

FACUNDO, DESIERTO CON ESPECTADOR

Por Elina Ibarra

Los campos comienzan a cambiar de fisonomía y la vista no se cansa tanto espaciándose por la sabana inmensa, del desierto solitario, triste, imponente, pero monótona como el mar en calma. Sin contrastes, hay existencia, no hay vida
(Mansilla, 2018: 110)

I. INTRODUCCIÓN

La literatura argentina tiene dos problemas relacionados entre sí como contexto de aparición: el encuentro entre dos mundos, el europeo y el americano; la profunda crisis política del período tiránico de Rosas. Muchos de los escritos de la época constituyen un género complejo que conjuga retratos de las distintas posiciones políticas, historias de vida entrelazadas con los vaivenes de la patria y relatos de aquella confrontación cultural. Así, tiene lugar una literatura que algunas veces busca narrar el drama y otras quiere indicar el programa a seguir para superar la crisis. Pero, la mayor parte de las veces, va a estar haciendo las dos cosas al mismo tiempo.

Un buen ejemplo de este tipo de literatura política es la obra más representativa de Sarmiento. Sigue sorprendiéndome la cantidad de veces que he escuchado citar mal el título de este libro: *Facundo, civilización y barbarie*. Ya sea por acto fallido, por ignorancia o por prejuicio, la tendencia a cambiar la conjunción por una disyunción excluyente daría cuenta de una visión binaria de la realidad que no se corresponde con la del autor. Aunque es cierto que el texto de Sarmiento está atravesado por esa tensión, de la que pueden señalarse dos aspectos: por un lado, los males de la Argentina resultaron de posturas que excluían alguno de los dos términos que, en vez de resolver la tensión, la radicalizaban; por el otro, esa tensión es irreductible y constitutiva, son aspectos de la Argentina que se interrelacionan fundiéndose y confundiéndose. Todo proyecto de nación que ignore esta interacción estaría condenado al fracaso.

Esa tensión se vuelve evidente cuando el libro dedicado a la *civilización* —que encuentra sus motivos en el combate intelectual contra Rosas— tiene como personaje central al exponente más radicalizado de la *barbarie*, y el resultado final muestra un gran desbalance. Alberdi le hace a Sarmiento el siguiente reproche: el libro en el que describe la identidad argentina tiene como personaje central a la controvertida figura de Facundo Quiroga, sin que cuente a la vez con un personaje que represente cabalmente los bienes de la civilización (Terán, 2010: 75-76; Alberdi, 2011: 99-120).

Es así como surge el interés por rastrear en *Facundo* las referencias a la noción de *progreso*. Pero, dado el entrecruzamiento de estilos que conjuga la descripción geográfica y de las costumbres, crónicas y recursos literarios, como el lenguaje figurativo y la metáfora, fue necesario utilizar una herramienta metodológica que pueda dar cuenta de las diferentes capas semánticas del texto. Por ello, los estudios referidos a la metaforología que acuñó Blumenberg resultaron idóneos para tal abordaje.

La estructura de esta indagación comienza con una descripción de la teoría sobre la metáfora; luego, continúa por el análisis del contexto histórico en el que el texto fue producido; finalmente, se identifican tres configuraciones que componen la noción de *progreso* y su devenir, dentro del contexto de la obra.

El primer hallazgo consiste en que, en vez de una serie desarticulada de metáforas referidas al progreso, es posible identificar una metáfora que funciona como marco y un sinnúmero de metáforas que adquieren sentido en referencia a ella. A este tipo de construcción teórica, Blumenberg la llamó “metáfora absoluta”, por su carácter de irreductible: es aquella que funciona como horizonte de la comprensión. También podría ser llamada metáfora-fuente porque opera como matriz generadora de otras metáforas. Entonces, la metáfora que en el *Facundo* funciona como trasfondo, como escenario vital del que surgen y a partir del cual son comprendidas todas las otras representaciones, es “la imagen del mar en la tierra” (Sarmiento, 2006: 31).

La segunda configuración está relacionada con la envergadura que la figura de Facundo Quiroga adquiere en el relato. Si bien el texto puede ser considerado también la biografía de este personaje, es mucho más que eso: es la presentación del mito fundacional de la idiosincrasia argentina que adquiere sentido solo a partir de la metáfora-fuente indicada en el párrafo anterior, que funciona como telón de fondo de significaciones. El desierto como metáfora hace su aparición en el Río de la Plata en el siglo XIX, con *La cautiva* y *El matadero*, de Echeverría; se consagra en *Facundo* y continúa en toda la gauchesca, hasta proyectarse incluso a las letras del siglo XX, con Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz.

Por último, al escenario vital y al personaje central les adviene el drama: la tercera configuración que resulta de la interacción con un elemento disruptivo, la civilización. Entonces es cuando la metáfora existencial que ha atravesado la historia del pensamiento será útil para comprender el relato que adquiere las notas de una tragedia: el naufragio. Blumenberg, en *Naufragio con espectador*, toma la metáfora de la catástrofe náutica para dar cuenta de cómo el elemento indomable —en este caso, el mar— toma a aquellos que se atreven a desafiarlo (1995: 17). A partir de ello, se intentará justificar la siguiente interpretación: en el relato de Sarmiento, el elemento indómito es la pampa que, al igual que el mar, despliega su fuerza, especialmente contra aquellos que pretenden ponerle límites y controles. El desierto no es solo suelo y cielo, es la resaca del naufragio de la civilización. *El desierto* será la metáfora residual a partir de la cual se inaugura una comprensión ineludible en la historia del pensamiento argentino.

II. LA METAFOROLOGÍA

Blumenberg propone que el estudio de las metáforas sea considerado un auxilio o complemento de la historia conceptual. Pero una disciplina tal —aunque accesoria— ya supone que un discurso puramente conceptual no es posible, como tampoco lo es la pretensión cartesiana de obtener un conocimiento cierto, claro y distinto del mundo. O en todo caso, la certeza es que ese conocimiento no puede alcanzarse, pero tampoco puede dejar de buscarse.

El supuesto progreso lineal del pensamiento, *del mito al logos*, no es más que una ilusión. Por ello, Blumenberg advierte que “habrá que temer el grito de indignación de los que ven enturbiada y arrastrada hacia lo indeterminado, una cosa que desde hace tiempo ya estaba clara para ellos” (2004: 10). Son aquellos que sostienen que el pasaje del *mito* al *logos* aconteció en la antigüedad, de modo definitivo y absoluto. El problema de atenerse a una visión tan lineal y tajante del pasaje de una cosmovisión mítica a una concepción logocéntrica del conocimiento no permite explicar cómo los contenidos mitológicos y metafóricos, lejos ya de la función que cumplieron en su origen, pudieron ser una y otra vez retomados y reinterpretados como figuras directrices para las comprensiones de la realidad (Blumenberg, 2004: 12).

