



**LA NOVELA ARGENTINA FUNDADA POR UN VAGO QUE SILBA (Y DICTA):
*POTPOURRI DE CAMBACERES***

Juan Pablo Luppi
(Universidad de Buenos Aires / CONICET)

Resumen. Publicada sin firma de autor en 1882 por una prestigiosa imprenta de Buenos Aires, la primera novela de Cambaceres proyecta a nivel textual la potencia del anonimato, al desarrollar un juego enunciativo de afinidades entre autor, narrador y personaje, donde las palabras realizan acciones referidas a la develación de lo encubierto por la propia clase social. El narrador dice escribir por ocio y sin plan, pero motivado por la infidelidad femenina interviene en la trama novelesca: despliega acciones (observar a sus contemporáneos, dialogar con otros y con sí mismo, leer/escribir sobre todo cartas) que conducen la peripecia a una resolución moralmente ambigua. La novela emerge en la literatura argentina con el impacto de tales tensiones, narradas en una lengua abierta a la heterogeneidad, que al mezclar lugares enunciativos, oralidad y escritura, jergas locales e idiomas europeos, agrega a la incitación moral una fecunda provocación estética.

Abstract. Published without author signature in 1882 by a prestigious printing house of Buenos Aires, the first novel of Cambaceres project to textual level the power of the anonymity, developing an expository game of affinities between author, narrator and character, where the words realize actions that unveil what is concealed by the own social class. The narrator says to write by leisure and without plan, but -motivated by feminine infidelity- takes part in the novelesque plot: he deploys actions (observe to his contemporary, converse with others and with himself, read/write specially letters) that drive the *peripeteia* to a morally ambiguous resolution. The novel surface in Argentine literature with the impact of such tensions, narrated in a language opened to heterogeneity, that mix expository places, orality and writing, local slangs and European languages; the text add to moral incitement a prolific aesthetic provocation.

Palabras Clave. Autor, Carta, Edición, Narrador

Keywords. Author, Letter, Edition, Narrator

*Hecha esta saludable advertencia a guisa de exordio,
sufra Ud. que entre en materia.*

Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri. Silbidos de un vago*

1. *Novelesca trinidad*

Según la presentación de Ricardo Piglia en 1993, en *Lo imborrable* de Juan José Saer la música reconocible del estilo autoral (hipérbaton, sintaxis oral, ritmo narrativo) compone una novela sobre los dobleces en los modos de leer, organizar lo sensible, dar sentidos a lo real: «un libro sobre los celos, por lo tanto, sobre la incertidumbre de la realidad, sobre el equívoco y la doble vida. Gran tema de novela» (Piglia, R. 1993: 12)¹. El estilo literario como música, y lo novelesco como tema, además de la intriga en torno a los dobleces de lazos parentales y sociales, podrían conformar también los ejes compositivos de una primera novela argentina, aparecida un siglo antes del presente dictatorial donde Saer ubica el monólogo de Tomatis. Con título asentado en la hibridación idiomática y subtítulo afirmado en la musicalidad y la indolencia como posición narrativa, publicado por la Imprenta de Martín Biedma en Buenos Aires en octubre de 1882 (reimpreso el mes siguiente y reeditado un año después en París), *Pot-pourri. Silbidos de un vago* apareció sin nombre de autor, en un gesto ambiguo, artificioso desde que el anonimato fue pronto develado. La sociedad letrada recibió con sorpresa y prevención semejante prueba de que Eugenio Cambaceres, retirado del derecho y la política para dedicarse a la rentabilidad de campos heredados y la sociabilidad parisina, también escribía ficciones y estaba relativamente oculto detrás de una novela insidiosa, que teje sonoramente una trama sobre el equívoco y la doble vida, sobre las certezas del propio estamento y la incertidumbre de lo real. Acaso en las cuestiones que Piglia lee en *Lo imborrable* a fines del XX resuenan las que dieron forma a la novela argentina un siglo atrás, en su instancia de autonomización moderna, cuando la ficción, el narrador, el autor, el campo literario despuntan como preocupaciones productivas, cuyos sentidos abiertos y usos múltiples provocan atracción e incomodidad en la creciente sociedad lectora de fines del XIX.

La recepción contemporánea de *Potpourri* conforma un corpus vibrante donde relevar la debatida definición de la lengua y la novela nacional y las

¹ Las doscientas cincuenta páginas de *Lo imborrable* están ocupadas por la voz de un personaje legendario del ciclo narrativo de Saer, Carlos Tomatis, ubicado hacia 1980 en la ciudad natal, en momentos de intentar salir de una depresión provocada menos por la política y las desapariciones de amigos que por fracasos matrimoniales, triángulos de deseo y sórdidos equívocos del campo cultural.

disonancias que la literatura podía generar con respecto a la moral, la política, la vida en común. Muy intenso desde fines de 1882 hasta mediados del 84 cuando aparece la segunda novela de Cambaceres (*Música sentimental*), el vocerío de reseñadores de *Potpourri* alentado por la confusión entre literatura y vida (ficción y realidad pero también novela y sociedad) exhibe una dificultad de lectura cuyo anacronismo resignifica el valor actual de esta novela: la indistinción entre autor, narrador y personaje, la confusa identificación de las voces artificiales del texto con la palabra autorizada de quien lo firma y publica (o en primera instancia, lo publica sin firma). Allí reverbera el equívoco que, con *Madame Bovary* tres décadas atrás, había provocado la escena irrisoria de un juicio oficial contra un novelista. Si *Potpourri* es un «libro enfermizo» para Pedro Goyena, o «de un enfermo» como diagnostica Miguel Cané exhibiendo la anfibología originaria (¿el enfermo sería el autor o el vago que silba?), el riesgo de contagio se agrava por el supuesto de que la ficción debía ser un equivalente de la realidad que sirviera como pedagogía social. Las lecturas que condenan los peligros de la ficción evidencian que lo individual está constituido por lo social, la palabra ajena forma parte de la propia, y la circulación de novelas tiene efectos sobre las formas de vivir juntos y organizar la experiencia común. La incidencia de la ficción sobre lo real resulta otro peligro moderno, o condensa peligros diversos suscitados por las contradicciones del progreso liberal; un libro puede considerarse enfermizo por esa ambigua potencia de acción sobre la vida, o sea por *novelesco*.

