# NUEVAS NOTAS SOBRE LA *SÁTIRA* (1786) DE MANUEL JOSÉ DE LAVARDÉN

*David Lagmanovich*
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Relativamente pocos estudiosos se han ocupado de la obra literaria dejada por Manuel José de Lavardén (1754-1809?), y especialmente de su *Sátira*, de 1786. Uno de ellos fue Emilio Carilla, a quien debemos valiosas páginas sobre este tema, dentro de la tradición filológica orientada a mediados del siglo XX por Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso. A partir de esa lectura, una nueva meditación toma en cuenta conceptos que ahora consideramos relevantes, y ello nos permite trazar un nuevo cuadro de situación para este ejemplar perteneciente al limitado acervo de textos coloniales con que se cuenta en el Río de la Plata.

## SÁTIRA Y DISENSO

Quisiera relacionar las manifestaciones de poesía satírica[1] en el mundo colonial hispanoamericano con un fenómeno más amplio y hasta más comprensible en nuestros días, como lo es la expresión del disenso frente a determinadas manifestaciones del poder.

El disenso emerge en distintas formas, de las cuales por lo menos algunas alcanzan una formulación literaria. Seguramente hemos perdido un buen número de expresiones de crítica social, en virtud de su propia naturaleza así como debido a los muchos intentos de reprimir el pensamiento independiente de que fueron responsables las

[1] La sátira es un tipo de textos (originariamente un poema, pero los límites se han ampliado con el correr del tiempo) en que se presentan acciones o hábitos negativos, en los niveles personal o institucional, y se proponen o implican medidas que conducirían a una corrección de los mismos. El contraste entre la imagen y la realidad suele ser un motivo recurrente en los escritos satíricos, como también diversas debilidades del carácter humano, desde la hipocresía hasta la gula o desde las pretensiones sociales desmedidas hasta las conductas conyugales reprobables. Uno de los libros más conocidos sobre el género es el de Gilbert A. Highet, *Anatomy of Satire,* de 1962.

autoridades, tanto civiles como religiosas. Pero de los primeros tiempos coloniales quedan referencias, aunque sea oblicuas; más adelante hay textos literarios propiamente dichos. Recordemos, en cuanto a lo primero, los escritos en las paredes, contra Hernán Cortés, que relata Bernal Díaz del Castillo, o los panfletos contra Álvar Núñez Cabeza de Vaca con que tuvo que enfrentarse éste durante su actuación en el Paraguay. Más adelante comienzan a aparecer las expresiones de disenso formuladas literariamente, bajo la forma de textos satíricos.

Claro está que, cuando hablamos de sátira, nos referimos a producciones literarias capaces de superar el nivel de aquellos ataques, sean ellos orales o escritos. No toda crítica, social o literaria, es sátira. La mera crítica no califica como tal, sino que el texto debe combinar esa crítica, o ese ataque, con algunos elementos literarios reconocidos y reconocibles. Uno de esos requisitos, al menos para los siglos pasados, fue el uso del verso; lo es también la presencia del humor, expresado a través de los recursos del ridículo, la hipérbole, la ironía y la parodia.

Desde un punto de vista moderno, un escrito satírico justifica por lo menos tres preguntas. La primera inquiere por el qué de la sátira: suponiendo que éste sea en efecto un escrito satírico, ¿qué es lo que se critica o ataca? De esta primera pregunta se derivan otras dos: una es ¿qué hizo el autor para transmitir o llevar a cabo su actitud satírica?, y la otra, ¿cuál fue la recepción de la obra, tanto en su época como en la nuestra?

## LA FIGURA DE LAVARDÉN

La historia literaria hispanoamericana ha ido configurando un corpus bastante notable de escritos satíricos de la época colonial: Mateo Rosas de Oquendo, Juan del Valle y Caviedes, Esteban de Terralla Landa, el hasta hace poco no identificado "Concolorcorvo" (Alonso Carrió de la Vandera), Pedro de Peralta y Barnuevo, satíricos anónimos mexicanos y peruanos... Queremos volver a uno de los rincones de este corpus: el que ocupa la "Sátira" (1786) del escritor rioplatense Manuel José de Lavardén (quien vivió entre 1754 y, posiblemente, 1809)[2].

