

Reír de la guerra. El humor de una comedia de Alberdi¹

FIELBAUM, Alejandro / Profesor ATER de la Universidad de Picardie Jules Verne –
afielbaums@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Juan Bautista Alberdi - humor - romanticismo - drama

> Resumen

Intentamos mostrar la distancia entre la concepción romántica del humor y la de Juan Bautista Alberdi, tantas veces caracterizado como romántico. Para ello, partimos exponiendo la concepción del humor en Novalis como crítica del saber. Luego mostramos cómo Alberdi busca un humor al servicio del saber, tanto en la concepción de la sátira que despliega en *La Moda* como en la idea de la comedia que forja en Montevideo. Finalmente, mostramos cómo esa noción se despliega en la comedia de *El Gigante Amapolas*, en la que Alberdi busca mostrar cómicamente los errores de una sociedad que, gracias al saber ganado por la observación de la comedia, podría corregirse y superar la ridiculez.

> Presentación

Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar.
(Roberto Arlt, Saverio el cruel)

La lengua del humor

Puede parecer extraño que un trabajo sobre el humor arranque con Novalis, poeta aparentemente siempre tan serio, sobre todo en sus conocidos himnos. El peso que brinda a la literatura parece distar de la liviandad humorística, al punto de que la poesía parece regir, en su agenda, los asuntos más serios. Así, el personaje de una inconclusa novela juvenil explicita hasta la guerra puede regirse bajo la promesa del poema:

La guerra, en general, se me antoja una acción poética -respondió Enrique-. Cuando la gente piensa combatir por la miserable posesión de una tierra no advierte que lo que les impulsa a la lucha es un espíritu romántico, siempre anhelante de destruir por sí mismo los malos instintos inútiles. Podríamos

¹ Lo aquí presentado retoma y resume partes de mi investigación doctoral "Un siglo no tan serio. Políticas del humor literario en Chile (1799-1887)", presentada en el Doctorado de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos la Universidad de París 8 Vincennes – Saint-Denis en noviembre de 2022.

afirmar que ambos ejércitos luchan siempre por el mismo ideal de la poesía y que los dos son adictos a una bandera invisible (1983 [1800]: 176).

De este modo, Novalis apuesta por cierta política de un espíritu capaz de batirse más allá de cualquier interés egoísta y de cualquier razón de Estado. Las acciones más importantes del orden colectivo quedan subsumidas bajo el signo soberano del poema, reacio a cualquier sistematización. La bullada autonomía literaria defendida por el romanticismo no se limita a pedir un espacio para la literatura, pide que toda la vida se rija por esta. Según explica Lukács, instala la idea de la poesía como ética (1975: 86).

La tentativa romántica rehúye así de la determinación racional de la acción propuesta por las versiones dominantes de la filosofía moderna. Esta posición del romanticismo ha permitido que varias lecturas identifiquen el romanticismo con cierto irracionalismo, o bien con un deseo de retorno a una vida comunitaria no moderna (por ejemplo, Koselleck, 2012: 203; Lowy & Saire, 1992: 30). Sin embargo, la concepción romántica del carácter poético de la lengua rehúye de todo intento de dar con alguna realidad fuera del lenguaje, también de cualquier pretensión de una palabra plena que pudiera realmente restituir algún pasado, comunidad o cualquier otra bandera.

El intento de Novalis de devolver a Europa su antiguo catolicismo va así acompañado de una concepción de la lengua que impide ese retorno. Antes que una comunidad al margen de la modernidad, el romanticismo apela a otro tipo de vida, acaso otro tipo de modernidad, en la que la lengua pueda discurrir con el entusiasmo de saberse impropia, insegura. Novalis afirma la indeterminación como el único móvil que permite que la lengua discurra:

Es de admirar el ridículo error de que la gente crea que habla para decir las cosas. Precisamente lo propio del lenguaje, que solo se preocupa de sí mismo, no lo sabe nadie. Por eso es un misterio tan maravilloso y fecundo que cuando uno habla solo por hablar, justamente entonces, exprese las verdades mas espléndidas y originales. Quiere, sin embargo, hablar de algo determinado, y el caprichoso lenguaje consigue que diga las cosas más ridículas y equivocadas. De ahí proviene también el odio que mucha gente sería siente contra el lenguaje. Nota su petulancia, pero no nota que aquel charlar que desprecian es la cara infinitamente seria del lenguaje (2007 [1795]: 268).

