

ARTÍCULOS

**CAMBACERES, UN BAUTISTA  
HETERODOXO. LOS NOMBRES EN *POTPOURRI*  
Y *MÚSICA SENTIMENTAL***

**CAMBACERES, A HETERODOX BAPTIST. NAMES IN POTPOURRI  
AND SENTIMENTAL MUSIC**

**Juan Albin**

**Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes**

*Licenciado en Letras. Profesor de estética en el Departamento de Artes Visuales de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) y de literatura argentina del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (Universidad de Buenos Aires). Su trabajo de investigación aborda las imágenes impresas en las publicaciones de la literatura gauchesca.*

*Ha publicado, en libros y revistas especializadas, ensayos y artículos sobre literatura y arte argentinos del siglo XIX.*

Contacto: [juanfalbin@gmail.com](mailto:juanfalbin@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-6819-1702

**Emiliano Sued**

**Universidad de Buenos Aires**

*Licenciado en Letras. Docente de literatura argentina del XIX en la carrera de Letras (FFyL / UBA); investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL / UBA). Ha publicado textos críticos sobre literatura testimonial argentina, tango, José Rivera Indarte y Eugenio Cambaceres. Su investigación de doctorado aborda producciones literarias sobre matreros a partir de un enfoque que privilegia la relación de este tipo de gauchos con el espacio*

Contacto: [emilianosued@hotmail.com](mailto:emilianosued@hotmail.com)

ORCID: 0000-0002-2195-2962

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Autoría y anonimato**Narrador**Nombre propio**Novela**Literatura argentina del siglo XIX*

*La decisión de Eugenio Cambaceres de publicar sin firma su obra inaugural –Potpourri. Silbidos de un vago (1882)– puede ser considerada un primer indicio de su manera de relacionarse con los nombres propios. El anonimato fue un factor relevante en el éxito escandaloso que alcanzó la novela; no menos decisivo que las indiscretas referencias –explícitas o implícitas (en clave)– a algunos sujetos reales. También fue anónima y muy vendida su segunda obra –Música sentimental (1884)–, que repetía el subtítulo de la anterior y le daba continuidad al vago, el innominado narrador cuyos rasgos hicieron que se lo identificara sin mediaciones con el autor. Cuando la novela aún no estaba consolidada en la literatura argentina, Cambaceres encontró en el manejo de los nombres propios una de las vías más fecundas para experimentar con el género novelístico y hacer sonar su propio nombre.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Authorship and anonymity**Narrator**Name**Novel**19th century Argentine literature*

*Eugenio Cambaceres' decision to publish his inaugural work –Potpourri. Silbidos de un vago (1882)– without signing it can be considered as a first indication of his way of relating to names. Anonymity was a relevant factor in the novel's scandalous success, not less decisive than the indiscreet references –explicit or implicit (coded)– to certain real subjects. His second work –Música sentimental (1884)– was both anonymous and successful too, and it repeated the subtitle of the first thus providing continuity to this “vago”, the unnamed narrator whose features caused him to be directly identified with the author. In times when the novel was not yet consolidated in Argentine literature, Cambaceres found –by means of his use of names– one of the most productive ways of exploring this genre and ultimately sounding his own name.*

**Fecha de envío: 28/07/21****Fecha de aceptación: 07/02/22**

### Los juegos del autor

En *¿Qué es un autor?* (1985) Michel Foucault señala que la proclamada desaparición del autor en la década de 1960 no hace otra cosa que “descubrir el juego de la función autor” (53). Dado que esta función está asociada a un nombre propio, se podría pensar que el anonimato activa ese juego de un modo singular. La decisión de Eugenio Cambaceres de publicar en 1882 sin firma su primera obra –*Potpourri. Silbidos de un vago*– colaboró sin duda con la gran repercusión y el éxito de ventas que alcanzó la novela. También fue anónima y muy leída su segunda obra –*Música sentimental. Silbidos de un vago*–, que apareció dos años después; su primera tirada se agotó en menos de quince días.

Sergio Pastormerlo ha precisado los rasgos de una particular serie de literatura escandalosa que se abre con *Potpourri*. Se trata de textos narrativos en que la adaptación criolla del naturalismo tiende hacia una inflexión chismosa y hacia un tono obscuro y aun pornográfico, que transgrede el recato sexual de la época (Pastormerlo, 2007: 24). Dando un paso más allá de esa caracterización de Pastormerlo, llama la atención que todos esos textos no hayan contado con un nombre real como escritor responsable de la obra. En 1882, por ejemplo, se anuncia como publicación anónima *Ladridos de un perro* (Cymerman, 2007: 730), y en 1884 se publica sin firma *Chez Buenos Aires. La gran canalla*; en esta obra, el anonimato fue especialmente subrayado por los puntos suspensivos (“por...”) dispuestos gráficamente en el lugar del autor (Pastormerlo, 2007: 23). También en 1884 se anunció la próxima edición de *Potpourri. Memorias de un bisojo*, escrita por Pilatus (Cymerman, 2007: 749). Por último, el de *Música celestial* es un caso especial: publicada en 1885, no solo jugaba con las expectativas de un título con el que se había anunciado inicialmente la segunda novela de Cambaceres (Cymerman, 2007: 750) sino también con un seudónimo (Rascame-bec) que funcionaba como anagrama de su propio nombre. Podríamos decir entonces que en todos estos textos, además de la flexión chismosa y obscena, también escandalizaba la articulación de esas opciones estéticas con un modo particular de resolver la responsabilidad autoral. En *Potpourri. Silbidos de un vago* el chisme adoptaba la forma de una novela en clave, que a su vez parecía meterse en la alcoba de sus personajes y mostrarlos en cueros ante los lectores. Si todo ello escandalizaba en una sociedad de dimensiones aún pequeñas, no lo hacía menos el hecho de que, mientras se sugerían e incluso explicitaban ciertos nombres reales (como los de Mitre y Tejedor o los de Cané y Goyena), el autor sustrajera el suyo. Esa conjunción fue explosiva y explica en parte el éxito ruidoso con que *Potpourri* abrió el campo para la serie de publicaciones que siguieron su huella.

