

Potpourri: conjeturas y cavilaciones

*por Adriana Amante
(Universidad de Buenos Aires)*

RESUMEN

Potpourri, la primera novela de Cambaceres, suscitó un importante debate moral acerca de los asuntos que trata, del estilo en que está escrita y de la displicencia de su narrador, a quien se asoció —sin mediaciones— con su autor. El artículo aborda ese estilo que en general se impugnó para proponer que es precisamente en la supuesta falta de forma y en el desapego a las convenciones, tanto como en la indolencia del narrador, donde radican su potencia narrativa y su carácter experimental. Siguiendo este hilo conceptual, se indagan ciertos aspectos específicos: el anonimato, el silbido, el chisme y los secretos a voces, y la arquitectura de la página.

Palabras clave: Potpourri – Cambaceres – acción recesiva – chisme – arquitectura de la página

ABSTRACT

Potpourri, Cambaceres' first novel, raised a significant moral debate concerning its subject matter, its style of writing and the dismissiveness of its narrator, who was directly identified with the author. The article deals with this specific style —which was frequently criticized— in order to suggest that the narrative power and the experimental dimension of the novel are to be found precisely in its alleged formless surface, in its detachment from conventions and in the narrator's indolence. Following this conceptual thread, the article inquires into some specific aspects of the novel: the anonymity, the whistle, the gossip, the open secrets and the architecture of the page.

Keywords: Potpourri – Cambaceres – recessive action – gossip – architecture of the page.

Anónimo

La misma semana en que publica anónimamente su primer libro de ficción, Eugenio Cambaceres parte para Europa por motivos de salud. Es octubre de 1882 y no volverá a Buenos Aires hasta fines de julio de 1884. Casi dos años más tarde, su regreso también estará marcado por una publicación: en el mismo *Orénoque* que lo llevó y ahora lo devuelve, ha llegado el anuncio de su segunda novela.

Entre *Potpourri* (1882) y *Música sentimental* (1884) han corrido regueros de anticipos, no pocas habladurías, suficientes desconciertos, unas cuantas celebraciones, iracundas reflexiones morales y estéticas, abundantes condenas, y contundentes enojos. Todo asociado a un título (o, sobre todo, a un subtítulo: *Silbidos de un vago*) y a un nombre de autor que, aunque retaceado, estuvo en boca de la sociedad porteña, de los escritores y de la prensa durante todo ese tiempo de ¿ausencia, entonces? del país.

La insistencia en el anonimato es férrea. Incluso cuando ya no podía considerarse una indiscreción nombrar a Cambaceres al referirse a *Potpourri* y se lo mencionaba como “el autor cuyo

nombre no es un misterio para nadie”,¹ él persistió en la reserva de su identidad pese a que desde enero de 1883 ya había salido al cruce de las críticas con cartas difundidas por la prensa. Es que, aun preservándose y a la distancia, Cambaceres no pudo evitar entrar en polémica con Pedro Goyena, quien también había silenciado su nombre al firmar la exaltada crítica a *Potpourri* publicada en *La Unión* el 11 de noviembre de 1882. Picado por el enojo que pone de manifiesto Goyena, Cambaceres lo interpela con nombre y apellido, en una respuesta fechada el 23 de diciembre de 1882 y que publica *El Diario*, de Manuel Láinez, periódico que le es afín, el 31 de enero de 1883. Goyena recoge el guante y admite ser el autor de la nota, y le contesta entonces directamente al “Doctor Don Eugenio Cambaceres”, mencionándolo con todas las letras, de lo que se hace eco el aludido, sin desmontar, de todas formas, la trama que ha urdido para callar su nombre. Con una reconstrucción hereje de un galimatías que vincula ya no solo un nombre a la autoría sino también al narrador, le arroja al escritor católico esta suerte de admonición:

En su afición por la Santísima Trinidad, ha creído ver reproducido el misterio una vez más, y, así, asegura que el vago es el Dr. D. Eugenio Cambaceres y que el Dr. D. Eugenio Cambaceres soy yo.

Tres personas distintas y un solo Dios verdadero.

En cuanto al vago que pueden ser *muchos* y que puede ser ninguno, rechazo la personería; déjelo donde está que está bien, por más que algunos pretendan lo contrario.

Ahora, en cuanto que el infrascrito sepa responder al nombre de Cambaceres (Eugenio), ya que Vd. lo quiere, será y hágase, Señor, tu voluntad, etc.

Dentro de unos cuantos meses, cuando se le haya pasado el enojo, cuento tener el gusto de darle un fuerte y cariñoso abrazo; mientras tanto, me repito siempre de Vd. afectísimo amigo y seguro servidor.

El autor de *Potpourri*²

(Cymerman 2007: 644-645, destacado en el original)

Había, ciertamente, algo inquietante en el anonimato. Inquietaba que este libro pusiera tan en evidencia las llagas de la clase que era su lectora. Inquietaba que desplegara el tema de los cuernos alrededor de la parejita de Juan y María. Inquietaba que se metiera en la vida privada de la *gente decente* entrándole por la alcoba. Inquietaba el tono desenfadado con que mostraba los chanchullos, la corrupción y la falsedad del pacto social de la política. Inquietaba cada nombre de la *vida real* (no solo el del autor) que cualquier lector podía soltar sin dudar al toparse con los personajes de la novela en este *roman à clef*. Inquietaba, hasta el escándalo, la gratuidad del acto de escritura, del *vago* con renta que, por no tener nada mejor de qué ocuparse, había decidido ponerse a escribir.³

¹ *El Diario*, 2 de mayo de 1883, reproducido en Cymerman (2007: 644).

² Es la versión criolla e invertida del *dictum* atribuido a Flaubert: Yo *no* soy Madame Bovary, podría decir, en el caso, Cambaceres, en un tiro por elevación celestial que contesta con conceptos *ad hoc* al rosario de normativas de estilo que le había espetado Goyena apelando a Sainte-Beuve.

³ Hasta acá, de “vagos” se catalogaba a los gauchos que no tuvieran conchabo acreditado en una papeleta que debía exhibirse ante la autoridad, quienes junto con los “malentretrenidos” eran sometidos a levas forzosas para abastecer los ejércitos de frontera, como claramente denuncia el *Martín Fierro*, de José Hernández, unos años antes. Pero, con esta novela de Cambaceres, el vago pasa a ser un integrante del *high-life* porteño, que tiene patrimonio y por ende no está obligado a ninguna actividad, no solo de producción económica, sino de cualquier tipo de producción: “El más pequeño esfuerzo intelectual me postra. / Vivo por vivir o mejor: vegetal” (Cambaceres 1883: 1; citaremos siempre por la tercera edición, salvo indicación en contrario, y a ella remitimos cada vez que localicemos una cita solo con el número de página). Es, sin embargo, esta inactividad la condición de posibilidad de la narración. Una crítica de *El Nacional* del 17 de noviembre de 1882 (Cymerman 2003: 735) vincula los *Silbidos de un vago* con el título *Tiempo perdido*, que Eduardo Wilde le ha dado a su primer libro, de 1878, solo que este “supone un hombre que trabaja, y a ratos perdidos escribe, y el otro es el fruto de la observación de un *bedau* [sic, probablemente por *badaud*, aclara Cymerman], un flâneur; que pasa su tiempo en vivir, y dice lo que va viendo, oyendo y llamándole la atención”. Al aparecer el libro de Wilde, Sarmiento propuso, celebratorio, una sección en *El Nacional* “en que se dé cuenta de la manera como pierden el tiempo los que escriben libros o hacen composiciones y aun versos, dan panfletos, o hacen algo en fin a horas perdidas de aquello que cuenta por no hacer nada, que es pensar, criticar, juzgar” (1900: 289).