La única lectura seria que ofrece la lengua es la que acepta su juego. La crítica de Novalis es radical: nunca termina de saberse la lengua con la cual se quiere saber, y esa falta de saber es la que exige seguir ensayando una lengua que ya no puede ponerse al resguardo del humor, que solo puede hacer más, ni menos, que reír de sus propias pretensiones.

El saber, de ahí en adelante, es saber de la propia desorganización, atravesado por la inestabilidad que instala la poesía, en tanto forma de la lengua que se vuelve sobre sí. Según Novalis, si el lógico parte del predicado, el matemático del sujeto y el filósofo de la cópula, el poeta parte del sujeto y del predicado, el poeta filósofo del sujeto, el predicado y la cópula a la vez (1977 [1795-1800]: 128). La poesía resulta entonces la manera

más elevada del saber por su capacidad de revolver, fragmentar todos los saberes, hasta disolverles en el infinito e inestable tanteo que exige una reflexión seria.

La lucidez de la crítica romántica de la política no reside entonces en la elaboración de un discurso político de contenido romántico. Antes bien, reside en la crítica de la lengua que querría fundamentar los discursos que quisieran fundamentar el orden social y diferenciar sus instituciones y saberes (cfr. Bohrer, 2000: 11; Valpione, 2019).

Lejos de sustraerse de tal incerteza, los discursos artísticos son los que exponen a ella, afirmándola. Ninguna de sus categorías queda a resguardo del juego romántico, capaz de mezclar todo tipo de práctica. También la religión cristiana, dice Novalis, es un espectáculo teatral que mezcla tragedia y comedia (1997 [1795-1800]: 441).

Toda lengua parece entonces sometida al filo del humor si quiere decir un mundo no mucho más certero. En efecto, Novalis resalta cierto carácter humorístico del mundo al apuntar que también la naturaleza se muestra humorística, en el reino animal (1977 [1795-1800]: 256). El sujeto pierde el monopolio del humor y solo puede responder a esa pérdida escribiéndose también con humor. La humanidad, apunta Novalis es un papel humorístico (1977 [1795-1800]: 210).

De esta forma, Novalis abre la conocida fascinación romántica por el *Witz*. Traducido como chiste o ingenio (cfr. Gómez Mango & Pontalis, 158-159), se trata de una incisión fugaz en la lengua que desarma el discurso esperado. Novalis lo describe como el encuentro entre la imaginación y la facultad de juzgar (1977: 205). Allí donde el sistema moderno del saber espera una conclusión particular ante una situación particular, el *Witz* inventa un cierre inesperado que no concluye en saber y mantiene la apertura de la lengua en su juego. El *Witz* una respuesta breve, incierta, poco serena. Según Novalis, le es propio indicar lo insignificante, lo común, lo feo, incluso lo no civilizado. Tales elementos se entremezclan y alteran cualquier seguridad del saber. Así, Novalis describe en el chiste la mezcla de judío y cosmopolita, infancia y sabiduría, bandolerismo y nobleza, abundancia y carencia de juicio en el ingenio (1997: 209).

El humor en el teatro redobla esa distancia. Contra una larga tradición europea (cfr. Wellek, 1955: 25), Novalis defiende a Aristófanes, en cuya obra ve un teatro que expone su artificialidad (1997: 345). Contra cualquier ilusión mimética, su teatro se muestra como una simulación que no se deja regir por ningún saber externo, la herencia de la comedia antigua abre el futuro de un teatro que, más allá de uno u otro género, se expone atravesado por el humor, renuente a cualquier conclusión que pudiera asegurar su saber.

