

*Sarmiento en España: orientalismo, española y prisma europeo*¹

Beatriz Colombi

“*La España Pintoresca y Monumental* son grabadas o litografiadas en París para venderlas en España”.

Sarmiento, *Viajes*

“Nosotros somos una segunda, tercera o cuarta edición de la España; no a la manera de los libros que corrigen y aumentan en las reimpressiones, sino como los malos grabados, cuyas últimas estampas salen cargadas de tintas y apenas inteligibles.”

Sarmiento, “Las obras de Larra”

En su relato del viaje a España, Sarmiento coloca con frecuencia la narración al borde de lo admisible, desafiando el mandato de objetividad y verosimilitud que prescribe el género.² Desde el primer párrafo de la carta, tanto la mímica (“Se me antoja escribiros, oh Lastarria!”) como el remedo de la prosodia (“Aspaña”) anuncian los procedimientos de reducción satírica que caracterizan al texto, inscribiéndose, de este modo, en la tradición discursiva del escarnio. La metáfora-baliza de la narración es el cadáver -el Escorial “es un cadáver fresco aún, que hiede e inspira disgusto” (1993: 156)- imagen que surge del espectáculo de hecatombe, carne palpitante y santos desollados. La propuesta es cristalina: España es un organismo purulento y decadente que es necesario enterrar para salvaguardar a América de su influencia mórbida.

La hispanofobia de Sarmiento ha recibido distintas lecturas, pero me resultan de particular interés aquellas que intentan explicar las incoherencias de esta pasión. Miguel de

¹ Beatriz Colombi, “Sarmiento entre el orientalismo y la española”, en Batticuore, G. - Gallo, K. - Myers, J. (comps.), *Resonancias románticas. Jornadas sobre historia de la cultura. Argentina 1810-1880*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp. 211-222.

² Sarmiento viaja a España en 1846 como parte de una gira por Europa, África y Estados Unidos financiada por el gobierno chileno para investigar el estado de la enseñanza primaria; su paso por Madrid tiene por motivo presenciar las bodas reales de la infanta Isabel II. Sobre las condiciones y el día a día del viaje véase el minucioso trabajo de Rubén Benítez “El viaje a España” y *Diario de gastos en Domingo Faustino Sarmiento, Viajes por Europa, África y América 1845-1847*, Edición crítica de Javier Fernández (coord.), Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Unamuno sostiene que la hispanofobia es, paradójicamente, prueba de su hispanidad: “Siempre que leo las invectivas de Sarmiento contra España, me digo: pero si este hombre dice contra España lo mismo que decimos los españoles que más y mejor la queremos!” (1977: 198). Para Sylvia Molloy, la hispanofobia es síntoma de una lucha vehemente entre el amor y el odio por su objeto:

“El texto de Sarmiento es un texto a dos voces, en el que se escenifican los vaivenes de su autor con respecto a España, sus contradicciones, su básica ambigüedad. Pervade (sic) la carta una innegable atracción, que también ‘viene de adentro’, por aquello que se critica, y que no deja de recordar la mezcla de seducción y rechazo presente en el *Facundo*” (1987: 50).

Adriana Rodríguez Pérsico, por su parte, señala la “posición ambivalente del narrador” escindido entre la barbarie y el arte:

“Mas es preciso que os introduzca a España por dos caminos. Hay dos caminos en España para diligencia’. El enunciado que sirve en el plano anecdótico para denotar los medios de transporte, rige la visión de una España atravesada por oposiciones que articulan no solo los fragmentos costumbristas sino también la posición ambivalente del narrador, fiscal y espectador fascinado” (1992: 290).

