

## Sentidos de la lectura y lo impreso en *Al Paraná*, de Manuel José de Lavardén

Senses of reading and printed on *Al Paraná*, by Manuel José de Lavardén

Pablo Martínez Gramuglia\*

**Resumen:** Realizamos aquí una relectura de “Al Paraná”, de Manuel José de Lavardén, considerado el primer poema sobre el paisaje local en la actual Argentina. Ubicado en sus coordenadas estéticas e ideológicas (neoclásico y fisiocracia), el texto responde al clima intelectual de los últimos años del período colonial, relevando también el impacto de la imprenta y de la prensa periódica en ese contexto. Al seguir las lecturas realizadas de modo inmediato a su publicación, vemos que su recepción ya reconoció su carácter extraordinario en el pobre panorama poético de la época. Una breve polémica desatada en torno de esas lecturas, algo grandilocuentes, nos permite, finalmente, indagar en los modos de lectura y valoración de los textos en verso en el período.

**Palabras clave:** Virreinato del Río de la Plata, poesía colonial, cultura impresa, historia de la prensa periódica

**Abstract:** We do a rereading “Al Paraná”, by Manuel José de Lavardén, considered the first poem about local landscape in present-day Argentina. Placed in its aesthetic and ideological coordinates (neo-classicism and physiocracy), the text responds to the intellectual medium during the last years of the colonial period, attesting as well to the impact of the press and the periodical press in that context. Following the immediate readings after its publication, we see that the first reception recognized its extraordinary character compared with the poor poetic production of the time. A brief discussion about these first readings, somewhat exaggerated, allows us, eventually, to reflect on the ways of reception and valuation of the text in verse in the period.

**Keywords:** Viceroyalty of the River Plate, colonial poetry, graphic culture, history of the periodical press

Recibido: 3 febrero 2020 Aceptado: 25 marzo 2020

---

\* Argentino. Docente del departamento de Filosofía e investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirección electrónica: pmgram [at] gmail.com. Perfil en Academia.edu: <https://uba.academia.edu/PabloMartinez>. Este artículo es un fragmento del segundo capítulo de su tesis doctoral, defendida el 2 de septiembre de 2019 en la Universidad de Buenos Aires.



## 1. Un clásico del neoclásico: “Al Paraná” de Lavardén

Yo no nací poeta, ni presumo  
Que con las hojarascas del Parnaso  
En torno de mi féretro hagan humo.

Manuel José de Lavardén, “Sátira”, 1786.

El 1ro de septiembre de 1801, en el primer periódico impreso rioplatense, el *Telégrafo Mercantil, Social, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata*, aparecía un poema que renovaría las tímidas letras porteñas y tendría una rara fortuna en la historia literaria argentina, “Al Paraná”, de Manuel José de Lavardén. Su carácter “fundacional” fue reconocido pronto y, sin embargo (o, tal vez, en consecuencia), en general las lecturas críticas no dan cuenta de la densidad de significados del texto, del cual se señalan como notas distintivas su armazón ideológico ilustrado y fisiócrata y cierto pionerismo en la descripción del paisaje local. Ricardo Rojas, en su también fundacional historia de la literatura argentina, reconoce la novedad del tema pero le atribuye un valor estético nulo:

El clamoroso aplauso con que tales versos fueron saludados nos hace ahora sonreír; pero nada más explicable en ese medio y en ese tiempo. Era la primera vez que en el Plata se alzaba el canto de la naturaleza argentina, y aparecía la musa local danzando con un ritmo tan majestuoso.<sup>1</sup>

Con una perspectiva denunciante que resulta menos eficaz que cuando la aplica a autores posteriores, David Viñas incorpora una lectura del texto en la edición de 1994 de su ensayo *Literatura argentina y política*, reescrito y reelaborado a lo largo de toda su carrera<sup>2</sup>. En términos que el propio Viñas podría usar, importa más el ademán que la interpretación, ademán que se hará guiño a la escena inicial propuesta en la edición de 1971 y mantenida en las versiones posteriores: la violación del unitario en “El matadero”<sup>3</sup>. Viñas simultáneamente incorpora “Al Paraná” en la literatura argentina y en *Literatura argentina y política* como ejemplo de una historia marcada por la violencia (en este caso, en la senda de Theodor Adorno y Max Horkheimer, violencia *ilustrada* sobre la naturaleza) y por el proyecto liberal de nación; Lavardén carga por ello con un déficit: no haber hecho una revolución nueve años antes de la Revolución de Mayo.

La decisión –escribe Viñas– que solicitaba el desplazamiento desde las funciones del escenógrafo neoclásico hacia el protagonismo dramatizado por la historia recién será asumida por los *jacobinos porteños*: la circunstancia revolucionaria condicionada por un ‘vacío de clase’ potencia sus avideces, sus postergaciones y sus rencores. Lavardén [...] jamás desborda la

<sup>1</sup> Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, tomo II, *Los coloniales*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924, vol. 2, 736.

<sup>2</sup> David Viñas, *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005. (Edición definitiva con cambios y agregados.)

<sup>3</sup> El conocido ensayo de David Viñas sale con el título original de *Literatura argentina y realidad política* en 1964, en la editorial Jorge Álvarez. En la segunda edición, de 1971, realizada en Siglo XX Editores, agrega el subtítulo *De Sarmiento a Cortázar*, el primer capítulo comienza: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación” (David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, 15).



ambivalencia de esa categoría que aún lo involucra como *español americano*.<sup>4</sup>

Déficit (no haber hecho la revolución) compartido, claro, con casi todos los escritores mencionados en el libro de Viñas.

Pero, pese a que, además de las lecturas políticas, ha sido objeto de una lectura filológica, historicista o tradicional(ista), los aspectos *poéticos* son por lo general dejados de lado. Inmediatamente después de su publicación y en el mismo *Telégrafo*... el texto fue constituido como oda (es decir, como poema *cantable*, lo cual lo liga simultáneamente con una tradición prestigiosa y con una posibilidad de circulación que excede la lectura del periódico)<sup>5</sup>. Apenas unas décadas después, Ramón Díaz lo incluye en *La lira argentina, ó Colección de las piezas poéticas dadas a la luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia* (1824) y hace una excepción al criterio de selección enunciado en el propio título, pues fue compuesto en una fecha bastante anterior al resto de los textos<sup>6</sup>. A partir de entonces, congelado en la imagen de “primer poema sobre el paisaje local”, correría una suerte similar, sin ir más lejos, a la del propio *Telégrafo*..., “primer periódico argentino”. Juan María Gutiérrez, quien sistematizó una herencia literaria que todavía concebía como americana antes que argentina, señalaba que “...de la *Oda al Paraná* se deriva el *Triunfo Argentino* y toda nuestra poesía lírica hasta Echeverría...”<sup>7</sup>. Pero ya la elaboración crítico-histórica de Rojas le atribuye un carácter nacional que otorgaría cierto valor al texto, menospreciado desde el punto de vista estético<sup>8</sup>.

La temática del poema bien puede resumirse como lo hizo Gutiérrez al titularlo “Invocación al Paraná”; un yo lírico no identificado se dirige de manera directa al río Paraná, que en la tradición de las églogas resulta personificado como una especie de divinidad menor (hijo mayor del Océano): “Augusto Paraná, Sagrado Río, / primogenito ilustre del Océano”. ¿En qué consiste ese pedido? El poeta le demanda al río que crezca y tenga el caudal amplio que ha perdido en los años anteriores. Con una sintaxis compleja, o más bien amañada (la primera oración abarca treinta versos endecasílabos), el poema describe cómo el río había experimentado una baja de nivel muy significativa, que atribuye al miedo que sintió por “de Albion los insultos temerarios”, es decir, como aclara la nota al pie “c”, por el

<sup>4</sup> Viñas, *op. cit.*, 2005, 108, subrayados en el original.

<sup>5</sup> Volveremos sobre esto en el segundo apartado de este ensayo.

<sup>6</sup> Díaz incluye también el “Triunfo argentino” (1808) de Vicente López y Planes. Esta inclusión parece más atinada: si bien el poema no trata de la “guerra de su independencia”, sí es un poema bélico que celebra un triunfo de las armas locales en el marco de una colección que, prestando atención a otro tramo del título, privilegia la pertenencia al ámbito cultural y político porteño (por sobre un improbable virreinal o un más esperable americano). Según Pedro Luis Barcia, “la incorporación de la ‘Oda’ se autorizaría cabalmente por lo que ella supone en la poesía ‘argentina’ de introducción de un motivo geográfico local como el Paraná. Pero, además, por lo que ella generó de pequeña tradición respecto de este motivo de ciertas formas designativas...” (Pedro Luis Barcia, “Estudio preliminar”, *La lira Argentina*, edición crítica y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, XI-XCII, XXXIV).