El estilo novelesco -ue Bajtin circunscribe como el intento narrativo de dar significación artística a la orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos (Bajtin, M. 1991: 108-109, 115-116) al promediar el siglo XX, luego de la consumación de la novela del XIX que estudió Bajtin, ha remitido a objetos heterogéneos como el *Martín Fierro* para Borges (1995), el *Facundo* en parte para Piglia (1980), o -como dejan leer sendos clásicos argentinos- puede nombrar la relación *autor-personaje*, según propone Barthes con respecto a quien dice *yo* en *Fragmentos de un discurso amoroso*: «la relación entre el autor y el personaje puesto en escena es de tipo novelesco» (Barthes, R. 1985: 292). Lo novelesco puede por sí mismo constituir el objeto de una novela, como acaso ocurra en toda novela desde Cervantes, Flaubert, Proust, por pautar tres momentos de productiva crisis novelesca. Sumiendo la voz narrativa en un personaje cuyo discurso altera expectativas de recepción asociadas al nombre de autor, *Lo imborrable* de Saer sería una novela que se pregunta qué puede ser una novela y qué lecturas provoca. En su acto de valorizar el nuevo libro del amigo, Piglia anticipa el sesgo hermenéutico que sistematizará una década después en *El último lector*. El delirio de interpretación del celoso, expresado con

el coloquial *hacerse la novela*, aparece desplazado a la lectura de una novela, dando productividad en *Lo imborrable* a «uno de los grandes temas de Saer»: la ilusión, «típica de lo novelesco», de «darle al mundo la forma de la propia experiencia» (Piglia, R. 1993: 12)².

Al propiciar el juego de afinidades entre autor, narrador y personaje a partir del anonimato paratextual y la peripecia textual, *Potpourri* materializa un umbral que conecta la experiencia subjetiva con el mundo, donde las palabras realizan acciones, buscan y logran efectos sobre la develación de lo encubierto. El escándalo suscitado en una sociedad en transformación sin duda tuvo que ver con la ambigüedad de la homología entre el espacio autobiográfico del narrador y los datos biográficos del autor, que agrava el hecho de narrar lo encubierto por la propia clase que producía y consumía objetos culturales como *Potpourri*, esnobismo cultural, farsa política, infidelidad conyugal. La develación pública de vicios privados promueve el más resonante efecto de lectura de la novela en su presente, en torno al anonimato, el buen nombre y la hipocresía. La polémica con Goyena –quien recibía, con nombre y apellido, los dardos irónicos del vago en el capítulo VII, tildado de *causer* que «busca la dominante y afina su órgano al diapasón común» (Cambaceres, E. 2001: 77)– germina en su crítica exaltada que, sin firma, aparece en *La Unión* el 11 de noviembre de 1882, pero cuaja y obtiene potencia dialógica cuando entra en juego la revelación de identidades, a instancias de Cambaceres: pocas semanas después, desde *El Diario* interpela al otro con nombre, apellido y mote diminutivo, desde el encabezado honorable «Sr. Dr. Don Pedro Goyena» al amistoso «mi querido Pedro» del comienzo, que en el segundo párrafo deviene en sobrador «Pedrito». El tono es eficaz, estas palabras actúan, producen efectos; en su carta del 1 febrero del 83 Goyena *pisa el palito* de la afrenta y le copia el golpe al rival: «creo que debo dirigir mi contestación al Doctor Don Eugenio Cambaceres» (Cymerman, C. 2007: 643, 743). Sobre este campo tópico polémico, el autor de *Potpourri* encauza el abordaje irónico de la potencia novelesca de su libro, con un tono mordaz cercano a su narrador, sin perder oportunidad de provocar al lector católico metido en su trampa:

² *El último lector* enfatiza la indagación de las figuras de lector, ensayando variaciones de la idea central que confrontamos con la novela de Cambaceres: al disparar la ilusión de modificar el mundo con la experiencia íntima, la lectura (en particular la de ficción, asignada despectivamente al ocio femenino) interviene en el funcionamiento de lo real y pone en tensión la verdad consensuada, de otro modo que la lectura masculina de la prensa, por debajo del estruendo panfletario y la farsa de la política (cfr. Piglia, R. 2005: 151-152).

En su afición por la Santísima Trinidad, [Goyena] 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. (Cymerman, C. 2007: 644-645, itálicas en original).