[2] Consignamos la bibliografía básica sobre Lavardén y su "Sátira". *Textos:* Juan de la Cruz Puig, *Antología de poetas argentinos* (Buenos Aires: Martín Biedma Editor, 1910), tomo II, pp. 3-50; W. G. Weyland, *Poetas coloniales de la Argentina* (Buenos Aires: Ángel Estrada, 1949), pp. 69-83. *Referencias críticas:* Mariano G. Bosch, *Manuel de Lavardén, poeta y filósofo*, Buenos Aires: Kraft, 1944; Julio Caillet-Bois, "Manuel José de Lavardén", en Rafael Alberto Arrieta, dir., *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Peuser, 1958), t. I, pp. 239-49; Emilio Carilla, *La "Sátira" de Lavardén*, Buenos Aires, 1944; id., *Estudios de literatura argentina (siglos XVI-XVIII)* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1968), pp. 21-36; íd., *Literatura argentina. Palabra e imagen* (Buenos Aires: Eudeba, 1969), I, pp. 125-47; íd., "La lírica hispanoamericana colonial", en Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana, I: Época*

Lavardén es un hombre del siglo XVIII, nacido (sobre esta fecha hay certeza) en 1754 en Buenos Aires. Hace allí sus primeros estudios, que prosigue más tarde en Chuquisaca y en España, lo cual habla de una buena posición de su familia. De regreso en la ciudad junto al Río de la Plata, con motivo de la muerte de su padre, se dedica a actividades mercantiles y literarias; en estas últimas tiene como mentor al canónigo Juan Baltasar Maciel (1727-1788). Como otros ciudadanos de Buenos Aires que difundían las ideas de la Ilustración, participa en las actividades de la Sociedad Patriótica, Literaria y Económica. Sin ser el fundador (esta función correspondió a Francisco Antonio Cabello y Mesa), su nombre se asocia a la aparición del *Telégrafo Mercantil*[3], el primer periódico argentino, cuyo número inicial ve la luz pública el 1 de abril de 1801. Deja inéditos también algunos escritos sobre temas económicos, que fueron reunidos en libro ya en nuestros días. En los primeros años del nuevo siglo, aparentemente, se radica en la Colonia del Sacramento, en la Banda Oriental (hoy República Oriental del Uruguay); allí muere hacia 1809. Como se ve, su condición dieciochesca queda subrayada por el hecho de no haber llegado a participar en la Revolución de Mayo de 1810.

Tres obras justifican la recordación, en la literatura de esta parte de América, de este escritor del período inmediatamente anterior al comienzo de la actividad independentista. Una es la mencionada sátira de 1786; otra, la "Oda al majestuoso río Paraná", que aparece precisamente en la primera página del primer número del *Telégrafo Mercantil*, en la citada fecha de 1801. Entre ambas producciones se sitúa una tercera: la tragedia de estilo neoclásico, pero de tema indianista, *Siripo*, estrenada en la Casa de Comedias, o Teatro de la Ranchería de la ya capital del Virreinato del Río de la Plata, el domingo de Carnaval de 1789, y quizá compuesta unos dos años antes. Hay algunas composiciones poéticas menores, de insuficiente interés. Tal la parva herencia literaria de Manuel José de Lavardén. Demasiado tarde para ser un escritor del barroco tardío, demasiado temprano para integrar el grupo de los poetas de la Revolución de Mayo de 1810 que luego estudiaría Juan María Gutiérrez, Lavardén queda así anclado en una casilla del edificio neoclásico o seudoclásico, con todo lo que éste tiene de limitado en el siglo XVIII hispanoamericano. Limitado, pero no insignificante, si aspiramos a una comprensión acabada de estas manifestaciones tempranas de nuestras literaturas nacionales.

---

*colonial* (Madrid: Cátedra, 1982), pp. 273-74; Juan María Gutiérrez, *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de Estado de la República Argentina* (Buenos Aires, 1860), pp. 145-48; José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, I: De los orígenes a la emancipación* (Madrid: Alianza, 1995), pp. 306-07.