“¿Habrán libros que pongan miedo, ya por el asunto de que tratan, ya por el autor que los lanza a la publicidad?”, se pregunta un crítico que socializa la carga del escritor y desenmascara el gesto de asco y rechazo del lector de Buenos Aires tratando de que asuma la parte que le corresponde: “Porque somos nosotros mismos los que hemos escrito cada página de los *Silbos de un vago* [sic, al menos en Cymerman], cuyo autor ha tenido el incomparable talento de ponerlo en limpio y publicarlo, cargando con la responsabilidad solo de la mentira o de la imputación odiosa” (Cymerman 2003: 738).⁴

Muchas de las expresiones de censura de la crítica que lo condena son argumentos *ad hominem* que se descargan contra “el hombre de mundo” que nadie duda en identificar detrás de ese anónimo. La *Nueva Revista de Buenos Aires* llegó a plantear que *Potpourri* era una novela infernal, siniestra, “casi un libro de ultratumba!” porque “[e]n sus páginas hay el amargo del ajeno, el picante del *ají*, la crueldad del que se va y no espera volver” [Quesada, Ernesto], 1882: 569): la obra de quien no tiene nada que perder, porque es (o porque, por su libro, inmediatamente puede serlo) un muerto social. Y si en este caso no se dudó en colocar el texto dentro del género de las memorias, en sintonía con el razonamiento, estas bien podrían ser entonces memorias de ultratumba. Pero no solo porque se sostenga que el autor de un libro así no tiene retorno moral; también porque, lejos e incógnito, ese autor pasó a ser, antes que un nombre, una voz acusmática: “una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar” (Dolar 2007: 77). Una voz que es, por un lado, autoridad (de Pitágoras, a sus discípulos solo les llegaba el sonido de sus palabras, oculto como quedaba detrás de un cortinado); pero también —como bien lo saben el género fantástico o el de terror, que tanto la han explotado— es la voz de lo siniestro, que claro que da miedo.⁵

Silbidos

Potpourri es la voz articulada en un discurso cuyo sentido rechaza la clase a la que va dirigido. Aunque, antes que nada y como si fuera posible la inocencia, declara haber querido ser el sonido que el aire produce al pasar por los labios fruncidos de un *flâneur* que no teme confesar, desde el principio: “Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer./ Echo los ojos por matar el tiempo y escribo” (Cambaceres 1883: 1). Esto es: el silbido, *a priori*, independiente de toda articulación de la voz y de la (mala) intencionalidad del sentido: “Den vuelta la hoja y oirán [...] una colección de melodías arregladas para pito, un *potpourri* de chiflidos sacados de oído y a *capriccio* pero sin *fioriture* ni variantes, de la música colosal del mundo”, como se dice en las páginas que ofician de prólogo a la primera edición, la de octubre de 1882, que encontraremos también en la segunda, inmediata, de noviembre del mismo año. Los *silbidos de un vago* del subtítulo.

Con este primer libro de Cambaceres, la literatura argentina entra —como se dirá más tarde del cinematógrafo— en su etapa sonora. Pero, como en los comienzos del cine sonoro, los procedimientos todavía parecen estar a prueba. Así, el silbido aparece como el croquis de la voz articulada: delineación primera, contorno tentativo. En apariencia, sencillo instrumento que lleva a decir a su autor que no es más que “la cantinela en los labios” de “un pobre diablo” que “transita pacíficamente por las encrucijadas de la vida”. Lo dirá cuando crea conveniente defenderse de los ataques que ha venido recibiendo —como se ve obligado a hacer alguien a quien se le tiran encima para robarle la bolsa de dinero que ha ganado con su esfuerzo (y esa imagen es del propio Cambaceres) —, y agregue las “Dos palabras del autor” a la tercera edición hecha en París en 1883, ya no digamos sin revelar sino sin declarar todavía su nombre.

⁴ En las “Dos palabras del autor” que aparecen en la tercera edición, se aclara: “Ni soy el vago, ni para bosquejar la silueta de mis personajes, redondear sus contornos y llegar a darles la última mano, he trabajado solo. / Mal que les pese, todos Vds. han colaborado alcanzándome una pintura” (XVII).

⁵ Mladen Dolar explica el concepto de voz acusmática siguiendo, fundamentalmente, el planteo de Michel Chion, quien a su vez ha tomado el término que usa Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*, de 1966. El proceso inverso de “disipar el misterio”, esto es, de “desacusmatización” (Dolar 2007: 78) es el que se daría cuando —por rencor, por chismografía o por evidente— se revela la identidad del autor y se conoce, por lo tanto, el origen de esa voz.

Porque lo que molestó del libro era lo que exhibía al contarlo; lo que debiendo callar, no ocultaba; lo que siendo inconveniente remover, desnudaba. Pero Cambaceres cree que quienes lo atacan han leído mal: “Tras de cada frase, de cada palabra, de cada coma y aun tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un *flâneur* han oído, *horrezco* [sic] *referens!* zumban los dardos envenenados que, hijo desnaturalizado y perverso, he hundido con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común” (XIII). Como un lector centinela de su propia obra, sostiene haberlo repasado todo, ya no como autor sino poniéndose en el lugar del lector que se ha sentido molesto, y haber comprobado que no ha mancillado ninguna reputación: son los otros los que leen mal, y él — nobleza obliga y por las dudas—, se pone a (re)leer lo que ha escrito como si fuera (el) otro y se autentifica.

Pero no es solo lo que cuenta o exhibe lo que molestó a muchos lectores (que no a todos, porque también hay órganos de prensa que lo leyeron en sintonía). Parte de la irritación de esos lectores ofuscados fue causada por el modo en que el libro está escrito. Sin forma, sin estilo, sin cuidado: “un libro escrito con la mayor despreocupación de todo lo que sea plan, enlace o estructura: una larga *boutade*, como diría el autor en su gusto de intercalar palabras francesas en medio de su prosa decididamente criolla”, porfía Goyena, anónimamente, en *La Unión* del 11 de noviembre de 1882 (Cymerman 2007: 732). Silbidos, entonces, que se han leído como una forma de balbuceo, lo previo a la articulación de la buena literatura. O su desvío. Escritura de ficción de un hábil *causeur*, hombre de mundo y abogado prometedor que, desencantado de la vida, ha cerrado su bufete y no tiene nada mejor que hacer.

