

EL FACUNDO COMO FOLLETIN

POR

ELIZABETH GARRELS

Massachusetts Institute of Technology

PRIMERA PARTE: OBSERVACIONES FILOLÓGICAS

En abril de 1909, Archibald Cary Coolidge y Clarence Leonard Hay regalaron a la biblioteca de Harvard College en Cambridge, Mass. (USA), la colección del diario *El Progreso* (Santiago de Chile, 1842-1853), que había pertenecido a Luis Montt (1848-noviembre 1909), director de la Biblioteca Nacional de Chile e hijo de Manuel Montt, protector de Sarmiento durante su segundo exilio en ese país (1840-1845). Luis Montt fue quien había ensamblado los siete primeros volúmenes de las *Obras* de Sarmiento, y es posible que ésta fuera la colección consultada por el bibliógrafo en su tarea de editor. De hecho, la colección lleva anotaciones escritas a mano, muchas de las cuales señalan a Sarmiento como autor de tal o cual escrito.

En diciembre de 1915, la colección de Harvard fue trasladada a The American Antiquarian Society, en Worcester, Mass., donde permaneció hasta agosto de 1987, cuando pasó a The Library of Congress, en Washington, D. C. El examen de esta colección, muy bien conservada y además casi completa para los años en que Sarmiento dirigió el periódico (10 noviembre 1842-4 octubre 1845), me ha permitido estudiar el fenómeno del *Facundo* como folletín¹. En particular, he podido determinar el re-

¹ Steven M. Charno, en su compilación *Latin American Newspapers in United States Libraries: A Union List* (Austin: University of Texas Press, 1968), p. 135, dice que la colección de The American Antiquarian Society estaba completa para los años 1842-1850. En mi escrutinio he descubierto que faltan los números 338, 396 y 397, que corresponden al 19 de diciembre de 1843 y al 23 y 24 de febrero de 1844, respectivamente. También falta el 416, pero ya que éste habría salido el domingo 17 de marzo de 1844, y casi nunca se publicaba el diario los domingos, es posible que se trate de un salto equivocado en la numeración, cosa que a veces ocurría. Los 606

corte del texto en entregas y apreciar la contextualización del *Facundo* dentro de lo que fue la sección «Folletín» de *El Progreso*.

Anteriormente, Paul Verdevoye, en su minucioso estudio de 1963, había publicado un apéndice anotando las entregas que él pudo consultar directamente en la Biblioteca Nacional de Chile, en Santiago, y el Museo Histórico Sarmiento, en Buenos Aires. No obstante, en su lista faltan la 2.^a entrega del *Facundo*, correspondiente al 770 (3 mayo 1845), y la 25.^a, correspondiente al 813 (21 junio 1845)². También están mal identificadas las primeras palabras de la 3.^a y la 5.^a entregas. Por lo tanto, a pesar de que su recuento es, que yo sepa, el único hasta ahora existente de los materiales del folletín, no ha podido servir, por incompleto, para hacer un análisis de la estructura del folletín y, por extensión, de la naturaleza folletinesca del libro que se conoce como el *Facundo*. Tanto Guillermo Ara como Noël Salomon han comentado brevemente ciertos aspectos de unas cuantas entregas del folletín, pero no existe ningún estudio, ni apenas ninguna descripción, del folletín en su totalidad³.

y 676 (24 de octubre de 1844 y 15 de enero de 1845) están incompletos. Le faltan al primero las páginas 3 y 4, y al segundo las 1 y 2. El diario constaba de cuatro páginas.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a The American Antiquarian Society, y especialmente a Joyce Tracey, el haberme facilitado el uso de su colección de *El Progreso*, así como al Joint Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies and the Social Science Research Council el haber financiado el primer año de mi investigación sobre Sarmiento (1981-1982).

² *Domingo Faustino Sarmiento: Educateur et publiciste (entre 1839 et 1852)* (Paris: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 1963), pp. 530-531. Al final del presente estudio incluyo un apéndice que identifica lo que creo que son todas las entregas del folletín *Facundo*, junto con las primeras y últimas oraciones de cada una. Para facilitar el cotejo del folletín con versiones posteriores del texto, el apéndice también incluye, para cada entrega, los números de las páginas correspondientes en la edición del *Facundo* preparada por Alberto Palcos (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961).

³ Ara, «Las ediciones del *Facundo*», en *Revista Iberoamericana*, 23 (1958), pp. 375-376; Salomon, «A propósito de los elementos costumbristas en el *Facundo*», en *Realidad, ideología y literatura en el «Facundo» de D. F. Sarmiento* (Amsterdam: Rodopi, 1984), pp. 103-108. Ara, quien parece haber podido consultar, por lo menos, la 25.^a entrega del folletín (813, 21 de junio de 1845), confiesa: «Una confrontación total de la edición príncipe con el folletín no he podido cumplirla. No se encuentra en Buenos Aires una colección que reúna los números de mayo y junio del diario chileno» (p. 376). Resulta que su breve discusión del folletín contiene errores de información. Así, por ejemplo, dice que el *Facundo* comienza a publicarse en suplemento aparte «desde el 21 de julio, fecha en que el diario cambia de formato» (p. 376). De hecho, el primero y tal vez el único suplemento aparece el 21 de junio, y el formato de *El Progreso* cambia antes, el día 6 de junio. Estos mismos errores se han repetido también en otros autores.

Sobre esta totalidad me atrevo a adelantar una hipótesis que va en contra de lo que hasta ahora se ha creído, pero que, sin embargo, puede ser cierta. Es que la publicación del *Facundo* como folletín haya terminado con el capítulo «Barranca-Yaco!!!» y que, por lo tanto, no haya tenido el mismo largo que la primera edición, que salió en julio de 1845. La última entrega que registra, tanto la colección recientemente adquirida por The Library of Congress como la de la Biblioteca Nacional de Chile (según una investigadora contratada para hacer la comprobación), es la que corresponde al 813 (21 junio 1845)⁴. Obviamente, es posible que en los dos casos se hayan perdido los suplementos con los restantes capítulos del folletín («Gobierno unitario» y «Presente y porvenir»). Pero en defensa de mi hipótesis se puede alegar que, a diferencia de todas las otras entregas, la del 813 no termina con el consabido «Continuará». Más importante, desde el punto de vista estructural, es que «Barranca-Yaco!!!» constituye una conclusión lógica al texto, tanto que su autor, aunque seguramente por razones políticas y no estéticas, lo designó como tal en la segunda y en la tercera edición (1851 y 1868). Finalmente, hay dos detalles que parecen iluminarse, si se admite la posibilidad de folletín concluido en «Barranca-Yaco!!!». Primero, Carlos Tejedor (*El Progreso*, 844, 28 julio 1845) inicia su reseña del libro recién salido con las palabras: «Nuestra imprenta acaba de dar a luz esta interesante obrita, que *El Progreso* comenzó en su folletín con tanto gusto del público...» (El énfasis es mío.) Segundo, *El Nacional* de Montevideo también publicó el *Facundo* como folletín (3 octubre 1845-6 febrero 1846), y, diciendo reproducirlo de *El Progreso* mismo (y no del libro, que ya circulaba en esa ciudad), no incluyó los capítulos «Gobierno unitario» y «Presente y porvenir»⁵. Esto, dada la libertad con que los redactores habitualmente cortaban y recomponían los textos utilizados en los folletines, no necesariamente prueba nada, pero no por eso deja de ser sugerente⁶.

⁴ Pese a que Verdevoye aparentemente no encontró el 813 en la Biblioteca Nacional de Chile, Laura Bórquez Montaña, del Centro de Informaciones Académicas de Santiago, me asegura que existe el 813 en aquella colección.

⁵ Véase la nota a pie de página en *Facundo*, ed. de Palcos, pp. 466-467.

⁶ Finalmente, habría que señalar las palabras con que Sarmiento cierra su «Introducción»: «Razones de este jénero me an movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una en qe trazo el terreno, ...; la otra en qe aparece el personaje...» (2.ª entrega, 770, 3 de mayo de 1845). En realidad, a pesar de lo que al contrario se dice en el capítulo X de la Segunda parte de la edición príncipe («... con su muerte no queda terminada la serie de echos qe me e propuesto coordinar, i para no dejarla trunca e incompleta, necesito continuar un poco mas adelante en el camino qe llevo...» [Santiago: Imprenta del Progreso, 1845], p. 257), lo proyectado en la «Introducción» para esa segunda parte efectivamente se completa al finalizar «Ba-

SEGUNDA PARTE: GÉNESIS Y RECORTE

Es importante recordar que, aunque publicado en la sección «Folle-tín», el *Facundo* no fue, ni mucho menos, un *roman-feuilleton*, cuyo ejemplo clásico bien podría ser *Los misterios de París*, de Eugenio Sue⁷. Y es así no simplemente porque el *Facundo* no fue novela, sino porque, entre otras cosas, su génesis no correspondió a las condiciones de producción que caracterizaban ese género. Puede ser tentador imaginar la posibilidad de que Sarmiento, como Sue, no tuviera una noción muy clara de hacia dónde se encaminaba su obra y, por lo tanto, pudiera estructurar sus episodios de acuerdo con las reacciones de sus lectores a medida que éstos fueran leyendo las entregas⁸. Yo creo, sin embargo, que ni la lectura

rranca-Yaco!!!». Esto plantea la pregunta de si los capítulos X y XI, Segunda parte (edición príncipe), ya figuraban o no en el plan con que trabajaba el autor al comenzar la redacción de su folletín.

En contra de mi hipótesis, debo citar que en el 799 de *El Progreso* (6 de junio de 1845) hay un anuncio que habla de los efectos que tendrá un cambio de formato del periódico que se inicia ese mismo día, y entre ellos se menciona: «El *Facundo* no entrará en la nueva edición del Diario por los embarazos que causaría a los que quieren conservarlo, el tenerlo en pliegos distintos. Sabiendo que no quedan sino dos o tres capítulos por publicar, los daremos en suplementos del tamaño de los números anteriores a esta fecha» (citado en Ara, p. 376). Si mi hipótesis es cierta, sólo apareció un suplemento (813), y éste incluía un total de un capítulo y medio (terminación del capítulo VIII, Segunda parte, «Ciudadela», y capítulo IX, «Barranca-Yaco!!!»).