<sup>7</sup> Juan María Gutiérrez, *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865, 95.

<sup>8</sup> No se trata de cargar las tintas sobre el “nacionalismo” de Rojas o de impugnar una apropiación, sino más bien de indicar un modo de lectura que se hallaba y en buena medida aun se halla implicado en toda historia de la literatura. Por ello, el chileno Luis Alberto Sánchez, sin ningún compromiso con el orgullo patriótico argentino, puede afirmar más o menos lo mismo: “En rigor, no obstante la importancia histórica que para la literatura argentina posee Lavardén, carece de las dotes intrínsecamente estéticas indispensables a todo el que cultiva las bellas letras” (Luis Alberto Sánchez, “Manuel José de Lavardén”, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1957, tomo I, 169); “Lavardén, mediocre versificador, pero conciencia alerta, significa sin duda de ninguna especie, primero, la afirmación nacional en las letras argentinas, mediante el desarraigo de la coyunda limeña y la devoción al paisaje nativo; segundo, la exaltación de la naturaleza argentina, en lo que influye no el incipiente romanticismo [...] sino el movimiento científico de finales del siglo XVIII...” (*Ibid*, 175-176).

<sup>9</sup> “Al Paraná”, *Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiográfico del Río de la Plata*, tomo I, número 1, 4. A partir de ahora, cito indicando número de verso/s entre paréntesis. Para un análisis de los cambios en las distintas reediciones del poema, ver el excelente estudio de Hebe Beatriz Molina, “Edición crítica de la oda ‘Al Paraná’ de Lavardén”, *Incipit XVIII*, 159-186, que incluye también una edición crítica del poema.



“Bloqueo de los ingleses”. Ya en ese comienzo, entonces, aparece una concepción del tiempo característica: si la prosopopeya habilita una relación causal entre el temor por un posible conflicto bélico en su desembocadura y su retroceso, al leer ese “susto” en relación con el contexto surge *una explicación histórica de un fenómeno natural*:

...si de Albion los insultos temerarios (c)  
 asombra[n]do<sup>10</sup> tu candido carácter,  
 retroceder (d) te hicieron asustado  
 á la gruta distante, que decoran  
 perlas nevadas (a)<sup>11</sup> [,] igneos topacios (“Al Paraná”, 10-14)

Que esa explicación sea también parte de una construcción ficcional -Lavardén no pensaba que el río se asustó de las armas inglesas-, lejos de contradecir esta interpretación la refuerza: no se trata de un poeta que animiza la naturaleza de modo antropomórfico, sino que la introduce en la historia, como lo confirman los versos siguientes. Una naturaleza, entonces, dominada por tiempos humanos, por una civilización que se impone sobre el reino de lo no-humano. Sin embargo, si todo el poema representa y poetiza la ideología ilustrada, paradójicamente remite en simultáneo a una idea de poesía “primitiva”, cuyo utilitarismo pasa no solo por el didactismo o la propaganda, sino también por un mecanismo encantatorio según el cual a través de ciertos procedimientos se somete a la divinidad y se fuerzan sus acciones; de ahí que la amabilidad del ruego inicial, mantenida a lo largo del texto, se combina con el modo imperativo de los pedidos: “Desciende” (23), “Baja” (45), “Extiéndete” (47), “Ven” (87)<sup>12</sup>.

En ese pedido se pone en escena el utilitarismo de inspiración fisiócrata, pues el mismo tránsito del río recorre las opciones productivas para la colonia rioplatense: el Paraná se ha replegado a su nacimiento, decorada por perlas y topacios, donde tiene su “urna de oro / de ondas de plata siempre rebotando” (15-16), pero su paso por las llanuras rioplatenses servirá, en primer lugar, para regar las tierras cultivadas. Es decir, de la riqueza mercantilista acumulada en metales y piedras preciosas a la producción agrícola en la que, según los maestros fisiócratas, se cifra la verdadera base de la riqueza de una nación, no porque sea la única fuente de crecimiento económico, sino porque de ella se desprenden las otras, como el poema resalta. Nuevamente, la naturaleza aparece como domesticada, sometida al proceso civilizatorio: no son “los bosques y los antros” (46) que el río atraviesa su objetivo final, sino que “dando socorros a sedientos campos” las vertientes darán “idea cabal” de su grandeza” (47-49); “Ceres” (es decir, como prolijamente traduce la nota al pie: “Agricultura”) debe a esa grandeza “sus ornatos” (57-58). Pero no hay actividad que el río no promueva:

No quede seno que a tu excelsa mano  
 Deudor no se confiese. Tú las sales  
 Derrites, y tú elevas los extractos  
 De fecundos aceites; (c) tú introduces  
 El humor nutritivo y suavizando  
 El árido terrón, haces que admita

<sup>10</sup> Molina repone el gerundio en el lugar del participio basándose en todas las ediciones posteriores del poema y suponiendo una errata en el *Telógrafo...* (*op. cit.*, 176). Si bien es posible mantener el participio con función adjetiva en una construcción absoluta (“asombrado tu cándido carácter”), el gerundio vuelve agente a los “insultos” y prepara para el verso siguiente, según el cual forzaron al río a retroceder.

<sup>11</sup> Las notas del poema en el original están indicadas con letras entre paréntesis y la alfabetización recomienza en cada página, por eso se repiten las letras indicadoras.

<sup>12</sup> Viñas habla de “dos entonaciones”: “lo exhortativo” y “lo imperativo”, que son “una letanía frustrada donde hasta la misma repetición insinúa el desánimo” (*op. cit.*, 2005, 101).



De calor y humedad fermentos caros. (50-56)

Un “allá”, entonces, marcado por las estáticas riquezas del mercantilismo: metales y piedras preciosas. Y un “acá”, Buenos Aires, en la que “brilla / la industria popular” (67-68), donde se levantan “arcos / en que las Artes liberales lucen (a)” (69), es decir, según la nota, “Industria, Artes, Navegacion”, y, finalmente, el libre comercio, representado por los “enjambre virtuosísimo de naos [...] con banderolas *de colores varios*” (70-72, destacado mío). Por estas poetizaciones de temas económicos Enrique Rodó y José Salgado llaman al poema un “himno al progreso material”<sup>13</sup>. Pero el río también trae beneficios para los letrados de la capital sudamericana, pues

... Ya los sabios  
De tu dichoso arribo se prometen  
Muchos conocimientos mas exactos  
De la admirable historia de tus Reynos (d)  
Y los laureados jóvenes con cantos  
Dulcisonos de pura Poesia, (e)  
Que tus melifluas Ninfas enseñaron  
Aspiran á grabar tu excelso nombre  
Para siempre del Pindo en los peñascos (76-84)

Las notas dan claves imprescindibles: la “admirable historia de tus Reynos” no es la crónica de las acciones humanas, sino la “Historia natural”, mientras que la “pura Poesia” es la “que todo lo anima y hace llevaderas las tareas mas esteriles”. Es decir que con el mismo programa utilitario, el río da material para los sabios y los poetas, cuya función es la de hacer llevaderas las tareas cotidianas. Así, el Paraná aparece representado como un héroe de la civilización, que a la vez que permite el progreso material, promueve la actividad intelectual<sup>14</sup>. Que se trata de una específica modernidad hispánica, que en el marco del proyecto imperial borbónico formula deseos de renovación económica e intelectual, lo marcan los retratos de los “dos rostros divinales” que constituyen el premio (“¡premio santo!”) del propio río: Luisa y Carlos, reyes de España. El mismo Carlos IV es puesto a la altura de un dios al final de la primera larga oración: “CARLOS presta el valor, *Jove* los rayos” (30, destacados en el original).

El léxico cultista y preciosista exagera un manierismo nada infrecuente en la poesía neoclásica española (Jovellanos, por ejemplo) pero casi ausente en la rioplatense contemporánea, que junto con la casi obligatoria adjetivación de cada núcleo nominal ponen un énfasis *decorativo* en la descripción, de los “caimanes recamados / de verde, y Oro” (4-5) a “la Corona / de juncos retorcidos” (23-24)<sup>15</sup>. Antes

<sup>13</sup> Enrique Rodó y José Salgado, *Ensayos históricos rioplatenses*, Montevideo, Imprenta Nacional, 1935, 72.

<sup>14</sup> Como referente literario, además, parece cumplir aquello que unas décadas después los jóvenes románticos demandarían a la Pampa: base de la posible riqueza material del país, el “más pingüe patrimonio” daría también inspiración y materia para la creación poética. Paisaje natural bello explotable desde un punto de vista creativo y territorio nacional fructífero explotable para el crecimiento pecuniario, la cuenca del Paraná de Lavardén, como la Pampa de Echeverría, configura un origen posible de una identidad cultural y una autonomía económica; en las decisiones y los proyectos *políticos* difieren los dos momentos. Cfr. Esteban Echeverría, “Advertencia”, *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1837; y Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Cántaro, 2005.