Según Robert J. Griffin, el anonimato no es una característica exclusiva de la cultura oral o del manuscrito; durante siglos siguió siendo una forma dominante de la cultura impresa. Por lo tanto, el estudio de la autoría durante el surgimiento del autor profesional –en Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII– no puede eludir una comprensión histórica del anonimato. Si bien esta práctica comienza a decaer aceleradamente en la segunda mitad del siglo XIX, en la secuencia histórica, el anonimato no es reemplazado por la autoría declarada. En muchos casos, los autores seleccionaban entre sus textos aquellos que firmarían y aquellos que no firmarían o publicarían bajo un seudónimo, que, según Griffin, es una forma de anonimato que emplea un nombre. La distancia que separa el nombre del autor (legal o ficticio) del escritor empírico es una metáfora de la impersonalidad; en este sentido, el anonimato sería la realización literal de esa impersonalidad, concluye Griffin (1999: 890-891).

Por otro lado, el momento de emergencia de la función autor para los textos literarios es objeto de discusión. Según Foucault, se da a partir del siglo XVII o XVIII; en tiempos anteriores, el discurso literario circulaba sin que existiera la necesidad de saber quién lo había producido (Foucault, 1985: 22). Para Roger Chartier, en cambio, la aparición de la función autor para textos literarios escritos en lengua vulgar ya puede ser detectada en el siglo XIV, a partir de un hecho editorial, dado por la identidad “entre una obra y un objeto, entre una unidad textual y una unidad codicológica” (Chartier, 2000: 64). Es decir, cuando para un libro tenemos un único responsable de su escritura, un único autor.

Más allá de esta diferencia a la hora de situar un punto de partida, se podría concluir que cuando los textos literarios empezaron a contar con una firma de autor, el anonimato paulatinamente devino un disfraz. Podríamos considerar entonces el anonimato como el color blanco (desde el punto de vista lumínico): no es la ausencia de color, sino la simultaneidad de todos los colores; no es la ausencia de máscara, sino la primera de las máscaras, la que no representa más que al enmascarado, la que representa la categoría “autor”. En el caso de Cambaceres, la máscara blanca del anonimato es –provocativamente– transparente, ya que cualquiera podía advertir quién estaba detrás.

Según Chartier, hasta la primera mitad del siglo XVIII, antes de la aparición del escritor profesional, el autor prefirió “el público elegido entre sus pares, la circulación en forma de manuscrito y el ocultamiento del nombre propio detrás del anonimato de la obra” (Chartier, 2000: 52). Cuando el recurso a la prensa era inevitable, apelaba a otras prácticas para borrar la autoría: eliminar su nombre de la portada, recurrir a la ficción del manuscrito encontrado por casualidad o inventar un autor apócrifo. A diferencia de lo que Chartier establece respecto de Europa (fundamentalmente en Francia e

Inglaterra), en la Argentina no parece posible trazar una relación temporal clara entre la profesionalización del escritor —que justamente podría situarse a partir de la década de 1880— y la práctica del anonimato en la publicación de textos literarios. Por lo tanto, se podría decir que Cambaceres adopta —con más sorna que nostalgia, lúdicamente— lo que Chartier denomina la actitud autoral del “antiguo régimen literario” (Chartier, 2000: 52): escribe desde una posición en la que siente que no necesita firmar su obra para que se sepa que es de él, como si todos ya le conocieran la “letra”, aun cuando *Potpourri* sea el primero de sus textos literarios. Sabe que su obra emerge en una comunidad lo suficientemente pequeña como para que todos sus miembros reconozcan la escritura de un hombre lo suficientemente conocido para no tener la necesidad de identificarse.

Se podría decir que Cambaceres explota la función autor. Persistir en el anonimato (con cada edición y reimpresión de *Potpourri* y *Música sentimental*) es acentuar el juego, intensificar los efectos, de la función autor. Foucault afirma que la función autor se efectúa en la escisión que separa al escritor real del narrador (Foucault, 1985: 27). Allí decide plantarse Cambaceres. Desde la instancia prefacial, donde Genette (2001: 43) sitúa para el autor la ocasión de asumir o rechazar oficialmente la paternidad de su texto, Cambaceres toma la palabra a fines de 1883, en la introducción que agrega para la segunda edición de *Potpourri* (la de París).<sup>1</sup> En esas “Dos palabras del autor”, consigna clara e irónicamente que en el escándalo desatado por su novela, pese a no haberla firmado, lo que ha quedado expuesto a la ira de sus detractores son “esos billetes de banco que se ganan sudando y que se llaman nombre, fama, reputación” (Cambaceres, 2016: 29).

Al quedar vacante la autoría, la función autor es pura potencia, es una función no realizada. Dejar vacío el lugar del autor es dejar al descubierto la función que opera detrás de ese nombre propio, es revelar el mecanismo atributivo que actúa desde ese casillero de la portada de un libro. Paradójicamente, lo fallido de este caso (el anonimato) exhibe de un modo directo lo que Agamben define como el “proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos” (Agamben, 2005: 85).

El vacío de aquella primera portada de *Potpourri* facilitó sin duda la lectura de Pedro Goyena y otros contemporáneos que identificaron —sin mediaciones— al vago con el autor. El texto que prologa la novela, el inmediatamente anterior al capítulo I, probablemente haya sido un segundo

---

<sup>1</sup> Aunque la portada indica que se trata de una tercera edición, consideramos que no debería contabilizarse como tal, ya que la publicación que Biedma designa como segunda edición es solo una reimpresión de la primera. Para precisiones respecto de las ediciones y reimpressiones de *Potpourri*, cfr. las propuestas que se hicieron en 2016 en “Criterios de esta edición” (Cambaceres, 2016: 21-23).

factor de confusión. En noviembre de 1882, entre los lectores críticos contemporáneos, el redactor de la *Nueva Revista de Buenos Aires* deduce la identidad del autor a partir del perfil autobiográfico que el vago presenta en ese texto introductorio: “El libro aparece anónimo, pero se diría que su autor no pretende ocultarse, puesto que hace un retrato *d’après nature*, colocándose en el *médium* en que ha vivido con tal franqueza, que leyéndolo se puede saber cuál es su nombre” (Cambaceres, 2016: 253).