⁷ «Sue's fusion of the popular in terms of subject, audience, and form of publication makes him the logical and necessary example in any exploration of serialization and its relation to narrative meanings» (Peter Brooks, «The Mark of the Beast: Prostitution, Serialization, and Narrative», en *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* [New York: Alfred A. Knopf, 1984], p. 168). *Los misterios de París* es también la novela que privilegia Jean-Louis Bory en su excelente ensayo «Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton», en *Musique II: Tout Feu Tout Flamme* (Paris: Julliard, 1966), pp. 13-41. Para una discusión de la ideología, las características y las condiciones de producción del *roman-feuilleton*, véanse ambos textos, más Umberto Eco, «Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris*», en *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), pp. 125-143. También de interés es Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas, 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)* (Madrid: Taurus, 1972). El género estudiado por Ferreras representa todavía otro fenómeno de narrativa «industrial», distinguible del *roman-feuilleton*. Mientras que su «estética» (estructura, lenguaje, tema, etc.) hace que tenga mucho en común con éste, tiene condiciones de producción aún más rígidas y determinantes que las que rigieron, por ejemplo, en el caso de *Los misterios de París*, y son definitivamente muy distintas a las que caracterizaron el *Facundo*.

⁸ Brooks dice que Sue comenzó *Los misterios* «without knowing at all how the novel's plot and meaning would evolve» («The Mark», p. 152). Bory generaliza este

del folletín ni la del libro apoyan esta posibilidad. La declaración del autor, unos años después, en sus *Recuerdos de provincia* (1850), de que se daban «originales a medida que [el folletín] se imprimía», se refiere, como lo hace muy claro la cita completa, a la precipitación con que fue escrito y no a la existencia de un intercambio continuo y productivo entre el folletinista y su público. Como insiste Ana María Barrenechea en su excelente ensayo «La configuración del *Facundo*», Sarmiento tiene «un plan intuido con claridad antes de redactar el libro»⁹. Es más, es precisamente porque, desde el comienzo, el *Facundo* se concibió como libro, es decir, con miras a hacer un libro, y porque su publicación como folletín fue más bien circunstancial (para protestar la presencia en Santiago de Baldomero García, ministro plenipotenciario de Rosas), que Barrenechea puede hablar con tanta autoridad de su coherencia interna y de los recursos que su autor usó para lograrla:

Sabe... que el lector es desatento, distraído, perezoso, y no puede correr el riesgo de que no siga paso a paso la explicación que ha proyectado. Por eso parecería que se apodera de él desde los primeros capítulos y no lo suelta. Por una parte, excita su interés con un diálogo constante que no le deja desviar la atención, con preguntas, respuestas, exclamaciones, recursos que subrayan las opiniones, sacudimientos y virajes súbitos, respiros y sorpresas, pausas y nuevas arremetidas. Por otra parte, temiendo que se extravíe entre tantas digresiones y no mantenga el hilo de su razonamiento, le recuerda a cada paso el plan que lo guía para que al final quede claro el camino recorrido...¹⁰

No deja de ser intrigante, sin embargo, que muchos de estos mismos recursos que aquí se señalan en prueba de una coherencia fundamental son también los que Jean-Louis Bory menciona como característicos del *roman-feuilleton*, género que él describe como centrífugo, discontinuo, y que responde, según él, a una visión voluntariamente incoherente y fragmentaria del mundo¹¹. De hecho, la cita de Barrenechea evidencia la pugna que existe en el *Facundo* entre las fuerzas de la dispersión y las de la unidad, ambas desplegadas para despertar y mantener el interés del lector. Esta misma pugna, y con los mismos fines, está también presente

punto: «... le feuilleton est écrit au fur et à mesure de la publication, selon les hasards de l'accueil public» (p. 17).

⁹ «La configuración del *Facundo*», en *Textos Hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy* (Caracas: Monte Avila, 1978), p. 39. Noël Salomon también insiste en que «no puede afirmarse que la creación del *Facundo* se llevó a cabo totalmente en las condiciones de producción "día a día"...» («A propósito», p. 104).

¹⁰ Barrenechea, pp. 39-40.

¹¹ Bory, pp. 16-17.

en el *roman-feuilleton*, pero con la diferencia fundamental de que en el *roman* es la dispersión lo que termina imponiéndose, mientras que en el *Facundo* es la unidad.

Innegablemente, la dispersión, aunque controlada, forma parte de la estética del texto de Sarmiento. Así lo reconoció Carlos Tejedor, uno de sus primeros críticos, quien, anticipándose a Barrenechea, elogiaba al autor por «la trama lógica de acontecimientos que existían desorganizados en nuestra cabeza, i que él a tenido la habilidad de no olvidar un momento, apesar de los ímpetus fogosos de su imaginación, de los episodios sin fin a que a tenido que dar entrada en su obra para volverla amena i completa»¹². Tejedor reconocía que Sarmiento había utilizado una multiplicidad de episodios en parte para complacer al lector. Reconocimiento que nos lleva a la siguiente observación: si el *Facundo* no comparte las condiciones de producción más decisivas del *roman-feuilleton*, no deja, por otra parte, de aprovechar elementos de su estética con el fin de atraer lectores.

Recordemos que en el primer número de *El Progreso* (10 noviembre 1842), al anunciarse en qué va a consistir el folletín del periódico, se enumeran seis categorías bastante heterogéneas, a las que se añade ésta: «Y cuando todo esto nos falte, ocurriremos a los folletines que embellecen las páginas de los diarios franceses y españoles de más nombradía; pudiendo sin jactancia decir desde ahora que en esta parte nuestro diario aventajará a los más afamados de Europa y América, por la razón muy obvia de que, siendo uno de los últimos periódicos del mundo, tendremos a nuestra disposición, y para escoger como en peras, lo que han publicado todos los demás diarios...»¹³. En la práctica, lo que aquí se presenta como último recurso terminó casi monopolizando el folletín. En el período que va desde el inicio del diario hasta el día en que Sarmiento renunció como su redactor (1-902, 19 noviembre 1842-4 octubre 1845), el folletín de *El Progreso* publicó aproximadamente 180 títulos diferentes.

¹² «Facundo», en *El Progreso*, 28 de julio de 1845. Echeverría juzgó con menos generosidad el carácter episódico del *Facundo* cuando dijo de su autor: «Está poseído por la manía del cuento y de la anécdota» (citado en Susana Zanetti y Margarita B. Pontieri, *El romanticismo (II)*, tomo 12 de *Capítulo: Cuadernos de literatura argentina* [Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980], p. 398). En 1881, en un artículo sobre la traducción italiana de su libro, Sarmiento, defendiéndolo, lo calificó de «libro extraño, sin pies ni cabeza, informe, verdadero fragmento de peñascos que se lanzan a la cabeza los titanes» («Facundo. Civiltà e barbarie: Versione all'italiano di F. Fontana», en *El Nacional*, 22 de septiembre de 1881, reproducido en *Facundo*, ed. de Palcos, p. 455).

¹³ «Nuestro folletín», en *Obras de D. F. Sarmiento*, II (Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1885), p. 3.

(En algunos números no hubo folletín, y algunos de estos títulos representaban textos largos, cuya publicación llevó semanas y hasta meses.) De estos 180, 93 eran narraciones ficticias de más de una entrega; 13 eran ficciones de una entrega nada más, y de estas 106, sólo unas muy contadas fueron escritas expresamente para *El Progreso* por autores locales. (La categoría que después de las ficciones ocupó más espacio en el folletín fueron las reseñas teatrales, de las que *El Progreso* publicó aproximadamente 50 en ese período.)

La inmensa mayoría de las narraciones ficticias publicadas en el folletín fueron tomadas de diarios extranjeros, lo cual señala algo muy importante sobre la realidad del folletín de *El Progreso*, y es que, en la mayoría de los casos, el material que traía había sido escrito con anterioridad para otro público, y si la redacción de ese material había registrado, de alguna manera, las reacciones de sus primeros lectores, éstos no habían sido chilenos, sino franceses o ingleses. Es decir, que, en general, la lectura del folletín de *El Progreso* resultaba bastante más pasiva de lo que había sido, por ejemplo, la lectura de los primeros consumidores de *Los misterios de París*, cuando éste apareció en el *Journal des Débats*, entre el 9 de junio de 1842 y el 15 de octubre de 1843. Además, habría que notar que muchos de los materiales extranjeros serializados en *El Progreso* tampoco se habían escrito de acuerdo con las condiciones de producción del clásico *roman-feuilleton*. La novela histórica *Rienzi*, del inglés Edward Bulwer-Lytton, que apareció en la sección «Folletín» entre el 25 de febrero y el 1 de mayo de 1845 y después entre el 7 y el 23 de junio del mismo año, y que fue el texto que se interrumpió para dejar lugar al *Facundo*, fue publicada originalmente como libro en tres tomos en 1835. *El Padre Goriot*, que apareció serializado en *El Progreso* en 42 entregas entre el 30 de octubre y el 24 de diciembre de 1844, fue comenzado por Balzac como cuento corto en septiembre de 1834. El proyecto creció y se convirtió en novela, la primera entrega de la cual apareció el 14 de diciembre en la *Revue de Paris*. Balzac terminó de escribir la obra el día después de la aparición de la tercera y penúltima entrega, el 25 de enero de 1835¹⁴. He aquí una elaboración apresurada, como en el caso del *Facundo*, pero todavía no son éstas las condiciones que rigen la factura del *roman-feuilleton*. (En cambio, entre el 4 y el 12 de marzo de 1844 se publican en el folletín de *El Progreso* tres capítulos seguidos, Séptima parte, XXVI-XXVIII, del *roman-feuilleton* por excelencia, *Los misterios de París*.) Es decir, que buena parte de los contenidos de la

¹⁴ Pierre Barbéris, *Le Père Goriot de Balzac: écriture, structures, significations* (París: Librairie Larousse, 1972), pp. 17-19.

sección «Folletín» no eran *romans-feuilletons* en el estricto sentido de la palabra, y casi ninguno (y tal vez literalmente ninguno) pudo ser experimentado como tal, en el sentido de admitir una recepción que pudiera influir en el curso de lo narrado. Con todo, estos materiales constituyeron el ambiente —digamos, la personalidad— de la sección del folletín en la cual apareció por primera vez el *Facundo*, entre el 2 de mayo y el 21 de junio de 1845.