› **Una risa que sabe**

Las posiciones que tan someramente exponemos, y que ciertamente pueden complementarse con otras ideas de los hermanos Schlegel acerca del humor y la comedia (por ejemplo, 1996: 128), permiten discutir la

reiterada caracterización de Alberdi, o de sus contemporáneos, como románticos (por ejemplo, Marí, 1995: 100; Ramaglia, 2010: 187)². Frente a ello, nos gustaría retomar ciertas lecturas que han mostrado el carácter selectivo de la lectura hecha por Alberdi de los autores románticos (por ejemplo, Dotti, 2009: 49) para mostrar cómo la posición que elabora sobre humor dista de la romántica, puesto que pone el humor al servicio del saber con el que quisiera organizar la República

En efecto, al final de su vida, Alberdi se posiciona frente a sus antecesores mediante una autobiográficamente que expone una nueva risa. Narra que ha sido celebrado, al final de sus estudios, con *broma espiritual* por haber jurado en mal latín. El saber caduco resulta risible, en contraposición al saber presente que le permite hacer bromas gracias a su conocimiento del pasado que sí importa, en la agenda de Alberdi, para construir un orden moderno.

De este modo, Alberdi cuenta que después organiza los festejos por el aniversario de la Independencia. Con un amigo, ríen de la soledad del gobernador de la provincia, a quien identifican con un personaje de la ópera de Rossini. Acaso confirmando esa mirada crítica de los jóvenes, el gobernador se habría sumado a la risa, contagiado de la enfermedad de *reír por reír* (1900: 283). Mientras el gobernador ríe por no saber, los jóvenes ríen sabiendo, ríen de quien se suma a la risa sin saber de qué reír. Solo la risa de los jóvenes puede mostrar una alegría no ignorante, y entonces realmente celebrar la Independencia que pueden seguir proyectando.

En ese sentido, Alberdi se autoriza gracias a una risa que muestra la brecha entre su saber y la ignorancia ajena. En su discurso en el Salón Literario, subraya la chance de cierta crítica de lo ridículo, expresión de un presente desajustado. Esa crítica ríe del pasado en el presente, también del futuro que se precipita en llegar y cae. Siguiendo el ejemplo de Alberdi, el niño no es ridículo por impotente, lo es cuando se cree adulto; ridículo es también lo perfecto fuera de lugar (I: 264)³.

La literatura nacional ha de exhibir esa ridiculez, transversal en una sociedad tensionada entre federales, acaso demasiado niños, y unitarios, quizá demasiado adultos. La crítica joven debe superar esa tensión al conocer, reír y transformar esa sociedad. De ahí en adelante puede leerse en Alberdi lo que Rodríguez Pérsico bien describe como cierta crítica satírica, presta a politizar lo estético (1993: 154).

Alberdi abre así un nuevo tipo de crítica, capaz de reír de las costumbres modernas, gracias a la sátira desplegada en la gaceta *La Moda*. Marca otra forma de prensa, no delimitada por la necesidad de la información o el discurso de algún bando (Calavaro, 1996: 53). Antes bien, presenta cierta crítica

² Quizá no está de más precisar que esas lecturas suelen vincular a Alberdi con Herder, como en el caso de las interpretaciones de Canals Feijoó (1995: 31) Chávez (1982: 50), Orgaz (1937: 103) o Terán (2004: 32, 46). A este respecto habría que decir que Herder está lejos de la defensa del humor que puede hallarse en Novalis o Schlegel, también que Alberdi no está cerca de la defensa de la literatura que puede leerse en Herder.