<sup>15</sup> Escribe Arturo Berenger Carisomo: “La *Oda al Paraná*, estéticamente considerada, es muestra típica de esos períodos de transición entre dos conductas literarias; así sorprende indecisos resabios barrocos:

Retroceder te hicieron...

...plata siempre rebosando;

Con elementos de poesía didascálica tan frecuente en la dirección iluminista del siglo XVIII:

Tú las sales derrites...

...fermentos caros;



que en el privilegio de un tema local, en la minuciosidad de esas descripciones y en una rima menos rigurosa que la que los preceptos del neoclásico suponían podrían encontrarse las claves del éxito del texto<sup>16</sup>. Y sin embargo ese tema local produce un aciriollamiento<sup>17</sup> de algunos referentes sugeridos por la estética neoclásica (sean dioses como Océano o Mavorte, sean las “sencillas ninfas *argentinas*”).

Así mismo, el poeta opera en varios niveles de significación, que remiten todos a la misma idea: una modernidad económica inserta simultáneamente en el proyecto imperial español y en la realidad local americana. Hacia el final del poema se produce la acumulación y condensación de diversos códigos. En primer lugar, el tipo de poema elegido, el romance heroico, remite a una tradición estrófica que, más allá del clasicismo que los contemporáneos subrayarían al considerarlo “oda”, es después del romance octosílabo la forma más plenamente identificable con una tradición poética española<sup>18</sup>. Pero el modo de insertarse en ella es justamente uno de los mayores rasgos de originalidad de Lavardén: el adjetivo de “heroico” que define el tipo de estrofa (serie indefinida de versos endecasílabos con rima en los versos pares) no se justifica solamente por tratarse de versos de arte mayor, sino también porque había sido usado durante el siglo XVIII para la poesía épica. ¿Quién sería el héroe de “Al Paraná”? El único candidato es el propio río, que vence una afrenta antigua (“de Albion el insulto temerario”), atraviesa una vasta extensión hostil, nutriéndola y convirtiéndola en amigable y productiva, y finalmente llega a Buenos Aires para coronar su obra con la poesía y la ciencia que promueve entre los americanos; es decir, un camino del héroe que parte de una situación inicial desfavorable y que realiza diversas “pruebas” para lograr o recuperar una posición mejor<sup>19</sup>.

En segundo lugar, aparece la imagen, que en una mínima écfrasis permite remitir a los monarcas españoles:

Llevarás guarnecidos de Diamantes  
y de roxos Rubies, dos ratratos,  
dos rostros divinales, que conmueven:  
uno de LUISA es, otro de CARLOS. (91-95)

Toda una teoría de la monarquía barroca parece condensarse en esos retratos descriptos en el texto: el ornato correspondiente a las figuras reales, que son el centro de la imagen pero están rodeadas de piedras preciosas, realizando esos rostros “divinales”, es decir, semejantes a los de Dios, dado que de

Sin que falten los primeros atisbos de pseudoclasicismo imperante en Europa y en el que habría de troquelarse toda la inminente lírica revolucionaria:

Cerquen tu augusta...

... aromas y amaranta” (Arturo Berenguer Carisomo Berenguer, “Los poetas de la colonia”, en Julio Díaz Usandivaras, *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, 46.)

<sup>16</sup> Juan María Gutiérrez señala en su análisis la importancia del léxico y de la técnica poética, dándoles la misma importancia que al tema local: “Si para aquel tiempo y en la lira de un poeta aislado en el rincón de una colonia, fué grande atrevimiento el dar al *camalote*, (no clasificado por los Lineos del arte poético entre los laureles y el mirto) entrada en la *oda* aristocrática, no lo fué menor el ostentar nociones técnicas por mas que apareciesen vestidas con el rico ropaje de una bella imajinacion” (Gutiérrez, *op. cit.*, 104).

<sup>17</sup> Uso el término en un sentido general, para indicar la conversión de lo foráneo en “criollo”, es decir, en parte de la cultura de los americanos hijos de europeos, sin aludir a los matices que toma el término en el caso particular argentino (y a los juicios de valor que recibe).

<sup>18</sup> Escribe Tomás Navarro Tomás. “A la segunda mitad del siglo XVII corresponden las primeras manifestaciones del romance endecasílabo. Su aparición significaba el paso más definitivo del metro italiano para compenetrarse con la tradición castellana” (Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, 259).

<sup>19</sup> La teoría sobre el “camino del héroe” fue expuesta por Joseph Campbell en 1949, basándose en los estudios de Vladimir Propp sobre el cuento folclórico, que reinterpreto a partir de conceptos psicoanalíticos. Ver, Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001. Debo la idea de que el río es el héroe de una narración a Cecilia Rossi, estudiante del Instituto de Enseñanza Superior nº 1 Alicia Moreau de Justo.



Él han recibido el derecho de gobernar; y, finalmente, esos rostros *commueven*, lo que da cuenta de la ligazón afectiva entre los reyes y su pueblo. Pero también esa comprobación de una respuesta afectiva habla de la eficacia de la propia imagen como representación, cuya exhibición ritual halla el efecto deseado en esa respuesta<sup>20</sup>. Y si el poema reafirma de este modo las bases ideológicas de la monarquía española las reconfirma en el uso de una tipografía específica para los nombres de los reyes, usando mayúsculas cada vez que aparecen (las “mayúsculas borbónicas”).

Diversos códigos se superponen entonces con la misma significación: poética, imagen, tipografía. La representación -inesperada, sutil, casi imperceptible- de una oralidad local en los últimos versos del poema recupera nuevamente el valor del referente americano y señala el presente de la enunciación, o más bien crea un presente de enunciación a partir de la deixis, que es también, por primera vez, el presente del enunciado (hasta estos versos, si bien hay presente para la descripción, la acción está puesta en el futuro, sea a través del futuro simple, sea del modo imperativo):

Ves ahí, que tan magnífico ornamento  
transformará en un Templo tu palacio:  
ves ahí para las Ninfas Argentinas,  
y su dulce cantar, asuntos gratos. (95-98)

La fonética del *ahí* representada era la propia de una oralidad rioplatense que hacía graves las palabras agudas acentuadas en vocal cerrada (“pais” por *país*, “rei” por *reí*), de modo tal que esa anáfora inicial debe pronunciarse “vesai” (no por la ausencia de tildes, pues la normativa no era clara ni universal en la época, sino para satisfacer la métrica y la estructura rítmica del verso)<sup>21</sup>.

Como hemos señalado, el texto está compuesto por versos, pero también por prosas en notas al pie. Su autor exclusivo puede ser el propio Lavardén o, más probablemente, se debieran a este y a Cabello y Mesa<sup>22</sup>. En algunos casos, aclaran características de la región rioplatense seguramente conocidas por un habitante de ella. Por ejemplo, cuando el verso nombra el “Silvestre *Camalote*”, la nota explica: “El Camalote es un conocido Yerbazo que se cria en los Remansos del Paraná”<sup>23</sup>. Pero otras notas ligan el texto poético con el proyecto editorial del periódico; cuando el verso interpela al río “Estiendete anchuroso, y tus vertientes / dando socorros à sedientos campos”, la nota interpela en cambio a la futura Sociedad Patriótica, Literaria y Económica: “La Sociedad Economica tenga por objeto, aunque sea único, indagar el nivel de los terrenos, para proporcionar el regadío à nuestros campos, cueste lo que cueste...”<sup>24</sup>. Finalmente, un tercer tipo de notas “traduce” metáforas e imágenes poéticas a un lenguaje con referentes más transparentes para lectores menos entrenados en los códigos de la alta cultura, que eran los que el *Telégrafo...* había decidido privilegiar en su proyecto editorial<sup>25</sup>. Así,

<sup>20</sup> La exhibición de retratos de los monarcas o de símbolos de la autoridad real (estandartes, escudos, monedas) era una parte importante de las fiestas coloniales, orientadas a la confirmación de la autoridad y el orden social. Sobre el tema de la fiesta colonial en Buenos Aires, ver José Torre Revello, “Fiestas y costumbres”. Academia Nacional de la Historia, *Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1961, tomo 4, 357-367; Juan Carlos Garavaglia, “Del Corpus a los Toros: fiesta, ritual y sociedad en el Río de la Plata colonial”, *Anuario del IEHS* 17, 2002. 391-419; para una perspectiva continental, Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Bilbao, Mapfre, 1992.

