FACUNDO Y LOS RIESGOS DE LA FICCION

POR

DIANA SORENSEN GOODRICH

Wesleyan University

Al estudiar la multitud de lecturas generadas por el *Facundo* de Sarmiento, salta a la vista la naturaleza heterogénea y hasta a veces contradictoria del campo discursivo que habilitan. La historia de su recepción se caracteriza por un conflicto de interpretaciones que enfrenta a quienes sostienen las teorías de Sarmiento con quienes se oponen a ellas. En esta dinámica participan también las encontradas opiniones sobre la realidad nacional, de manera que, por tratarse de un texto central en la historia de la cultura argentina, entran en juego factores no sólo textuales, sino también de marcada naturaleza ideológica. Este fenómeno se relaciona no sólo con la diversidad del público lector, sino también con las complejas y problemáticas formas de comunicación que el texto ha establecido con él. En efecto, *Facundo* despista toda lectura unitaria y monolítica al recurrir a una pluralidad de estrategias que, si siempre logran suscitar una recepción activa, a veces se acercan al borde de la inestabilidad semántica.

Me interesa en este trabajo centrarme en dos aspectos de esta compleja problemática y señalar en qué medida han contribuido a su desarrollo. El primero de ellos se relaciona con la asignación genérica; el segundo se centra en lo que implica la posible activación de una clave de lectura ficticia, según la cual el *Facundo* ha de leerse como una novela o una epopeya, debilitados los vínculos con el referente. Ambos procesos están relacionados entre sí no sólo por su naturaleza misma, sino también porque los lectores se han ocupado de ellos repetidamente. Ilustran, además, el grado en que a través de las convenciones genéricas, un texto se inscribe en las convenciones de la práctica social. Dicho de otra manera: a medida que un lector efectúa una clasificación genérica valiéndose de su competencia literaria, participa también en una actividad so-

cial, la de trabajar (hacer cosas, como diría Austin) con el lenguaje, con un texto y con todo lo que implica pertenecer a lo que Stanley Fish ha llamado una «comunidad de intérpretes»¹. *Facundo* y sus intérpretes han llevado la discusión hasta el terreno de la ética, y, por lo tanto, se prestan a la consideración de esa zona en que lo textual y lo social interactúan. Las páginas que siguen intentarán demostrar cómo opera esta dimensión ética en la interacción entre la obra y sus receptores.

La cuestión del género es la primera que discutiré, porque, en cierto sentido, da pie a la segunda. Es ya un lugar común de la crítica del *Facundo* acudir a sus peculiaridades genéricas: puesto que el género refuerza la comprensión de un texto desde el punto de vista de contenido y composición, el encuentro entre lector y texto se ve problematizado por toda afiliación genérica inestable o incierta. Esto odebece a que las claves genéricas contribuyen a que el lector seleccione, frente a una multiplicidad de posibilidades, una clase organizadora que opera como programa de descodificación y promueve la inteligibilidad que acompaña al acto de asignar un texto a un grupo ya establecido². El *Facundo* no permite que el lector mantenga un programa genérico constante; ésta no es una estrategia particularmente inusual, puesto que el desafío de las convenciones genéricas es un procedimiento frecuente que aguza el interés, ni hay que olvidar que esta heterogeneidad se ajusta a los códigos literarios vigentes en la época de composición del texto³. Pero lo excepcional aquí es que el lector se ve obligado a cambiar de programas, de una porción del texto a la otra, ajustando su actitud de lectura según exigencias bastante heterogéneas, por lo que se dan clasificaciones variadas.

No es difícil verificar todo esto acudiendo a la historia de la recepción de la obra. Se la ha leído como historia, como panfleto (en determinadas circunstancias, el mismo Sarmiento lo consideró como tal)⁴, como estudio socio-geográfico, como biografía, como novela (aquí bastaría citarlo a Unamuno: «Nunca tomé a *Facundo*, de Sarmiento, por una obra

¹ Para la discusión más completa de este concepto, véase *Is There a Text in This Class?* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980).