Algo es cierto: sin atarse a ningún pacto estético, el vago transita por varios géneros librado a sus necesidades, desatendiendo todo imperativo. De este modo, la escritura deambula por la carta, la farsa, el menú, la crónica periodística, la oratoria política, la *causerie*, el chisme: fragmentaria y aleatoriamente, hasta donde resulten eficaces y de manera caprichosamente suelta. Hay algo siempre displicente en la actitud del narrador, que deja que sea su estado de ánimo el que comande su estilo. Así es como suele reemplazar las escenas acabadas y pulidas por el planteo general del asunto, la anotación del tema o la indicación del género que aborda o critica, como si privilegiara poner el germen de la idea por sobre el mandato de desarrollarla. Más aun: no tiene la menor intención de desarrollarla, porque no ve en el carácter provisional de ese apunte nada que esté reñido con la narración.

Con ese temple, intercalará comentarios analíticos entre los géneros, desbordará los límites de las convenciones, hará digresiones que ocupen un capítulo entero, o consignará apuntes en borrador, como si el plan del escritor o sus notas pudieran constituirse de manera legítima en la sustancia definitiva de una ficción (lo que ocurre, por caso, en el capítulo VI cuando decide no completar el acto segundo de la farsa política y le ofrece al lector la indicación de cómo debe entender la escena que sucede sobre la base de la primera, sí desarrollada). Un poco a la manera del narrador de “Funes el memorioso”, que les pide a sus “lectores que imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche” (1974: 488) y decide sacrificar la eficacia del relato rehuyéndole a una exhaustividad imposible e infecunda, para echar mano del estilo indirecto que, aunque “remoto y débil”, le permite ser más veraz. No es que el narrador de Cambaceres no complete la escena porque haya descubierto el obstáculo, y se vea enfrentado a la piedra de toque de toda narración. El de Cambaceres convierte esa posible piedra de toque en punto ciego, ocultación o indiferencia manifiesta. Lo hace por perezoso, por irónico, por *décontracté*, actitud que le permite desarticular los mandatos sobre las formas. Lo que no significa que no sea consciente de que la apostura indolente de su narrador es el punto de apoyo de su fuerza.⁶

⁶ Difícil no pensar en la novela de un contemporáneo absoluto de Cambaceres: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, *turning point* de la narrativa de Joaquim Machado de Assis y de la literatura brasileña en general. Si no la misma postura ante la vida, los narradores Brás Cubas y el vago comparten el impulso experimental de la prosa; la displicente postura ante las convenciones de los géneros; el interés por el tema del adulterio; la forma hiperbatónica de la narración, que altera los órdenes de lo que se narra en la articulación sucesiva de los capítulos (es tentador pensar esa alteración como una especie de anacoluto narrativo que acumula los desvíos sin volver atrás para corregirlos); una atención permanente puesta en el receptor; el temple y la continencia para sostener asuntos por varios capítulos; la abundancia de oralidad para producir textos que no dejen de referirse a las inflexiones materiales del acto de narrar, de tramar o de escribir.

Esa reticencia del narrador no es como la ataraxia que domina al personaje de Andrés en *Sin rumbo*, la tercera novela de Cambaceres, de 1885, que pone el foco en su falta de voluntad, para mostrar que habitualmente está “[i]nsensible y como muerto” (Cambaceres 2009: 52).⁷ En *Potpourri*, aun cuando se señalen, la desidia, la dejadez, el *spleen* o la imposibilidad no se padecen. Lo que hay en el narrador es una resolución de sustraerse de la obligación de la acción, de lo acabado, de lo completo, de lo cerrado. La falta no es un *minus*, porque es precisamente la retracción la que permite que emerjan las acciones, la diégesis, el cuadro, la crítica, la farsa.

Es verdad: el narrador no es prolijo. Porque también mezclará las notaciones convencionales de la escritura teatral con las de la novela, que se hacen claramente visibles como marcas tipográficas, lo que se revelará como una interesante *ars combinatoria*: los actos tienen intencionalidad dramática pero derivan hacia la narración, y los parlamentos de los personajes aparecen, como en las novelas, sin indicación de nombre, como una voz cuya intervención se abre con una raya de diálogo, pero tendrá indicaciones entre paréntesis al final de cada intervención, de acuerdo con la convención de la didascalia. La descripción de una escena, incluso, puede irse de madre y llegar a comerse el cuadro, haciendo que la descripción didascálica del comienzo desborde hacia la narración o hacia la crítica social. A veces, como en el acto cuarto del capítulo VI, lo que se excede es la descripción del personaje, que inunda la escena completa.

A la vez, narra en tercera persona, porque el narrador es un observador crítico de la vida de los otros; y en segunda, porque no deja de apostrofar, azucar, interpelar e incluso increpar a su lector. Esa atención especial puesta en el lector no es inusual en la literatura de la década del 80. Hábiles *causeurs* de salón u oradores de Parlamento, sus escritores han podido componer eficazmente varios artificios literarios para la escritura de la conversación.⁸ Y por el modo en que sus textos pueden incluirlos, los lectores se vuelven interlocutores activos, necesarios para la configuración del narrador que, en el caso de Cambaceres, puede salirse del asunto y, como un presentador teatral, hacer apartes que destina directamente al receptor, en confidencia.

Eso ocurre en el capítulo XVI de *Potpourri*, cuando se pone en escena un diálogo entre Juan y el vago, en torno de *El cornudo*, la novela de Paul de Kock, y los modos en que debe ser leída, que podría pensarse como un dueto entre Juan y el narrador; esto es: como una composición para dos voces o, si la pensamos en relación con la economía general del texto, como un *duettino*. Sin acudir esta vez a la didascalias que tanto le gustan o le sirven, el narrador planta el diálogo prácticamente en crudo, alternando las voces sin indicación de personaje. Pero a pie de página, bien visibles tipográficamente, aparecen siete notas sintéticas, directas. Cambaceres es un escritor moderno: aprovecha las posibilidades que le da la disposición tipográfica de la página escrita para plantar allí — para intercalar allí— apartes teatrales. Esas notas a pie de página escanden el discurso engañado del cornudo que el narrador quiere desmontar: son la sorna con que corre el velo.⁹ Incluso, podría pensarse la arquitectura de estas páginas como una partitura. En tal caso, se da una articulación armónica entre el aspecto vertical y el horizontal del espacio tipográfico. Por un lado, el diálogo que se sucede en el tiempo, como la melodía, y hace avanzar el asunto; y, por otro, las notas al pie que juegan una ejecución simultánea. Las acotaciones al pie son el pensamiento del narrador puesto de manifiesto para el lector pero retaceado a su interlocutor directo, Juan. La emisión de algunas líneas del diálogo es, entonces, simultánea a las notas al pie. Para volver a la analogía con Borges: como ante un *protoaleph*, el narrador se enfrenta al problema de cómo escribir con un instrumento que se desarrolla

⁷ Pese a que la tradición crítica ha recurrido al concepto de ataraxia para caracterizar el ánimo de Andrés, en *Sin rumbo* nunca se usa el término. Noé Jitrik habla específicamente de “hastío” para caracterizar su morbidez anímica (1970: 42-43). El ensayo de Jitrik, “Cambaceres: adentro y afuera”, es un texto fundamental para comprender no solo la novela en cuestión y el proyecto literario del escritor, sino también el funcionamiento de la cultura argentina, comparable a la determinante “Dialéctica del malandrado” en que Antonio Candido trata de entender el de la cultura brasileña a partir del análisis de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida.