Podría aducirse, para continuar la argumentación de estos lectores, que la peregrinación nocturna por Burgos le depara uno de los momentos más intensos de su estadía europea: “Yo no recuerdo excursión alguna que me haya llenado, como la de aquella noche, de tan vivas emociones” (Sarmiento 1993: 135). Del mismo modo, el espectáculo del toreo detona una de las vivencias de lo sublime (que encontrará más tarde, frente a las cataratas del Niágara): “He visto los toros, i sentido todo su sublime atractivo. Espectáculo bárbaro, terrible, sanguinario, i sin embargo, lleno de seducción i de estímulo” (Sarmiento 1993: 147). Éstos, entre muchos otros momentos, abonarían la tesis de la atracción hispana de Sarmiento y, por lo tanto, el escenario en rotación donde instala sus apreciaciones. No discutiré el carácter de este conflicto, que las lecturas arriba mencionadas se encargan de elucidar. Me ocuparé, en cambio, en determinar cómo Sarmiento se vale de un imaginario

europeo -donde estas oscilaciones también son notables- para armar su propia narración en los límites de otras convenciones de representación.

Su visión está atravesada por dos formaciones asentadas en el relato del viaje a España entre 1800 y 1840: el *orientalismo* y la *españolada*. Sarmiento se sirve de ambas, interviniendo en una disputa por la representación a la que el viajero procedente de “las tierras bajas” (1993: 7) aporta su propia y descentrada perspectiva. Hacia el final de su gira dirá que la imprenta y el grabado han decaído tanto en el país que las guías turísticas ni siquiera se imprimen en el país “*La España Pintoresca y Monumental* son grabadas o litografiadas en París para venderlas en España” (1993: 166). A los fines de esta lectura, podría pensarse que la observación, además de apuntar una vez más al retardo e indolencia peninsular, sugiere que España es una *invención de Francia*, una ficción que el viajero americano se dedicará a dismantelar.

Desde comienzos de 1800, España se había vuelto la tierra privilegiada para la peregrinación estética francesa. Los viajeros románticos -Merimée, Víctor Hugo, Dumas y Gautier- serán los cultores de una estampa hecha de panderetas, manolas, bandidos en los caminos, pobreza y grotesco³ Pero, en particular, Théophile Gautier hace de su relación un semillero del pintoresquismo y color local. Gautier viaja por primera vez en 1840, llevando consigo un cuaderno de notas y un daguerrotipo, especialmente adquirido para la excursión. El artefacto guarda una estrecha semejanza con su estilo y la coincidencia no escapa al viajero que se autodefine como “turista descriptivo” y “daguerrotipo literario”, modo de sincerar la impronta pictórica y el ralenti de su narración. Gautier, como Stendhal, construye su historia a partir de la descripción pintoresca del objeto cultural o natural, desde la catedral de Burgos a la meseta española, procedimiento que supone la fusión del código lingüístico con el plástico.⁴ A partir de sus crónicas de viaje, publicadas en *La*

³ Entre los importantes textos que conforman esta tradición son, sin duda, centrales, *Lettres d'Espagne* (1831-1833) y *Carmen* (1845) de Merimée, *Voyage en Espagne* (1843) de Gautier, *Hernani* (1830) de Víctor Hugo y *De París a Cádiz* (1846) de Alexandre Dumas.

⁴ Pere Salavert define lo pintoresco como una relación entre naturaleza y cultura: “Lo pintoresco será pues el efecto visual de un fenómeno con dos caras. Una es que las cosas del arte pueden presentarse en un punto tal de degradación o de dejadez que al espectador le sugiera la acción de una Naturaleza reapropiándose de la Cultura”, en este primer caso, remite a las ruinas románticas. Luego agrega: “La otra cara es que el propio paisaje natural sea capaz, bajo determinadas condiciones perceptivas, de sugerirnos una escondida obediencia de la Naturaleza a alguna intención o designio que nosotros atribuimos a la Cultura. En este caso se trata del paisaje digno de ser pintado, y es cuando aparece el “viaje pintoresco” a la caza de *cuadros* en la Naturaleza” (Salavert 1995: 58).