En las portadas de las ediciones hechas en vida de Cambaceres, el único nombre propio que se explicita es el de los impresores (Biedma para las dos primeras impresiones de *Potpourri* y Denné para la edición parisina; el mismo Denné para la primera edición de *Música sentimental*) y esos nombres son emplazados en ese espacio inferior de la página que ya a esa altura las convenciones editoriales asignan a los responsables materiales de las publicaciones. En el espacio superior, y en una tipografía de mayor tamaño, el centro lo ocupan los títulos y subtítulos de las dos novelas. El nombre del autor es, por tanto, en esta primera lectura de la portada, un vacío que hay que llenar (Figuras 1, 2, 3 y 4).

Sin embargo, otra lectura es posible al considerar la organización gráfica de esas portadas, teniendo en cuenta las convenciones editoriales de la época. Llama la atención el modo en que el sintagma “UN VAGO” es privilegiado tanto por su mayor tamaño tipográfico como por su segmentación gráfica respecto de la construcción que lo incluye: “SILBIDOS / DE / UN VAGO”. En la primera edición de *Potpourri* (Figura 1), incluso, el sintagma “UN VAGO” es mayor en tamaño no solo que el resto del subtítulo sino también que el título mismo de la novela, y además se distingue por una diferente elección tipográfica, como si visualmente se lo quisiera destacar. En el siglo XIX, si bien la convención mayoritaria –que va desvaneciéndose progresivamente hacia fin de siglo– era presentar en la portada el nombre del autor mediante la preposición “por”, también la preposición “de” era utilizada para ese fin. Por lo tanto, la organización gráfica de la portada, por esos énfasis y esas distribuciones particulares, podría hacer leer ese sintagma no como parte de un subtítulo sino como un modo particular de atribución de autoría que jugaría con las formas de un heterónimo o autor ficticio: el vago.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En el mundo editorial de la Argentina, a partir de la década de 1870 es posible observar un incipiente cambio: muy lentamente empiezan a dejar de usarse el “por” o el “de” que normalmente antecedian y presentaban el nombre del autor en las portadas. Ya en los primeros años de la primera década del siglo XX, el uso de estas preposiciones empieza a ser poco común. Ya no hay un enlace sintáctico entre el nombre de la obra y el del autor. ¿La ausencia señala un cambio en el código de lectura? ¿Podría relacionarse esto con un nuevo estado de la función autor? Asimismo, se da una inversión en el orden acostumbrado: primero aparece el nombre del autor y luego el de la obra. ¿Empieza a ser más importante (al menos en algunos casos) el nombre del autor que el de la obra? Si así fuera, sería consecuente con el

En “Dos palabras del autor”, Cambaceres sale a contradecir esa lectura, postulándose autor al tiempo que tomando distancia de su personaje y sin asumir como propio el nombre que ya todos le asignaban al responsable de la obra. En esa introducción, repite lo ya dicho en una carta pública a Pedro Goyena,<sup>3</sup> que no es el vago y que *Potpourri* no es una autobiografía:

nadie tuvo derecho a suponer en el autor de un libro anónimo, particular modesto *par le fait*, que llevara su petulancia hasta *dragonear* de héroe de la fiesta, gritando a voz en cuello: ¡aquí estoy yo; soy, como quien no dice nada, Rousseau y allá van mis confesiones! (Cambaceres, 2016: 33).

Más allá de estas aclaraciones, vale observar que la repetición del subtítulo *Silbidos de un vago* le daba a *Música sentimental*—desde la portada— una marca de identificación autoral; el autor anónimo de esta obra era el mismo autor anónimo de *Potpourri*. “Silbidos de un vago” resultaba casi un equivalente de la fórmula “por el autor de...”, todavía usual en el siglo XIX, caracterizada por Genette como una declaración de identidad entre dos anonimatos, que pretende capitalizar el éxito del libro precedente, y que logra constituir una entidad autoral sin utilizar un nombre propio (Genette, 2001: 42). ¿Cambaceres empezaba a adoptar ese vacío como una especie de firma personal?

Lo cierto es que juega provocativamente con la función autor, en el borde ambiguo de todas sus variantes. Juega con un anonimato que no deja de ser transparente, pero también con un posible heterónimo, que a su vez es problemático porque Cambaceres no ha independizado del todo a esa posible figura autoral sino que ha sembrado su biografía ficcional de elementos que remiten a su propia biografía. Jugando con aquel anonimato transparente, o con este heterónimo problemático, o en el mismo borde ambiguo entre ambos, pero en todos los casos jugando a sustraer y

---

declive del anonimato. El nombre del autor funcionaría como una marca, un sello, ya no ligado a un libro, a un texto en particular, sino a una obra como conjunto de textos. La obra de Cambaceres se inscribe en este período de cambios editoriales (para la función autor).

<sup>3</sup> En una carta firmada por “[e] autor de *Potpourri*”, fechada el 3 de abril de 1883 y publicada en *El Diario* el 2 de mayo del mismo año, Cambaceres le decía a Pedro Goyena: “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.” (Cambaceres, 2016: 273).

enmascarar el propio nombre, Cambaceres termina por hacerse –luego de sus dos primeras novelas– un nombre literario y una figura de autor.

