

**LO QUE SARMIENTO NUNCA ESCRIBIÓ: LA ESCENA AUSENTE  
DE *RECUERDOS DE PROVINCIA***

*Alejandra Laera\**  
Universidad de Buenos Aires

**PALABRAS CLAVE:** SIGLO XIX, AUTOBIOGRAFÍA, ESCENAS DE INICIACIÓN, REESCRITURA, AUTORÍA

Cuando era niño, Benjamín Franklin solía leer con atención cuentos y ensayos de conocidos autores; después, intentaba reescribirlos usando las palabras más adecuadas y los comparaba con el original para descubrir y corregir sus propios errores. De este modo, ejercitaba la memoria, ampliaba el vocabulario y “adquiría método en la organización del pensamiento” (*Autobiografía*). Cien años más tarde, también Robert Louis Stevenson, en su juventud, pasaba las tardes intentando remedar las cualidades de los libros que leía, y aunque sus tentativas eran casi siempre vanas adquirió así buena práctica “en el ritmo, en la armonía, en la construcción y la coordinación de las partes” (“Un periódico”). Stevenson era, en definitiva, un “mono de imitación”. Al menos, eso es lo que cuentan ambos en sus autobiografías. Notablemente, y pese a los distintos resultados que el método haya dado en cada caso, el episodio en el que se aprende a escribir no es narrado con un tono en el que el voluntarismo se confunde con la frustración propia del momento recordado, sino con el deleite de la evocación de un episodio de infancia.

---

\* alelaeralit@yahoo.com

*Alejandra Laera*

Si la escena de iniciación en la lectura es casi un tópico de las autobiografías —según se verifica en la mayoría de los textos y tal como lo explica sagazmente Sylvia Molloy para Hispanoamérica (*Acto*)— no es menos cierto que también la *escena de iniciación en la escritura* resulta un lugar recurrente de buena parte de las narraciones del género. Por eso, al “lector con el libro en la mano” que propone Molloy, me gustaría agregar el “futuro autor con la pluma en la mano”, tal como nos incita a imaginarlo Stevenson cuando narra que en sus paseos juveniles siempre llevaba dos libros en el bolsillo: uno para leer y otro para escribir.

Franklin, a quien tanto admiraba desde el Río de la Plata Domingo Faustino Sarmiento, y Stevenson, quien sospecho le habría gustado de haber tenido oportunidad de conocer su obra, cuentan, por un lado, la escena de iniciación en la lectura casi a la vez que el aprendizaje de la escritura, y por otro lado, cómo el *self-made-man* no es sólo producto de un origen humilde, menor, que la formación intelectual viene a corregir, sino de una rebeldía institucional que los lleva a dejar la escuela para aprender a escribir. Es interesante que, entre los puntos de contacto —casi todos ellos buscados— que Sarmiento tiene con Franklin, la diferencia pase, precisamente, por el modo en que alguien cuenta cómo aprende a ser escritor. Quiero decir: en *Recuerdos de provincia*, su autobiografía de 1850, explica, detenida y reiteradamente, cómo se convirtió en lector, pero nunca cómo se hizo escritor. No hay, para la escritura, ninguna escena de iniciación. Hay sí, en sustitución, *escenas de reconocimiento* de la figura de escritor y hay, también, *escenas fundacionales*, pero no es lo mismo. Lo que Franklin, y después Stevenson, ha contado es cómo se iniciaron en la escritura mientras escribían; es decir: cómo manipulaban las palabras, y las palabras ajenas, para aprender a escribir. Es, con una problemática distinta y para remitirnos a otro caso argentino, lo mismo que narra Lucio Victorio Mansilla, en 1889:

Me senté, me puse a coordinar las esas como ideas, que no son tales, sino nebulosos informes del pensamiento. Poco a poco, algo fue trazando la torpe mano; borraba más de lo que quedaba legible [...] Era un *pêle-mêle* de impresiones en fermentación. ¡Qué noche aquella! Como quien espanta moscas que perturban, las fui desechando, desenmarañando, y pude, al fin, sentirme algo dueño de mí mismo, y haciendo pasar lo que quería del cerebro a la punta de los dedos, escribir una quisicosa, que tomó forma y extensión. Fue un triunfo de la necesidad y la inconciencia. Yo no sabía escribir, pero podía escribir. (“De cómo el hambre”)

Esto es, justamente, lo que nunca cuenta Sarmiento.