Presse de París, los grandes pintores españoles, hasta entonces parcialmente conocidos en Europa, como Goya, Velázquez, Zurbarán, Ribera, El Greco o Murillo pasarán a formar parte de los catálogos de arte, completando la difusión de la importante exposición pictórica española realizada en París en 1836. En su itinerario, Gautier entra por el norte de la península y la recorre de norte a sur y de este a oeste, constatando a su paso devastación, aridez y desolación, resultantes de una inmemorial decadencia, pero sobre todo, de la guerra civil que enfrenta a carlistas e isabelinos desde 1834, favoreciendo la guerrilla, el bandidismo y la miseria generalizada. Pero no todo es destrucción a su paso. O, en todo caso, de la destrucción proviene el encantamiento, que promueve cimbronazos de arrobamiento y admiración en el viajero a cada paso. Por eso los tipos nacionales -manolas, chulos y otros- son retratados con cierta nostalgia. Ya no llevan aquella prenda, aquel ribete, aquel zapato de raso que la pintura les había atribuido como constitutivos del personaje. La constatación de esta pérdida alimenta la decepción que el viaje romántico promete para cumplir con el infaltable tópico del *sueño traicionado*. Como todo viajero central, Gautier es un buscador de la *autenticidad* que tiene su último refugio en las sociedades primitivas. De este modo, el país le resulta “salvaje”, “bárbaro”, “primitivo” y por eso mismo, espléndido y apetecible. Su versión de España también asienta el mito orientalista. Así, sugiere que el pintor Alexandre-Gabriel Decamps –jefe oficial de la escuela pictórica orientalista en París- debería inspirarse para su obra en los agrietados muros españoles tanto como en los añosos muros de Asia Menor. En el camino de Toledo a Madrid los parajes tienen una “simplicidad oriental” que lo transportan a Argelia, haciendo de esta comparación una constante de su relato.

Podemos sostener que si bien Gautier no es el primer productor de imágenes tipificadoras, es el responsable de numerosas cristalizaciones en su *Voyage en Espagne* (1843). Sus representaciones se vuelven la fuente autorizada de todo cuanto se diga sobre este espacio; así como el archivo y modelo estilístico a los que acuden la mayoría de los escritores-viajeros. Cuando Alexandre Dumas (padre) realiza su primer viaje a España en 1846 conoce el libro de Gautier y su mirada exaltada sobre el país, no obstante en su narración se inclina por un tono irónico, que retacea el elogio y agiganta la mordacidad, con afirmaciones concluyentes como “África comienza en los Pirineos”⁵, frase que sin ser de su

⁵ Citado por Nicolás Campos en *Ciudades y paisajes de la Mancha vistos por viajeros románticos* (1994: 56).

propio cuño propaga, impartiendo una nueva leyenda negra sobre la ya aflictiva figuración de la península.

Sarmiento exhibe las marcas de estas ópticas eurocéntricas, y en la tensión con ellas, nace su propia historia. La disputa se escenifica cuando contrapone su enfoque con el de otro personaje, potencial visitante, mencionado como “el extranjero” o “el viajero”, portador de una actitud crédula y desprevenida⁶:

“El extranjero que no entiende aquella granizada de palabras incoherentes, se cree en un país encantado, abobado con tanta borlita i zarandaja, tanta bulla i tanto campanileo, i declara a la España el país mas romanesco, mas sideral, mas poético, mas extra-mundanal que pudo soñarse jamás” (1993: 130).

El énfasis en la adjetivación parece una alusión a Gautier, mentor del imaginario que Sarmiento discute. Como señala Rubén Benítez (1993) en su notable estudio contextual sobre el viaje a España, Sarmiento coincide en su gira con la primera incursión de Alexandre Dumas (padre) y la segunda de Gautier, ambos enviados por periódicos franceses con ocasión de los festejos de la boda real. Sarmiento se encuentra con Dumas, sin embargo, parece no haber conocido personalmente a Gautier, aunque podemos inferir que sí tuvo contacto o noticias de su *Voyage en Espagne*.⁷ Su relato parece confrontar con Gautier (en la idealización) y competir con Dumas (en la ironía), como si escribiese sus cartas leyendo sobre el hombro de ambos.