² Véase, entre otros, Dennis Kambouche, «The Theory of Accidents», en *Glyph*, 7 (1980), pp. 149-175.

³ Así lo aclaran contundentemente Ana María Barrenechea y Beatriz Lavandera en su *Domingo Faustino Sarmiento* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 29.

⁴ En 1881, al introducir la traducción italiana, exclamaba Sarmiento: «No vaya el escalpelo del historiador que busca la verdad gráfica, a herir en las carnes de *Facundo*, que está vivo; no lo toquéis.» Citado por Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento. Educateur et publiciste* (Paris: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 1963), p. 411.

histórica, ni creo que pueda salir bien librada juzgándola en tal respecto. Siempre me pareció una obra literaria, una novela a base histórica»⁵), o incluso como épica («vemos en él la epopeya del pueblo latinoamericano», proclamaba Carlos García Prada al cumplirse el centenario de la publicación⁶). Activar posibilidades tan distintas resulta problemático porque implica hacer que el texto opere en registros que no siempre son compatibles entre sí, en tanto establecen relaciones conflictivas con el mundo. Así, es evidente que estas relaciones varían significativamente de historia a novela, al extremo que el mensaje que construye el lector se ve alterado.

Este es uno de los aspectos centrales que me propongo discutir, observando la correlación entre estrategias textuales y las claves de lectura que movilizan. Veamos, en primer lugar, cuál es la naturaleza del componente histórico. Se verifican en el *Facundo* algunos rasgos constitutivos de un libro de historia, con su preocupación por dar cuenta del agitado devenir que se desprende de las guerras de la independencia, su no infrecuente y detallada descripción de las batallas (basta recordar los capítulos 9, 10, 11 y 12, que comparten el título «Guerra social» y que son identificados individualmente por medio de las batallas de La Tablada, Oncativo, Chacón y Ciudadela) o de la cambiante fortuna de los personajes centrales del escenario político que se organizó a partir de 1810. Son numerosos los pasajes que procuran reforzar y clarificar la presentación de los sucesos históricos. Por ejemplo, en una estrategia de pertinencia, que es común en el texto, en el capítulo 4, titulado «Revolución de 1810», se concluye el análisis de La Rioja y San Juan con la siguiente autodesignación genérica: «Esta es la historia de las ciudades argentinas»⁷. Tampoco escasean las alusiones a los acontecimientos históricos como los que proveen el sustento para el mensaje que el texto se propone comunicar, como, por ejemplo: «Este es un hecho fecundo en la historia argentina» (p. 157), que es un tipo de comentario al que Sarmiento recurre con frecuencia para otorgarle mayor relevancia a su discusión.

Y, sin embargo, los lectores contemporáneos se resistieron a considerarlo como un libro de historia. Un comentario de Alberdi, en *Facundo y su biógrafo*, expresa sus objeciones en forma elocuente:

⁵ Citado por Ezequiel Martínez Estrada, en *Sarmiento* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), p. 123.

⁶ En «La americanidad del *Facundo*», en *Cuadernos Americanos*, XXIII, 5 (septiembre-octubre 1945), pp. 152-154.

⁷ Todas las citas se han tomado de la edición Ayacucho de 1977. Esta es de la página 74. En adelante se anotará el número de página entre paréntesis.

Es el primer libro de historia que no tiene ni fecha ni data para los acontecimientos que refiere. Es verdad que esa omisión procura al autor una libertad de movimientos muy confortable, por la cual avanza, retrocede, se detiene, va para un lado, vuelve al lado opuesto, todo con el método lógico con que un pescado rompe la onda del mar...⁸