[3] El nombre completo es *Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata.*

## LA "SÁTIRA"

Como ocurre prácticamente siempre con los escritos de este tipo, el texto que estudiamos es una suerte de comentario a un hecho ocurrido en la realidad, en este caso en la ciudad de Buenos Aires.

El origen de la composición es la crítica producida, en la tertulia del censor La Plata (de ahí la referencia al "culto censor de nuestra policía", 14), a dos sonetos elaborados por el canónigo Juan Baltasar Maciel.[4] En ellos se ensalzaba la figura del virrey, Nicolás Cristóbal del Campo, marqués de Loreto, por un incidente muy de aquellos tiempos: el marqués había cedido su carroza al Santo Viático, siguiendo su camino a pie hasta la casa del enfermo. En la tertulia estaban presentes unos visitantes peruanos, uno de los cuales no vaciló en comentar desfavorablemente, en décimas que circularon firmadas con seudónimo, los esfuerzos poéticos del padre Maciel. Al intervenir, Lavardén sale en defensa del canónigo –figura de gran respeto en la época, con quien se sentía especialmente vinculado– ante el ataque sufrido. Las décimas que motivan su respuesta pertenecen a un escritor escudado en el seudónimo "Duque de Nájera", y no solo critican las inocuas poesías del religioso, sino que consideran a éste representativo de la atmósfera cultural rioplatense, reflejada en el mote de "pueblo incivil" endilgado a los porteños.

Los dos puntos suscitan la respuesta de Lavardén: el ataque a Maciel y el menosprecio de Buenos Aires ("sabe que tu ofensa/se mezcla de mi patria con la injuria/por alguno que apoca tu despensa", vv. 22-24). No es difícil reconocer en todo esto un hecho que hoy comprendemos sin esfuerzo: la atmósfera literaria de Lima, con su abundancia de literatos empeñados en activas guerrillas literarias, supera en mucho a la de Buenos Aires[5]; en esta última ciudad parece regir cierta sumisión a los poderosos, que es exactamente lo contrario de las condiciones requeridas para la sátira. Los versos de Maciel en homenaje al virrey son, pues, más explicables en Buenos Aires que en Lima; al mismo tiempo, la actitud del censor limeño quedaría mejor contextualizada dentro de su propia sociedad. Lo que en Lima hubiera sido una escaramuza común en la vida literaria cortesana, en Buenos Aires se constituye en un escándalo.

Al contestar Buenos Aires mediante la pluma de Manuel José de Lavardén, lo hace a través de uno de sus hijos más distinguidos: un hacendado poseedor de fortuna, interesado en las cuestiones atinentes a la hacienda pública y, en todo caso, buen conocedor de los textos literarios españoles de su época y de los tratados franceses del Siglo de las Luces, leídos tanto en Chuquisaca como en Madrid. En esos textos, claramente eurocéntricos, no existe aún una percepción clara y ecuánime de la diversidad de las razas humanas, y de eso al racismo no hay más que un paso. De ahí que la

[4] Modernizamos, según la costumbre actual, la ortografía del apellido, originariamente Maziel.

[5] Apunta Carilla (*Estudios…,* p. 24) que el Perú fue "tierra pródiga en ingenios burlones".

defensa que opone Lavardén al ataque contra Maciel sea más bien tibia; en cambio, su ataque a los peruanos sobre la base de sus características culturales y raciales es virulento[6].

Consideremos ambos aspectos en la construcción ideológica de la pieza. En cuanto a la defensa del canónigo Maciel –defensa que, en sentido estricto, es más una actitud de polémica que de sátira– Lavardén comienza por afirmar que él mismo no es poeta, sino que se ve obligado a intervenir, pues "cuando los agravios apercibo,/que se hacen a mi patria, me preparo/excusa racional en el motivo" (7-9). Es decir, disimula o atenúa lo que puede verse como una argumentación *ad hominem*, y transfiere la discusión hasta el nivel mismo del censor, como representante del Virrey: "Oh tú, que dignamente nos gobiernas, [...] ensaya tu nativa bizarría" (13, 19). Talvez aquella expresión inicial del texto, "Yo no nací poeta" (1), esté indicando una renuencia a discutir los méritos o deméritos de los versos de Maciel, por estimado que éste haya sido por la sociedad rioplatense de la época y por Lavardén mismo.

