



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADO

EL «RIDÍCULO AMERICANO»: LA FARSA SATÍRICA EN EL TEATRO DE JUAN
BAUTISTA ALBERDI

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura

FRANCISCO JAVIER VALDÉS FLORES

PROFESOR GUÍA:
OSCAR EDUARDO THOMAS DUBLÉ

SANTIAGO DE CHILE

2018

A mi familia y amistades

ÍNDICE

Resumen	iv
Introducción	5
1. UN ENTREACTO HISTÓRICO-LITERARIO	15
1.1 Guerras civiles, militarismo y tiranía	15
1.2 La “Asociación de Mayo”, el Dogma socialista y el exilio.....	20
1.3 El romanticismo argentino y la búsqueda de una «literatura nacional».....	27
2. ALBERDI Y EL «RIDÍCULO AMERICANO»	31
3. SAINETE, SÁTIRA Y FARSA	42
4. <i>EL GIGANTE AMAPOLAS Y...</i>	52
4.1 El absurdo de la guerra	52
4.2 Su uso de la ironía, la alegoría y la parodia.....	57
4.3 Otros procedimientos cómicos y teatrales.....	74
5. EL FINAL FELIZ DEL HOMBRE COMÚN	82
6. EL TEATRO PARA JUAN BAUTISTA ALBERDI	91
Bibliografía	97

RESUMEN

La presente investigación pretende estudiar la *petit-pieza* cómica *El Gigante Amapolas* (1841-1842) de Juan Bautista Alberdi, analizándola e interpretándola como una farsa satírica moderna. La lectura que proponemos pretende situar esta obra junto a un *corpus* de textos literarios que representan las contradicciones del proyecto de nación argentina durante la primera mitad del siglo XIX, a través de una reelaboración del pensamiento ideológico y estético autorial sobre el género cómico y su relación con la realidad latinoamericana de la época.

INTRODUCCIÓN

Juan Bautista Alberdi fue un *letrado* argentino del siglo XIX, y por lo mismo, un hombre que tuvo la posibilidad de desarrollarse y desempeñarse íntegra y públicamente como un intelectual, político y escritor activo dentro de su realidad histórica y sociocultural (tanto en su nación como en otras de Hispanoamérica y Europa). Nació en 1810 y murió setenta y cuatro años después, en 1884, y a lo largo de esos años de vida estudió y fue doctor en jurisprudencia, fue redactor y articulista en varios periódicos en distintas naciones hispanoamericanas, diplomático en Francia, creador de composiciones musicales de cámara y de minués y valeses para piano, diputado en el Congreso Nacional por su provincia de Tucumán, y escritor de una obra que abarca ensayos políticos, alrededor de una decena de estudios sobre derecho y economía, varios artículos de costumbres, de política y sobre crítica teatral y musical, dos piezas dramáticas, una novela y algunos volúmenes con sus memorias que fueron publicados de manera póstuma.

Ahora bien, como se percibe a simple vista, su producción literaria (incluyendo la periodística) es muy menor al resto de sus escritos centrados mayormente en la política y la jurisprudencia. Dentro de estos campos la obra de un maduro Alberdi fue

fundamental para la constitución y el desarrollo legislativo de la nación Argentina durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra más importante al respecto son las *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la República Argentina*, un tratado de derecho público que Alberdi escribió en 1852 cuando aún permanecía exiliado en Chile, y que un año después –luego de la caída del gobernador y tirano argentino Juan Manuel de Rosas–, sirvió como documento base para la elaboración de la Constitución Argentina de 1853. Y en ese sentido, es un hecho que Alberdi y su obra han pertenecido más al campo de estudio de la historia y del derecho, que al de la literatura y del teatro argentino e hispanoamericano, a pesar de su importante participación en el campo cultural y literario argentino durante su época juvenil.

La presente investigación está enfocada en la figura de este intelectual letrado argentino, y en especial en esa muy pequeña parte de su obra general que es su producción dramática. El texto dramático que analizaremos específicamente es una obra cómica titulada *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; ó sea fastos dramáticos de una guerra memorable*, escrita por Alberdi durante los años 1841 y 1842, cuando se encontraba exiliado en República de la Banda Oriental (lo que hoy conocemos por Uruguay). La obra se mantuvo inédita hasta 1886, cuando fue publicada junto a sus *Obras completas*. Del mismo modo, como bien aclara Mónica Botta en un artículo al que nos referimos más adelante, la obra no fue representada en el teatro durante el siglo XIX, siendo su primera ocasión recién en 1945, y una segunda en 1984 (Botta 65).

Una primera cuestión metodológica que surge a raíz de lo anterior, es la de por qué investigar una obra dramática que no fue ni publicada ni representada en su tiempo, y que por lo tanto pareciera no haber tenido ningún tipo de recepción. Primero, mencionar que la obra sí tuvo receptores en su época, ante todo unos pocos lectores, amigos o conocidos de Alberdi, a quienes compartió su manuscrito (entre ellos, de hecho, el poeta Esteban Echeverría). En segundo lugar, porque no es condición para ser estudiado que un texto literario haya visto la luz pública, entre otras razones porque hay casos en que el contexto impide su conocimiento y divulgación. Y de hecho esta es una de las explicaciones para el caso de esta obra cómica, puesto que Alberdi al momento de escribirla era víctima de la represión y la censura del gobierno de Rosas, y por lo mismo, un texto como el que estudiaremos era imposible que llegara a ser publicado, menos representado. Y por último, aunque un texto no haya tenido un impacto visible ni documentable durante su contexto de producción, no solo sigue siendo una expresión y manifestación literaria y cultural válida de su tiempo, sino que su lectura posibilita su diálogo con otros textos contemporáneos, e incluso de otras épocas pasadas o futuras.

Y es precisamente esto último lo que ha ocurrido con *El Gigante Amapolas* y una parte de la poca crítica especializada que la ha estudiado y valorado por su diálogo con otros textos posteriores. Quizás uno de los mayores problemas al respecto es que ciertos estudios han leído esta pieza desde la panorámica teatral del siglo XX, adjudicando a su «novedad» un carácter precursor de ciertas expresiones literarias y teatrales ocurridas el siglo pasado. Así, por ejemplo, existen unas primeras lecturas que lo vinculan con los esperpentos de Ramón Valle-Inclán (Cocca 1960), y con cierta tradición novelística

latinoamericana posterior centrada en la representación caricaturesca del tirano. En la misma línea temática, pero de manera más arriesgada, se le ha intentado comparar con el *Ubú Rey* (1898) de Alfred Jarry, e incluso se ha llegado a afirmar que esta obra de Alberdi presagia en cierta manera el «absurdo» (entendido como lo refiere Martín Esslin en su conocido estudio crítico) del teatro de Samuel Beckett y Eugène Ionesco (Labinger 1982).

Más allá de lo llamativos que pueden ser estos trabajos, creemos que el teatro de Alberdi debe ser estudiado responsablemente dentro de sus coordenadas políticas, ideológicas y culturales, ya que solo a través de ellas podremos comprender y apreciar aquellas particularidades formales y estéticas que la hacen ver tan «adelantada» a su tiempo. Al respecto, destacamos el reciente artículo de la investigadora argentina Mónica Botta, “Juan Bautista Alberdi y sus incursiones en la literatura dramática” (2013), precisamente porque se centra en estudiar la obra en su contexto y en su relación con la labor crítica y intelectual de Alberdi, constituyéndose en uno de los trabajos más acabados y responsables sobre la obra dramática de Alberdi. En ese sentido, el artículo de Botta será una fuente crítica imprescindible en nuestra investigación, al cual recurriremos constantemente para dialogar y fundamentar la lectura que haremos de esta obra.

La manera en qué proponemos leer y analizar esta obra se estructura en torno a tres perspectivas o ejes fundamentales. Una de ellas es el contexto político y cultural dentro del cual se enmarca su producción escritural, debido a que la obra dialoga

directamente no solo con un periodo histórico y un momento particular de la nación Argentina, sino con situaciones y acontecimientos concretos que explican muchos de sus significados. El segundo eje es el del género cómico y la tradición literaria en la cual buscaremos inscribir la obra de Alberdi. Por otro lado, veremos que la comedia para Alberdi no es solo uno de los géneros que mejor maneja y prefiere, sino que es el que más valor posee como forma poética y sobre el cual construye toda una visión propia sobre la situación política e ideológica de su nación argentina y una imagen del continente americano, del mismo modo que los hacen otros intelectuales del periodo y compañeros de generación como Domingo Faustino Sarmiento o Esteban Echeverría. Y por otro, leeremos esta obra a partir de su filiación con los géneros cómicos de la sátira y la farsa, revisando aquellos rasgos y elementos que mantiene en común con esta tradición cómica más mordaz y violenta. Y en relación con las dos anteriores, la última perspectiva es el propio pensamiento político, ideológico y estético de Alberdi, contenido en diversos escritos suyos, y que nos servirá de fundamento para las interpretaciones que hagamos tanto del texto como de su poética autorial.

De ahí que uno de los objetivos de investigación sea reconstruir una poética teatral de Alberdi, en relación a su visión sobre el teatro y la función que este tendría dentro de la sociedad argentina a la que pertenece. Y en relación con esto, el otro objetivo es revalorizar este texto dramático y posicionarlo ambicioso pero justamente dentro del *corpus* mayor de la época, específicamente junto a estas grandes obras hispanoamericanas que han sido leídas y estudiadas como hitos primordiales en el desarrollo de nuestra literatura continental. Al igual que Sarmiento o Echeverría, Alberdi

hizo una interpretación única y distinta de la realidad política y cultural de la nación argentina, sostenida sobre argumentos que dieron cuenta del mismo problema de la modernidad contradictoria del continente y con un trasfondo estético igualmente válido que el de sus contemporáneos, y que por lo mismo requería ser estudiada con más detenimiento y profundidad. Y con ello, en última instancia, valorizar el género dramático y su campo de estudio especializado dentro de la investigación académica y crítica literaria de nuestra literatura hispanoamericana, el cual históricamente ha permanecido relegado en relación con otros géneros de mayor importancia y trascendencia en nuestro continente, como son la lírica, el ensayo o la prosa narrativa.

Respecto a la estructura de nuestra investigación, esta se organiza entorno a seis capítulos. El primer capítulo aborda aquellos elementos de la contextualización histórica y literaria que son necesarios para situar el análisis y la interpretación que haremos de la obra de Alberdi, enfocándonos principalmente en la álgida situación política de la Confederación argentina y la propuesta ideológica-estética de los jóvenes intelectuales liberales de la conocida generación del 37'. El segundo capítulo busca reconstruir el pensamiento estético de Alberdi a partir de sus artículos y escritos sobre arte publicados en periódicos de la época, centrándonos en su idea del «ridículo americano» y la particular visión que posee sobre el género cómico asociado a la realidad continental. El capítulo siguiente continúa desarrollando esta línea, pero encauzándola hacia una caracterización de su visión autorial sobre la comedia dentro de la sátira y la farsa. Los capítulos cuarto y quinto están destinados a un análisis más textual de *El Gigante Amapolas* y sus elementos temáticos, retóricos y composicionales, y a una significación

de su horizonte interpretativo. Por último, el capítulo seis está orientado a sistematizar las ideas de nuestra investigación en torno a la poética autorial de Alberdi y su visión particular sobre el teatro y su función dentro de la sociedad.

Nuestro marco teórico lo componen dos grandes lineamientos. El primero de ellos responde a la necesidad por comprender el pensamiento político-estético de Alberdi dentro de su contexto cultural, específicamente, durante la primera mitad del siglo XIX. En este sentido, será necesario revisar las principales ideas que sostuvieron los jóvenes intelectuales que formaron parte de la “Asociación de la Joven Argentina” (o “Asociación de Mayo”), fundada en 1837 por Esteban Echeverría y en la que participó Alberdi. Para ello, nos valdremos fundamentalmente del artículo clásico del propio Echeverría, *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, ya que en él se realiza una clara revisión del proyecto de unificación nacional que perseguía el grupo, así como sus posturas críticas frente al panorama político y cultural. Así mismo, dialogaremos con otros textos de la época que también abordan la cuestión de la guerra civil e introducen una mirada sobre la realidad nacional y americana, como lo son *El matadero* del propio Echeverría, el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y *Amalia* de José Mármol.

Al respecto, un punto importante que trataremos en detalle es la función social que le destinaban a la literatura estos jóvenes intelectuales, en tanto veían en ella una herramienta necesaria para consolidar la independencia nacional y promover la modernización. Para eso, además de servirnos del artículo de Echeverría ya mencionado,

utilizaremos algunas de las ideas expuestas por Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, en torno a la lectura que hace de la “modernización desigual” (Ramos 26) latinoamericana en la escritura de Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo. Siguiendo esto último, utilizaremos también la figura y obra del intelectual chileno José Victorino Lastarria como apoyo para introducirnos en el pensamiento de Alberdi, teniendo en cuenta que ambos pertenecen a la misma generación de aquellos jóvenes nacidos y criados dentro de la república recién independizada y bajo los valores ilustrados, y que, por esta misma razón, son capaces de percibir las contradicciones y retrocesos en la realización del proyecto modernizador en Latinoamérica. Para ello, el primer volumen de *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (2011) de Bernardo Subercaseaux será significativo para nuestra investigación, en tanto nos entregará una revisión cuidadosa del desarrollo ideológico-literario de Lastarria y de los principales intelectuales en Chile. De manera especial, revisaremos los capítulos dedicados a dos de sus cuentos, porque en ellos se desarrolla esta idea de “la literatura como alegato social” (Subercaseaux 118) en directa relación con el componente satírico y el uso de recursos literarios como la alegoría, ambos centrales para nuestro análisis del texto de Alberdi.

El otro gran lineamiento es el aparato teórico literario y teatral que utilizaremos para analizar la obra desde su constitución como comedia satírica y sus componentes retóricos-composicionales. Para ello, utilizaremos principalmente los textos de Matthew Hodgart, *La sátira* (1969), y el de Elder Olson, *Teoría de la comedia* (1978), en tanto ambos nos entregan una visión general sobre el fenómeno de lo cómico y la comedia, comprendiendo reflexiones sobre el efecto y sentido de la risa y su realización en el

ámbito literario y teatral. Sobre el texto de Hodgart, nos interesa sobre todo la definición de sátira que va esbozando a lo largo de su estudio, y las características que la diferencian de otros géneros. En este sentido, es clave la idea de que la obra satírica se define principalmente por su postura ofensiva o violenta con respecto al objeto ridiculizado o el tema que trata, el cual es la mayoría de las veces político. Por eso también nos interesan las ideas de Olson sobre el funcionamiento de lo ridículo en la comedia, en tanto nos permitirán interpretar de mejor manera la intención política de Alberdi en esta obra. Por otro lado, Hodgart también aborda los elementos y recursos literarios de los cuales se sirve por lo general la sátira, tales como la reducción por parodia, la ironía y la alegoría, siendo estos últimos dos claves para nuestra investigación.

En relación con esto, otro de los textos que utilizaremos será *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994) de Pere Ballart, el cual nos permitirá dilucidar el fenómeno de la ironía presente en *El Gigante Amapolas*, a través de las diferenciaciones que establece Ballart sobre los usos y sentidos de la ironía según el momento histórico-cultural, el movimiento estético y el género literario. Particularmente, nos centraremos en algunas ideas y conceptos que retoma del teórico canadiense Northrop Frye, tales como “ironía militante” o la distinción que hace entre obra irónica y obra satírica. Para el caso de la alegoría, además del texto de Subercaseaux antes mencionado, y el de Hodgart, utilizaremos dos diccionarios literarios, uno es el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, y el otro es *Diccionario de retórica y poética* de Helena

Beristáin, los cuales nos permitirán abordar el sentido simbólico y connotativo propio de la alegoría y interpretarlo en el caso del *El Gigante Amapolas*.

1. UN ENTREACTO HISTÓRICO-LITERARIO

1.1 Guerras civiles, militarización y tiranía

La primera mitad del siglo XIX en Argentina está marcada por dos grandes acontecimientos históricos: la Revolución de Mayo de 1810 y la posterior guerra civil entre unitarios y federales, que se desarrolló a intervalos entre los años 1820 y 1852. El primer hecho significó el aparente inicio del fin del orden colonial español, y el segundo manifestó en gran medida su distanciamiento pero también su desilusionante continuidad. El historiador argentino Tulio Halperin Donghi, en su *Historia contemporánea de América Latina* (1969), caracteriza este periodo de la historia de las naciones hispanoamericanas desde el motivo de la «espera» del continente por aquel progreso prometido: “Mientras tanto Hispanoamérica espera, cada vez con menores esperanzas, el cambio que no llega” (Halperin Donghi, *Historia contemporánea...* 158). La principal causa de esta espera, según Halperin Donghi, se debió al pobre desarrollo económico que se alcanzó a nivel continental durante estos años, el cual tendría dos razones: primero, el dominio mercantil (especialmente del comercio marítimo) de una nueva metrópoli como lo fue Inglaterra, y en segundo lugar, el coste material de las guerras y la creciente militarización que estas trajeron, siendo la primera de ellas la

propia revolución independentista: “[...] luego de la guerra es necesario difundir las armas por todas partes para mantener un orden interno tolerable; así la militarización sobrevive a la lucha” (136). Siguiendo esta idea, Adrian C. Van Oss, en su artículo “La América decimonónica”, que hace de introducción general al segundo tomo de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, profundiza:

El militarismo hispanoamericano, al igual que el caudillismo, surgió a raíz de las guerras de Independencia y consolidación nacional. Estas guerras crearon por primera vez la necesidad de ampliar el número de hombres bajo armas, no sólo para librar los combates sino también para dotar a los nuevos gobiernos de algún medio para asegurar la obediencia de la población. (Van Oss 26)¹

Sin embargo, esta militarización también fue causa de la gran inestabilidad que caracterizó la situación política argentina durante estos años, particularmente en lo referente a los constantes conflictos armados que mantuvieron las nuevas provincias del interior entre sí y con los gobiernos centrales de Buenos Aires. Luego de la disolución del primer Gobierno Nacional en 1820, cada provincia que se iba independizando se comenzó a gobernar y legislar a sí misma de forma autónoma², fragmentando el poder político en un “[...] equilibrio interprovincial [que] reemplaza a la perdida unidad [...]” (Halperin Donghi, *Historia argentina*, 207). El problema es que la inexistencia de autoridades nacionales posibilitó la consolidación de la figura política y militar de los caudillos rurales: “La inutilidad e impotencia de los órganos oficialmente reconocidos de

¹ El mismo Van Oss detalla que el porcentaje del presupuesto nacional destinado a gastos militares en Argentina, entre los años 1830 y 1850, fue del 50 y 70 por ciento (26).