La comprensión mítica del mundo no desaparece abruptamente, sino que va cediendo gradual y desarticuladamente. Basta citar un par de ejemplos: en la Antigüedad, la centralidad de los relatos míticos en los diálogos filosóficos de Platón; en el Medioevo, la persistencia del pensamiento mágico del cristianismo y demás religiones; y en la modernidad, la coexistencia de pensamiento mágico que disputa terreno con la ciencia. Esta visión del mito será útil en el análisis de la figura de Facundo en el rol asignado por

Sarmiento. El relato mítico se desliga de su compromiso con la verdad, y, por ello, no requiere de una legitimación teórica, se constata en función del poder que ejerce, a partir de sus efectos, por su carácter pragmático.

Por esta razón, hacer caso omiso de los componentes metafóricos que la cultura produce puede dificultar la tarea de dar cuenta de algunas producciones teóricas. Es necesario considerar que el pasaje del mito al logos nunca fue total ni, mucho menos, definitivo, ya que es posible identificar flujos y reflujos en una relación dinámica. Un posible esbozo de una tipología de esa dinámica recursiva podría darse alternativamente así: del mito a la metáfora, de la metáfora al concepto, del concepto a la metáfora, del símbolo a la metáfora (Blumenberg, 2018: VII-VIII).

A los fines de nuestro análisis nos servirá, especialmente, la distinción entre metáfora absoluta y metáfora residual. La primera es inevitable para el discurso filosófico porque en ella se aglutinan los sentidos posibles que pueden adquirir las otras metáforas, pero funciona siempre como trasfondo, como base: una especie de magma primigenio generador de comprensiones del mundo. La segunda, en cambio, es explícita y resulta de cristalizaciones de sentidos, casi como si fueran comprensiones fosilizadas de lo real (Blumenberg, 2018: 44-47).

III. EL ROMANTICISMO EN EL RÍO DE LA PLATA

En Europa, hacia fines del siglo XVIII, hace su aparición el Romanticismo, un movimiento cultural que surge como reacción al Iluminismo. Acaso su principal motivo sea el cuestionamiento del reduccionismo racionalista del Iluminismo, a lo que opone una reivindicación de las pulsiones emotivas como destellos de lo natural en lo humano. Las pasiones son su vínculo con “el mundo tal cual es” y no el mundo resultante de la transformación técnica a él aplicada.

Por ello, la naturaleza será considerada el supremo escenario en el que se desarrolla el drama de la supervivencia. Así, de esa interacción surgen los diversos modos de existencia, que son, en cada caso, resultantes de los diferentes contextos. Por esta razón, para comprender esas expresiones a las que llaman “personalidad” o “carácter”, estas deben ser consideradas en la relación que mantienen con su entorno vital. Así se podrá poner en evidencia la concordancia con la naturaleza y la armonía que mantiene con ella.

Ya en el siglo XIX, esta será la cosmovisión que dará lugar al primer movimiento intelectual que se propuso interpretar la realidad argentina: la Generación del '37, también conocida como “los románticos del Río de la Plata”. Los más destacados fueron Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mármol, Gutiérrez y Frías, que se abocaron a la indagación acerca de la idiosincrasia local, para luego dedicarse a la creación de un proyecto de nación. Consi-

deraban que, para poder fundar la nación, primero había que comprender correctamente la propia identidad; recién sobre esa base podrían diseñarse las instituciones que le darían vida pública.

Esta nueva elite letrada romántica mantendría una relación compleja con el legado ilustrado, a cuyos fines y valores últimos adhería: progreso, instituciones, democracia, industria, ciencia. Pero a su vez era consciente de los errores cometidos por la generación anterior en procura de su realización. En pocas palabras: los intentos de la generación anterior (los unitarios ilustrados) por “trasplantar” las instituciones exitosas de Europa, estaban destinados a fracasar por no haber tenido en consideración la especificidad de la vida americana. Las intenciones del progreso son insuficientes, si no se tienen en cuenta los caracteres autóctonos de esta parte del mundo y el componente antropológico que de ella resulta.

Ese fue, precisamente, el gran error que la Generación del '37 le atribuía a la generación anterior y, más puntualmente, al programa de gobierno iluminista de Rivadavia. Las instituciones de la Europa ilustrada no pudieron ser replicadas aquí, porque no se adecuaron los medios al contexto cultural. El fracaso de ese proyecto fue resultado de no haber tenido en cuenta la realidad y la idiosincrasia específica del país: el desierto —La Pampa— y los caracteres humanos que genera, en este caso, los caudillos y, en consecuencia, la ruralización del poder.

Coroliano Alberini ha acuñado la fórmula “Romanticismo de medios e Iluminismo de fines” para resumir esta peculiaridad de la generación romántica rioplatense (Terán, 2010: 67). Esta elite letrada romántica se encuentra atravesada por la herencia de sus antecesores ilustrados, de los que reciben el legado de los ideales universalistas del Iluminismo; pero, al mismo tiempo, su condición específica de americanos los hace tener una mirada más atenta a las formas de vida que aquí se han desarrollado. En este sentido utilizarán su comprensión de lo autóctono (Romanticismo de medios) para ponerlo al servicio de la realización de una nación que se inscriba en el camino del progreso, con instituciones democráticas, desarrollo científico e industrial (Iluminismo de fines).

Dentro de ese programa romántico de autorreconocimiento es que hay que inscribir la obra de Sarmiento, *Facundo, civilización y barbarie*. Esto es así porque, a pesar de ser una obra escrita desde el exilio, cuyo objetivo inmediato es “combatir” a Rosas, consiste fundamentalmente en una indagación sobre el contexto geográfico y los caracteres antropológicos que en él se desarrollan. Además, sin entrar en la extensa discusión en torno al género al que esta obra pertenece —narración novelada, biografía histórica, crónica, ensayo costumbrista—, en ella se conjugan distintas estrategias argumentativas que cumplen la función de generar credibilidad. Así es como en el relato se mezclan incipientes estadísticas, datos históricos, descripciones

topográficas, aspectos sociológicos, con una especie de “argumentación por la estética”, a través del lenguaje poético, que recurre a la palabra bella para convencer también por la vía de la sensibilidad (Terán, 2010: 80).