Pero, dice el autor, no es a él a quien corresponde analizar ni bien ni mal los dos sonetos que dieron pie al incidente: "Algún docto con frase comedida/mostrará de aquella obra los defectos/sin exceder la crítica debida" (40-42). Se puede aceptar asimismo que "el poeta nace" (58) y que el talento de Maciel (a quien no se nombra) está mejor aplicado en el campo de la prosa. Lo que hay que ver es quién se encuentra capacitado para ejercer la crítica, y en qué medida el "descaro" de los huéspedes de Buenos Aires afecta el buen nombre de toda la sociedad.

A partir de este punto, la sátira sube de tono. Se hace hincapié en el hecho de que el ofensor es un huésped de Buenos Aires: "Sabe la causa, sabe que tu ofensa/se mezcla de mi patria con la injuria/por alguno que apoca tu despensa" (22-24). Y de inmediato se pasa al ataque a Lima, que completaría la defensa de Buenos Aires. Afirma Lavardén que, debido a que los poetas nacen y no se hacen, no se cuentan tantos poetas como practicantes de otras profesiones: hay montones de hombres de leyes ("Pomponios"), médicos y clérigos,

> mas de poetas de cabal estima
> mucho será se cuenten dos docenas
> como no se numeren los de Lima, (64-66)

pues en la Ciudad de los Reyes no hay restricción alguna para que alguien se considere poeta, ya que "cualquier mulatillo palangana" escribe décimas con las cuales remite "a

[6] José Miguel Oviedo (p. 307) afirma que "en su resentimiento por la desigualdad del trato literario, Lavardén llega a usar argumentos e injurias racistas, [...] lo cual no lo enaltece". La observación del crítico peruano es certera, pero no parece posible esperar que, en la segunda mitad del siglo XVIII, la conciencia ética colectiva hubiera avanzado hasta los niveles que hoy todos compartimos, basados en la evolución del pensamiento –y en terribles experiencias políticas– durante los siglos XIX y XX.

su padre el marqués una banana". De esta manera, el infractor a las normas de cortesía y hospitalidad en Buenos Aires queda simultáneamente tildado de mulato, de pretencioso ("palangana"[7]) y de simio.

Lavardén insiste sobre la cuestión del color, en términos que hoy nos resultarían inaceptables. Hay que recordar que la ciudad de Buenos Aires, en tiempos de la Colonia, tuvo siempre pocos negros y mulatos. Como no hubo en su territorio explotaciones agrícolas intensivas (como la caña de azúcar en las Antillas) ni trabajo de minería, no fue un territorio hacia el cual se encaminara el tráfico de esclavos. Los africanos que llegaban a la ciudad eran por lo general esclavos destinados al servicio doméstico, agregados a su séquito por señores blancos cuando éstos se trasladaban desde Madrid. Sin que esto justifique el ataque sobre líneas étnicas, la composición racial de Lima es distinta. Allí golpea Lavardén:

> No es este vulgo vil de color bruno
> que a cualquiera sandez de un viracocha
> aunque de todas letras esté ayuno,
>
> le parece de almíbar y melcocha
> y a ensalzarla por juro de conquista
> los beodos gaznates desabrocha. (82-87)