³ Citamos a Alberdi, cuando es posible, desde la versión de sus *Obras Completas* publicadas por Tribuna Nacional en Buenos Aires, 1886, indicando tomo y luego el número de página.

generalizada a la sociedad, sus informaciones y bandos. La nueva risa queda al centro de la crítica a un viejo orden que no permite críticas directas. Desplaza las formas imperantes de la discusión política, al punto de que *La Moda* medio fue leída en su momento como un diario frívolo, documenta Martino (2009).

Sin embargo, el propio Alberdi explicita la seriedad que puede tener su crítica satírica. Así, se jacta de la importancia de cierta negligencia estudiada, prudente, tan falta de ignorancia que la más frívola de sus chanzas está llena de seriedad (I: 324). La aparente displicencia de la sátira permite valerse de objetos que pueden parecer banales para cuestionar el orden social. Según Horacio González, Alberdi supone que la escritura sobre objetos y costumbres puede generar nuevas formas de la política (2011: 7).

De esta manera, la sátira abre la chance de la crítica allí donde ella parece imposible. Puesto que ya nadie quiere oír sermones, según indica Alberdi, las opciones para imponerse ante un público indiferente son el dinero, la fuerza o la risa. En un orden que parece gobernar aliando lo primero y lo segundo, la risa aparece como un agente invencible, capaz de atravesar los desiertos (I: 318). La crítica debe valerse de ella, para reír, en particular, de quienes creen que pueden sobrepasar el dinero y la fuerza sin pasar por la risa correctora, el dinero y la fuerza.

Esos sujetos son, para Alberdi, los románticos. Contra ideas como las de Schlegel o Novalis, asume que su saber puede reír del pretencioso esteticismo que esconde su falta de saber en una vanidosa artificialidad:

Para hacer una visita, no es necesario saber la hora; que la sepan los serenos, y los maestros de escuela. Es más romántico, más *fashionable* el dejarse andar en brazos de una dulce distracción, y hacer como Byron, o como M. Fox, sí posible es, de la noche día, y del día noche. Métase V. aunque sea á las dos de la tarde; así se estila en París y en Londres; se supone que la gente de tono come a las cinco (I: 291).

El humor en la derrota

La crítica de Alberdi al romanticismo brinda un ejemplo de su concepción de la sátira como idealización de lo ridículo (I: 296). Al simular defender lo que cuestiona, puede no decir directamente lo que critica, y así eludir la censura durante un par de años. Su crítica indirecta intenta infiltrarse en el bloque dominante con un saber que quizá no todos comprenderán, pero que carga con una capacidad transformadora de la que Alberdi no duda.

Sin embargo, el orden rosista pronto exilia también a Alberdi, quien ve entonces la impotencia de su proyecto. Ya en su partida, narrada en la autobiografía, su humor se torna distinto, más directo. Tras engañar a la autoridad para sacar papeles clandestinos del país, a menos de una milla de la orilla, arroja al agua la divisa oficial con palabras que hacen reír a los presentes (1900: 304). Mientras los románticos simulan para ocultar su falta de saber, Alberdi lo hace para que el saber necesario pueda subsistir.

De este modo, Alberdi asume la necesidad de mostrar la distancia entre una y otra forma de simular. El teatro gana la tarea de simular esa simulación impotente y mostrar la necesidad de su superación. De ahí la necesidad de pasar de la sátira a la comedia, forma que para Alberdi es propia de una sociedad infantil, como la americana.

Alberdi despliega entonces una nueva concepción del humor, centrada en la comedia, comprendida como la, forma propia de un pueblo que sigue siendo niño, de modo que podría creer que la sátira celebra lo que critica. Según su crítico diagnóstico, todo es ridículo en América después de la Independencia. Ante la falta de saber, el pueblo debe aprender riendo, como en la infancia. En vez de simular ante un público racional, debe mostrar los defectos a un público irracional, brindándole *un espejo verídico* que permita corregir esos defectos (1986: 139).