Vale destacar, entonces, la operación que realiza entre 1882 y 1884, en lo que va de *Potpourri* a *Música sentimental*. Sin firmar sus dos primeras novelas, y articulando esa reticencia con una literatura chismosa y obscena, termina por generar ese éxito ruidoso que le permite hacerse y asumir una posición en el campo literario. Mientras se publican las últimas reseñas y artículos sobre *Música sentimental* durante octubre de 1884, *El Mosquito* publica el 2 de noviembre un retrato de Cambaceres en su “Galería contemporánea” de celebridades, bajo el epígrafe de “Literato argentino” (Figura 5). Nada parece recordarse ya de su paso también ruidoso por la escena política. Como miembro de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, había propuesto la separación de la Iglesia y el Estado en el contexto de la reforma de la Constitución Provincial; en 1874, impugnó por fraude las elecciones a diputados, en las que su propio partido había salido victorioso y él mismo había resultado electo; ambas intervenciones generaron tensiones, no tuvieron una respuesta favorable y determinaron su progresivo alejamiento de la política a partir de 1876. Hacia 1884, por lo que se puede ver en el retrato de *El Mosquito*, Cambaceres ya no es una figura política sino que se ha vuelto ante todo una celebridad literaria, por medio de la singular, juguetona y provocadora estrategia de no firmar sus libros.

### El espectro del narrador

La sustracción o enmascaramiento del nombre del autor en las dos primeras novelas de Cambaceres se articula con el particular sistema de nombres que se despliega en el interior de las novelas. Lo más llamativo es la correlación entre la sustracción del nombre del autor y la sustracción del nombre del narrador. Como bien señala Julio Schwartzman, “el anonimato es al autor lo que la renuencia a nombrarse es al narrador” (Schwartzman, 2014a: 2). Cuando las circunstancias exigen que se presente o alguien más lo nombre, el narrador es Fulano o Fulanito, el hijo de Zutana; se fulaniza, dice Schwartzman.

Cambaceres ha hecho todo lo posible por tender una trampa a los lectores incautos, jugando con la ambigüedad y prestando a la autobiografía del narrador datos de su propia biografía. [...] Un narrador en primera persona puede evitar con relativa naturalidad el camino de la autopresentación inmediata con que arranca *El Lazarillo de Tormes*, o la forma sesgada en que Huckleberry Finn se deja nombrar, en el primer capítulo de sus *Adventures*, por Miss Watson. Pero el vago, en esta materia, juega a las escondidas. Cuando el relato exige que se presente a un tercero y que el otro lo llame por su nombre, se escurre artificiosa y ostensiblemente. (Schwartzman, 2014a: 2).

Sin embargo, en cuanto a la falta de nombres, vale señalar una diferencia entre ambos casos. El nombre del narrador confundía por su inexistencia; debajo de la máscara, más allá del Fulano, no hay más que vacío (no un nombre oculto). Extendiendo y jugando con la analogía que presenta el propio Cambaceres en “Dos palabras del autor”, se podría imaginar que, a diferencia de una foto donde, por ejemplo, aparece retratada una persona real asomada en el marco de una ventana, alguien de quien solo vemos la cabeza, una pintura puede mostrar una cabeza que se asoma de igual modo pero no necesita un cuerpo que la sostenga y le dé vida para asomarse en el marco de esa misma ventana. En “Dos palabras del autor” Cambaceres dice de los “ejemplares” *reales* del Club del Progreso (cap. XIV): “he seguido el procedimiento de los industriales en daguerrotipo y fotografía” (Cambaceres, 2016: 30). En cambio, para explicar el origen de sus criaturas ficticias, recurre a la analogía pictórica:

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 Uds. han colaborado alcanzándome la pintura.  
Sea los colores nobles y delicados, los matices puros que he puesto en Juan y en la índole del carácter del mismo vago [...].  
Toda esta factura, lo repito, sin pararme en individuos, nadie ha *posé* en mi taller. (Cambaceres, 2016: 34).

Si bien no hay certeza de que Flaubert haya dicho “Madame Bovary c’est moi”, la frase puede aún ser considerada una declaración respecto del modo de funcionamiento de la literatura (del siglo XIX). Flaubert —o quien le haya hecho afirmar que Madame Bovary era él— estaba quitando al personaje todo estatuto de realidad y situándolo en la imaginación del autor; Madame Bovary era una de sus criaturas imaginarias, no una mujer real que pudiera ser identificada; podía ser cualquier mujer o ninguna: así funciona la ficción, la creación literaria. Es por eso interesante que una afirmación en sentido contrario desemboque en la misma conclusión; Cambaceres dirá más de una vez que no es el vago; puntualmente a Pedro Goyena, empeñado en homologar personaje y autor, le contestará que el vago “pueden ser muchos y que puede ser *ninguno*, rechazo la personería” (Cambaceres, 2016: 273). La diferencia entre ambos casos, aquello que justifica que dos afirmaciones contrarias estén queriendo explicar lo mismo —que la literatura no requiere basarse en la realidad para darle vida a un personaje—, está dada por la persona gramatical que narra. El narrador objetivo, aséptico, de Flaubert, a partir del cual la estética realista alcanza su cumbre y así se encamina al cientificismo del movimiento naturalista, parecía estar observando la realidad, sin

mediaciones. En cambio, ese yo (sin nombre) de *Potpourri* no podía leerse más que como autobiográfico en el contexto de la literatura argentina de la década de 1880.