² “Así nueve provincias reemplazan a las dos que existían en 1810, a las cuatro ya organizadas antes de 1820; cada una de ellas recibe un gobierno que se acerca como puede al exigente ideal constitucional impuesto por ‘las luces del siglo’” (*Historia argentina*, 203).

la administración local, y la falta de organización política en la capital, suscitaron en las oligarquías locales y familias extendidas una lucha por prestigio y poder” (Van Oss 25). Uno de estos líderes fue el comandante de armas de La Rioja, Juan Facundo Quiroga, – figura emblemática, como sabemos, de la barbarie para Domingo Faustino Sarmiento– quien en el marco de una década aproximadamente logró constituirse, gracias a sus victorias militares, en “[...] el jefe de un Interior unificado a través de la guerra civil” (*Historia argentina*, 243). Porque si bien en una primera etapa los caudillos se mantuvieron al mando de ejércitos de provincias desarticulados, pronto llegaron a consolidar su poder como representantes políticos, especialmente dentro del Partido Federal, disputándoles militar y políticamente el mandato de la nación a las élites bonaerenses, primordialmente unitarias, desentendidas en gran medida de lo que sucedía en el interior. Y en ese sentido, ya durante la década de 1830 cuando se establece la Confederación Argentina, será Juan Manuel de Rosas quien se erigirá como el gran líder político dentro del federalismo (especialmente luego del asesinato del mismo Quiroga en 1835), llegando a ser designado en dos oportunidades como Gobernador de Buenos Aires con Facultades Extraordinarias por la Sala de Representantes: primero 1829 (gobernando hasta 1832), y después por segunda vez en 1835. Es a partir de este año en que Rosas pasa a convertirse en el único y exclusivo representante y ejecutor de los tres poderes del estado argentino por casi dos décadas, hasta su derrocamiento y posterior exilio en 1852, abarcando el período de su historia que se conoce con el nombre de «época de Rosas».

Si bien en un marco general, la obra dramática que estudiaremos de Alberdi se inscribe dentro de este conflictivo periodo de guerras civiles, particularmente se focaliza en un acontecimiento en específico: las derrotas del ejército unitario ocurridas durante los años 1840 y 1841. En ellas, la Coalición del Norte, una alianza entre varias provincias (Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja, entre otras), no pudo vencer a los distintos ejércitos federales ni tomar control de Buenos Aires, a pesar de su aparente ventaja numérica y de posicionamiento territorial. Al respecto, en un texto escrito en 1841, titulado “Sobre la nueva situación de los asuntos del Plata”, Alberdi realiza un análisis bastante positivo del momento político-militar en el que se encontraban los ejércitos unitarios de la Coalición del Norte, y dice: “Ya se ve que Rosas saldrá con la victoria, si se la regalamos en adelante, como se la hemos regalado hasta aquí. Pero si queremos hacer resistencia y triunfar también, podremos obtener el triunfo porque tenemos los medios de llegar á él” (Alberdi, *O. C. Tomo II*, 137). La batalla de Arroyo Grande, en diciembre de 1842, significó la derrota final del ejército unitario y el fin de la guerra civil. Por lo mismo, por su tono alentador con respecto a un posible triunfo unitario y sus líderes militares, es muy probable que el anterior escrito haya sido redactado por Alberdi antes de esta batalla, a diferencia de la obra teatral que estudiaremos, en donde la decepción y la crítica por la derrota pasan a enmascararse bajo la risa de la comedia.

Y aunque los historiadores han dado cuenta de que la «época de Rosas» gozó de cierta aprobación popular a nivel general (especialmente de la población más pobre), de igual forma fue un gobierno déspota totalmente contrario a los principios que debían

guiar una república democrática. No solo porque el poder se concentró de forma absoluta en una sola persona (no existiendo tampoco el derecho a sufragio), sino porque instauró una política del terror hacía quienes se oponían o conspiraban contra al régimen. De ello se encargaba la Sociedad Popular Restauradora –y su organización parapolicial denominada “la Mazorca”–, quienes perseguían y asesinaban a los unitarios que aún permanecían en Buenos Aires y no se sometían al gobierno (como, por ejemplo, ocurría cuando alguien no vestía la divisa punzó obligatoria, símbolo del partido federal). En ese sentido, una recreación novelesca de esta violencia política la encontramos en el primer capítulo de la *Amalia* del poeta, dramaturgo y periodista José Mármol. En él, se relata la noche en que fue asesinado el coronel Francisco Lynch y otros proscritos del federalismo antirrosista a manos de la Mazorca, luego de ser traicionados por un baqueano que supuestamente los ayudaría a cruzar a Montevideo. Entremedio, el narrador recurre a la comparación para describir la violencia y el terror: “A las cárceles, a las prisiones, a los fusilamientos, empezaban a suceder los asesinatos oficiales ejecutados por la Mazorca; por ese club de bandidos, a quien los primeros partidarios de Cromwell habrían mirado con repugnancia, y los amigos de Marat con horror” (Mármol 55).

Amalia fue escrita y publicada por primera vez en Montevideo durante el exilio de su autor, hacía el final del gobierno de Rosas (es decir, a comienzos de la década del cincuenta), pero de hecho su relato transcurre en los días de 1840 en que la Buenos Aires federal era bloqueada económicamente por la armada francesa, y peligrosamente amenazada por una posible invasión de la Coalición liderada por Avellaneda y Lavalle,

o sea en el mismo periodo en que ocurre el fracaso unitario que representará un también exiliado Alberdi en *El Gigante Amapolas*. Por eso, no es de extrañar que existan ciertas similitudes con respecto a su visión negativa y grotesca de la guerra, y especialmente de la tiranía (cuestión que discutiremos más adelante). Sin embargo, en el caso de Alberdi, creemos que la experiencia de estas posibilitó la apertura a una actitud literaria más violenta y subversiva, y por lo mismo, es fundamental no perderlas de vista a la luz de nuestra lectura de su obra desde la sátira y la farsa. Pues, como explica Mathew Hodgart en su libro *La sátira*: “Los enemigos de la sátira son la tiranía y la intolerancia, las cuales suelen marchar juntas. A los tiranos les disgusta cualquier forma de crítica, porque nunca saben en que desembocará; y en un ambiente intolerante la crítica se considera subversiva del buen orden y de la moral” (Hodgart 34).

1.2 La “Asociación de Mayo”, el Dogma socialista y el exilio

Retrocedamos un poco. En 1838 el poeta y escritor Esteban Echeverría, junto a Alberdi y otros jóvenes, fundaron secretamente la “Asociación de la Joven Generación Argentina” (o “Asociación de Mayo”). Ese mismo año es publicado en un diario de Montevideo el *Código o Declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina*, el cual contiene los principios o “Palabras simbólicas” de su programa político e ideológico. Fue escrito casi de forma íntegra por Echeverría (según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Alberdi habría escrito la última de las

“Palabras simbólicas”), quien se encargaría también de redactar una nueva versión en 1846 –cuando ya la Asociación estaba disuelta y la mayoría de sus miembros exiliados–, cambiándole el título a *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo* y complementándolo con la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. En estos textos quedó unificado el pensamiento social ilustrado de esta generación, que se oponía fervientemente a la tiranía de Rosas y a la guerra civil entre unitarios y federales.

Sin embargo, esta unión política e intelectual de la juventud en el *Dogma* no fue fácil, y tiene sus comienzos un año antes, en junio de 1837, en las reuniones del conocido Salón Literario realizadas en la Librería Argentina del escritor uruguayo Marcos Sastre. Ahí, se dio cita la mayor parte de la juventud intelectual de Buenos Aires, y se leyeron, discutieron y circularon los principales autores e ideas liberales europeas del momento. Ese mismo año, en el mes de noviembre, Alberdi creó el periódico *La Moda*, un semanario aparentemente destinado a publicar sobre música, poesía, costumbres y moda de la sociedad federal de la época, pero que por debajo buscó criticarla recurriendo a la sátira y al humor cómico (más adelante regresaremos sobre esto) y, así mismo, expandir también los nombres de autores y ciertas discusiones cercanas al pensamiento ilustrado. Lo paradójico de este año es que Alberdi aún se mostró públicamente a favor de Rosas y el régimen federal, como lo constata Félix Weinberg (en su “Estudio Preliminar” al *El Salón Literario*) al comentar su discurso inaugural del Salón, titulado “Doble armonía entre el objeto de esta institución con una exigencia de nuestro desarrollo social: y de esta exigencia con otra general del espíritu

humano”: “Alberdi dijo además palabras de encomio para Rosas, ‘hombre extraordinario’, ‘hombre grande que preside nuestros destinos públicos’” (Weinberg 52)³. Además, como el mismo Weinberg subraya, en *La Moda* se “[...] hizo señalados esfuerzos por congraciarse con el gobierno de Rosas y aparecer enrolada con la política de su partido” (91), como lo demuestra el lema del federalismo (“¡Viva la Federación!”) que encabezaba cada número, y el hecho de que, junto con Alberdi, el coeditor mismo del periódico fuera el hijo del edecán de Rosas (87). Esta postura ambigua de Alberdi obviamente se distanciaba del antirosismo declarado de Echeverría, quien no fue publicado ni reseñado en *La Moda* (a pesar de que ese mismo año había publicado su poema *La Cautiva*). Como sea, esto cambió una vez que –de igual forma que *La Moda*, que solo alcanzó a durar cinco meses y tener una tirada de veintitrés números–, el Salón Literario fuera suspendido por el gobierno de Rosas, y que Echeverría convocara a Alberdi y a los demás jóvenes a una nueva Asociación.

Volviendo al *Dogma*, como adelantábamos este se estructura en torno a quince “Palabras simbólicas” que sirven de programa político para desarrollar los principios que deben conducir la nación. Dentro de las primeras se exponen y van correlacionando los conceptos centrales del pensamiento ilustrado: “Asociación, progreso, libertad, igualdad, fraternidad, términos correlativos de la gran síntesis social y humanitaria: –símbolos divinos del venturoso porvenir de los pueblos y de la humanidad” (Echeverría, *Palabras simbólicas* 222). Ellos constituían el ideal de sociedad democrática al que debían aspirar

³ Esto no deja de llamar la atención, teniendo en cuenta que, aproximadamente cuatro años después, en la obra dramática que nos convoca, el mismo Alberdi represente a Rosas como un gigante de paja.

los pueblos americanos, luego de las revoluciones independentistas que los posicionaron dentro del mismo proceso histórico en el que se encontraban las naciones europeas y los Estados Unidos de América. Sin embargo, para ello era necesario alcanzar la tan ansiada unidad nacional que la violencia de la guerra civil imposibilitaba, no solo en términos económicos sino también sociales y culturales. Dice Echeverría en la *Ojeada*:

Nosotros creíamos que unitarios y federales, desconociendo o violando las condiciones peculiares del ser del pueblo argentino, habían llegado con diversos procederes al mismo fin: al aniquilamiento de la actividad nacional: los unitarios sacándola de quicio y malgastando su energía en el vacío: los federales, sofocándola bajo el peso de un despotismo brutal; y *unos y otros apelando a la guerra*. (Echeverría, *Ojeada retrospectiva...* 171)⁴

Como se ve, esta generación renegó tanto del federalismo como también del unitarismo, por representar cada una de las partes en la disputa belicista que dividía a la nación. Entender esto es fundamental para nuestra investigación, puesto que da cuenta del distanciamiento que asumen como generación respecto a este conflicto y que les permitió asumir una postura más crítica. Y de hecho es precisamente este distanciamiento el que posibilita la representación cómica de Alberdi en *El Gigante Amapolas*, en tanto en esta obra hay una mirada autorial que no busca ridiculizar un bando por sobre el otro, sino que logra posicionarse panorámicamente *por sobre* el conflicto y hacer una farsa de la guerra en sí misma.

⁴ El subrayado es nuestro.

Así mismo, el otro elemento ideológico común de estos jóvenes es su reivindicación del pueblo como figura política y social, en contraposición del despotismo y la clase dirigente:

Queríamos que la vida social y civilizada de las ciudades capitales, se desparramase por todo el país, tomase asiento en los lugares y villas, en los distritos y departamentos; descentralizar el poder, arrancárselo a los tiranos y usurpadores, para entregárselo a su legítimo dueño: al Pueblo. (*Ojeada retrospectiva* 171)

Esto será importante tenerlo en consideración a la hora de analizar la obra de Alberdi y su crítica a los líderes político-militares (tanto del bando unitario como del federal), y su apuesta por un final revolucionario que exalta la figura del pueblo. En esa misma línea, si bien en un primer momento Rosas era quien concentraba el ataque de estos jóvenes al erigirse como el único representante del poder político, conforme fueron ocurriendo las derrotas de los líderes al mando del ejército unitario, el ataque fue extendiéndose hacia la elite política e intelectual en general. Por eso la continúa actitud “profética” (Sarlo y Altamirano XXX) que asume Echeverría y esta generación en general al identificar su labor con el único progreso de la nación y al concebirse a ellos mismos finalmente como “[...] la única guía política de la nación” (Halperin Donghi, *Una nación...* 29).

Por otro lado, de ahí también viene su intención por identificarse directamente con la Revolución de Mayo, viendo en ella el comienzo de su progreso como nación: “La Democracia como tradición –escribe Echeverría– es Mayo, *progreso continuo*” (*Ojeada retrospectiva* 171). Y en relación con esto, el mismo Alberdi, antes de escribir la obra que analizaremos, redactó en 1839 su primer texto dramático –que junto con *El*

Gigante Amapolas conforman toda su obra dramática— titulado precisamente *La Revolución de Mayo. Crónica dramática en cuatro partes*, y que posee una dedicación “a los revolucionarios del Río Grande” (Alberdi, *O. C. Tomo I*, 401). El problema es que el texto está incompleto. De las cuatro partes que pensó escribir Alberdi (“Primera: La opresión”, “Segunda: El 24, o la conspiración”, “Tercera: El 25, o la revolución” y “Cuarta: La restauración”), solo compuso la segunda y la tercera. La primera y la cuarta, como nos dice Aldo Armando Cocca en su estudio sobre el teatro de Alberdi, nunca fueron escritas (Cocca 39). Como bien destaca el mismo Cocca, Alberdi buscaba escribir, por un lado, una «crónica» de carácter histórico de los días de la revolución independentista, pero que fuese a su vez «dramática», es decir, que reprodujera cierta imaginación popular del mismo: “Agrega [Alberdi] que la Revolución de Mayo, en la imaginación del pueblo, es una epopeya: en la realidad histórica no es, por su forma, más que una evolución parlamentaria” (40). Y en relación con esto, habría que aclarar que en esta obra gran parte de esa visión más social sobre lo que fue la Revolución de Mayo es más bien autorial, y está fuertemente mediada por la experiencia y postura propia de Alberdi frente a su realidad política. De ahí que cuando leemos en los diálogos de los personajes —que son algunos héroes de Mayo, como Manuel Belgrano o Mariano Moreno, y otros personajes históricos menores que igualmente participaron de la revolución—, referirse al virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros con el apelativo de «tirano» sea inevitable pensar en la imagen de Rosas: “Nada ha cambiado señores, más que un nombre: la tiranía es la misma, el tirano es el mismo” (*O. C. Tomo I* 411), dice el personaje de Juan José Paso. O el mismo Manuel Belgrano: “Yo me ennoblezco con la

locura de creer, como creo, que un sepulcro está cavado ya para nuestros tiranos, que la libertad viene, que el reinado del pueblo ya se acerca, que una gran época va a comenzar” (416). Es más, el mismo Cocca en su estudio lo refiere pero no lo profundiza: “Tan alberdianas son las palabras de Paso, que en el teatro, el público se inclinaría espontáneamente a atribuírselas, antes que al héroe, al propio autor” (45). Por otro lado, el mismo hecho de que quedará inacabada esta obra da para suponer un cambio en la actitud de Alberdi respecto al propósito político de la misma, probablemente debido a la contingencia y a ese momento crucial antes referido por el que pasaba la guerra entre unitarios y federales.

Finalmente, es importante considerar que esta generación fue marcada también por la experiencia del exilio, cuestión que terminaría siendo clave en la formación de la nación. Como explica el mismo Halperin Donghi, los diez años que siguieron antes de la caída definitiva de Rosas en 1852 fueron fundamentales para el desarrollo posterior del proyecto de nación argentino. Por un lado, luego del triunfo del federalismo y el exilio de la gran mayoría de opositores al régimen, el país logró por algunos años estabilizarse políticamente, no así en sus relaciones exteriores donde mantuvo conflictos con Montevideo, lugar donde se concentró la mayor cantidad de exiliados, entre ellos el propio Alberdi en el momento en que escribió la obra teatral que estudiaremos. Pero, más importante, el nuevo escenario político posibilitó un cambio progresivo en el pensamiento en la intelectualidad argentina que comenzó a mirar desde la distancia y con ojos cada vez más medidos y analíticos el panorama de su nación. Entre ella, podemos nombrar a Sarmiento y al propio Alberdi, quienes, décadas después,

cumplirían un rol fundamental en el posterior debate respecto al porvenir de la nación luego de la caída de Rosas. Alberdi escribiendo sus ya mencionadas *Bases*, y Sarmiento, además de sus aportes a los estudios científicos, literarios y educativos, llegando a ser Presidente de la Nación Argentina entre 1868 y 1874.

1.3 El romanticismo argentino y la búsqueda de una «literatura nacional»

Los escritores de la generación del 37' constituyen la primera generación argentina que recibe el influjo directo del pensamiento político y estético del romanticismo europeo, y especialmente del francés. Desde el punto de vista de la recepción, es a partir de la década del treinta cuando comienzan a llegar y circular diferentes textos de autores ligados a este movimiento. Por ejemplo, en el periódico *El recopilador*, dirigido y redactado por Juan María Gutiérrez, aparecieron entre 1836 y 1837 fragmentos de escritos de Chateaubriand, Heinrich Heine y artículos de Mariano José de Larra (que tanta influencia ejerció sobre la labor como articulista de Alberdi). Gutiérrez, ese mismo año, colaboró también para otro periódico, *Diario de la Tarde*, con traducciones de Lord Byron, Victor Hugo, Mme. de Staël, entre otros (Weinberg 24). Sin embargo, es sin duda Echeverría el principal responsable de la llegada de las ideas románticas. La crítica argentina, partiendo por el mismo Gutiérrez, ha señalado el regreso de Echeverría de su viaje por Europa en 1830 (luego de una estadía que se prolongó por cinco años) como un punto crucial en la constitución de lo que vendrá a ser

después su naciente literatura nacional. Y a pesar de que existen escasos testimonios y registros personales o de terceros respecto al viaje y su residencia en París (Iglesia, 353; Sarlo y Altamirano, XI), eventualmente se cree que fue ahí donde Echeverría “[...] extrajo el núcleo de lecturas e ideas que se advierten en sus escritos sobre literatura y, también, la noción del significado social del arte [...]” (XI).