La nueva estrategia de Alberdi puede leerse en la breve comedia que lleva por expresivo título *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*. Algo pomposo, por no decir fatuo, el título parece indicar una guerra formidable y termina riendo de quienes así la lean, incluyendo por cierto de quienes pudieran poetizar la guerra, como Novalis.

Según Elida Lois, esta obra está lejos de las burlas festivas de Alberdi en su juventud. Si ellas podían ser leídas con cierto relajamiento, esta obra pone al público en una sala de espejos deformantes que le presenta una verdad encubierta entre las máscaras cotidianas (2010: 22). A través de la exageración, muestra los defectos que debe superar para crecer.

Antes de comenzar la obra, en efecto, Alberdi la llama *peti-pieza cómica*, con un galicismo que indica la pequeñez de lo que muestra y critica. A diferencia de los previos cantos épicos que celebraban las victorias de los líderes, el tucumano busca con su impedir que los nuevos líderes americanos insistan en innecesarias guerras. Dedicar la obra a los gobernantes, con el deseo, según explicita, de que *conozcan el escollo y se abstengan de caer en él*. Busca evitar la caída cómica gracias a la comedia que enseña cómo no seguir cayendo.

Antes del guion, de hecho, Alberdi explicita qué quiere decir con la obra. En vez de un prefacio, añade cuatro epígrafes que buscan aclarar lo que después no será del todo opaco: promete decir la verdad en lugar de hacer concesiones estériles, reanimar la fe al enseñar lo sucedido. De lo contrario, asevera, podrán ahorcarlo. Es tal su certeza que se arriesga a la muerte y asegura que la obra enseñará a despreciar ese riesgo, dice el epígrafe final.

Alberdi asume que se halla en una sociedad violenta, de la que no podrá salir sin reír de la violencia imperante. Como explica Kohan, ante la guerra Alberdi pide la parodia (2014: 30).

Así, la comedia transcurre en un campo de guerra, resguardado por un gigante de hojalata que posee un gran puñal ensangrentado. Antes de comenzar la trama, ya hay violencia y una simulación que, a diferencia de la simulación satírica, esconde su falta de saber. En vez de un ejército valiente, aparece un solitario centinela,

quien duda de lo que se dice sobre la guerra y del éxito de su ejército, sin por ello vacilar en su rol contra los locos enemigos vencidos por el gigante, a quien guiña un ojo.

Desde el comienzo los humanos buscan confirmarse con la gigante simulación de un gigante. Como bien explica Rodríguez Pérsico, el humor de la obra se basa en cierta literalización (1993: 66). Los personajes ridiculizados leen los signos como la realidad. El gigante gana sin pelear, basta con su presencia para dejar de combatir, o para celebrarlo.

Para retratar esa guerra sin combate, Alberdi retoma el viejo tópico cómico del soldado cobarde, encarnado por un tamborillero cuya esposa desea disuadirlo de ir a la batalla. Para ello, le describe con temor al ejército invasor: tres columnas lideradas por el capitán Mosquito, el teniente Guitarra y el mayor Mentirola. Es evidente que se trata de tres nombres algo farsescos, expresivos de cierta articulación entre animalidad, música y mentira, propia de un orden que esconde su falta de razón con falsedades e intentos de arte que le impiden conocerse y corregirse.

Pero ese ejército ya está dividido antes de la guerra. Al momento de atacar, deben votar la dirección, lo que redobla la división. Mosquito señala la importancia del aspecto, exhibiendo sus bigotes, jactándose de parecer un peligroso insecto. En un bando sin razón, la apariencia y la animalidad resultan argumento a favor. Sin embargo, los otros dos líderes se coluden y se escogen entre sí, de modo que Mosquito se retira y los líderes que restan no saben qué hacer: siendo ambos generales, sus decisiones podrían cruzarse y estorbarse.