Como parte de un anticipado "arte de injuriar" (para recoger una expresión de Borges), Lavardén moteja a su enemigo como "escarabajo"; sus composiciones son "hediondas trovas", y el pueblo limeño, que celebra tales expresiones poéticas, no es otra cosa que "un pueblo que por fin gasta calzones", es decir, recién llegado a la civilización. (La vestimenta, como se ve, define muchas cosas: así razonarán también los románticos, como Mármol y Echeverría.). ¿Y las composiciones poéticas mismas? "Uno dijo al oírlas: 'Cómo huelen/las coplas a carnero de la tierra;/si no son peruleras que me enmielen'" (109-111). Huelen a "carnero de la tierra": es decir, a llama. En el uso intencionado de la expresión "de la tierra" (o sea, de América), que es exactamente lo contrario a "de Castilla" (o sea, por extensión, de Europa), se eleva la temperatura del ataque para colocarlo en el nivel de la oposición entre indigenismo (el del Perú) y europeísmo (el del Río de la Plata). Estamos, pues, frente a una anticipación dieciochesca del tema de "civilización y barbarie", de tan larga tradición en el pensamiento y las letras de América Latina.

[7] Para el adjetivo *palangana* (y también *palanganas,* que en esta acepción no es plural, sino una variante de la primera forma citada), véase Augusto Malaret, *Diccionario de americanismos*, 3ª ed., Buenos Aires: Emecé, 1946; y también, con una explicación similar, Günther Haensch y Reinhold Werner, *Nuevo diccionario de americanismos*, t. II, *Nuevo diccionario de argentinismos*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993. La significación básica del término (como adjetivo, repito) es 'jactancioso'. En la actualidad parece haber

## POLIFONÍA VERBAL

Los estudiosos anteriores no mencionan un aspecto que, personalmente, considero uno de los más interesantes de este texto: el hecho de que, a partir de cierto punto, la voz poética se refracta en una media docena de voces, todas atribuidas a distintos tipos humanos. Se produce así cierto efecto teatral, como un desfile de personajes que dicen cada uno lo suyo: procedimiento muy similar al que usa Sor Juana Inés de la Cruz en los "villancicos" compuestos para su representación teatral, de los cuales es ejemplo eminente el que celebra la festividad de San Pedro Nolasco[8]. Desde luego que el tratamiento que da la monja a este recurso, en un texto compuesto específicamente para su representación escénica, es mucho más rico y matizado; pero el texto de Lavardén no deja de tener cierto interés también en este sentido.

La marcha de este despliegue vocal es como sigue: después que "las décimas volaron, y al instante/resonaron inmensas carcajadas" (103-04), interviene "uno" (109-11) que identifica intuitivamente las coplas como peruanas, por oler –como ya se ha visto– a "carnero de la tierra". A continuación, un campesino (112-14) comenta que faltan brazos en el campo, implicando que éste sería mejor destino para el rimador peruano. Un escolar (115-17) relaciona el texto satirizado con las composiciones del P. Eugenio Gerardo Lobo, poeta español (1679-1750) todavía leído en la época; aunque señala que el peruano solo tiene de su nombre la sílaba bo, que es la que sirve para formar la palabra *bobo*. Un gallego (118-20) dice lo suyo (y Lavardén remeda su dicción, como se hubiera hecho mucho más adelante en un sainete: "Para jaita nun es la chunzuneta"). Un guarda (121-23) pretende apropiarse del papel, sosteniendo que "este género es de contrabando", con lo que se refuerza la referencia a una procedencia ajena a Buenos Aires.

Llegamos así al momento en que un hombre culto, "un quídam de peluca" (siempre el atuendo como elemento definitorio, como en una acotación teatral, 124-180), en parte solo y en parte en diálogo con un estudiante, proporciona un análisis más detenido de las décimas. Según él mismo, el autor no es poeta; el asunto está pobremente tratado; las décimas ("dulces espinelas" en su origen[9]) están adulteradas; los versos ofrecen una "grosera sentencia", con "conceptos vulgares y perversos", "vapores pestíferos" y "soez chocarrería"; para peor, el "poetilla mendigante" autor de las décimas introduce esa frase vitanda de "pueblo incivil", que como vimos desencadena la reacción de la gente culta de Buenos Aires. El estudiante, que colabora en el diagnóstico,

---

desaparecido del habla de Buenos Aires, aunque subsiste en provincias del interior argentino, como Tucumán, vinculada en tiempos coloniales con el virreinato del Perú.

[8] Véase Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, ed. de Georgina Sabat de Rivers (Madrid: Castalia, 1982), pp. 322-44.