Y es esta última noción del romanticismo político la que caracteriza y marca más fuertemente a esta generación, incluido Alberdi. Mónica Botta en su artículo sobre la obra dramática de Alberdi, destaca muy bien la nota final de su obra la *Revolución de Mayo*, en donde “[...] Alberdi tras un ‘nosotros’ ya venía enunciando el programa estético de los letrados que como él concebían que el arte tendría que servir a los intereses de su tiempo” (Botta 74). En esa nota Alberdi escribe: “Escribimos siempre para las ideas, no para el arte: anhelamos a tener razón, no a tener gracia. Cuando hemos sido comprendidos, hemos alcanzado todo lo que queríamos. Si pudiéramos hacer todo lo que escribimos, no escribiríamos nunca. La palabra no es más para nosotros que un medio de acción...” (74). El arte, por tanto, tendría una “finalidad pragmática” (74) y un valor estrictamente social y político, dentro del cual la literatura en general, incluso la poesía lírica de un Echeverría (XV), se constituía como un medio de lucha y propaganda ideológica al servicio de la nación.

Esto tiene relación con lo que la literatura representa para estos jóvenes letrados. Como explican Sarlo y Altamirano, para esta generación: “Una literatura nacional (de ello está seguro Echeverría) es tan indispensable como las ciencias, la religión y las

instituciones en la formación de la comunidad” (XV). De ahí la necesidad que manifiestan todos estos intelectuales por comenzar a crear una literatura nacional que aborde su propia realidad social y cultural. El problema es que surge una paradoja entre esta necesidad y una sociedad que es ella misma algo nuevo y que necesita a su vez de esa naciente literatura: “La paradoja romántica, el círculo en el cual la nueva literatura persigue la expresión de la nueva sociedad que aún no existe, la nueva sociedad que sólo llegará a erigirse sobre la base sólida de una nueva cultura, atraviesa los discursos inaugurales del Salón Literario, las intervenciones de Echeverría en ese ámbito y sus consideraciones en la *Ojeada retrospectiva*.” (XIV). Y, más adelante: “La paradoja exige que el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentinas y, al mismo tiempo, las funde” (XIV). Y dentro de esa necesidad de fundación de una «patria literaria» es que Alberdi demuestra tener su propia propuesta, sobre todo con respecto al teatro. Recogemos a continuación un fragmento citado también por Botta de sus críticas teatrales periodísticas partir del estreno de *Cuatro épocas* de Bartolomé Mitre en 1840, y que se encuentra en el tomo quince de sus *Escritos póstumos*:

La juventud literaria de ambas repúblicas del Plata había dicho desde mucho tiempo: el drama quiere ser nacional por su forma y sus colores, y civilizante por sus destinos; el teatro actual es llamado al desempeño de un deber austero... debe agitar en su seno todas las cuestiones políticas de la época y presentar por *rasgos incisivos y enérgicos* las soluciones más conformes a las opiniones, a los intereses, a las necesidades más generales y más complejas de la sociedad (Botta 69).⁵

⁵ El subrayado es nuestro.

Si bien concordamos con Botta en que Alberdi elogia la obra precisamente porque se acerca a “[...] temas locales y cercanos a la experiencia del lector/espectador de la época” (69), queremos destacar la forma en que Alberdi cree que es necesario tratar y mostrar las soluciones a las “cuestiones políticas de la época”, utilizando los adjetivos «incisivo» y «enérgico» para caracterizarla. Nos llama la atención el uso de estas palabras (y en especial la primera) porque sugieren que este teatro y la literatura nacional no solo deben tratar problemáticas contingentes a su realidad, sino que deben hacerlo desde una actitud políticamente activa y, más interesante aún, agresiva o mordaz. En los siguientes capítulos veremos de qué manera esta postura beligerante del teatro para Alberdi responde a la interpretación propia más general de la realidad sudamericana desde una mirada estética ligada a la comedia, la cual veremos finalmente realizada en *El Gigante Amapolas* en su constitución y actualización como una comedia satírica y farsesca.

2. ALBERDI Y EL «RIDÍCULO AMERICANO»

En una parte del primer capítulo del *Facundo*, Sarmiento habla de la diferencia notable que existe entre el «hombre de la ciudad» y el «hombre del campo», tanto en sus vestimentas, sus hábitos y costumbres, llegando a escribir que “parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro” (Sarmiento 72). Sabemos que esta división de la nación en dos mitades –una civilizada y otra bárbara–, constituye el eje central de la oposición geográfica, sociológica y cultural que establece Sarmiento entre la ciudad y las provincias del interior de la nación, funcionando como un gran argumento-metáfora para explicar y ordenar la realidad política argentina antes referida, es decir, el triunfo de Rosas y el federalismo. En otro pasaje, escribe Sarmiento:

En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra, que realiza los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: *el uno adentro de las ciudades, el otro en la campaña.* (95)

Y aunque si bien, como explica Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Sarmiento “[...] no está en ninguna de las dos partes” (Ramos 42) sino en ambas a la vez –puesto que en el relato que construye sobre la vida Quiroga para entender la conflictiva realidad argentina, tanto la barbarie como la civilización tienen la culpa⁶–, lo que nos interesa es resaltar la importancia del contraste entre campo/ciudad. Por otro lado, Echeverría ya se había movido dentro de esta misma oposición, siendo que gran parte de su obra, especialmente su poema *La Cautiva* y el cuento *El matadero*, transcurren de hecho en estas zonas fronterizas o limítrofes con la civilización urbana. En ese sentido, como explican Sarlo y Altamirano, el mismo matadero se constituye en Echeverría en un espacio fronterizo de encuentro entre la ciudad y el campo, lo civilizado y lo bárbaro. Queda claro, entonces, que para Sarmiento y Echeverría el panorama de tiranía y guerras por el que pasa la nación argentina se explica en gran medida por el espacio olvidado del campo (y las distintas fronteras de contacto con la ciudad): “Se trata de un espacio cultural sobre el que *El matadero* es el primer ensayo narrativo en prosa y *Facundo*, su texto clásico” (Sarlo y Altamirano XXI)

Del mismo modo que Sarmiento, pero siete años antes de la aparición del *Facundo*, en 1838, en un artículo de costumbre publicado en el periódico *El Iniciador*,

⁶ “En cambio, en el relato de la historia que elabora Sarmiento, los ‘bárbaros’ llegan al poder por el error de la ‘civilización’, de la ciudad, que había pretendido importar los modelos europeos sin tomar en cuenta la realidad particular –la barbarie– del mundo donde esos discursos debía operar. El vacío entre el discurso importado y la particularidad que quedaba excluida por aquella representación es el núcleo generador de las contradicciones, del caos actual” (Ramos 42).

Alberdi escribe algo similar: “Las dos civilizaciones –se refiere a la Edad Media y al siglo XIX– se han desposado en nuestro país, pero viven mal casados, como era de esperar” (Alberdi, *Escritos satíricos...* 140). De igual forma que el tucumano, Alberdi percibe el contraste de una realidad nacional bífida. Para ambos, esta dualidad forma parte de una perspectiva histórica (y, por lo mismo, romántica) que busca explicar el problema del progreso y la modernidad hispanoamericana, estableciendo una similitud entre la Colonia para las naciones latinoamericanas independientes con la Edad Media para la Europa ilustrada y liberal⁷. Sin embargo, la diferencia con Sarmiento es que la visión de Alberdi prescinde de la dualidad espacial entre campo/ciudad y es esencialmente *historicista*, lo cual le permite ver el conflicto *más de cerca*. Continúa Alberdi:

Este consorcio heterogéneo se presenta, en todas las situaciones, en todos los accidentes de nuestra sociedad. En nuestras bibliotecas, Newton y el padre Almeida, Alfieri y Jouffroy, Lermínier y Covarrubias, Tapia y Pardessus. En nuestras tertulias, la brillante cuadrilla y el taimado y decrepito minué, las ideas de Leroux y los cuentos de duendes y de resucitados. En nuestra legislación, un código civil de la edad media, y un código político del porvenir. La misma antítesis en las personas, en los edificios, en los muebles, los trajes, los usos, las costumbres.” (*Escritos satíricos...* 140)

Alberdi ve este «consorcio heterogéneo» entre el pasado y el presente en su realidad inmediata –es decir, en el mismo Buenos Aires– y así va en contra de esa imagen de la ciudad como fuente de civilización que se opone dialécticamente al «desierto» y a la

⁷ El problema de esta comparación, como explica el académico brasileño Roberto Schwarz en su conocido artículo “Las ideas fuera de lugar”, es que es contradictoria al ser la misma colonización un proceso que se enmarca ya dentro de la modernidad: “Sin embargo, no éramos a Europa lo que el feudalismo al capitalismo; por el contrario, éramos sus tributarios en todo sentido, además de nunca haber sido propiamente feudales –la colonización es un hecho del capital comercial–.” (Schwarz 187).

frontera en tanto zonas de contacto con lo bárbaro, como veíamos anteriormente. Si bien en este texto Alberdi no habla con los mismos términos (como «barbarie»), si está aludiendo a que ese elemento colonial de la sociedad argentina, a diferencia de Sarmiento y de Echeverría, no está exclusivamente en lo rural ni en el límite con ella, sino que emana también dentro del espacio céntrico de la ciudad, e incluso en uno de los símbolos ilustrados por excelencia: la biblioteca.

El artículo de Alberdi se titula “Del uso cómico en Sudamérica”, y en él interpreta la realidad contradictoria sudamericana desde una mirada estética vinculada estrechamente a la comedia. Para ello parte del planteamiento de Víctor Hugo sobre las edades de la poesía expuestas en el “Prefacio” a *Cromwell*. Frente a la afirmación de Victor Hugo de que el drama es la forma poética que corresponde a los tiempos modernos, Alberdi cree que para el caso de las naciones sudamericanas no sería el drama sino la comedia, y lo explica a través de dos razonamientos. El primero expone derechamente la idea del progreso de la civilización, y al hecho de que los pueblos sudamericanos aún estarían en una primera etapa de su desarrollo, es decir, se encontrarían recién en su infancia. Según esto, Alberdi argumenta que, del mismo modo que los niños son proclives a la risa, lo mismo sucede con las sociedades recientemente independizadas. Acto seguido introduce su propuesta de que lo ridículo es lo que caracteriza a nuestras sociedades americanas, debido precisamente a este cruce entre aquellos elementos que son consecuencias del progreso ilustrado con aquellos que son resabios del colonialismo. Existiría, por tanto, un «ridículo americano» que haría de nuestra realidad en su totalidad un material propicio para el género cómico: “El ridículo

rebosa por todas partes en la sociedad americana: en la política, en el comercio, en la administración, en las artes, en las letras, en las costumbres, en los hombres, en las cosas” (*Escritos satíricos...* 140). Y así, según él, serían ridículas todas aquellas cosas citadas anteriormente: la biblioteca con su mezcla de libros ilustrados y católicos, las tertulias donde se baila al mismo tiempo la cuadrilla española y el minué francés y donde se exponen conjuntamente ideas de Pierre Leroux e historias fantásticas, la legislación, la arquitectura, la vestimenta, las costumbres, etc.

En el artículo antes referido, es claro que Alberdi no contempla en su totalidad las ideas de Victor Hugo, sino solo aquellas que le permiten exponer su diagnóstico sobre la diferencia entre las naciones sudamericanas con Europa, específicamente con Francia. Esto porque, por ejemplo, no toma en cuenta el hecho de que para Víctor Hugo el drama no se opone necesariamente a lo cómico, sino que incluso lo contiene en la valorización estética que hace de lo grotesco (y, con ello, de lo ridículo). Sin embargo, en otro artículo titulado “El teatro moderno en Francia” (publicado en *La Moda*, el 10 de febrero de 1838), Alberdi sí demuestra conocer de manera más completa la teoría estética de Victor Hugo: “Lo que la tragedia y la comedia estudian separadamente la pasión y el ridículo, el drama lo abraza de una sola mirada: se propone el estudio y la pintura de la totalidad del alma.” (*Escritos satíricos...* 328). Por lo demás, como se observa en la anterior cita, no se refiere con los mismos términos; en vez de «sublime» y «grotesco», Alberdi utiliza «pasión» y «ridículo». El hecho de que prefiera hablar de ridículo en vez de grotesco es fundamental, puesto que da cuenta de una apropiación de las ideas de Victor Hugo, y también la intención del autor por ajustarse al género de lo

cómico: “La comedia, tal como nos la han transmitido las dos antigüedades, tal como la Francia la ha continuado gloriosamente en la segunda mitad del siglo XVII, se propone el estudio y la pintura exclusiva del ridículo.” (327). En este sentido, entendemos que Alberdi no sigue al pie de la letra a Victor Hugo, y eso explica porque tampoco lo lleva a la práctica en su obra teatral. A diferencia de Esteban Echeverría –de quien si es posible rastrear una clara influencia de la estética de Victor Hugo, de manera especial en su clásico cuento *El matadero* (Sarlo y Altamirano, XXVI)–, Alberdi valora lo cómico en sí mismo, pues, como veremos más adelante, entiende su poder político y social.

Pero, ¿qué es el ridículo? Y, más importante aún, ¿cómo lo entiende Alberdi? Según el teórico Elder Olson, en su *Teoría de la comedia*, el ridículo funciona como un mecanismo cómico de inversión que busca cambiar nuestra forma seria de ver las cosas:

En otras palabras, cuando nos damos cuenta de que algo que habíamos tomado en serio no es más que ridículo, no solamente aprendemos que estábamos equivocados al tomarlo en serio, que no teníamos las bases suficientes para hacerlo, sino que además estábamos obligados a tomar el punto de vista contrario a consecuencia de un *absurdo puesto de manifiesto*. (Olson 27)

Para Olson lo ridículo no es solo aquello contrario de lo serio que nos provoca preocupación y miedo (como en la definición aristotélica del género trágico), sino que es aquello que nos exhibe y posiciona en una contradicción frente a lo que antes nos resultaba abrumador, y que por lo general se resuelve por medio de la relajación producida por la risa. Por lo tanto, el ridículo opera como una inversión de nuestros valores y percepciones. Su sentido profundo sería “[...] minimizar la exigencia de que algo en particular ha de tomarse en serio, bien reduciéndola a lo absurdo, bien

reduciéndola a lo negligible de manera que produzca placer la minimización” (Olson 38). Es decir, a través del ridículo se representa el absurdo o lo nimio detrás de la mirada seria sobre algo o incluso la misma realidad. Por ejemplo, Wylie Sypher, en *Los significados de la comedia*, refiere que nuestro sentido moderno de lo cómico engloba una visión más general sobre nuestra propia vida: “En suma, hemos sido forzados a admitir que el absurdo, más que nunca, es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido –en otras palabras, lo cómico” (Sypher 15). Sin embargo, en Alberdi lo ridículo no busca comprender la existencia misma del hombre moderno, sino que su intención se limita a señalarlo solo dentro de la sociedad americana, concentrándose su mirada autorial del fenómeno, por tanto, en un espacio-tiempo y una cultura en específico. Y en ese sentido, él siente que la realidad sudamericana no es lo seria y elevada que cree ser: “La sociedad americana es vana, la revolución la ha formado así: se reputa en más de lo que realmente vale” (*Escritos satíricos...* 138). Y más adelante:

Entretanto, y es necesario confesarlo, la verdad no es ésta; ella se cree ilustrada, y no lo es tanto como lo cree; se considera emancipada, y depende aún de la industria, de las ideas, de las tradiciones extranjeras. *Es menester desengañarla: tenemos esa misión desgraciada los que estamos llamados a comunicarla un progreso. Tenemos que decir a nuestros grandes hombres, que no son tan grandes hombres, a nuestros ciudadanos que no son tan ciudadanos, a nuestras ilustraciones que no son tan ilustraciones, a nuestras naciones que todavía les falta bastante para serlo* (138).⁸

Es decir, con la idea del «ridículo americano» Alberdi busca precisamente, como dice Olson, mostrar a las mismas sociedades y naciones sudamericanas lo equivocadas que

⁸ El subrayado es nuestro

están al verse a sí mismas con una mirada seria y creer que son ilustradas y libres económica e intelectualmente. Alberdi, en cambio, es consciente que esto no es así porque es capaz de percibir el *absurdo*, esto es lo contradictorio que reina a su alrededor y que se manifiesta, como veíamos más arriba, en ese «consorcio heterogéneo» de elementos coloniales e ilustrados en los distintos ámbitos de su realidad social y cultural.

Lo anterior guarda relación con la finalidad que le da Alberdi al uso de la comedia, cuestión que ya aparece sugerida en la cita anterior al mencionar que hay que desengañar a la sociedad americana. De todas maneras, luego de exponer los lugares y actos en donde se visualiza el absurdo de la realidad americana, concluye al final de su artículo: “El trabajo del cómico para evitar la risa no sería, pues, otro que alumbrar con la antorcha del siglo XIX las facciones visibles de las cosas viejas que nos circundan” (*Escritos satíricos...* 141). Aparece aquí el fin didáctico-ilustrado de la comedia, asociado a la idea de *visibilizar* lo viejo, que en otras palabras son las huellas de ese pasado colonial que aún perduran. Lo interesante es que dentro del marco de esta realidad americana contradictoria Alberdi entiende el uso de la comedia de una manera paradójal: *hacer reír* para precisamente evitar la risa. Al respecto, Henry Bergson en su ensayo *La risa* explica que esta no se constituye solo como un placer estético desinteresado, sino que va acompañada siempre de una segunda intención social: la de humillar, es decir, la de corregir: “La risa es, ante todo, una corrección, porque al humillar, produce una penosa impresión en la persona sobre la que recae” (Bergson 173). Y finalmente es esa intención «correctiva» (en este caso, «iluminativa») de la risa cómica la que a Alberdi le da sentido al uso de la comedia dentro de las sociedades

hispanoamericanas, pues le permite develar sus ridiculeces propias e intentar, con ello, arreglarlas, ordenarlas. Y en ese sentido, bajo esta reflexión podemos decir que si para el ensayista Sarmiento, retomando a Ramos, *escribir* “[...] era dar forma al sueño modernizador; era ‘civilizar’; ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana” (Ramos 35), para el cómico Alberdi lo era el *escribir cómicamente*, y más precisamente, *mostrar, exhibir* a través de la comedia el sinsentido del “ridículo” americano.⁹

Y ese ridículo lo podemos percibir en sus mismos artículos, desde los de costumbres hasta los políticos o de crítica cultural. Tomemos, como ejemplo, el breve artículo titulado “Modas de señoras”. En él Figarillo hace una descripción minuciosa y aduladora de las nuevas modas que han llegado en el último tiempo a su sociedad: Hay una ironía desde el comienzo del artículo con la idea de la novedad. Dice: “Si ellas [las modas] no son nuevas, la culpa no es nuestra, sino de las francesas que no las han alterado” (*Escritos satíricos...* 148). Se evidencia ya la crítica al carácter imitativo que tiene la sociedad del continente frente al modelo europeo, siendo que le es imposible alcanzar a serlo plenamente por nuestra propia realidad e historia. De ahí que el artículo describa el color, la textura, las formas y cada uno de los detalles que conforman unos tipos de vestimenta y peinados que estaba en boga en la época, hasta llegar a uno en particular:

Un peinado resalta entre todos; es así; aquella parte frontal del cabello destinada a los rizos o tirabuzones, se divide en medio de la frente de dos manojillos, que se tuercen ligeramente, y se ajustan por una cinta semejante al cabello envuelta

⁹ Luego, para el Alberdi posterior de las *Bases* y la política institucional, esta acción letrada de civilizar por medio de la comedia es sustituida por la ordenación social a través de la ley y la labor legislativa propia de los intelectuales de la época (Ramos 23).

en forma espiral: cada uno de estos lazos desciende por su lado respectivo, y formando una onda profunda, pasa por debajo de la oreja y va a unirse con el resto del cabello que se ata encima de la nuca en tres pequeñas castañas formando una especie de flor de lis: una vincha que cruza las sienes completa la armoniosa simplicidad del conjunto. (*Escritos satíricos...* 148-149).