Ese *viajero modelo* (básicamente, el francés) tiene una mirada que eclipsa lo histórico e ignora la confrontación entre la imagen y la realidad política: “Pero el viajero que va arrastrado por la diligencia no detiene por lo jeneral su pensamiento ni sobre lo pasado ni sobre el porvenir de este país” (1993: 133). Para Sarmiento, España es una construcción de *viajeros-fabuladores*, como Alexandre Dumas, que ha descrito admirables

⁶ Actitud ésta de la que se instruye su ficiamente durante los cinco días que comparte la *imperial* con M. Giraudet, delegado de la *Illustration* de París y M. Blanchard, admiradores incondicionales de España

⁷ En un discurso pronunciado en noviembre de 1883 dirá: “Críticos españoles han declarado una de las más gráficas descripciones de los toros Reales de España, la que se encuentra en *Viajes por Europa, África y América*, superior a la que de las mismas fiestas presididas por la Reina dieron A. Dumas (padre) y Théophile Gautier, y he visto reproducida en francés y en inglés en estos últimos tiempos. La razón es clara. Nosotros somos más bárbaros que los franceses, y para describir cornadas cuanto más bárbaro es el escritor tanto mejor.” (Sarmiento 1913 XXII: 206).

paisajes sin haberlos visto jamás, o Chateaubriand, que ha exagerado sobre la belleza de la mezquita de Córdoba. Despreocupados de la historia o desaprensivos de la verdad, estos viajeros europeos ofrecen versiones que Sarmiento se propone revisar o rebatir. Por eso, en un nivel, escribe contra España (como viajero criollo ante la metrópolis) pero en otro, contra las imágenes fijadas por la tradición viajera europea. Un ejemplo apropiado de este dispositivo son los mendigos. Personajes de la pintura -desde los hampones y borrachos de Velázquez y los niños mendigos de Murillo a los pordioseros en los caprichos de Goya- y de la literatura -desde la picaresca del XVI al costumbrismo de Larra-, conforman uno de los tipos nacionales más constantes de la cultura peninsular. A su paso por Burgos, Théophile Gautier los describe así:

Los andrajos castellanos se manifiestan allí en todo su esplendor. El más insignificante mendigo va envuelto noblemente en su capa, como un emperador romano en su púrpura. Tales capas, por la calidad del color, pueden compararse, a mi parecer, con grandes trozos de yesca recortados por el borde. La capa de don César de Bazán, en el *Ruy Blas*, no se acerca siquiera a estos triunfantes y gloriosos pingajos. (...) Si se cogiera un pedazo de tela y durante diez años se dedicara una persona a ensuciarlo, raerlo, agujerearlo, remendarlo y hacerle perder su color primitivo, no se llegaría a esta sublimidad del andrajo (Gautier 1934: 54-55).

Para Gautier el atuendo del mendigo puede ser esplendoroso y hasta sublime gracias a su deterioro, lo que pone en evidencia su óptica *parti pris*. El dispositivo del color local está ligado a tres órdenes de la descripción -tipismo, pintoresquismo y costumbrismo-, aplicados a sujetos, espacios naturales y cuadros sociales, respectivamente. Las tres formas confluyen en el desarrollo de un género paralelo al relato, la guía de viaje⁸, de gran difusión durante el siglo XIX debido a la democratización y expansión de esta práctica en la

⁸ Según Normand Doiron en “L’art de voyager” (1988) la emergencia del relato de viaje en el siglo XVII produce la aparición de un género literario conexo, el “arte de viajar”, tratado sobre *cómo viajar* que determinará las estructuras narrativas del relato. En esta forma paralela puede encontrarse el antecedente de la guía de viaje, aunque ésta sólo alcanza su pleno desarrollo en el siglo XIX. Así, James Buzard en “A continent of Pictures: Reflections on the “Europe” of Nineteenth-Century Tourist” (1993) sostiene que entre 1820 y 1830 las editoriales Murray y Baedeker establecieron una forma nueva y sin precedentes en libros guías, en los que no sólo se proveía de informaciones prácticas, sino también se construía una Europa “poética” y estetizada.

sociedad moderna. Pero es el tipismo, como señala Barthes, el principal procedimiento para la configuración de las así llamadas “esencias nacionales”:

Para la Guía Azul los hombres sólo existen como “tipos”. En España, por ejemplo, el vasco es un marino aventurero, el levantino un jardinero alegre, el catalán un hábil comerciante y el cántabro un montañés sentimental. Volvemos a encontrar aquí el virus de la esencia que está en el fondo de toda mitología burguesa del hombre (motivo por el cual tropezamos con ella tan a menudo) (Barthes 1970: 124-128).