⁸ El punto cúlmine de la articulación entre oralidad y escritura literaria son las *Causeries del jueves* de Lucio V. Mansilla. En *Potpourri* Cambaceres se mofa del Goyena *causeur*, celebrado unánimemente por sus contemporáneos (153-155), lo que debió aumentar la iracundia del aludido y termina de explicar su inmovible rechazo por la novela: aludiendo a sus habilidades como a las de un encantador sin sustancia, lo compara con el famoso ilusionista Robert-Houdin.

⁹ No era inusual que las novelas del siglo XIX tuvieran algunas notas al pie, pero el uso que Cambaceres hace en *Potpourri* está más ligado a la tradición teatral que al discurso novelístico de su siglo.

por sucesión lo que se da de manera simultánea. El de la nota al pie es un procedimiento astuto para escribir la simultaneidad y no sería raro que Cambaceres se hubiera inspirado en la música, a la que era afecto, para utilizarlo, y particularmente en la notación musical, al menos como forma de conceptualización. Así, la nota al pie funciona como si una de las voces se desdoblara y operara al mismo tiempo que cualquiera de las otras dos. Porque, más que de indicar la simultaneidad —eso podría hacerlo tanto la didascalia como la acotación de un narrador— se trata de realizarla. Las voces de Juan y el vago van desarrollándose en discrepancia, y las acotaciones al pie se constituyen en la reserva moral del diálogo (el respaldo ideológico, pero también el develamiento que el vago retiene). Eso es parte de la modernidad de *Potpourri* y del escándalo que produce.

Conviene recordar que Cambaceres publicó el 23 de julio de 1881, bajo el seudónimo de Tin-Khe, una crítica a la ópera *Mefistófeles*, de Arrigo Boito, que se daba en el Teatro Colón, anticipando varias de las modalidades que marcarían la aparición de *Potpourri*: la ocultación del nombre y los rasgos de su estilo. Llamativamente, se produjo también un debate, aunque de menor importancia y sin escándalo, en torno al enigma del autor, para el que se proponía el nombre de Eduarda Mansilla, conjetura que salió a desmentir *El Nacional*, claramente al tanto de la identidad del escriba y a quien debió reconocerse de inmediato —sostiene la nota— porque

Ese estilo que *mousse* como una copa de *champagne* en que se ahogan fresas, chispeante, ligero, incisivo, rápido, es un fermento de *esprit gaulois*, que hierve y se revela en una vasija criolla; que codea por salir a la luz, por abrirse camino, que canta y se descubre. Eso no se adquiere sino lejos de aquí, es el compañero de regreso que se trae de las excursiones realizadas con la imaginación a una vida que no es, ni puede ser, la nuestra; es la manera de manifestarse de una nostalgia que aspira otro mundo.

Ese bendito desdén por lo vulgar, el olvido bienhechor de las reglas inflexibles de nuestro duro español, los santos galicismos, que denuncian un gusto zambullido en ese idioma francés tan fácil y tan corriente, tan maleable, no podía ser sino el signo, la manifestación tangible de una manera de sentir adquirida en un comercio continuo con los prosistas modernos.

Decididamente, no podemos perdonarnos la trepidación de un solo momento, y no decimos más, porque respetando el incógnito, sería poner su nombre a la cabeza de estas líneas, si quisiéramos detallar las cualidades del autor del folletín. (Cymerman 2007: 703-704, destacados en el original.)

Llamativo: todo Cambaceres está anunciado y sintetizado en este artículo del 28 de julio de 1881, el Cambaceres de las novelas que todavía no escribió y particularmente el de la primera. Y tan así es que, inconsciente o voluntariamente, ese mismo fragmento se repetirá en una nota crítica específicamente destinada a comentar *Potpourri*, del 10 de octubre de 1882 —a días de su lanzamiento—, en *El Diario*. Textual. El crítico, que es el mismo aunque no diga su nombre —el anonimato o el uso de seudónimo es una práctica usual del período cuando se hacen comentarios de producciones estéticas—, se jacta de haber descubierto la identidad del escritor antes y ahora, pero no se molesta en aclarar que tres buenos párrafos son la transcripción literal del artículo de hacía poco más de un año. Y otra cosa para señalar: pese a lo que sostiene el crítico (que es una especie de Pierre Menard de sí mismo) en la primera ocasión, en la crítica musical de Cambaceres no abundaban los “santos galicismos” sino el italiano, más apropiado cuando se trabaja en el campo léxico y semántico de la ópera.

Volviendo al punto: sí, produjeron mucha bulla los “estridentes silbidos que en los primeros momentos nos desgarraban los tímpanos”, como ha señalado A. Bel en *La República*, el 31 de octubre de 1882, respecto de *Potpourri* (Cymerman 2007: 727). Los silbidos no dan respiro: ni a Juan, ni a María, ni al lector, ni a los políticos, ni a los géneros, ni a la crítica. Es una prosa que disecciona las convenciones sociales y estéticas:

Fuera las hipérboles, metáforas y figurones.

Nada de ébanos, alabastros, perlas, corales, sílfides, soles y demás pavadas que todo el que empuña una pluma, en prosa o en verso, se cree con derecho a arrastrar de los cabellos en obsequio a las heroínas de sus engendros espirituales.

No hay mujer que sea sujeta de mostrar un pelo como ébano, un cutis como alabastro, unos dientes como perlas, unos labios como corales, un cuerpo como sílfide, ni unos ojos como sol; cuando mucho, se podría decir de los más lustrosos que alumbran como vela de sebo y gracias... (165-166.)

Y si parte de su espíritu crítico o cínico reside en la lucidez analítica de su prosa, otra buena parte se asienta en ciertos detalles de su discurso: en el uso del diminutivo en la escena de carnaval;¹⁰ en la prosa que se exalta hasta el apóstrofe, visible en los signos de admiración; en la abundancia de preguntas que, no siendo necesariamente retóricas, son de todos modos didácticas y reflexivas para hacer ver más crudamente el fraude, el desatino o el adulterio.¹¹

Chisme

Se sabe lo que es el *Potpourri*; los españoles inventores de la cosa le llaman *olla podrida*; es un plato pesado, una enciclopedia culinaria, digno alimento de varones dedicados a rudas tareas y arduas empresas; hoy es un anacronismo, pero la palabra francesa, más ligera siempre, es una envoltura que disfraza la mercancía. El título de *Potpourri* no envuelve, en esta ocasión, un plato literario pesado y laborioso; esas páginas se hacen leer merced a algunas digresiones, que son para nuestro gusto lo mejor de ellas: la salsa vale más que el pescado.