Es en el final del artículo donde emana toda la visión cómica y ridículo de la cultura americana, al dar cuenta que en medio de este conjunto “simple” encontramos una vincha (o huincha), que es un tipo de cinta o pañuelo que se amarraba de la frente hasta la nuca y que era utilizado por los nativos americanos y los mestizos de las colonias. Nuevamente el contraste brutal y ridículo de la cultura americana.

Entonces, para concluir este capítulo, hemos visto que el «ridículo americano» alberdino se caracteriza por considerar la realidad americana *totalmente* ridícula, en tanto en ella existe una unión contradictoria –de ahí su relación con el absurdo y sinsentido cómico– entre aquellos elementos que quedan del colonialismo y los cimientos ilustrados sobre los que se intentan edificar las nuevas naciones. Constituye, por tanto, una idea sobre el problema de la modernidad hispanoamericana que se explica desde una mirada cómica y un uso particular de la comedia. Según ella, el trabajo del escritor cómico sería el de representar este absurdo para, en última instancia, aspirar a cambiarlo, en un sentido didáctico social e ilustrado. Ahora bien, en la obra de Alberdi no solo vemos que esta idea está muy presente en sus artículos de costumbres y escritos periodísticos, sino que está también directamente relacionada con la obra teatral que nos interesa. Esto porque veremos que en *El Gigante Amapolas* se muestra el ridículo de la

tiranía rosista y de la guerra civil entre unitarios y federales (y aquí debemos recordar ese distanciamiento de la generación del 37' respecto al conflicto), exhibiendo las contradicciones de la situación política y militar argentina, y llegando incluso a representar el absurdo de los mismos ideales ilustrados. Pero antes de llegar al análisis, en el siguiente capítulo veremos en particular el «género» cómico que se actualiza en esta obra, profundizando en sus características y su tipo de comicidad desde una mirada teórica literaria y teatral.

3. SAINETE, SÁTIRA Y FARSA

En su trabajo *El teatro en Buenos Aires durante la Época de Rosas* (1844), el investigador y crítico argentino Raúl Héctor Castagnino realiza una exhaustiva revisión del panorama teatral y dramático durante el periodo histórico que comprende los dos gobiernos de Rosas, desde 1829 hasta 1852, observando el desarrollo de la actividad teatral en Buenos Aires a partir de sus condiciones materiales (espacios teatrales, actores, directores, público, etc.) y literarias (géneros representados, repertorio de obras nacionales y extranjeras, entre otros). Si bien gran parte del estudio es de carácter historiográfico (en tanto recopilación y organización de documentos y archivos de la época), constituye una de las pocas fuentes que nos permite reconstruir el contexto teatral al que pertenece la obra de Alberdi.

En ese sentido, y restringiéndonos al género cómico, existía un fuerte predominio del sainete heredado de España. Según Castagnino, existían distintos tipos y denominaciones locales para estas piezas breves; de acuerdo a su duración y su inclusión

final de un baile, podían llevar el nombre de «sainete», «entremés», «petit-pieza» o «fin de fiesta». Claramente, se observa en esto una apropiación de las distintas divisiones y partes que constituían el espectáculo global de la comedia barroca del Siglo de Oro, pero reducidas ahora a representaciones únicas e independientes. El «entremés» es la representación de una sola escena cómica, por lo tanto es más breve que el «sainete» que se desarrolla generalmente en un acto. Sin embargo, ambos terminan con música o baile, al igual que el «fin de fiesta» que finaliza con una danza general. Finalmente, las «petit-piezas» serían las únicas que no incluyen baile: “Sainetes y entremeses –que no concluyan con música o baile– se denominan indistintamente petit piezas” (Castagnino, 556). Lo anterior es importante puesto que la denominación que le dio Alberdi a la obra que estudiaremos fue la de «petit pieza cómica». En este sentido, si seguimos la clasificación hecha por Castagnino, *El Gigante Amapolas* habría sido concebido por Alberdi como un sainete (o un entremés) más de la época, con la particularidad de que estaba destinado a representarse sin música ni baile final. Sin embargo, creemos que Alberdi sigue aquí una convención social y cultural de la época por un género en específico. Al tratarse de una pieza breve y al no contemplar un espectáculo, Alberdi seguramente prefirió mantener la denominación sociocultural que se usaba en esos años para este tipo de obras, no preguntándose si realmente era la adecuada o no.

Ahora bien, nuestra hipótesis de lectura es que esta obra de Alberdi responde más al «género» cómico de la farsa satírica, que al del sainete. Es importante antes mencionar que esta distinción que haremos entre el sainete y la sátira es funcional desde la teoría, puesto que en la práctica es posible observar que los sainetes poseen algunos

de los rasgos o elementos satíricos que veremos, como el humor violento o absurdo. Esto se explica porque la sátira responde más a una actitud o «forma» lingüística-poética cercana a lo cómico que a un «género»¹⁰ representativo o *imitativo* y, por lo mismo es posible rastrearla como componente tanto en el drama (en verso o prosa), como en la lírica poética y narrativa, o en la novela, así como en los más diversos textos literarios (ejemplo, los artículos de costumbres del mismo Alberdi) y «géneros» históricos (como es el caso de la farsa). En última instancia, la particularidad que observaremos en esta obra de Alberdi es que sus elementos satíricos y farsescos ejercen una predominancia tal que nos ha llevado a cuestionarnos sobre su simple clasificación genérica como sainete e intentar aproximarnos a una nueva.

Un primer rasgo que nos permite fundamentar una lectura satírica-farsesca es lo que Northrop Frye denomina, en su *Anatomy of Criticism*, como “wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd” (Frye 224). Si el sainete –al menos el de tipo realista– posee una predominancia del componente costumbrista –tipos sociales, ambientes locales, descripción de rasgos físicos y morales, entre otros (Palacios Fernández 568)– que acerca el mundo representado a la realidad del espectador, la sátira se abstrae de ella a través del elemento fantástico o cómico absurdo. Y en ese sentido, en *El Gigante Amapolas* los elementos dramáticos y teatrales que conforman su mundo son predominantemente fantásticos y absurdos. No solo desde el título mismo se intuye esto con la alusión un ser imaginario (en este caso un gigante), sino que desde el plano

¹⁰ Seguimos aquí la clásica aclaración que hace Gérard Genette entre «modo» aristotélico y «género». En Genette, Gérard. “Géneros, «tipos», modos”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido (comp.). Madrid: Arco. 1988.

escénico este domina la representación todo el tiempo estando presente sobre el escenario desde el comienzo hasta casi el final de la misma. Dice la primera acotación: “*El teatro representa un espacio abierto: a la izquierda un gigante de tres varas¹¹, con un puñal de hoja de lata, de dimensión enorme, bañado en sangre – Un soldado hace de centinela – Se oye caja que toca alarma*” (Alberdi, *O. C. Tomo II*, 107). Por un lado, llama la atención la poca especificación respecto al lugar de la acción, lo cual evidentemente se distancia de la convención dramática del costumbrismo de la época de al menos señalar la localización del espacio dramático¹². Y por otro, esta imagen escénica inicial que describe el «hablante dramático básico» de la obra ya nos adelanta el tono fantástico, grotesco y absurdo que predominará en su acción. De hecho, el mismo monólogo del centinela que inicia la acción (y que, como veremos más adelante en el análisis, es una parodia a la tragedia esquiliana) alude inmediatamente a otro elemento escénico-teatral absurdo: los soldados del ejército del gigante están todos atados en medio de la guerra: “Ya se ve!... lo raro es que estemos con las costillas sanas; somos cuatro gatos, estamos maniatados, tenemos a la cabeza un héroe de paja, ¿qué extraño sería que nos amarrasen á todos?” (107). Y, más adelante, cuando entra el tambor Francisquillo: “*(sale el tambor, atados los pies y la mano izquierda; tocando con la derecha, y andando a saltos)*” (108).

¹¹ Equivalente a dos metros y medio, aproximadamente.

¹² Como por ejemplo, en la comedia *El hipócrita político* (1819) de un autor anónimo, en donde las escenas se sitúan “[...] *en casa de don Fabián en Buenos Aires, 1819*” (Morante [et. al.] 163). Por otro lado, Mónica Botta en su artículo ve en esto un alejamiento de la obra *El gigante Amapolas* del romanticismo y su preocupación por la escenografía, y por el contrario, una filiación con el drama del Siglo de Oro español y su técnica de usar “[...] la palabra [se refiere a los diálogos] para resaltar el aspecto visual de la puesta en escena [...]” por sobre el discurso acotacional (Botta 71).

Si nos detenemos en el absurdo de la «acción dramática» es importante primero considerar el espacio escénico, sobre todo cuando aparece el ejército enemigo. Aldo Armando Cocca, en su estudio *El teatro de Juan Bautista Alberdi*, lo comenta así: “El autor ha supuesto para su obra un amplio escenario, de modo que dé lugar a las divisiones enemigas, –que aparecen, según acabamos de ver, en tres grupos– a los jefes que se reúnen aparte, y a las huestes del gigante Amapolas, que han de permanecer en escena, aunque en plano secundario” (Cocca 101). Se configura, por tanto, una división en el espacio escénico: en el lado izquierdo, el gigante y su ejército (entre ellos, el centinela y el tambor), y en el sector derecho de la escena, el capitán Mosquito, el teniente Guitarra y el mayor Mentirola, con sus respectivas divisiones. Así se busca representar espacialmente el conflicto que mueve la acción de la obra, es decir, el escenario es un campo de batalla donde se enfrentarán dos ejércitos enemigos. Sin embargo, en ninguna de las dos grandes «situaciones dramáticas» que constituyen la acción de *El Gigante Amapolas* –que corresponden a los momentos en que ambos ejércitos están presentes– este enfrentamiento llega a ocurrir efectivamente (solo se resuelve en la escena final). Así lo explica el personaje del Oficial a sus soldados, antes del primer enfrentamiento: “*Oficial* – Los enemigos no tienen necesidad de que ustedes los derroten; ellos mismos se toman ese trabajo; y ustedes nada tienen que hacer, para vencer, sino dejarse estar *sin acción* [...]” (*O. C. Tomo II* 111)¹³. Esta «no-acción» del ejército del gigante (que se representa desde la quietud de los personajes) se enfrenta

¹³ El subrayado es nuestro.

después con un «no-ataque» del bando contrario (producto del miedo al propio gigante y la incompetencia de sus líderes), generando un «no-conflicto» absurdo, contradictorio.

Un segundo elemento que diferencia a la sátira del sainete, vinculado estrechamente con el anterior y que está igualmente presente en la obra de Alberdi, es su “postura agresiva” (Hodgart 109), ofensiva y hasta violenta que se asume frente a determinados temas. Lo que Frye denomina “an object of attack” (Frye 224). Esto guarda relación con el hecho de que la sátira (y cierto tipo de comicidad) se mueve siempre dentro del campo de la política, es decir, dentro de la disputa de poder (incluso en aquellas obras que satirizan o hacen comedia de temas domésticos o privados, como la lírica medieval, la comedia burguesa o el mismo sainete). Como afirman Concetta d’Angeli y Guido Paduano en *Lo cómico*: “La agresión cómica equivale, entonces, a una batalla política, y, de hecho, se propone un objetivo esencialmente político, *la subversión de la sociedad corrompida*”¹⁴ (d’Angeli y Paduano 17). Y así mismo lo entiende Alberdi desde sus artículos de costumbres: “Debemos una declaración – responde Figarillo (Alberdi) en “Adivinanzas de Pedro Grullo”– a los amigos de una literatura de que no somos amigos, y por lo mismo *hemos atacado y pensamos atacar más*” (*Escritos satíricos...* 39), enfrentándose al parecer a la censura pública que se le hizo en un diario de la época por sus escritos satíricos. En el mismo artículo, Alberdi ironiza varios párrafos con una sociedad corrompida en donde los valores ilustrados están totalmente subvertidos, y habla por ejemplo, de que un niño pícaro y maldadoso es la luz de la esperanza, o de que tener un estante de libros sin leer es signo de sabiduría, o

¹⁴ El subrayado es nuestro.

que hablar sin saber o porque se sigue la opinión de otro es pertenecer a “[...] la clase *ilustrada* del siglo diecinueve, y no de la Edad Media” (*Escritos satíricos*, 38).

En el caso de *El Gigante Amapolas* estamos ante una sátira absolutamente política, que muestra, como adelantábamos en el capítulo anterior, el vicio del «ridículo americano» (recordemos, en tanto contradicción absurda) en la situación política argentina (y particularmente, la referida derrota unitaria), pero enfocado especialmente en una imagen de la guerra y un mundo militar corrompido. Por tanto, la violencia política de esta obra recae tanto en la manera cómo representa y reduce al ridículo un hecho sumamente *serio* para la sociedad, sino también en su representación de la corrupción militar, y especialmente, en su ataque a la clase o élite político-militar, siendo dentro de la obra los personajes que están al mando de ambos ejércitos las principales víctimas de esa risa correctiva bergsoniana. Sin duda, la crítica a los líderes que representan al bando unitario, como veremos detalladamente en el siguiente capítulo, es la más violenta y ridícula, incluso por sobre la de Rosas convertido en un gigante de paja, porque se centra en mostrar los vicios que los llevaron a perder la guerra: la cobardía, la ceguera y el afán de poder.

Por último, mencionar que, retomando la anterior cita de d’Angeli y Paduano, la comedia persigue la «subversión» de la sociedad y sus valores corrompidos, sancionándolos por medio de la risa. Y en la sátira sucede lo mismo, ya que por más absurda y grotesca que pueda llegar a ser, como explica Frye, toda sátira siempre se sostiene sobre un fondo moral: “The satirist has to select his absurdities, and the act of

selection is a moral act” (Frye 224). Hodgart, siguiendo a Frye, lo llama un “enjuiciamiento moral” (Hodgart 30), que por lo general permanece implícito pero que de todas formas está presente detrás de todo ataque satírico. Como sea, en *El Gigante Amapolas* no solo está presente este contenido moral, sino que se hace explícito al final de la obra, donde parece acabar el ridículo conjuntamente con la «rebelión» de los soldados que termina derrocando a los líderes inútiles y venciendo al gigante de paja. Sin embargo, como dicen d’Angeli y Paduano: “[...] no siempre se debe buscar en la risa inmoral la emergencia máxima de la subversión y, en cualquier caso, deberemos buscar siempre en ella algo que haga aceptable la rebelión antisocial en un contexto social” (d’Angeli y Paduano 18), más si nos situamos en un periodo de formación nacional y con un autor que respeta el orden institucional-legal. De ahí que le dedicaremos un capítulo completo a entender desde dónde Alberdi realiza sus ataques y juicios morales, para así poder interpretar el sentido del final de su comedia.

Ahora bien, yendo más allá de la sátira como forma poética pero manteniéndonos dentro de ella, consideramos que en *El Gigante Amapolas* se actualiza más precisamente el género de la farsa. Esto porque, a diferencia de la sátira, la farsa constituye un «género» histórico, y uno que es eminentemente teatral. Como explican los rusos G. N. Boiaszhiev y A. Dzhivelégov en su *Historia del teatro europeo (desde la Edad Media hasta nuestro días)*, la farsa nace en la Edad Media, aproximadamente en el siglo XV, como una escenificación que formó primero parte de los dramas religiosos medievales, y que tenía su origen en las llamadas “organizaciones bufas” y las “sociedades de necios”

(Boiaszhiev y Dzhivelégov 98-99). En ellas, como explican los historiadores rusos, se llevaba espontáneamente temas de la vida cotidiana a la escena:

No obstante, la directa reproducción de la vida no se transforma en una pasiva descripción, puesto que el alma de la farsa es la ironía, la concepción satírica, activa, del mundo. De ahí surgía el principio de la exageración bufonesca, cuya presencia podía notarse en la estructura dramática de la farsa tanto como en su interpretación escénica. (100)

De ahí que Olson en su teorización la catalogue dentro del tipo de comedia sostenida en el tipo de acción representada, específicamente dentro de aquellas donde “[...] existe una probabilidad de exageración” (Olson 87) de la misma en comparación con la realidad. Y, como comentábamos anteriormente sobre su «acción dramática», en *El Gigante Amapolas* hay una exageración llevada al absurdo sobre la situación de la guerra. Pero además, del mismo modo como veíamos con la sátira, la farsa medieval también era violenta: “No obstante su exterior aparentemente inofensivo, resultaba un arma ideológica muy punzante en manos de la pequeña burguesía gremial. Este carácter combativo de la farsa se ponía de relieve con mayor intensidad con las escenas políticas” (Boiaszhiev y Dzhivelégov 100). No hace falta volver a mencionar que la obra de Alberdi también se caracteriza por esto, y sin embargo, un último rasgo que nos posibilita para leerla desde este género teatral es la violencia física. En las farsas, al provenir de la tradición bufa, hay por lo general golpes y vapuleos a los personajes cómicos, pudiendo ser estos de cualquier rango o estrato social: “En las farsas no eran vapuleados solamente los miembros de las clases gobernantes. Con frecuencia figuraban también campesinos, parodiados en sus rasgos cómicos” (Boiaszhiev y Dzhivelégov

101). Y ese sentido, si bien en la obra de Alberdi no hay escenas tan explícitas, si hay un fuerte componente teatral que busca representar cierto tipo de violencia, ya sea represiva, como en los personajes atados del ejercito del gigante, o incluso liberadora, como se aprecia en la imagen final del sargento destruyendo al gigante y ridiculizando a los personajes más populares de la obra, el tambor Francisquillo y su esposa María (quienes habían reemplazado teatral y bufonescamente al ejército): “*(Carga rapidísimamente: el Sargento abraza por la mitad al Gigante; le levanta, lo pone de cabeza, y dispersa por el aire sus pedazos. El tambor arroja la caja y se pone de rodillas. La mujer tira el fusil, llorando a gritos.)*” (O. C. Tomo II 127).