[9] Como se sabe, se atribuye la invención de la décima a Vicente Espinel, por lo cual esta forma se llama también "espinela".

sostiene que es evidente la procedencia peruana de la pieza: lo muestra "la mestiza dicción poco sonora", manifestada en un giro sintáctico calificado de "cholinismo" (es decir, algo propio de los "cholos" o mestizos), cual es "donde un enfermo" en lugar de "en casa de un enfermo". Por si esto fuera poco, concluye el estudiante, "el odio a nuestra patria" (176) indica por sí solo el origen del imputado.

Claro que aquí está el meollo de la cuestión: la rivalidad entre Lima y Buenos Aires. Esta última ciudad es la "patria" de referencia: noción que señala un lugar de nacimiento, no todavía –ello es obvio– una comunidad nacional. Ahora bien: la comarca que pasó a llamarse Virreinato del Río de la Plata había estado previamente sometida a la jurisdicción del Virreinato del Perú, es decir, de Lima, a través de la Audiencia de Charcas. Solo en 1776, como parte de las reformas borbónicas aplicadas a las vastas extensiones que constituían el imperio español en América, Buenos Aires se independiza de ese vínculo administrativo, por lo cual Lavardén puede hablar ahora de "el pueblo que de libre se gloría" (79). La libertad a que se refiere es relativa, pero en todo caso implica un principio de diferenciación. No se trata todavía de nacionalidades: a eso se llegará, pero el momento a que nos referimos es solo un paso o fase, dentro de un desarrollo bastante dilatado. Estamos aún a un cuarto de siglo de distancia de las revoluciones independentistas que estallan alrededor de 1810; al mismo tiempo, estamos también dentro de un proceso del que forman parte la *Representación de los hacendados*, la defensa del suelo patrio en las invasiones inglesas de 1806 y 1807, y por fin, el pronunciamiento del pueblo de Buenos Aires el 25 de mayo de 1810.

## CONCLUSIONES

En conclusión, como ya lo vio Carilla, la rivalidad entre Lima y Buenos Aires, con todo lo que ello implica sobre la situación de la América española en el último tercio del siglo XVIII, es el tema principal de la "Sátira" de Lavardén, que más que al subtipo de la sátira literaria parece pertenecer al de la sátira política o de costumbres. Como primer texto de este tipo en el Río de la Plata, inicia una serie que, ya en los siglos XIX y XX, habrá de tener una larga continuación en textos literarios que, sin responder del todo al tipo textual de la sátira, incorporan claros elementos de escritura satírica: Lucio V. López, Payró, "Fray Mocho", Cancela, Borges, Bioy Casares…

En la composición que ahora nos ocupa, Lavardén muestra considerable desenvoltura, sin que ello signifique atribuir a su trabajo méritos excesivos. Tiene atisbos de reproducción de modalidades del habla popular –con lo cual parece estar iniciando una tendencia realista en las letras argentinas– y, a través del recurso de la multiplicidad de voces, adquiere cierta condición escénica, que nos hace recordar que Lavardén, autor de la tragedia neoclásica *Siripo*, se encuentra también en los inicios de la literatura dramática rioplatense.

Volviendo a las cuestiones iniciales: 1) lo que se satiriza es la actitud limeña, como indicio de la rivalidad entre Lima y Buenos Aires; 2) Lavardén usa los recursos habituales de la sátira conocida por un hombre culto de su tiempo (por ejemplo, la de Quevedo), agregando toques que solo se explican en función de su condición america-

na; y 3) seguramente la pieza fue muy leída (aunque en manuscrito) en su tiempo, por responder a incitaciones que operaban sobre la sociedad del Buenos Aires de entonces, pero no se puede suponer una continuidad de ese éxito ligado a circunstancias puntuales.

Al volver a ella hoy, debemos recordar que no todas las obras literarias pueden proporcionar análoga fruición al lector de un momento dado. Pero todas van formando el gran tapiz que nos permitirá una mayor comprensión de las relaciones entre literatura y sociedad en la década de 1780 en el continente americano.