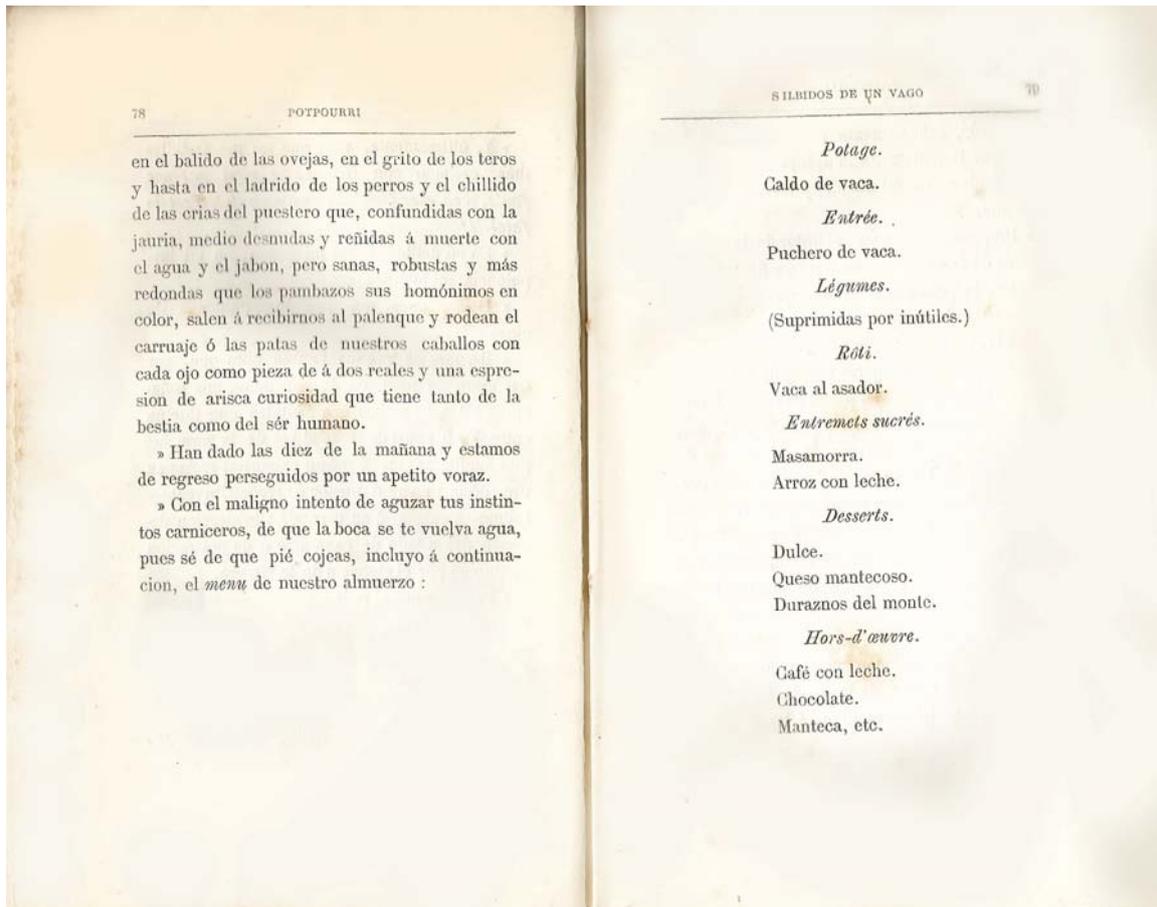
La Unión, 11 de noviembre de 1882

No está fuera de lugar la analogía culinaria a la que recurre Goyena, en su artículo sin firma (Cymerman 2007: 732), para emitir su juicio crítico. El propio texto de Cambaceres se solaza en el género menú, cuando Juan le da detalles al narrador, por carta, de lo que consumen, de luna de miel en el campo, en los intersticios del amor que se expande en cama compartida (¿por primera vez en la literatura argentina?). Menú criollo (caldo de vaca, puchero de vaca, vaca al asador —la Argentina ganadera—; mazamorra, arroz con leche, dulce, queso mantecoso, duraznos del monte, café con leche, chocolate, manteca), dispensado en pasos en francés (*potage, entrée, légumes, roti, entremets sucrés, desserts, hors-d'oeuvres*) por la experta cocinera mulata de la estancia.¹²

¹⁰ De la comparsa de *Negros Zambos*, sostiene que “[n]o puedo mirarlos con sus caritas tiznadas, sus casaquitas celestes, sus calzoncitos blancos, sus botitas de charol, sus latiguitos, tamboritos, matraquitas y campanillitas, sin que se me caiga la baba de gusto al pensar que tanta gracia y tanta sal se cría en mi tierra” (194). En sintonía discriminatoria: al hijo que tendrán Juan y María el narrador lo llama, con despersonalización y desprecio, el “monicaco” (287), que el diccionario de la Real Academia Española registra como “cruce de monigote y macaco”.

¹¹ Hay además muchos puntos y aparte, frecuentes también en las *causeries* de Mansilla. Y si es tentador pensar en la relación directa entre cantidad de líneas y cantidad de dinero a cambio para los escritores a sueldo, como los folletinistas europeos de *penny a line*, Mansilla lo descarta al separarse de ellos y declarar que no es un escritor profesional en ese sentido. Mucho menos Cambaceres, cuya solvencia económica es conocida y no pasa necesidades, lo que se replica en el vago que narra. Pero, además, *Potpourri* tampoco salió como folletín, como sí ocurrirá con *En la sangre* (1887), por ejemplo. La conjetura es que, estilo de época, dicción de *causeur* que maneja tan bien las intervenciones y las largas parrafadas como los silencios, usa los puntos y aparte no necesariamente para permitir la intervención del interlocutor, sino también para paladear, para ir con parsimonia, para enfatizar, para captar al lector, para marcar los *tempi* de “la música colosal del mundo” que se ha impuesto escribir.

¹² Otra muestra de articulación entre composición tipográfica y sentido del texto: el menú se extiende en una página que le está exclusiva y enteramente destinada (ver, para la tercera, Cambaceres 1883: 79; en las dos primeras se encuentra en la p. 98).



El menú desplegado a página completa en la tercera edición de *Potpourri* (1883)

Menú inverso al que despliega, asqueado, cuando ha juntado fuerzas para visitar a la pareja de tortolitos en su idilio pampeano y el tren hace una parada para para almorzar. Los “*nápoles* de la fonda” le sirven una sopa que apesta, las papas forman un “*guisote*”, la carne es un “*zoquete*” y el membrillo de postre parece “*carne gangrenada*” (146-147). La adjetivación y el tono que en esta novela se aplican a un menú indecente pueden trasladarse al prójimo cuando se lo desprecia (al *guasos* con el que comparte el compartimiento del tren, por caso; ciclotímicamente a su servidor Taniete) e irán haciéndose sistema progresivo en sus próximos tres libros.

La escena del narrador soportando la sociabilidad del vagón que lo conduce al sur de la provincia para visitar a Juan y María, por “*egoísta curiosidad*” (85) tal vez condense la exasperación que le produce a Cambaceres el otro. Ante todo, el otro diferente, inferior, animalizado siempre, con frecuencia hediondo. Pero también el otro que es un par; aunque ahí, contra ese, no descargará tanto el desprecio como la ironía y el cinismo. Porque es fundamental no pensar la reacción de clase en los textos de Cambaceres siempre disparándose monolíticamente sobre una *inferior*: *Potpourri* muestra cómo puede también lanzar sus dardos contra la propia clase, si no con el mismo asco, no siempre con menor violencia. Y resulta destacable, además, que el propio narrador pueda, bien *décontracté*, ponerse a sí mismo en ridículo en una de las escenas más interesantes de la novela, tanto por la desmesura del *slapstick* como por la gratuidad de su inclusión. Queremos decir: el narrador podría habérsela ahorrado. Pero, seguramente, hombre de mundo sin dobleces como se presenta, se divierte jugando una escena de visita a una familia amiga de su madre (capítulo XXIV) donde predominan su torpeza y sus malas maneras, que rozan la guaranguería y tocan lo grosero, y exhibe divertidísimo su mal manejo del protocolo hasta el punto de conjeturar que su anfitrión acaba de peerse cuando no puede descubrir el origen de ese “olor muy feo” que, en realidad, ha arrastrado él mismo desde la calle en la suela de su bota. Es el mismo narrador que, doscientas páginas antes, barruntaba la incomodidad que podía sentir si tuviera que compartir el vagón de tren con un *guasos* que escupiera o se sacara las botas para atenuar el dolor de los callos (85).