El narrador de *Potpourri* y *Música sentimental* es identificado desde el paratexto como un/el vago. Recordemos, sin embargo, que ese nombre común que lo identifica como lo haría un nombre propio no es el que lleva al interior de la novela (el texto), donde, como se dijo, no tiene ninguno. Entre las confusiones que esa falta de nombre podía generar, vale subrayar la del diálogo del capítulo XVI de *Potpourri*, donde Juan, luego de explicarle al narrador la conveniencia de tener una amante, le dirige la siguiente pregunta: “¿Entiendes, Fabio?” (Cambaceres, 2016: 163). Este nombre era uno de los habituales en el elenco de personajes característicos de la comedia y la literatura (fundamentalmente españolas). En la novela de Cambaceres, su mención no hace más que nombrar al protagonista de un modo lúdico, que depende del sobreentendido contextual de la época, y que una vez más conecta la novela con un antecedente cultural. Pero también es un nombre incluido en un sintagma.<sup>4</sup> Encontramos la misma pregunta en un poema de Lope de Vega (“Mientes, Fabio”) y en más de un diálogo dramático de las obras en las que Fabio es un personaje (normalmente un criado). Como en muchas otras ocasiones de sus dos primeras novelas (pero sobre todo en *Potpourri*), Cambaceres apela a lo “preconstruido” (Amossy y Pierrot, 2010: 113) que provee la lengua como sistema y reserva cultural.<sup>5</sup>

Barthes señala que cuando un narrador en primera persona es un personaje, es decir, cuando es el campo de imantación de una combinación relativamente estable de semas, ese yo deja de ser un pronombre para convertirse en un nombre (Barthes, 2015: 75). Pero para que ese yo mantenga su estatuto de personaje y nombre es necesario que remita virtualmente a un cuerpo, que ese cuerpo habite el espacio de la diégesis. Así sucede en *Potpourri*. En cambio, en *Música sentimental*, esta condición se va deteriorando. Ese yo, que ha abandonado el juego de esconderse, de generar la necesidad de ser nombrado con un nombre propio y escapar de allí por la vía fulanizadora, empieza a perder participación en la acción para ir transformándose en un mero testigo de lo que otros deciden y hacen. Desde que Pablo recibe un balazo y comienza el reposo y la convalecencia que harán que se manifieste la sífilis que permanecía latente en su organismo, el narrador prácticamente

<sup>4</sup> En el número del 18 de septiembre de 1887 de *El Mosquito* encontramos una imagen publicitaria (en la que una mujer exhibe una hoja impresa) cuya leyenda dice: “Una magnífica publicación que se vende a un nacional a beneficio de los establecimientos italianos de beneficencia. Entiendes, Fabio?”. Se podría inferir que en aquella época el “¿Entiendes, Fabio?” tenía una función fática (Jakobson, 1984), que era una forma de cerrar una intervención y de ese modo asegurarse de que lo dicho había sido comprendido por el/los interlocutor/es.

<sup>5</sup> Cfr. Schwartzman (2014b) y Cisneros (2000).

solo observa cómo Loulou cuida del enfermo, y a veces ni siquiera eso. Pero la pasividad y la distancia del foco de la acción no lo alejarán de su función narrativa. Comenzará a perder corporalidad y seguirá narrando desde una perspectiva omnisciente; incluso apelará al estilo indirecto libre, procedimiento poco esperable para un texto gobernado por un narrador homodiegético.

En su estudio sobre Flaubert, Mario Vargas Llosa explica: “La raíz del estilo indirecto libre es la ambigüedad, esa duda o confusión del punto de vista, que ya no es el del narrador pero no es todavía el del personaje” (Vargas Llosa, 1975: 231). En *Música sentimental*, a partir de la segunda mitad, el narrador alcanza por momentos la omnisciencia y, desde ese inverosímil plano narrativo, que rompe con la lógica enunciativa de la novela, en alguna ocasión su voz se confunde con la de Pablo. En el capítulo XXIII, mediante el estilo indirecto libre, el narrador presenta la aversión y el rencor que Pablo –en el delirio de la fiebre causada por la herida recibida en el duelo– siente por Loulou:

¿No era ella la causa de todo, la sola autora de su desgracia? Se había portado como una perversa, como una infame. Y decía, después, que lo quería... ¡Mentira, qué lo había de querer! Lo que había querido era engañarlo, explotarlo, como hacían todas las desorejadas de su especie. Ahora recién abría los ojos, ahora empezaba a conocerla. (Cambaceres, 1884: 221-222).

Poco después, en el capítulo XXVIII, la voz del narrador se fusionará con la de Loulou. En lo que empieza siendo un diálogo entre ambos, cuando él le cuenta que Pablo la ama, ella le reprocha que intente engañarla, ilusionarla; es entonces el narrador quien cuenta el largo juicio que Loulou hace de sí misma, en el que su posición social y, más específicamente, su condición de prostituta obstruirían toda posibilidad de que ella y Pablo puedan formar una pareja, un hogar, una familia. No solo él está infectado:

Era una miserable, es cierto, una mujer corrompida; pero si había sido capaz de degradarse hasta llegar a hacer de su cuerpo un tráfico repugnante, no alcanzaba su abyección hasta prostituir también sus sentimientos, hasta explotar la gratitud de su amante, exigiendo de su hidalguía el pago de lo que no le había vendido.

[...]

Porque tal era la justicia de la pena a que el mundo condenaba a las mujeres como ella: no solo el delito las manchaba, sino que su contacto, como el de los sarnosos, infectaba también a los demás. (Cambaceres, 1884: 264-266).

Jorge Panesi define al vago como un moralista equívoco (Panesi, 200: 278). Estos dos ejemplos de estilo indirecto libre, de los que solo hemos citado un

breve fragmento, son los más largos de *Música sentimental*. Como se puede observar, en ambos casos se trata de una crítica contra Loulou presentada por el narrador; en el primer ejemplo, proviene de los pensamientos de Pablo, que repudia la traición de ella, por cierto esperable para una mujer de su condición; en el segundo, la fuente de lo que leemos es la propia Loulou, quien se agravia a sí misma. Como respuesta a estas críticas, el narrador toma distancia de lo que los personajes han expresado a través del discurso indirecto libre. Así, le pedirá a Pablo que no sea injusto con Loulou, que le tenga compasión y entienda que ella es “víctima primera de sus propios extravíos” (Cambaceres, 1884: 229). Y considerará insensata la autocondena de Loulou, su impulso inicial –vencido luego por los celos– de renunciar a Pablo. El escepticismo cínico del narrador lo lleva a desaconsejar las relaciones surgidas de pasiones extremas; en su opinión, lo mejor para estos personajes sería separarse, pero Loulou está embarazada de Pablo y, al igual que en *Potpourri*, “las crías obligan” (Cambaceres, 1884: 272).