Develado su anonimato, el autor contrarresta sosteniendo la equívoca pluralidad del narrador. Así como confunde a este con aquel (y consideraría infamante develar su identidad) Goyena lee mal el capítulo XXV, decisivo en la trama y culminante en la prosa del vago: además de reducir los sentidos a un juicio moral apriorístico –esos párrafos «no son un modelo de cultura»– le pone al texto las comillas que no tiene (las que sí tiene el capítulo XXIII porque es una carta, que veremos) e interpreta que allí el vago le habla a María. Cambaceres parece cómodo y resuelto en el dominio autoral del verosímil novelesco que ha publicado sin firma, y con paciencia burlona aclara a Goyena su error de lectura, sin privarse de citar un ejemplo de su prejuicio impresionista (entre comillas), con la habilidad de refutar al otro usando sus palabras:

Los párrafos que han tenido la desgracia de lastimar su buen gusto y que Ud. transcribe como dirigidos por el *Vago a la mujer de Juan*, no son párrafos de una carta escrita a una mujer por un hombre de mundo en “semejante estilo verdaderamente raro, inverosímil”, estilo que no se gasta en los salones, Ud. comprende que hace mucho tiempo que lo sé, sino ocurrencias del *Vago* para su capote, en un rincón de su cuarto, mano a mano con el mismo, circunstancia en que bien podemos dispensarlo de que se calce los guantes para abrir la boca. ¿No le parece? (Cymerman, C. 2007: 643-644, itálicas en original).

La prosa ligera en la que narrador y personajes abren la boca con y sin guantes según la conveniencia –por cuyo trasunto de oralidad e hibridez de lenguas y géneros es acusada de obscena (por dispensar la vigilancia moral en beneficio del verosímil)– contrastaría con la pulcra factura del libro, o de los tres

libros que son *Potpourri* en su primera recepción en 1882-1883³. La ambigüedad de ese objeto cultural en el mundo del 80 queda exhibida desde el desfasaje imprevisto del texto con respecto al paratexto. La agilidad oral de la escritura parece exceder los recursos tipográficos disponibles, y a pesar del refinamiento editorial de Biedma y Denné acaso no resultaran eficaces las marcas utilizadas para señalar matices enunciativos del texto, como los cambios de sujetos hablantes (entre personajes sin nombre como el narrador o con genéricos artificiosos como Juan, María, Pepe) y la diversidad de soportes de enunciación (entre el papel y el aire, lo escrito/leído y lo oral/sonoro). Algunas ambigüedades sobre la índole del enunciado son provocadas por los signos de puntuación, como el engañoso guión de diálogo en el capítulo XXII, cuando el intercambio ocurre dentro de la mente del narrador, lo que Schwartzman (2014: 128) llama «el desdoblamiento de quien conversa consigo mismo hasta la disputa»: el combate interior del vago entre razones y emociones aparece narrado como monólogo interior excedido en diálogo con la propia cabeza –ocurrencias *para su capote*, al decir del texto⁴. La resolución del combate interno del narrador culmina el afecto ambiguo de complicidad y reprobación que provoca desde el íncipit su voz escrita -y para peor, impresa con una belleza tipográfica con la que el libro, en las materializaciones de Biedma y de Denné, invitaba a lectores y lectoras a disfrutar plácidamente de ficciones adecuadas.

En la edición parisina de 1883, Cambaceres incorpora un prefacio titulado «Dos palabras del autor». Tras un año de revuelo alrededor de su novela, sin doblarse a poner su nombre en letras de imprenta (la primera edición de *Potpourri* con nombre de autor será la de Minerva en 1924), el autor juega a distinguirse del narrador, a la vez que estampa en la segunda persona de los lectores y la sociedad una incómoda complicidad en la preparación de la novela: «Ni soy el vago, ni para bosquejar la silueta de mis personajes, redondear sus

³ A las dos impresiones de Biedma en octubre y noviembre de 1882 (de las cuales consultamos la segunda) les sigue otra edición de *Potpourri* en diciembre del 83, realizada en París por la Librería Española y Americana de la prestigiosa casa Denné. Las reseñas contemporáneas de la primera edición destacaron la calidad del objeto, visible en la lisura y el brillo del papel satinado, la equilibrada distribución de tinta, la regularidad del interlineado y la generosidad de los márgenes. El éxito del libro se sustentó en la excelencia de la edición y (a falta de nombre de autor) en el renombre consolidado desde 1872 por Biedma, uno de los impulsores de la modernización de la industria del libro en Buenos Aires (cfr. Cabo, J. 2014).

⁴ En el capítulo XXII, luego de una exclamación sin guión atribuida al *Uds.* equivalente a «la sociedad hablando por boca de ganso», y del guión usado para lo que *uno* diría al primero que agarre («¡No sea zonzo! Mire»), viene la intromisión de la voz mental (a la que el vago no hará caso) con una remisión burlona al campo editorial: «Y luego la cabeza pidiendo una bolada contra los sentimientos, enfrentando los arranques tan nobles como irreflexivos del corazón y exclamando a su vez: // No, no se meta Ud. a camisa de once varas, ni a editor de libelos infamantes» (Cambaceres, E. 2001: 122). La productividad del anacronismo permite cotejar el desacomodo de lectura de 1880 con otra impactante recepción en muy distintas condiciones culturales, impulsada por los hablantes de narrativa y teatro de Samuel Beckett, quienes a menudo no son (o quieren no ser y fracasan peor) más que cabezas que hablan solas.

contornos y llegar a darles la última mano, he trabajado solo. // Mal que les pese, todos Uds. han colaborado alcanzándome la pintura» (Cambaceres, E. 2001: 15). El tono convincente de ese umbral que presenta la *palabra del autor*, ligera y a la vez enfática, anticipa la voz narrativa que, con acentos cómicos y sentenciosos, aparece en la página impar siguiente y comanda la novela hasta el final. Las catorce páginas agregadas como prólogo, separadas editorialmente del resto por la numeración romana (V-XIX), debían marcar un alerta sobre la especificidad de la otra primera persona que, en la página 1 de la numeración arábiga –que era la primera página del texto (la 3) en la edición Biedma–, arranca con la breve contundencia de la voz del vago: «Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer». Aquí el paratexto aclara lo que el texto oscurece; a falta de nombres, los números indican la frontera entre autor y narrador: quien echa los ojos por matar el tiempo y escribe (como dice la segunda oración de la novela) no es el autor sino el narrador, otra primera persona sin nombre, que a la vez será personaje de la trama que narra cuando abandone la pose ataráxica para intervenir.