IV. UN MAR DESIERTO

Tendencias antagónicas aparecen anudadas en la metáfora de *Facundo*. A lo largo del texto es posible identificar una gran cantidad de construcciones metafóricas que pueden ser agrupadas en torno a los elementos en tensión: civilización y barbarie. Por un lado: en Buenos Aires, “el *Contrato Social* vuela de mano en mano: Mably y Raynal son los oráculos de la prensa” (Sarmiento, 2006: 137); por el otro, “del fondo de sus entrañas, se levanta el color colorado y se hace el vestido del soldado, el pabellón del ejército y la cucarda nacional”, como la ropa del verdugo o de los emperadores (Sarmiento, 2006: 151-2). Los pueblos también “hablan” a través de sus vestidos: la tiranía es conservadora, por lo que la ropa es invariable, porque denota las jerarquías; en cambio, los pueblos civilizados cambian sus vestidos, se adaptan al medio, a la época, surge la moda. Así, cada configuración se mantiene a su interior armónicamente articulada. Por lo que la tendencia lleva a organizar los contenidos de la siguiente manera:

Civilización	Barbarie
Buenos Aires	Desierto
Ciudad (no todas)	Campaña
Razón	Naturaleza
Frac	Poncho
Cinta celeste	Crespón colorado
Unitarios	Federales
Cambio	Quietismo
Edad Moderna (siglo XIX)	Edad Media (siglo XII)
República	Feudalismo
Europa	América y España
Igualdad	Aristocracia
Libertad	Autoritarismo
Fraternidad	“Religión o muerte”
Francia, Inglaterra	Argelia, Túnez, Marruecos
Juzgados, educación, prensa, municipio	Pulpería, mazorca, estancia

Sin embargo, si bien la contraposición de los términos es correcta, esta manera de graficarlo crea la falsa ilusión de un balance entre las configuraciones. Pero el tratamiento que estas nociones reciben carece de tal equilibrio en la dinámica interna del texto. Esto sucede porque, al decir de Alberdi en la

Carta tercera: "Facundo no es solamente la historia de la barbarie y el proceso de los caudillos argentinos, sino también la historia y el proceso de los errores de la civilización argentina representada por el partido unitario" (2011: 99).

Esta desproporción en el tratamiento de los términos de la tensión puede explicarse desde la metaforología. Tal y como señalamos en el apartado dedicado a Blumenberg, la metáfora es una constante en la comprensión de la realidad. Ella contribuye a la configuración de sentidos, especialmente en aquellas circunstancias en las que los sentidos sedimentados del lenguaje habitual son insuficientes. Con frecuencia, estos hiatos en los horizontes de sentido se producen por confrontaciones culturales o fenómenos novedosos que requieren la paráfrasis para poder referirse a ellos, siempre construida a partir de nociones previas a las que los usuarios ya están habituados. En esos casos, sostiene el autor mencionado, hay dos formas básicas de "llamar al orden" —es decir, de comprender—: *ad fontes* o *ad res*. En el primer caso, se hace referencia a un origen, una quintaesencia que pierde contacto con la realidad, que habla de la pureza y de la corrupción; en el segundo caso, es una invitación al realismo, al contacto directo con las cosas (2016a: 13-14).

La Generación del '37 adjudicaba el fracaso unitario al hecho de haberse mantenido fiel *ad fontes*, en la pura abstracción de los bienes del progreso, sin atender *ad res*. Entonces, y por el contrario, veremos que Sarmiento busca atenerse a las cosas y por eso su texto desborda de barbarie. Si esto fue así porque no quería cometer el mismo error que la generación anterior, o bien porque no pudo sustraerse al influjo de la barbarie queda en el terreno de las conjeturas.

Lo que sí puede señalarse es que la palabra *progreso* aparece muy pocas veces en el texto, y, siempre que se hace referencia a él, su sentido está asimilado al de "civilización" (Sarmiento, 2006: XV). A su vez, tampoco la civilización tendrá un lugar protagónico. Cuando el progreso es nombrado, lo es a través de los efectos, y son llamados *civilización*, expresión que representa todo aquello de lo que la Argentina carece. Entonces, la pampa (llanura fértil, atravesada por una infinidad de riachos, con fauna, indios y gauchaje) es llamada *desierto*. Este es el modo de nombrar el fracaso del proyecto civilizatorio —*ad fontes*—, pero a través de las cosas que no están a la vista —*ad res*—; en este caso: la industria, el ferrocarril, la prensa, las ciudades progresistas, la navegación de los ríos. Cuando Sarmiento mira la pampa, no es que no vea la vida que allí hay, remarca lo que no ve: no ve civilización.

Entonces, el modo de referirse al progreso está entre una metafórica de fondo, que consiste en describir la pampa como "mar en la tierra", y una metáfora residual, el *desierto*. Así, toda configuración queda subordinada a la metáfora-fuente, en la que adquieren sentido las otras metáforas centrales

del texto que van a referirse al progreso —es decir, a la civilización— por la negativa.

Los elementos que conforman las configuraciones metafóricas suelen ser aquellos de su entorno más próximo y los relacionados estrechamente con su subsistencia. La razón es muy sencilla: son los elementos que más se conocen y con los que se mantiene una mayor familiaridad. La luz, el agua, el aire y el fuego aparecen una y otra vez en la historia del pensamiento para colaborar en las nuevas comprensiones de la realidad y afectando el trato con ella.

V. EL AGUA

En el caso del proceso de colonización de América, quienes arribaban a esta parte del mundo debían atravesar el océano, debían aventurarse al elemento indomable que compone el mar. Pero, una vez superada esa dura prueba, los esperaba otro elemento inhóspito de una vastedad semejante: las extensas planicies de la pampa argentina. La comparación —o, mejor dicho, la asimilación— estaba al alcance de la mano: marineros, aventureros, navegantes habrán visto en ellas una reedición de la letanía marina, de la monotonía de la sustancia. Así, la referencia metafórica al mar para nombrar la pampa fue frecuente en la literatura del siglo XIX, y, en ese modo de llamarla, puede entreverse la relación que con ella se entabla.

En *Facundo*, es posible identificar esta metafórica subterránea que está estrechamente relacionada con el agua y su movimiento: la pampa como mar es presentada desde las primeras páginas del texto, al mismo tiempo que se la describe como un organismo: “(...) hasta que, al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra, la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente” (Sarmiento, 2006: 31). Esta metáfora es portadora de tres caracteres negativos: primero, la extensión del mar lo vuelve incontrolable; segundo, el elemento que lo constituye es inaprehensible; tercero, es un mar inmóvil. En consecuencia, en esa inmensidad ingobernable nada puede ser construido.

Pero “las aguas no son todas iguales” (Blumenberg, 2016a: 14) porque en realidad lo que las vuelve significativas es el movimiento que aquellas comportan. En el texto, los ríos van a ser la representación geográfica del *progreso*. Su aprovechamiento implica civilización porque, a partir de lo que transporta, se puebla, se comercia, se comunica. El agua de los ríos es fundamental para el riego, pero no es esta la función que importa en *Facundo*; importa el movimiento que aquellos implican, por eso es de bárbaros impedir su libre navegación, tal y como lo hizo Rosas durante su gobierno.

En el correr de los ríos están las posibilidades de mantener vivo y fuerte al organismo: “Otro espíritu se necesita que agite esas arterias, en que hoy se estagnan los fluidos vivificantes de una nación” (Sarmiento, 2006: 31-33). Sarmiento señala, con preocupación y asombro, el desapego que los descendientes de navegantes españoles tienen por la navegación, que es una de las prácticas civilizatorias más antiguas: el gaucho “detesta la navegación, y se considera como aprisionado en los estrechos límites del bote o la lancha” (2006: 31).