### Reconocimientos: leer los gestos

Hay, en *Recuerdos de provincia*, una escena de reconocimiento. En ella, Sarmiento declara que *se ha convertido* en un escritor. Es el año 1841. Después de haber publicado su primer artículo para un diario chileno —sin su firma, con seudónimo— envía secretamente a un amigo a una tertulia para que observe la reacción de los asistentes. El amigo va, observa y vuelve para decirle a Sarmiento que su artículo ha sido aclamado. Entonces, concluye en su autobiografía, “yo era escritor”. Él no dice que se hizo escritor mientras redactaba el artículo —presumiblemente en su pieza de exilado— ni tampoco cuando lo vio publicado —después de ofrecerlo a los periódicos—, sino cuando otros lo leyeron y lo elogiaron. Más todavía: Sarmiento no se contenta con narrar esta escena de reconocimiento sólo una vez, sino que lo hace dos veces en el mismo texto, pero de distinta manera.

La primera vez, el episodio aparece en el capítulo sobre Domingo de Oro, el último de los tres capítulos dedicados a esa familia de “hombres ilustres” con la que legitima su genealogía. Allí, es Oro el que muestra a través de sus gestos —que “debe leer” el amigo de Sarmiento mientras Oro “lee” el artículo— que este le ha gustado (Sarmiento, *Recuerdos* 67).<sup>1</sup> Sarmiento busca, y encuentra, en la fisonomía de Oro, el reconocimiento que lo valida como escritor. La segunda vez es en el capítulo titulado “Chile”, que le sigue a “La vida pública”. También allí el amigo es el emisario secreto que, después de la tertulia, le lleva las buenas noticias: “mi artículo había sido aplaudido por los argentinos” (191). Entonces, ya no es Oro, sino todos los argentinos los que lo reconocen, pero también “Bello, Egaña, Olañeta, Orjera, Minvielle”. De un relato al otro, de su relación con Domingo de Oro a su inserción en la vida cultural chilena, se produce un cambio y una ampliación en la nómina que hacen proyectar el reconocimiento personal del escritor a un reconocimiento público. Paradójicamente, cuando, al finalizar la reescritura de este episodio, Sarmiento declara “estoy ya a salvo”, no se refiere a haber salvado el cuerpo en el exilio —como sería previsible—, sino a haber sido reconocido como escritor sin la mediación del nombre propio. En lugar de la firma de autor, lo que importa es aquello mismo que señala Sarmiento: “yo no veía público ante mí, sino nombres” (190).

La doble versión de la anécdota, además de cumplir la función de subrayar y hacer proyecciones, insiste en que “ser escritor” se verifica en una escena de lectura pública, no en una escena de escritura. No se es escritor porque se sabe

---

<sup>1</sup> Se indica, a continuación de las citas, el número de página de las que fueron tomadas.

*Alejandra Laera*

escribir ni porque se puede escribir, tampoco porque se publica lo escrito, sino porque se es leído con éxito. A Sarmiento lo convierten en escritor los semblantes aprobatorios de los “jueces competentes” de su época, que expresan en su fisonomía lo que les provoca la lectura. Así como el nombre del lector reemplaza a la firma del autor como legitimación, la fisonomía del lector deseado desplaza a la materialidad de la propia escritura.

Por eso, si bien es cierto que podría concluirse que toda escritura es lectura en Sarmiento, también es cierto que el esfuerzo puesto en el propio acto de escribir aparece completamente borrado. El trabajo, en cambio, está puesto en las artimañas para publicar y para garantizar la recepción; está condensado, quizá, en ese relato extenuante que hace en la carta desde París acerca de la insistencia para que la *Revue de Deux Mondes* publique alguna reseña bibliográfica sobre *Facundo* (“París”). El esfuerzo físico, en todo caso, aparece asociado, una vez más, al ámbito de la lectura, y no a la misma actividad de escribir.

