

—contesta el sargento de la partida—; yo respondo de él con mi vida. Santos Pérez se acerca al sargento, le atraviesa el corazón de un balazo, y en seguida desmontándose toma de un brazo al niño, lo tiende en el suelo y lo degüella, a pesar de sus gemidos de niño que se ve amenazado de un peligro²⁴.

Hasta aquí un ritmo, veloz, que da los hechos vertiginosamente, sin digresiones, cosa rara en el *Facundo*. Pero, inmediatamente, cuando da paso a la fantasía y a la reflexión, los períodos se hacen más extensos y frena la carrera:

Este último gemido de niño es, sin embargo, el único suplicio que martiriza a Santos Pérez. Después, huyendo de las partidas que lo persiguen, oculto entre las breñas de las rocas o en los bosques enmarañados, el viento le trae al oído el gemido lastimero del niño. Si a la vacilante luz de las estrellas se aventura a salir de su guarida, sus miradas inquietas se hunden en la oscuridad de los árboles sombríos para cerciorarse de que no se divisa en ninguna parte el bultito blanquecino del niño; y cuando llega al lugar donde hacen encrucijada dos caminos, lo arredra ver venir por el que él deja, al niño animando su caballo²⁵.

Éste es uno de esos instantes en que, parafraseando a Cortázar, el ritmo ya no viene de afuera “es como si surgiera de mí mismo, soy mi oyente, / espacio puro en el que late el ritmo / y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno / dentro de la gruta negra²⁶”.

²⁴ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*, pp. 280-281.

²⁵ Cabe mencionar que, lo mismo que *El matadero* de Echeverría, el *Facundo* tiene una escena de abuso sobre un niño, de un crimen. Ambos textos fundacionales señalan, de manera similar, la violencia fundante de todo orden, conforme con la teoría antropológica de René Girard. Este valor fundacional está también presente, por ejemplo, en la mitificación que Sarmiento hace de Facundo Quiroga en la escena del tigre/puma, del que el protagonista toma las características, sobre todo, de poder y de capacidad de ser temible. Cito un fragmento crucial: “Desde entonces ya no bramó el tigre: acercábase a saltos, y en un abrir y cerrar de ojos, sus poderosas manos estaban apoyándose a dos varas del suelo sobre el delgado tronco, al que comunicaban un temblor convulsivo que iban a obrar sobre los nervios del mal seguro gaucho. Intentó la fiera un salto impotente; dio vuelta en torno del árbol midiendo su altura con ojos enrojecidos por la sed de sangre, y al fin, bramando de cólera, se acostó en el suelo, batiendo sin cesar la cola, los ojos fijos en su presa, la boca entreabierta y reseca” (p. 115). Diríamos que el tigre es a Facundo, lo que Facundo es a Sarmiento: tótem y, en el segundo caso, además, tabú: lo prohibido, lo que no debe ser mirado, ni tocado, apenas dicho. Aquí tenemos una variante de la “sombra terrible” en acción. En efecto, en el *Facundo* constantemente hay tránsitos de lo épico a lo lírico y viceversa, de modo que el interés por las acciones se desplaza al interés por la voz, que cautiva. Esa sombra, que es el tigre, que es el tabú, es la parte más vital de la voz poética. SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*, p. 281.

²⁶ CORTÁZAR, Julio. *Salvo el crepúsculo*, p. 37.

El arte narrativo de Sarmiento

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Frente a la persistente polémica que todavía hoy despierta la figura de Sarmiento como estadista, político y pensador de la nacionalidad, su gigantesca estatura de escritor y su absoluta primacía entre los literatos argentinos del siglo XIX parecen haber alcanzado el beneficio del juicio unánime inclusive entre aquellos que se sitúan en sus antípodas ideológicas, sin excluir entre éstos a su irreconciliable rival Juan Manuel de Rosas, cuyos elementos de valoración a propósito de la calidad literaria o discursiva de un escrito podrán parecernos *a priori* resentidos de mengua o insuficiencia, pero a quien cabe reconocer en estricta justicia un olfato muy fino cuando observó célebremente que “el libro del loco Sarmiento —se refería, claro está, al *Facundo*— es de lo mejor que se ha escrito contra mí: así es como se ataca, señor; así es como se ataca; ya verá usted cómo nadie me defiende tan bien”¹, y sin excluir tampoco al intelectual que bien podía reclamar para sí, en el bando rosista, idéntico protagonismo y centralidad a los desempeñados por Sarmiento en el bando unitario, Pedro de Angelis, quien elogió asimismo el *Facundo* diciendo de él que “esto se mueve, es la Pampa; el pasto hace ondas agitadas por el aire, se siente el olor de las yerbas amargas”². Nadie que sea honesto y medianamente perceptivo le niega a Sarmiento el título de gran escritor, pero nadie puede dejar de advertir sin embargo la problemática que conlleva la literatura de Sarmiento en orden a su conceptualización formal, a su categorización genérica y a la delimitación exacta de sus alcances en cuanto producto discursivo más o menos adecuado a los tradicionales parámetros de las “bellas letras”. Para decirlo en términos directos y simples: si por literatura se entiende primariamente la producción de textos ficcionales —identificación esta, entre literatura y ficción, abusiva de suyo y que no siendo en absoluto evidente habría que probar, pero que rogamus de momento se acepte a los fines concretos del caso que nos ocupa—, se impone como dato incontestable el hecho de que los textos sarmientinos sólo

¹ Apud ROJAS, Ricardo. *El profeta de la Pampa. Vida de Sarmiento*. Buenos Aires, Kraft, 1945, p. 219.

² Apud LOJO, María Rosa. *La barbarie en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires, Corregidor, p. 72.

secundaria o ancilarmente recurren a la ficción, por lo general para apoyar o ratificar mediante escenas de increíble plasticidad o dramatismo, o bien para ilustrar mediante casos ejemplares al modo de los libros didácticos de los antiguos y los medievales, sus vastas concepciones ideológicas, su visión e interpretación de la historia o las alternativas de su propia biografía, todo lo cual encuentra más apropiado cauce discursivo en formas básicamente no fictivas, como el ensayo histórico o sociológico, el artículo periodístico, las cartas de viajes, las memorias o las crónicas. La ficción, y más específicamente la narración, asoman esporádica pero siempre estratégicamente en el terreno propio del ensayista, del historiador, del sociólogo, del periodista, a modo de señaladas piedras preciosas que visten de belleza y de riqueza un suelo extenso y duro como la geografía misma de la patria, un suelo textual al que antes que la galanura y el esplendor de las gemas convienen la aspereza y la fortaleza requeridas por la magnitud e intensidad de esa lucha de proyectos y de ideas, de razones y de pasiones que el autor define y libra a su través. Porque si algo caracteriza al arte literario de Sarmiento es la plena subordinación y orientación de toda estrategia discursiva y de toda opción de estilo, en primera instancia, al fin instrumental de la fijación y la transmisión de ideas, y en segunda instancia, al fin supremo y último de la consumación de tales ideas en una concreta acción política que genere en los hechos una efectiva transformación de la realidad.