El fragmento de Gauthier hace del mendigo español, siguiendo la adjetivación de Barthes, un “emperador triunfante”. Apartándose del programa estetizante y esencialista del viajero francés, Sarmiento verá en los guiñapos del mendigo el mapa político del país. El personaje no es una curiosidad ni una esencia nacional, mucho menos una fuente de lirismo, sino un signo donde leer la historia institucional de esa sociedad, una huella a partir de la cual el rastreador sanjuanino adivina la gran silueta del Estado⁹:

El paisano español posee, además, todas las cualidades necesarias para ejercitar con éxito la *profesión de mendigo*. Un aire grave, una memoria recargada de oraciones piadosas. El paño burdo de que el pueblo español viste, es de color i consistencia calculados para resistir a la acción de los siglos, verdadera muralla tras de la cual el cuerpo está al abrigo del sol, del aire y del agua, con la que está toda su vida peleado irreconciliablemente. Cuando alguna brecha se abre por un codo o una rodilla, bastiones avanzados de aquella fortificación, una pieza de nuevo paño la cierra inmediatamente, i si los diversos ministros que han desgobernado la España en estos últimos tiempos, hubiesen hecho obligatorios sus colores, los vestidos del pueblo español serían hoy un cuadro fiel de los movimientos políticos de los últimos veinte años transcurridos. El sistema de remiendos se aplica igualmente en España a las reformas políticas i sociales; sobre un fondo antiguo i raído, se aplica un remiendo colorado que quiere decir *constitución*; otro verde que quiere decir *libertad*; otro amarillo, en fin, que podría significar *civilización*. En lo moral o en lo físico no conozco un pueblo más remendado, sin contar todos los agujeros que aún le quedan por tapar” (1993: 136).

⁹ En su imagen del rastreador, en *Facundo*, había dicho: “¿Qué poder microscópico se desenvuelve en el *órgano de la vista* de estos hombres?” (Sarmiento 1938: 55). Similar facultad escópica despliega en su calidad de viajero.

Sarmiento hace de un objeto predilecto del costumbrismo, como lo es la ropa, una señal de historia, un drapado de política, el reverso de las esencias inmutables. En el *Facundo* había sostenido que “Toda civilización se expresa en trajes, i cada traje indica un sistema de ideas entero”, principio que aplica a su relato español, donde rechaza lo anecdótico del detalle, privilegiando el sistema que lo organiza.¹⁰ En este mismo pasaje de *Facundo* agrega que la moda es signo de progreso, por eso en las regiones atrasadas, como Asia, el hombre usa el vestido talar desde los tiempos de Abraham. Sarmiento demuestra que aunque el traje del campesino español resiste a la moda (no progresa, no se actualiza, no se moderniza), en cambio, no puede resistir a la historia, que se inscribe en su superficie de parches y remiendos.

Para la construcción de la imagen del mendigo retoma, como es sabido, el costumbrismo crítico de Larra, autor citado al inicio del viaje, de quien proviene la ironía desgranada al comienzo del fragmento transcrito, cuando refiere a la ‘profesión de mendigo’. Recuérdese el artículo “Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos”, donde el español repasa las profesiones mendicantes: el portador de la candela, la trapería, el zapatero de viejo, entre tantos otros (Larra 1968: 199-211). Larra le provee el modelo de un *costumbrismo politizado*, distante de la perspectiva inmanente del viajero tipo francés.¹¹ Pero Sarmiento va más allá: salta de la acumulación de los detalles al análisis de la jerarquía que éstos alcanzan en un conjunto.¹² Por eso inserta una *teoría del mendigo*, pudiendo así argumentar sobre su origen y sentido: “El paisano trabaja en España, mientras

¹⁰ Sobre el vestido como sistema semiológico véase Roland Barthes, *El sistema de la moda* (2003).