A diferencia de Rousseau —el otro modelo autobiográfico de nuestro autor junto con Franklin—, Sarmiento jamás habría podido hablar de “la extrema dificultad que siento al escribir”. Escuchemos a Rousseau, en sus *Confesiones*: “Mis manuscritos, llenos de enmiendas y tachaduras, e indescifrables, demuestran el trabajo que me han costado. No hay uno solo que no haya necesitado transcribir cuatro o cinco veces antes de entregarlo a la imprenta” (107). Detengámonos en *Mi defensa*, el texto autobiográfico de 1843 que anuncia explícitamente al futuro *Recuerdos de provincia*, donde Sarmiento se acerca a la cuestión sólo para tomar distancia de ella: “mi espíritu de observación [que] me pone en el caso de desempeñarme sin mucho esfuerzo en la prensa periódica, hallándome en aptitud de tratar sin mucha dificultad cuestiones del momento” (1-29). Pero dice esto en 1843, dos años después de escrito su primer artículo en Chile y antes de convertirse en un autor de libros.

### **Fundaciones: escribir es inscribir**

Podríamos volver, una y otra vez, a la escena que abre el *Facundo*, en la “Advertencia al lector”: huyendo hacia el exilio chileno, escribe en francés en los baños del Zonda “On ne tue point les idées” (4-5). Difícil hablar de la escritura en Sarmiento sin mencionar este tan mentado pasaje que Piglia definió certeramente como la cristalización del contraste entre civilización y barbarie a partir de

la lectura, traducción y comprensión de una cita en lengua extranjera (“Notas sobre Facundo”). Me interesa, sin embargo, de esta escena autobiográfica que abre el relato de la vida del caudillo Facundo Quiroga, el hecho de que se trata de una escena fundacional, en más de un sentido, y de que, contada por primera vez en *Facundo*, Sarmiento vuelve a narrarla, con variantes, en diversas ocasiones.

En *Mi defensa*, ese esbozo anticipado de la autobiografía, el episodio es salteado u omitido; en su relato Sarmiento pasa directamente de la prisión en San Juan al exilio chileno para, esa vez sí, “salvar la vida” sin haberse detenido en los baños del Zonda y sin hacer mención de ninguna escritura. Dos años después, en cambio, en *Facundo*, lo que Sarmiento elige contar del episodio del exilio es solamente ese pasaje, el del cruce de la frontera, en el que un cuerpo “estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes” escribe “con carbón” la frase en francés. En el breve relato resuena, junto con la violencia ejercida sobre el cuerpo, la precariedad de una escritura que sólo transcrita en el libro llega a ser una inscripción definitiva. Más tarde, vuelve al episodio en 1850, en *Recuerdos de provincia*. Lo hace en el comienzo del capítulo llamado “Chile” (o sea a continuación del titulado “La vida pública”) y —entiendo que no casualmente— justo antes de transcribir un párrafo de su primer artículo para la prensa chilena y de narrar las reacciones suscitadas por él entre los hombres de letras (es decir: antes de la segunda versión de la escena de reconocimiento). Así empieza: “El 19 de noviembre de 1840, al pasar desterrado por los baños de Zonda, con la mano y el brazo que habían llenado de cardenales el día anterior, escribí bajo un escudo de armas de la república: *On ne tue point les idées...*” (190).

En las distintas versiones de la escena, de fuerte condensación autobiográfica —política e intelectual a la vez—, Sarmiento hace cambios menores, pero significativos: en *Mi defensa* no aparece la inscripción de la letra, sino la inscripción de la violencia sobre el cuerpo (y los artilugios para “salvarlo”); en *Facundo*, al cuerpo completamente herido se le superpone la escritura de la precariedad; en *Recuerdos de provincia*, el relato elige subrayar, de todo el episodio, la instancia de la inscripción. No es ahora el cuerpo entero el que está herido, son la mano y el brazo con los que se escribe la frase, no ya “con carbón” sino bajo el amparo de un emblema de la república. Si bien, no podemos dejar de admitir que la versión de *Facundo* sigue siendo la más efectiva —por su irrupción inesperada y por su novedad—, las modificaciones realizadas para la segunda versión no sólo no le restan eficacia: ponen de relieve el modo estratégico en el que Sarmiento, más

allá de las urgencias coyunturales que parece provocar cada uno de ellos, compone sus escritos.<sup>2</sup> En ese sentido, la adecuación del breve relato autobiográfico a su nuevo contexto, ahora también autobiográfico, vendría a mostrar que el “método” de escritura de Sarmiento se ha “perfeccionado” al punto de que los cambios efectuados llevan a reforzar la imagen de escritor antes que la de desterrado.