El por qué Sarmiento decidió publicar su texto en el folletín y no en otra sección del periódico es algo que probablemente nunca podremos dilucidar del todo. Su biografía de Aldao, que con igual justificación podría haberse incluido allí, se colocó en la «Sección Correspondencia», entre el 10 y 17 de febrero del mismo año. Las dos biografías de caudillos, que, junto con su ensayo posterior sobre el Chacho, le ganaron a Sarmiento el apodo de «Plutarco de los caudillos o criminales políticos de su país», estuvieron llenas de suficientes elementos truculentos como para satisfacer la sed de violencia que, sin duda, caracterizaba al lector medio del folletín¹⁵. Digo esto porque la tasa de muertes y desgracias es altísima en la selección de ficciones que allí se reproducen, y las obras de teatro reseñadas allí, que son las que se presentaron en esos mismos días en Santiago, incluyen melodramas como «La nona sangrienta», de Anicet-Bourgeois y J. Mallian, y una buena dosis de dramas románticos como «Hernani», «El rei se divierte» y «Lucrecia Borgia», de Víctor Hugo, famosos todos por sus venenos y puñaladas. Incluso, como prólogo a una de las pocas contribuciones locales de ficción al folletín, se presenta una exhortación al autor que reduce el género «folletín» a dos posibles fórmulas. La primera de éstas requiere la muerte como ingrediente imprescindible:

Ponga V. en escena una mujer encantadora, ella ha de hablar, amantes le sobrarán, y cuando empiece a excitar interés, mátela V., mátela sin piedad. En la muerte estriba el mérito del folletín¹⁶.

¹⁵ Fue Alberdi, en su ensayo tardío «Facundo y su biógrafo», quien bautizó a Sarmiento como «Plutarco de los caudillos» (*La barbarie histórica de Sarmiento* [Buenos Aires: Plus Ultra, 1964], pp. 19-20). Siempre en plan de ataque, también escribía: «El libro del *Facundo* es un matadero, por desgracia no de reses ni de carneros; o más bien, es una carnicería de carne humana, de la cual, no obstante el aseo y las flores y el delantal blanco que se ha puesto el vendedor, para disimular el horror de la sangre, se desprende un olor nauseabundo, que descompone al que no está familiarizado con ese comercio» (p. 21).

¹⁶ «Un folletín para *El Progreso* por Carlos Bello», en *El Progreso*, 130, 15 de abril de 1843.

La segunda fórmula es hacerse «cámara oscura», es decir, escribir un artículo de costumbres, lo cual correspondía a una de las siete categorías originalmente contempladas para la sección «Folletín» («... los ensayos literarios de nuestros jóvenes, ya sea que quieran dar rienda a la travestura de su ingenio en un articulillo de costumbres...») ¹⁷. Tal vez el hecho de que el *Facundo* incluyera tanto la muerte y la violencia, explotadas ambas por su potencial melodramático, como también varios cuadros costumbristas (p. ej., los tipos de los cuatro primeros capítulos y el mayor Navarro y el general La Madrid, de por sí propensos a la violencia), hizo que Sarmiento lo considerara apropiado para la sección «Folletín» ¹⁸.

Sean cuales fueran sus motivos, decidió colocarlo allí. Al tomar esta decisión, habrá debido considerar que no era recomendable poner nada en esa sección que pudiera decepcionar a sus lectores habituales, ya que el folletín, tal vez más que cualquier otra parte del diario, se aprovechaba para estimular las ventas. Cuando fundó *El Progreso*, en 1842, Sarmiento, siempre atento a los modelos extranjeros, miró hacia Francia, donde, a partir de 1836, con la fundación de *La Presse* por Émile de Girardin, había existido una prensa periódica pujante, de grandes tiradas, financiada de manera capitalista en base a la propaganda comercial. Además de bajar el precio de la suscripción, Girardin, en busca de más lectores, que a su vez atraerían la publicidad, introdujo el *roman-feuilleton*, o sea, el serial que salía todos los días. Antes de ser inventado el *roman-feuilleton*, se habían publicado novelas de manera seriada, práctica que ya existía en 1829 en la *Revue de Paris*, pero parece que sólo fue a partir de la combinación de la dosis diaria de ficción (el folletín), el precio barato y la publicidad que el diario pudiera convertirse en un imponente cuarto estado, capaz de interpretar y de regir la opinión pública ¹⁹. Con resultados más modestos, Sarmiento introdujo a la prensa chilena ese elemento de modernización capitalista que era el folletín diario, acto por el que haría una jocosa confesión pública unos tres años después en su artículo «Nuestro pecado de los folletines» ²⁰. Además de su eficacia para estimular las ventas, el folletín también podía ejercer un fuerte poder

¹⁷ Sarmiento, «Nuestro folletín», p. 2.

¹⁸ Sobre el costumbrismo del *Facundo*, véase el artículo ya citado de Noël Salomon, «A propósito».

¹⁹ Sobre Girardin y su fórmula para el éxito, véanse Brooks, «The Mark», pp. 146-147, y Arnold Hauser, *The Social History of Art*, trad. de Stanley Godman (New York: Vintage, s. f.), IV, pp. 15-19.

²⁰ «Nuestro pecado de los folletines», en *El Progreso*, 30 de agosto de 1845, reproducido en *Obras*, II, pp. 314-317.

ideológico. Por lo menos, esto lo afirmaba Sarmiento en sus *Viajes* de 1849:

El *folletín* es como usted sabe la filosofía de la época aplicada a la vida, el tirano de las conciencias, el regulador de las aspiraciones humanas. Un buen *folletín* puede decidir de los destinos del mundo dando una nueva dirección a los espíritus ²¹.

El folletín, pues, una de las secciones más poderosas del diario, tenía que agradar, lo cual le imponía a su autor la necesidad de hacer ciertas concesiones al gusto de sus lectores. A cambio de éstas, si el folletín gustaba, podía tener un impacto tal vez muy superior al de los materiales distribuidos en otras partes del periódico.

De las concesiones que se hicieron en el *Facundo* ya se ha mencionado su naturaleza episódica y a veces truculenta y melodramática. Respecto a lo episódico, es pertinente considerar el corte de las entregas y la medida en que Sarmiento aprovechara sus interrupciones para crear el suspenso o simplemente el deseo de seguir leyendo el próximo día. Ya en 1842, un crítico francés había observado:

C'est surtout dans la coupe, môssieur (*sic*), que le vrai feuilletoniste se retrouve. Il faut que chaque numéro tombe bien, qu'il tienne au suivant par une espèce de condon ombilical, qu'il appelle, qu'il donne le désir; l'impatience de lire la suite. Vous parliez d'art, tout à l'heure; l'art, le voilà. C'est l'art de se faire désirer, de se faire attendre ²².

Aunque sostengo que el modo de producción del *Facundo* no fue esencialmente folletinesco, sí creo que en muchos casos Sarmiento escogió el momento de cortar una entrega con miras a crear un efecto. Comparto la opinión de Noël Salomon, en su importante ensayo «A propósito de los elementos costumbristas en el *Facundo*», de que por lo menos algunos materiales del texto ya estaban preparados antes de que se comenzara su publicación en *El Progreso*. De su escrutinio de las cinco primeras entregas del folletín, Salomon saca la impresión de que «el corte del folletín es arbitrario y no tiene en cuenta las estructuras estéticas y lógicas del texto» y que esto «se debe a las variaciones del espacio atribuido a dicho folletín: ora dos páginas, ora tres» ²³. Esta conclusión, básicamente

²¹ *Viajes* (Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981), p. 116.

²² Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (Paris, 1842), citado en Bory, p. 13.

²³ Salomon, «A propósito», p. 107.

sólida, pero con la que discrepo en cuanto a su énfasis, tal vez exagera por privilegiar la unidad estética por sobre el efectismo del recorte. Mirando más los comienzos y los finales que la coherencia interna de los conjuntos, se puede concluir que, con la excepción de la 5.^a entrega (774, 8 mayo), cuyo final no logra ningún efecto reconocible, aunque tampoco desanima al lector a seguir adelante, los cortes de las cinco primeras entregas no son arbitrarios.

La 1.^a entrega, que en realidad es una de las más internamente coherentes de todo el folletín, por mantener sin interrupción el mismo tono oratórico apasionado (es un discurso, una ejecución acabada), empieza con la maravillosa y desconcertante invocación de la sombra de Facundo, a la vez que introduce un secreto por resolver —un espectro y un secreto, dos clichés melodramáticos por excelencia—. Creando un marco efectivo y al mismo tiempo sutil (ya que confirma dramáticamente la tesis de la metamorfosis de Facundo en Rosas), abre con una invocación de segunda persona (tú) a Facundo y cierra con un apóstrofe a Rosas, también invocado como un «tú». Así que la entrega está flanqueada simétricamente por la invocación retórica de los dos temibles tiranos, y a cada uno el «yo» del narrador le exige una explicación («¡revélanoslo!»; «¿Por qué...? ¿Para qué...?») ²⁴.

La 2.^a entrega (770, 3 mayo), reconociendo explícitamente que la anterior constituye una unidad, comienza con las palabras: «El qe aya leído las pájinas qe preceden, creará qe es mi ánimo...», y procede a desmentir las expectativas del lector creadas por esas páginas. Termina, aunque con bastante menos brío que la entrega anterior, en una nota de muerte, violencia y peligro. Se acaba de presentar al capataz de la tropa de carretas como elemento de una larga comparación de tipo poético entre las llanuras argentinas y las soledades asiáticas, símil que conscientemente aprovecha las resonancias exóticas y misteriosas del tópico orientalista de los románticos europeos. Este capataz mata arbitrariamente con su «formidable cuchillo»; los «salvajes ávidos de sangre i de pillaje» acechan, y «rara vez los troperos escapan de ser degollados»; al «proletario arjentino» «los riesgos... le cercan de continuo».