<sup>21</sup> La irrupción de la oralidad en el poema ha sido señalada en Mariano Bosch, *Manuel de Lavardén. Poeta y filósofo*, Buenos Aires, Sociedad General de Autores de la Argentina, 1944, 118-120; y Pedro Luis Barcia, “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 1, 2001, 41-60, 50. Ese “hacer presente” a través del imperativo y el adverbio deíctico sería explotado por la poesía gauchesca como marca de oralidad con apenas un cambio de consonante: *¡velay!*

<sup>22</sup> Molina, *op. cit.*, 160.

<sup>23</sup> *Telégrafo*, t. 1, nº 1, 5.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>25</sup> Pedro Luis Barcia propone una división ideal del contenido según el formato textual: el verso para la poesía y las notas en



donde el poema dice "...va el ardimiento provocado / del heroico Español, cambiando el Oro / por el bronce marcial te allana el paso", la nota explica a qué se refiere ese "bronce marcial" al cual llega el Paraná: "Aprontos navales del Superior [sic] Gobierno y Real Consulado de Comercio contra los Corsarios Ingleses"<sup>26</sup>. O más directamente da una equivalencia en un lenguaje prosaico: cuando aparece "Ceres" seguido de una llamada, la escueta nota al pie es "Agricultura"<sup>27</sup>; cuando "las Artes liberales", "Industria, Artes, Navegacion".

Esa acumulación de códigos expresivos revela una concepción específica de lector: si, por un lado, es conducido buenamente hacia una interpretación en particular, por el otro podría pensarse que la insistencia y el subrayado se hacen necesarios por temor a una interpretación "errada" o "demasiado libre" del mensaje a transmitir. Sabemos que la lectura como actividad y como producto resulta escurridiza e inasible en su totalidad, pero podemos revisar algunas de las lecturas que efectivamente tuvieron lugar para cotejar esos lectores inscriptos *en* el texto con los algunos de los lectores *del* texto.

## 2.Las primeras lecturas de "Al Paraná": elogio y continuación

Barrido: Después que vemos tanto libro impreso  
no hay nadie que de sabio no presuma.

Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, 1619.

Apenas unos días después de publicado el poema, el 11 de abril, el *Telégrafo*... incluía una "Canción al Río Parana, que en loor de la Oda del Dr. Labarden, publicada en el Num. I. compuso nuestro dignísimo Socio Corresponsal D. Joseph Prego de Olibér..."<sup>28</sup> (*Telégrafo* I, 4, 29-30). Y una semana después, la "Oda de D. Manuel Medrano, Oficial del Real Tribunal mayor y Audiencia de Cuentas, en loor de la del N. 1"<sup>29</sup>. Ese singular diálogo poético o, mejor, esa cadena de dedicatorias constituyó la "Oda" como tal. Pese a que pasaría a la historia como la "Oda al Paraná", el texto original no lleva un título claro, aunque la prosa del editor sugiere que este podría ser "Al Paraná": "Mas oyd de un Socio nuestro (al Paraná)"<sup>30</sup> escribe, y luego incluye el poema. El texto no es una oda, o al menos no puede ser incluido en el género sin reparos. Es cierto que "la oda es un referente genérico, no métrico"<sup>31</sup>, que se define por un interlocutor (la oda se dirige a un "tú") y tiene un tema preciso; "y estos dos rasgos muchas veces se confunden. El poeta se dirige a un 'tú' que es el tema –a lo que podríamos llamar un 'tú temático'–"<sup>32</sup>; la oda es "la afirmación de una presencia" y solo la convención habría de agregarle una definición

---

prosa para los aspectos político-económicos (Barcia, *op. cit.*, 50-51), pero más bien parece haber una continuidad entre uno y otro. Sobre los lectores ideales del *Telégrafo*..., ver Mónica Martini, *Francisco Antonio Cabello y Mesa, un publicista ilustrado de dos mundos (1786-1824)*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones sobre Identidad Cultural (Universidad del Salvador)-Dunken, 1998; y Pablo Martínez Gramuglia, "A la búsqueda de los lectores: El *Telégrafo Mercantil*", *Question* 27, 2010, disponible <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1000>.

<sup>26</sup> *Telégrafo*, t. 1, nº 1, 5.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 6

<sup>28</sup> José Prego de Oliver, "Canción al Río Parana, que en loor de la Oda del Dr. Labarden, publicada en el Num. I. compuso nuestro dignísimo Socio Corresponsal D. Joseph Prego de Olibér...", *Telégrafo*, t. I, 4, 29-30.

<sup>29</sup> Manuel Medrano, "Oda de D. Manuel Medrano, Oficial del Real Tribunal mayor y Audiencia de Charcas, en loor de la del N. 1", *Telégrafo*, t. 1, nº 6, 41-44.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>31</sup> María Begoña López Bueno, "Hacia la Delimitación del Género Oda en la Poesía Española del Siglo de Oro". Grupo P.A.S.O., *La Oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, 175-214, 211.

<sup>32</sup> Claudio Guillén, "Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España", Grupo P.A.S.O., *op. cit.*, 149-173, 155.





temática y estilística<sup>33</sup>. Sin embargo, desde la adaptación del modelo italiano de Bernardo del Tasso y del latino de Horacio con el que Garcilaso de la Vega introduce el género en la lengua castellana (la “Ode ad florem Gnidí”, de 1543) y su posterior adopción en varias obras de Fray Luis de León, la oda se identificó con el molde estrófico de la lira (versos heptasílabos y endecasílabos con rima aBabB) o eventualmente con alguna variación de siete versos (aBabCBc o aBabcBc las más comunes), que puede clasificarse como estancia o silva. Si a eso se agrega que la explicación para este molde está relacionada con el carácter cantable de la oda, difícilmente los endecasílabos con rima en los versos pares de “Al Paraná” puedan inscribirse en esa tradición<sup>34</sup>. Con todo, los poemas de Prego de Oliver y de Medrano lo denominan “oda”, opción que el editor retoma en el índice del tomo I. Dos décadas después, tanto el periódico Doña María Retazos, publicado por el padre Francisco de Paula Castañeda en 1821, como la antología *La lira argentina* preparada por Ramón Díaz en 1824 retomarían la denominación de “oda” con la que aun hoy se lo conoce. Juan María Gutiérrez, que habría trabajado con un ejemplar del *Telégrafo...* corregido por el propio Lavardén, con más discreción titula “Invocación al Paraná” su edición de 1865<sup>35</sup>.

Los poemas de Prego de Oliver y Medrano, además, redefinían el público lector de Lavardén como eminentemente local: los hiperbólicos elogios de Prego de Oliver y Medrano (“Hijo Divino del excelso Apolo, / Sabio Argentino, consumado Orfeo”, escribe el segundo<sup>36</sup>) ya no buscaban dar cuenta de las peculiaridades porteñas para el improbable lector europeo como lo hacían las notas al pie de Lavardén/Cabello, sino que remitían a la minúscula “república de las letras” de la capital virreinal, en cuyo seno semejantes excesos eran aceptables debido a la pobreza de su escritura en verso, en la que el poema de Lavardén había significado una extraordinaria noticia. Si los efectos más señalados de las composiciones fueron la redefinición del lectorado como uno local y la clasificación del poema en un determinado género (la oda), esa lectura fue acompañada por una operación aun más deliberada por parte del editor: así lo denomina, por ejemplo, en el índice del tomo I<sup>37</sup>. Sin ignorar las reglas de versificación, Cabello y Mesa hacía un uso laxo de la clasificación genérica, como lo prueba otra “oda” incluida en el número 3, un romancillo (romance con versos de siete sílabas)<sup>38</sup>. E incluso los títulos de las composiciones de Prego de Oliver y de Medrano plantean el repetido interrogante de quién los determinó, el autor o el editor. Prego de Oliver en particular, erudito con buenos conocimientos de versificación (Juan María Gutiérrez lo llama “el Herrera de estos pagos”<sup>39</sup>), es lo suficientemente cuidadoso como para denominar “Poema”, “rima” e “Invocación” el texto de Lavardén, al tiempo que usa “Canción” para el suyo en el cuerpo del poema<sup>40</sup>; Medrano habla de “Versos” y de “heroyco metro”<sup>41</sup>; el término “oda”, entonces, sólo aparece en los respectivos títulos<sup>42</sup>.

En ellas se puede ver también una lectura de “Al Paraná”, que convierten simultáneamente a Lavardén y el poema en antecedentes valiosos de la poesía porteña. La “Canción...” de Prego de Oliver, escrita en sexteto-lira, comienza dirigiéndose al río con un saludo que remite de modo inequívoco al poema de Lavardén, al que le atribuye mayor importancia que al mismo río para garantir

<sup>33</sup> *Ibid.*, 155-156.

<sup>34</sup> Barcia señala esta diferencia y la piensa como rasgo de originalidad de Lavardén (Barcia, *op. cit.*).

<sup>35</sup> Ver Molina, *op. cit.*

<sup>36</sup> Medrano, *op. cit.*, 44.