No obstante, la fuerza que la *escritura* gana en esta y otras escenas del mismo tipo, siempre se trata de inscripciones, es decir escritos breves realizados para que quede noticia duradera de ellos, ya sea a modo de grabados, letreros, rótulos o epígrafes.<sup>3</sup> En estas escenas, Sarmiento inscribe una frase en un espacio público y con un sentido fundacional: en la frontera con Chile lo hace en los baños del Zonda como pasaje al exilio; en la isla de Más-a-Fuera, que es el primer *stop* de su viaje hacia Europa, lo hace en el tronco de un árbol; en la isla Martín García, la utópica capital soñada para Argirópolis, en un peñasco, justo antes de “entrar en campaña” con el Ejército Grande que derrocará a Rosas.

Si la escena fundacional de la inscripción es contada varias veces, las otras no lo son, aunque se parecen entre sí. En la isla de Más-a-Fuera, la isla desierta de Robinson Crusoe —como dice Sarmiento—, pero también la que aparecería en el

---

<sup>2</sup> Algunos ejemplos: la injuriosa polémica con el chileno Godoy mencionada al comienzo de *Mi defensa*, texto que funcionó como réplica final de la misma; la necesaria propaganda antirrosista ante la inminente visita del ministro plenipotenciario argentino a Santiago de Chile que ocasiona la escritura de *Facundo* y su publicación en el folletín de *El Progreso*; la reacción ante las difamaciones recibidas que se explica al comienzo de *Recuerdos de provincia*; la ruptura con el caudillo provincial Justo José de Urquiza, a quien acompañó en la campaña para derrocar a Rosas y que se convertiría en el primer presidente de la Confederación Argentina, en *Campaña del Ejército Grande*.

<sup>3</sup> Si de los hombres de mayo las frases que han pasado a la historia son las palabras póstumas (como las de Belgrano o Castelli), de Sarmiento y de Mármol, otro proscrito de su generación, son las escrituras fundacionales las que han quedado, literalmente, grabadas. Cuenta Mármol, en una nota al pie a su novela *Amalia*, en 1851, un episodio de 1839 a modo de lo que llamo *escena fundacional de la escritura*:

Solo, sumido en un calabazo donde apenas entraba la luz del día por una pequeña claraboya, yo no olvidaré nunca el placer que sentí cuando el Jefe de Policía consintió en que se me permitiese hacer traer algunas velas y alguno libros. Y fue sobre la llama de esas velas donde carbonicé algunos palitos de yerba mate, para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas y los primeros juramentos de mi alma de diecinueve años de hacer contra el tirano y por la libertad de mi patria, todo cuanto he hecho y sigo haciendo en el largo período de mi destierro. (302)

*Benito Cereno* de Melville, Sarmiento se convierte en un personaje de aventuras. Allí, habiendo sabido “demasiado tarde, que en un árbol estaban inscriptos más de veinte nombres de viajeros”, encarga grabar el suyo y el de sus compañeros con la fecha 1845 (“Más–a–fuera”). La inscripción del nombre es acá delegada y se confunde entre los otros. En *Campaña en el Ejército Grande*, en 1852, cuenta que, un año antes, pasando por Martín García, aprovechó para conocer la isla:

En un peñasco que está cerca de la playa escribí corriendo estas fechas, para mi cuento muy significativas: 1850–Argirópolis. 1851–Sarmiento. ¡Cuánto camino andado, en efecto, desde la primera fecha a la segunda! Esto me recuerda otra inscripción más expresiva, del año 1850. Argirópolis. 1851. Congreso. Navegación, emigración. (Campaña 119-120)