4. EL GIGANTE AMAPOLAS Y...

4.1 El absurdo de la guerra

La acción dramática de *El Gigante Amapolas* está marcada por dos grandes situaciones: los dos enfrentamientos que ocurren entre los ejércitos. El primero que culmina con la retirada y derrota del ejército enemigo, y el segundo, con la revuelta de soldados del ejército enemigo y su triunfo con la destrucción del gigante de paja. Antes del primero, y entremedio de ambas batallas, ocurren diversos diálogos entre los personajes que conforman el ejército del gigante, entre ellos el Oficial, soldados, el Tambor Francisquillo y su esposa María (estos dos últimos son los representantes del pueblo que nada entienden lo que sucede en el campo de batalla), y que ahondan en el ridículo y la comicidad de la obra.

Como adelantábamos en los capítulos anteriores, esta obra se constituye como una gran farsa satírica que representa la guerra entre unitarios y federales desde una

mirada cómica que la reduce a su carácter absurdo. Desde un punto de vista interno, la acción dramática se moviliza sobre un conflicto de fuerzas bélicas –el ejército del gigante y el ejército enemigo de los líderes militares– que se ven enfrentadas en el campo de batalla, pero que nunca llegan a batallar con sus armas. Como le explica el mismo Oficial del ejército del gigante que citábamos anteriormente, en esta guerra: “Tampoco se necesita pelear...” (*O. C. Tomo II* 111), debido a que el enemigo por diversas razones nunca se decide a hacerlo, y ellos, por su parte, nada necesitan hacer tampoco para defenderse, por lo que su estrategia, en una primera instancia, consiste en quedarse quietos y “[...] dejarse estar sin acción” (111). Esta inmovilidad es reemplazada en la segunda batalla, cuando Tambor y su esposa se quedan solos, y frente a la nueva arremetida del ejército se ven obligados a representar ridículamente a su ejército, tocando Francisquillo su tambor mientras María queda de dar vueltas sobre el tronco de un árbol “[...] para hacer creer al enemigo que nuestro ejército va desfilando hombre por hombre” (125). A lo que María corrige: “O mujer por mujer...” (125).

Del mismo modo, en el desarrollo de la acción vamos descubriendo los motivos del ejército rival para no atacar. Básicamente, la responsabilidad recae en los tres jefes, Mosquito, Guitarra y Mentirola, que demuestran ser incapaces para colaborar entre sí y enfrentar al enemigo. Uno de los motivos es su ambición personal, el cual se muestra en la discusión que mantienen sobre quién debe ser el general de las tres divisiones y que termina con la división del ejército al retirarse Mosquito y Guitarra con sus tropas. El otro motivo se revela cuando Mentirola, solo y al mando como general, se niega a atacar a su rival al creer que la inmovilidad del gigante es un signo de mayor peligrosidad y

cuidado, cuando en realidad es totalmente al revés. Lo mismo sucede durante el segundo enfrentamiento, pero esta vez en relación al ejército conformado solo por Tambor y María, el cual es visto bajo los ojos delirantes de los tres jefes como un verdadero batallón armado:

MENTIROLA: Yo distinguí como ocho mil infantes, situados hacia la izquierda del campo enemigo.

MOSQUITO: Y esa caja que suena, ¿a qué fuerza pertenece?

MENTIROLA: A una fuerte guerrilla, que está desfilando hace dos horas por delante de un árbol inmediato al Gigante.

MOSQUITO: Malo. Ya veo que el Gigante es un coloso en fuerza, y que es un disparate aventurar un encuentro con medios tan desiguales.

GUITARRA: Yo creo lo mismo. Yo creo que vamos a ser despedazados al primer encuentro. (*O. C. Tomo II 125-126*)

Así, el sentido que se proyecta en la obra es que los tres jefes del ejército enemigo son incapaces de actuar por el miedo que le tienen al gigante de mentira que tienen frente suyo.

Lo anterior es clave para leer y entender la crítica que realiza el texto a la guerra entre unitarios y federales que ocurría en ese momento. Porque el ataque cómico no es solo contra la tiranía de Rosas, representado como un gran muñeco inanimado de paja, sino principalmente contra los líderes del bando unitario, exhibidos en su inutilidad y miedo infundado contra el gobernador. Y de hecho, la primera en detectar esto y realizar una lectura más completa de la obra fue Mónica Botta en su artículo. Ahí ella refiere dos

cartas, una de Esteban Echeverría y otra de Tomás Iriarte donde se habla de la obra, y escribe, muy acertadamente a nuestro juicio:

Lo que se destaca es que para estos lectores la obra, más que condenar la suma del poder público de Rosas, lleva a cabo una crítica en relación a la falta de una fuerza compacta y de un plan de acción capaces de cambiar el rumbo de la conflictiva situación política que reinaba en las Provincias Unidas del Río de la Plata. De hecho, el afán crítico hacia la facción unitaria y hacia los adversarios de Rosas distingue esta pieza de la producción literaria antirosista de la época y de los años venideros. Y, precisamente, yo creo que este aspecto que ha sido ignorado por la crítica es uno de los rasgos más interesantes del texto dramático de Alberdi. (Botta 67)

Botta da cuenta de un sentido que antes la crítica no había podido ver, precisamente porque su lectura estaba restringida a su evidente ataque a Rosas. De hecho, el mismo título completo de la obra está contenido no solo este doble ataque hacia las dos fuerzas que estaban en disputa, sino también una crítica irónica a la misma guerra entre unitarios y federales: “El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; ó sea fastos dramáticos de una guerra memorable”.

Sin embargo, discrepamos con Botta sobre el hecho de que está crítica al unitarismo no se encuentra en la literatura posterior de la época, ya que podemos encontrarla en la novela *Amalia* de Mármol (aunque de manera menos explícita y directa que la pieza de Alberdi). Por ejemplo, en el “Capítulo VII”, se narra un diálogo entre el personaje de Rosas y el ministro inglés Mandeville, en donde el primero expone la situación de desventaja en la que se encuentra el gobierno federal, rodeado de provincias al mando de ejércitos unitarios: “[...] y entonces me ve usted –dice Rosas– rodeado por todas partes de enemigos, alentados, favorecidos y protegidos por la Francia” (Mármol,

147). De ahí la sorpresa del inglés cuando Rosas le comenta cómo piensa vencer a sus enemigos: “–Con ellos mismos” (149), responde. Y más adelante, detalla:

Los unitarios –continuó– no han tenido hasta hoy, ni tendrán nunca lo que les falta para ser fuertes y poderosos, por más que sean muchos y con tan buen apoyo. Tienen hombres de gran capacidad, tienen los mejores militares de la república, pero *les falta un centro de acción común: todos mandan, y por lo mismo, ninguno obedece. Todos van a un mismo punto, pero todos marchan por distinto camino, y no llegarán nunca.* Ferré no obedece a Lavalle, porque es el gobernador de una provincia, y Lavalle no obedece a Ferré, porque es el general de los unitarios, el general *Libertador*, como ellos le llaman. Lavalle necesita de la cooperación de Rivera, porque Rivera entiende nuestras guerras, pero su amor propio le hace creer que él solo se basta, y desprecia a Rivera. Rivera necesita obrar en combinación con Lavalle, porque Lavalle es un jefe del país, y sobre todo, porque la oficialidad de éste no la tiene Rivera, pero Rivera desprecia a Lavalle porque no es montonero, y lo aborrece porque es porteño. (150)¹⁵

Si observamos bien, el razonamiento que hace el personaje de Rosas sobre la falta de colaboración de los líderes militares unitarios es similar a lo que vemos en escena entre los tres personajes que los representan en la obra de Alberdi. Incluso, la idea de que van al mismo lugar pero marchan por distintos caminos es visible casi literalmente en la obra de Alberdi, cuando los personajes se retiran con sus ejércitos. Más aún, en la obra de Mármol también encontramos esta idea de que son finalmente los enemigos de Rosas quienes construyen su poder, como comenta el mismo narrador sobre el plan de Rosas: “[...] era el resultado de ese estudio prolijo que, en su vida pública, había hecho de los enemigos que lo habían combatido, y que, queriendo destruirlo, le dieron esa grandeza de poder y de medios que lo hicieron respetable a los ojos del mundo, y que él por sí solo no tuvo nunca, ni el talento, ni el valor de conquistarla” (151). Entonces, la

¹⁵ El primer subrayado es nuestro.

diferencia entre Mármol y Alberdi no radica en la crítica a Rosas ni al unitarismo, sino en la forma en que cada uno decide representarla.

Por otro lado, aunque que el ataque de Alberdi se da tanto para el tirano como para sus contrarios, creemos que la crítica va más allá y se extrapola convirtiéndose en una violenta y subversiva representación del absurdo de la guerra misma entre ambos bandos, que apunta principalmente a su falta de sentido y resolución.

Y en esa línea, la obra rompe con el sentido y la lógica tradicional de la guerra, y con las expectativas que poseemos sobre la misma, presentándonos una en donde no ocurre nada, aparentemente. Esto porque hay una acción dramática, pero que se mantiene siempre en la expectación, en la tensión. Como dice Juan Villegas sobre la acción dramática de una obra: “Lo inmóvil no provoca tensión, sino en cuanto a su posibilidad de movimiento o desplazamiento” (Villegas 28). Es ese movimiento o desplazamiento ofensivo el que se posterga permanentemente en el actuar ridículo de los personajes de la obra, al menos hasta su desenlace, donde surge una nueva fuerza que pone fin al conflicto.

4.2 Su uso de la ironía, la alegoría y la parodia

Respecto al uso que se le da en *El Gigante Amapolas* a ciertas figuras o estrategias retóricas, hemos destacado la ironía, la alegoría y la parodia, porque sobre esas tres se

configura gran parte del sentido cómico y político de la obra, entendida en su condición de «texto espectacular» (es decir, incluyendo su dimensión teatral). De ahí que sea necesario mencionar que analizaremos estas figuras al menos en dos niveles: uno lingüístico-literario, que comprenderá estos tres tropos como fenómenos del lenguaje verbal; y un segundo nivel ligado con su composición dramática y teatral, que analizará estas figuras dentro de la posible representación del texto y, en ese sentido, su mirada buscará ser más semiótica incluyendo elementos como el espacio escénico, el decorado y los espectadores.

Sobre la ironía, en su artículo de costumbre “Mi nombre y mi plan”, Alberdi comenta sobre la decisión de llamarse *Figarillo*: “No hay mejor modo de hacerse burla de sí mismo que ponerse un nombre de coloso, siendo uno pigmeo. Llamar Napoleón a un hombre vulgar, es una ironía, una burla manifiesta [...]” (*Escritos satíricos...* 7). En esta cita podemos observar que Alberdi concibe la ironía como una forma de burlarse de alguien o algo, expresando por medio de palabras lo opuesto o contrario a lo que es. En ese sentido, entiende la ironía de una manera muy similar a como la define Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*: “Figura del pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin 271). Es decir, producir un efecto de contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere significar: “La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar” (Marchese y Forradellas 221). Y esto es

precisamente lo que Alberdi (o más bien Figarillo) realiza en el artículo antes citado, especialmente cuando da cuenta de su plan:

Soy hijo de español, y ya se sabe que todo hijo de español no debe hacer toda su vida sino lo mismo que hizo su padre; no debe ser más que una imitación, una copia, una tradición de su padre, es decir, siempre imitación, siempre copia, siempre rutina, como v. g. nuestra patria, de su madre patria. (*Escritos satíricos* 11)

Sabemos que Alberdi y sus compañeros de generación eran antiespañoles y que buscaban desvincularse de su cultura y tradición colonial. De ahí que en la cita anterior sea evidente la ironía detrás del mensaje respecto a su labor, ya que aquél rasgo imitativo que se adjudica como hijo de español es precisamente el que más ataca y ridiculiza en sus artículos de costumbres.

La ironía como figura del lenguaje está también presente en *El Gigante Amapolas*. En la escena del Oficial y los soldados atados que hemos comentado anteriormente es irónica, en tanto la proclama sobre la libertad del Oficial es contraria con la situación de los soldados, que permanece atados. Existe una contradicción entre lo que dicen los personajes: “OFICIAL: ¡Viva la libertad!” (*O. C. Tomo II* 112); con su condición: “[...] entra el oficial de guardia, los pies atados andando a saltos, y los brazos atados por los codos.” (110). Ahora bien, la misma ironía se vuelve a reiterar más adelante, después de la primera huida del ejército comandado por Mentirola, mientras celebran la victoria los soldados del gigante. Dice la acotación: “(Óyense a lo lejos músicas y vivas al Gigante Amapolas, que nos ha libertado (sic) de la esclavitud.)” (119). Y a continuación, el Oficial felicita a sus soldados:

OFICIAL: Van seis veces, con ésta, que el enemigo ha tenido la temeridad de acometernos, y otras tantas ha palpado, a costa de su sangre y de su vergüenza, su completa incapacidad de competir con vuestro sublime desnudo. Con el mismo valor con que le habéis desbaratado en este día, le habéis enseñado siempre a respetar a los bravos que pelean por sus santas libertades, y sus sagrados derechos. No esperéis que vuelva jamás; lleva en su espalda la afrenta que siete veces han estampado vuestras bayonetas; y el monumento levantado por vuestro valor, será eterno como la gloria del Gigante, fuerte como su voluntad, y grande como su alma. Dejad las armas, que habéis empleado en ese día con tanto coraje, y entregaos alegres y ufanos, al goce de vuestras libertades, que habéis salvado para siempre de las insidias de un pérfido enemigo. (120)

Otra vez el contraste entre la autoproclamación por la lucha por la libertad y su realidad de hombres esclavizados y maniatados se hace manifiesto. A esto se le agrega también una ironía con respecto a lo sucedido recientemente. Esto porque le habla a sus soldados de la batalla como si estos realmente hubieran luchado y esforzado por conseguir la victoria, como sabemos que esto no ocurrió y que solo tuvieron que quedarse quietos frente al rival. En este caso, la ironía se centra en la ética militar, y en los valores que deben aspirar los soldados en una guerra, como son el valor heroico y el coraje empleado en el campo de batalla. Pero cuando no hay ningún enfrentamiento y las armas no fueron usadas, una frase como la última de la anterior cita termina siendo una expresión bastante irónica, y por lo mismo, cómica.

Por otro lado, la ironía también puede ser vista desde un punto de vista dramático, es decir, aplicarse a la acción de una obra en relación al conocimiento que se tiene por adelantado sobre lo que sucederá. Ballart define así los recursos de la «ironía dramática»:

En la práctica, esta suerte de recursos se ciñen en particular a la presentación de un personaje que, ajeno al curso real de los acontecimientos, hace unas confiadas previsiones (o expresa un temor, o una esperanza, o una convicción) que el auditorio, cuyo conocimiento de la acción es mucho menos limitado que el suyo, reputa como ingenuas, innecesarias o de imposible cumplimiento, cosa que la misma obra, más tarde, viene a confirmar (Ballart 409)

Por lo general, este recurso es utilizado esencialmente en la tragedia (también en las tragicomedias) donde adelantan el desenlace fatal de un personaje, aunque también tiene cabida en la comedia, cuando por ejemplo vemos a personajes hablar sin saber que hay otros que los escuchan (lo cual tiene repercusiones posteriormente). Evidentemente, la principal «ironía dramática» en el caso de *El Gigante Amapolas* está relacionada con el gigante de paja que está en escena y que le da título a la obra. Desde el comienzo, tanto los espectadores como los lectores, sabemos que el gigante es falso y que no representa ninguna amenaza para el ejército enemigo. Así lo aclara el personaje del Centinela, el primero en hablar: “[...] ¡Son tan locos nuestros enemigos! ¿Acaso necesitan de que nadie los derrote? Ellos no más son los autores de sus disparadas: puede uno ser un gigante de paja, y con solo estarse quieto, vencerlos a cada instante, como v.g... (haciendo una guiñada al gigante [...])” (*O. C. Tomo II* 107-108). Esto implica que el público posee un grado de conocimiento superior sobre la situación con respecto a otros personajes, específicamente los líderes del ejército enemigo, viendo la ironía detrás de ciertas escenas y diálogos en los enfrentamientos. Como cuando Mentirola le pide a uno de sus soldados que examine y toque con una caña larga al gigante y ocurre el siguiente diálogo:

MENTIROLA: ¿Qué tal? ¿Qué movimientos hace?

EL SOLDADO: Ninguno, señor, inmóvil como si fuese de palo.

MENTIROLA: ¡Malo, malísimo!

SOLDADO: ¿Cómo, malo, general? ¡Excelente! Eso prueba que está dormido y que debemos atacar.

MENTIROLA: Todo lo contrario... eso prueba que debemos huir... ¡No es nada el síntoma!... ¿Con qué inmóvil, eh? (116)

La situación es muy irónica porque no solo los personajes ignoran que el gigante es falso (frente a los personajes del ejército rival y al propio público que conocen el engaño), sino porque el mismo soldado declara que le parece de madera por su inmovilidad, frente a lo cual el jefe sigue reaccionando de forma cobarde y absurda.

Por último, se nos hace necesario aclarar un punto. En su artículo, Botta afirma que en *El Gigante Amapolas* opera la «ironía romántica». Sin embargo, creemos que se refiere al concepto de manera limitada. Como explica el mismo Ballart, la «ironía romántica» va más allá de ser un recurso retórico o «metaliterario», para constituirse en una visión estética que engloba la realidad y, sobre todo, una reflexión sobre la propia creación artística: “El rechazo a la acepción retórica del término es tan común como la importancia concedida a la objetividad y superioridad que el concepto en su práctica estética supone” (Ballart 77). En tal caso, y tomando el ejemplo de las ideas y obras de Ludwig Tieck, Ballart explica que el «teatro dentro del teatro» o la ruptura de la ilusión teatral se configuran como técnicas que buscan elevar la mirada sobre el fenómeno artístico motivando una reflexión irónica del mismo, pero que de ninguna manera esta

última se agota en esa mera recursividad¹⁶. Ahora bien, en este sentido, creemos que es arriesgado alienar completamente la obra de Alberdi en esta dirección estética del romanticismo europeo, principalmente porque el tucumano carece de una producción escritural que dé cuenta de una teoría literaria y artística de la envergadura y profundidad a la que llegaron, por ejemplo, un Friedrich Schlegel o un Novalis.

Con respecto a la alegoría, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas definen a la alegoría como “[...] una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)” (Marchese y Forradellas 19). La alegoría, por tanto, construiría en torno a su referente un segundo nivel de significación más allá de literal.