Ahora bien, aceptado que la textualidad sarmientina sólo de a ratos y subsidiariamente resulta ficcional ¿cuándo y cómo puede decirse de un texto que responde al modelo de la ficción? Se trata de una cuestión que ha ocupado con cierta recurrencia a los textólogos, a los lingüistas, a los teóricos del discurso y aun a los filósofos del lenguaje de los años sesenta para acá, y que ha arrojado, como era de esperar, respuestas heterogéneas y disímiles³; como se comprenderá, no es ésta la ocasión para recogerlas y discutir las, pero permítasenos aducir un par de opiniones entre muchas a modo de disparador para nuestras reflexiones en torno de Sarmiento como autor de textos literarios. En un trabajo de 1975 John Searle ensaya una caracterización de los discursos ficcionales en cuanto actos de habla y los define como aserciones fingidas, por cuanto lo que afirman o niegan no responde a ninguna de las condiciones de

³ Cfr. GENETTE, Gérard. "Les actes de fiction", en su *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991, pp. 119-140; MARGOLIS, Joseph. "The Logic and Structures of Fictional Narrative", *Philosophy and Literature*, 7, 2 (1983), 162-181; MARTÍNEZ BONATI, Félix. "Representation and Fiction", *Dispositio*, 5, 13-14 (1980), 19-33; SEARLE, John. "Le statut logique du discours de la fiction", en su *Sens et expression*. Paris, Minuit, 1982, pp. 101-112.

sinceridad, compromiso o probabilidad de la aserción auténtica⁴; más tarde, Gérard Genette descubrirá detrás de la aserción postulada por Searle un acto de habla más bien directivo, cuyo valor ilocucionario sería: "imagina, lector, lo que yo afirmo, como si fuera real, pero sin tomarlo como real"⁵. Es evidente que detrás de ambas definiciones del acto de habla ficcional late la implícita oposición entre dos tipos de discursos, que se originan expansivamente a partir de actos de habla que refieren o bien no refieren hechos de la realidad objetiva, y que un teórico como Lubomír Doležel ha llamado, respectivamente, *textos representativos* —propios del discurso histórico y científico, por ejemplo— y *textos constructivos* —correspondientes a las distintas modalidades del discurso literario—: si los primeros representan lo más fielmente posible al mundo real, que les es anterior y exterior, los segundos construyen un mundo alternativo al real, posible o imposible, que es posterior e interior al texto, pero necesariamente lo hacen a partir de los materiales que el mundo real ofrece para su transmutación imaginativa⁶. Esta última aseveración es importante, porque nos alerta sobre el riesgo de todo posible extremismo, sea de cuño constructivista —todos los textos, aun los históricos y científicos, son puramente constructivos y anteriores al mundo que generan y crean en y por el discurso, siendo que resulta imposible referir verbalmente una realidad objetiva previa sin falsearla mediante la imaginación, la desinformación, los prejuicios ideológicos o las deliberadas mentiras del escritor—, sea de cuño representativista o mimético radical —todos los textos, aun los ficcionales, resultan por deliberada imitación del mundo real, natural o histórico—; en rigor, no existen textos puramente representativos ni puramente constructivos, no pueden existir textos históricos en los que no se cuele, advertida o inadvertidamente, alguna dosis de construcción imaginativa, ni textos ficcionales que, según declamos, no se originen a partir de la materia prima que el mundo real ofrece como referencia inexcusable a partir de la cual ejercer la imaginación y elaborar la fábula. Un autor como Sarmiento se nos ocurre más que a propósito para ensayar un análisis que dé debida cuenta de las variadas cuotas de

⁴ SEARLE, "Le statut logique du discours de la fiction", pp. 101-112.

⁵ "Cet état pourrait prendre la forme d'une invitation à entrer dans l'univers fictionnel, et par conséquent, en termes illocutoires, d'une suggestion, d'une demande, d'une prière, d'une proposition —tous actes 'directifs' de même 'point' illocutoire, que ne distingue que le degré de 'force'. En ce sens, la phrase en forme d'assertion: 'Il était une fois une petite fille qui vivait avec sa maman au bord d'une forêt' signifierait en réalité quelque chose comme: 'Veuillez imaginer avec moi qu'il était une fois une petite fille, etc.'" (GENETTE, "Les actes de fiction", p. 127).

⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999, p. 48.

representación y de construcción discursivas en el seno de obras en las que el hecho histórico suele presentarse mediante estrategias que van desde la desnuda aserción sujeta a verificabilidad según criterios de verdad o falsedad a partir de fuentes objetivas hasta la osada postulación de escenas, imágenes, pensamientos, sentimientos, interpretaciones y aun hechos y acciones que no podrían hallar sostén documental alguno. Por alguna razón que se nos escapa, Sarmiento no se decidió nunca a escribir una novela, género para el que estaba sin duda genialmente dotado y que le interesaba en extremo como lector; probablemente el motivo de su abstención se encuentre en lo que más arriba decíamos acerca de la primacía de la idea y del proyecto de acción en toda su producción textual, metas que le aconsejaban como más convenientes otros géneros como el ensayo, el artículo y la biografía. Es precisamente en esta última especie, narrativa de suyo y por tanto hermana por estrechísima consanguineidad de las diversas formas del relato ficcional, desde la novela hasta el cuento breve, en la que haremos pie para perseguir en Sarmiento aquellos recursos que, aun en el seno y en función de un relato biográfico y por ello representativo en primera instancia, se erigen en muestras de exquisito y eficazísimo arte literario conforme a los procedimientos que resultan más propios del relato constructivo de la ficción. Evitaremos referirnos a la mayor y mejor de sus biografías, el *Facundo*, que ha sido ya muchas veces analizada según los parámetros de la crítica literaria por conocedores en todo más diestros y mejor fundados que quien aquí discurre; nos ocuparemos en cambio de una obra apenas unos meses anterior al *Facundo*, más modesta por sus dimensiones e influencia posterior pero con todo decididamente maestra, pese a que, al revés que su hermana mayor, no haya merecido aún las debidas atenciones de la crítica literaria: la *Vida del General Fray Félix Aldao*, aparecida en *El Progreso* de Santiago de Chile a comienzos de 1845. Dado que, a decir de los latinos, es posible *ex uno discere omnes*, haremos pie apenas en un acotado fragmento de la biografía del apóstata sacerdote mendocino devenido luego feroz caudillo militar, su exordio, que citaremos ya mismo *in extenso*:

Hace veintiocho años que tuvo lugar la escena que voy a referir. Eran las cinco de la tarde del 4 de febrero de 1817, hora en que el sol, aún muy elevado en el cielo, echaba sus rayos de despedida en un oscuro y hondo valle que forman las ramificaciones de la cordillera de los Andes. El río de Aconcagua descende por entre ellas de pedrisco en pedrisco interrumpiendo con sus murmullos el silencio de aquellas soledades alpinas. La vanguardia de la división del coronel Las Heras, que descendía a Chile por el camino de Uspallata, caminaba silenciosa por un sendero quebrado y erizado de puntas. La Guardia Vieja se divisaba en lo hondo del valle como un castillejo feudal, abandonado en la apariencia, pero

ocultando un destacamento español que veía venir la columna de los insurgentes que se acercaba en silencio y apercibida para el combate. Dos descargas de detrás de las trincheras iniciaron la jornada; una compañía de Cazadores del N° 11 se acercaba tiroteando por la orilla del río hasta doce pasos de las murallas, mientras que otra desfilaba por las faldas escarpadas de un cerro para imposibilitar todo escape. Un momento después, la tropa de línea tomaba los parapetos a la bayoneta, y la Guardia Vieja presentaba todos los horrores del asalto. Treinta sables se veían en la orla de este cuadro subir y bajar en el aire con la velocidad y el brillo del relámpago; entre estos treinta granaderos a caballo mandados por el teniente José Aldao, y en lo más enmarañado de la refriega, veíase una figura extraña vestida de blanco, semejante a un fantasma, descargando sablazos en todas direcciones, con el encarnizamiento y la actividad de un guerrero implacable. Era el capellán segundo de la división que, arrastrado por el movimiento de las tropas, exaltado por el fuego del combate, había obedecido al fatídico grito de *¡a la carga!* precursor de la matanza y exterminio cuando hería los oídos de los vencedores de San Lorenzo. Al regresar la vanguardia victoriosa al campamento fortificado que ocupaba el coronel Las Heras con el resto de su división, las chorreras de sangre que cubrían el escapulario del capellán, revelaron a los ojos del jefe, que menos se había ocupado en auxiliar moribundos, que en aumentar el número de los muertos. "Padre, cada uno a su oficio: a su paternidad el breviario, a nosotros la espada." Este reproche hizo una súbita impresión en el irascible capellán. Traía aún el cerquillo desmelenado y el rostro surcado por el sudor y el polvo; dio vuelta a su caballo en ademán de descontento, cabizbajo, los ojos encendidos de cólera y la boca contraída. Al desmontarse en el lugar de su alojamiento, dando un golpe con el sable, que aún colgaba de su cintura, dijo como para sí mismo: ¡lo veremos!, y se recostó en las sinuosidades de una roca. Era éste el anuncio de una resolución irrevocable; los instintos naturales del individuo se habían revelado en el combate de la tarde, y manifestándose en la superficie con toda su verdad, a despecho del hábito de mansedumbre, o de una profesión errada; había derramado sangre humana, y saboreado el placer que sienten en ello las organizaciones inclinadas irresistiblemente a la destrucción. La guerra lo llamaba, lo atraía, y quería desembarazarse del molesto saco que cubría su cuerpo, y en lugar de un cerquillo, símbolo de humillación y de penitencia, quería cubrir sus sienes con los laureles del soldado; había resuelto ser militar como José y Francisco, sus hermanos, y en vez del pacífico valor del sacerdote que encamina al cielo el alma del guerrero moribundo, encaminar a la muerte a los enemigos de su patria⁷.

⁷ SARMIENTO, Domingo Faustino. *El General Fray Félix Aldao, gobernador de Mendoza*, en sus *Obras completas*. San Justo, Universidad Nacional de La Matanza, 2001, vol. 7, pp. 209-234 (pp. 209-210).

Lo primero que le ocurre al conocedor de la literatura sarmientina es comparar este proemio con el celeberrimo de *Facundo*, aquella vigorosa invocación en la que parece encerrarse no sólo el carácter del personaje invocado, sino también el temple hiperbólico, apasionado y vigoroso del estilo del autor. El proemio de *Facundo* remite como modelo poético, claro está, a aquellas invocaciones de la épica antigua en las que el poeta solicitaba la inspiración de la musa y reseñaba prolépticamente la línea argumental adelantando en ceñidas frases el asunto central de su canto, pero lo notable en la solución sarmientina es que su invocación va dirigida no a un numen o a una fuerza sobrenatural capaz de inspirar o revelar las verdades a las que aspira, sino al mismo héroe de su historia; es como si Homero invocara a Aquiles o a Ulises y Virgilio a Eneas en lugar de la musa: "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que 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!"⁸. Facundo no es solamente el protagonista de un relato, sino una fuerza telúrica superior, a la que el autor de ese relato se vuelve en busca del secreto y la clave que se propone revelar mediante su acto narrativo; por decirlo en términos greimasianos, Facundo es a la vez el referente y el destinador del discurso, el origen no sólo de lo narrado sino también del acto de narrar, la divinidad bárbara y terrible de la cual Sarmiento se constituye a un tiempo en profeta y apóstata, en poseso traductor verbal de sus arcanos y en programático impugnador teórico de esos mismos arcanos. Se trata en consecuencia esta presentación del personaje, con todo lo efectiva y magnífica que resulta en su forma y su funcionalidad retóricas, de una presentación incompleta, pues el héroe aparece todavía más como un elemento extratextual al cual se recurre en procura de fuente inspiradora que como un actante ficcional e interno de la historia que va a contarse; es por ello que Sarmiento se reserva para más adelante, transcurridos ya cuatro capítulos de su obra en los que despacha las partes menos narrativas y más ideológicas de su planteo, una segunda presentación de Facundo, ahora sí acabadamente narrativa, en la memorable escena del capítulo quinto en la que el mismo personaje que en su primera aparición exordial habíase presentado como más que humano, como casi divino, se nos aparece ahora como infrahumano y animalizado, sosteniendo un tenso contrapunto de contenida ferocidad y bullente instinto asesino con un tigre de los llanos.

Era necesaria esta algo demorada referencia al *Facundo* para mejor entender y definir la técnica literaria muy otra y diversa que emplea Sarmiento

⁸ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Estudio preliminar y notas de Norma Carriaburo y Luis Martínez Cuitiño. 10ª ed. Buenos Aires, Losada, 1994, p. 45.