La 3.^a entrega (771, 5 mayo), cuyo final corresponde al final del primer capítulo, termina, igual que la 4.^a (773, 7 mayo), con una de esas

²⁴ Ya que se trata de reconstruir, en lo posible, la experiencia de recepción de los lectores del folletín de *El Progreso*, he decidido reproducir el texto del *Facundo* tal como apareció en las hojas del periódico. Esto significa conservar, junto con la ortografía idiosincrática, las erratas. Todas las citas del *Facundo* son, pues, del folletín. (He seguido el mismo criterio con todos los textos que cito directamente de *El Progreso*.)

breves narraciones o cuentos que tanto abundan en el texto²⁵. Estas dos narraciones tienen el mismo propósito —asombrar al lector con la «increíble destreza» de los tipos populares—. La narración que cierra la 3.^a entrega consta de dos largas oraciones compuestas: «El gaucho llega... Si el entusiasmo lo anima, ... desarrolla su lazo i lo arroja... i vuelve tranquilo a enrrollar su *cuerda*.» La que cierra la 4.^a entrega pertenece a la categoría de las anécdotas personales que salpican el relato. Consta de cuatro oraciones compuestas: «Una vez caía yo de un camino de encrucijada al de Buenos Aires.... Pues esto que parece increíble, es con todo, la ciencia vulgar; este era un peon de árrea, i no un rastreador de profesion.»

Es posible dividir las veinticinco entregas que, según mi hipótesis, configuran el folletín en siete categorías que corresponden a su modo de recortarse. (En algunos casos, como se verá, una entrega puede pertenecer a más de una categoría, y las asignaciones de algunas de las entregas resultan, como suele ocurrir con este tipo de ordenamiento, tal vez menos convincente que otras.) 1) Cuatro entregas terminan con un apóstrofe apasionado a una persona (dos a Rosas, la 1.^a [769] y la 24.^a [798]; una al general Paz, la 18.^a [789]) o a un lugar personificado (Betsaida y Corozáin, la 12.^a [782]). 2) Cinco terminan al completarse un capítulo (la 3.^a [771], Parte I, capítulo 1; la 8.^a [778], I, 4; la 10.^a [780], II, 1; la 12.^a [782], II, 2; la 20.^a [792], II, 6)²⁶. 3) Cuatro terminan con violencia o muertes (la 2.^a [770], una puñalada y degüellos; la 9.^a [779], una puñalada y azotes; la 19.^a [791], azotes y un fusilamiento; la 25.^a [813], descuartizamientos, balazos, un degüello y una ejecución pública). 4) En adición a las entregas que terminan con muertes y violencia y que

²⁵ El folletín está dividido en «Introducción», Parte primera, capítulos I-IV, y Segunda parte, capítulos I-IX. La edición príncipe, que no es idéntica al folletín, como mantenía Palcos (Guillermo Ara, en su artículo ya citado [p. 376], corrigió, en parte, este error), está dividida en «Advertencia del autor», frontispicio, prólogo (el texto encabezado por la cita «On ne tue point les idées»), «Introducción», parte primera (capítulos I-IV), segunda parte (capítulos I-XI), índice y fe de erratas. (He consultado el ejemplar que pertenece a The Boston Public Library.)

²⁶ Es importante notar que el hecho de que la 8.^a entrega termine con la conclusión del último capítulo de la parte primera permite que la próxima entrega, la 9.^a (779), comience con la impresionante escena de Facundo y el tigre. Esta escena se construye en base a una fórmula efficacísima para el comienzo de un relato, así como para la presentación de un personaje: la identificación postergada. Entra en escena un actor no identificado, nos intriga con su actuación y sólo después de concluirse ésta, aprendemos quién es.

Esta fórmula resulta ser la misma con que Sarmiento había iniciado su biografía de Aldao, aparecida tres meses antes, en febrero. En realidad, la escena de Facundo y el tigre es también la inicial de lo que es literalmente la biografía o «Vida de Juan Facundo Quiroga» (la segunda parte).

buscan provocar el miedo o el horror, hay otras seis cuyo recorte también intenta estimular una reacción emocional más o menos fuerte por parte del lector. (No incluyo aquí los cuatro apóstrofes apasionados.) Hay las entregas ya comentadas que explotan el asombro (la 3.^a y la 4.^a), más otra que también produce esta reacción, a pesar de que el narrador, con su perspectiva racionalista, desmiente el *status* de misterio que las historias narradas podrían tener entre la gente supersticiosa. Me refiero a las cuatro anécdotas sobre la «sabiduría salomónica» con que Sarmiento concluye la 10.^a entrega (780) y el capítulo «Infancia i juventud». (Tanto el folletín como la edición príncipe dan el título de «Vida de Juan Facundo Quiroga» a toda la Segunda parte, y el de «Infancia i juventud», al primer capítulo de esta sección.) Aunque bastante menos cargado de energía que otros cortes, el que termina la 17.^a entrega (788) deja a los federales de Dorrego huyendo del monstruo (Rosas) que acecha a los unitarios y la ciudad de Buenos Aires, produciendo con esta metáfora un mínimo efecto de suspenso. Ciertamente, más efectistas son los cortes de la 22.^a y la 23.^a entrega (794 y 796), que explotan, respectivamente, el patetismo y el erotismo, y que serán comentados más adelante. 5) Dos entregas terminan creando una dependencia semántica total con las palabras iniciales de la entrega siguiente. La 14.^a entrega (784) concluye con las palabras de Agüero, en párrafo aparte y en negritas: «Demos voluntariamente a los pueblos lo que mas tarde nos reclamarán con las armas en la mano.» La entrega siguiente (la 15.^a [785]) comienza: «El pronóstico falló por una palabra.» El pronóstico son las palabras de Agüero, y para que el lector sepa esto debe tener muy presente el final de la entrega del día anterior. La 16.^a entrega (786) concluye con una pregunta: «Después de haber triunfado en la República Argentina el partido que se apellida católico, que a echo por la religión, o los intereses del sacerdocio.» El lector tiene que esperar dos días por la respuesta, ya que el periódico del próximo día no trae folletín. En el 788 (17.^a entrega) se leen estas palabras iniciales: «Lo único que yo sepa, es haber espulsado a los jesuitas, i degollado cuatro sacerdotes...» 6) Tres entregas (la 6.^a [775], la 11.^a [781] y la 21.^a [793]) tienen un tipo de clausura lógica —la conclusión de un argumento, etc.— que no corresponde a ninguna de las categorías ya mencionadas, y 7) solamente cuatro (la 5.^a [774], la 7.^a [777], la 13.^a [783] y la 15.^a [785]) me dan la impresión de no causar ninguna en particular.

Con la excepción del dramático final del folletín, las dos entregas cuyos cortes manipulan las emociones del lector con mayor fidelidad a las fórmulas de la literatura popular de la época, son la 22.^a (794) y la 23.^a (796). El corte de la primera interrumpe la larga digresión sobre la vida original del mayor Navarro. Tal interrupción representa un caso

análogo a los que describe Noël Salomon cuando concluye que para las cinco primeras entregas por lo menos, los cortes no respetan la integridad de los bloques costumbristas. La historia del mayor Navarro es uno de tales bloques que en el texto tienen cierta autonomía en sí. Sin embargo, se puede razonar que, lejos de perjudicarla, el corte *in medias res* logra para la historia el mismo resultado que logra para el folletín —una excitación del deseo de saber lo que pasará después—. Sarmiento escoge bien el momento de la interrupción. Remata la entrega con «una escena patética», la cual no desdeña el cliché de las lágrimas y el eterno adiós:

El día que pasaron la cordillera ubo una escena patética. Era preciso deponer las armas i no abia forma de acer concebir a los indios que abian paises donde no era permitido andar con la lanza en la mano. Navarro se acercó a ellos, les abló en la lengua: fuese animando poco a poco; dos gruesas lágrimas corrieron de sus ojos i los indios clavaron con muestras de angustia sus lanzones en el suelo. Todavía despues de emprendida la marcha, volvieron sus caballos i dieron vuelta en torno de ellos, como si les dijesen un eterno a Dios!

(Continuará)

La última entrega que quiero comentar en esta consideración de los cortes es la 23.^a (796), la que comienza con la continuación de la historia del mayor Navarro, después de la «escena patética» de la entrega anterior. La 23.^a entrega concluye con los diez primeros párrafos del capítulo 8, Segunda parte, «Ciudadela». Cuando se corta la entrega, Facundo acaba de ganar la batalla, y el último acto de él que presenciamos es: «... se presenta en seguida al depósito de prisioneros, separa los oficiales, i se retira a descansar de tanta fatiga, dejando orden de que se les fusile a todos.» Pero el texto de la entrega sigue. Hay un desplazamiento, no a otro lugar o acción, sino a otro nivel narrativo: a la descripción risueña de Tucumán. Es que se nos está preparando una puesta en escena; sólo que el lector no sabe todavía que de eso se trata. La entrega termina al finalizar la descripción de Tucumán, y la próxima (la 24.^a [798]) retomará la acción de Facundo que esta descripción interrumpió. A primera vista, puede parecer hasta contraproducente para el ritmo de un folletín (en los ejemplos clásicos se intenta cerrar las entregas en un estado de tensión no resuelta) que Sarmiento permita disipar la tensión creada por los repetidos gritos de Facundo de «¡cuatro tiradores!» y que cierre la entrega con un cuadro edénico desarrollado en un plano de idealización atemporal. El cuadro, empero, crea su propia tensión, un *frisson* sexual, que contribuirá, tanto por contraste como por sugerencia erótica, a hacer más chocante la escena inicial de la próxima entrega.