Hay dos gestos de repulsión del narrador que condensan su actitud, corporalmente visibles y que podríamos relacionar con los labios fruncidos de quien silba, al que —aunque podría parecer obligado en este texto— no se alude: el que le hace pisotear con el taco de su bota al político corrupto que le disgusta tanto que no puede tocarlo ni con la punta de los dedos, porque “su contacto produce en mí la más invencible repugnancia y tengo los gustos delicados: es cuestión de estómago” (118); y el que, estómago revuelto por el madrugón para abordar el tren que lo lleve a *Los Tres Médanos*, le provoca “esa expresión de asco profundo que se obtiene frunciendo el entrecejo, arrugando la nariz y estirando los labios en el sentido de las orejas como bordonas de contrabajo” (84).

Acertada y elocuente la analogía con el instrumento, porque pese al despliegue culinario de la propia novela, parece que Goyena da en un lugar en el que duele puesto que Cambaceres lo corrige en carta desde París, que *El Diario* publica el 31 de enero de 1883:

Cuando he dicho *Potpourri*, he entendido que se leyera música y no olla.
Sufro una dispepsia crónica que me tiene, desde hace tiempo, reñido a muerte con esas comidas indigestas y rancias; no son de mi paladar, ni de mi estómago.¹³
(Cymerman 2007: 644.)

Otra vez acusa una mala lectura (o lo acusa de una mala lectura) y se empecina en desviarlo.

En música, un *potpourri* es una serie de fragmentos de obras de diversa naturaleza que se ejecutan encadenados pero que no tienen la obligación de guardar una conexión intrínseca, y la alternancia de formas genéricas y discursivas que exhibe la novela avala esa acepción, que el vago nos sugirió ya desde el prólogo. Podría decirse, incluso, que la forma musical y el texto comparten los mismos principios constructivos: la acumulación, la multiplicidad y la no repetición. El término fue usado por primera vez por el compositor Christophe Ballard en 1711, y es el sentido literal de “olla podrida” el que se le suma a la expresión francesa desde 1749. Y, a este respecto, no podemos olvidar que Émile Zola ha publicado la décima novela de la serie de los Rougon Macquart en folletín durante los primeros meses de 1882 —advirtámoslo: el mismo año en que saldrá la novela del argentino— bajo el título de *Pot-bouille* (literalmente: *olla en ebullición*), locución que sintetiza el juicio moral que el texto hace caer sobre la mezcolanza que esconde una aparentemente respetable casa burguesa de huéspedes. Pero entonces, *Potpourri*: ¿música u olla? O: ¿por qué no “olla”?

“En francés la palabra *potin*, donde *pot*, olla, está visibilísima, deriva de esta por intermedio de *potine*, término acuñado en Normandía para un calentador portátil que las mujeres llevaban a sus reuniones invernales; de allí *potiner*, hablar alrededor de la *potine*, y finalmente el fruto de esa conversación: el *potin*, el chisme”, especifica Edgardo Cozarinsky (2005: 20). El objeto termina nombrando la acción que se desarrolla a su alrededor, y su efecto o producto. Y el efecto es el chisme, uno de los elementos centrales de la novela de Cambaceres y uno de los puntos que tocó con más acrimonia la sensibilidad de los críticos.

El chisme es la materia perturbadora de la novela que tanto ofendió la moral pública, y se pone en escena en el despliegue de la maledicencia de la lengua de víbora con la que el narrador termina solazándose en una reunión social, o en la forma solapada de la conjetura que se propone como sustituto de la descripción de los personajes con los que él mismo se cruza, que es el modo en que el vago muchas veces instala sus prejuicios bajo la máscara de la crítica. Cuentos, murmuración, difamaciones, curiosidad malsana, indiscreción, calumnia, maledicencia. “[N]unca había este género tomado la forma del libro, ni sabíase que fuese un género de literatura, sacarle el cuero al prójimo, entregarlo a la burla, sin pasión personal”, condena el artículo de *El Nacional* del 17 de noviembre de 1882 (Cymerman, 2007: 737). La crítica —con todo bastante tolerante— se convierte prácticamente en un tratado sobre el chisme, porque retoma su historia desde el origen de las ciudades, y lo hace pasar del convento al salón; luego a la prensa; y, con el francés Eugène Sue y el español Juan Martínez Villergas, a la literatura.¹⁴

¹³ La dispepsia es la que, por indicación médica, lleva inicialmente a Cambaceres a Europa.

¹⁴ Un siglo después es Jorge Panesi el que aborda inteligentemente el punto conceptual para analizar críticamente el impulso de develar la verdad que caracteriza la obra de Cambaceres, ese “*élan* gnoseológico [que] tiene, como la sociedad a la que se aplica, la estructura del chisme” (1995: 342).

El chisme es literalmente la fruslería: la materia pequeña, barata, que circula por los medios subterráneos del cuchicheo; la palabra que se articula en voz baja o en el aparte del salón. Imposible que no llamara la atención, entonces, que un género de la oralidad se trasladara a la página impresa. Pero ese paso ya lo había dado la prensa, siguiendo una tendencia mundial: algunos periódicos de Buenos Aires eran para entonces vehículos de maledicencias, rumores y cuentos, muchas veces en secciones que llevaban el cristalino título de *High-life*, como en *El Nacional*. Pero *Potpourri* tiene el tupé de hacerlos correr en forma de libro, soporte para el cual ese material era impensable en la Argentina, hasta Cambaceres. Esa misma cuestión es la que le causa la mayor molestia al crítico de *La República* y, en cambio, la que valora el *Anuario Bibliográfico* de Alberto Navarro Viola:

Los *silbidos* no constituyen una novela, propiamente tal; y sería difícil hallarles colocación en las clasificaciones literarias comúnmente adoptadas.

Son una charla, una *causerie* como dirían los franceses, sobre asuntos sociales, recordando actos más o menos olvidados y pintando individualidades, más o menos disfrazadas. Escrito en estilo ligero, suelto, en estilo familiar de persona inteligente e ilustrada, nada más, tiene todo el atractivo de una conversación de salón salpicada de chistes y anécdotas auténticas, de chismes y reminiscencias constantemente interesantes. [...]

Puede bien que yo peque de exagerado, mas no tengo por qué negar que siempre he considerado la chismografía de salón como uno de los solaces más agradables y fecundos de la inteligencia.¹⁵ (Cymerman 2007: 741-742.)