en el proemio de la *Vida de Aldao* que hemos citado. Frente a la doble o escindida presentación de Facundo, primero como numen y agente extratextual y después como actante interno de una narración, Sarmiento opta por presentar al fraile Aldao de una sola vez en el proemio, mediante una escena narrativa de fuerte contenido dramático y cargada expresividad que en nada desmerece en relación con la de Facundo frente al tigre, pero que excluye todo atisbo de invocación o de consideración del personaje como numen inspirador. Si la presentación de Facundo, amén de escindida, era en su primer momento abrupta, lapidaria y agresiva como un zarpazo felino y magnificada por la exclamación y la intimación imperativa del autor, éste decide para Aldao, en cambio, una entrada en escena más paulatina y gradual, cuya inevitable explosión de violencia y sangre no estalla mediante un *tutti* orquestal repentino y *fortissimo*, sino se alcanza a lo largo de un dosificado pero inapelable *crescendo* que dibuja una curva de intensidad a partir del *pianissimo* inicial que precede a la batalla, un *forte* posterior conforme ésta se desata, un *fortissimo* que se focaliza en el furioso desempeño bélico del fraile dentro del general combate, y un tenso *diminuendo* final que da cuenta de la retirada del reprendido Aldao junto a la roca y de la asordinada batalla interior, que concluye con la férrea determinación de abandonar el sacerdocio y tomar estado plenamente militar. Si esta estrategia textual resulta quizás menos espectacular e impactante que la del *Facundo*, es sin embargo más compleja y refinada en su diseño. Hemos recurrido al símil musical para explicar la estructura de paulatina intensificación que rige la construcción del fragmento; podríamos igualmente haber recurrido al lenguaje cinematográfico, pues lo que Sarmiento hace con maestría es aproximar gradualmente la cámara hacia su objetivo, a partir de un plano general en picado que capta desde muy arriba el escenario en el que ha de desarrollarse la acción —el cielo, el sol, las montañas—, para comenzar enseguida un lento descenso —el valle, el río— acompañado de un simultáneo acercamiento a los actantes humanos, siempre mediante una toma en picado —el ejército libertador que marcha por el valle, y la Guardia Vieja que lo espera—, hasta focalizar finalmente en el combate y, más específicamente dentro de éste, hasta definir tomas parciales de grupos pequeños de combatientes y de un combatiente en concreto que se destaca por su ferocidad y desenfreno, y que merece por tanto los beneficios de un primer plano individual; después, exactamente como en el cine, podemos imaginar que la banda sonora sin duda heroica y marcial que ha venido acompañando las escenas previas cede parcialmente su protagonismo acústico para que tenga lugar la breve y urgida intervención dialógica del coronel Las Heras, que con escándalo insta al fraile a ocuparse de su ministerio y dejar a los soldados el combate; la cámara, entonces, se focaliza mediante un primerísimo plano en la cabeza despeinada y surcada

de sudor y sangre del enajenado capellán, quien vuelve finalmente en sí tras la reconvención de su jefe y se aleja de la batalla, siempre acompañado por la cercanísima cámara, hasta recostarse junto a esa roca que indicialmente se yergue como una reduplicación simbólica, inanimada y geológica, de sí mismo, cuya alma es también pétrea, mineral, dura, sinuosa y agreste, emanación de ese suelo todavía yermo de una patria americana dominada por la barbarie de la naturaleza pura, de la cultura ausente e imposible, según entiende y expone brillante y polémicamente Sarmiento en tantos de sus escritos. Llegados a este punto, el actor y la cámara se deben todavía una intimidad aún mayor, pues si hasta aquí se trató de filmar la configuración del paisaje y la acción exterior de la batalla, se trata ahora de captar las encontradas y espasmódicas acciones y pasiones que se agitan en la conciencia del capellán; lo que el Sarmiento escritor presenta como un monólogo interior y resuelve mediante un atisbo apenas de la técnica del estilo indirecto libre, el Sarmiento cineasta bien podría resolverlo a través de vertiginosos fundidos y alternas o simultáneas voces en *off* que dieran cuenta de la agitación espiritual que precede y conduce a la gran resolución, a ese supremo acto de autoconocimiento, de épica *anagnórisis*, por el cual el fraile Aldao sabe por fin quién es y determina en adelante acomodar su vida a esta recién alumbrada identidad profunda.

No cabe analizar un texto sino en relación con su contexto; el exordio que venimos comentando establece, por cierto, una relación contextual intratextual, vale decir, observa vínculos estructurales con el texto mayor de la *Vida de Aldao* que encabeza, pero también establece relaciones contextuales extratextuales con el resto de la producción literaria sarmientina y aún con el entero *corpus* de la literatura argentina de los siglos XIX y XX, por no decir con la entera historia y cultura nacionales captadas en sus líneas temáticas más esenciales y recurrentes. Si hemos de comenzar aludiendo al contexto intratextual, la primera relación discernible entre el proemio y el resto de la biografía afecta a los vínculos entre el discurso y la historia narrada, pues el proemio entrafía una cabal *prolepsis*, un salto hacia delante en lo que respecta a la información proporcionada⁹: el narrador no comienza su relato con el nacimiento o los antecedentes familiares del protagonista, como cabría esperar, sino que opta por referir un episodio correspondiente a una instancia más avanzada de la historia, adelantándolo en el plano del discurso y situándolo al comienzo mismo de éste para producir un deliberado efecto dramático que

⁹ La *prolepsis* es el tipo de anacronía o discordancia entre el orden de la historia y el orden del discurso consistente en relatar o evocar por adelantado un acontecimiento ulterior (cfr. GENETTE, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode", en su *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, pp. 65-267 [p. 82]).

capte la atención y el interés del lector mediante la presentación de una escena en la que el héroe se muestra de cuerpo entero, a través de un hecho y una actitud que revelan acabadamente su personalidad tal como habrá de evidenciarse luego a lo largo de toda su vida. Una vez hecha esta efectiva—o, por qué no, y en el buen sentido, *efectista*—presentación proléptica del personaje en un hecho de su vida correspondiente a la campaña de Chile, el narrador retomará el hilo cronológico natural y nos brindará la debida información sobre la familia, el nacimiento y la educación del Aldao, pero el lector absorberá esa información enriquecido por el impacto emocional del dramático exordio, y a la luz de esa inicial impresión que por su estratégica posición golpea más y mejor que cualquier otro tipo de dato posterior, el hábil narrador puede asegurarse que tiene ya ganada la mitad de la batalla ideológica y que el dócil lector ha pasado a formar parte de su bando en la interpretación parcial y adversa de la personalidad y las acciones del terrible fraile. La técnica hábilmente utilizada por Sarmiento responde, por lo demás, a la más venerable tradición de la retórica clásica, que desde Cicerón en adelante ha aconsejado radicar en el exordio del discurso todos aquellos elementos conceptuales o afectivos capaces de asegurarse la atención y la adhesión del público—*attentum et docilem parare*¹⁰. Pero no acaban aquí las relaciones del proemio con su contexto intratextual, pues además de adelantar prolépticamente información ulterior de la historia, la escena del combate que venimos comentando se erige en notable y decantada expresión plástica y dramática de la entera dinámica argumental e ideológica de la biografía que abre, esto es, opera como una cabal *mise en abîme* que reproduce por anticipado, a escala reducida o microtextual, el diseño global y los planteos conceptuales del macrotexto en el cual se inserta. Todo el desarrollo de la biografía de Aldao puede así interpretarse como un desarrollo por variaciones—permítasenos regresar por un momento al símil musical—del inicial tema expuesto con palmaria elocuencia en la escena proemial: la escisión íntima del héroe entre dos vocaciones y dos destinos, su lucha interior por responder ya a uno, ya a otro de los antitéticos llamados, la tensa cohabitación en el alma humana de la violencia instintiva y bárbara junto a la razón espiritual y civilizada. En este tercer miembro de nuestra sinonímica enumeración aparece expresada, por fin, la arquetípica antítesis sarmientina de civilización y barbarie, que pocos meses más tarde el autor expondrá demorada y argumentativamente en el *Facundo*; naturalmente, la *Vida de Aldao* no puede competir con éste ni en alcances ideológicos ni en solidez conceptual, pero no está de más advertir que la opción narrativa de Sarmiento se revela en