2. Refalosa epistolar

El vago que venía silbando desplazará el ocio con múltiple acción vital y literaria, desplegada en observación/espionaje, diálogos (orales y escritos, con otros y con sí mismo), lectura (como utilidad, contra la pose bibliófila de su clase) y escritura-dictado-envío-lectura de cartas. Lo hará motivado por el adulterio femenino, para desocultar un nudo encubierto de la propia clase, al costado de otros que tampoco faltan de la novela como el fraude político o el rastacuerismo cultural -en la farsa política que convierte el capítulo VI en guión teatral, o en la estampa lapidaria del compañero de viaje en tren a la estancia de Juan y María en los dos capítulos a los que el atípico VI sirve de glosa irritante. El encornudamiento podía dar el asunto de una novela ligera, filiada con zonas clásicas de la tradición literaria occidental, donde «ese borde crítico del matrimonio» ha sido uno de sus grandes ejes, pero distintiva en relación con la escasa producción de novelas en el Río de la Plata hasta el 80 (cfr. Schwartzman, J. 2014: 125). La singularidad de esta primera novela y la potencia corrosiva de su primera persona muestran un *impulso experimental de la prosa*, que Amante (2014: 113) sincroniza con las *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Joaquim Machado de Assis, detectando rasgos comunes además del tema del adulterio, como la displicencia ante convenciones genéricas, la forma hiperbatónica de la narración, la atención permanente en el receptor y la

abundancia de oralidad en textos que no dejan de referirse a inflexiones materiales del acto de narrar, tramar, escribir. La prosa disecciona a la vez convenciones sociales y estéticas, desarticula el género novelístico cuando todavía no se ha estabilizado en la literatura argentina, explora su hibridez con lo autobiográfico, lo epistolar, lo teatral, y transforma parámetros de recepción con la provocación de un *anonimato a voces*. La palabra del autor, antes de identificarse con el nombre pero todavía después, genera un espacio inquietante que el narrador parece compartir, el que Amante vincula con la *voz acusmática*, de origen incierto, imposible de ubicar, siniestra.

En el 80, los miedos han cambiado en relación con el rosismo y las guerras civiles. El vago ya no es el gaucho sino un rentista, integrante anónimo de la clase alta porteña, como el autor. Semejante posición enunciativa trastoca el código que, en el artificio escrito del habla gaucha, permite saber de dónde viene la voz revulsiva del texto. En la coyuntura de guerra política hacia 1840, «La refalosa» de Hilario Ascasubi (con su heterónimo Paulino Lucero) comienza con una didascalia que define el género discursivo *-amenaza-* y separa a los participantes del discurso en roles fijos de emisor y receptor, el primero a cargo de «un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo», el segundo impuesto al «gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina» (que necesitará otro texto para convertirse en emisor y responder al enemigo, en «Contestación de Jacinto Cielo al soldado de Oribe, que lo mandó amenazar con tocarle la *Refalosa*»). La efectividad poética muestra y sanciona la proveniencia de la voz violenta, que delimita un *yo* y un *vos* equivalentes a los términos de la polarización política: es la voz mazorquera, la que los opositores asignan al rosismo pero liberada, en el artificio gauchesco, de la contención fóbica de *El matadero* de Esteban Echeverría o *Amalia* de José Mármol; es la voz que –a diferencia de la acusmática de *Potpourri-* da miedo precisamente porque, señalada como enemiga desde la instancia autoral, se sabe de dónde viene y adónde va⁵.

La voz que leemos como *silbidos de un vago*, ¿de dónde viene? ¿Quién es el que habla así en la escritura? Aunque el anonimato autoral es relativo desde la aparición del libro, la indeterminación de origen e identidad (la falta de nombre)

⁵ El degollador se ríe del futuro degollado, no pierde la esperanza -y aclara que *no es chanza*, que la risa va en serio- de *hacerle probar* tormentos de nombres musicales como *Tin tin* y *Refalosa*; le anticipa la percepción corporal del castigo con la paciencia siniestra de un pedagogo burlesco, que hace sufrir al otro con el dominio de la situación discursiva-política: «Ahora te diré cómo es: / escuchá y no te asustés; / que para ustedes es canto / más triste que un viernes santo. // Unitario que agarramos / lo estiramos; / o paradito nomás, / por atrás, / lo amarran los compañeros / por supuesto, mazorqueros»... En fin, «aquí empieza su aflicción», con el relato pormenorizado de lo que un *yo* equivalente al *nosotros* hegemónico podría hacerle probar a ese opositor equivalido al *ustedes* enemigo y asustado (cfr. Ascasubi, H. 1960: 19).