En la ridiculizada falta de orden, los generales acuerdan dirigir el ejército una cada hora cada uno. Pero ni siquiera ese cronograma sin proyección es respetado, pues Guitarra desobedece a Mentirola y no envía su bando a la vanguardia. La cobardía de quien desobedece ni siquiera logra engañar con un buen argumento militar, pues propone que ambos batallones marchen de frente. Guitarra, por consiguiente, es expulsado del ejército, con su batallón.

El líder que queda celebra el desmembramiento del ejército en nombre de la exclusiva gloria que tendrá. Preocupado de la fama y no de la victoria, celebra con un discurso épico al batallón que pronto no desea batallar, asustado por el discurso de un general que dice simpatizar con el miedo de los soldados.

Mentirola pide entonces a los soldados que alguien toque al gigante con una vara, para saber si está despierto. Un soldado percibe que es de palo, lo que asusta más a Mentirola, quien ordena la retirada. Como lo había predicho el tamborillero, la simulación de la presencia del gigante basta para resistir ante tan torpe ejército.

Tras la huida, la simulación de la batalla va acompañada de la simulación de una deliberación colectiva. Mentirola improvisa un consejo de guerra para tomar una decisión. Al ser el único general, representa a los que han partido para generar una farsa de discusión. Mentirola comienza proponiendo el retiro, pues asume que la inmovilidad del enemigo es síntoma de su fuerza. Luego simula representar al Teniente Guitarra,

quien con distintos refranes corrobora el punto de vista mentirolesco. Para finalizar, Mentirola expone la opinión de Mosquito, quien señala la necesidad de atacar, dada la inmovilidad del enemigo. Mentirola reprocha que esa decisión se debe a la antipatía de Mosquito ante los otros generales, no sin recordar que se ha retirado de la batalla perdida.

La ridiculez de esta falsa discusión se hiperboliza cuando Mentirola aparece discutiendo consigo mismo, pasando rápidamente de su posición a la de Mosquito. Se desdobra para acusar, o acaso acusarse, de miedo y tradición, con argumentos predecibles que terminan con Mentirola afirmando que el sabio consejo ha decidido retirarse de la guerra.

Alberdi lega así una comedia de ejércitos sin liderazgos ni objetivos. En medio la guerra civil, su crítica no celebra a uno u otro bando, pues ríe de todos los aparentes ejércitos y democracias, incapaces de organizar una columna, dar una batalla o tomar una decisión.

› **La comedia de Rosas**

La ridiculez generalizada en el continente que cuestiona Alberdi le exige reír también de las costumbres del bando supuestamente defendido por el gigante. El tamborillero ni siquiera es capaz de defender los palillos que le quita su esposa, a quien alega que allí se pierde el país. También en su bando la música esconde la falta de valor y disciplina, al punto de que el oficial pronto reprocha la falta de palillos, pero es burlado al creer que se han perdido debido a los inexistentes misiles.

Pero en esa guerra simulada es mejor no pelear. Si el bando invasor amenaza con la fuerza sin tener el saber, al punto de no atacar por haber sido engañado, el bando invadido resiste sin fuerza ni saber. El general ata las manos y pies de los soldados, pues basta con imitar al gigante y no moverse, hasta que los enemigos se derroten a sí mismos.

Sin embargo, el bando triunfante no gana mucho, pues no logra superar ese estado de falsa guerra. Si bien los soldados de este bando ríen del engaño, luego celebran al gigante como si hubiese ganado una guerra seria. En efecto, el general continúa su arenga en nombre de la lucha por la libertad, expulsando por insolente a quien interrumpe el discurso de la guerra.

Así, en el pueblo triunfante se vitorea el nombre del gigante. El oficial destaca la libertad de su patria y la valentía de su ejército, celebrando particularmente el talento y valor del gigante en la batalla, la sexta que ha ganado, según su recuento. Luego el tamborillero contará que en las otras cinco los enemigos ni siquiera se han acercado.