Otras aguas, como las de la ciudad de Córdoba, también sirven para comprender la idiosincrasia predominante en esta ciudad. Si bien las ciudades son reducto de la modernidad, Córdoba parece una excepción: no tiene teatro, ni prensa, ni industria, ni ópera. Quizá porque por su condición de mediterránea quedó atrapada en la quietud y el reposo que obstaculiza el arribo del progreso. Signo de ello es el estanque, ubicado en el centro de la ciudad, rodeado de rejas y en torno al cual los cordobeses hacen su ronda social: “el habitante de Córdoba tiende los ojos en torno suyo y no ve el espacio; el horizonte está a cuatro cuadradas de la plaza; sale por las tardes a pasearse, y en lugar de ir y venir por una calle de álamos (...) da vueltas en torno de un lago artificial de agua sin movimiento, sin vida, en cuyo centro está un cenador de formas majestuosas, pero inmóvil, estacionario: la ciudad es un claustro encerrado entre barrancas; el paseo es un claustro con verjas de hierro” (Sarmiento, 2006: 134).

Es posible hacer una carta geográfica de las ideas, y, donde está Córdoba, veríamos que en cada cuadra había una iglesia, un monasterio; en cada casa había una monja o un cura. El ícono de este atraso es ese lago, que no es más que un poco de agua estancada, signo del quietismo que reina en esa ciudad, en torno al cual caminan para ir a ninguna parte, para permanecer en el mismo lugar. Córdoba es una ciudad que no tiene ojos sino para sí misma, aislada, egocéntrica. Ha sido asilo de españoles, ha sido reaccionaria —contrarrevolucionaria—, por lo tanto, retrógrada, a pesar de ser una ciudad. Eso sí, en las antípodas de Buenos Aires: revolucionaria, científica, racional, donde el progreso se respira en las calles (Sarmiento, 2006: 135-138).

La imagen del “agua quieta” se repetirá en relatos posteriores de otros autores. Por ejemplo, en el segundo capítulo de la obra emblemática de Hudson (1953: 38-39) puede leerse: “Divisábamos a lo lejos, varios pequeños montes, marcando la ubicación de alguna estancia o puesto. Aquellas arboledas parecían islas sobre el campo, *chato como el mar* (...) Solo volví a recobrar mis sentidos cuando ya obscurecía y me bajaron del coche duro de

frío. A la mañana siguiente me encontré en un nuevo y extraño mundo” ⁽¹⁾. También la encontramos en Eduarda Mansilla (2019: 37-39): “Las pitas aumentan la desnudez del paisaje, haciendo la soledad más visible; colocadas ahí como jalones, le sirven al ojo humano para medir la inmensidad que lo rodea y darse cuenta de ella. Así el mar nos parece más dilatado cuando vemos aparecer en el horizonte el mástil de un buque (...) Ni un pájaro con su raudo vuelo en la hora terrible del mediodía de esa pampa desierta y silenciosa, verdadero *océano de luz*” ⁽²⁾. En ambos relatos, la recurrencia al mar para dar cuenta de la inmensidad de la llanura pampeana se encuentra en las descripciones iniciales del relato, porque es a partir de esa descripción que lo allí narrado adquirirá sentido.

Muchos relatos de viajeros coinciden en señalar la regularidad previsible del paisaje de la pampa “vacía de acontecimientos, esto es, de un flujo de transformaciones y novedades que puedan convertirse, día a día, etapa por etapa, en materia de narración o descripción” (Rodríguez, 2010: 151). Esta descripción habla también de lo inasible, lo incontrolable de la fuerza natural que arrasa cualquier intento de domesticación. Pareciera como si la monotonía y uniformidad de la pampa buscara perpetuarse, fagocitándose todo intento de transformación. Así, “el ojo del viajero se cansa de buscar algo nuevo; una persona puede dormir durante 100 millas de viaje y despertarse, para su asombro, exactamente en el mismo lugar en el que se quedó dormido” (Rodríguez, 2010: 152). Agrego: igual que en un viaje a través del mar.

También en el poema de Esteban Echeverría, citado por Sarmiento: “Gira en vano, reconcentra / su inmensidad, y no encuentra / la vista en su vivo anhelo / do fijar su fugaz vuelo, / como el pájaro en la mar” (2006: 53). Esta imagen da cuenta no solo de la inmensidad y de la potencia del elemento natural, sino que sirve también para dar paso a la configuración de su perversión. Allí donde “nada” crece, si ni los pájaros encuentran donde anidar, ¿qué les queda a los hombres? La pampa no es llanura ni planicie, es vastedad abrumadora, con una profundidad tal que no permite reconocer puntos fijos de referencia. La pampa-mar, donde el horizonte se confunde y funde con el cielo. Se habla de *tierra adentro*, como de *mar adentro*: una extensión sin orillas, donde el baqueano, como un navegante que se sirve de las constelaciones, usa el sabor de los pastos para ubicarse. Un mar que separa, que aísla, donde las ciudades son “oasis” de civilización.

En este caso, en la pampa como mar, la civilización ha naufragado. Ambas líneas no son más que una sola: la pampa es mar que ha devenido desierto.

(1) El destacado es propio.

(2) El destacado es propio.

VI. LA TIERRA

En este sentido, *Facundo* es un buen ejemplo de esta forma de dar cuenta de un estado de cosas: el relato comienza con una descripción geográfica a través de la cual intentará mostrar que la vida que allí tiene lugar se desarrolla bajo su influencia. El título del capítulo 1 es *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra*. Para describir el paisaje, Sarmiento se sirve de todas las imágenes de inmensidad que le han transmitido sus lecturas. En su primer capítulo presenta su teoría antropológica de inspiración romántica: la vida humana se desarrolla en relación con su contexto natural y, de esa interacción, surgen los distintos caracteres humanos.

El escenario geográfico es tan protagonista como los actores y habla a través de los ellos: “Razones de este género me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una, en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra, en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones” (Sarmiento, 2006: 24) ⁽³⁾.

Entonces, la llanura será asimilada a los infinitos territorios asiáticos, donde la vida queda reducida a mera supervivencia, donde Montesquieu señaló están las condiciones dadas para una política centralizada y despótica. Tanto que va a hablarse del “asiatismo” de Sarmiento: la pampa se asimila a las estepas asiáticas, donde las caravanas cruzan el vasto desierto de arena, con camellos, como en Arabia o en África (Terán, 2010: 77). Imagen muy verosímil para quien, al escribir *Facundo*, no había visto nunca la pampa, pero sí había visto los llanos esteparios de su provincia natal, donde la lluvia es un milagro tan poco frecuente que vuelve estéril la mayor parte de este territorio.

De este modo, la metáfora del fracaso de la civilización vencida por el *desierto* pone al descubierto su capacidad reproductiva. Porque, si bien el desierto es negatividad —es vacío, es falta—, esa negatividad es expansiva: se expresa, se reproduce. Después de todo, el *desierto* es “la imagen del mar en la tierra”: ese mar que se muestra calmo, que es una mera línea, pero que al mismo tiempo esconde todo lo que los humanos deberían temer. La campaña no es inerte, después de todo, en ella reina la naturaleza, que es pura vitalidad y se expresa a través de las existencias que aprendieron a someterse a sus caprichos.