¹¹ Dice Sarmiento en “Las obras de Larra”, publicado en *Mercurio* (Santiago) el 31 de agosto de 1841: “Las sales con que sazona su crítica no son el mayor mérito de estos escritos de circunstancias; hay además una tendencia en ellos tan pronunciada, tan sostenida, a referirlo todo a la política, al descrédito de las ideas viejas, a la difusión y valimiento de las liberales, que puede decirse de aquélla, que es la crítica aplicada a los intereses sociales; y donde quiera que haya gobierno por establecerse, costumbres añejas que combatir, quisquillas de nacionalidad que moderar, e ideas nuevas que introducir, Larra será el libro ameno, útil e instructivo.” (Sarmiento 2001: 39). Sobre la presencia de Larra y el costumbrismo en Sarmiento véase Salomon (1968), Verdevoye (1977), Oría (1988).

¹² Philippe Hamon señala la desconfianza de los tratados retóricos hacia la descripción por su carácter ornamental, excesivo o digresivo que suele comprometer la unidad de la obra, hecho por el cual, frecuentemente, se le impone un discurso normativo: “Los teóricos, pues, no parecen haber visto en una descripción nada más que una ‘derivación’ aleatoria de detalle en detalle, procedimiento que, sobre todas las cosas, amenaza la homogeneidad, la cohesión y la dignidad de la obra. Para la mayor parte de los teóricos clásicos el ‘detalle’ debe en primer lugar ser reducido, suprimido, y a continuación debe ser homogeneizado, integrado a una serie de detalles ‘equivalentes’: lo que suspende y anula su categoría misma del elemento ‘en relieve’” (Hamon 1991: 26). En sus descripciones españolas, Sarmiento evita la acumulación de los detalles y favorece el sometimiento de los mismos a una serie regulada.

sus fuerzas se lo permiten; cuando el peso de los años va agobiándolo demasiado, deja el arado por el bastón de mendigo i escoge un punto del camino como teatro de su nueva industria” (1993: 135). A partir de un razonamiento -más o menos absurdo o más o menos risueño- construye un ciclo, volviendo legible un signo que tan sólo era funcional al sistema naturalizado (y aditivo) del “color local”.

Gautier convoca continuamente un cuadro donde prevalece el listado o catálogo de elementos en un orden estático: “También encontrábamos recuas de mulas, enjaezadas de una manera encantadora, con cascabeles, mantas y alforjas abigarradas y conducidas por arrieros armados de carabinas; lo pintoresco, *tan deseado*, aparecía en abundancia” (Gautier 1934: 102, la cursiva es mía). Sarmiento advierte desde un comienzo que todo lo pintoresco desaparecerá pronto: los monjes, los bandidos en los caminos, y hasta los mismos mendigos, por cuya conservación artística reclama con holgada ironía. Los tipos son una creación renovada por cada nuevo visitante, una fabulación en la que puede creerse o no. Sarmiento resuelve destruir el espejismo. Gautier sufre vértigo frente al espectáculo de la naturaleza y desea fundirse con la inmensidad y la magnificencia del paisaje, esos “agradables panoramas” inventados en Europa desde el Siglo XVII como modo de organización, disposición y administración del espacio rural (Williams 2001: 163-179). Sarmiento huye también de esta mistificación, recorriendo los caminos sin mayores efusividades. Tampoco el espacio natural merece ser ennoblecido con la prosa cuidada de una *vista* o *cuadro* en la tradición del gran viajero del ochocientos, Humboldt.