¹⁰ Cfr. LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 vols. Madrid, Gredos, 1966, vol. I, pp. 240-260.

esta breve biografía como más dramática y psicológicamente más rica que la que habrá de emplear en su libro mayor, pues en tanto en éste Facundo aparece como enteramente dominado por la barbarie y se opone a una civilización encarnada en ocasionales antagonistas, planteo que define una lucha externa entre hombres y bandos, el fraile Aldao se erige en el terreno donde esa lucha deviene interna y trágicamente íntima, siendo que es en su propia alma escindida donde contienden la civilización y la barbarie, y donde al ocurrir esto acaba definiéndose una psicología atormentada y complejísima, digna en todo momento del gran novelista que Sarmiento pudo haber sido. En varias instancias de su biografía aflora este combate interior entre la vocación salvaje y violenta por la cual Aldao ha optado desde aquel momento decisivo con que Sarmiento inicia el relato y el remordimiento por la abandonada vida clerical y pacífica que recurrentemente persigue al apóstata; así sucede, por caso, cuando después de ser herido en la Tablada pide durante su convalecencia "libros que hablasen contra la religión, para entretenerse", a lo que observa Sarmiento: "¿Quería pedir a los libros auxilios para aquietar los remordimientos que se levantaban en su alma cada vez que era desgraciado? Ya veremos más tarde que el apóstata creía todavía, y se consideraba sacerdote a despecho de sus charreteras y de su regimiento"¹¹; o también cuando, acosado ya de los delirios persecutorios que padecerá hasta el fin de sus días, y entregado después del combate del Pilar a un frenesí de venganza y de sangre, conjetura el narrador que "mucho ha debido padecer interiormente este infeliz; y aquellos escozores interiores, aquel horror de sí mismo, habrán sido el único castigo que la Providencia le ha impuesto en la tierra"¹²; más tarde, hecho prisionero tras la acción de la Laguna Larga, los terrores culposos del fraile alcanzan su cenit, y confieren a su figura, en la pluma siempre diestra de su cronista, una estatura dramática de alcances shakespearianos que bien podría hermanarlo con alguno de los héroes perversos y débiles del inglés, víctimas de los fantasmas que ellos mismos han creado con sus crímenes, como Macbeth:

Su entereza habitual le flaqueó entonces, y llegó a excitar el desprecio de sus guardianes, por su terror pánico, sus temores pueriles y sus alarmas sin motivo. A cada uno que se le acercaba pedía con inquietud noticias de los rumores que sobre su muerte próxima corrían; los más insignificantes movimientos de la cárcel los interpretaba siniestramente; en fin, el sueño había huido de sus párpados, y el día lo sorprendía espionando a los centinelas. Algunos sacerdotes emprendieron la obra de reconciliarlo con la Iglesia, y sea refugio sugerido

¹¹ SARMIENTO, *El General Fray Félix Aldao*, ed. cit., p. 219.

¹² *Ibid.*, p. 222.

por el miedo, sea verdadero arrepentimiento, abrazó con ansia el partido que se le ofrecía; tomó el escapulario de la orden dominica, y emprendió con empeño la tarea molesta de estudiar el latín que había olvidado. Un día que recibía lecciones de don José Santos Ortiz, dirigió una mirada a un centinela colocado enfrente de la puerta; los soldados sabían los terrores que sufría, y el centinela tuvo la malicia de pasarse la mano por el cuello indicando decapitación; el fraile convertido arroja el breviario, se levanta precipitadamente y exclama temblando: "¡Me van a fusilar hoy mismo! ¡Me fusilan! ¡Me fusilan!" Su compañero trata en vano de tranquilizarle; le hace presente que no lo intentarán sin seguirle sumario, sin juzgarlo y sentenciarlo. "¡Sí, exclama, como usted no ha cometido los crímenes que yo, no se le da nada!" Esta confesión arrancada por el terror, es verdaderamente horrible; el fraile se había juzgado ya, y hallábase muy delincuente"¹³.

Cuando algo después un grupo de coraceros llega para liberarlo, hallan a Aldao en su celda "de rodillas, gimiendo, entregado a un innoble pavor, ¡creyendo que aquellos aprestos nocturnos eran indicios de su cercana muerte! El oficial que vino a buscarlo le encontró con una [h]ostia que había consagrado, y que sostenía con ambas manos, como una égida y un baluarte contra sus pretendidos verdugos"¹⁴. Ya en libertad regresa el fraile a su vida de desorden público y privado, a sus crueldades, a sus varias mujeres, a sus borracheras y a sus correrías de montonera, hace la campaña a los indios, y asume formalmente la gobernación de Mendoza, que ya se encontraba bajo su poder real desde mucho tiempo atrás; llegado a este punto sintetiza Sarmiento los años finales de su vida: "Lo que sigue es la disolución lenta de un despotismo envejecido e impotente, la aniquilación de una vida repartida durante tantos años entre las fatigas de la guerra y la orgía de la paz, perseguido en todas partes por la conciencia de su vileza, y el odio y el desprecio mal comprimidos del pueblo que degradaba"¹⁵; pero ni aun en esta decadencia abandonan a Aldao sus terrores persecutorios y la sombra de sus culpas, ni tampoco la desgarrada oscilación espiritual entre lo secular y lo clerical ya que, atacado de un sórdido cáncer facial "que le ha ido devorando lentamente las narices, los ojos, en medio de dolores horribles", vive sus últimos días encerrado en un cuarto que ha convertido a la vez en dormitorio y despacho de gobernador, recelando de todo el mundo, incluso de sus médicos, y remitiendo insistentes cartas a Rosas para que le arregle su irregular situación con la Iglesia¹⁶. Finalmente, le