Noël Salomon tiene un estudio muy útil sobre este cuadro, que la presente discusión toma como punto de partida²⁷. Sin embargo, en el análisis de Salomon falta por completo toda referencia al contenido sexual del pasaje. De hecho, éste resulta ser el segmento más erótico de todo el *Facundo*. Los otros que merecen este calificativo no son, en mi opinión, los que insisten en la lascivia del protagonista, sino aquel, por ejemplo, en que se describe a las «uríes» de los conventos y monasterios de la antigua Córdoba o aquella otra en que se interrumpe la historia de Severa Villafañe para generalizar sobre el «desonor» voluntario de las mujeres bellas. (De esta curiosa digresión se hablará a su debido momento.)

Tucumán es un Edén. Allí «las pompas de la India están revestidas de las gracias de la Grecia», que incluyen «el mirto consagrado a Venus». Uno de sus bosques, «formado exclusivamente de naranjos dulces», es escena de idilios que provocan en Sarmiento, siguiendo aquí el ejemplo de Andrews, una entusiasta comparación con «las MIL i UNA NOCHE, u otros cuentos de Adas a la oriental»²⁸. Edén, India, Grecia, Arabia: la Arcadia clásica del epígrafe de Malte-Brun se orientaliza, se contagia del exotismo —siempre pronto a transformarse en erotismo— con que la mentalidad europea del XIX invertía el Oriente²⁹.

Pero demos un paso atrás, a la frase que antecede la introducción del bosque de naranjos, donde se habla todavía de otros bosques:

El mayor Andrews, un viajero ingles qe a dedicado muchas pájinas. a la descripcion de tantas maravillas, cuenta qe salia por las mañanas. a estasiarse en la contemplacion de aquella soberbia i brillante vejeta-cion; qe penetraba en los bosqes aromáticos, i delirando, arrebatado-por l enajenacion qe lo dominaba, se internaba en donde veia qe abia oscuridad, espesura; asta qe al fin regresaba a su casa donde le acian. notar qe se abia desgarrado los vestidos, rasguñado i erido la cara, de la qe venia a veces destilando sangre sin qe él lo ubiese sentido.

Salomon describe este episodio, erróneamente atribuido por Sarmiento a Andrews, como un «delirio primero contemplativo y luego casi místico y sangriento»³⁰. A falta de mejor palabra, Salomon opta por el adjetivo

²⁷ «La descripción de Tucumán en el “Facundo” (Fuentes y originalidad creadora», en *Realidad*, pp. 75-90.

²⁸ Sobre esta deuda para con Andrews, véase Salomon, «Descripción», p. 88.

²⁹ Hasta la presencia implícita de Chateaubriand, que Salomon cree encontrar aquí, es consistente con la ambientación erótica del pasaje. En *Atala*, los bosques del Mississippi son escenas del deseo fuertemente sexual —si bien nunca realizado— de Atala y el joven Chactas.

³⁰ Salomon, «Descripción», p. 86.

«místico» para describir esta excursión delirante que consiste en «salir», «penetrar», «internarse» y «regresar». Parece olvidar que muchas veces el lenguaje místico coincide con el sexual, aunque aquí, en realidad, el texto justifica tanto las connotaciones sexuales como las místicas (en ambos casos se trata de lenguaje metafórico), especialmente si se considera que los sitios penetrados —«bosques aromáticos... donde veía que había oscuridad, espesura»— son espacios decididamente femeninos, según las convenciones de una imaginería poco menos que universal.

De esta escena, de connotaciones sexuales francamente violentas, se pasa a aquel otro bosque de naranjos que arquitectónicamente forma un espacio también oscuro y encerrado: «Los rayos de aquel sol tórrido no han podido mirar nunca las escenas que tienen lugar... en aquellas galerías sin límites...» Aquí se dan las escenas dignas de las *Mil y una noches*, como también lo es la imagen con que se cierra la entrega, de obvio parentesco con tantas odaliscas y mujeres dormidas de las artes gráficas del siglo XIX, cuya languidez —cuando no su desnudez— comunicaba el mensaje de la disponibilidad sexual³¹:

Dáos prisa mas bien a imaginaros lo que no digo de la voluptuosidad i belleza de las mujeres que nacen bajo un cielo de fuego, i que desfallecidas van a la siesta a reclinarse muellemente bajo la sombra de los mirtos i laureles, a dormirse embriagadas por las esencias que aogan al que no está habituado a aquella atmósfera.

(Continuará)

Con la invitación a imaginar lo que no se dice de estas mujeres nacidas «bajo un cielo de fuego», el lector tiene con qué pasar el tiempo, mientras espera los dos días para que salga la próxima entrega. Esta abre abruptamente con la noticia de que «Facundo había ganado una de esas enramadas sombrías» (supuestamente del bosque de naranjos, apaciblemente embriagador, aunque también queda el recuerdo de aquellos otros bosques, peligrosamente enajenantes). Facundo es el peligro encarnado. Es el león, el halcón, el Tigre de los Llanos, el bárbaro y el hombre que le arrancó las orejas a su querida y que le abrió la cabeza de un taconazo a Severa Villafañe. Pero aquí, más que otra cosa, es la serpiente en el Paraíso, un rol que, por su cálculo, casi le habría convenido más a Rosas que a Facundo, aunque es cierto que éste, además de violento, tiene fama

³¹ Sobre el erotismo de estas imágenes gráficas, véanse Linda Nochlin, «The Imaginary Orient», en *Art in America* (mayo 1983), pp. 119-131, 187-191, y los ensayos pertinentes en Thomas B. Hess y Linda Nochlin (eds.), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970* (New York: Newsweek, 1972).

de astuto. Aquí Facundo es el seductor sádico que juega con sus presas, así como el estilo dilatorio del párrafo juega con el lector, que sabe que un hombre violador y asesino tiene un grupo de niñas inocentes bajo su poder en un sitio apartado donde el mismo aire que se respira embriaga y enajena³². Esta vez, sin embargo, la castidad femenina no se mancha, como el lector tanto había temido. Sus expectativas, cuidadosamente preparadas por el folletín, quedan burladas, pero Sarmiento, experto en manipular los ritmos de su prosa, no permite que el lector descansa ni un momento. Al contrario, en una sucesión rápida e implacable, el texto acumula horrores: la melodramática escena de los dos hermanitos abrazados para morir y la linda prometida que pierde la razón al recibir el anillo; los cadáveres arrastrados al cementerio que se desmembran en el camino; el padre de ocho hijos fusilado en su cama; la visión grotesca y hasta obscena de Facundo vendiendo enaguas de mujeres; Manuel Gregorio Quiroga, acollarado con un novillo; el niño que se vuelve loco al saber que Facundo busca a su madre; el infeliz padre cuya hija ha despertado la lujuria del caudillo. De hecho, esta entrega, que termina con un apóstrofe a Rosas («Pisoteadla! ¡Oh! sí, pisoteadla!!!...»), es, junto con la entrega del primer día, una de las más emocionalmente cargadas de folletín. Es también la penúltima, y el lector tendrá que esperar quince números o dieciséis días para saber qué pasa.

Mientras tanto, este lector puede satisfacer su curiosidad largamente frustrada por saber qué pasa en la novela histórica *Rienzi*, de Edward Bulwer-Lytton. Este romance, que todavía se puede leer con gusto, fue en aquellos años la novela más popular de este escritor, por entonces popularísimo, tanto en Inglaterra como en el extranjero³³. Para el período que va de 1838 a 1848, José Montesinos anotó diez traducciones españolas publicadas en volumen de las obras de Bulwer, incluyendo cuatro que salieron en La Habana, y Sarmiento, en «Nuestro pecado de los folleti-

³² En este contexto del bosque erotizado, aun la mención de «la espesura de... [la] barba negra» de Facundo tiene que activar, por lo menos de manera inconsciente, la asociación amenazante que una entrega anterior (la 9.^a [779], I, p. 1, «Infancia i juventud») había establecido entre esa barba, su «pelo espesísimo, negro i ensortijado» y el bosque.

³³ Según su nieto y biógrafo Víctor, el segundo Earl of Lytton, «*Rienzi* remained the most popular of Bulwer's novels throughout his lifetime» (*Bulwer-Lytton* [London: Alan Swallow, 1948], p. 50). Otro biógrafo escribe: «Abroad, and particularly in Germany, his reputation was by 1834 far greater than that of any other living English novelist. Foreign libraries of English fiction, translators and commentators, vied with one another in preparing and issuing editions of his works» (Michael Sadleir, *Bulwer: A Panorama. I. Edward and Rosina, 1803-1836* [Boston: Little, Brown & Co., 1931], p. 327).

nes», mencionó que *El Tiempo*, periódico chileno, llevaba un folletín «tomado del inglés Bulwer»³⁴. La publicación reanudada de *Rienzi* en *El Progreso* continuó ininterrumpida hasta el 23 de junio (815), cuando apareció su conclusión. Así es que una entrega figuró en el folletín del 21 de junio, el día en que se presentó a los lectores la última entrega del *Facundo* en un Suplemento, y así es también como los dos textos finalizaron a una distancia de dos días el uno del otro, creando para el lector una concentración particularmente intensa de muertes trágicas: la de Cola di Rienzi, la de Facundo y aun la de Santos Pérez.

TERCERA PARTE: «LA IMAGINACIÓN MELODRAMÁTICA»
EN EL «FACUNDO»

Ya se ha referido al contexto de la sección «Folletín» en que apareció el *Facundo* y cómo puede haber influido sobre su redacción, al igual que sobre las expectativas de sus lectores. Vale la pena insistir más en este contexto y también en aquel más grande del ambiente literario de Chile en aquellos momentos. El prolífico *feuilletoniste* Alejandro Dumas era el autor de ficción más publicado en el folletín de *El Progreso*, con diez títulos diferentes, por lo menos, para el período que tratamos. Esto se compara con los cinco títulos de León Gozlan, el segundo en orden de número de publicaciones. Después de Gozlan no había ningún autor que tuviera más de dos títulos en el folletín. (Estos eran Eduardo Ourliac, Madame Charles Reibaud, Madame Eugenia Foa, Pablo de Musset, Francisco Wey y Paul de Lascaux.) Dumas estaba también bastante presente en el teatro chileno, así como en las reseñas teatrales del folletín de *El Progreso*. Otros dramaturgos, cuyas obras se citaban repetidamente, eran Hugo, Scribe, Soulié y Bretón de los Herreros. Existían, además, folletines en otros periódicos chilenos, y de particular interés es el hecho de que el *Facundo* se publicara por entregas contra el fondo de entusiasmo producido por Eugenio Sue y sus melodramáticos misterios³⁵. Si bien es cierto que Sarmiento publicó algunos capítulos de *Los misterios de París* en marzo de 1844, más significativa resulta la publicación de la novela

³⁴ Leyendo a Montesinos (*Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* [Madrid: Castalia, 1980], pp. 89 y 219), uno tiene la impresión de que, a pesar de sus diez ediciones, Bulwer no gozaba en España de la misma popularidad que los novelistas franceses, cuyas obras literalmente inundaban el mercado.