La alegoría ha sido destacada por la crítica como una estrategia recursiva usada por distintos intelectuales de la época en sus escritos. Tomemos dos lecturas de textos narrativos a modo de ejemplos. En el primer volumen de su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Bernardo Subercaseaux hace un recorrido ideológico y cultural de la nación chilena durante el siglo XIX –partiendo desde la independencia nacional hasta la época de Balmaceda– tomando como eje central la figura y la obra del intelectual José Victorino Lastarria. Una de las ideas que Subercaseaux desarrolla es la de cómo la

¹⁶ “Por lo demás, la ironía de que habla Tieck contiene fuertes dosis de autocrítica: el poeta no debe perderse en el universo que ha creado, sino supervisararlo desde lo alto, haciendo de la ironía un escudo frente a la cerrazón ideológica y el idealismo vacío. Asimismo, la suspensión de toda reacción emocional se convierte para Tieck en un requisito extensible al lector/espectador, que debe también tratar de alcanzar una posición lo más distanciada posible al objeto de apreciar mejor los resortes puramente estéticos de la obra” (Ballart, 78).

literatura, al igual que veíamos anteriormente, se entiende como una forma de alegato social y disputa política. Para ello, analiza dos cuentos de Lastarria, uno es “El manuscrito del diablo”, publicado en 1849, y “Peregrinación de una vinchuca” de 1858. Con respecto a este último, Subercaseaux comenta que fue escrito en medio de un clima de disputa política-ideológica sobre la secularización, siendo un “[...] cuento alegórico en medio de esta lucha por la separación entre la Iglesia y Estado” (Subercaseaux 124). El narrador del relato es una vinchuca o chinche del río Mapocho, la cual cuenta su viaje a los infiernos junto al demonio Abel, describiendo principalmente lo que observa hasta llegar hasta la morada de Satanás. El cuento, como da cuenta Subercaseaux, se inspira en el imaginario dantesco para construir un mundo que posee un fuerte componente fantástico y de abstracción centrado en una alegoría de la nación como un espacio infernal bajo el dominio de la Iglesia: “El tema del relato es el viaje al infierno, a un abismo que representa alegóricamente al mundo real bajo el dominio del clericalismo” (135). De ahí que, por ejemplo, en el relato se invierta el significado que posee la figura de Lucifer dentro del catolicismo, mostrándolo, en cambio, como un representante del mismo que rechaza la ciencia, la filosofía y los ideales que conforman el pensamiento ilustrado. Escribe Subercaseaux:

La función suprema de Luzbel y de su corte consiste, entonces, en hacer dormir a la razón humana, valiéndose para ello de la religión, la superchería y los apetitos materiales. El mundo infernal que recorre la vinchuca es un cielo al revés, una alegoría de las fuerzas que, hacia 1858, impiden la laicización del país. (138)

En una línea similar, Sarlo y Altamirano leen *El matadero* de Echeverría como una alegoría política sobre la situación en Argentina con el federalismo de Rosas en el poder. Por lo mismo, en el relato encontramos comentarios y referencias directas al contexto político argentino, partiendo por la distinción entre federales y unitarios, hasta la alusión a Rosas a través de su apodo de “Restaurador”. Recordemos que en el cuento de Echeverría se relata lo sucedido en el matadero de la Convalecencia o del Alto, luego de que este regresara a sus actividades después de una inundación que había afectado a Buenos Aires y que detuvo su abastecimiento habitual de ganado. En el relato se cuentan los pormenores (llevados al límite del grotesco) de la matanza de varios novillos, para terminar con la muerte de un joven unitario que pasaba por el lugar. El cuento, por tanto, transcurre en el espacio físico del matadero, ubicado en el límite de la ciudad con el campo, el cual se configuraría como una alegoría de la nación federada: “Si la Argentina –escriben Sarlo y Altamirano– es una sociedad ruralizada, el matadero es la campaña bárbara peligrosamente cercana: trae el mundo rural a la ciudad. El matadero *ruraliza* las costumbres, las relaciones sociales, el espacio, del mismo modo que la política de Rosas ha ruralizado la precaria escena pública rioplatense” (Sarlo y Altamirano, XXV). Al igual que Lastarria, Echeverría construye ficcionalmente un mundo bestial y “bárbaro” (menos fantasioso que el infierno, por cierto), para precisamente dar cuenta del estado de violencia y salvajismo que reinaba en Buenos Aires, y de cómo se atentaba contra quienes enarbolaran la bandera del pensamiento ilustrado (para el narrador del cuento, el unitarismo). De ahí que la figura del carnicero sea también una alegoría tanto de los líderes federalistas como de los miembros de la Mazorca.

En ese sentido, la alegoría está también presente en la obra cómica de Alberdi, y también como una referencia tanto del estado de la nación federal argentina como de la figura política de su líder Rosas. Sobre lo primero nos hemos referido ya en capítulos anteriores, en lo que hemos discutido como el absurdo de la guerra representada en *El Gigante Amapolas*. Por un lado, es evidente para nosotros que los dos ejércitos enfrentados en la obra son alegorías de los dos bandos que animan la guerra civil entre unitarios y federales, y que la situación dramática es una alegoría de esta misma. Ahora bien, desentrañar el sentido detrás de esta es lo importante. Porque la idea de una guerra sin enfrentamientos no es el eje central sobre el que se construye la alegoría sobre la situación argentina, sino más bien en la idea de una guerra que parece no tener final, en donde quienes triunfan no parecen haber derrotado a sus rivales, ni quienes pierden tampoco parecen haber sido realmente vencidos. El personaje que manifiesta esto de manera explícita es el tambor Francisquillo, cuando se percata que el ejército regresa por segunda vez le explica a María la lógica detrás de esta guerra:

FRANCISQUILLO: El enemigo se ha rehecho y está sobre nosotros; voy a tocar a generala: ¡huye!

MARÍA: Pero, ¿no me decías ahora mismo que había sido acuchillado y deshecho para siempre?

FRANCISQUILLO: Sí, pero también los gatos tienen siete vidas, si no es más que eso: y los enemigos son peores que los gatos, peores que las hormigas... Se les derrota, se les acuchilla, y siempre están vivos... vienen, se les asusta, corren... vuelve a venir y vuelven a correr: así va la guerra y así ha de ir siempre; ni ellos son capaces de concluirnos, ni nosotros a ellos... hasta que... pero, ¿quién diablo sabe?... hasta que nosotros dejemos de ser asnos, y ellos gallinas... (*O. C. Tomo II 123-124*)

Y al respecto, si recordamos que la guerra entre unitarios y federales se extendía desde los primeros años de la independencia de la nación (es decir, más de veinte años aproximadamente), entenderemos el significado de la connotación histórica detrás de la últimas frases que pronuncia Francisquillo en la anterior cita.

Por otro lado, el recurso de la alegoría se percibe más claramente en la forma de representar a los líderes militares, que es dónde se concentra también la crítica política de la obra. Y sin duda es la figura del gigante Amapolas, un muñeco de paja enorme con una espada de lata ensangrentada, sobre la que se construye el sentido de la alegoría. No solo porque se esté aludiendo –a través de un juego de palabras que más adelante comentaremos– a Juan Manuel de Rosas, sino porque de esta forma Alberdi construye toda una alegoría sobre su poder.

Un primer rasgo que se alude permanentemente sobre el gigante es su quietud. Y en efecto, al ser a fin de cuentas un objeto inanimado, es incapaz de moverse ni realizar ningún tipo de acción. Esto es importante resaltarlo, porque el gigante no es un títere porque nadie lo maneja, sino un simple muñeco que está en medio del campo de batalla sin hacer nada, pero que aún así logra vencer a sus enemigos: “OFICIAL: ¡Ahí los tenéis, soldados: Os recomiendo de nuevo la inmovilidad más completa: aprended del Gigante, que asusta a todo el mundo por el hecho solo de no hacer nada [...]” (112). La otra característica, consecuente con la anterior, es su falta de peligrosidad. Podríamos decir, a fin de cuentas, que el gigante es inofensivo (en doble sentido que tiene la palabra, de no atacar como de no representar daño). Sin embargo, los jefes del ejército

enemigo son incapaces de percibir esto, a pesar de que sus soldados sí. Durante el primer enfrentamiento, cuando el soldado toca al gigante con la vara y se percató que no se mueve, le dice al general Mentirolo: “SOLDADO: Como un tronco... yo sería capaz de apostar que este gigante que tanto miedo nos mete es de palo.” (116); aludiendo al principal motivo que sostiene el triunfo del gigante y su ejército, es decir, el miedo. Y en ese sentido, el significado último de esta alegoría es que el poder del gigante-Rosas es una apariencia construida por el miedo de quienes se someten a él. Por eso, antes de la batalla, el Oficial del gigante les dice: “Los enemigos no tienen necesidad de que los derroten, ellos mismos se toman ese trabajo” (111); porque el poder del gigante es siempre imaginado no solo por los jefes enemigos, sino incluso por los personajes que pelean con él. Ejemplo de ello lo vemos en la respuesta que le da Francisquillo a su mujer después de la primera batalla, cuando esta le pregunta por qué no hay cadáveres: “Porque el mismo miedo los ha hecho revivir, y salir disparando” (121). Sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, es este poder fundado en el miedo y la ceguera del enemigo el que se derrumba en el final de la obra.

Además, en relación a lo anterior, la alegoría es funcional al momento en que se encontraban la guerra civil y la nación argentina cuando fue escrita la obra, con las recientes derrotas del ejército unitario. En ese sentido, toda la abstracción que alcanza su acción dramática refiere en última instancia a este acontecimiento y a lo que Alberdi interpretaba como las causas del triunfo de Rosas, en donde no solo jugó un factor importante el miedo de los líderes militares unitarios, sino también sus ansias de ambición que les impidieron ponerse de acuerdo a la hora de planear una estrategia

conjunta. En la obra, esto se ve representado en la escena cuando Mentirola, Guitarra y Mosquito debaten por quién debe ser el jefe de las tres divisiones. Primero, a la hora de elegir los tres, Guitarra y Mentirola se dan mutuo apoyo, lo que provoca que Mosquito se retire con sus huestes al no poder acceder al liderato: “MOSQUITO: Nada, no quiero nada, me voy, no quiero intrigas ni parcialidades” (113). Y luego, cuando los dos restantes habían acordado turnarse la jefatura y tocaba decidir qué división iría en la vanguardia y quien la escoltaría, Guitarra se indigna frente a las órdenes de Mentirola que lo manda al frente:

GUITARRA (*aparte*): Sí, comprendo bien que sus intenciones son las de separarme del ejército, y bastante me lo prueba el hecho de mandar que mi división se coloque adelante para que se la devore el cañon; y de este modo el teniente Guitarra venga a quedarse sin gente, sin papel en el mundo político!... ¡Pero se engaña, porque yo no estoy para ser el juguete de ningún intrigante, y soy muy capaz de mandarme mudar... (*con indignación repentina*) como me voy desde ahora, qué caramba! ¡Venga lo que venga; no quiero batallas ni glorias, ni nada... me voy!..

(*Se pone al frente de su división: ordena la retirada y al son de la marcha se bate el enemigo como por burla y escarnio, se retira*) (114-115)

En ambas situaciones, los personajes anteponen sus propios intereses políticos de comandar al ejército, por sobre el sentido colectivo de conseguir el triunfo por sobre el enemigo.

La alegoría es un recurso que Alberdi no solo utilizó en esta obra dramática, sino que volvió a él varias décadas después –cuando ya había escrito sus *Bases*, regresado del exilio y convertido en un político y publicista igual de importante que Sarmiento (con quién de hecho, había protagonizado una polémica contenida en las cartas de las

Quillotanas y las Ciento y una)– al escribir el “cuento” *Peregrinación de Luz de Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*, en donde relata, según sus propias palabras, “[...] un pretendido viaje de la Verdad desde Europa al Nuevo Mundo y de los desencantos chistosos que ahí padece” (*O. C. Tomo VII* 176). El protagonista del relato es, como se infiere, la Verdad (bajo el nombre de Luz de día) que viaja y recorre América donde se encuentra variados personajes que representarían los vicios de nuestra sociedad. Estos personajes son principalmente préstamos que Alberdi toma de la tradición literaria cómica europea, como el Tartufo, Gil Blas, Don Juan Tenorio o Don Quijote, entre otros. En su texto, “Formas satíricas en la obra literaria de Juan Bautista Alberdi”, Teresita Frugoni de Fritzsche menciona que esta obra es una sátira (que ella emparenta con las novelas de Voltaire o Swift) en donde Alberdi “[...] convierte en alegoría sus ideas sobre la monarquía y democracia en Sudamérica” (Frugoni de Fritzsche 65), construyéndose “[...] un portavoz abstracto y simbólico –en este caso la Verdad–, como máscara para desenmascarar a sus adversarios” (66).

Y por último tenemos la parodia. De nuevo, Marchese y Forradellas escriben: “En un sentido más amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.” (Marchese y Forradellas 311). La parodia funcionaría como un proceso imitativo de inversión de un referente, con el fin de distanciarse y criticarlo. En el caso de *El Gigante Amapolas*, encontramos la parodia sobre dos referentes literarios y/o histórico-culturales: uno es la *Orestíada* de

Esquilo (específicamente, el comienzo del *Agamenón*), y el otro es la misma figura de Napoleón Bonaparte.

La primera parodia la encontramos al comienzo del texto dramático, en el monólogo del centinela:

CENTINELA: ¡Que largas son las noches! ¡Y qué frías! Digo que es endiablada profesión la del soldado: así pasa uno los más bellos años de su vida, y la recompensa con que por fin de sus días le premia la patria es muchas veces un suplicio ignominioso... Si no me engaño, creo que oigo sonar caja... (*Fija el oído.*) ¡Si será el enemigo! ¡Ayer ha corrido que los nuestros habían sido derrotados; pero se miente tanto! (*Pone atención nuevamente.*) O será toque de diana: aunque no... No puede ser. Es temprano todavía; se ve a la luz de la luna, en el reloj de la casa capitular, que son las cuatro recién. (*Se fija otra vez.*) ¡Es toque de alarma! (*Se pasea.*) ¡Vaya...! ¡Fiesta tenemos! ¡Hoy se resuelve el cotarro, sin la menor duda, los nuestros han sido derrotados! ¡Ya se ve...! [...]
(*O. C. Tomo II 107*).

Y en el *Agamenón* de Esquilo, el monólogo del vigía:

VIGIA: Suplico a los dioses la liberación de este penoso trabajo: una vigilancia que se alarga ya todo un año [...]
Ahora estoy acechando la señal de una antorcha, destello del fuego que traiga noticias de Troya y el anuncio de su conquista. Así lo manda un corazón de mujer previsorá y tan decidida como un varón.
[...]
(*Breve pausa. En lontananza se advierte una luz.*)
Alegre te saludo, antorcha que en plena noche anuncias ya la luz del día y la institución de innúmeros coros de Argos por este suceso.
¡Victoria! ¡Victoria! [*‘ioú, ioú’*]. A gritos doy la señal a la mujer de Agamenón, para que cuanto antes salte del lecho y, en el palacio, prorrumpe en gritos de alegría y victoria, dando la bienvenida a la luz de esa antorcha, si es verdad que ha sido tomada la ciudad de Illio, según lo anuncia la tea con su resplandor
(Esquilo 105-106).

Se observa que en ambos fragmentos se reitera el motivo de la queja del soldado frente a su ardua labor de vigilancia. El contexto situacional de su trabajo, sin embargo, es diferente. Mientras el vigía de Esquilo, a cargo de Clitemnestra, espera la llegada de las naves aliadas que traigan de regreso a Agamenón y al ejército aqueo, el centinela de Alberdi hace guardia frente a un posible ataque del enemigo. Del mismo modo, en ambas escenas los personajes esperan o están atentos a un mensaje que los informe sobre el estado de la guerra y alerte sobre la posible llegada de los ejércitos: en el caso de Esquilo, es la luz de una llama, y en el de Alberdi, el sonido de una caja. Ahora bien, la lectura que realizan ambos sobre el resultado de la guerra también es distinto, puesto que si el vigía aqueo se alegra y da gritos de celebración frente a la victoria de su ejército, el centinela de Alberdi es ambiguo frente a la situación de su ejército, manifestando a ratos su posible derrota para luego mostrarse esperanzado frente a la inminente victoria (de la mano, claro está, del gigante). Sin embargo, ambas escenas cumplen la misma finalidad de introducir el conflicto dramático que se desarrollará en la obra, aunque con un sentido totalmente diferente en razón del género. En Esquilo, se hace luego aludiendo –“Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua” (106)– a lo que ha ocurrido en el palacio durante la ausencia de Agamenón, es decir, la infidelidad de Clitemnestra con Egisto, y que es una de los motivos que moverán el curso de la acción trágica de la obra. En cambio, en Alberdi la finalidad es introducir las condiciones absurdas de la guerra que veremos escena, mencionando el hecho de que aunque su ejército este compuesto por hombres armados y un gigante de paja, aún así han logrado vencer gracias a la locura de los enemigos.

El otro referente, como adelantábamos, es la figura de Napoleón Bonaparte, al que al menos se le menciona dos veces en la obra. La primera es por el capitán Mosquito, cuando intenta convencer a Mentirola que lo designe general en jefe:

MOSQUITO (*Interrumpiendolo*): Ya sabe usted, permita que lo interrumpa, ya sabe usted, mayor Mentirola, como hombre versado en el arte militar que el general en jefe debe tener un aspecto imponente (*tirándose de los bigotes y afeando el rostro.*) Una estatura pequeña para que se parezca a Napoleón... un nombre retumbante, y temible, verbigracia, como el de algún insecto punzante... En fin... ¿qué tengo que decir a usted?... Siga usted... Siga usted... (113)

Si bien en esta ocasión la referencia no tiene una intención paródica clara, si da cuenta de la intención, por parte de los tres jefes del ejército enemigo, por emular la imagen militar de Napoleón. Obviamente –y recordando la cita de más arriba sobre Napoleón del propio Alberdi como Figarillo–, cualquier tipo de comparación que se haga entre el jefe militar francés con cualquier de los del ejército de la obra tendrá el objetivo de ridiculizar más que el de enaltecer. De igual forma ocurre después, cuando Guitarra retira sus tropas y deja solo a Mentirola, quien en un diálogo hacia sus soldados parodia parte del famoso discurso de Napoleón en Egipto, antes de la Batalla de las Pirámides en 1798: “Soldados [...] recuerden que desde la cima de estos monumentos, cuarenta siglos os contemplan” (Panckoucke 24). Y el de Mentirola es el siguiente:

MENTIROLA: [...] Vamos pues a pelear con doble audacia y doble gloria. Pero antes quiero proclamaros: “Soldados: desde lo alto de estos tejados, treinta meses os están contemplando; el último de ellos se ha helado de miedo al ver las caras; y el sol de mañana no saldrá por morir de envidia al ver el brillo de vuestras armas. Los siglos pasarán unos tras otros, como hormigas, y los guerreros de la posteridad dirán: ¡ah! ¡quién hubiese pertenecido a la división Mentirola en la jornada memorable contra el Gigante Amapolas!”. (*O. C. Tomo II 115*)

En la parodia que hace Mentirola del discurso de Napoleón lo que hace Alberdi es jugar con la magnitud o proporciones del acontecimiento, invirtiendo con ello el tono grandilocuente de la proclama original por uno mucho más humilde. De ahí que las cimas de las pirámides se conviertan en techos de casa, y los cuarenta siglos en treinta meses (que equivalen a menos de tres años, lapso que se aproxima a 1938, año en que se fundó la Joven Argentina). Lo que se logra con esta parodia es un efecto cómico que enfatiza tanto el ridículo del personaje como el de la situación, quitándole la solemnidad que guarda el referente histórico.