recae sobre el narrador y genera la resonancia siniestra de una voz imposible de identificar, que según el autor *puede ser muchos y puede ser ninguno*, elaborada con la colaboración del *Uds.* de las «Dos palabras», que no remite al enemigo sino a los lectores en una sociabilidad compartida. A diferencia del reparto eficaz pautado en la gauchesca, el discurrir fragmentario de la novela diagnosticada *enferma* provoca que no sepamos quién habla, que no advirtamos si el yo está escribiendo o hablando, ni si lo hace con otros o con sí mismo. Desde su apertura con el vocativo genérico de la carta cuyo contenido lo vuelve injurioso (*Señora*), el capítulo XXIII está enmarcado por comillas angulares (latinas o españolas) en posición de cierre al inicio de cada párrafo para indicar que la cita continúa, que todo su contenido textual es el de una carta que escribe el vago a María; cuando en esa carta dicta lo que ella debe escribir en su carta al amante Pepe, las frases expedidas aparecen enmarcadas con comillas angulares de apertura y cierre. Aunque la edición de Denné regulariza este uso y corrige algunas erratas de Biedma, no es tipográficamente clara la diferencia de enunciado.⁶ A pesar de la modernización editorial, los recursos visuales parecen escasos para acompañar la sonoridad heterogénea de la prosa escrita por Cambaceres. Si *Potpourri* marca la entrada de la literatura argentina en su etapa sonora, cuando «los procedimientos todavía parecen estar a prueba», como se diría del cinematógrafo en la hipótesis de Amante (2014: 112), la encrucijada experimental sobre la narración también afecta las condiciones de recepción y los procedimientos de edición, en el contexto de innovaciones técnicas impulsadas por Biedma, Casavalle, Kraft y otros (cfr. Cabo, J. 2014).

El capítulo-refalosa de *Potpourri* es una carta. A las confusiones entre autor, narrador y personaje, a la incertidumbre sobre la procedencia de las voces que leemos, se suma la duplicidad intrínseca de la forma epistolar que recorre la resolución de la novela, la carta como un género al que se ha negado tal categoría por carecer de unidad de contenido, a la vez que provee una forma lábil para modelar diversos géneros. El estatuto ambiguo provee a la carta su fluidez, «un funcionamiento a la vez libre y reglado» propio de un «objeto que se

⁶ Véase Cambaceres, E. 1882 (337, 341-342) y 1883 (282-283). En la segunda edición de Biedma (1882) el capítulo XXIII es el XXII, por error de numeración al repetir III en el que sería IV. La carta que analizaremos utiliza el mismo procedimiento del entrecomillado general al inicio de cada párrafo, aunque se abre después de *Señora* como si el vocativo quedara afuera de lo que el vago escribe; la edición Denné (1883) corrige este desliz. Los recursos técnicos de Biedma titubean particularmente en la carta dictada: luego del *Así* seguido por dos puntos, desaparecen las angulares de inicio de párrafo, acaso alteradas por las comillas de frase usadas para «Mi viejo», aunque luego reaparecen sin marcar distinción entre lo dirigido a ella y lo dictado para que ella copie. La edición Denné aporta numerosas correcciones textuales realizadas por Cambaceres, aunque los recursos tipográficos no parecen ofrecer nuevas posibilidades. Al estudiar las modificaciones del autor entre ambas ediciones, Albin y Sued (2014) destacan la atención al detalle, y observan un aumento de la hibridez lingüística, sobre todo idiomática.

ofrece y se oculta». Al destacar la heterogeneidad y discordancia de la epístola, Barrenechea (1990: 57, 63) señala un aspecto que resulta decisivo en la resolución de *Potpourri* vinculada al anonimato, la doble vida, la hipocresía: «El alejamiento de los participantes acentúa la naturaleza contradictoria de la carta, pues por una parte favorece la manifestación de pensamientos o emociones que no se osaría mostrar cara a cara, y por otra enfría la relación y acentúa el desamparo, la soledad o la reserva». Según el plan del vago, no debe saberse que la palabra escrita en la carta de la adúltera a su amante viene de la palabra dictada en la carta que él ha puesto subrepticamente en la mano de ella. Objeto de dar y esconder en torno a la tensión entre libertad y reglas, que acerca a los participantes para alejarlos definitivamente, la carta dictada por carta en el capítulo XXIII de *Potpourri* redobla el pavor causado por la voz acusmática del hacedor relativamente anónimo, el autor de la novela.

Puesto en acción, el vago se destaca a sí mismo como hombre sin rodeos, «sin más vuelta, ni más trámite» (Cambaceres, E. 2001: 125); al enviar la higiénica advertencia a la mujer, capta su benevolencia con la ambigüedad tonal entre amenaza y didactismo, del tipo *le diré cómo es, escuche (lea) y no se asuste*. Y le estampa el contraste entre la virtuosa «fisonomía moral» propia y la viciosa condición de la destinataria, en el tono autoritario libresco de quien define los términos como un diccionario: «Señora: es Ud. simplemente lo que se llama una bribona, en la acepción fea de la palabra». La seguridad exhibida conecta con la amenaza dirigida desde el homogéneo bando masculino: «Lo digo porque lo sé y si su marido lo supiera, diría lo que digo yo». Como el Jacinto Cielo de Ascasubi, la «legítima esposa» queda denigrada mediante adjetivación escatológica y comparación proliferante: la *señora* se ha ensuciado como si se agachara sobre un albañal para embadurnar con porquería el bigote del marido como a gato mal enseñado. La denuncia del vicio femenino deja entrar en la novela cierto aire naturalista, menos como efecto de realidad que exageración retórica de la injuria: la destinataria se ha embarcado «a horas indecorosas en un roñoso volantón de plaza» para «zamarrearse las carnes sobre empedrados imposibles» y «absorber el ambiente hediondo y malsano de los arrabales a trueque de pescar una pulmonía» (126). Metido a inmunólogo como «mozo que usa jabón», el otrora vago se propone «lavarle la suciedad» al amigo, para lo cual escribe como si hablara en tono de gaucho malo: «pido a Ud. quiera darme una manito». La novela hace que irrumpa el funcionamiento contradictorio de la carta, y enriquece su heterogeneidad con una refalosa comprimida que, para el presente del 80, no es menos política y revulsiva que la de 1840.