A pesar de que es bien conocida la inquina que motivarían las declaraciones de Alberdi, no es difícil encontrarles justificativo. En efecto, aunque las fechas no escasean tanto como lo pretende Alberdi, es innegable que no constituyen el hilo organizador del discurso y que a menudo son reemplazadas por frases adverbiales, como «más tarde», o por señales incoativas, como «ocurrió una vez». De hecho, el componente estrictamente histórico en el *Facundo* se pone de manifiesto en forma anómala, observación que no desatiende las concepciones sobre la historiografía que estaban en vigencia durante la primera mitad del siglo XIX. Aun un estudio como *Metahistory*, de Hayden White, tan dispuesto a emparentar la historia con las estrategias lingüísticas y poéticas más que con el discurso científico, hace hincapié en las exigencias de objetividad y de atención a los hechos que prevalecían en los escritos principales:

The four master historians of the nineteenth century [Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt]... agreed that history should be written without preconceptions, objectively, out of an interest in the facts of the past for themselves alone, and with no aprioristic inclination to fashion the facts into a formal system.⁹

Aunque estos historiadores exhiben un alto grado de coherencia en sus escritos, que es el resultado de una cuidadosa arquitectura conceptual y narrativa, evitan toda insistente impronta interpretativa que se superponga a la presentación de los hechos. En cambio, el *Facundo* invierte la relación información-interpretación que caracteriza al discurso histórico y que subsiste aún en casos en que se cuestiona el papel del sujeto que interviene en la recopilación e interpretación de documentos, hecho que, nuevamente, lo distancia de las concepciones de su época: «... none of these historians thrust the formal explanatory argument into the foreground of the narrative» (p. 142). En cuanto al peso de los puntos de

⁸ (Tucumán: Ediciones del Signo, 1968). El título citado es el original. Existe una curiosa edición con un título modificado, pero altamente elocuente: *La barbarie histórica de Sarmiento* (Buenos Aires: Ediciones Pampa y Cielo, 1964). De esta edición, p. 11, se ha tomado la presente cita.

⁹ *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), p. 142.

vista personales, ya en el siglo XIX se le consideraba como una carga nociva a la validez de la historia:

That different «points of view» might be brought to bear upon the past was not denied, but these points of view were regarded more as biases to be suppressed than as poetic perspectives that might illuminate as much as they obscured (p. 142).

Esta distancia que media entre el discurso histórico y el *Facundo* ha sido esclarecida e interpretada por A. Palcos, atribuyéndosela a las intenciones del autor:

¿Se propuso de verdad Sarmiento escribir... un libro de historia, pura y simplemente? Nada autoriza a suponerlo, a pesar de los variados elementos históricos que contiene. *Facundo* fue inicialmente un libro de combate contra la tiranía. (...) En cuanto a su fondo, no puede decirse que consiste en la historia entendida como crónica de una época, sino en su explicación o interpretación...¹⁰

Por lo demás, las estrategias de presentación narrativa no se avienen tanto al discurso histórico como al literario: la presencia insistente del narrador lo coloca en primer plano, como el que se ha apropiado de la palabra, y con ella, de la posibilidad de lograr orden en medio del caos. Este «yo» omnipresente se traslada (y con él al lector) de un punto al otro del referente con el tranco ariostesco que observamos tan claramente en el *Quijote*, por ejemplo¹¹. Sarmiento recurre a esta estratagema, de vieja raigambre literaria, para organizar sus desplazamientos temáticos y geográficos: «Me es preciso dejar a Buenos Aires, para volver al fondo de las demás provincias, a ver lo que en ellas se prepara» (p. 139), o «Pero vamos a Atilas, donde se está preparando un ejército...» (p. 150). Es éste apenas uno de los tipos de conexiones narrativas que no caracterizan al discurso histórico. Lo mismo podría observarse a un nivel más específicamente estilístico con respecto a la abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas, todas enderezadas a ejercer lo que Austin llamaría un efecto perlocucionario¹².

¹⁰ Alberto Palcos, *El Facundo* (Buenos Aires: El Ateneo, 1934), p. 59.