Cadena de inscripciones que se remiten unas a otras y que culminan, después del exilio, el viaje y la utopía, con un exitoso corolario. Sarmiento, al final de la campaña, se encuentra en el lugar deseado, el sillón de Rosas en Palermo, desde donde escribe, usándole el papel y la pluma, “cuatro palabras” y una fecha a sus amigos: “Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852”. El final del recorrido, del “camino andado” a lo largo de esta serie de inscripciones, lo encuentra instalado, aunque sea simbólicamente, en el lugar del poder, donde vuelve a dejar una inscripción. Y si bien, esta inscripción ya no es pública, como la frase en francés, sino privada y puesta en circulación a través de otro texto propio, el hecho de que el acto de la inscripción se lleve a cabo en el sillón de Rosas y con sus instrumentos, funciona como una suerte de membrete en el que se enuncia el lugar (el del poder) y ya no el nombre que lo ocupa.

Por eso, pese a que muchas veces se ha hablado de la importancia que le da Sarmiento al acto de escribir, habría que insistir en que siempre se trata, como en los casos que expuse, de inscripciones públicas, de pequeños monumentos o *memorabilia*, en las que puede leerse una trayectoria intelectual: de la cita sobre la posesión de ideas, que se escribe antes que los libros, al grabado primero del nombre y después del nombre de autor y de su obra, hasta llegar a la inscripción emblemática de un lugar y una fecha.<sup>4</sup> Cuando Sarmiento aparece “con la pluma” en la mano lo hace para legitimar su actividad como escritor —en las escenas de

---

<sup>4</sup>Y vale la pena hacer otra aclaración: no son grafitis, aunque compartan con él un mismo espacio, ya que no son anónimos. Pensemos en la frase “On ne tue point les idées”: ¿no desplaza el nombre de quien cita al nombre del citado?

reconocimiento— o para realizar una inscripción —en las escenas fundacionales—, pero no para exponer el momento de elaboración y redacción de sus textos.

### **De la reproducción a la producción: los juegos de infancia y la elaboración de las ideas propias**

Que Sarmiento no haya narrado cómo se hizo escritor *escribiendo* no significa que no haya en *Recuerdos de provincia* distintas concepciones de la escritura. Más explícitamente, hay dos: la escritura como transcripción de la oralidad (los sermones que le dicta el presbítero José de Oro, su primer maestro) y la escritura como una forma del “plagio” (la defensa de la glosa que Gregorio Funes hacía en sus textos de los clásicos). En ese punto en el que Sarmiento despliega concepciones ajenas de la escritura, en las que interviene o a las que defiende, es donde se acerca a la escena de iniciación narrada por Franklin o Stevenson y obliterada en su propia autobiografía. En todo caso, el proceso de aprendizaje de la escritura, en Sarmiento, está desplazado a la exposición de las prácticas de escritura ajenas, que él incluye, a su vez, en su propio origen como genealogía. ¿No hay acaso en estas concepciones de la escritura un eco del proceso de aprendizaje de la lectura en Sarmiento y del uso de aquello que lee para citarlo y manipularlo en su propio provecho?

Transcripción y plagio, traducción y cita, son prácticas que vinculan los modos de leer a los modos de escribir. En ambos casos, lo que funciona como modelo productor es la *repetición*. Propongo que una primera matriz de este modo de operar se encuentra en otra de las escenas privilegiadas de las autobiografías: las escenas de infancia. Aunque —como señala Mohillo— los autobiógrafos hispanoamericanos no se detienen en la evocación de la niñez, Sarmiento sí explica, de todos modos, sus juegos infantiles (Mohillo, “La autobiografía” 185-211).<sup>5</sup> El juego infantil, en Sarmiento, es la instancia de la distracción: con ellos se distrae en la escuela y en la casa. De hecho, se los menciona precisamente antes de narrar el verdadero aprendizaje como lector y justo después de contar cómo, cuando el padre lo llevaba por las casas para mostrar lo bien que leía en voz alta, en verdad estaba haciendo trampas: el pequeño Sarmiento había memorizado los malos libros que le daba su padre, para repetirlos, sin error, al día siguiente. El juego infantil