La sociedad en guerra aparece entonces como un orden de simulación generalizada. El tamborillero se vanagloria se ante su esposa, a quien explica que no hay muertos porque ha sido tal el miedo de los rivales

que han revivido y arrancado. La mujer le cree porque ha visto al ejército corriendo en retirada. Celebra a su pareja y la valentía del gigante:

!¡Derrotar siete ejércitos, él solo! ¡Pelear doce años seguidos y salir siempre vencedor! ¡Tener diez enemigos y triunfar de todos! ¡Dar veinte batallas, tan reñidas como la de hoy, y salir victorioso en todas ellas! Todo esto ¿Qué quiere decir Francisquillo? Quiere decir que el Gigante Amapolas, es un prodigio de talento y valor; y que donde quiera que aparecen sus enemigos, los destroza y disipa a fuerza de habilidad y coraje, como ha sucedido esta vez; ¿No es así, Francisquillo, no quiere decir esto? (II: 121).

El exceso de exclamaciones y preguntas en el discurso de la mujer es indicativo de cierta mezcla de entusiasmo e ignorancia. Toda la sociedad celebra al gigante al que jamás ha visto moverse. En lugar de comprender ese engaño, se engaña con esa farsa, unificándose al celebrar la ridiculez.

Preocupado por la pedagogía de la comedia, Alberdi explicita el vínculo entre el orden ridiculizado y la sociedad rosista. Los extranjeros, señala la mujer, tendrían con orgullo un botón de la casaca de Rosas. El hombre intenta corregirla recordando que el nombre del gigante es Amapolas, pero la mujer señala que dice ese nombre "para variar". El tamborillero sugiere entonces hablar del Gigante Floripondios, pues no hay que hablar del Gigante Rosas.

Alberdi parece cuestionar el límite de la representación cómica al exponer el artificio que desestabiliza el límite del saber de la representación, pero sortea ese vértigo con el saber que le permite seguir riendo de ese orden que podría censurarlo. Su chiste no solo juega con el carácter florido del nombre del gobernante al que se opone. Elabora también su objeción a las costumbres del gobierno rosista: el dictador se jacta de triunfos que no son suyos y entonces debe censurar esa y otras denuncias. No es capaz de corregirse, al igual que la mujer del tamborillero, quien después llama Tulipanes al gigante Amapolas.

La superación cómica de Rosas

Así, en medio de la celebración suena otra alarma de guerra, la que poco sorprende al tamborillero, quien predice que la dinámica continuará hasta que ellos dejen de ser asnos y gallinas sus enemigos. En esa sociedad que necesita de la guerra, cada quien termina hallando su conveniencia al no avanzar.

Sin embargo, un motín interrumpe la repetición. Un sargento desea pelear, no sin antes criticar a los previos líderes. En lugar de una arenga que motive la batalla que no se ha de dar, explica la torpeza de la historia de esas batallas:

Por nuestras disparadas locas y cobardes, se han arruinado fortunas cuantiosas, se han perdido años preciosos, oportunidades que tal vez no vuelvan, vidas que tenían porvenir, poblaciones enteras de hombres. Estamos espantándonos de fantasmas: no hay tales sesenta piezas, ni ocho mil infantes, ni treinta escuadrones; esas fuerzas solo existen en la imaginación miedosa de ustedes: lo que hay al frente es un héroe de papel, mujeres en vez de soldados, perros rabiosos en vez de leones, y hombres atados de pies y manos. -No somos vencedores, porque no queremos serlo" (II: 217).

Este adecuado discurso llama a atravesar los fantasmas que se han inventado los personajes de esa comedia que no avanzaba. Los tenientes se retiran, el ejército bate al gigante, se desengaña del tamaño del ejército rival y el sargento triunfante cierra la obra con un discurso donde reconoce que no hay grandeza en vencer gigantes de paja. Simplemente, según confiesa, ha seguido el buen sentido popular que faltaba a los antiguos líderes. La patria se libera sin libertadores. Las revoluciones anónimas, concluye, son los verdaderos triunfos.