Se podría decir que en estas dos primeras novelas de Cambaceres nos encontramos con un narrador que se extralimita, incluso en un sentido espacial. Además de la manera recién descrita en que alcanza la omnisciencia en *Música sentimental*, vale recordar el movimiento que realiza en el capítulo XVI de *Potpourri*, al “salirse” del diálogo que, como personaje, mantiene con Juan luego de la noche pasada en el baile de carnaval en el Club del Progreso, en la que advierte por primera vez la infidelidad de María y ve cómo ambos esposos se engañan mutuamente sin sospecharlo. Como en un aparte teatral, las notas al pie de ese capítulo le permiten, por ejemplo, contarle al lector lo que hubiese querido decirle a Juan para insinuarle el engaño de su esposa: “Y tu mujer, ¿qué pitos toca mientras tanto?” (Cambaceres, 2016: 160). El narrador se desdobra, desciende al pie de la página –donde ineludiblemente se vuelve visible la escritura– para decir con la concisión del personaje lo que, en el espacio principal de la página, hubiese tenido que pensar como narrador.

Sería difícil determinar el grado de conciencia con que Cambaceres lleva a cabo estos procedimientos; en cambio, parece más fácil de afirmar que, por la libertad –experimental– con que se mueve, no le preocupa ajustarse a los mecanismos tradicionales de composición novelística, para entonces ya consagrados por la literatura europea. Sin embargo, también es cierto que Cambaceres pronto dejará atrás estos “descuidos” o transgresiones en el trabajo con el narrador y sus próximas dos producciones ya no mostrarán características destacables respecto del canon formal de la novela realista. En el momento mismo en que se decide a firmar sus novelas, primero *Sin rumbo* (1885) y luego *En la sangre* (1887), Cambaceres abandona la figura y el dispositivo narrativo del vago y pasa a la tercera persona.

### Los personajes y sus nombres

Cambaceres pareciera desestimar el salto que dio la novela moderna en las primeras décadas del siglo XVIII respecto de los nombres propios. Ian Watt señala que una de las características fundamentales del nuevo modo de representación de la realidad consiste en darles a los personajes nombres ordinarios, nombres que ya no remitan a un personaje histórico ni a un tipo, ni tampoco a un corpus literario o dramático que brinde por anticipado a los lectores o espectadores un perfil del personaje. Los nuevos nombres debían ser los de un individuo común (Watt, 1962: 18-20). Cambaceres pareciera no detenerse mucho a pensar los de su primera novela; para sus protagonistas opta por nombres muy genéricos: Juan y María, no muy lejanos de Fulano o Mengano. En este sentido, Barthes señala:

Llamar a los personajes, como lo hace Furetière, *Javotte*, *Nicodème*, *Belastre* es [...] acentuar la función estructural del Nombre, declarar su arbitrariedad, despersonalizarlo, aceptar la moneda del Nombre como pura institución. Decir *Sarrasine*, *Rochevide*, *Lanty*, *Zambinella* (sin hablar de *Bouchardon*, que existió realmente) es pretender que el sustituto patronímico está *lleno* de una persona (civil, nacional, social), es exigir que la moneda apelativa sea de oro (y no dejarla al capricho de las convenciones). (2015: 101)

Como novela en clave, *Potpourri* contiene alusiones peyorativas a individuos reales identificables mediante los rasgos biográficos ofrecidos por el indiscreto narrador. Y mientras que esos nombres propios brillan por su ausencia, algunas figuras públicas contemporáneas aparecen claramente nombradas en situaciones risibles. Por un lado, los individuos reales referidos en el capítulo del baile de carnaval en el Club del Progreso comprenden una serie de semas que no encuentran un nombre propio que los convierta en predicado, en “inductores de verdad” (Barthes, 2015: 196). El texto esconde deliberadamente el sujeto. Por otro, algunos nombres históricos –Miguel Cané, Lucio V. López, Manuel Láinez, Roque Sáenz Peña, Pedro Goyena– aparecen mencionados del mismo modo en que, según Barthes, los utiliza Balzac; refuerzan el efecto de verdad, colaboran con la estética realista, dado que solo son mencionados al pasar, como si formaran parte de un decorado; haberlos hecho interactuar con los personajes ficticios los habría teñido de impostura.

Adriana Amante ha propuesto que si *Potpourri* es una novela en clave, que “oculta los nombres que de lo real han ido a parar a la ficción”, *En la sangre* podría pensarse como “una novela de función pronominal”: en la última novela de Cambaceres, nombres como Genaro o Máxima –los protagonistas centrales del relato– funcionarían en tanto pronombres, en el sentido de que son formas de decir “posibles nombres futuros (reales) que –

de no tomarse los suficientes recaudos— podrían ser como ellos, convertirse en ellos, ocupar su lugar” (Amante, 2005: 17-18). La hipótesis es iluminadora respecto del funcionamiento peculiar de los nombres propios en las novelas de Cambaceres. En *Potpourri*, sin embargo, el sistema onomástico es más complejo, como hemos visto, y no se reduce a los nombres cifrados en clave, aunque este aspecto haya jugado un papel fundamental en el escándalo causado por la novela. Así, ya pueden encontrarse en ella, incluso, nombres que podrían funcionar en modo pronominal: Juan y María son nombres genéricos que podrían ser ocupados por cualquiera, a la manera de los Genaro y las Máxima de *En la sangre*.

*Música sentimental* abandona el terreno de la novela en clave y el chisme. No obstante, mientras que el autor sigue sosteniendo su anonimato transparente, los nombres de los personajes centrales —Pablo y Loulou— funcionan en la modalidad pronominal de Juan y María o de Genaro y Máxima. En el primer capítulo, el narrador describe las “mercaderías humanas” cargadas por el vapor que acaba de llegar a Francia y, en seguida, se presenta a sí mismo y al protagonista de la novela:

Entre los presentes estoy yo y está el héroe de mi cuento. / Qué es? / En globo, uno que va a liquidar sus capitales en ese mercado gigantesco de carne viva que se llama París. / En detalle, un hombre nacido en Buenos Aires; ha heredado de sus padres veinte mil duros de renta y de la suerte, un alma adocenada y un físico atrayente (Cambaceres, 1884: 3).