En suma, escamotea todas las fórmulas descriptivas de España y hasta reniega de este procedimiento: “Me fastidia describir monumentos que podéis ver mejor en una litografía” (1993: 225). Gautier se preciaba de ser un “daguerrotipo literario”. Sarmiento delega a la litografía esta función secundaria: no quiere incurrir en la tautología de que imagen y escritura digan lo mismo. Presentarse como un *viajero fastidiado* de su función descriptiva es el mejor modo de retirar toda libido de su objeto y hacer que la descripción pierda toda funcionalidad o, al menos, que se vuelva tan autorreflexiva como para anular cualquier efecto mimético. Su precoz alegato contra el color local sólo podrá equipararse con las impugnaciones de Borges a tal recurso en “El escritor argentino y la tradición”.

La otra formación que interviene en el relato sarmientino, como ya advertimos al comienzo, es el orientalismo (Said 1978): “El aspecto físico de la España trae en efecto a la

fantasía la idea del África o de las planicies asiáticas” (1993: 131). Su perspectiva sobre el atraso y la barbarie se refugia en la analogía oriental, como una continuidad de la establecida en el *Facundo* (Piglia 1980). Si en España su enfoque está más próximo a la consigna de Dumas (“África comienza en los Pirineos”) que al encandilamiento de Gautier, el mismo sufrirá transformaciones en su próximo destino, Argelia. En el viaje a Argelia define ciertas colocaciones relativas del americano respecto a Oriente, al que puede accederse, exclusivamente, por intermediación del cristalino europeo:

Arjel basta, con efecto, para darnos una idea de las costumbres i modos de ser orientales; que en cuanto a Oriente, que tantos prestijios tiene para el europeo, sus antigüedades y tradiciones son letra muerta para el americano, hijo menor de la familia cristiana. Nuestro Oriente es la Europa, i si alguna luz brilla más allá, nuestros ojos no están preparados para recibirla, sino al traves del prisma europeo” (1993: 172).

A pesar de esta declamada posición subsidiaria, a lo largo de la narración irá desplazando el prisma para lograr otros enfoques que se desvían de la clásica oposición este/oeste. El Oriente en Sarmiento asume más de un sentido y dirección, escapando a las formulaciones antinómicas para ofrecer nuevos repliegues. En una primera aproximación, responde a la ecuación orientalismo igual a barbarie y despotismo, tal como aparece en el *Facundo* (Altamirano, 1994). La *hipótesis oriental* se ve corroborada en el viaje a Argelia, donde la comparación, realizada esta vez desde el Este, le devuelve las mismas analogías que antes había articulado desde el Oeste, las *razzias* de los orientales son *como* los malones de los indios, las tiendas de los descendientes de Abraham *como* los toldos de los pampas. Las categorías comienzan a contaminarse; “montoneras árabes” (1993: 186), “gauchos árabes” (186), “baqueanos árabes” (198), hasta la completa continuidad entre el paisaje del Sahara y el de la Pampa.¹³

Una segunda acepción de lo oriental tiene un cariz estético-erótico-exotista. En su visita al Louvre de 1846 había contemplado los cuadros de Horace Vernet (1789-1863), perteneciente al movimiento orientalista que en la plástica lideraban Alexandre-Gabriel Decamps y Eugène Delacroix, viajeros a Marruecos y África del Norte en la década de

¹³ Sin abusar de las anticipaciones, el procedimiento se repite en los pasajes de “El otro cielo” de Julio Cortázar.

1830. Información pictórica que viene a sumarse a su lectura de viajeros a Oriente, como Volney o Chateaubriand. Sarmiento no dejará de incurrir en los tópicos provistos por la moda orientalista. Edward Said señala que el viaje a oriente precipita la fusión de erotismo y exotismo, expresada en un éxtasis de lo corpóreo. El pasajero a Oriente se somete a mimetismos que necesariamente comprometen su autoimagen: raparse la cabeza, teñirse las uñas, comer con las manos o vestir el albornoz son ritos de iniciación inevitables para cualquiera que ingrese en este territorio. En Sarmiento la ley se confirma en el galope a campo traviesa o en el uso del albornoz que arregla con secreta satisfacción (y evidente dandismo). El gesto delata un deslizamiento desde la condena al “traje talar” del árabe en *Facundo* o a la vestimenta atemporal del mendigo español, hasta esta revaloración del vestido oriental.