(3) Treinta años después podrá leerse en Eduarda Mansilla, *Pablo o la vida en las pampas*: “Aquella potente naturaleza obra de una manera extraña sobre la organización humana”. Cap. I, p. 39..

El *desierto* genera caracteres propios, esculpe sus gestos y lenguajes. Las vidas que lo atraviesan han sido diseñadas por la dominación que el espacio vital ejerce sobre ellas, y así resultan el *gaucho* y sus diversas especificidades. Puesto que la pasión y las fuerzas de la naturaleza encuentran límites para expresarse en el lenguaje de la estricta razón, es *el poeta* quien nombra lo sublime del desierto, tanto en la poesía culta de Echeverría como en la desaliñada y candorosa poesía popular; este gaucho poeta-cantor es el medio por el que la pampa se narra a sí misma. Junto al poeta-cantor, también el *rastreador*, con la sagacidad de sus deducciones, es ejemplo de una ciencia popular del desierto (Calíbar era capaz de reconocer por una mera huella hasta el color del caballo). Y junto a los anteriores, también el *baqueano* mismo es un mapa allí donde no hay caminos, es un topógrafo a la criolla. Por último, el *gaucho malo*, el pendenciero, tampoco es una figura totalmente negativa, sino que es el mediador entre los salvajes y lo europeo.

Además de engendrar esos diversos tipos de existencia, aparece todo un entramado de prácticas en esos tipos inspiradas —son estrategias de supervivencia resultantes de la interacción con el medio—, tales como la relación del gaucho con su cuchillo, que es casi una extensión de su mano, como así también con su caballo, con el cual forma un solo cuerpo, tanto que hasta puede dormir sobre él (Sarmiento, 2006: 49-66). Ambos elementos son fundamentales para los que se aventuran al desierto. Debo agregar que no solo Facundo poseía estas habilidades —sino también Rosas e incluso Sarmiento—.

En este sentido, la pampa es espacio vital, no solo por lo que produce, sino también por la vida que logra sobreponerse a él. No es solo espacio no habitado, o mero escenario, ni tampoco solo soporte material, sino que es un actor más, con categoría ontológica y una realidad objetiva. *Desierto* quiere decir: sin intervención humana civilizada, salvaje, inhóspito, donde la naturaleza reina, tiene preponderancia, donde rige lo no domesticado, ajeno totalmente a las normas sociales y se da una vida falta de educación .

Entonces, el *desierto* como metáfora no significa espacio vacío. El desierto es un espacio lleno de fuerzas, las fuerzas de la naturaleza contrarias a la civilización. Se entiende por “civilización” el grado máximo alcanzado en el conocimiento y control de la naturaleza. La extensión es vista como un mal, por lo incontrolable. El desierto es la realidad material ilimitada, indómita, en contraposición a la realidad limitada de la ciudad.

Los peligros no están, para el gaucho, en los ríos o en el mar; con la pampa le basta y sobra. El mérito está en aquel que se aventura “pampa adentro”, donde no hay punto que indique dónde se acaba el mundo y empieza el cielo. El gaucho debe sobreponerse al miedo a la oscuridad de las “profundas tinieblas de la noche”, de la callada soledad. Allí está, solo, a merced de los

peligros: los indios, la viruela, la letanía, los animales salvajes, el desierto en sí mismo. Y se resigna estoicamente a administrar la muerte violenta. El desierto es el lugar de los audaces, de los héroes.

VII. EL MITO

La naturaleza produjo a Facundo, el Tigre de los Llanos. No es simplemente un gaucho o un caudillo más, sino que es la manifestación de la vida en la pampa. En términos etnológicos, el gaucho es el resultado de la unión entre indígenas y colonizadores: ya sean estos españoles o no, o más probablemente, simplemente, europeos. Esto define sus características físicas —genotípicas—. Pero el fenotipo, es decir, sus caracteres culturales, se los da la peculiaridad del terreno: “La fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina”, “Por ello, Facundo es expresión fiel de una manera de ser, de sus preocupaciones e instintos” (Sarmiento, 2006: 22).

Facundo es descrito a través de caracteres propios de los animales, lo que lo muestra como una fiera propia del desierto, no domesticada: salta, brama, mira, camina, mata como un tigre, como una serpiente. Eso le permite sobrevivir, es un sobreadaptado: es el héroe. Todo en él es amenazante. Sus cabellos ensortijados parecen la cabeza de medusa —que petrifica con su mirada—. Y para completar el cuadro mitológico, hasta se habla de las propiedades extraordinarias de su caballo, aunque no solo de este: “...estos hechos (...) que descubren a un hombre superior, han servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa, entre hombres groseros, que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales” (Sarmiento, 2006: 109).

El *Facundo* comienza con una invocación: “¡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! (...) [E]n el desierto, decían: ‘¡No; no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!’ ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas” (Sarmiento, 2006: 13). La persistencia del mito está dada por la persistencia del elemento indómito para el resto de los mortales. En mito deviene aquel que ha logrado hacer propia la fuerza natural y contribuye a su reproducción y permanencia: lo indómito del medio se expresa en cada “gaucho”.

Los griegos llamaron “mito” —del griego, μῦθος— al relato que daba cuenta tanto del origen del mundo y de los fenómenos naturales como de los caracteres humanos y de su historia. En esa narración primordial del comienzo de las cosas siempre estaba presente la intervención de los dio-

ses, por lo que toda la realidad se explicaba a través de ellos —tanto de dioses humanizados como de humanos divinizados—. Los mitos mostraban cómo la “vida” de los dioses se mezclaba con la de los hombres: con ellos iban a la guerra, a ellos engañaban o les ponían difíciles pruebas, generalmente relacionadas con manifestaciones de la naturaleza. Para Blumenberg, en el origen del mito están presentes dos categorías contrapuestas: el terror y la poesía. El mito resulta de “excesos imaginativos de la apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomorfa del hombre” (Blumenberg, 2004: 15).

Ahora bien, el mito de Facundo es la construcción teórico-literaria que permite explicar las causas del mal, la guerra civil y la tiranía de Rosas: la estabilidad de un régimen, su origen y su fundamento. Por ello es que Sarmiento convoca la sombra de Facundo, su memoria, para poder develar el enigma. Rosas es “la esfinge argentina, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario” (Sarmiento, 2006: 13-14). Al igual que en *Edipo rey*, el hombre mismo está en la respuesta. La respuesta al enigma es Facundo, en él se explica el desierto, porque este lo ha engendrado. El desierto será, entonces, el lugar de los audaces, que premia con la gloria a quienes se convierten en la expresión de su fuerza natural.