¹¹ Me refiero a la forma en que el texto de Cervantes se traslada de Don Quijote a Sancho con invitaciones al lector como: «Pero dejemos con su cólera a Sancho y volvamos a Don Quijote, que lo dejamos vendado el rostro y curado de las gatasas heridas...», al final del capítulo XLVIII, en la segunda parte.

¹² El efecto perlocucionario fue definido por Austin de la siguiente manera: «Saying something will often... produce certain consequential effects upon the thoughts or actions of the audience.» Véase *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962), p. 101.

Si, entonces, al considerar el estatuto histórico del texto constatamos que el lector no sólo tiene que efectuar ajustes genéricos, sino que además puede comenzar a establecer vínculos problemáticos entre texto y mundo, nos acercamos a una frontera que delimita cuestiones centrales a lo que Götz Wienold ha llamado el «uso del texto»¹³. Se trata aquí de la frontera que separa la ficción de la no ficción a que he aludido anteriormente. Este tipo de lectura del *Facundo* suele obedecer a dos instancias ideológicas posibles: o se trata de evitar la discusión en torno al mensaje polémico del libro, o se sugiere una operación de consecuencias no sólo textual, sino también socialmente peligrosas. Me refiero a la lectura que instala al texto de Sarmiento en la práctica discursiva de la mentira, y cuya clave fue apodóticamente formulada por un contemporáneo de Sarmiento, Dalmacio Vélez Sarsfield: «El *Facundo* mentira será siempre mejor que el *Facundo* verdadera historia»¹⁴. Esta contaminación entre ficción y mentira es la que marca la zona en que las prácticas textuales adquieren dimensiones pragmáticas para entrar a formar parte de la interacción entre texto y sociedad, donde ciertos miembros de una comunidad de lectores aceptan o niegan la validez fáctica de sus declaraciones. Esto problematiza la capacidad que tiene el texto de establecer vínculos con la imagen de lo real, que puede ser en mayor o menor medida compartida por dicha comunidad. Digo aquí en mayor o menor medida porque, al tratarse del *Facundo*, está marcadamente escindida, fragmentada justamente en esta bisagra textual en que oscilan ficción y mentira.

Vale la pena volver a echar un vistazo a la información que se colige de la historia de la recepción de nuestro texto. El comentario de Alberdi citado anteriormente no dista significativamente en su impronta ética del de Vélez Sarsfield. En una línea semejante, Valentín Alsina, en sus cuidadosas notas, le hace el ya conocido reproche:

... le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general —el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución—. Ud no se propone escribir un *romance*, ni una *epopeya*, sino una verdadera *historia* social, política y hasta militar a veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea. Siendo así, forzoso es no separarse en un ápice —en cuanto sea posible— de la exactitud y rigidez histórica...¹⁵ (el subrayado es mío).

¹³ Véase *Semiotik der Literatur* (Frankfurt: Athenaum, 1972).

¹⁴ Carta dirigida a Sarmiento en 1865. Citada por Luis A. Murray en *Pro y contra de Sarmiento* (Buenos Aires: Peña y Lillo, 1974), p. 114.

¹⁵ Las «Notas de Valentín Alsina al libro *Civilización y barbarie*», escritas en Montevideo en 1846, fueron publicadas por primera vez en la *Revista de derecho*,

Además del problema de la exageración, que tanto se le criticó siempre a Sarmiento, interesan dos palabras que apuntan indirectamente a la ficción: «romance» y «epopeya», ya que marcan no sólo una desviación reprochable del discurso histórico, sino que también van a formar parte de un paradigma integrado por las variadas denominaciones genéricas que acercan al *Facundo* al recinto de la ficción. Este acercamiento se constata repetidamente en la recepción de la obra, y no es poco común que se desprenda de una lectura encaminada a restarle credibilidad a las aseveraciones de Sarmiento. Considerar al *Facundo* como obra de ficción permite cortar sus conexiones con el mundo de los hechos, sin necesariamente negarle sus valores de texto poderoso y sugestivo. Así, por ejemplo, Leopoldo Lugones lo exaltará no sólo como «nuestra gran novela política», sino también, en forma algo fervorosamente exagerada, como «nuestra *Iliada*»¹⁶, sin por ello dejar de descartar el postulado central de Sarmiento:

... no había tales bárbaros ni tales civilizados. Sus diferencias son meras situaciones accidentales que, al variar, los cambian también de partido. Los dos tipos que Sarmiento pretende establecer en su *Facundo* no han existido nunca¹⁷.