---

<sup>5</sup> Véase, en ese mismo capítulo, una sugerente lectura conjunta de *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia* que atiende a las inclusiones y exclusiones de episodios y personajes familiares en cada caso.

que se cuenta a continuación, entonces, viene a ser una distracción entre el mal y el buen aprendizaje como lector; y no es, como en Franklin o Stevenson, un juego con palabras. Pero ¿a qué jugaba Sarmiento? Hacía “santos de barro” y “ejércitos de soldados de la misma pasta”: “En la escuela aprendí a copiar sotas y me hice después un molde para calcar una figura de San Martín a caballo [...] ocupé el día en copiar la cara de un San Jerónimo, y una vez adquirido aquel tipo, yo lo reproducía de distintas maneras y de todas las edades y sexos” (151). Ya en el juego infantil se vislumbra la posibilidad productiva del modelo y de la copia: ¿qué podría resultar —me pregunto— de un santo reproducido en otra edad y en otro sexo, sino algo —quizá mezcla de niño y de mujer— en el que el original resultaba irreconocible?

Sólo después de estos juegos, Sarmiento vuelve a narrar escenas de lectura y lo hace entonces como un proceso que culmina, en 1838, con la elaboración de las propias ideas. Según anticipé, considero que hay, en estos juegos infantiles, una matriz desplazada del pasaje de la reproducción a la producción que así como opera en el campo de la lectura, en tanto adquisición de un capital simbólico que concluye con la elaboración de las ideas propias, lo hace también en el campo de la escritura, en el cual repetir, que es uno de los modos de la reproducción, implica, en su concepción más dinámica, reescribir los textos propios para producir nuevos efectos.<sup>6</sup>

### **La reescritura (o una página ausente de la autobiografía)**

Ser escritor, para Sarmiento, es ser autor. De ahí que, si la lectura siempre implica un proceso, la escritura se presenta como un resultado: la incompreensión del “bárbaro”, el reconocimiento del letrado, la inscripción del nombre en el espacio público, la “hoja de servicios” en que se convierten los libros ya escritos al final de la autobiografía. Ahora bien: el proceso obliterado de la escritura se encuentra desplazado a otras zonas de la autobiografía donde, si bien no se encuentra directamente referido, sí aparece puesto en práctica. Es en ese sentido, que una parte de aquel proceso que en el relato hecho por Sarmiento está ausente lo leo en otro lado. Esto es: en las reescrituras, en las distintas versiones de un episodio que el mismo Sarmiento en *Recuerdos de provincia* y en el resto de sus libros.

En vez de la exposición de un proceso en el que las primeras versiones de un relato se someten a la corrección hasta obtener una versión definitiva, que es lo

---

<sup>6</sup> Para la distinción entre repetición estática y dinámica, véase Deleuze, “Repetición y diferencia”.

que cuentan en la escena de iniciación la mayoría de los autobiógrafos, Sarmiento despliega versiones alternativas de un mismo episodio en el mismo o en diferentes libros, exhibiendo así tanto las diversas opciones que se ofrecen a la escritura como la elección realizada para cada caso en particular. De ahí que el proceso de escritura, que no llega a describirse nunca, se infiera, a modo de supuesto o de idea previa, en la propia escritura. En las autobiografías que incluyen la escena de iniciación en la escritura, las versiones son sucesivas y sustitutivas, mientras en la autobiografía sarmientina, que omite la escena de iniciación, las versiones son sucesivas y acumulativas. En las primeras, las versiones están ausentes porque en su lugar se cuenta la sustitución; en la segunda, las versiones están presentes y se ofrecen a la lectura en tanto espacio posible de confrontación.

Volvamos rápidamente a la escena de reconocimiento que presenté al comienzo: ¿cómo organizar el relato del “aplauzo” provocado por el primer escrito de Sarmiento en Chile: alrededor de la figura de Oro o del conjunto de los argentinos? En vez de elegir una de las dos posibilidades, se incluyen las dos, y en el mismo libro, seleccionando la variante más adecuada y efectiva según su contexto y a riesgo de la repetición. Sarmiento no corrige tachando, sino reescribiendo, repitiendo diferencialmente, de modo tal que el efecto de lectura se imponga por sobre la redundancia. La “forma” dada al relato incide en el contenido, lo “modela” y potencia su función.

