recíproca sino reversible, que no sólo no mira de frente, como la de Quiroga, sino que mira desde atrás, que da vuelta al signo para ver no lo que él significa sino para verlo en tanto signo.

El *Facundo* aspiraba a criticar el racionalismo y el voluntarismo de la Ilustración y a crear una doctrina política alternativa, basada sobre la observación directa, atenta a las trampas del conocimiento retórico e inductivo. Hemos advertido ya que ambas empresas eran en un sentido

excluyentes, puesto que el recién descubierto "determinismo" histórico hacía emerger un inevitable sedimento de retórica que ocupaba el discurrir hasta entonces supuesto transparente entre la conciencia y el objeto. Pero, ¿era realmente posible para el pensamiento del siglo diecinueve armonizar un tiempo sin límites con una conciencia limitada por el tiempo, armonizar quiero decir una historia siempre azarosa con un conocimiento necesariamente retórico? Lo era al menos para Sarmiento, cuyo sistema no excluía la repetición en la historia sino que, antes bien, la distinguía como un síntoma de historicidad. La recurrencia inopinada de las mismas figuras, la erosión que ellas ejercían sobre el paradigma racionalista eran para él una evidencia de la gratuidad del tiempo y, por añadidura, una promesa de que, si se la abandonaba a la tendencia natural de la retórica, a *referir* siempre lo *visto* a lo *ya visto*, la conciencia podía renovar su correspondencia con el mundo, aquella previa *referencialidad* que la retórica había interrumpido.

Así se articulan en Sarmiento aquellas dos dimensiones del "epistema" romántico: escatología y relatividad, en una síntesis que al comienzo de la empresa había parecido tan urgente como imposible: el método positivo que la ciencia histórica reivindicaba para sí misma podía al final de cuentas, al menos en un sentido, combinarse con la teoría de la finitud de la percepción que ese mismo método había revelado en su aplicación, síntesis que en el *Facundo* se alcanzaba a partir de dos oposiciones dialécticas, una en el método, otra en el objeto de estudio, que terminaban complementándose y revirtiéndose. Por lo que concierne al método, como vimos, Sarmiento pretendía superar la contradicción entre observación y determinación a través de una percepción intuitiva, estética, mística incluso, como la que le revela el horror de la barbarie en su "visión del camino a Damasco". Por lo que concierne al objeto de estudio, intentaba conciliar otra contradicción que era en última instancia entre humanismo y determinismo, entre libertad y previsión, con una teoría que elevaba el azar, la barbarie, a sistema de la historia. La solución no ocultaba su propia fragilidad; antes bien, parecía regodearse en perpetuar su propia incoherencia, dejando coexistir el iluminismo y el romanticismo, la razón y la finitud, en un diálogo sin fin. Es que entre esos dos pares de oposiciones: observación versus retórica, por un lado, y civilización y barbarie por otro lado, había después de todo dos puntos de entrecruzamiento: así, al método racionalista, que era la mirada puntual, correspondía un tiempo reversible, una historia concebida como tensión entre el atraso y el progreso, hecha de ciclos, de estadios, de ritmos fijos y previsibles. La conciencia observaba en la historia su propia imagen de la historia, era una mirada recíproca, era una mirada narcisista, especular. A la retórica, en cambio, que era una mirada reversible, correspondía un tiempo puntual, imprevisible, siempre distinto de sí mismo.

Era la mirada del otro, la mirada del tigre que devuelve a Quiroga no la propia imagen, la barbarie, sino la imagen de su víctima, la civilización.

Semejante síntesis entre historia y retórica, hecha como acabamos de ver, de oposiciones y de simetrías, no habría sido posible, empero, de no mediar entre ambas una continuidad esencial: ambas implican una teoría del "signo", ambas implican una teoría del "referente", lo "real", "el mundo". Tengo yo para mí, al menos como hipótesis, que el pensamiento pre-romántico había resuelto el problema asignando el "signo" a la conciencia y "el referente" al objeto de la conciencia. En Sarmiento ese orden había sido subvertido: la idea de que la "visión" puede independizar al observador del determinismo, y, por otro lado, la concepción de la barbarie como significación pura resitúan a la conciencia como una instancia de lo real, y a la historia como una instancia del signo.

#### NOTAS

1 Las referencias al *Facundo* envían a la edición de la Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1977).

2 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1977), pp. 323-333.

3 Domingo F. Sarmiento, *Obras completas* (Buenos Aires: Luz del Día, 1949), XXII: 244.

4 D. F. Sarmiento, *Obras completas*, I, p. 244.

5 Alberto Palcos, *Sarmiento* (Buenos Aires: Emecé, 1962), p. 80.

6 Aristóteles, *Poética*, X.

7 Ed. por José Luis Romero (Buenos Aires: Nova, 1943).

8 Giambattista Vico, *Scienza Nuova*, V: III.

9 Cf. Ed. por John Willett, *Brecht on Theatre* (London: Eyre Methuen, 1964).