¹³ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁵ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

llega la muerte: "[...] la agonía se prolonga meses enteros, y entre los dolores más agudos, el cáncer rompe una vena, y un río inextinguible de sangre cubre su cara y su cuerpo todo [...]. ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡He aquí la única reparación que la Providencia ha dado a esos malaventurados pueblos cuya sangre él derramó tan sin medida; morir derramando su propia sangre, solo, sin testigos [...]. Dicen unos que ha muerto contrito y en el seno de la Iglesia, con el escapulario de la orden dominica, a cuyo convento ha legado parte de sus bienes. Las esquelas mortuorias invitan a los ciudadanos a las exequias del excelentísimo señor general brigadier don José Félix Aldao, y se añade que ha nombrado albacea testamentario a don Juan Manuel de Rosas. Los procónsules romanos que asolaban las provincias del Imperio, solían dejar sus bienes a los emperadores con el gobierno de las provincias. Estas dos versiones, por contradictorias que parezcan, prueban una verdad al menos, y es que se duda aun hasta después de muerto, si es fraile o general. ¡Dios lo habrá decidido!"¹⁷

Bastan estos pocos momentos significativos de la vida de Aldao para ratificar nuestro aserto sobre la condición de puesta en abismo del exordio, breve y anticipada reproducción a escala de la estructura semántica global del texto. Pero decíamos que, amén de las relaciones contextuales intratextuales apuntadas, el proemio guarda asimismo una relación contextual con el extra-texto, con la entera producción literaria de Sarmiento, y aun con toda la literatura, la cultura y la historia argentinas hasta la actualidad. Si en el contexto intratextual de la *Vida de Aldao* el exordio ha funcionado, según hemos visto, como prolepsis y como puesta en abismo, en relación con el contexto mayor y exterior de la obra sarmientina en su conjunto y del desarrollo ulterior de la cultura y de la misma vida espiritual y material de nuestro país podemos afirmar que la emblemática escena protagonizada por el fraile-soldado en el proemio funciona como cumplida y sobrecogedora *profecía*. La función profética de la literatura, de la verdadera poesía —sea ésta, claro está, en prosa o en verso—, quizás constituya el rasgo definitorio de la palabra mítica y poética que, más que expresar opiniones o juicios subjetivos del emisor acerca de la realidad, manifiesta y genera esta misma realidad al margen inclusive de la conciencia y la intención de quien la profiere¹⁸. Toda verdadera poesía, toda gran obra literaria, es revelatoria de verdades que no se dejan captar por el

¹⁷ *Ibid.*, pp. 231-232.

¹⁸ Cfr. OTTO, Walter. *Mythos und Welt*. Herausgegeben von Kurt von Fritz. Textrevision und Bearbeitung des Anhangs besorgt von Egidius Schmalzriedt. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 230-290; OTTO, Walter. *Das Wort der Antike*. Herausgegeben von Kurt von Fritz. Textrevision und Bearbeitung des Anhangs besorgt von Egidius Schmalzriedt. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 348-373.

discurso meramente racional del científico, y esto aun tratándose de palabras de un confeso iluminista y positivista como Sarmiento, quien de todos modos, antes y por encima de su iluminismo y su positivismo, y aun sin pretenderlo o saberlo, es un artista, y por serlo, un inadvertido profeta. Tiene esto que ver, también, con la distinción liminar que hemos sentado entre textos representativos y textos constructivos; siendo el texto literario un texto constructivo, vale decir, un texto que no representa fielmente al mundo real, anterior y exterior, sino que construye un mundo alternativo al real, posible y futurible, que es posterior e interior al texto, va de suyo que la *referencia* de dicho texto literario, el mundo objetivo al cual designa, no es principalmente el mundo real existente y previo, sino un mundo futuro que la palabra poética anticipa y en cierto modo desata y genera; se trata en consecuencia, para decirlo en términos del textólogo Francis Jacques, de una referencia no ya reproductiva o representativa sino *suspensiva*, de un mundo designado que no se encuentra ya en el pasado, como *terminus ex quo* del texto, sino que se encuentra en el porvenir como su *terminus ad quem*, como un horizonte de realidad al cual la palabra literaria tiende y alude, no ya como una fuente o modelo real de donde procede¹⁹. Pues bien, en la cefida escena del combate en Guardia Vieja, o mejor, en la escena de los dos combates, del exterior y físico de los ejércitos y del interior y espiritual del fraile en cuya escindida alma contienden sus dos vocaciones por dos formas antagónicas de vida, se refiere suspensivamente, proféticamente, según creemos, lo esencial de lo que habrá de ser toda la producción escrita de Sarmiento, pues se postula allí, dramática e imaginariamente cual conviene a la poesía, su capital idea de la civilización y la barbarie como las fuerzas internas que desgarran y definen la vida política, social y cultural de la República Argentina, idea que, por si fuere menester recordarlo, vertebraba íntegramente, con los matices y las parciales evoluciones del caso, el pensamiento de nuestro autor desde estos iniciales tiempos de su exilio chileno hasta sus obras de vejez como *Conflictos y armonía de las razas en América*. Pero se da el caso de que la clásica antítesis sarmientina, discutida, refutada

¹⁹ "Ma conjecture est donc celle-ci: non pas tant créer une référence fictive ou quelque surréalité que simuler la consistance du possible et jouer sur son rapport différé au réel. Toute ressemblance avec des personnages réels... On s'attache à l'existence, au champ des possibilités humaines. On s'intéresse moins à ce qui s'est passé, qu'à ce que l'homme est capable d'être, de faire et de devenir. On ne comprendrait pas ce pouvoir, si l'on ne voyait pas que le réel commence ici par le possible, et que la référence au monde s'inaugure dans le texte sans s'achever: 'suspensive', le mot est bon, je crois. C'est à cette référence suspensive qu'il appartient d'expliquer le pouvoir de refiguration du monde que possède l'écriture romanesque" (JACQUES, Francis. *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*. Paris, Jean Maisonneuve, 2002, pp. 66-67; cfr. también pp. 69-76).

y execrada en numerosas ocasiones, ha tenido una posteridad que trasciende la obra personal de su autor, y se ha constituido en uno de los ejes temáticos de buena parte de la literatura argentina del siglo XIX, según historió con su sabida competencia María Rosa Lojo en *La barbarie en la literatura argentina* (Echeverría, Mármol, Mansilla, el mismo Hernández), y también del siglo XX: baste recordar a Borges y su obsesión por el tema de la seducción de la barbarie, ficcionalizado en textos memorables como "El Sur", "Historia del guerrero y la cautiva", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "El cautivo" o el "Poema conjetural", todos ellos centrados en la figura de un protagonista cuya vida discurre por los carriles del orden, de la sujeción a las normas de la vida civilizada, letrada o legal, hasta que en un momento definitorio acontece una súbita iluminación acerca de la profunda vocación de violencia, desorden y barbarie que lo seduce y obliga²⁰. Se trata de una idea recurrente en Borges, la de un destino que muta y se define en un solo y repentino instante en que el hombre se descubre y conoce su verdadero ser, pero no parece del todo descaminado buscar los orígenes de este mitema borgeano en la página de Sarmiento que comentamos; también Aldao, como las criaturas de Borges, se encuentra repentinamente con su verdadero destino de sangre y de armas y decide dar un vuelco a su vida en ese misterioso y definitorio momento de anagnórisis iluminativa, pero también él, como aquéllas, conservará por siempre la marca del viejo destino abandonado, y convertirá su espíritu en un campo de lucha entre las dos tendencias antagónicas que lo inclinan a deberes y placeres opuestos y aun incompatibles²¹.