Es similar a lo que hará la vertiente peronista del revisionismo histórico, ejemplificada aquí por Luis A. Murray:

El *Facundo* es primordialmente novela, género que puede prescindir de la corroboración de los datos y sólo en segunda o tercera instancia se vincula con la historia propiamente dicha¹⁸.

No es difícil detectar el hilo conductor que va desde las declaraciones de Alberdi hasta las de Murray: se trata de minar la autoridad del texto sin escatimar su innegable valor literario; se descarta su tesis explicativa, al colocarla en un recinto que la debilita. No sería exacto sugerir que este tipo de lectura es el patrimonio exclusivo de los opositores de Sarmiento¹⁹, pero es sumamente significativa como estrategia de oposición.

historia y letras, dirigida por Estanislao Zeballos, tomos X y XI, año 1901. La cita ha sido tomada de la ya mencionada edición Ayacucho, p. 255.

¹⁶ En *Historia de Sarmiento* (Buenos Aires: Eudeba, 1960), pp. 150-151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸ Murray, *Pro y contra...*, p. 107.

¹⁹ Hay, en efecto, trabajos sobre el *Facundo* que señalan elementos característicos de la ficción sin derivar de ellos las consecuencias que acabo de discutir. Véase E. Anderson Imbert, «Sarmiento y la ficción», en *Sur*, 341 (1977), pp. 45-54, y Américo Castro, «En torno al *Facundo* de Sarmiento», en *Sur*, 47 (1938), p. 34.

Si esta estrategia ha medrado, es interesante estudiar qué movimientos del texto la acogen, en qué medida es el *Facundo* mismo el que de alguna manera les da cabida. Señalaré, entonces, algunas de las instancias en que se inscribe textualmente esta problemática, para dilucidar en qué medida el texto contribuye al conflicto. Impulsado por la preocupación de crear un texto que dé lugar a una descodificación no sólo activa, sino también participante, Sarmiento recurre a estrategias discursivas que exigen que en ciertos pasajes el lector suspenda la referencia fáctica y deje de apoyarse en las categorías de verdad referencial, al no ajustarse a la exigencia de verificar sus enunciados²⁰. Esto ocurre, por ejemplo, en la elaboración del personaje de Facundo Quiroga, que está, como tanto lo ha señalado la crítica, subordinada al propósito de hacerlo literariamente atractivo. Ya en el capítulo 5, cuando Facundo ingresa en el texto, saltan a la vista ciertas tácticas de presentación y elaboración literarias, que, aunque no privativas de la ficción, se dan preponderantemente en ella. En el incidente con el tigre en el desierto no se identifica al personaje hasta concluida la secuencia narrativa, a los efectos de otorgarle un halo de misterio en el cual se realza la presencia textual de quien ya ha sido nombrado en pasajes argumentativos. A veces se hace evidente que la elaboración narrativa no se limita a los datos que pudieron haberle procurado a Sarmiento sus informantes, sino que apela a un proceso de ficcionalización mediante el cual, por ejemplo, se incorporan índices de omnisciencia como el siguiente: «Cuando nuestro prófugo había caminado cosa de seis leguas, creyó oír bramar el tigre a lo lejos, y sus fibras se estremecieron» (p. 79). También apela a un uso del detalle que va más allá de la transmisión informativa de los hechos centrales, como ocurre con los pormenores de la conducta aterrante del tigre: «Intentó la fiera dar un salto imponente; dio vuelta en torno del árbol, midiendo su altura con los 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. 80). Los dispositivos textuales están enderezados, primordialmente, a lograr el efecto perlocucionario ya mencionado. Se suscita, así, una lectura que opera con un criterio literario, en tanto le asigna al texto valor autónomo y, por lo mismo, evalúa rasgos estilísticos o de superficie textual y con un criterio inherente a la ficción, según el cual se debilitan las conexiones con un referente que