En este caso, Sarmiento es el juglar, producto de esa misma geografía, que, al igual que los antiguos aedas, parece partir de una estructura previamente establecida —civilización y barbarie—, y luego va llenando o completando los espacios en blanco. El mito sería la respuesta cuando la relación con la verdad se ha vuelto problemática: “Los poetas mienten” ⁽⁴⁾. Recordemos que una de las objeciones más frecuentes que se hacen sobre *Facundo* es su falta de precisión en la descripción de los hechos, como así también del espacio, ya que Sarmiento, al momento de escribirlo, no había estado aún en Buenos Aires (Terán, 2010: 77).

Por ello es que el mito es sorprendido fácilmente en incoherencias, pero cuando persiste es que prevalece su carácter pragmático: permite dar cuenta de estructuras históricas, aunque no sea del todo compatible con configuraciones estrictamente racionales. ¿Persiste aún el mito de Facundo Quiroga en nuestra historia o en la historiografía? ¿Persiste la tensión entre civilización y barbarie? Las oposiciones sarmientinas, Buenos Aires e interior, campo y ciudad, gaucho y extranjero, americano y europeo, ¿tienen aún algún valor mítico-pragmático en la política argentina?

(4) Dice Blumenberg (2004: 45): “Para Nietzsche ‘la mentira está permitida en los casos en que es imposible conocer la verdad’”. Por otro lado, aclara Terán (2010: 66): “Sarmiento escribe desde la política y no desde un lugar de académico o científico empeñado en la pura verdad”.

VIII. EL DRAMA NACIONAL: ¿UN NAUFRAGIO DE LA CIVILIZACIÓN?

La metáfora del naufragio aparece con frecuencia y desde antiguo en la historia del pensamiento. Es posible encontrarla desde Aristipo de Cirene, Zenón de Citio, Horacio, hasta Montaigne, Pascal, Nietzsche y Patocka, pero siempre como metáfora existencial, como expresión de la vida humana que se debate en un medio incontrolable. En cambio, Blumenberg, en *Naufragio con espectador*, va a tomar como centro de su análisis la metáfora náutica que aparece Lucrecio, en el libro II de su *Poema cósmico*, porque presenta una variante: el espectador. La escena imaginaria comienza con alguien que observa cómo el mar toma a aquellos que se atrevieron a desafiar su fuerza. El final trágico de los aventureros completa el dramatismo de la escena por el contraste con ese testigo que se complace de la propia perspectiva segura. Queda expuesta la contraposición entre la firmeza del suelo en el que el observador se siente a salvo y la ciénaga marina que, insaciable de vidas, devora a los naufragos (Blumenberg, 1995: 17, 37).

Los elementos que conforman la metáfora de Lucrecio, entonces, son dos. Primero: la tierra firme desde la que un espectador, a resguardo de los peligros, puede contemplar el mundo; podríamos asimilar esa tierra firme y segura del espectador al lugar en el que se levantan las instituciones. Segundo: el mar como representación de las fuerzas de la naturaleza, que está vedado a los humanos, quienes serán castigados si se atreven a desafiarlo. Ese contraste entre seguridad y peligro, entre reflexión y vorágine, no resta gravedad a la tragedia, sino que garantiza que haya quien dé cuenta de ella.

Si la pampa es un mar en tierra, ¿acaso la figura del general Paz, cuyo caballo fue “boleado”, no equivaldría, por continuidad de la metáfora, a un naufragio? La tarde en que el general Paz fue “boleado” fue la tarde en que terminaron de hundirse los restos de civilización que aún quedaban a flote (Sarmiento, 2006: 177).

¿Asume Sarmiento el rol de espectador que relata la tragedia de la catástrofe nacional que no puede evitar? ¿Es el espectador seguro que contempla desde tierra firme el naufragio de la civilización, las fuerzas de la naturaleza triunfando sobre los intentos humanos por dominarlas?

Bueno, en todo caso, Sarmiento no es un espectador pasivo ni un Homero que se sitúe “fuera del mundo” del que pretende dar cuenta, ya que no logra (ni pretende) mantener la distancia ideal del sabio clásico que se limita a ser espectador para ver con el “ojo de los dioses”. Este aeda criollo no es ciego, sino bizco. Echeverría describirá esta habilidad con la metáfora de la mirada estrábica: un ojo en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad (Echeverría, 1979: 100). Sarmiento había hecho lo propio —dos años antes— con el título de su libro: *Facundo, civili-*

zación y barbarie. El drama de la Argentina solo podría resolverse hallando una síntesis entre lo europeo y lo americano, entre el amparo que brinda la civilización y los peligros del “mar” de la pampa. Pero para buscar esa síntesis no alcanza un espectador puramente contemplativo; se requiere un espectador que de algún modo se involucre en lo que ve.

Entonces, la tarea de escrutar “lo americano”, tarea más digna de Ulises que de un observador pasivo, en vez de hacerse desde un puerto en tierra firme, ha de hacerse desde un atalaya construido sobre tierra arrasada, tanto por malones como por montoneras: ambos hijos del desierto. Sarmiento tiene confianza en que las ataduras al mástil de la civilización son más fuertes que el canto de las sirenas americanas. Si bien Sarmiento, espectador, conserva su capacidad de observación, el desierto le entra por los ojos y no puede mantenerse impasible, le gana la emoción, la admiración tanto por la sublime naturaleza como por el coraje del arrojo humano, moldeado al calor del elemento. Él expone la realidad y se expone peligrosamente a ella. E, hipnotizado por la magnificencia de la naturaleza y de aquellos gauchos adaptados a sus caprichos, apenas nombra el progreso como agente civilizatorio.

En la vorágine de la lucha, en la que el observador no puede dejar de intervenir, es fácil olvidar aquello por lo que se lucha. Por ello, dirá más tarde Alberdi: “La biografía que, como ejemplo, educa a sus lectores, educa antes que a ellos al biógrafo mismo, el más familiarizado con ese ejemplo y más expuesto a su contagio. Constituido Sarmiento en Plutarco de los caudillos o criminales políticos de su país, ha tomado de la moral de sus héroes más de lo que él piensa” (Alberdi, 2012: 47). Algo que el autor del *Facundo* no negaría y en lo que no ha visto sino motivo de orgullo.

IX. IMÁGENES DEL NAUFRAGIO

El Romanticismo entiende la historia como manifestación de un principio infinito (el yo, la autoconciencia, la razón, el espíritu, la humanidad, la Providencia), por lo que no reconoce imperfección. Entonces, la historia no es progreso infinito, sino infinita perfección en cada momento suyo. En una concepción romántica de la historia solo hay lugar para los héroes: instrumentos de los que se vale la Providencia para realizar astutamente sus finalidades (Abbagnano, 1994: 1023).