La literatura de un país necesariamente traduce la identidad mental, social y cultural de ese país, sus obsesiones, sus conflictos, sus esperanzas, sus frustraciones, sus vocaciones e imposibilidades; está claro que una literatura que durante dos siglos ha tematizado con insistencia el choque íntimo de la civilización y la barbarie, del orden legal y la violencia, de las más altas aspiraciones del espíritu y las más bajas pulsiones del instinto, de la cultura y la

²⁰ Remitimos a los diversos textos mencionados según la versión contenida en: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 525-530, 557-563, 788, 867-868.

²¹ No pueden caber dudas acerca de que en la redacción de al menos uno de los textos de Borges centrados en este tema, el "Poema conjetural", el autor tuvo presente a Sarmiento de manera clara, no sólo porque en los días de composición del poema (año 1943) Borges trabajaba en un prólogo para *Recuerdos de Provincia* que Emecé había de publicar el año siguiente, sino también porque en el epígrafe del poema se hace explícita mención de los "montoneros de Aldao" como asesinos de Laprida. Cfr. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Poema conjetural", verso 14", en González, Javier Roberto *et alii*. *Borges / Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires, Circeto, 2007, pp. 13-39.

naturaleza, no ha hecho otra cosa que poner por escrito, a veces reflejándolas *a posteriori* o en simultáneo, otras veces profetizándolas y aun desatándolas, las fuerzas vitales e históricas que en los hechos mismos han definido el devenir de la patria. Es aquí donde el notable proemio sarmientino de la *Vida de Aldao* cobra su máxima dimensión visionaria, porque vaticina condensadamente ese destino que, para bien o para mal —reconozcámoslo: para mal, para muy mal— ha venido marcándonos y continúa penosamente definiéndonos, ese triste y empecinado destino de íntima escisión, de antagonismos nunca resueltos, de conflicto paralizante y frustrante, ese destino centáurico de doble naturaleza, de dicotomías imposibles de armonizar que, disfrazándose en cada generación con sucesivos nombres, no hacen más que reeditar el único y transhistórico desequilibrio de un país que no logra ser uno, que por debajo de su fingida o pretendida unidad transparente en todo momento y en todo hecho la trágica dualidad que lo desgarras: campo y ciudad, federalismo y unitarismo, interior y Buenos Aires, nacionalismo y cosmopolitismo, hispanismo y europeísmo, indigenismo y conquista, criollismo e inmigración, dirigismo y liberalismo, peronismo y antiperonismo, industrialismo y agroganadería. Muchas de estas alternativas tienen patética vigencia aún hoy; otras muchas no resultan exclusivas de nuestro país, sino que se han dado o se dan en otros sitios de América y aun del mundo; sin embargo, difícilmente exista otra nación con nuestra misma incapacidad de síntesis posible y solución integradora: como buenos hijos del fraile Aldao, como lejanos referentes de aquella profética visión sarmientina, también nosotros sólo somos capaces, para manejar la antítesis y la discrepancia, de la solución violenta y trágica de abandonarnos alternativa-mente a ambos extremos, según soplen los vientos de las circunstancias, para consumir cada opción de la manera más sangrienta y pasional, para negarnos a toda posibilidad de matiz o de armónica concordia de opuestos, y para perecer inevitablemente al cabo, víctimas de nuestra propia salvaje esquizofrenia, atormentados a la vez por culpas y paranoias, entregados a la estéril misión del odio y del rencor. Igual que Aldao, somos los corruptores de un noble proyecto: así como la conversión del fraile a la violencia y la barbarie ocurre en el seno de un combate por la independencia, vale decir, así como a partir de una guerra justa y enderezada a la lícita obtención de un nuevo orden político de libertad se genera y cobra cuerpo una opción vital signada por la lucha fratricida, la sangre gratuita y el desorden salvaje, también la historia argentina puede leerse como una progresiva e irracional traición del proyecto original de constitución legal de una nación; así como Aldao pereció finalmente no tanto por obra del cáncer sino por obra de sus propios enemigos internos, autodes- truido por la contienda irrefrenable de sus dos yoes, así también nuestra Re-

pública debe su decadencia no a enemigos externos, sino a su propia violenta indefinición como unidad integradora fundada en un proyecto común.

De todos modos, el riquísimo texto del proemio sarmientino no sólo mira hacia el doloroso futuro que ha sabido profetizar, sino tiende también sus miradas hacia atrás, hacia toda una tradición milenaria en la que se apoya y de la cual se nutre, como siempre lo hacen las verdaderas obras de arte. Nos referimos, en este caso, al venerable tópico de las armas y las letras, a la diada operativa *fortitudo et sapientia* definida por Curtius²², que de Homero en adelante ha venido operando en la literatura occidental como índice, precisamente, de la totalización de la vida anímica y espiritual, que debe, para ser plena, armonizar jerárquicamente las funciones de la fortaleza y la inteligencia práctica —las armas— y de la sabiduría y la inteligencia teórica —las letras—. Si los héroes homéricos se distinguían por conferir a ambas potencias idéntica dignidad —junto al fuerte y valiente Aquiles está el astuto y disertado Ulises, y con ellos el sabio consejero Néstor—, la Edad Media y el Renacimiento se plantearon la cuestión de la primacía de una función sobre la otra; la doctrina medieval de los tres estados estipulaba la absoluta superioridad de la vida intelectual por sobre la militar²³, si bien no faltaron las disputas, a menudo humorísticas, entre el clérigo y el caballero, y no han sido pocos los ejemplos históricos de poetas-soldados o sabios-militares que han asumido por igual ambas modalidades vitales —recuérdese al Garcilaso de la tercera égloga, “tomando ora la espada, ora la pluma”²⁴—; finalmente Cervantes ofrece en el *Quijote* de 1605 una solución bastante salomónica en un célebre discurso del protagonista: aclarado que las armas entrañan una actividad del espíritu tanto como las letras²⁵, se afirma que las armas son superiores a las letras, pero sólo

²² CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México-Buenos Aires, FCE, 1955, pp. 242-262.

²³ Según consta en los tratados de caballería. Por mencionar los tres más importantes del dominio hispánico, véanse las obras de Alfonso el Sabio. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid, Imprenta La Publicidad, 1848, II, 2, xxi, pp. 465b-466a; DON JUAN MANUEL. *Libro del caballero et del escudero*, en Gayangos, Pascual de (ed.). *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid, BAE, 1905, LI, pp. 234-257; y LLULL, Ramón. *Libro de la Orden de Caballería*. Ed. bilingüe catalán-castellano. Barcelona, Teorema, 1985.