³⁵ Peter Brooks describe *Los misterios de París* como «a direct novelistic counterpart to melodrama», en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), p. 88.

entera, que *El Mercurio*, de Valparaíso, sacó no en su folletín, sino aparte, en dieciocho entregas vendidas a suscriptores entre agosto de 1844 y junio de 1845³⁶. Esta coincidencia significa que en el mes de junio de 1845 no sólo murieron Facundo y Rienzi para sus atentos lectores, sino también Fleur de Marie, la atribulada heroína de Sue. Sin duda alentados por la recepción de las primeras entregas de *Los misterios de París*, los editores de *El Mercurio* comenzaron, en octubre de 1844, a publicar, como folletín del diario, *Los misterios de Londres*, de un tal Sir Francis Trolopp (seudónimo del francés Paul Féval), y en diciembre del mismo año, a sacar por entregas, en el mismo formato que *Los misterios de París*, *El judío errante*, también de Sue. Ambas novelas seguían saliendo durante los dos meses en que apareció el *Facundo* como folletín. El 19 de junio, dos días antes de la última entrega del *Facundo*, se presentó en un teatro local una adaptación dramática en cinco actos de *Los misterios de París*.

Es evidente que se consumía en grandes dosis una literatura europea

³⁶ Sarmiento menciona a Sue y sus novelas varias veces en sus escritos de estos años. En particular, el 22 de abril de 1845, pocos días antes de aparecer la primera entrega del *Facundo* y cuando todavía está en curso la publicación chilena de *Los misterios de París*, incluye una larga cita de esta novela en un artículo sobre la prensa chilena y su aparente unanimidad en censurar a Rosas («Confrontaciones singulares», en *El Progreso*, en *Obras*, VI, 1887, pp. 135-136). Su artículo sobre un teatro de sainetes populares en Santiago, que sale en *El Progreso* el 8 de enero de 1845, obviamente debe su título «Los misterios de la calle de San Francisco» a la popular novela. Por último, en el capítulo dedicado a París en sus *Viajes*, escribe: «El socialismo cunde, y las novelas de Sue y los dramas lo predicán, lo exponen en perspectiva» (p. 115).

Identificar a Sue con el socialismo era bastante común, no obstante lo que opinaron de él Marx y Engels en *La sagrada familia*, de 1845. El «Prólogo» de la edición chilena de *Los misterios* presentaba el libro como «un apoyo poderoso a los gobiernos filantrópicos» por su influencia positiva sobre los sentimientos humanitarios de sus lectores. Elogiaba su contribución al apresuramiento «sin crisis, ni convulsiones, [d]el momento de una regeneración moral»: «Uno de los medios pacíficos que pueden emplearse con este objeto, es la circulación de libros tan impresivos como el de Mr. Sue; libros superficiales en la apariencia y que no se buscan sino para llenar agradablemente los ratos de ocio; pero que dejan en el ánimo de los lectores una semilla fecunda de verdades morales, y que forman, sin sentirlo, una conciencia social: libros exajerados al parecer, y destinados solamente a conmover fuertemente los espíritus; pero que apesar de sus hipérboles se quedan muchas veces atras de lo que realmente pasa en el mundo: libros, enfin atrevidos, que hacen horrorizar a veces, otras saltar los colores a la cara, y aun arrojarlos de la mano; pero que son dictados por la mas sana intencion a hombres superiores...» (*El Mercurio de Valparaíso, Diario comercial, político y literario*, 4940, 5 de octubre de 1844, p. 3). Sobre las limitaciones del socialismo de Sue, véase, además de *La sagrada familia*, el ensayo de Umberto Eco.

muchas veces de fuerte carácter melodramático. Al emplear este adjetivo, sigo el ejemplo de Peter Brooks, en su excelente estudio *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Partiendo de un análisis del melodrama clásico de aproximadamente las tres primeras décadas del siglo XIX en Francia, Brooks generaliza el concepto de lo melodramático a incluir un modo de concepción y expresión estética que permea el romanticismo y también mucha de la narrativa posromántica, incluyendo la novela, el cine y la televisión. Lo presenta como un sistema semántico y expresivo de origen y naturaleza netamente populares, que funciona hasta en autores generalmente asociados con el arte culto, como Henry James y William Faulkner. En este sentido lato, el melodrama se caracteriza por un expresionismo excesivo, de gestos exagerados o hiperbólicos, que funcionan como signos para significar fuerzas o verdades ocultas. Es un modo que se basa en la polarización ética del universo y que no se cansa de representar la persecución de la virtud por el mal, o sea, el choque irreductible entre estos dos significados. Tanto los personajes como los consumidores de lo melodramático experimentan emociones básicas «in their primal, integral, unrepressed condition»³⁷.

Este fuerte estímulo proporcionado por lo melodramático es lo que recibía el público que asistía al teatro en Santiago o que leía las entregas de *Los misterios de París*. Por fuerza se habría convertido en un gusto, un hábito, una ansiedad que reclamaba satisfacción³⁸. Sarmiento, tanto en las páginas del *Facundo* como en otras que escribió en Chile, mostró cierta ambivalencia ante los excesos del melodrama. Varias veces, en el *Facundo*, declara que ha omitido la relación de iniquidades y crímenes, y en una ocasión irrumpe en su relato con esta censura tanto moral como estética:

Me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad de autor, a la pretension literaria. Si digo mas los cuadros me salen recargados, innobles, asquerosos (12.^a entrega [782]).

Tales protestas de moderación parecen destinadas a distanciarlo de lo melodramático. En una de sus primeras reseñas teatrales, publicadas en *El Mercurio* el 29 de agosto de 1841, Sarmiento adoptaba una posición entre burlona y aprobatoria al hablar del clásico melodrama «La nona

³⁷ Brooks, *Melodramatic Imagination*, p. 35.

³⁸ Jean-Louis Bory, al igual que Brooks, reconoce que el folletín «est parent du théâtre» (p. 24), y añade: «C'est que roman populaire et mélodrame s'adressent au même public, qui réclame d'abord des *émotions*, beaucoup d'*émotions*, et variées, et fortes» (p. 25).

sangrienta» (traducción de «La Nonne sanglante» [1835], basada en la novela gótica *The Monk* del inglés Lewis):

Catacumbas, venenos, espectros, fantasmas, el desconocido, la vision, las calaveras, el hilo, la antorcha, la polvareda, las llamas, la víctima, los jitanos, el puñal, la muerte, el lecho nupcial, lo horroroso hasta no mas, la desesperacion, la fatalidad, todos los elementos, accidentes e incidentes que acompañan al drama de nuestros días, lo romántico en fin, porque la *Nona sangrienta* es un drama romántico desorejado i desaforado a mas no poder³⁹.

Más adelante, en plan aparente de defensa, decía:

El teatro por otra parte es un espectáculo popular, al que todos asisten a distraerse, a gozar mas animadamente de la existencia, a recibir sacudimientos mas profundos que en la vida ordinaria. ¿Os aterran con exhibiciones espantosas, os herizan los cabellos de horror, os hacen volver la cara de asco, os deslumbran con la siniestra vislumbre de las llamas, os llenan de un placer inefable a la aparición silenciosa de la luna, gustais de las emociones apasionadas del amor, os turban los terribles desahogos de la venganza, de los odios, de las pasiones llevadas a su última exajeración? Pues bien, habeis gozado, habeis sufrido. ¿Qué mas quereis?⁴⁰

Un año y medio después, *El Progreso* traía reseñas de tres de los más famosos dramas de Victor Hugo. La primera está atribuida a Sarmiento en las *Obras*, aunque su tono moralista no le es característico y su estilo se asemeja al de las otras dos reseñas, que no han sido recogidas en las *Obras*. La primera es sobre «El rei se divierte», y su autor lo critica, llamándolo «una obra sin arte, que si bien oculta en el fondo una tendencia sana i no poco moral, los medios con que se ha pretendido alcanzarla son tan grotescos, tan poco delicados i ocultos, que casi no hai una escena en que el espectador no sienta ajitado su pudor...»⁴¹. La segunda, en cambio, elogía con entusiasmo «Lucrecia Borgia», recalcando su intención moral y calificándolo de «bella pieza de la literatura francesa»⁴².

³⁹ *Obras*, I (1887), p. 107.

⁴⁰ *Obras*, I, p. 108. La segunda reseña que Sarmiento dedicó a esta obra fue más abiertamente burlesca («Otra vez la Nona sangrienta», en *El Progreso*, 14 de mayo de 1845, en *Obras*, II, pp. 266-268). En su vejez, en «Reminiscencias de la vida literaria», el autor recordaría así la primera noche que vio ese melodrama: «... escribí la crítica del drama archi-romántico, riéndome a carcajadas de los elogios burlescos que le prodigaba para mas realzar su fealdad...» (*Nueva Revista de Buenos Aires*, 1881, en *Obras*, I, p. 337).

⁴¹ 15 de diciembre de 1842, en *Obras*, II, p. 71.

⁴² 48, 5 de enero de 1843.