Lo vimos respecto de la inscripción fundacional de “On ne tue point les idées”, en la cual, las reescrituras de esa frase (“no se fusilan ni degüellan las ideas”, “a los hombres se degüella, a las ideas no”) operan en la misma dirección que la reescritura de la anécdota. Puede señalarse también a propósito del bosquejo que es *Mi defensa* respecto de *Recuerdos de provincia*, y puede verse además en el interior de este mismo libro, no sólo en la escena de reconocimiento, sino en la doble narración que hace Sarmiento del periodo 1827-1840, donde adopta en el capítulo “Mi educación” la perspectiva intelectual y en los capítulos “La vida pública” y “Chile” la perspectiva política. Llevado a una escala mayor, y después de redactada la autobiografía, el procedimiento organiza toda la *Campaña en el Ejército Grande*, donde, en el cuerpo central del texto, Sarmiento reescribe los “documentos” (cartas personales y artículos periodísticos) que integran la primera parte del libro a la que llama “*Ad-memorándum*”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>En una línea similar, y también en *Campaña en el Ejército Grande*, puede leerse la doble escritura de la campaña de Urquiza contra Rosas: la versión “oficial” del Boletín que redacta Sarmiento y la versión del “Diario de Campaña” que es la que usa para escribir su texto definitivo en el que se distancia de Urquiza.

Esas repeticiones no corresponden a las “inexactitudes” anunciadas en la “Advertencia del autor”, que abre la primera edición del *Facundo*, y que son adjudicadas a la prisa y a la originalidad del asunto tratado. Esas repeticiones, en cambio, constituyen las escenas fundacionales y las de reconocimiento de la figura de escritor. Y convergen al final, llenándola, en esa página ausente de la autobiografía en la que se había acallado cómo se escribía, cómo se pasaba del detallado proceso de aprendizaje de la lectura y de adquisición de las ideas propias, a la realización de la “hoja de servicios”, es decir el listado de folletos, traducciones y libros con el que el autobiógrafo cierra *Recuerdos de provincia*. Como si para Sarmiento la anécdota fuera una suerte de prisma; como si la escritura iluminara, sucesivamente, cada una de las caras que lo forman; como si así se produjera, finalmente, el ilusorio efecto de haber logrado componer, de una vez, su imagen completa.

### Obras citadas

- Deleuze, Gilles. “Repetición y diferencia.” Michel Foucault/Gilles Deleuze. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1981. 49-105.
- Franklin, Benjamin. *Autobiografía y otros escritos*. México: Porrúa, 1982.
- Mansilla, Lucio Victorio. “De cómo el hambre me hizo escritor.” “*Horror al vacío*” y otras charlas. Ed. C. Iglesia y J. Schvartzman. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Mármol, José. *Amalia*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1989.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_. “La autobiografía como historia: una estatua para la posteridad.” *Acto de presencia*. 185-211.
- Piglia, Ricardo. “Notas sobre *Facundo*.” *Punto de vista*. 3. 8 (1980).
- Rousseau, Jean-Jacques. *Mis confesiones*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1946.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Obras completas*. Buenos Aires: Luz del día, 1948.
- \_\_\_\_\_. “París.” *Obras*. Vol. 3. 106-139.
- \_\_\_\_\_. “Mi defensa.” *Obras*. Vol. 3. 1-24.
- \_\_\_\_\_. *Facundo*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Más-a-Fuera.” *Obras*. Vol. 5. 1-17.

*Alejandra Laera*

\_\_\_\_\_. *Campaña en el Ejército Grande*. México/Buenos Aires:  
Fondo de Cultura Económica, 1958.  
Stevenson, Robert Louis. “Un periódico escolar.” *Juego de niños y otros ensa-  
yos*. Bogotá: Norma, 1990.

D. R. © Alejandra Laera, D. F., julio–diciembre, 2005.

RECEPCIÓN: Mayo de 2004

ACEPTACIÓN: Septiembre de 2005