²⁴ VEGA, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías L. Rivers. 2ª ed. Madrid, Castalia, 1981, Egl. III, v. 40, p. 194.

²⁵ “Quítense delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen, es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas sólo con el cuerpo se ejercitan como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más que buenas fuerzas, [...] o como si no trabajase el ánimo del guerrero

a las letras profanas, porque éstas —astutamente reducidas por el personaje a la esfera jurídica— procuran como objeto la justicia, en tanto la guerra procura la paz, que es un bien mayor que aquél; en cambio, las letras sagradas, las que corresponden a la vieja tradición medieval de la *clerecía* entendida como ejercicio tanto del intelecto como del sacerdocio, éstas sí son superiores a las armas y a cualquier otra empresa humana²⁶. Repárese en que las “letras” que corresponden a la inicial misión del fraile Aldao son precisamente éstas, las letras sagradas que según don Quijote son superiores a las armas, y cuyo abandono y obliteración en favor de una carrera —como diría Gracián— de *milicia y malicia* conllevan por tanto una brutal inversión de la debida jerarquía.

Mencionábamos más arriba la secular categoría integradora del poeta-soldado; es evidente que nuestra propia historia registra numerosos ejemplos de personalidades dedicadas con similar pasión a las armas y a las letras, comenzando, por cierto, por el propio Sarmiento, y siguiendo por Belgrano, Mitre, el general Paz, Mansilla, Del Campo, Ascasubi y tantísimos otros. Esta incompleta lista habla de un al menos tácito o implícito ideal integrador de ambas misiones, pero lo cierto es que en las tres biografías que Sarmiento dedica a hombres de armas —Aldao, Facundo y el Chacho—, dicha integración resulta imposible, porque sólo son compatibles con las letras las armas de un ejército regular y organizado según normas y ciencia, cuyo modelo inequívoco es para Sarmiento el general Paz; las otras armas, las armas caudillescas y bárbaras, las armas de la montonera, son las enemigas de las letras, porque son las enemigas de la civilización. Se perfila entonces en Sarmiento una vuelta de tuerca respecto del viejo tópico clásico: no se tratará ya de debatir acerca de la prelación o jerarquización de dos actividades igualmente nobles y espirituales, según hacían los medievales y según sanciona Cervantes en el *Quijote*, sino de plantear la oposición de armas y letras en términos de irreductible incompatibilidad: las armas del caudillo no pueden convivir con las letras, no pueden tampoco subordinarse a éstas como corresponde, porque son armas que se definen por el caos y la resistencia a cualquier forma de

que tiene a su cargo un ejército, o la defensa de una ciudad sitiada, así con el espíritu como con el cuerpo” (CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta, 1982, I, xxxviii, p. 418).

²⁶ “Es el fin y paradero de las letras..., y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo; que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar: hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza; pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida” (CERVANTES, *Quijote*, ed. cit., I, xxxviii, p. 419).

orden y concierto, son una emanación de las fuerzas brutas de la naturaleza pura que desconocen toda sujeción al espíritu, son, en síntesis, la expresión de la *ignorancia* de las letras —el Chacho—, el *desprecio* por las letras —Facundo—, o el *abandono* de las letras —Aldao—, mas nunca podrá surgir de ellas una actitud de convivencia integradora. No deja de resultar revelador a este respecto el hecho de que quien reprende a Aldao por su desordenada furia en el combate, y al hacerlo enciende en él la iluminación que habrá de llevarlo a abandonar definitivamente el sacerdocio por la guerra, sea el coronel Las Heras, un representante de aquellas armas racionales y espirituales propias del ejército organizado según ciencia y método, y que lo haga en el contexto de una batalla por la independencia, vale decir, en el seno de una lucha lícita llevada a cabo con técnicas civilizadas. En el reproche de Las Heras no sólo alienta el escándalo ante el espectáculo de un sacerdote que descuida su función por asumir otra, sino también la denuncia de un *modus bellandi* salvaje, brutal y caótico que degrada a las mismas armas entendidas según criterios de orden y táctica: “Padre, cada uno a su oficio: a su paternidad el breviario, a nosotros la espada.” Las Heras no hace más que delimitar funciones, que fijar deberes —como buen lector de Cicerón y parcial conocedor del latín, Sarmiento seguramente confiere aquí al sustantivo *oficio* el sentido latino de ‘deber’, ‘obligación’—; no deja de ser irónico que sea el soldado quien marque aquí este deslinde y recuerde al sacerdote su misión, pues según la recta doctrina medieval son los miembros del estamento superior, los clérigos, quienes deben fijar funciones a los estamentos inferiores de los caballeros y los labradores; se trata de otro indicio del desorden monstruoso que el comportamiento de Aldao acarrea, de una nueva evidencia de su enajenación espiritual, y también se trata, si se quiere, de otra inadvertida profecía sarmientina acerca de las muchas y tristes ocasiones en las que, a lo largo de la historia argentina, los soldados tomaron indebidamente la palabra y la iniciativa para enrostrar a los legítimos representantes del orden jurídico —de las “letras humanas” de don Quijote— sus evidentes faltas e incompetencias. Sarmiento, se sabe, fue la mayor parte de su vida un pensador optimista: estaba convencido de que a la larga la civilización se impondría a la barbarie en estas tierras; en su vejez moderó este optimismo, según se desprende de sus *Conflictos y armonía de las razas en América*. Pero esta toma de conciencia de los obstáculos insalvables para un triunfo definitivo de la civilización en su patria, ocurrida hacia el final de su vida por vía de la reflexión y el ponderado razonamiento, había sido ya adelantada poética y proféticamente en plena juventud, en esta breve biografía dedicada a un memorable personaje, acaso más ficcional que histórico según nos lo presenta su inspirada pluma, hecho de contradicción, de eterna lucha

íntima, de irreflexiva voluntad autodestructiva, de esquizofrenia²⁷, de crueldad, de insalvable desarmonía espiritual.

Nos detendremos aquí. Mucho más habría que decir en homenaje, analítico pero también encomiástico, de esta admirable biografía sarmientina, a la cual cabe en justicia el calificativo de *plutarquiana* no sólo por su breve y ceñida contundencia narrativa, sino ante todo por su impulso moral y su fecundidad en situaciones dramáticas. Si las situaciones dramáticas contenidas *in nuce* en las *Vidas* de Plutarco han sido desarrolladas y potenciadas después por un artista de la estatura de Shakespeare, podemos observar a propósito de nuestro autor que Sarmiento ha sido su propio Shakespeare. Se trata de un elogio que a él, sumiso siempre a su insaciable egolatría, no le habría parecido en absoluto exagerado.

²⁷ Pese al tiempo transcurrido siguen siendo de lectura provechosa para un análisis médico-psiquiátrico de la personalidad de Aldao las páginas que le dedica José María Ramos Mejía en *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. 2ª ed. Introducción de Vicente Fidel López. Prólogo de José Ingenieros. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, pp. 307-333.