²⁰ Es interesante observar que un trabajo sobre *Recuerdos de provincia*, Sylvia Molloy anota un fenómeno semejante en el «deseo de la ficción», en «indicios, núcleos potenciales de ficción» o en «un trabajo de ficcionalización embrionaria». Véase «Inscripciones del yo en *Recuerdos de provincia*», en *Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida*, por aparecer en *Sur* en 1983.

podría respaldar lo que se narra. Estos criterios se activan en otras oportunidades (una de ellas se ubica en la antípoda textual del incidente del tigre, que es la narración anhelante de los sucesos que culminan en Barranca Yaco), pero hay también otras estrategias que debilitan el contacto referencial y que, por lo tanto, han socavado la autoridad de todo el texto. Entre ellas hay que considerar el uso de la anécdota en general, y, en particular, la presentación de Quiroga. No es sorprendente que este libro haya dado lugar a que se escribieran dos biografías con el objeto de corregir la versión sarmientina y de demostrar sus inexactitudes²¹. Sin entrar en la espinosa cuestión de establecer «quién dice la verdad», me limitaré a señalar qué articulaciones del texto habilitan este tipo de lectura. Procurando siempre suscitar el interés, a la vez que ajustándose a las convenciones de elaboración del héroe romántico, Sarmiento incorpora material cuya cuestionable veracidad él mismo proclama. Comenta algunas de las células narrativas como «fábulas inventadas por la adulación» (p. 81), o agrega, a guisa de conclusión: «Acaso es ésta una de esas idealizaciones con que la imaginación poética del pueblo embellece los tipos de la fuerza brutal...» (p. 85). En otro caso, introduce dos anécdotas, con una aclaración que propone un protocolo de lectura poética y ficticia: «Es inagotable el repertorio de anécdotas de que está llena la memoria de los pueblos, con respecto a Quiroga; sus dichos, sus expedientes, tienen ... ciertos visos orientales» (p. 87). Si, por un lado, se logra darle al personaje que dirige la lectura un poderoso relieve romántico-heroico, por otro se lo sustrae del terreno de lo fáctico-histórico y se provoca una lectura que carece del anclaje que dicho terreno garantizaría.

Lo mismo ocurre con ciertas referencias metatextuales que comparten la motivación y el efecto de los comentarios que acabo de anotar. El texto se autoidentifica, a veces, mediante formas de designación textual que también alejan la lectura de la confrontación con el referente no verbal y que, en cambio, invitan a que ciertos pasajes se desliguen de las categorías de verdad y que se les atribuya denotación nula. He aquí algunos ejemplos: el capítulo cuarto se abre con una fórmula bastante usual en el *Facundo*, cuyo propósito es conectar los distintos movimientos del texto y aclarar su pertinencia en el diseño total del trabajo: «He necesitado andar todo el camino que dejo recorrido para llegar al punto en que nuestro drama comienza» (p. 65). Si el texto en sí anula toda relación

²¹ Véanse Eduardo Gaffarot, *Civilización y barbarie o sea compadres y compadritos, por un nieto de Quiroga* (Buenos Aires, 1905), y Pedro de Paoli, *Facundo. Vida del brigadier general don Juan Quiroga, víctima suprema de la impostura* (Buenos Aires, 1952).