Sin importar el punto de vista, desde lejos o desde cerca, Pablo no dejará de ser un tipo; incluso visto en detalle, su presentación inicial no configura un sujeto singular sino un tipo nacional: el joven rastacuero porteño que va a consumir su herencia a París. Su nombre genérico (sin apellido) va en la misma dirección y termina por constituir al personaje como una figura; esto es, ya no “una combinación de semas fijados en un Nombre civil” asociados a una psicología y a un tiempo biográficos, sino más bien una “configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas” (Barthes, 2015: 76). En sus relaciones sociales con la prostituta Loulou, el rastacuero Pablo forma parte del “mercado de carne viva” de París; ambos constituyen una pareja de figuras, como lo son también, en otros sentidos, Juan y María o Genaro y Máxima. Y si el rastacuero es porteño, la prostituta es francesa. En ese sentido, se podría decir del nombre de Loulou algo de lo que Barthes propone al analizar la literatura de Proust. Si los nombres propios no son meros índices que designan sin significar, sino un “signo voluminoso [...], cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir” (Barthes, 2011: 119), uno de los significados de los nombres proustianos es “la nacionalidad y todas las imágenes que se pueden asociar a ella” (125).

Existan o no, propone Barthes, nombres como Laumes, Argencourt, Villeparisis, Combray o Doncières, no dejan de presentar una “plausibilidad francofónica” y “su verdadero significado es: Francia, o mejor todavía, la ‘francidad’” (124). Y si el nombre Loulou hace del personaje un tipo nacional, en *Potpourri*, el nombre del criado gallego del narrador, don Juan José Taniete, pronunciado por él mismo como “Juan *Jusé* Taniete” (2016: 70), funciona de un modo similar, remitiendo a las opciones fonéticas de la lengua gallega que se desplegarán exagerada y permanentemente en el habla del personaje. En tanto tipos locales y desde sus propios nombres, el criado gallego vale por sus relaciones con el amo criollo tanto como la prostituta francesa por sus relaciones con el rastacuero porteño.

El 8 de octubre de 1884 *El Nacional* señalaba que *Música sentimental* se encontraba saturada del bajo fondo parisino en que se degradaban “los *Pablos criollos* y las *Loulous boulevardières*”, y proponía que “no ha sido escrita para ellas, sino para ellos, los *Pablos* que se vinculan a las *Loulous*” (Cymerman, 2007: 760-761). Al pasar del singular al plural y del plano de los personajes al plano de los lectores, esta reseña no solo concibe a los personajes como tipos sociales y locales sino que intenta establecer un puente entre la realidad y la ficción y, como sugería Amante respecto de los personajes de *En la sangre*, hace funcionar –nuevamente en calidad de advertencia– aquellos nombres ficcionales genéricos como pronombres que podrían ser ocupados en cualquier momento futuro por otros posibles nombres reales.

Pablo y Loulou son casi los únicos personajes que tienen un nombre propio en *Música sentimental*. El narrador, el mismo vago de *Potpourri*, persiste en su resistencia a ser nombrado, mientras que el cónsul argentino en Mónaco –el otro personaje que reaparece en la segunda novela de Cambaceres al ser convocado como padrino en el duelo que, por su amorío con la condesa, tiene Pablo con el conde– ha perdido el genérico apodo de Pepe con el que era nombrado en *Potpourri* y ahora se lo enuncia tan solo como el “cónsul” (Cambaceres, 1884: 205). La condesa y el conde tampoco son llamados por sus propios nombres, lo mismo que el médico que atiende la herida y luego la enfermedad de Pablo: en los tres casos, son siempre enunciados como la condesa, el conde y el médico.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En el cap. XII, cuando el conde y Loulou irrumpen en la casa de Pablo y lo sorprenden reunido con la condesa y el narrador, alguien dice: “Lucas Gomez, y Loulou!” (Cambaceres, 1884: 136). Como parte de un rápido diálogo digno de una comedia de enredos, esa intervención –cuyo locutor no se explicita, pero puede inferirse que se trata del vago– podría llevar al error de asignar el nombre de Lucas Gómez al conde, así como en *Potpourri* el sintagma “¿Entiendes, Fabio?” podría llevar a creer que este es el nombre del narrador. Sin embargo, el nombre Lucas Gómez –originalmente, el de un Alcalde español– formaba parte de una tradición oral que había hecho del sintagma una expresión aplicable a un momento en que las cosas salen mal, en que lo planeado fracasa. Al respecto, Luis Montoto y Rautenstrauch aclara: “Cuando a la postre sale mal un negocio por torpeza o ineptitud de quien en él anda, se suele invocar el

En la misma línea de Pablo y Loulou, la casi total ausencia de nombres propios de los personajes secundarios tiende a constituirlos también como meros tipos o figuras y devalúa toda ilusión realista. La austeridad para nombrar a los personajes se da, sin embargo, sobre un fondo más complejo y contrastante, en el que ciudades, pueblos, clubes, cabarets, barcos, calles o tiendas se enuncian en muchas ocasiones con nombres cargados de singularidad y en muchos casos con sus nombres reales. Ya en papel de *cicerone* del joven argentino en París, el narrador le aconseja a Pablo un cambio de vestimenta para adaptarse al ambiente parisino; le propone abandonar ese aspecto que le dan las tiendas de Buenos Aires (la “zapatería de Fabre, sastrería de Bazille, sombrerería de Gire”) y lo manda a las tiendas de moda en la capital francesa: “Vaya, luego, a lo de Charvet, calle de la Paz; se encontrará con un camisero conveniente. En seguida, a lo de Pinaud, sombrerero y, por último, lléguese por la zapatería de Galoyer, boulevard des Capucines” (12-13).