<sup>37</sup> *Telégrafo*, t. 1, nº 35, 276.

<sup>38</sup> S/f, “Oda al comercio”, *Telégrafo*, t. 1, nº 3, 19-22.

<sup>39</sup> Gutiérrez, *op. cit.*, 105.

<sup>40</sup> Prego de Oliver, *op. cit.*, 29-30.

<sup>41</sup> Medrano, *op. cit.*, 42-43.

<sup>42</sup> Cuando Prego de Oliver publique “A la reconquista de la ciudad de Buenos-Ayres” y “Al Sr. Dn. Santiago de Liniers” en 1808, agregará un subtítulo “oda” a esos poemas escritos en estricto sexteto-lira (AbBAcC). Ver Jose Prego de Oliver, *Cantos a las acciones de guerra con los Ingleses en las provincias del Río de la Plata en los años de 1806 y 1807*, Buenos Aires, Imprenta de los Niños Expósitos, 1808.



su fama:

Salve, Paraná Sacro:  
 salve otra vez y mil, Dios magestuoso,  
 á cuyo simulacro  
 hace desde hoy sin duda mas famoso  
 el Poema que elogia tu riqueza,  
 que las aguas que anuncia tu grandeza.  
 Si tu de Clima en Clima,  
 haces que se deslicen tus caudales,  
 también la santa rima,  
 que supo dar loor á tus raudales,  
 pasará ciertamente,  
 de Region en Region, de gente en gente. (1-12)<sup>43</sup>

Si bien los dos son solidarios en aumentar esa fama y aparecen en el mismo nivel sagrado (“Paraná Sacro” y “santa rima”), el texto poético contrapone el río con el poema de Lavardén y el primero tiene mayor mérito. El “Vate insigne” se equipara a Apolo (el “incola de Delo”, un cultismo exagerado), quien prácticamente recrea el río al nombrarlo en el poema:

[los tritones] celebrarán al hombre  
 que cantando tus glorias te dió nombre. (23-24)

El mayor elogio, finalmente, que al mismo tiempo convierte “Al Paraná” en un antecedente prestigioso y la “Canción...” en su continuación, es la admisión de una cierta superioridad poética. En la séptima y última estrofa, Prego de Oliver cambia el interlocutor: ya no se dirige al río sino a su propia creación poética (tópico de la canción renacentista) para apropiarse del texto de Lavardén y proponerlo como reemplazo, mejor que el suyo:

Si acaso Cancion mia,  
 al acercarte á tu sagrado Dueño,  
 le enoja tu Osadía,  
 dí, para desarmarle de su ceño,  
 en tono humilde y pio,  
*Augusto Paraná... Sagrado Rio...* (38-42)

Parecidos elogios le depara el hasta entonces inédito Manuel Medrano, quien a diferencia de Prego de Oliver era desconocido como poeta, aunque evidentemente participaba de la minúscula comunidad de letrados que se daba cita en torno del *Telégrafo...*<sup>44</sup> Inscribiéndose en esa tradición de invención recientísima, Medrano imita de modo mucho más cercano el estilo de Lavardén, eligiendo nuevamente el romance heroico como molde estrófico, el léxico cultista, las imágenes provistas por una cultura clásica que parece serle muy familiar y la sintaxis plagada de recovecos en los largos períodos. Sin embargo, si el neoclasicismo de Lavardén es accesible a un lector medianamente instruido (y para el que no lo está van algunas notas al pie), el uso de figuras y alusiones mitológicas de Medrano parece ser

<sup>43</sup> Cito según la edición original inserta en el *Telégrafo...* t. 1, nº 4, 29-30, indicando número de verso.

<sup>44</sup> Según Gutiérrez, “Medrano, que debía ser mayor en edad que Lavardén, es sin embargo de la misma escuela, y se manifiesta imbuido en las mismas ideas y tendencias sociales” (Gutiérrez, *op. cit.*, 106).



deliberadamente oscuro (podría decirse: gongorino), pues menciona episodios y personajes menores de la tradición clásica e incluso en esos casos la referencia es velada o marginal. Por ejemplo, ya el comienzo del poema no se dirige ni a Lavardén ni al Paraná, sino a las multitudes sufrientes del inframundo, a las que aconseja ver la creación del poeta rioplatense si logran escapar<sup>45</sup>.

La “Oda...” adquiere un matiz narrativo, puesto que cuenta nuevamente la anécdota del “susto” del Paraná que lo llevó a esconderse en su origen y esa narración está también elaborada con imágenes de la mitología: “las armas de Miseno” y el “sangriento Marte” atemorizan a Pluto (dios de la riqueza personificado como un niño), quien se refugia en su madre Deméter (diosa de la agricultura) y juntos dejan “la orilla del plateo Rio / buscando en otros climas el sosiego” (37-38)<sup>46</sup>. Así, el río se refugia en su nacimiento y los campos “que mantuvo siempre amenos” están ahora reseca y estériles. Ahora bien, el héroe del relato resulta, en este caso, el autor de “Al Paraná”, que, referido con abstrusas mediaciones mitológicas, solo puede ser identificado por quien haya leído previamente la obra del “docto hermano de Aristeo” (14):

Pero bajando á la escarpada Orilla  
alado Queruvin del Dios de Delfos,  
la Citara pulsó, y al estremado  
tono que formó, erido el instrumento,  
cantó con suave voz inimitable  
los que empiezan así divinos Versos  
*Augusto Paraná... Sagrado Rio... (49-55)*

Por otro lado, la interpretación más fuerte que realiza el texto de Medrano del de Lavardén tiene que ver con la eficacia performativa de su interpelación: si la introducción narrativa de la “Oda de D. Manuel Medrano...” repite básicamente el planteo de “Al Paraná”, el resto del poema no es una expresión de deseos, pedidos y exhortaciones, sino que el relato constata explícitamente la respuesta del río a los “divinos Versos”:

Sus voces oyó el Dios allá en el seno  
en que la paz gozaba, y obligado  
de la dulce expresión de sus acentos,  
á viajar se prepara bullicioso  
[...] sin temer de Belona los estragos,  
descendió mansamente repartiendo  
los abundantes dones de Amalthea (56-67)

<sup>45</sup> Resulta inevitable citar por lo desconocido del texto, pero lo hago aquí para no detenerme en el análisis verso por verso del poema. Como en los otros casos, lo hago a partir de la versión original publicada en el *Telégrafo...* (t. 1, nº 6, 41-44), indicando números de verso. “Multitud lastimosa -interpela el sujeto lírico- que eclipsando, / de la santa verdad el claro aspecto, / con la ponzoña del error, dañasteis / supersticiosa, el admirable ingenio: / si del fúnebre espacio que comprende / de la aflicción el tenebroso Reyno, / que rodea furioso Flegeton / desaciendo peñascos con su fuego, / podeis forzar la puerta diamantina, / de quien las llaves guarda el duro Februo: / venid, venid volando á las llanuras / del Argentino magestuoso suelo / y la ficción sublime realizada / veréis del docto hermano de Aristeo” (1-14). Un resumen del apóstrofe sería así: multitud mentirosa (que eclipsa la verdad con la ponzoña del error), si puedes forzar la puerta de diamante cuyas llaves guarda Februo (el dios romano de la purificación y el sacrificio) -puerta del espacio infernal (“fúnebre espacio”, “tenebroso Reyno”) rodeado por Flegeton (uno de los ríos del Hades, según la tradición clásica, formado de fuego puro)-, ven volando a las llanuras rioplatense para ver la sublime ficción de Lavardén (docto por sus conocimientos vastos, hermano de Aristeo porque este era un hijo de Apolo, dios de las artes, la música y la poesía).

<sup>46</sup> Medrano comparte, como es evidente, la convicción fisiócrata de Lavardén.