4.3 Otros procedimientos cómicos y teatrales

Dentro de los procedimientos cómicos y teatrales que están presentes en la obra, destacamos tres que consideramos más relevantes en relación a su composición cómica y la interpretación que hemos estado construyendo. Estos son: la repetición, el juego de palabras y el juego de roles.

Respecto a la repetición, en su teorización sobre el fenómeno de la risa Bergson establece como rasgo cómico central la mecanicidad de la vida, de seres humanos, sus movimientos, acciones y situaciones: “Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación

clara de un ensueño mecánico” (Bergson 80-81). De ahí que uno de los procedimientos clásicos de la comedia para Bergson sea la repetición, tanto de movimientos o palabras como de situaciones o *escenas simétricas* que den cuenta de esa sensación de rigidez frente a lo natural de la vida. Aunque la idea bergsoniana de lo cómico como la mecanicidad de la vida sea cuestionable o debatible, es cierto que la repetición es un recurso cómico tradicional que ha sido parte del género desde sus inicios. Como explica d’Angeli y Paduano: “En lo cómico, la repetición es tan frecuente que incluso ha propiciado definiciones de lo cómico demasiado fiadas a ese sólo recurso” (d’Angeli y Paduano 23).

Ahora bien, en el caso de la obra de Alberdi que estamos analizando, la repetición ocupa un lugar central dentro de su acción dramática. Ya habíamos mencionado antes que en la obra se sucede la repetición cómica de dos situaciones similares: los dos encuentros de los ejércitos en el campo de batalla. En ambas, ocurre un actuar similar por parte de sus protagonistas, especialmente con los tres líderes militares del ejército enemigo. Evidentemente, es el segundo enfrentamiento donde la repetición cobra su sentido cómico, especialmente por las pequeñas variaciones que introduce que intensifican aún más el ridículo: nos referimos concretamente a la representación que hacen el Tambor y María para sustituir al ejército del gigante y a la imaginación delirante de los tres líderes frente a lo que creen ver. Por lo demás, la repetición de estas escenas proyecta el sentido cómico del recurso asociado a la guerra: un choque de fuerzas absurdo que parece no tener fin. Al respecto, Bergson utiliza la imagen del resorte para dar cuenta de la lógica detrás de la repetición en este sentido.

Asociado a la obra, la guerra representada seguiría la misma lógica del resorte, en tanto parece ser que siempre ocurre lo mismo, con el arribo del ejército enemigo y su posterior retirada, sin ningún tipo de enfrentamiento. De hecho, los soldados del ejército del gigante aluden en varias ocasiones dentro la obra a la reiteración de esta situación, después del primer enfrentamiento se menciona el número de veces que el enemigo a atacado: “OFICIAL: Van seis veces, con ésta, que el enemigo ha tenido la temeridad de acometernos, y otras tantas ha palpado, a costa de su sangre y de su vergüenza su completa incapacidad de competir con vuestro sublime desnudo” (*O. C. Tomo II* 120). Además, la reiteración también se evidencia en los motivos de la ambición personal y el miedo que impide que puedan organizarse entre ellos y darse cuenta que no existe una amenaza frente a sí. Ejemplo, es el juego de roles de Mentirola en donde repite nuevamente el consejo con sus compañeros que había sucedido momentos antes, esta vez llegando a un acuerdo democrático al imponerse dos de sus roles por sobre el de Mosquito.

Habíamos adelantado en el apartado anterior que hay un momento en que la referencia alegórica a Rosas en el gigante de paja se hace explícita, manifiesta. Este ocurre antes de la segunda batalla, durante un juego de palabras entre el tambor Francisquillo y su mujer. El diálogo que mantienen estos personajes es el siguiente:

MARÍA: ¡Qué extraño es, pues, que el pueblo le tribute todas esas demostraciones de asombro! Mira, cuando yo venía, los diputados del cuerpo legislativo, corrían a reunirse para decretar coronas y monumentos en honor del Gigante Amapolas. Las mujeres se ocupaban de tejer guirnaldas de flores, los poetas hacían versos, los músicos canciones de elogio del triunfo debido al genio del Gigante Amapolas. Los agentes diplomáticos de los países extranjeros, eran

los primeros que venían con la boca abierta de admiración por el talento sublime con que el Gigante había sabido vencer a sus enemigos; y se disponían a recibirlo con la rodilla en tierra, o de hinojos, como dicen los añejos románticos. Por todas partes no se oye más que: –El Gigante Amapolas es un semidios. El Gigante Amapolas es el genio de la política y de la guerra. El Gigante Amapolas es el valor, el atrevimiento mismo. Hay extranjero que daría sus ojos por conocer al Gigante Amapolas: tanto es el respeto y la admiración que le tienen. Ya se ve, los extranjeros, como hombres ilustrados e imparciales, son los mejores apreciadores de la capacidad de nuestros grandes hombres. Por eso no hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas...

FRANCISQUILLO: Amapolas, di.

MARÍA: No, hijo, lo hice por variar; tanto Amapolas, Amapolas...

FRANCISQUILLO: Bien, si es por variar di más bien el Gigante Floripondios; pero del Gigante Rosas, no hay que hablar una palabra... Sigue ahora. (121-122)

El juego de palabras cae dentro del ingenio, es decir, de la comicidad centrada en el lenguaje. Para Bergson, por ejemplo, el juego de palabras tiene relación con la interferencia de series, en tanto una palabra es confundida por otra, produciendo un efecto cómico (Bergson 116). Y esto es precisamente lo que ocurre en esta escena, en donde María se equivoca al llamar al gigante, confundiendo la flor de su nombre con el de otra. Pero sabemos que lo cómico no es la confusión en sí, sino que a través de ella se está aludiendo directamente al apellido del gobernador argentino. En ese sentido, Alberdi construye este juego de palabras sobre el significado común del nombre propio Rosas (es decir, la flor), estableciendo una relación semántica con otros tipos de nombres de la misma categoría. Por eso, Francisquillo inmediatamente continúa el juego de la variación dándole otro nombre de flor al gigante, esta vez refiriéndose a los floripondios.

Ahora, en este juego de palabras se hace alusión a varias ideas contextuales posibles de leer a la luz de la referencia al gobernador argentino. Una de ellas son los vínculos diplomáticos que mantenía Juan Manuel de Rosas con las naciones europeas, realizando una crítica a aquellos políticos extranjeros en Buenos Aires que adulaban al tirano. Por otro lado, Francisquillo al final hace referencia a la censura política que existía bajo el régimen de Rosas, al advertir: “[...] pero del Gigante Rosas, no hay que hablar una palabra...” (122). De paso, la misma censura y represión que mantenían en el exilio al autor mientras escribía esta obra. Finalmente, mencionar brevemente que con este juego de palabras no solo adquiere un sentido cómico y satírico el nombre del gigante, sino el mismo título de la obra.

Por último tenemos el recurso cómico y teatral del juego de roles, el cual es utilizado en la escena del consejo realizado por el general Mentirola, antes de la primera batalla. En ella, Mentirola es inducido por su tropa a formar un consejo de jefes por el mismo para decidir si deben retirarse del campo de batalla: “TROPA: [...] Forme Vuestra Excelencia un consejo de Vuestra Excelencia mismo, y decida a mayoría de voto” (117). A lo que el personaje responde:

MENTIROLA: No habrá otro remedio. “Pues, señor, (*En tono solemne.*) Está formado el consejo, y puede empezar la discusión. (*Queda pensativo, y después de un rato, dice:*) Pero estoy tan acostumbrado a discutir en consejo con mis compañeros Mosquito y Guitarra, que yo por mi solo no puedo discurrir nada... no se me ocurre una sola idea, y no sé qué consejo darme a mí mismo... Pero se me viene al pensamiento un medio de salir del aprieto... Voy a figurarme que están aquí mis compañeros Guitarra y Mosquito: que el uno está parado ahí, el otro allá y yo aquí: Voy a representar a cada uno de ellos en el consejo: a hablar por cada uno de ellos como si estuviesen presentes; y así podremos tener

opiniones diferentes y luminosas, porque seremos tres vocales en vez de uno.
(117)

Frente a la imposibilidad de realizar el consejo por sí solo, la idea que se le ocurre a Mentirola es “representar” el rol de sus compañeros Guitarra y Mosquito, reemplazándolos en el consejo, para así poder tener más opiniones antes de tomar una decisión. La situación es absolutamente significativa dentro de la obra, porque instala en escena el fingimiento representacional de un personaje. Esto, sin embargo, no quiere decir que se instale una reflexión sobre el teatro o sobre la misma obra (a la manera de los recursos metateatrales), pero sí devela de forma más directa el engaño, la farsa que es toda esta guerra. Por lo demás, la escena sigue instalando el sinsentido del actuar de los personajes, especialmente de los líderes enemigos. Puesto que si estos son incapaces de colaborar entre ellos, producto de sus ambiciones personales, también son inútiles por separado ya que aún así se necesitan mutuamente para actuar.

Además, la forma en que se desarrolla este juego de roles se caracteriza por ser muy teatral. Como se aclara en las acotaciones, cada vez que Mentirola le da la palabra a uno de sus compañeros, se mueve a la posición donde supuestamente estaría el indicado, para después representar su rol: “[...] Paso a hablar por el teniente Guitarra (*toma su lugar y habla así:*)” (117). Esto provoca un efecto teatral muy cómico, sobre todo al final del diálogo, en donde los roles de Mentirola y Mosquito se intercambian una serie de insultos, haciendo que el personaje tenga que moverse y cambiar de lugar a cada instante: “(*Por él.*) –¡Vaya usted a un cuerno! (*Por Mosquito.*) –“¡Vaya usted a dos!”

(Por él, alzando de tono.) –¡Vaya usted a tres! *(Por Mosquito.)* –“¡Vaya usted a cuatro!”
(Por él.) –¡Vaya usted a cien! (118).

Respecto al contenido del diálogo de Mentirola representado el consejo, lo que ocurre es una nueva situación de desacuerdo entre los líderes personificados por este personaje, similar a la que había generado la molestia de Guitarra y Mosquito y el retiro con sus tropas. El asunto en discusión es la siguiente acción que debe seguir el ejército frente a la constatada inmovilidad del gigante. Mentirola en su rol cree que deben retirarse porque la inmovilidad del gigante es señal de fortaleza: “[...] ¿qué quiere decir esta inmovilidad del enemigo? Quiere decir que está fuerte como un diablo; y que nosotros estamos perdidos” (117). Luego, en su rol como Guitarra, Mosquito opina que es correcto acatar las instrucciones del general al mando y, por lo tanto, retirarse del campo de batalla: “[...] al general se le ha dado el ejército y es suyo; dejemos que haga lo que quiera; dejémonos de discusiones anárquicas y hagamos lo que él manda; ésta es la opinión del ejército, y a fe que es la opinión acertada” (118). Y por último, aparece la voz de Mosquito, que la vez anterior fue el primero en retirarse, ahora también es el primero y único en disentir al creer que deben atacar al gigante porque en su inmovilidad está quedando demostrada su debilidad. Esto genera la indignación de Mentirola en su propio rol, y el intento por desacreditar a Mosquito asegurando, por un lado, que su opinión la realiza solo para llevarles la contra a él y al teniente Guitarra, y por otro, que es igual de miedoso que ellos porque la última vez había sido él quien se había retirado de los primeros, dejando solo al resto del ejército. Luego ocurre el intercambio de insultos que mencionábamos antes, hasta que Mentirola se da cuenta ya había ganado la

elección con dos votos contra uno, y que entonces el consejo deliberaba la retirada. La escena es cómica porque lleva hasta el absurdo el funcionamiento del aparato militar y la instancia del consejo, pero más que nada porque es profundamente irónica sobre su real sentido democrático. Puesto que al fin y al cabo fue un solo personaje, Mentirola, quien tomó la decisión de retirarse, sin consultar la opinión de nadie, y constituyéndose finalmente el consejo realizado como un juego. De ahí que las palabras finales de Mentirola enfaticen esta ironía:

[...] Camaradas: el consejo ha pronunciado su fallo: él es respetable y sabio: soy de opinión que le sigamos sin examen, y con la prontitud que demanda el caso: su opinión es que debemos retirarnos: así pues –al hombro, armas, contramarcha a la derecha, paso redoblado, marchen!

(Retíranse precipitadamente a son de caja y corneta. La fila del Gigante se deshace en carcajadas de risa.) (118-119).

5. EL FINAL FELIZ DEL HOMBRE COMÚN

Hemos visto que tanto Hodgart como Frye caracterizan a la sátira por poseer un posicionamiento moral desde dónde efectúa sus juicios. Por lo general, esta visión propia de lo que el satírico considera correcto o bueno no se hace explícita, sino que permanece oculta detrás de la ridiculización, la burla y la «ironía militante». Es más, Hodgart afirma que existen ciertos cómicos satíricos (como Aristófanes, Rabelais o Swift) que incluso su propia concepción moral o política es víctima de sus ataques cómicos: “[...] si el satírico ridiculiza cualquier cosa para favorecer la opuesta a ella, que él presenta como un ideal, tendrá también una tendencia a ridiculizar a esta última. A menudo la sátira no puede impedir el desbordarse y hacer que todo resulte ridículo” (Hodgart 36). En el caso de Alberdi y *El Gigante Amapolas* es distinto, puesto que como veremos en este capítulo es en el final de la obra en dónde se expone y muestra todo el trasfondo moral y el ideal político de su autor, dejando de lado el ridículo y el absurdo que habían caracterizado su acción dramática.

Pero antes, debemos apuntar ciertas ideas del propio Alberdi que tienen directa correlación con las que se exponen en el desenlace de su obra. En “Sobre la nueva

situación de los asuntos del Plata”, además de leer la proclama alentadora sobre la situación de los unitarios como comentamos en el segundo capítulo, encontramos reflexiones de Alberdi que apuntan más allá de la guerra y de la esperada derrota de Rosas, y se cuestionan por la necesidad de un líder político y militar que lo sustituya. Así, luego de hacerse la pregunta retórica de qué necesitan los veinte mil hombres del ejército unitario para cumplir su labor –literalmente “¿Qué necesita pues este coloso de veinte mil pies para caminar á su fin? (O. C. Tomo II 111)–, escribe:

Nuestro error hasta hoy ha consistido en creer que no hay más medio de concluir con un tirano, que oponiéndole un libertador.

La tiranía se había personificado en un hombre; nosotros quisimos personificar la libertad en otro. De este modo, una lucha que debía ser de principio á fin, venía á convertirse en pelea de hombre á hombre.

Fue un engaño.

La tiranía no puede vivir sinó hecha hombre; y la libertad parece desde que se hace hombre. (145)

Esta reflexión de Alberdi, aunque si bien se condice con el distanciamiento político de la generación joven con la clase dirigente, demuestra también una gran sabiduría política desde la revolución independentista. La crítica a la personificación del poder es una cuestión difícil de plantear en un continente que ha comenzado a construir sus propios mitos nacionales sobre los libertadores americanos. Si ir más lejos, el mismo Alberdi hace lo suyo por los mismos años con *La revolución de Mayo*, la otra obra dramática que hemos comentado. Más adelante, continua:

La libertad solo tiene una encarnación legítima en el mundo –el pueblo.

Solo el pueblo se puede llamar libertador después de Dios.

A los tiranos no hay más que una cosa que oponer –el pueblo. Únicamente el pueblo no puede ser tirano, porque tendría necesidad, para serlo, de tiranizarse a sí mismo.

Por lo demás, todo hombre que derroca á un tirano, lo sucede. (145)

Surge aquí la imagen del pueblo como alternativa al caudillismo que solo reduce el poder, como decía en la cita anterior, a un enfrentamiento entre sujetos por el poder. Aclaremos que el uso que hace aquí Alberdi de la palabra pueblo guarda relación con el sentido de su argumentación. Para él, el pueblo es esa fuerza del colectivo que en un revolución que busca la libertad debe imponerse por sobre cualquier especie de afán individualista que perpetuó una tiranía: “Si el libertador –continúa– es un pueblo, la libertad viene á ser de todo el mundo, y la tiranía, falta de sucesor, muere con el tirano” (145).

En *El Gigante Amapolas*, el personaje que representa al pueblo en tanto fuerza colectiva es la “Tropa”. En su estudio, Cocca lo llama un “personaje múltiple” (Cocca 104). Es importante esta distinción en la denominación que hace Alberdi, puesto que permite diferenciarla de la otra que utiliza para algunos diálogos del ejército del gigante, que es la de simples “Soldados”. Por tanto, la Tropa no es solo un conjunto de soldados, sino un colectivo organizado de ellos. Ahora, como hemos visto antes, este personaje aparece recién nominalizado como tal antes del juego de roles de Mentirola, apoyándolo para que realice un consejo formado solo por el mismo. Hasta este momento, el ejército permanece pasivo frente a las decisiones tomadas sus líderes. Sin embargo, cuando

ocurre el segundo “enfrentamiento”, y luego de que los tres jefes del ejército enemigo acuerdan la retirada de las tres divisiones, la Tropa manifiesta su descontento rebelándose frente a la inutilidad de sus líderes complotando un motín. Dice la acotación: “*(Mientras ha tenido lugar este diálogo, la tropa ha acordado y decidido un motín, por el que ha sido puesto a la cabeza del ejército un sargento)*” (O. C. Tomo II 126). Acto seguido, frente a las llamadas para iniciar la contramarcha de Mosquito, Mentirola y Guitarra, la tropa permanece impasible.

Del motín –como también identifica Cocca (111)–, surge un nuevo personaje nominalizado como Sargento General (luego, solo se le referiría en sus diálogos como Sargento). Este personaje se convierte en la voz de la revolución de la Tropa que manifiesta su descontento e indignación frente a sus líderes y el absurdo de la guerra. Analicemos a continuación su primera gran intervención:

SARGENTO: No hay contramarcha a ninguna parte. Nosotros queremos batirnos y no contramarchar. Para pelear, les reconocemos por jefes, para disparar, no; no queremos obedecer a ningún mandato medroso. Bastantes veces hemos huido inútilmente. 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 sólo 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. Ataquemos con coraje el campo enemigo y será nuestro en menos tiempo que lo que tarda en bajar el rayo; así, señores jefes, si ustedes quieren guiarnos al combate, estamos prontos: si quieren retirada, ustedes han caducado, ya no son nuestros jefes; pueden retirarse solos: aquí no hay más jefe que yo, simple sargento, hecho general por la voluntad del ejército, que me ha honrado con la comisión de intimar a ustedes la decisión que acaban de oír. Pueden ustedes decir lo que determinan: todavía tienen el tiempo de un minuto para volver su reputación...