Civilización y barbarie es prueba de una comprensión compleja del *progreso*, que no se da de modo homogéneo ni constante, ni mucho menos lineal, ni tampoco su criterio es exclusivamente temporal. No es estrictamente una fórmula antinómica, sino que es expresión de una comprensión espacial que condiciona la temporalidad, esto es: el acontecimiento histórico es engendrado por las condiciones espaciales del *desierto*. Este espacio

vital, que es condición de posibilidad de la realización de un modo de existencia, produce también su sujeto político, dando lugar a lo que podríamos llamar la *ruralización de la política*, esto es, la reunión de todos los tópicos propios de los regímenes despóticos: el líder carismático, de corte patriarcal —el déspota es padre y cabeza de familia, propietario, jefe político y espiritual—, con súbditos en relación de servidumbre.

Aunque se exalten y no se cuestionen ni el programa emancipador de la modernidad, ni la proyección de sus valores civilizatorios, ni su presupuesto de la universalidad de la razón, la idea de progreso que subtiende el libro no es la de una linealidad histórica ascendente u optimista. Por “progreso” podría entenderse la tendencia histórica a organizar la naturaleza al servicio de la civilización. Sin embargo, el recuerdo de la experiencia rivadaviense está ahí para recordarnos que las fuerzas de la naturaleza no se doblegan fácilmente ante quienes se atreven a desafiarlas sin cautela. El terrible fracaso unitario, que llevó por reacción inevitable el encumbramiento de Rosas, es una lección histórica de cómo las instituciones y las herramientas de la civilización (sufragio universal, enfiteusis, etc.) pueden volverse contra ella misma y ser aprovechadas por la barbarie.

El drama de la barbarie que arrasa la incipiente civilización Sarmiento lo resume con una metáfora integrada al mito: “el caballo de los griegos, que los troyanos se apresuran a introducir en la ciudad” (Sarmiento, 2006: 114). La secuencia de esta debacle comienza antes de mayo, cuando había dos civilizaciones —dos culturas— aisladas: la del campo y la de la ciudad. Pero la revolución las pone en contacto, porque las ciudades llaman a las “masas rurales” en su auxilio, y de este modo activan la barbarie. A partir de allí, la guerra ha sido doble: primero las ciudades americanas contra los españoles; segundo, los caudillos contra las ciudades. Las ciudades triunfan sobre los españoles, pero luego los caudillos —el desierto— triunfan sobre las ciudades. Las ciudades americanas convocan ese elemento ciego, para usarlo contra los españoles. Pero así abrieron la puerta a su propio enemigo: invitaron a la barbarie, que, una vez activada, no se detendrá hasta barbarizarlo todo. El caballo de Troya es la barbarie, la montonera es la consagración política del desierto (Sarmiento, 2006: 78-80).

La irrupción de esta tercera entidad (que propiamente no sería ni unitaria ni federal, aunque se llama de esta segunda manera) hizo retrotraer el tiempo a la época de la colonia. Eso ocurrió con las ciudades de San Juan y La Rioja, eran oasis de progreso, pero una fuerza contraria extraña a la civilización arrasó con el incipiente progreso. Con Facundo Quiroga, las instituciones desaparecen: “luego de las pisadas de los caballos, nada se sustituye, nada se establece”, solo resta la tierra árida (Sarmiento, 2006: 120). Recordemos que la montonera, como estrategia militar, está tomada de los indios: es una adaptación de la escaramuza de sorprender, saquear, raptar y quemar, para luego desaparecer tan velozmente como apareció. Llega y se

va envuelta en una nube de polvo, como tormenta de arena que impide la visión clara, y borra toda capacidad de defensa. Los caudillos, patrones de estancia, tenían a mano el elemento rural del que dispusieron no solo para su enriquecimiento, sino como ejército privado para poder garantizar sus privilegios. Rosas y Quiroga eran patrones de estancia. De ese modo, han logrado unir a las provincias bajo su yugo, un régimen en que la barbarie “se hace sistema”.

Desierto ganadero	Política de la Santa Federación
Patrón de estancia	Caudillo
Peonada	Montonera
Doma y encerrona	Mazorca
Yerra	Divisa punzó (sangre, barbarie, banderas de países bárbaros)
Degüello (instinto de carnicero)	Degüello (propio de la pampa y del desierto)
Salvaje (en el desierto son los indios, como la expresión de lo otro)	Salvajes “unitarios” (como lo otro en la ciudad)

Rosas ha llegado al poder para replicar el mando de patrón de estancia en las instituciones de la república. Pone al servicio personal los poderes del Estado. Trata a la ciudadanía como a su peonada, a la que seduce desde un populismo carismático sin precedentes en el Río de la Plata, o peor, como a su ganado, al que marca con una divisa punzó. El desierto ha entrado en las ciudades y las ha sometido a su barbarie. Es el naufragio de la civilización, el triunfo del elemento indomable. Los que se atreven a desafiar el poder del desierto perecen, o bien están a merced de la viruela, los indios, los animales salvajes, el desierto en sí, como laberinto a cielo abierto. Y los que se quedan en las ciudades deben someterse al yugo, al exilio o a la mazorca. Para sobrevivir han de ser adoptados por él y tornarse “salvajes” también, “desertificarse”, barbarizarse. El degüello, rasgo propio del gaucho adquirido en las faenas del campo o el matadero, es llevado a la política como modo de ajusticiamiento. Para Terán y Piglia, el hecho de que Sarmiento haya traducido *On ne tue point les idées* (“Las ideas no se matan”) por “A los hombres se degüella, las ideas no” implica que la traducción ya está corroída ella misma por la barbarie, o bien barbarizada.

Si bien Arendt no leyó el *Facundo*, coincide en utilizar la metáfora del desierto como ausencia de vida pública. El totalitarismo no solo surge de las condiciones dadas por el “desierto”, sino que las profundiza; en él la república es imposible (2015: 225). El aislamiento, la incomunicación, el oscurantismo y la anomia arbitraria radicalizan este laberinto a cielo abierto, en el que las personas se encuentran tan solo accidental y esporádicamente. Y

tal como sostenía Echeverría (2007:1 65), “sin asociación no hay progreso, o más bien ella es la condición forzosa de toda civilización y progreso”.

Cuando el barco de la civilización zozobra y naufraga, se hunde para todos sus tripulantes; nadie que no esté en tierra firme y puerto seguro estará completamente a salvo, ni siquiera quienes logren sobrevivir (nadie sale indemne).

X. PALABRAS FINALES

El desierto ha sido un constante protagonista, no solo de la literatura, los mitos y los relatos religiosos, sino también de la historia del pensamiento político y filosófico. De Nietzsche a Borges, pasando por Dino Buzzati o Arendt, en él se ha propiciado el encuentro que conjuga la vida y la muerte, el ser y la nada, lo finito y lo infinito. Se han sometido a su intemperie solitarios y muchedumbres, líderes y esclavos, sabios, guerreros, fugitivos, que han merecido la igualdad en el trato desolador que les impone. Podría pensarse que el mar también presenta un escenario desolador. Y en cierto punto eso es cierto, pero hay algunas diferencias que me interesa señalar: el mar es siempre ruta o camino a atravesar, nada en él puede construirse y nada en él se ha construido; en cambio, donde hay desierto pudo haber en el pasado y puede haber en el futuro algo más que ello. Esa ilusión —o espejismo— está ausente en la relación que se tiene con el mar, donde se asume que nada se ha construido ni puede construirse. La diferencia radica en la fuerza expansiva que el desierto tiene, es su poder reproductor y, por ello, debe ser resistido: resistencia al desierto es querer poner límites a su particular vitalidad devoradora. La ciudad se erige, por ello, en el refugio, en la trinchera que protege y pone a salvo.