Una vez que el Paraná ha retornado (anécdota que ocupa menos de la mitad del texto), el yo lírico-narrativo<sup>47</sup> que se hacía cargo del relato cede su voz a otros personajes, que se encargan de constatar la vuelta a la normalidad y de elogiar los beneficios traídos por el curso de agua, similares a los descriptos en el texto de Lavardén, a quien se dirigen en sus elogios. Las nereidas cantan:

...hijo divino del excelso Apolo  
 sabio Argentino, consumado Orfeo,  
 que usando de la citara armoniosa,  
 ilustras con tu voz el patrio suelo.  
 Mira como á tus canticos suaves  
 el Paraná sagrado obedeciendo,  
 descendió prodigando sus influxos,  
 y trocando los campos, antes secos,  
 en fértiles campiñas... (83-91)

Y describen los ganados pastando en esos campos, los árboles creciendo y dando sombra al labrador, cultivos básicos de las industrias artesanales (añil, grana) y de especias (canela y pimienta), la araña que “los Capullos de Seda está tegiendo”; todas producciones naturales que vuelven la región una ideal para el aprovechamiento humano y el desarrollo económico. El elogio tanto del Paraná como de Lavardén (por haberlo hecho retornar a su cauce natural) se torna hiperbólico, pero el poeta, al mismo tiempo que delata una lectura minuciosa de “Al Paraná” (que proponía como última función del río estimular la creación poética y la reflexión científica), sugiere o más bien impone una tarea futura al encomiado “hijo de Apolo”:

Estos frutos divinos y otros muchos,  
 Serán dentro de poco el loable objeto  
 de la fiel reflexion de algunos savios;  
 y pues tu gozas, entre todos ellos,  
 lugar tan distinguido, vé y promueve  
 su purificacion y su fomento. (109-114)

La exhortación a Lavardén es a enseñar lo útil y mostrar los defectos de la agricultura (“la invención sagrada de Saturno”), es decir, a escribir sobre temas ligados a la economía, aparentemente más importantes que el casual incidente de la baja del nivel del río o la “dulce expresión” de los “divinos versos”. Es que el “hijo de Apolo” no era conocido sólo ni principalmente por su contacto con las musas, sino que ocupaba un lugar importante en la sociedad porteña como letrado y comerciante; de hecho, estaba escribiendo en esos días el *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*, un texto de corte doctrinal que defendía tibiamente la libertad de comercio<sup>48</sup>. El mismo primero de abril en que “Al Paraná” salía en el *Telégrafo*..., un grupo de casi cincuenta vecinos de Buenos Aires presentaba una suscripción a la imprenta para que Lavardén publicase esos apuntes, sin embargo inéditos hasta

<sup>47</sup> La categoría de “yo lírico”, particularmente exitosa en el análisis literario desde su concepción en la teoría estructural (cfr. Hamburger 1957), resulta insuficiente (o errada a secas) para dar cuenta del enunciador de textos en verso cuyo “lirismo” - entendido como la exhibición de la subjetividad de ese enunciador, que sabe confundirse con la figura autoral- es secundario respecto de la referencia o la narración.

<sup>48</sup> Para un estudio completo sobre el texto, ver el capítulo “El pensamiento económico de Lavardén” José Carlos Chiaramonte, *La crítica ilustrada de la realidad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.



bien entrado el siglo XX<sup>49</sup>.

### 3. Una disputa por los modos de leer

Con las producciones de Prego de Oliver y Medrano quedaban instalados un diálogo poético posible en las páginas del *Telégrafo*... y una lectura determinada de “Al Paraná” que, con pocas variaciones, se consolidaría en el mediano plazo. Cuando se leen esas producciones en el contexto preciso de su publicación, se advierte hasta qué punto fueron parte de una operación editorial organizada por Cabello y Mesa, aun cuando no hayan sido textos producidos por él o escritos por encargo. En efecto, luego del de Medrano, el editor inserta un elogio que enmarca los tres poemas en la construcción de un “pasado futuro”, atribuyéndoles la intención que el periódico en general tenía bien explicada:

Los Templos y Circos de Marmol de Roma, obras admirables en que la belleza del trabajo disputaba con la riqueza de la materia, no hubieran henchido al Orbe entero, con el ruido de su grandeza, sino hubiese habido Fabricios, Camilos y Scipiones. [...] Así, ¿Quién hasta hoy sabía las excelencias del magestuoso Río Paraná, sino hubiese Labardenes, Pregos de Olivér y Medranos que (á la manera de 3 Pintores diferentes, que siendo de una misma Escuela, tienen sus gracias particulares, y de los cuales se puede decir con razón *Facies non omnibus una, nec diversa tamen*) cantase sus riquezas, é hiciesen inmortal?<sup>50</sup>

Sin preocuparse por el enorme desbalance del paralelo (las ruinas latinas y el río Paraná, los generales romanos y los poetas rioplatenses), el editor del *Telégrafo*... resalta la función de la escritura en verso de retratar y perpetuar las riquezas del presente. En consecuencia, el parámetro de evaluación de esos textos no pasa, al menos no únicamente, por un posible valor estético de cada de ellos en particular, sino por el modo en que cumplen esa función atribuida de inmortalizar un tiempo determinado. Pero lejos estaba ese criterio de ser unánime; apenas unas semanas después, en el número 12 del 9 de mayo de 1801, con la venia de un Cabello y Mesa que de seguro se regodeaba con la nueva polémica que despuntaba en el periódico, de la cual tomaría parte, aparecía una carta sin firma, atribuible a Juan Manuel Fernández de Agüero y Echave, dirigida al editor que criticaba duramente las composiciones del trío exaltado unas semanas atrás, tratándolos de “...Poetastros que con un alma fría

<sup>49</sup> Enrique Wedovoy, “Estudio preliminar”, Manuel José de Lavardén, *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Raigal, 1955, 9-105, 100. Encontrado el manuscrito entre los papeles de Juan María Gutiérrez, con anotaciones de este y de Vicente López y Planes (que lo habría obtenido de su autor), el *Nuevo aspecto*... es considerado por su editor, Enrique Wedovoy, el “programa de la naciente burguesía argentina” (*ibid.*, 79). El texto tiene que haber tenido varias redacciones, pues si bien es orgánico y tiene cierta fundamentación teórica, buena parte de él está escrito para refutar un artículo aparecido en el propio *Telégrafo*... después la suscripción mencionada (a partir número 3, del 8 de abril de 1801), en el cual se criticaba con dureza el puerto de Ensenada y elogiaba el de Montevideo. Wedovoy especula que la probable causa de su inedición fue la asunción del virrey Del Pino, contrario al libre comercio, el 20 de mayo, cuando la obra de Lavardén estaría lista o casi lista para pasar a la imprenta (*ibid.*, 101). Que las ideas de Lavardén eran bien conocidas en el pequeño círculo letrado local se corrobora no solo en el pedido de publicación, sino en el propio texto en el que Lavardén las atribuye no tanto a sí mismo como a ese círculo: “en nuestras conferencias familiares se han vertido al acaso todas las ideas: uno se ha hecho cargo de recopilarlas y metodizarlas” (Manuel José de Lavardén, *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Raigal, 1955, 111). Cierta entonación informal daría cuenta de ese origen en “conferencias familiares”.

<sup>50</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 6, 44-45. Sobre la presencia de los pasados futuros en la prensa periódica de la época, ver Pablo Martínez Gramuglia, “Pasados futuros en la prensa porteña a comienzos del siglo XIX”, *Tinkuy: Boletín de investigación y debate* nº 21, 2014, 41-57. Disponible en <https://llm.umontreal.ca/recherche/publications.html>. La idea de “pasados futuros” remite a un tópico de la prensa de la época, según el cual algunos textos en la prensa periódica se presentan como un archivo del presente para una historia futura.



é insensible andan recitando versos, Sonetos, Décimas y Madrigal[e]s”<sup>51</sup>.

El autor de la anónima carta revisa las opiniones de varias “autoridades” (Escoto, Ovidio, San Pablo, Horacio, San Isidoro y, sobre todo, Platón) para después censurar a Lavardén, Prego de Oliver y Medrano por abusar de términos religiosos para cosas mundanas (“saludar al Río *Paraná* con *Salve*, llamarlo *sacro*, *Dios magestuoso*, *augusto*, *sagrado* y otros dislates de este Jaez”<sup>52</sup>) y referir a los dioses de la mitología clásica, actitud que juzga, pese a aceptada ideológica y remanida estéticamente desde el período del Renacimiento, cercana a la idolatría. Pero más en general, es la poesía toda la que aparece puesta en cuestión, pues se la presenta como exagerada, falsa, inútil y pernicioso; nuevamente, la *utilidad* es la pauta de evaluación<sup>53</sup>. El desprecio de los tres poetas, entonces, resulta una confirmación de valores compartidos y habla de una forma de leer determinada: la escritura en verso, del mismo modo que las ficciones en prosa, los periódicos o los textos consumidos como pasatiempo (los almanaques, por ejemplo), *debe ser útil*.