La tercera, sobre «Hernani», es mixta en su reacción⁴³. Secundando al español Larra, quien se había burlado de lo ridículo del quinto acto, y también criticando la obra por las excesivas libertades que se tomaba con la verdad histórica, el autor, sin embargo, la alababa por conmover al público hasta hacerlo llorar. La exageración, pues, del melodrama y de su heredero el drama romántico fue recibida en las oficinas de *El Progreso* con indulgencia, pero no sin crítica.

Sarmiento tiene múltiples propósitos al redactar el *Facundo*, y sólo uno de ellos es el entretenimiento. Intenta escribir un texto serio, de eficacia política y hasta de cierto valor científico⁴⁴. Sin embargo, quiere persuadir al mayor número de lectores posible, y para lograr este fin no desdeña el poderoso vehículo del arte, de la diversión. Por eso tantas veces en el *Facundo* echa mano a lo que ha aprendido en el teatro y la novela popular, y cuando tiene miedo de que el lector se aburra con alguna disertación sobre el desarrollo cívico, por ejemplo, es capaz de recurrir a las fórmulas probadas del modo melodramático: «Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contaréle crímenes espantosos» (22.^a entrega [794]).

Sin duda, uno de los materiales más puramente melodramáticos del *Facundo* es la historia de Severa Villafañe⁴⁵. Allí, la virtud se encarna en una joven heroína que protege su castidad de los repetidos asaltos del mal, personificado en Facundo. Se acumulan las peripecias más tremebundas. Las figuras masculinas que deberían salir en defensa de su virtud —tíos, hermanos, un cura— la abandonan. Por fin, se interna en un beaterio para esconderse. Es descubierta, y como otras víctimas de Facundo que tampoco han podido soportar el impacto de su fatal mirada, cae muerta al reconocerlo. A pesar de todo, su castidad no ha sido mancillada. He aquí un perfecto melodrama, o, mejor dicho, casi perfecto, ya que la muerte de la heroína hace problemático el necesario triunfo final del bien sobre el mal. Sin embargo, violando los imperativos del buen folletinista, que por nada quiere debilitar la tensión narrativa, Sarmiento interrumpe este relato con un aparte que no sólo disipa la tensión, sino que subvierte el sistema simbólico de la moral melodramática, el cual, en

⁴³ 156, 16 de mayo de 1843.

⁴⁴ Para Sarmiento, el estudio de la historia es una ciencia. Véase «Los estudios históricos en Francia», en *El Progreso*, 20 de mayo de 1844, en *Obras*, II, p. 199.

⁴⁵ Sarmiento la llama un cuento de hadas y un romance. Sin que pudiera estar al tanto de la terminología genérica a lo Northrop Frye, su designación de romance no desentona con las categorías genéricas hoy en boga. Brooks afirma que el melodrama «generally operates in the mode of romance, though with its own specific structures and characters» (*Melodramatic Imagination*, p. 30).

sus manifestaciones más puras por lo menos, requiere una clara identificación entre la virtud o el bien y una heroína casta:

No es solo virtud lo que le hace resistir a la seducción; es repugnancia invencible, instintos bellos de mujer delicada que detesta los tipos de la fuerza brutal, porque teme que ajen su belleza. Una mujer bella trocará muchas veces un poco de desonor propio, por un poco de la gloria que adorna a un hombre célebre; pero de esa gloria noble y alta que para descollar sobre los hombros no necesita de encorvarlos ni envilecerlos, para que en medio de tanto matorral rastroso pueda alcanzarse a ver el arbusto espinoso y descolorido. No es otra la causa de la fragilidad de la piadosa Mme. de Maintenon, la que se atribuye a Mme. Roland y tantas otras mujeres que acen el sacrificio de su reputación por asociarse a hombres esclarecidos (19.^a entrega [791]).

Esta irrupción de lo que tiene todos los visos de ser una fantasía sexual del propio Sarmiento, representa su manera muy personal e idiosincrásica de leer y de reescribir el texto melodramático ⁴⁶.

La entrega que considero la última del folletín *Facundo*, la 25.^a, aparecida en un Suplemento de *El Progreso* el 21 de junio de 1845, explota más conscientemente los recursos de la tragedia que del melodrama ⁴⁷. Ahora bien: según el análisis de Peter Brooks, el drama romántico a lo Víctor Hugo había tratado de darse aires de tragedia heroica, pero había quedado firmemente plantado dentro de lo melodramático, incapaz de producir, a través de la caída de su héroe, «a superior illumination, the

⁴⁶ Susana Zanetti y Margarita B. Pontieri, en su valioso estudio del *Facundo*, ya señalaron otra manera en que Sarmiento subvierte la seriedad de su relato sobre Severa Villafañe. Clasificándolo como sentimental (encuadrado dentro del sistema romántico), notan cómo, «sin embargo, concluye irónicamente ("Una hubo que dio un grito al verlo y cayó exánime. ¿No es un lindo romance? ¡Era la Severa!")» (p. 398).

⁴⁷ Si, como ya se dijo, el final de la 25.^a entrega constituye una conclusión narrativamente lógica para el folletín, vale señalar que el comienzo de esta entrega, que corresponde a los últimos párrafos de II, p. 8 («Ciudadela»), también contribuye a cerrar o redondear el texto completo. Estos párrafos iniciales de la entrega, que comienzan con las palabras: «En Tucuman, Salta y Jujuf quedaba por la invasión de Qiroga, interrumpido o debilitado un gran movimiento industrial y progresivo...», recogen muchos de los temas o motivos introducidos en la primera entrega a partir de la frase hamletiana «De eso se trata, de ser o no ser *salvajes*»: el suelo privilegiado de la Argentina, sus ríos navegables, la inmigración europea, el aporte de la ciencia y de la industria y sobre todo el gran porvenir de la nación. Son éstos precisamente los temas que se recapitulan en «Presente y porvenir», con que termina la edición príncipe del *Facundo*. A falta de este capítulo, el folletín también logra una recapitulación análoga mediante la colocación privilegiada al comienzo de su entrega final de los últimos párrafos del capítulo «Ciudadela».

anagnorisis that is both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos»⁴⁸. En su romance histórico *Rienzi*, Bulwer-Lytton también había querido investir la muerte de su héroe con una solemnidad trágica. Si esa literatura de los años treinta puede considerarse legítimamente trágica o no, y por extensión, si la vida de Facundo Quiroga y sobre todo su muerte, tales como las concibe Sarmiento, pueden considerarse auténticamente trágicas, son cuestiones que prefiero no investigar aquí. Baste por ahora con decir que Sarmiento, quien cita repetidamente a Shakespeare en su obra, construye la vida y la muerte de su personaje recurriendo a ciertos arquetipos o convenciones de la tradición heroica, algunos de los cuales se asocian, en particular, a la tragedia⁴⁹. Estos últimos se concentran en el capítulo «Barranca-Yaco!!!»: la presciencia por parte de Facundo de la catástrofe, las advertencias que confirman lo que ya sabe, pero quiere negar, y su arrogancia, que le resulta fatal. Hasta su forma de morir por una bala en el ojo lo asocia a la tradición épica y al tema de la ceguera y la iluminación trágicas.

Facundo muere, pero todavía no concluye el texto. Sarmiento insiste en introducir la historia de un personaje más, Santos Pérez, el asesino del héroe. Del registro de la tragedia o de la pseudo-tragedia con que se narraba la muerte de Facundo, la prosa desciende al del melodrama con la anécdota del niño degollado. El sacrificio de esta víctima inocente nos vuelve al espanto ético, y el gemido en el viento y el bultito blanquecino en su caballo, al patetismo de la imaginación melodramática. Sigue una frase, algo torpe, que compara el remordimiento de Santos Pérez al de Facundo por un fusilamiento en Mendoza, y el texto pasa a lo

⁴⁸ Brooks, *Melodramatic Imagination*, p. 205 Véase en particular su discusión de «Hernani», pp. 93-109.

⁴⁹ La vida de Facundo es objeto de la siguiente organización literaria: después de su infancia y juventud, que prefiguran al adulto, tanto su carrera militar como su fin se narran de acuerdo con un tradicional patrón heroico. Sus primeras victorias (II, cap. 4, «Ensayos») crean un movimiento ascendente que queda truncado por un dramático revés de su fortuna: las dos derrotas de la Tablada y Oncativo. El séptimo capítulo de la Segunda parte, «Chacón», se abre con el héroe en el nadir de su carrera, pero avanza rápidamente al arquetípico encuentro con el destino en la encrucijada de los tres caminos. De entre los tres, Facundo escoge el que lo llevará a la victoria (Chacón) y al restablecimiento y hasta al aumento de su poder y fama. Ahora, en la cumbre de su carrera (es «el segundo, sino el primero, en poder»), se enfrenta con su rival definitivo: Rosas. En esta lucha, sus «virtudes» —o aquellas cualidades que le han dado fuerza— ahora, por su exceso, se convierten en la causa de su destrucción: «El orgullo i el terrorismo, los dos grandes móviles de su elevación, lo llevan maniatado a la sangrienta catástrofe qe debe terminar su vida.» (Ya en la tercera frase de la «Introducción», Sarmiento había calificado la muerte de Facundo como «trágica».)

que podríamos llamar su registro costumbrista: «¿Quién es, miéntas tanto, este Santos Perez? Es el Gaucho Malo de la campaña de Córdoba...» El asesino resulta ser, igual que Facundo, un hombre naturalmente superior, pero, a diferencia de su víctima, limitado por una falta de ambición. Se narran algunos episodios de su fuga y persecución, que culminan con el tópico no sólo del folklore, sino de tanta narrativa popular, de «una venganza femenil» —el héroe traicionado por una mujer—. Porque a la conclusión de su historia, Santos Pérez se ha convertido en otro héroe. Su historia y el folletín terminan simultáneamente con estas palabras: «... al encaminarse al patíbulo, su talle gigantesca como la de Danton, dominaba la muchedumbre, i sus miradas se fijaban de vez en cuando en el cadalzo como en un andamio de arquitectos». Esta repentina identificación de Santos Pérez con uno de los jacobinos más famosos de la Revolución francesa, lo asocia, de alguna manera, con lo que era para Sarmiento el panteón de los héroes geniales, pero temibles, de la época revolucionaria, donde él colocaba a Napoleón, a Facundo y tal vez hasta a Bolívar. Por lo menos es factible imaginar que al concebir esta comparación tuviera en mente las palabras con que Walter Scott describió a Danton en su *Life of Napoleon Buonaparte* (1827), libro citado por Sarmiento en el primer capítulo (3.^a entrega) de su folletín. Danton, para Scott, era «a character for Shakspeare [*sic*] or Schiller to have drawn in all its broad lights and shades», o sea, una figura de proporciones trágicas⁵⁰. Sarmiento, al cerrar el *Facundo* como folletín, busca, pues, el efecto grandilocuente, y vuelve a insinuar, por este ennoblecimiento de Santos Pérez, aquella lección que decía haber aprendido del drama moderno (léase Hugo) y que lo había guiado en su caracterización de Facundo: «qe aun en los caracteres istóricos mas negros, ai siempre una chispa de virtud qe alumbra por momentos, i se oculta»⁵¹.