El ritmo de la comunicación epistolar se acelera en el dictado del narrador-personaje, en pose de mujer que escribe al amante. Pedagogo

poderoso, el remitente y narrador pone *Así*, dos puntos, y ordena: «Siéntese Ud. delante de una mesa, tome una pluma y escriba», a lo cual siguen otros dos puntos y la carta que ella deberá copiar y remitir con su nombre. El dictado incluye aclaraciones sarcásticas, en principio referidas a los adjetivos aplicables al otro y a sí mismo, generando los trances en que la tipografía es exigida por la prosa. Al querido en cuestión debe invocarlo como «Mi viejo» porque «no pasa de ser un mozalbeta» y, rima el vago anónimo, «[a]sí me llamaban también *in illo tempore*, cuando no era yo mismo sino un tipete» -ya en su monólogo interior del capítulo XXII anticipaba la posibilidad de que el amante criminalizado como «el cómplice», empleado del marido cornudo, se convirtiera en «un entezuelo de poco más o menos» (124). El dictador jocoso dispone los calificativos y asume el que le corresponde en el verosímil de la carta fraguada, un «hombre maldito» que -debe copiar ella- «es dueño de nuestro secreto», instándola con la ironía de quien domina los términos dictados: «Ponga maldito, señora, ponga no más, que no me voy a resentir por eso» (126-127). Con la soberbia de confirmar misóginas prevenciones, divertido con el privilegio de poder por saber (tener pruebas del engaño, conseguidas por su denigrado criado español), juega con los nombres y asigna un apodo a su víctima, pretendiendo haber adivinado el trato conferido por el galán:

Olvídate para siempre de tu pobre...

Y aquí viene lo que hace juego con aquello de mi viejo:

Ud. es morena de cabello oscuro; apuesto y no pierdo, su querido le
dice mi «Rubia».

¡Como si lo estuviera viendo!

No está tan mal, ¿no le parece? (127).

El remate autosuficiente y retórico –el mismo que, como vimos, usa Cambaceres contra Goyena para aclararle la complejidad enunciativa de su novela– es una instancia textual en que no solo el tipógrafo sino el autor vacila: ese *Rubia* que aparece en la edición Denné corrige la edición Biedma donde, con menor gracia injuriante y particular inestabilidad tipográfica, se leía entre comillas «negra» (Cambaceres, E. 1882: 342 y 1883: 283). Exigiendo los recursos técnicos de la incipiente industria editorial, la carta que dicta otra carta superpone dos voces del yo en el mismo espacio textual: la voz que él diseña para ella como «tu pobre Rubia» (junto con el *tú* que ese *yo* de ella debe asignar a su querido), y la del sí mismo que agrega comentarios sobre lo que le obliga a escribir como propio, a modo de teatrales didascalias vueltas epistolares y novelescas.

Luego de otra alegoría naturalista referida a sacarse una muela, que exhibe la sana intención curativa de quien ha dejado de ser un vago –«Así también quiero yo arrancarle del primer tirón, para que le duela menos, el clavo que de puro aturrida se ha encajado Ud. en el cuerpo»–, la carta ya es una refalosa de comedido, y da cauce a la minuciosa admonición que replica el tono ambiguo del *nadita te ha de pasar* (*si hacés lo que yo digo y escribís lo que dicto*):

Ahora, si la operación se le hace muy cuesta arriba y no se anima a sufrirla, [...] yo, por mi parte, no insisto; pero le prevengo con tiempo, para evitar reproches desagradables, que me va a poner en el caso de irle con el chisme a su marido, a fin de que él, a quien le importa más que a nadie en la parada, adopte las medidas que repute conducentes en vista de la gravedad del negocio (Cambaceres, E. 1882: 127)

El tono jurídico, que disfraza intimidación bajo apariencia de amparo, se corta de golpe para asentar la posibilidad de que las palabras realicen acciones que perjudicarán a la adúltera: «o zamparla de patitas en la calle, o encerrarla por loca en la Convalecencia, o por otra cosa en los Ejercicios, o hacerla cambiar de barrio, o proceder como se le dé la gana». La amabilidad ambigua de caballero dominante –narrador vuelto personaje que actúa en la trama con los salvajes poderes de un hacedor de destinos ajenos (un autor)– culmina con la donación de la decisión a la responsable, pautada entre el decir peligroso del hombre (su cotilleo) y la escritura que él ha impuesto a la mujer: «Elija, pues, entre el dicho mío y el escrito suyo» (Cambaceres, E. 1882: 127). La invitación cordial disfraza la conminación a cambiar de vida o de bando, como en el remate de «La refalosa»: «Con que ya ves, Salvajón; / *nadita te ha de pasar* / después de hacerte gritar: / ¡*Viva la Federación!*!» (Ascasubi, H. 1960: 22). El diálogo dirime posiciones políticas y vitales sobre el lenguaje escrito (en carta o novela) y oral (murmurado, dictado o gritado). El sarcástico acusador de *Potpourri* simula dejar la elección a la acusada, como si le dijera *Con que ya ve Ud., nada malo ha de pasar, después de hacerle enviar la carta que dictaré*.