drama-teatro, la palabra «drama» no deja de suscitar una cierta inestabilidad, como señal de fuerza elocucionaria. Leer un texto como drama implica privilegiar los aspectos teatrales de la acción, montándolos, por así decirlo, en un escenario y, por lo tanto, sustrayéndolos del referente estrictamente fáctico. Este proceso se ve potenciado en los dos casos siguientes: uno, en el capítulo doce, concluye una descripción de la provincia de Tucumán, de factura cabalmente romántico-poética, centrada en la belleza exótica de la naturaleza y en el atractivo de los elementos costumbristas, con la siguiente pregunta: «¿Creéis, por ventura, que esta descripción es plagiada de *Las mil y una noches* u otros cuentos de hada a la oriental? Daos prisa, más bien, a imaginaros lo que no digo...» (p. 175). Aquí se dan instrucciones de lectura que le asignan a la imaginación un papel central. Lo mismo ocurre en el capítulo 10, cuando se introduce el relato de la fascinación amorosa de Facundo por Severa Villafañe: «La historia de la Severa Villafañe es un romance lastimero, es un cuento de hadas, en que la más hermosa princesa de sus tiempos anda errante y fugitiva...» (p. 149). Señales como ésta promueven un procesamiento textual, en el que el referente no será el sistema de mundo construido en base a la referencia fáctica, sino más bien un mundo autónomo de valores estético-literarios. La definición de Jens Ihwe esclarece este proceso:

In fictive literary texts... immediate reference to given particularised contexts is blocked in favour of a systematic and continuous «attributive» use of linguistic expressions..., and hence in favour of a mediated kind of reference to possible states, processes, and relationships not necessarily compatible with those accepted for a «physical world»... What is built is rather an internal system of cross references²².

En el caso del *Facundo* hay una interesante relación entre lo que llamaré contaminación ficticia y la inestabilidad semántica que ha caracterizado su recepción. La frontera entre ficción y mentira corre el riesgo de esfumarse cuando un texto, de por sí altamente polémico y de impronta pragmática, incorpora pautas de lectura que debilitan su raíz en lo referencial. Me he centrado en la inestabilidad genérica y en las invitaciones a la ficción, pero a ellas habría que agregarles otro factor importante, que se pone de manifiesto en ciertas hendiduras, donde el lector percibe un reconocimiento de la problemática relación que se establece con lo

²² «On the Validation of Text-grammars in the "Study of Literature"», en J. S. Petofi y H. Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar* (Dordrecht: Reidel, 1973), pp. 300-348.

real. Hay dos casos particularmente elocuentes en la segunda edición de 1851, en donde, al cabo de su discusión de Córdoba y Buenos Aires en el capítulo siete, Sarmiento pone en duda la veracidad de su propio texto, al admitir, en nota al pie, su falta de objetividad, exageración e inexactitud motivada por «el calor de los primeros años de exilio». A continuación, en esta misma nota, incluye el ya citado comentario crítico de Alsina, en el que le reprocha la exageración y la hibridez genérica. Si esta nota no equivale a un desdecirse, no deja por cierto de socavar la autoridad del texto, como también lo hace en forma más intensa la selección de notas de Alsina, que Sarmiento incluyó en esta edición.

Los riesgos de estas prácticas discursivas se comprenden más claramente si se tiene en cuenta que las definiciones lógicas de la ficción, el error y la mentira están emparentadas:

a) If a speaker S utters a statement p to a hearer/reader H describing a state of affairs in EW at t_x and if p is in fact not true in the commonly shared world EW at t_x and if S believes that p is true in EW then S makes a *mistake*.

b) If S utters p knowing that p is false in EW at t_x but S intends to make H believe in the truth of p in EW at t_x , then S *lies*.

c) If a statement p is actually neither true nor false in EW at a certain t_x but there can be imagined a W_j at t_y in which p is W_j -true, p is a *fictive statement*²³.

Facundo, texto de una vigencia tan notable en la cultura argentina, desborda sus límites para ingresar en el dominio de la práctica social. Tal centralidad ha comportado, sin embargo, no sólo el peligro de las lecturas a contrapelo, sino también el del ataque a su veracidad.

²³ Siegfried J. Schmidt, «A Pragmatic Interpretation of "Fictionality"», en T. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature* (Amsterdam: North Holland, 1976), p. 168.