De manera apropiada, el folletín muere como había vivido, mezclando

⁵⁰ *Life of Napoleon Buonaparte* (Exeter: J. & B. Williams, 1832), I, p. 173.

⁵¹ Vigésima entrega, 792. La reseña anónima de «Lucrecia Borgia», que aparece en *El Progreso* el 5 de enero de 1843, es también pertinente a la relación que existe entre la caracterización de Facundo y el drama romántico. El autor de la reseña, que obviamente maneja el prefacio que Hugo escribió para su pieza, insiste en la antítesis como base de todos los personajes principales del dramaturgo francés. También habla de la rehabilitación del personaje criminal, lo cual se puede relacionar con la evidente simpatía que despierta en Sarmiento la conversión tardía de Facundo a la causa de la constitución: «El gran pensamiento moral que envuelve esta bella pieza de la literatura francesa, es el de la rehabilitacion humana. Hugo, como casi todos los moralistas y criminalistas de nuestra época, piensa que no hai naturaleza, por infame que sea, que no sea susceptible de rehabilitarse, por una pasion noble, habilmente desenvuelta.»

promiscuamente los registros y medios expresivos de varias formas de literatura popular: el melodrama, el costumbrismo y la tragedia heroica tal como la concebía el drama romántico. Igualmente importante, se muestra fiel a la fórmula explotada por tantos otros folletines eficaces: muere matando.

A P E N D I C E

Las entregas del «Facundo» en «El Progreso»

1. 769, 2 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 9-16): «¡Sombra terrible de Facundo! voi a evocarte... ¿Para qué, pues, tantos millares de víctimas sacrificadas por el puñal, ... si al cabo abias de concluir por la pacífica disolución de la prensa?»
2. 770, 3 mayo 1845, pp. 1-3 (Palcos, pp. 16-31): «El qe aya leído las pájinas qe preceden creerá qe es mi ánimo trazar un cuadro apasionado... En estos largos viajes, el proletario arjentino adqiere el ábito de vivir léjos de la sociedad..., endurecido en las privaciones, i sin contar con otros recursos qe su capacidad i maña personal para precaverse de todos los riesgos qe le cercan de contínuo.»
3. 771, 5 mayo 1845, pp. 1-3 (Palcos, pp. 31-40): «El pueblo qe abita estas estensas comarcas se compone de dos razas diversas... Si el entusiasmo lo anima, descendiende lentamente del caballo, desarrolla su lazo i lo arroja sobre un toro...: lo a cojido de una uña, qe era lo qe se proponia, i vuelve tranqilo a enrrollar su *cuerda*.»
772, 6 mayo 1845: sin folletín.
4. 773, 7 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 41-47): «Si de las condiciones de la vida pastoril tal como la a constituido la colonizacion i la incurria, nacen graves dificultades para una organizacion política cualquiera, ... no puede por otra parte negarse qe esta situacion tiene su costado poético... Pues esto qe parece increible, es con todo, la ciencia vulgar; este era un peon de árrea, i no un rastreador de profesion.»
5. 774, 8 mayo 1845, pp. 1-3 (Palcos, pp. 47-59): «El RASTREADOR ES un personaje grave, circunspecto... Allí concurren cierto número de parroqianos de los alrededores; ... allí se fraterniza por el circular de la copa i las prodigalidades de los qe poseen.»
6. 775, 9 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 59-66): «En esta vida tan sin emociones, el fuego sacude los espíritus enervados... Pero la revolucion le era útil en este sentido, ... qe iba añadir un nuevo centro de reunion,

mayor que el tan circunscrito a que acudian diariamente los varones en toda la estension de las campañas.»

776, 11 mayo 1845: sin folletín.

7. 777, 12 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 66-71): «Aquellas constituciones espartanas, ... todo encontraba al fin camino por donde abrirse paso, i salir a la luz, ostentarse i desenvolverse... ¿Cuál es la ciudad chilena, ... que no pueda enumerar los progresos que a echo en diez años, ... sin escluir aun de este número las que an sido destruidas por los terremotos?»
8. 778, 13 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 71-78): «Pues bien; veamos el estado de la Rioja... Combatimos por volver a las ciudades su vida propia.»
9. 779, 14 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 79-85): «Média entre las ciudades de San Luis i San Juan un dilatado desierto, que por su falta completa de agua recibe el nombre de *travesía*... Cuando se apellidaba Jeneral i tenia coroneles a sus órdenes, acia dar en su casa, ... a un vecino tan pacífico, tan juicioso, como era valiente i gaucho, doscientos azotes.»
10. 780, 15 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 85-91): «Facundo reaparece despues en Buenos Aires... De estos echos ai a centenares en la vida de Facundo, i... an servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa entre ombres groseros, que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales.»
11. 781, 16 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 93-102): «En un documento tan antiguo como el año de 1560, e visto consignado el nombre de Mendoza... Al tercer año se suprimió la ceremonia del remate, i el año 1831 Quiroga mandaba todavía a la Rioja dos mil pesos, valor de los diezmos.»
12. 782, 17 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 102-108): «Pero faltaba un paso que dar... ¡En verdad os digo que Zodoma i Gomorra fueron mejor tratadas que lo que debeis serlo vosotras!»
13. 783, 19 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 109-117): «Facundo posee la Rioja como árbitro i dueño absoluto... Esta no era una ilusión de Rivadavia; era el pensamiento jeneral de la *ciudad*, era su espíritu, su tendencia.»
14. 784, 20 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 117-124): «El mas o el ménos dividia los partidos... [en negritas] “Demos voluntariamente a los pueblos lo que mas tarde nos reclamarán con las armas en la mano.”»
15. 785, 21 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 124-133): «El pronóstico falló por una palabra... Por la libertad del pensamiento europeo: fijad el pensamiento...: así en Asia, donde el ombre vive bajo Gobiernos como el de Rosas, lleva desde los tiempos de Abraam vestido talar.»

16. 786, 22 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 133-140): «Aun ai mas; cada civilizacion a tenido su traje... Despues de aber triunfado en la República Argentina el partido..., qe a echo por la relijion, o los intereses del sacerdocio.»
- 787, 23 mayo 1845: sin folletín.
17. 788, 24 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 140-147): «Lo único qe yo sepa es aber espulsado a los jesuitas... Los unitarios no comprendian qe con Dorrego venian replegándose a a *ciudad*, los qe abian qerido acerse intermediarios..., i qe el mónstruo... no buscaba a Dorrego, sino... a ellos mismos, qe eran su mas alta espresion.»
18. 789, 26 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 147-154): «En este estado de cosas, ... desembarca la primera division del ejército mandado por Lavalle... La FE os salvará i en ti la civilizacion!»
- 790, 27 mayo 1845: sin folletín.
19. 791, 28 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 154-164): «Algo debe aber de predestinado en este ombre... No creyendo aun bastante este paso previo a toda otra medida, Facundo ace traer un viejecito cojo..., i lo ace fusilar..., por qe EL ENVIADO DE DIOS no se cuida siempre de qe sus víctimas se confiesan.»
20. 792, 29 mayo 1845, p. 1 (Palcos, pp. 164-168): «Preparada así la *opinion pública*, no ai sacrificios qe la *ciudad* de San Juan no esté pronta a acer... Una simple maniobra abia derrotado al valiente Qiroga, i tantos orrores... abian terminado en dar... algunos miles de prisioneros inútiles, a Paz.»
21. 793, 30 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 169-176): «Facundo, el GAUCHO MALO de los Llanos, no vuelve a sus pagos esta vez... Pues bien: todos los jefes son argentinos, ...: e aqi el error de la estrategia argentina.»
22. 794, 31 mayo 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 177-185): «La línea se forma en lugar conveniente... Todavía despues de emprendida la marcha, ... dieron vuelta en torno de ellos, como si les dijesen un eterno a Dios!»
- 795, 2 junio 1845: sin folletín.
23. 796, 3 junio 1845, pp. 1-3 (Palcos, pp. 185-195): «Con estas disposiciones de espíritu pasó el Mayor Navarro a Chile... Dáos prisa mas bien a imajinaros lo qe no digo de la voluptuosidad i belleza de las mujeres qe...

van a la siesta... a dormirse embriagadas por las esencias que aogan al que no está habituado a aquella atmósfera.»

797, 4 junio 1845: sin folletín.

24. 798, 5 junio 1845, pp. 1-2 (Palcos, pp. 195-201): «Facundo abia ganado una de esas enramadas sombrías... Pisoteadla! ¡Oh! sí, pisoteadla!!!...»

799, 6 junio 1845: sin folletín.

800-813, 7-21 junio 1845: la continuación de *Rienzi* ocupa el folletín.

25. (No en el folletín, sino en un Suplemento.) 813, 21 junio 1845, una hoja grande, ambos lados completos (Palcos, pp. 201-226): «En Tucuman, Salta i Jujui quedaba por la invasion de Qiroga, interrumpido o debilitado un gran movimiento industrial... Al bajar del carro que lo conducia a la cárcel, gritó... i al encaminarse al patíbulo, ... sus miradas se fijaban de vez en cuando en el cadalzo como en un andamio de arquitectos.»