Aunque, respecto de este tema, la postura del *Anuario* es singular. El acuerdo en este sentido es bastante unánime, porque para la mayoría, como de nuevo lo marca la crítica citada de *El Nacional*, *Potpourri* es “un libro de la ciudad de Buenos Aires adentro, de la sociedad que forman cien familias, como ha dado en llamarse la *high life*, es la crónica escandalosa de otros tiempos; es, perdónenos el autor, la chismografía impresa, en lugar de la que corre de boca en boca” (Cymerman 2007: 735). Se trata, en efecto, de un *roman à clef*, la culminación literaria del chisme social.¹⁶

Open secrets

Pero, en todo caso, son secretos a voces. Incluso, hasta algunos detractores de la novela le piden al público un poco menos de cinismo para poder reconocer que esa información menuda estaba en el aire de la ciudad desde antes del libro. Aunque no hay caso: la opinión que se impone es la que sentencia que el decoro y la discreción tendrían que haberse impuesto, de todos modos.

Para Anne-Lise François, un secreto a voces no es solo una forma de retracción, esto es: el ocultamiento de lo que no quiere revelarse en el momento mismo de ser revelado. Su naturaleza no se desplegaría tanto en el juego entre develamiento y reserva como en la inaccesibilidad, que es una

¹⁵ Cuando todavía no se ha estabilizado el género novelístico en la Argentina, Cambaceres ensaya, no tanto cómo ejecutarlo, sino los modos de su desarticulación. Es significativo: eran muy pocas las novelas hasta 1882. Después de *Amalia* (1851; 1855), de José Mármol, y de unas pocas muestras más del período rosista, como *Los misterios del Plata* (1856), de Juana Manso, o *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre, y de *Esther* o *La familia de Sconner*, de Miguel Cané padre, durante la Organización Nacional, será 1884 el año de la explosión productiva, con la publicación de *La gran Aldea* de Lucio V. López, *Fruto vedado* de Paul Groussac, *Juvenilia* de Miguel Cané, *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, y del propio Cambaceres *Música sentimental*. Para retomar la puesta en relación con Machado de Assis: la desestabilización del género por parte del brasileño se produce sobre una base formal más consolidada. Pensemos, si no, en el afianzamiento de la novela que va produciéndose —y eso solo podría ser suficiente para marcar la diferencia con la Argentina— con la obra del romántico José de Alencar.

¹⁶ Y esto nos devuelve al *potpourri* como forma musical, particularmente a partir de una definición de Arnold Schoenberg, en “Glosses on the Theories of others” (1929): “Si la música es arquitectura congelada, entonces el *pot-pourri* es el chisme de sobremesa congelado, inestablemente capturado en el acto, [...] se comporta como la gente cuando está en reunión social: salta de una cosa a la otra” (Stein 1984: 313, traducción nuestra). Y agregamos: el placer que provoca el reconocimiento de los fragmentos (los temas, las alusiones, las melodías) está en la base del *potpourri*.

manifestación de su carácter protector, porque el secreto a voces es “una forma de conocimiento que me permite —o más bien me exige— ignorar lo que sé” (2008: 1 y 80-82, traducción nuestra).¹⁷

Ahí podría estar la base de la acusación de obsceno, incluso literalmente de pornográfico, que recibió el libro de Cambaceres. No obstante, para su autor, *Potpourri* no ha sido más que el *cantaclaro* de un “musicante infeliz” (XVIII). Sabía dónde se metía y las furias que su libro podía provocar, pero, de nuevo: cree que ha sido mal leído, y que su intención no era enojar sino divertir. *Potpourri* podría entrar perfectamente en la serie que François arma con las producciones europeas en las que predomina una *recessive action* (como *La princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette; *Mansfield Park*, de Jane Austen; o poemas de Wordsworth o Emily Dickinson): “Los protagonistas de estos textos no se sustraen de la escena pública: presentan la diferencia que instauran como un secreto a voces, un don que no exige respuesta pero que está ahí para ser tomado, tan prontamente asumido como dejado de lado” (François 2008: xv, xvi).

Así, el autor se aparta de la identificación facilista que la mayoría de los lectores ha hecho entre él y el vago y de las interpretaciones que circulan sobre su novela, su asunto y sus intenciones, del mismo modo que, por su parte, el narrador le escapa a las responsabilidades o al hastío, pasando de una ocupación a otra (la abogacía, la política, los cargos públicos) para finalmente abandonarlas todas. Porque la actitud del narrador se caracteriza por una reticencia que adquiere en él, inicialmente, la forma de la vagancia o la holgazanería, para pasar también por el desencanto, el fastidio, la indiferencia, el ocio, el *spleen*, la displicencia, el desgano.¹⁸ Con todo, el vago no es necesaria ni exactamente un *Bartleby*. No es tanto que se afirme en una negativa, sino ante todo que se sustrae de toda decisión, de cualquier voluntarismo.

En ese ademán de prescindencia, que se constituye en un verdadero desperdicio (y aquí el vago y el autor se superponen),¹⁹ se asientan —para alarma de tantos críticos contemporáneos— el andar azaroso de la prosa, la variación de géneros, lo deshilachado de la narración de este libro sin forma y condenable contenido que, no obstante su moral y sus 409 páginas, se lee “de un tirón”, muchas veces con la curiosidad despierta del que consume literatura impropia, y que se ha constituido en uno de los éxitos más resonantes de la literatura local.

En la serie de críticas contemporáneas de la novela, es frecuente el reconocimiento a la avidez, la pregnancia y la facilidad con que se deja leer, aun si genera estupor, escándalo o censura, hasta el extremo de que en la que se publica en *El Diario*, el 21 de octubre de 1882, bajo la firma de Juan M. de la Mendiola, se confiese:

Resolvime a leerlo; y en verdad que una vez abierto, no pude quitar los ojos de él hasta concluirlo. Extinguida la luz no pude conciliar el sueño, que su lectura me produjo ese malestar que sobreviene al fin de una orgía, de esas que se conciertan en un baile público entre copas y cafés negros, después de vales furiosos y se consuman en el estrecho gabinete particular de un restaurant de las orillas. El vino, el tabaco, los perfumes, el olor de comida, los alientos cálidos y febricentes cruzan la atmósfera. Los nervios excitados se relajan, comprometido el estómago en una digestión penosa. En ese estado, a la luz cruda y sucia del kerosene con los mamarrachos del empapelado, las mujeres forman un todo que da náuseas y

¹⁷ François sigue pero a la vez enmienda las ideas sobre el secreto a voces de Eve Kosofsky Sedgwick, quien tendría una concepción más preventiva al considerar que “les revela a los de adentro lo que simultáneamente oculta de los de afuera o, más específicamente, los protege de lo que ellos no quieren saber”; y que François prefiere pensar como “la manera de darse a conocer sin que siquiera lo parezca” (François 2008: I y 81, traducción nuestra).

¹⁸ Al silbido y al asco, habría que agregar otro gesto corporal que representa gráficamente (o casi tipográficamente) la actitud del vago: “Acostado de espaldas sobre la cama, con los brazos en forma de O, encuadrando la cabeza hasta juntar por encima de ella las muñecas, los ojos voluptuosamente entreabiertos y el más inefable corrimiento de placer en todo el cuerpo, imprimía un fuerte movimiento de tensión a mi aparato muscular, es decir, me estiraba entre dos bostezos con toda la morronga de un gato” (69).