Descubierta en su infracción la mujer desaparece del texto, que concluye con la acción exitosa del narrador como coautor de cartas disfrazado de cartero, cuando desliza la carta-capítulo en la mano de María y cuando entrega al amante la carta obligada de ella renunciando al asunto. En el apogeo del maquinador discursivo, dirige a Pepe la amenaza de irle con el chisme al poderoso de quien depende, que no es otro que el amigo defendido, Juan el cornudo: «mando llamar a su patrón [...], le cuento el cuento con pelos y señales» (Cambaceres, E. 2001: 139). Como el mazorquero didáctico que solicita la escucha del *verdugueado*, el

vago de Cambaceres hace equivaler *el cuento* con el chisme y la amenaza. Luego de este capítulo/carta, la mujer sobre la que ha girado la peripecia se limita al rol de narrataria ausente, sometida como Jacinto Cielo a la voluntad del narrador, tan potente que esgrime la lengua como forma de acción: sigue haciendo cosas con palabras. La carta deviene novela, cuando en el capítulo XXV el narrador interpela crasamente a María, esta vez no mediante una epístola formal ni en presencia inmediata sino en el ambiguo discurrir de ese monólogo interior en segunda persona, sin marcas tipográficas, que Goyena leía como si las tuviera y fuera una emisión dirigida a la mujer en vez de *ocurrencias para el propio capote*. El vago emprende un «ligero trote por las calles del sentido común» para pulverizar (es un verbo que usa) el veneno de la mujer, que ha intentado defenderse estampándole a él, en su breve respuesta epistolar, una comparación de vicios digna de un tratado teológico profanado: «Entre la infame que falta a sus deberes y el miserable que amenaza delatarla, hay uno más ruin que el otro: a Ud. le toca decidir cuál es» (Cambaceres, E. 2001: 138). Devolución de gentilezas: ahora ella lo deja elegir a él. Pero este juicio es meramente moral, ideal, sin las consecuencias empíricas que tiene la abusiva gentileza del varón hacia la *señora*. El fallo masculino es certero e inmunológico, y acaso abre un resquicio donde asoma el naturalismo que incorporará Cambaceres en novelas posteriores: «Ud. es [...] una nariz que tiene un grano en la punta. // Yo la mano del operador que le suprime el asqueroso apéndice» (Cambaceres, E. 2001: 144). Pese al tono sobrador, la autoconvicción no alcanza a satisfacer la demanda de decisión justa, y mientras la novela termina, el *Ud.* a quien «le toca decidir» ya ha comenzado a interpelar al lector. Tras el intercambio epistolar que desata la intriga, se potencia la ilusión novelesca de confrontar el mundo con la propia experiencia.

Confundido con el autor y convertido en personaje, el narrador realiza por carta la posibilidad de que otro diga o escriba, y haga, lo que quiere un yo tan potente como un autor al mando de narradores y personajes, como el director oculto de los silbidos escritos del vago. Desde que decide tomar las riendas del relato y del matrimonio ajeno, el narrador «se clava en una defensa sedentaria de los valores hipócritas que venía de cuestionar», e incluso «finalmente actúa en socorro de los pilares amenazados del sistema, desde una cerrada defensa de códigos clasistas y sexistas» (Schvartzman, J. 2014: 126). La hipocresía alcanza al narrador, el texto tambalea, se desplaza de la expectativa asignada al libro, multiplica su efectividad novelesca. La cortesía insidiosa que orienta la advertencia a la adúltera no solo desarticula convenciones del género epistolar, o reedita sus bordes contradictorios, sino que desmantela la propia identidad masculina y ociosa. El narrador ya no es tan vago como *chismoso/a*: a la vez

adentro y afuera del orden, «en el sitio intermedio del ‘comadrón’, del ‘correveidile’ o de la mujer chismosa», acaba ocupando «el mismo lugar femenino cuyo peligro quiere conjurar» (Panesi, J. 2004: 281-283). Lo amenazante, el espacio inubicable de donde sale la voz acusmática, puede convertirse en el sitio impensable que se desea ocupar. El vago accionó el discurso como un chismoso; el misógino se ha comportado, en sus propios términos, como una mujer. Y la novela ha irrumpido con sus peligrosos dobleces, múltiples en torno al objeto inasible que sigue siendo *Potpourri*.

3. *Argot compadre, verdadero slang porteño*

No sin recurrir a la voz del otro pero sobre todo afirmado en las disonancias de la propia clase, *Potpourri* es un texto desestabilizador como «La refalosa», que incluso renueva la potencialidad crítica de las letras en su presente, tras la culminación de la gauchesca con *La vuelta de Martín Fierro* en 1879. El uso novelesco de la oralidad, complejizada con su circulación escrita mediante la hibridez epistolar, jaquea la univocidad de las categorías morales y estéticas, al cuestionar la valoración de *verdad y belleza* en una esfera estética que comenzaba a definir su especificidad. Y lo hace reactivando, en forma de novela, un problema abierto por la escritura y lectura de poetas como Ascasubi o Hernández: ¿Se puede producir una literatura nacional apelando a jergas fronterizas, móviles, resistentes a la homogeneidad estatal? Que *Potpourri* potencia esa pregunta es evidente en su recepción contemporánea y en las cuestiones críticas que las novelas de Cambaceres siguieron planteando en el germinal campo literario del 80, como las que se ven en un cruce de lecturas suscitado, a fines de 1885, precisamente por los parámetros de valoración del plurilingüismo social admisible en las bellas letras. Motivados por la aparición de la tercera novela de Cambaceres –*Sin rumbo*, donde el efecto naturalista recarga de virulencia el desenlace del protagonista, otro estanciero machista y solterón de la *high-life* porteña–, dos letrados protagónicos de este campo cultural en vías de autonomización ofrecen el contrapunto sobre las condiciones de emergencia de una novela nacional.