De este modo, después del diálogo poético referido y de esta impugnación anónima, a partir de otras respuestas fue desarrollándose en el *Telégrafo*... una polémica en torno de los criterios de valor a la hora de leer los textos en verso, antes que sobre su función (que no parece suscitar mayores desacuerdos). Curándose en salud, “protesta el Autor de esta Carta no responder á las contestaciones que se puedan hacer sobre ella, que no sean juiciosas y eruditas”<sup>54</sup>. Sin embargo, el tono de la discusión que se generaría distó bastante de ser juicioso y erudito, pues transitó más bien por los carriles del ataque personal. El espacio polémico abierto y fogoneado por Cabello y Mesa sugiere una apelación al tribunal de la opinión pública que sería el juez último de los desacuerdos planteados (bien que con la intervención siempre presente del editor), y así como la discusión sobre la poesía se monta sobre un acuerdo parcial -imprescindible en toda polémica-, la descalificación que recibe Fernández de Agüero y Echave se basa en la ironía, recurso que exige un acuerdo tácito con los lectores para ser decodificado como tal<sup>55</sup>. En el número 25, del 24 de junio de 1801, el editor explica con tono humorístico qué lo llevó a publicar aquel “papelón que se halla en el Nº 12”: no pudo leer en detalle el texto y, luego de archivarlo en el “Legajo de los inútiles”, por la insistencia del criado que le había llevado el texto, decidió pasarlo a la imprenta, lo cual desató (si hemos de creer a un editor demasiado amigo de exhibir el éxito de su obra) más de treinta respuestas, entre las cuales privilegió una para publicar<sup>56</sup>. Inserta así la “*Carta de Anton Martín de Atocha, al Autor de la del Nº 12*”<sup>57</sup>, que está cargada de elogios que solo

<sup>51</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 12, 89. Julio Caillet-Bois ha determinado con certeza la autoría de los textos anónimos que intervienen en la disputa aquí reseñada, así como de otros textos anteriores de Fernández de Agüero y Echave (ver Julio Caillet-Bois, *La literatura colonial*, tomo I de Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1958, en particular 232-234). María Luisa Olsen de Serrano Redonnet estudió estos y otros textos anteriores y aportó nuevos elementos para la atribución autoral, así como datos biográficos de Fernández de Agüero y Echave, sacerdote de origen limeño, confundido en otra bibliografía con el sacerdote español Juan Manuel Fernández de Agüero, profesor de filosofía y autor de los *Principios de Ideología* (1822-1827). Muchos de los insultos e ironías de Cabello y Mesa se relacionan, justamente, con el origen peruano de su contrincante y la sospecha de mestizaje, así como un juego de palabras con un “mal agüero”. Ver María Luisa Olsen de Serrano Redonnet, “¿Quién fue el poeta limeño satirizado por Lavardén? Enfrentamiento con el Parnaso de Buenos Aires”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* nº 27 (segunda serie), 1982, 239-290.

<sup>52</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 12, 90, destacados en el original.

<sup>53</sup> El autor del artículo aclara que su diatriba va dirigida contra “...los que componen poemas inútiles solo por acreditarse, sin provecho ni utilidad del publico” (*Telégrafo* t. 1, nº 12, 92).

<sup>54</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 12, 96.

<sup>55</sup> Una definición clásica de ironía en términos semánticos sería “decir p para dar a entender no-p” -Cicerón escribe: “procura dar a entender y comprender lo contrario de lo que se dice”-; si emisor y receptor no comparten ese presupuesto, se produce un equívoco insalvable, pues se entiende exactamente lo contrario de lo que el emisor esperaba.

<sup>56</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 25, 193-195.

<sup>57</sup> Como era habitual en el *Telégrafo*... y en otros periódicos de la época, el editor recurría a una instancia de emisión ficcional, en este caso un seudónimo bastante obvio, que desdibujaba el anonimato y enfatizaba más bien el *gesto* del seudónimo. Es



podían ser leídos como irónicos por quien estuviese informado de la discusión:

El estilo fluido, las ocurrencias oportunas, y las noticias reconditas, que componen el escrito de V. lo hacen tan maravilloso y extraño como los tejidos de la China. Pero quando mi gozo llegó á colmo, fué, al ver la generosidad con que V. dispensa el titulo de *Ente* á uno de ellos, pues esta voz, que hubieran escrupulizado verter los parvulos por no hallarse en el *Diccionario de la Cortesania*, hoy felizmente se ve puesta en uso por V; manifestándose en esto mismo que los espíritus elevados no pueden sujetarse nunca á reglas comunes. Convence V. de malos á nuestros consabidos Poetas [...] V intenta hacer ver que son malos, manifestando que unos afirman que la Poesía es mala, y otros que es buena...<sup>58</sup>

El recurso a la ironía se refuerza unas líneas más adelante, poniendo el acento no tanto en el estilo sino más bien en las fallas argumentativas del texto:

Es tan convincente, Señor, esta moderna lógica, que el otro día, a imitacion de V. para probar que *Dido* no era coetanea de *Eneas*, expuse las razones que me asistían para creher que *Ulises* no se había hallado en el *Sitio de Troya*, y quando estaba perorando con mas vehemencia sobre el asunto, quantos me escuchaban volvieron la espalda, dexandome con la palabra en la boca: prueba nada equívoca de que todos se iban satisfechos de la evidencia de mi raciocinio.<sup>59</sup>

La crítica al anónimo del número 12 pasa entonces por la escasa atingencia entre los argumentos y las conclusiones, cuya imitación depara el absurdo. En ese sentido, si “Anton Martin de Atocha” daba por descontado que los lectores del *Telégrafo*... compartían su criterio de gusto lo suficiente como para no denunciar sino apenas reproducir sarcásticamente las características negativas del texto criticado, suponía también en ellos una misma racionalidad lógica que procedía por deducción silogística, que esperaban que la conclusión se siguiese necesariamente de las premisas. La respuesta polémica va de la opinión como acuerdo mínimo compartido (*doxa*), que juzga el gusto, a la opinión pública como instancia común construida racionalmente (*ratio*)<sup>60</sup>.

Apenas diez días después, con un título en el que el editor abunda en sus juicios de valor, se publica “Aborto intelectual del Autor de la Carta del Nº 12”<sup>61</sup>. Se trata de un diálogo en verso, una

decir, Cabello y Mesa no retaceaba su firma ocultándose tras otra, sino que exhibía deliberadamente su opción por un seudónimo; caso contrario, habría sido bastante incoherente con la presentación de la que sí se hace cargo al encabezarla con el título “Del Editor”, que cierra criticando la opción por el anonimato del autor de la carta del número 12: “De hombre *sin nombre*, / mujer *sin pudor*, / de carta *sin firma*, / y Sastre *ablador*, / *libranos Señor*” (*Telégrafo* t. 1, nº 25, 195, destacados en el original). Por otro lado, al ser un seudónimo evidente, su función deja de ser la de ocultar al verdadero autor y el nombre elegido adquiere mayor significación. “Antón Martín” era el nombre coloquial dado al Hospital de San Juan de Dios de Madrid, por ser aquel su fundador, situado en la calle Atocha. Y hacia comienzos del siglo XIX este hospital era particularmente conocido por su especialización en enfermedades venéreas y de la piel (y también en cirugías). Si la asociación con esas enfermedades era ya insulto suficiente por la duda planteada sobre la vida sexual de quienes las padecían, la sospecha de lepra o sífilis no solo remitía a la posibilidad de la sinrazón, sino también a una necesaria exclusión de la sociedad como tratamiento preventivo. Así, que “Anton Martín de Atocha” avalase, aun irónicamente, los argumentos de la carta del número 12 suponía para este el apoyo de sujeto alienado por más de un motivo.

<sup>58</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 25, 195-196.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 196, destacados en el original.

<sup>60</sup> Ver Elías José Palti, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, en particular 67-77, donde se hace la distinción entre una opinión pública “tradicional” (las comillas son del original y responden a una incomodidad con esta adjetivación) y el *modelo jurídico de la opinión pública*, “es decir, el concepto de opinión pública como una suerte de tribunal neutral que, tras evaluar la evidencia disponible y contrastar los distintos argumentos, accede, idealmente, a la ‘verdad del caso’” (69).

<sup>61</sup> *Telégrafo* t. 1, nº 29, 228.



“conversata entre un Palangana y un Estudiante”, un romance en el que alternan dos versos cada uno de los personajes, al comienzo del texto delineados en clara oposición: de un lado el “Palangana”, es decir, una persona necia y pedante, cuyo discurso incorpora modismos orales; y del otro un “Estudiante”, representado como un hombre irónico, educado y dedicado a sus libros. Dice, por ejemplo, el Palangana: “Abur, señor camarada: / va vuesaerced muy de paso”<sup>62</sup>; “Por hay dicen que son tiros...”; “A un Doctor le oido decir...”; “Por su osado atreviento / yo lo hubiera vapulado”<sup>63</sup>. Su falta de educación se representa en el vocabulario (“abur”), en la prosodia (“por hay”, “le oido”) y en barbarismos que a través de la síncopa deforman términos cultos (“vuesaerced”, “atreviento”, “vapulado”). El estudiante, en cambio, usa latinismos, se expresa correctamente y hasta corrige al Palangana.