¹⁹ No podemos pasar por alto que en una novela del siglo XXI, también en clave, *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, Elena, la protagonista, le recrimina por teléfono a una amiga que “siguiera embarcada en el siglo XIX” y que llevara ya quince años perdiendo el tiempo con una tesis doctoral sobre Cambaceres (Sánchez 2007: 215).

arrepentimiento. Quisiera uno irse en el momento, y lo más lejos posible.
(Cymerman 2007: 720-721)

Leerlo, entonces, puede llegar a ser una experiencia casi orgiástica, o un *truc* como los de esos artificios ópticos de feria —mecanismos de superchería moderna— que generan efectos de realidad por una combinación de imágenes y lentes.²⁰ Un truco: ilusión y trampa, a los que se entra por la primera impresión que causa su refinada apariencia de libro francés de exportación, que sin embargo ha salido de la imprenta del argentino Martín Biedma, con algunas erratas que Cambaceres lamentó quizás exageradamente porque no hubo crítico, por más ofendido que se haya declarado ante la impudicia del texto, que no haya señalado o celebrado la factura del volumen in 8°, elegante hasta la coquetería, impreso con generosos márgenes y papel de excelente calidad.²¹

Pero, volviendo a la acción recesiva: el único límite es el adulterio. Cuando sospecha que la mujer de Juan le pone los cuernos (ojo: no cuando descubre que Juan le pone los cuernos a su mujer sino cuando es la mujer la que *engaña*), el narrador abandona el desgano, la displicencia, el escepticismo y se impone un voluntarismo laborioso: espía a María por intermedio de su sirviente Taniete, que es obligado a seguir las pistas de la infidelidad, dicta cartas encaminando acciones y actitudes, enfrenta a la “extraviada” (191) y soborna al amante, con una determinación inusitada. “*Je te connais beau masque*” (118).²²

Te conozco, mascarita. El narrador se afirma y llama la atención, ahora sí, sobre el gesto de “grandeza” y “desprendimiento” que significa que un holgazán como él, acostumbrado a dedicarse y preocuparse solo por su propio bienestar, se lance a enderezar entuertos matrimoniales. Y el argumento va creciendo, junto con el tono, el encono y la decisión, hasta recordarle a la “bribona, en la acepción fea de la palabra” (279) que la infidelidad no solo es la falta a un mandamiento, sino un delito. En esto, Cambaceres se planta y lleva al límite de su clase y de su época una genuina convicción: no debemos olvidar que él es quien presenta el primer proyecto de separación entre la Iglesia y el Estado en 1871, posición que lo enfrenta violentamente a clericales como Goyena. “¿Sabe lo que ha hecho Vd. casándose?”, le pregunta el narrador a María. “Ha enajenado el uso de su persona, ha firmado un contrato de alquiler, ni más ni menos, que si fuera una casa, contrato en virtud del cual no puede Vd. ser afectada a otros objetos que aquellos a que expresamente la destine su inquilino” (316). Entonces, en el fondo, no estaban desacertados los críticos: el *affaire Potpourri* era ciertamente una cuestión moral.

²⁰ La comparación aparece en el mismo artículo de *El Diario*. La analogía entre la experiencia de lectura de *Potpourri* y las imagerías que generan los aparatos ópticos entra en interesante relación con la caracterización del charlista Goyena como un Houdin, que ya comentamos. En ambos casos (en la nota crítica y en la novela) aparece la denuncia del artificio en la consideración del *truc*.

²¹ Desde París, el 22 de noviembre de 1882, en carta a su amigo Miguel Cané, que está en Niza, Cambaceres le cuenta: “No se puede figurar el *tole-tole* que ha levantado la porquería esa que escribí y publiqué antes de mi salida de Buenos Aires. / El respetable público ha torcido mis intenciones y mis propósitos de una manera que me subleva y me carga. / He sentado *sans m'en rouler* plaza de *fruit sec* en materia de sentimientos; soy, según mis queridos compatriotas que lo creen, o más bien, afectan creerlo, un viejo egoísta y descreído. / Como la edición se agotó a los pocos días, voy a hacer aquí una nueva. / Le mandaré sobre tablas un ejemplar depurado de los errores y barbaridades que el caballero Biedma puso en mi boca, o mejor, en mi pluma” (Cymerman 2007: 638). Una acotación: las dos primeras ediciones, las de Biedma, arrastran un error en la numeración a partir del capítulo III, que repite la numeración del anterior haciendo que el texto cierre en el XXVI en lugar de hacerlo en el XXVII, que sería lo correcto. La tercera, de Denné, numera dos veces el XXIV, por lo cual a partir del XXV todos los capítulos llevan un número menos que el que corresponde. No hemos podido ver la cuarta, también de Denné, mencionada por Cymerman, pero en la de Minerva, en 1924, todavía el error no se ha corregido; el ejemplar de Minerva de que disponemos declara ser “sexta edición”. Cymerman (2007: 589) no registra ninguna entre la que enumera como cuarta, en París (1883), y ésta, cuya numeración no incluye; ¿habrá una quinta de Minerva o anterior?

²² Hasta ahí, el narrador estaba atento a cualquier señal que pudiera convertirse en indicio, moviéndose por “conjeturas y cavilaciones”, como sintetiza el sintagma que se lee en el capítulo XVI de la primera edición y que desaparece con los cambios introducidos por Cambaceres en la tercera, como señalan Emiliano Sued y Juan Albin en su trabajo para este mismo dossier.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1974) [1944]. *Ficciones. Obras completas I (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé.
- CAMBACERES, Eugenio (1883) [1882]. *Potpourri. Silbidos de un vago*, tercera edición, París, Librería Española y Americana E. Déné.
- CAMBACERES, Eugenio (2009) [1885]. *Sin rumbo*, Buenos Aires, Losada.
- COZARINSKY, Edgardo (2005). *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé.
- CYMERMAN, Claude (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*, Buenos Aires, Corregidor.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli, Buenos Aires, Manantial.
- ESPÓSITO, Fabio y otros (2011). *El naturalismo en la prensa porteña: Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*, La Plata, FAHCE, UNLP, Biblioteca Orbis Tertius.
<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/>
- FRANÇOIS, Anne-Lise (2008). *Open Secrets. The Literature of Uncounted Experience*, California, Stanford University Press.
- JITRIK, Noé (1970). “Cambaceres: adentro y afuera”. *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- PANESI, Jorge (1995). “Cambaceres, un narrador chismoso”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3: 339-346. Recogido en Jorge Panesi (1998), *Críticas*, Buenos Aires, Norma.
- [QUESADA, Ernesto] (1882). “Potpourri-Silbidos de un vago” 1882. En *Nueva Revista de Buenos Aires*, Año II, t. V, Buenos Aires, noviembre, pp. 569-572.
- SÁNCHEZ, Matilde (2007). *El desperdicio*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SARMIENTO, Domingo F. (1900). *Obras*, t. XLVI, *Páginas literarias*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- STEIN, Leonard (ed.) (1984). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, California, Faber and Faber.