MOSQUITO: En presencia de un motín de soldados, nada tenemos que hacer nosotros, jefes. Hemos cumplido nuestra misión y nos retiramos.

(Envainan sus espadas y se retiran silenciosos.) (O. C. Tomo II 126-127)

Destacar el hecho de que es en este diálogo donde surge una voz que denuncia y desenmascara el ridículo de la situación representada. Antes solo habíamos comentado algunos diálogos de los personajes populares del tambor Francisquillo y su esposa María que aludían cómicamente desde su ignorancia al sinsentido que presenciaban, pero el Sargento comienza a derrumbar seriamente toda la farsa de la que ha sido parte su ejército huyendo de lo que él denomina “fantasmas”. Aclara que frente a ellos no existe nada de la artillería militar que los jefes creían ver, ni tampoco un gigante ni un gran ejército, siendo estos productos de la “imaginación miedosa” de sus líderes. Con esto se le da dentro de la misma obra un carácter fantástico a la acción dramática (rasgo que es también, como hemos comentado, propio de la sátira), al que se opone una visión objetiva y seria de la misma: aquella que ve al gigante como un muñeco de paja (en la cita se menciona que está hecho de papel) y al ejército rival compuesto por un hombre y una mujer, y anteriormente por soldados atados. Esto no hace más que intensificar el ridículo cómico de la situación, aunque centrado de manera más particular en la imagen de los líderes militares, quienes incluso frente a este motín se retiran sin defenderse ni protestar, asumiendo el mismo rol pasivo y miedoso que han demostrado durante toda la acción y que cuestionan el Sargento y la Tropa. Más adelante, antes de destruir al gigante, el Sargento vuelve a exhortar a su ejército: “[...] Calar bayonetas, abrir bien los ojos, seguir mi penacho blanco, y en menos de pocos segundos habrá desaparecido del

suelo de la patria, ese miserable fantasmón, que ha triunfado hasta aquí por la incapacidad de nuestros jefes. ¡Soldados paso de vencedores!” (127).

En ese sentido, el personaje del Sargento surge como la contraparte de los líderes inútiles. Y aunque si bien al comienzo del anterior diálogo afirma reconocerlos aún como sus líderes, al final del mismo asegura que no hay otro jefe que él. La diferencia eso sí, como él mismo aclara, es que su liderazgo ha nacido de la voluntad colectiva de la Tropa, es decir, ha sido elegido de manera democrática para representarlos y comunicarles su decisión. Entender esto es clave para lo que sucede a continuación, ya que de ninguna manera el Sargento busca erigirse como un nuevo libertador, sino más bien permanecer como uno más dentro de la revolución popular de su ejército.

Pero volvamos al texto donde clarifica la necesidad de que el pueblo se convierta en su propio libertador. En un punto, Alberdi se hace la siguiente pregunta: “Cómo pues hacer andar la muchedumbre revolucionaria en una dirección?” (*O. C. Tomo II* 145). Y acto seguido, se responde: “En lugar de hacer de un hombre, una bandera, se hace de una bandera un hombre: se toma por general un estandarte, y por guía, la libertad” (146). Por tanto, para Alberdi es el ideal que persigue la revolución, es decir la libertad, el que debe direccionar al pueblo, no así una personalidad. Esta idea central la vemos plenamente representada en la obra que estamos analizando. Luego de ocurrir la espectacular destrucción del gigante a manos del Sargento –dice la acotación: “(*Carga rapidísimamente: el Sargento abraza por la mitad al Gigante; lo levanta, lo pone de cabeza, y dispersa por el aire sus pedazos [...]*)” (*O. C. Tomo II* 127)–, y de una última

escena cómica con el ejército rival conformado por el Tambor y su mujer, ocurre el siguiente diálogo con el que finaliza la obra:

TODOS: ¡Viva el Libertador de la República, el glorioso Sargento Peñalvez!

SARGENTO: No, señores: yo no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedor de gigantes de paja. Yo he tenido el buen sentido del pueblo, y el valor insignificante de ejecutar una operación que se dejaba comprender de todo el mundo. Si los generales y hombres de estado que nos han dirigido hasta aquí, hubiesen comprendido lo que comprendía la generalidad más común, hace tiempo que habríamos llegado al término de nuestras fatigas. ¡Compañeros! La patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores: salud a las revoluciones anónimas: ellas son los verdaderos triunfos de la libertad! (128)

Cuando el colectivo (generalizado ahora en un anónimo Todos) intenta convertir y glorificar al Sargento (ahora, con nombre propio) como el gran artice responsable de la derrota del gigante, este rápidamente rechaza tal percepción de sí mismo y aclara que él actuó siguiendo el sentido común popular. En ese sentido, y siguiendo la idea anterior de Alberdi, el Sargento más que un líder es un estandarte, un signo de los hombres comunes que buscan su libertad y que son capaces de enfrentarse a la clase dirigente para conseguirla. Por eso, en vez de vitorear por él, el Sargento prefiere que celebren el triunfo colectivo de la libertad. De ahí, que la idea de la «revolución anónima» que aparece en la frase final sea tan poderosa ideológicamente, porque a través de ella se expresa el sentido detrás del ideal revolucionario moderno. Y además porque sintetiza

gran parte del pensamiento político del Alberdi de ese momento, decepcionado totalmente de la clase dirigente pero aún creyente de la sabiduría y el poder del pueblo.¹⁷

Podríamos decir que en el final de *El Gigante Amapolas* se resuelve el conflicto, o más bien, el no-conflicto de la guerra absurda. De hecho, ahí por fin ocurre un enfrentamiento, aunque solo sea con un muñeco de paja. Sin embargo, este «final feliz» que termina con el triunfo del hombre común, analizado desde el punto de vista del género cómico y, más específicamente del de la farsa satírica, no busca tranquilizar ni resolver el conflicto de manera definitiva, sino más bien dejar la duda, sembrar la incomodidad en el espectador. Porque si bien el orden que veíamos trastocado hasta el absurdo durante la obra es aparentemente destruido y articulado bajo un nuevo sentido común racional, ideológico y político-social, creemos que aún continuaría estando presente para un posible espectador de la época. Esto porque, recordemos, ese mundo absurdo finalmente sigue aludiendo al presente de una nación argentina atrapada en una guerra civil de años y gobernada por un líder autoritario y represivo. Pero recordemos que la finalidad que persigue la idea del «ridículo americano» alberdiana, y el género cómico en general, es precisamente mostrar la contradicción, el error social para corregirlo, y en ese sentido, la risa cómica aunque liberadora apunta también a ser transformadora. Como dice Sypher:

¹⁷ Al respecto, en la obra teatral *En la luna* (1934) de Vicente Huidobro –a nuestro juicio, otro texto que podría leerse como una farsa satírica latinoamericana– se desarrolla una disputa política absurda e aparentemente irresoluble (esta vez sí, con una clara y explícita influencia en el *Ubú rey* de Alfred Jarry) que culmina de una forma similar a la de *El Gigante Amapolas*: con una “[...] acción revolucionaria de jóvenes y obreros” (Thomas 186).

La comedia puede ser un instrumento para dominar nuestras desilusiones cuando vivimos presos en una sociedad deshonesto o estúpida. Después de reconocer nuestras malas acciones, nuestras metidas de pata, podemos liberarnos gracias a una risa confiada y plena de sabiduría, que produce la catarsis de nuestra disconformidad. Percibimos las faltas en las cosas, pero no siempre tenemos que darnos por vencidos, aunque vivamos en un mundo humano. Sí somos capaces de reírnos sensatamente de nosotros mismos y de los demás, el sentimiento de culpa, de desesperanza, de ansiedad, o de miedo puede superarse. Intrépidos e impertérritos, somos capaces de ver *dónde estamos*. Esto nos fortalece tanto a nosotros como a la sociedad. (Sypher, 98)

Y es esto lo que realiza Alberdi en esta obra, donde vuelca todo su descontento y decepción política frente a la situación de su nación, y también la suya propia como exiliado, para distanciarse y reírse, abriendo una posibilidad para su superación no solo para él sino también para aquellos a quienes dedicó y pensó mostrar esta pieza: los tres gobernantes americanos y sus compatriotas.

6. EL TEATRO PARA JUAN BAUTISTA ALBERDI

Reconstruir finalmente la poética dramática teatral de Alberdi implica finalizar entendiendo cuál era su visión acerca del teatro mismo. Ya hemos adelantado en gran medida una conclusión al respecto, al ir reflexionando sobre la visión y apropiación que hace este intelectual argentino del género de la comedia, y específicamente sobre la sátira y la farsa.

Al igual que Mónica Botta, Martín Rodríguez en su artículo “Teatro en Buenos Aires (1783-1852)”, incluido dentro del primer volumen de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, destaca la labor como crítico teatral de Alberdi y de Sarmiento en un medio cultural desprovisto aún de una crítica literaria sistemática y profesional: “La crítica literaria era ejercida por cronistas no especializados: aún no se había producido una separación de otras «letradas» y, a lo sumo, semanarios como *La Moda* realizaban una suerte de «crítica cultural»” (Rodríguez 143). En su trabajo, Rodríguez establece una diferencia entre ambos, y refiere un artículo crítico de Alberdi en donde aboga por un teatro nacional en donde se privilegien los sainetes y los actores cómicos (al contrario de lo que piensa un Sarmiento). Dice la cita de Alberdi:

[...] las señales que voy a exponer, que para otros son las del hombre fino, para mí son las del hombre zonzo, del hombre prosaico, vulgar. Es una señal de fino gusto el salirse del teatro antes de la venida del sainete. Para mí es una señal de zoncera, degustosa, *la verdad no existe en nuestro teatro sino en las representaciones cómicas*. Actor histórico cien veces, cada uno de los actores de la comedia sabe poner en la escena la verdad que le es conocida en el mundo. Sin educación histórica ni literaria, ¿qué saben nuestros actores lo que es la tragedia? Sólo de un modo puede decirse que exhiben tragedias, y es cuando asesinan las tragedias; y matar a una tragedia, ya se ve que es representar una doble tragedia. (*Escritos satíricos* 54-55)¹⁸

No es raro observar que en estas palabras de Alberdi resuenan otra vez las ideas que hemos comentado anteriormente sobre el «ridículo americano», sobre todo aquello que proclama a la comedia como el género que corresponde a la verdad histórica de nuestra realidad hispanoamericana. En este caso, Alberdi defiende las representaciones y las actuaciones de los actores cómicos (frente al menosprecio a la impostura de un público que prefiere las tragedias), argumentando que son precisamente estos los que mejor lograrían poner en escena aquello que somos, sin pretensiones y aspiraciones de ningún tipo. En ese sentido, la crítica de Alberdi pasa también por exigirles a estos representar un género que desconocen totalmente y que les es ajeno por su falta de educación y cultura. De ahí que creamos que detrás de esta “verdad” que atribuye Alberdi a los actores cómicos se encuentra su visión historicista de las naciones americanas, aquella que es capaz de percibir de manera integral su permanente contradicción cultural entre su pasado colonial y su recién entrado presente “ilustrado”.

Entonces, la visión que posee Alberdi del teatro está directamente relacionada con su concepción de la comedia, y del uso que de ella se puede hacer en la realidad

¹⁸ El subrayado es nuestro

hispanoamericana. Recordemos que la finalidad que le otorga a la comedia sigue siendo la de ilustrar la sociedad, pero *visibilizando* o *iluminando* sus elementos viejos y caducos con el objetivo de corregirlas. En ese sentido, podríamos decir que en Alberdi aún persiste esa concepción ilustrada del teatro que lo concibe como espacio educativo, pero de una forma muy distinta a la mayoría de sus contemporáneos. Según explica la académica chilena María de la Luz Hurtado en su libro *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Camilo Henríquez, por ejemplo, concibe el teatro desde los albores de la nación chilena como una escuela pública, en donde la sociedad es capaz de educarse: “El pueblo se educa en el teatro... –dice Henríquez en un artículo de 1812 publicado en *La aurora de Chile*, y que es citado por Hurtado– En nuestras condiciones actuales, el teatro debe respirar odio a la tiranía, amor a la libertad y, en fin, máximas liberales” (María de la Luz Hurtado 44). Y sintetiza Hurtado: “El teatro quedó establecido en la naciente república como orientador moral, como estimulador de la conciencia social crítica (45). Y en el caso argentino ocurre otro tanto, como apunta Rodríguez buscando explicar la marginalidad de los actores en esta época. Dice:

Si la función del teatro era, como estaba inscripto en los comienzos de la República, educar y fundamentalmente «moralizar» y «civilizar», como lo quería determinada tradición funcional del teatro, no es casual que la espontaneidad física y verbal –en especial la grosería–, y las actitudes «caprichosas» e «indisciplinadas», fueran percibidas como opuestas a los ideales disciplinarios y civilizatorios. Resulta evidente que lo que molestaba a los sectores ilustrados era precisamente la «exteriorización» de aquello que el «buen gusto» debía *ocultar* y *reprimir*. Así, la sola exhibición de aspectos considerados «inciviles» –aunque se lo hiciera con la finalidad de criticarlos– era considerada inadecuada y censurable aun por muchos partidarios de Rosas, generalmente asociados a la barbarie. (Rodríguez 146)

Y esto último es contra lo que Alberdi se pelea con su manera de entender el teatro y la función cómica, en su afán de querer –al igual que Sarmiento o Echeverría– civilizar a su sociedad exhibiendo y corrigiendo mediante la risa precisamente lo incivilizada que es.

Así, el teatro cómico para Alberdi funcionaría como un espacio donde visibilizar la modernidad contradictoria americana. Y si bien, en términos generales, su visión sobre el teatro ampliada a otros géneros se encauza al planteamiento romántico de la búsqueda por un arte que sea expresión de nuestra cultura y realidad, es interesante observar que incluso bajo ella se debe representar problemáticas políticas de forma aguda e intensa. Recordamos el comentario que hicimos a la cita que Botta hace de la crítica de Alberdi a las *Cuatro épocas* de Mitre, agregamos esa actitud agresiva, mordaz y activa que debe poseer el teatro nacional: “[...] el teatro actual es llamado al desempeño de un deber austero... debe agitar en su seno todas las cuestiones políticas de la época y presentar por rasgos incisivos y enérgicos las soluciones más conformes a las opiniones, a los intereses, a las necesidades más generales y más complejas de la sociedad.” (Botta 69). No solo debe ser reflejo voraz de lo que nos sucede, sino también abordar y dar soluciones a cuestiones políticas urgentes de la sociedad.

Y es este pensamiento sobre cómo debe ser el teatro el que Alberdi materializa finalmente en *El Gigante Amapolas*, a través de una obra que es profundamente contingente como una obra teatral que aborda una situación determinante en su contexto como lo fue la guerra civil y la tiranía de Rosas. Y lo hace recurriendo a un género que

es en esencia contingente como la comedia, pero llevándolo a sus formas de expresión satírica y farsesca más incisivas, extremando sus recursos cómicos hasta la representación de ese absurdo que él veía como componente propio de lo americano: nuestro ridículo.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios

ALBERDI, JUAN BAUTISTA. “El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; ó sea fastos dramáticos de una guerra memorable”. *Obras completas de J. B. Alberdi. Tomo II.* Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886.

———. “La Revolución de Mayo. Crónica dramática en cuatro partes”. *Obras completas de J. B. Alberdi. Tomo I.* Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886.

———. *Escritos satíricos y de crítica literaria.* Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1986.

Textos secundarios

ALBERDI, JUAN BAUTISTA. “Peregrinación de Luz de Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo”. *Obras completas de J. B. Alberdi. Tomo VII.* Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886.

———. “Sobre la nueva situación de los asuntos del Plata”. *Obras completas de J. B. Alberdi. Tomo II.* Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886.

BALLART, PERE. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

BERGSON, HENRI. *La risa*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1942.

BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F: Editorial Porrúa, 1985.

BOIADZHÍEV, G. N., DZHIVELÉGOV, A. *Historia del teatro europeo (desde la Edad Media hasta nuestros días). Tomo I*. Buenos Aires: Futuro, 1957.

BOTTA, MÓNICA. “Juan Bautista Alberdi y sus incursiones en la literatura dramática”. *Hispanófila*, Volumen 167, Enero 2013: 65-77.

CASTAGNINO, RAUL. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1989.

COCCA, ALDO ARMANDO. *El teatro de Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1960.

D'ANGELI, CONCETTA; PADUANO, GUIDO. *Lo cómico*. Madrid: Visor, 2001.

ECHEVERRÍA, ESTEBAN. “Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37”, en *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

ESQUILO. *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2000.

GENETTE, GÉRARD. “Géneros, «tipos», modos”, en Garrido, Miguel A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988

HALPERIN DONGHI, TULIO. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1992.

———. *Historia argentina. De la revolución de independencia a la confederación rosista*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1993

———. *Historia contemporánea de América latina*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

HODGART, MATTHEW. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. California: Ediciones de Gestos y Ediciones Apuntes de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

IGLESIA, CRISTINA. “Echeverría: la patria literaria”, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina. Una patria literaria*. Buenos Aires: Emecé, 2014.

MARCHESE, ANGELO; FORRADELLAS, JOAQUÍN. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.

MÁRMOL, JOSÉ. *Amalia*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

OLSON, ELDER. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.

PALACIOS FERNÁNDEZ, EMILIO. “La teoría dramática”, en Huerta Calvo, Javier (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

PANCKOUCKE, C.L.F (éd.). *Œuvres de Napoléon Bonaparte*. Paris: Rue des Poitevins, N° 14, 1821.

RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuatro Propio, 2003

RODRÍGUEZ, MARTÍN. “Teatro en Buenos Aires (1783-1852)”, en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina. Una patria literaria*. Buenos Aires: Emecé, 2014.

ROJAS MIX, MIGUEL. “La cultura hispanoamericana del siglo XIX”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1987.

SARLO, BEATRIZ; ALTAMIRANO, CARLOS. “Prólogo”, en Echeverría, Esteban. *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

SARMIENTO, JOSÉ DOMINGO. *Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial, 1952.

SCHWARZ, ROBERTO. “Las ideas fuera de lugar”. *MERIDIONAL, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, N° 3, Octubre 2014, 183-199.

MORANTE, LUIS AMBROSIO [et. al.]. *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*, Seibel, Beatriz (recop.). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario. Volumen I*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

SYIPHER, WYLIE. *Los significados de la comedia*. Santiago: Montacerdos ediciones, 2015.

THOMAS, EDUARDO. “En la luna, creacionismo y referencialidad”. *Anales de literatura chilena*, Año 2, Diciembre 2001, Número 2, pp. 177-190.

VILLEGAS, JUAN. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Otawwa: Girol Books, 1991.

WEINBERG, FÉLIX. (1958). “El Salón Literario de 1837”. En *El Salón Literario*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.