Sin embargo, los dos van a coincidir en sus opiniones respecto del *Telégrafo*... y los autores allí publicados; la forma “diálogo” entraña una típica formulación monológica que va a ser característica en la época (y no solo en la época, sino del diálogo ficcional de Platón a hoy): antes que representar un disenso o una polémica que generase el acercamiento a una verdad construida solidariamente, se elabora una *escena de asentimiento* en la que el Estudiante denuesta el periódico y el Palangana se limita a acordar o a plantear nuevos comentarios y preguntas. A medida que avanza el texto, estos roles (afirmar/asentir) pueden intercambiarse y aun la expresión que caracteriza a cada personaje se confunde un poco, de modo que la coincidencia parece ser absoluta:

*Estudiante*

¿Qué dicen de ese Papel  
allá en el *Café de Marcos*?

*Palangana*

Diga la Universidad;  
porque allí hay muchos letrados.

*Estudiante*

Diga presto, como es eso,  
que ya las uñas me masco.

*Palangana*

¿Pues que ignora vuesaerced  
que á allí (sic) van hombres muy sabios?<sup>64</sup>

*Estudiante*

Seran Doctores algunos,  
o á lo menos Licenciados.

*Palangana*

Va un *Academico* insigne  
que preside qualquiera acto. [...]

*Estudiante*

Pues si le encuentra allí, diga:  
*salve, alto Numen Sagrado*:

*Palangana*

Ya me guardaré; *pues sabe*

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> *Ibid*, 229.

<sup>64</sup> El autor inserta un extemporáneo “sic”, que da cuenta de una puntillosa distancia de “a allí”. ¿Por qué marcar así ese solecismo, que por cierto no parece representar la oralidad por lo afectada que resultaría su pronunciación “correcta” (mente equivocada) en vez de otros?





*pegar fuego á agenos rasgos.*

Estudiante

*Jupiter* puedes llamarle;

pues vibra *fogosos rayos*:

Palangana

Llamale Dios *magestuoso*::

*venerable:: augusto:: sacro::*<sup>65</sup> (*Telégrafo* I, 230-231).

El “Académico” burlado y parodiado es, por supuesto, Lavardén. La mezcla y solución de roles hacia el final del fragmento citado hace mella en la efectividad del texto, que se vuelve una burla poco lucida a Cabello y Mesa, Lavardén y demás escritores del *Telégrafo*... Pero el Estudiante y el Palangana también hacen un juicio sobre el propio periódico, leído por el segundo, pero no por el primero (quien aclara “Yo el tiempo no ocupo en eso / sino en leer mis carpatacios”<sup>66</sup>), del cual se destacan los “dichos picantes” y “satirillas”. Las obras en verso que habían dado comienzo a la discusión, además de parodiadas, son tratadas como copias sin valor. El editor clausura la discusión con una “Respuesta del Editor” inmediatamente después del diálogo, en la que también se burla e ironiza sobre su contrincante<sup>67</sup> y se niega a publicar “papeles de esta clase”, pues solo lo hará con aquellos que “sean utiles ó agradables”<sup>68</sup>. Así se cierra una disputa cuyo interés pasa menos por las tirantes posiciones sostenidas por Fernández de Agüero y Echave y Cabello y Mesa que por el núcleo de acuerdo que les permitía entablarla: aquello que la poesía *tiene que ser*: útil. Acuerdo sostenido también por Medrano y Prego de Oliver y, en la lectura de estos, por el propio Lavardén. Ahora bien, esa *utilidad* parecía ser, fundamentalmente, la de una exhibición de la riqueza y una propuesta de progreso material para la colonia rioplatense. Secundaria importancia tenía la coyuntura local representada, pese a la centralidad que la historia literaria posterior habría de atribuirle al fundacional “Al Paraná”.

#### 4. Un nuevo contexto para un nuevo clásico

En ese sentido, la publicación en la prensa periódica de textos escritos en verso parece exigir la adaptación de estos al imperativo utilitario que Cabello y Mesa había fijado para su periódico. Una mera ojeada a la producción previa al 1800 alcanza para relevar su carácter incidental y su tono superfluo: composiciones sobre un triunfo militar ya conocido (por ejemplo, los varios poemas escritos en honor al virrey Cevallos y a sus triunfos contra los portugueses), el día del santo patrono de la ciudad, la jura de lealtad a un nuevo rey o incluso a un hecho tan anecdótico como la decisión del virrey Loreto de desviar su coche de caballos por el paso del Santísimo Sacramento<sup>69</sup>, además de los ejercicios de versificación “difícil” concretados en acrósticos, centones, rimas esdrújulas y otros alardes de ingenio compositor. Esa poesía previa, que circulaba impresa o manuscrita, no necesitaba justificar su propia existencia como la aparición en la prensa periódica reclamaría. El diálogo que instalaba (a veces también un diálogo poético, como el de Lavardén con sus continuadores) podía ser tan inútil como el que inició José Prego de Oliver en los últimos años del siglo XVIII: en un poema le reclama a su amigo Casamayor porque hace tiempo que no recibe carta suya (“¿Porque no me respondes? / ¿A que tu letra de mi vista escondes? [...] Vuelve en tí, hombre adusto / no niegues la palabra, / No más con tu

<sup>65</sup> *Ibid.*, 230-231.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>67</sup> Escribe Cabello y Mesa: “...después de 13 dias de continuo estudio, y de haber embadurnado sobre 6 manos de papel en borradores, nos da una idea caval de la pobreza de su numen, creyendo él ganar el premio” (*Ibid.*, 231).

<sup>68</sup> *Ibid.*, 232.

<sup>69</sup> Baltasar Maciel dedica ¡dos! sonetos a este episodio.



silencio me des susto...”; Prego de Oliver, “A Casamayor”, 60), a lo que el segundo responde: “Sabes no soy adusto / puedes creer en mi palabra...” (Casamayor, 61). Las de la circulación manuscrita no incluían, como sí lo hacían las reglas de la prensa periódica, la utilidad como excusa siempre a mano para la publicación.

## Bibliografía

### 1. Fuentes

*Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata*, tomo 1, nº 1-35, 1ro de abril-29 de julio de 1801..

### 2. Fuente secundarias

Barcia, Pedro Luis, “Estudio preliminar”, *La lira Argentina*, edición crítica y notas de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, XI-XCII.

Barcia, Pedro Luis, “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 1, 2001, 41-60. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com>

Berenguer Carisomo, Arturo, “Los poetas de la colonia”, en Julio Díaz Usandivaras, *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, 35-54.

Bosch, Mariano, *Manuel de Lavardén. Poeta y filósofo*, Buenos Aires, Sociedad General de Autores de la Argentina, 1944.

Caillet-Bois, Julio, *La literatura colonial*, tomo I de Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1958.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Echeverría, Esteban, “Advertencia”, *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1837.

Garavaglia, Juan Carlos, “Del *Corpus* a los Toros: fiesta, ritual y sociedad en el Río de la Plata colonial”, *Anuario del IEHS* 17, 2002, 391-419.

Guillén, Claudio, “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, Grupo P.A.S.O. *La Oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, 149-173.

Gutiérrez, Juan María, *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865.

Lavardén, Manuel José de, *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Raigal, 1955.

López Bueno, María Begoña, “Hacia la Delimitación del Género Oda en la Poesía Española del Siglo de Oro”, Grupo P.A.S.O., *La Oda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, 175-214.

López Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Bilbao, Mapfre, 1992.

Martínez Gramuglia, Pablo, “A la búsqueda de los lectores: El *Telégrafo Mercantil*”, *Question* 27, 2010. Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1000>.

Martínez Gramuglia, Pablo, “Pasados futuros en la prensa porteña a comienzos del siglo XIX”, *Tinkuy: Boletín de investigación y debate* 21, 2014, 41-57. Disponible en <https://ilm.umontreal.ca/recherche/publications.html>.

Mónica Martini, *Francisco Antonio Cabello y Mesa, un publicista ilustrado de dos mundos (1786-1824)*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones sobre Identidad Cultural (Universidad del Salvador)-Dunken, 1998.

Molina, Hebe Beatriz, “Edición crítica de la oda ‘Al Paraná’ de Lavardén”, *Incipit* XVIII, 1998, 159-186.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1995.

Palti, Elías José, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Rodó, Enrique y José Salgado, *Ensayos históricos rioplatenses*, Montevideo, Imprenta Nacional, 1935.



- Sánchez, Luis Alberto, “Manuel José de Lavardén”, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1957, tomo I, 169-176.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Cántaro, 2005.
- Torre Revello, José, “Fiestas y costumbres”, Academia Nacional de la Historia, *Historia de la Nación Argentina* dirigida por Ricardo Levene, t. 4 (vol. I), Buenos Aires, El Ateneo, 1961, 357-367.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.
- Wedovoy, Enrique, “Estudio preliminar”, Manuel José de Lavardén, *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Raigal, 1955, 9-105.