Reconociendo en *Potpurri* «la verdad admirable de ciertos cuadros» para omitir «la crudeza de ciertas siluetas» y poner «aparte el estilo y la tendencia del libro, sobre la que hago reservas más espesas aún» (sic), Cané aparenta lamentarse de que Cambaceres no haya elegido «mejorar, pacificar, simplificar su estilo»: «Se le ha puesto por desgracia, esplotar (sic) esta jerga grotesca que hablamos todos en la vida ordinaria, que no es español ni francés, ni lengua

alguna, sino un *argot* compadre, absolutamente desprovisto de pintoresco, vulgar e incapaz de suministrar elemento alguno al arte literario». Como un juez de la verdad/belleza, estipula deberes y derechos del escritor criollo mientras determina los límites de la lengua. Si diferencia al autor del personaje, no lo hace en beneficio de una mejor comprensión, sino con el limitado propósito moral de dirigir la reprimenda: «un autor no solo tiene derecho, sino está a veces en el deber de hacer hablar a un personaje característico en su lengua propia [...]. Pero emplear *él mismo* esa lengua, idéntica para todo, es la negación absoluta de todo arte» (Cymerman, C. 2007: 775).

Joven acompañante de Cané en ociosos cargos diplomáticos, Martín García Mérou encuentra en las novelas de Cambaceres un interés específico que permitiría superar los ataques del «pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas». Aunque recae en la censura de lo que considera «el inútil lujo de barbarie, que juzgamos anti-natural» en el final de *Sin rumbo*, estampa a su admirado Cané la necesaria contra-lectura: valoriza el «lenguaje pintoresco, hábilmente manejado, genuinamente nacional», abierto a las locuciones familiares y los «términos corrientes de nuestra conversación, la jerga de los paisanos como el argot semi-francés, semi-indígena de la clase elevada», y dictamina: «Es el verdadero *slang* porteño». Antes que la pose sarcástica de un vago que silba, a Cambaceres le sienta mejor la temprana confirmación de García Mérou: «El autor de los *Silbidos de un vago* ha fundado entre nosotros la novela nacional contemporánea» (las citas de Cané y de García Mérou, tomadas de Cymerman, C. 2007: 775, 780, 786 y 791; itálicas en original).

Como indagarán varias voces de la novela argentina durante el siglo XX (Borges sin escribir una novela, y otros que a sus modos reutilizan la forma clásica, v. gr. Arlt, Marechal, Cortázar, Puig, Piglia, Fogwill) acaso la oralidad metropolitana no pueda separarse del argot compadre, los tonos criollistas, los acentos transformados por la inmigración y las innovaciones lexicales de la globalización posindustrial. La hibridez novelesca necesaria para una literatura que no simplificara el atributo nacional se legitima silbada por una voz desubicada de su clase, en una lengua de mezcla que, desde este umbral no firmado por Cambaceres en 1882, ha dado potencia a la escritura y lectura de ficciones argentinas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albin Juan; Sued Emiliano, «Cambaceres, lector de *Potpourri*. 1882-1883», *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, v. 19, n. 20, 2014, pp. 134-140, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a15> (01/02/2015).
- Amante Adriana, «*Potpourri*: conjeturas y cavilaciones», *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 19, n. 20, 2014, pp. 110-122, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a13/6493> (01/02/2015).
- Ascasubi Hilario, «La refalosa» en Jorge Luis Borges (selección y presentación), *Paulino Lucero-Aniceto el Gallo-Santos Vega*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, 19-22.
- Bajtin Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- Barthes Roland, *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*. México DF, Siglo XXI, 1985.
- Barrenechea Ana María, «La epístola y su naturaleza genérica», *Dispositio*, Department of Romance Languages, University of Michigan, v. XV, n. 39, 1990, pp. 51-65.
- Borges Jorge Luis (con Guerrero Margarita), *El Martín Fierro* (1953), Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Cabo Josefina, «La Imprenta de Martín Biedma (1872-1910)», *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 19, n. 20, 2014, pp. 141-147, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a16/6268> (01/02/2015).
- Cambaceres Eugenio, *Potpourri. Silbidos de un vago*, Segunda edición, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1882.
- Cambaceres Eugenio, *Potpourri. Silbidos de un vago*, Tercera edición, París, Librería Española y Americana E. Denné, 1883.
- Cambaceres Eugenio, *Pot-pourri. Silbidos de un vago*, Prólogo de Claudia Torre, Barcelona, Editorial Sol 90-Clarín, 2001.
- Cymerman Claude, *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Panesi Jorge, «Cambaceres, un narrador chismoso» en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 275-285.
- Piglia Ricardo, «Notas sobre *Facundo*», *Punto de Vista*, a. III, n. 8, marzo de 1980, pp. 15-18.

Piglia Ricardo, «El rechazo de lo real», «Cultura y Nación» de *Clarín*, 8 de abril de 1993, p. 12.

Piglia Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Schvartzman Julio, «La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado», *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 19, n. 20, 2014, pp. 123-133, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a14/6296> (01/02/2015).