Por último, la conjunción erotismo-exotismo no está ausente de su contemplación de las mujeres.

“En Másara me paseaba en el camino en circunstancias que una comitiva de mujeres se acercaba, i que al verme se cubrieron todas completamente el rostro. La que venía a la cabeza descubría, por el garbo de su talle, finura y limpieza de sus envoltorios, lo maciso de los grilletos i cierta coquetería en el talante, que era una dama de distinción; pero ¿como verle el velado semblante?” (1993: 193).

El viajero azuzará el ingenio para despertar la curiosidad y desnudar el rostro de la “beldad árabe” (194). Si la primera connotación de lo oriental (barbarie) acarrea la condena, la segunda (erotismo), en cambio, le provee una euforia insospechada y una revelación que despunta en España, se precipita en África y se verbaliza a su regreso a América. En *Recuerdos de provincia* se ufana de su linaje árabe por vía materna, Albarracín - Al Ben Razin: “...i digo la verdad, que me halaga i sonrío esta jenealogía que me hace presunto deudo de Mahoma” (Sarmiento 1850: 20). El viajero se ha desplazado no solo en el espacio, las representaciones y la memoria, sino también en la percepción de su propia identidad, que ya admite contaminaciones, pasajes y traslaciones.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (1994) "El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo", en Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el Siglo XIX*, Universidad Nacional de Rosario, 265-276.
- Barthes, Roland (1970), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2003) *El sistema de la moda*, Paidós.
- Benítez, Rubén (1993) "El viaje a España" en Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 717-757.
- Biagini, Hugo (1989) "Sarmiento y la problemática española", n. 3, Los complementarios, *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril, pp. 93-112.
- Buzard, James (1993) "A continent of Pictures: Reflections on the "Europe" of Nineteenth-Century Tourists", *PMLA*, 108, pp. 30-44.
- Campos, Nicolás (1994) *Ciudades y paisajes de la Mancha vistos por viajeros románticos*, Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos.
- Doiron, Normand (1988) "L'art de voyager", *Poétique* 73.
- Gautier, Théophile (1934) *Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe.
- Hamon, Philippe (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- Larra, Mariano José de (1968) *Artículos de costumbres*, Madrid, Espasa Calpe.
- Myers, Jorge (1998) "La revolución de las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas", en Noemí Goldman, Nueva Historia Argentina, Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852), Buenos Aires, Sudamericana, pp. 381-445
- Molloy, Sylvia (1987) "Madre patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento", *La Torre*, año 1, no. 1, Universidad de Puerto Rico, enero-marzo, pp. 45-58.
- Piglia, Ricardo (1980) "Notas sobre *Facundo*", *Punto de Vista*, a. III, n. 8, marzo-junio.
- Oría, José A. (1988) "Sarmiento costumbrista", en Enrique Anderson Imbert et. al., *Sarmiento. Centenario de su muerte*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 311-328.
- Ponce, Aníbal (1975) "Sarmiento y España", en *Obras*, La Habana, Colección Nuestra América, pp. 451-509.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (1992) "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades", en *Dispositio*, vol. XVII, n. 42-43, pp. 285-304.
- Salabert, Pere (1995) *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Said, Edward (1978) *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- Salomon, Noël (1968) "A propos des elements *costumbristas* dans le *Facundo* de D.F. Sarmiento", en *Bulletin Hispanique*, LXX, julio-diciembre, 1968, pp. 373-398.
- Unamuno, Miguel de (1977) "Domingo Faustino Sarmiento", en *Sur*, No. 341, Buenos Aires, julio-diciembre.
- Verdeboye, Paul (1977) "Costumbrismo y americanismo en la obra de Domingo Faustino Sarmiento", en *Sur*, Buenos Aires, núm 341, jul-dic.
- (1988) *Domingo Faustino Sarmiento*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- (1993) "Viajes por Francia y Argelia", Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.

Sarmiento, Domingo Faustino (1913) *Obras*, Buenos Aires, La Facultad.
(1993) *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos.
(2001) *Polémicas literarias*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.
Williams, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.