Cuando en las primeras páginas del *Facundo* Sarmiento dice: “El mal que aqueja a la Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas” (Sarmiento, 2006: 30), allí *desierto* no puede ser considerado sino una metáfora. Es un modo de llamar al resultado del fracaso, al proyecto iluminista fallido: el naufragio de la civilización.

La geografía, según Sarmiento en *Facundo*, implica una concepción del espacio, pero no como mero recipiente, sino como estructurante de la existencia. El espacio nunca es espacio vacío o inerte. Más allá de que Sarmiento llame *desierto* a la llanura pampeana, se trata de un espacio que nunca es totalmente vacío, ni menos inerte. En todo caso, es el ámbito de la soledad y del “vacío”, sí, pero vacío de civilización. El *desierto* mismo es un obstáculo, su vacío, el medio que afecta o modifica a los sujetos que alberga. El espacio condiciona, modifica, afecta, diseña, delinea, pues “la vida se acomoda”.

Hay una concepción antropológica a la base de esta metáfora fuente: lo humano se desarrolla en armonía con el contexto, en una relación pragmá-

tica de asignación de significados que a su vez resultan de una comprensión de la realidad. El contexto puede ser llamado de muchas maneras: *naturaleza*, como un término mucho más abarcativo que *geografía*, por ejemplo, que es más específico. Pero, cuando se recurre a términos como *desierto*, no se está nombrando exclusivamente la orografía, hay un plus de carga emotiva en el término: se nombra lo inhabitable, la reducción a lo exclusivamente animal o vital, la negación de la vida civilizada.

El *desierto* es constructor de una pseudosocialibidad, que puede ser: por un lado, la de la pulpería, en la que los hombres se encuentran, aleatoria y esporádicamente, solo para jugar, beber o tirarse puñaladas; y, por otro, la estancia, donde la jerarquía patriarcal-monárquica se reproduce en la servidumbre de la peonada, también utilizada como milicia o fuerza de choque del terrateniente-caudillo.

Facundo, entonces, no solamente da cuenta del devenir del héroe y su mito, sino que es el relato de cómo el proyecto civilizatorio ha fracasado. Si el mito de Facundo Quiroga persiste es porque las fuerzas de la naturaleza han primado por sobre las del progreso. Podría decirse que Sarmiento hace posible ver la trama en la que se evidencia cómo la pampa, accidente geográfico, deviene “accidente histórico”.

Junto al Romanticismo social, también la tradición ilustrada forma parte del bagaje intelectual de Sarmiento. Está presente en el concepto de “civilización”, pero no exclusivamente. Pero no recibe esa herencia intelectual de modo acrítico o mecánico, sino que la resignifica, la contextualiza. El progreso que la civilización porta, encarnada en las instituciones políticas, científicas y económicas, tendrán que ser reformuladas para adaptarse a la idiosincrasia local. El desierto no es el mal en sí, el problema es sentirnos fatalmente sus habitantes, porque entonces será él quien nos habite. “No pertenecemos al desierto aunque vivamos en él”, cuando somos capaces de transformarlo (Arendt, 2015: 225).

La operación metafórica implica también una sinécdoque: se define lo nacional a partir de una región del centro del país, la pampa. A su vez, a ese accidente geográfico —la pampa como un mar inmóvil— se le suma el accidente histórico, naufragio del proyecto civilizatorio. Pero Sarmiento experimenta un sentimiento por ese espacio, lo comprende, cree hablar su idioma. Entonces, el desierto le inspirará admiración y respeto por su poder sobre la vida. Para el joven romántico, no hay butaca preferencial o torre de marfil que lo mantenga a salvo de este espectáculo.

Finalmente, las configuraciones de civilización y barbarie se anudan en la metáfora residual del desierto que se completa con la figura del héroe. En este caso, en la mirada historicista que Sarmiento tiene de los hechos humanos, el mal que el desierto genera de algún modo colabora en producir a

quienes realizarán el proyecto moderno tarde o temprano. Es decir que el mal no lo es en términos absolutos, sino que no hay fatalismo geográfico. Como así tampoco hay determinismos naturales, ya que la barbarie puede combatirse con educación, democracia agraria, inmigración, municipalismo, cambio de la ganadería por la agricultura. El desierto es metáfora de la tierra desconocida e indómita y del mundo inacabado. Frente a ello, la ciudad: como pequeña fracción en el medio de algo inmenso y desconocido en su mayor parte. Pero habitar el mundo es la tarea siempre por llevar a cabo de la existencia humana.

XI. BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, N. (1994), "Diccionario de filosofía", Ed. FCE, México.
- ALBERDI, J. B. (2011), "Cartas quillotanas", Ed. Emecé, Buenos Aires.
- (2012), "El Faustino", Ed. Corregidor, Buenos Aires.
- ARENDT, H. (2015), "La promesa de la política", Ed. Paidós, Buenos Aires.
- BLUMENBERG, H. (1995), "Naufragio con espectador", Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid.
- (1999), "Las realidades en que vivimos", Ed. Paidós, Barcelona.
- (2002), "La posibilidad de comprenderse", Ed. Síntesis, Madrid.
- (2004), "El mito y el concepto de realidad", Ed. Herder, Barcelona.
- (2016a), "Fuentes, corrientes, icebergs", Ed. FCE, Buenos Aires.
- (2016b), "Literatura, estética y nihilismo", Ed. Trotta, Madrid.
- (2018), "Paradigmas para una metaforología", Ed. Trotta, Madrid.
- D'AURIA, A. (2012), "Teoría y crítica del Estado", Eudeba, Buenos Aires.
- ECHEVERRÍA, E. (1979), "Ojeada retrospectiva", Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- (2007) "El dogma socialista y otros escritos", Ed. Terramar, Buenos Aires.
- HUDSON, G. E. (1953), "Allá lejos y hace tiempo", Ed. Peuser, Buenos Aires.
- MANSILLA, E. (2019), "Pablo o la vida en las pampas", Penguin Editorial, Buenos Aires.

MANSILLA, L. V. (2018), "Una excursión a los indios ranqueles", Penguin Editorial, Buenos Aires.

NIETZSCHE, F. (1998), "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", Ed. Tecnos, Madrid.

RODRÍGUEZ, F. (2010), "Un desierto para la nación", Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

SARMIENTO, D. F. (2006), "Facundo, civilización y barbarie", Ed. Longseller, Buenos Aires.

— (2011), "Las ciento y una", Ed. Emecé, Buenos Aires.

TERÁN, O. (2010), "Historia de las ideas en la Argentina", Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.