El desenlace no solo propone nuevos liderazgos que no prolonguen los torpes caudillismos previos. Además, da a entender que la única manera de superar la ridiculez es sustrayéndose de su lógica simuladora. Poco importa ganar o perder si se mantiene la farsa. Es necesario entonces otro saber que recupere los defectos enseñados por la comedia para interrumpirla, con seriedad.

Alberdi despliega así una crítica del artificio que intenta superar con un discurso sobre la guerra ajeno a cualquier deseo estético. Lejos de cualquier romanticismo, asume la posibilidad de un saber certero que puede guiar la política, pudiendo dirimir, con certeza, entre el sujeto que ríe y el objeto del que ríe. Es ello lo que *Saverio el cruel*, entre otros textos, habrá de interrumpir. Pero esa ya es otra escena.

Bibliografía

- Alberdi, J. B. (1886). *Obras Completas*. Buenos Aires: La Tribuna Nacional.
- _____. (1900). *Escritos póstumos. Tomo XV*. Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi.
- _____. (1986). *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Calavaro, D. (1996). *Revistas argentinas del siglo XIX*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Canals Feijóo, B. (1955). "Introducción". Juan Bautista Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. Buenos Aires: Hachette.
- Chávez, F. (1982). *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Dotti, J. (2009). *Las vetas del texto*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Edmundo Gómez Mango & J.-B. Pontalis (2012) "Avec Heine: Les "co-irrégionnaires. *Freud avec les écrivains* (pp. 145-175). París: Gallimard.
- González, H. (2011). "Prólogo", pp. 7-8. *La Moda*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Kohan, M. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Koselleck, R. (2012) [2001]. "Innovaciones conceptuales del lenguaje de la Ilustración". *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, pp. 199-223. Trad. L. Fernández Torre. Madrid: Trotta.
- Lois, É. (2010). "Autobiografía y autoficción en la escritura del último Alberdi". *Aletria* nº20.2, pp. 11-26.
- Löwy, M. & Sayre, R. (1992). *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. París: Payot.
- Lukács, G. (1975) [1908]. "A propósito de la filosofía romántica de la vida. (Novalis)", pp. 79-96. *El alma y las formas*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Martino, L. (2009). "La Moda (Argentina, 1837-1838), un "papel popular"". En de Pablo Coello, J. M. (Coord). *Actas I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: La Laguna, Tenerife, miércoles, 9 a viernes, 11 de diciembre de 2009*. Disponible en <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/83martino.pdf>
- Marí, E. (1995). "Johann Gottfried Herder y el movimiento del Sturm und Drang". *Revista Confines* nº 2, 1995, 85-102.
- Novalis (1977) [1795-1800]. *La Enciclopedia. (Notas y fragmentos)*. Trad. F. Montes. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1983) [1800]. *Enrique de Offerdingen*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Orbis.
- _____. (2007b) [1795]. "Monólogo". *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Trad. Roberto Caner. Madrid: Akal.
- Orgaz, R. (1937). *Alberdi y el historicismo*. Imprenta Rossi, Buenos Aires, 1937
- Ramaglia, D. (2010). "Juan Bautista Alberdi: los márgenes de la integración en el proyecto civilizatorio". Adriana Arpini & Clara Jalif de Bertranou (Directoras). *Diversidad e integración en Nuestra América. Volumen I. Independencia, Estados nacionales e integración continental (1804-1880) (187-216)*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez Pérsico, A. (1993). *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington: Interamer.
- Schlegel, F. (1996) [1797]. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Trad. B. Raposo. Madrid: Akal.

Terán, Ó. (2004). *Las palabras ausentes: para leer los Escritos póstumos de Alberdi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Valpione, G. (2019). "Hábitos y costumbre. Política en el Romantik". En Garnica, N. (Ed.), *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura* (235-263). Catamarca: Teseo Press.

Wellek, R. (1955). *A History of Modern Criticism: 1750-1950: The romantic age*. Londres: Thirty Bedford Square.