La novela no solo experimenta sobre el espacio discursivo de los nombres propios sino que se muestra muy consciente de lo que ellos implican en una sociedad, como la de Buenos Aires o París. Las tiendas parisinas de Charvet, Pinaud y Galoyer no son recomendadas por el valor de uso de sus productos sino por la reputación de sus nombres de moda: “Sobre el mérito del artículo, está el nombre de la casa y la *réclame* consiguiente” (13). Y, en ese mercado de carne viva que es París, las prostitutas Loulou y Blanca se muestran muy conscientes respecto de lo que implican sus propios nombres. El de Loulou aparece por primera vez en la carta que el vago le envía para concertar una cita con Pablo. Allí, su nombre se presenta de dos maneras: “Loulou”, en el encabezado, en el espacio interior de la carta; “*Madame L. de Préville*”, en el sobre (16). Ese doblez tendrá su despliegue cuando –acompañadas por una tercera mujer– Loulou y Blanca lleguen al teatro y el narrador le hable de ellas a Pablo. Tal como esa madre “postiza” con la que llega Loulou y que funciona como un “comodín” y un “*truc*” que le permite ganar unos “diez o veinte luses más”, dándole cierto “*cachel*” y haciéndola posar como hija de familia, también los nombres propios de las prostitutas son recursos de “*mise en scène*” y formas de “*faire l’article*” (24-25): la marca de la mercadería y la apariencia con la que circula. La madre postiza de Loulou es una antigua prostituta que “en sus buenos tiempos, la llamaban Rigolblague” y “hoy se deja decir la señora de Preville” (24). La futura pareja de Pablo “circula con el nombre de Loulou” (25). En cuanto a Blanca, el

---

nombre de aquel famosísimo alcalde que, al firmar unas embrolladas diligencias, trocó las letras de su nombre y de su apellido; resultando una expresión nada limpia y mal oliente” (Montoto y Rautenstrauch, 1921: 49). En síntesis, el nombre Lucas Gómez era un equivalente de *la cagamos*.

narrador relata el origen de su nombre en una breve biografía. Llegada a París desde la aldea rural donde fue engendrada,

empieza su carrera de criada con el nombre de Fanchón que le dieron en la pila y treinta francos al mes, la sigue de *cocotte*, con diez o quince más, llamándose Blanche d’ Armagnac –es mucho más *chic*– y acaba por morirse averiada y sin un medio en el hospital, o por ser un ejemplar de “La Morgue” (26).

Los nombres de las tres prostitutas son formas de la puesta en escena y de la pose: se trata de nombres de artistas, en una novela cuyo narrador concibe una continuidad entre las actrices de la escena teatral “de *genre*” y las prostitutas de la calle (21). El nombre de la artista es también parte del artificio y del simulacro de la escena, y engendra el deseo de los espectadores con el prestigio que rodea su circulación pública en la prensa o en la literatura: “Se sueña con la heroína cuyo nombre, prestigiado por el velo de la mentira en las páginas de la crónica o de la novela, suena en nuestros oídos como la promesa de un mundo de delicias” (31).

En *Cobetes*, los fragmentos de Baudelaire que solo se publicaron póstuma e íntegramente en 1887, se puede leer la siguiente definición: “¿Qué es el arte? Prostitución” (1947: 19). Enigmática como muchos de esos fragmentos, la reflexión relaciona de un modo complejo el arte con el intercambio y la circulación mercantil de los cuerpos y de sus goces. En *Música sentimental* el nombre de artistas y prostitutas es parte fundamental de la apariencia de la mercancía ofrecida. Por ello no debe pasarse por alto que en las “Dos palabras del autor”, que Cambaceres agrega en la edición parisina de *Potpourri*, el propio nombre y la reputación del autor –aún anónimo– aparezcan enunciados bajo la forma monetaria del trabajo y de la ganancia: “esos billetes de banco que se ganan sudando y que se llaman nombre, fama, reputación” (2016: 29).

El juego que hace Cambaceres en torno a los nombres del autor, del narrador y de los personajes es transgresor en varios planos y sentidos. En cuanto al anonimato en el que se publican *Potpourri* y *Música sentimental*, no solo hace un uso de esa práctica cuando no está en el horizonte de expectativas, sino que lo ejerce sistemática y firmemente de edición en edición de un mismo texto, y en el pasaje de una a otra novela, entre 1882 y 1884. En el terreno del narrador, se podría pensar como una insumisión similar la sostenida resistencia de Cambaceres a darle un nombre en los dos volúmenes de *Silbidos de un vago*, lo que provocaba una caída de la ilusión

realista y habilitaba todo tipo de posibles asociaciones entre autor y narrador.<sup>7</sup> Por último, las dos primeras novelas de Cambaceres parecen ser un espacio abierto a la experimentación con los nombres propios de los personajes e incluso a la explicitación de cierta conciencia crítica sobre ellos. Cuando la novela realista ya ha avanzado en una dirección determinada y establece cierta regla onomástica, Cambaceres no solo exhibe su carácter convencional sino que experimenta con un variado y singular sistema de nombres. “Toda subversión, o toda sumisión novelesca, comienza [...] por el nombre propio”, observa Barthes (2015: 101). En *Potpourri* y *Música sentimental*, el del nombre propio es uno de los terrenos sobre los cuales Cambaceres experimenta; ese terreno le dio la oportunidad de subvertir un género que abordaba por primera vez y que todavía no se encontraba consolidado en la literatura nacional.

### Final de juego

En su ya clásica lectura sobre “El matadero”, Ricardo Piglia decía: “La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción” (1993: 9). Se podría pensar que, en la década de 1880, la élite letrada argentina ya podía contarse a sí misma mediante la ficción, pero debía hacerlo en tercera persona, para conjurar, o al menos atenuar, la lectura autobiográfica, como Cambaceres lo hará en 1885 con *Sin rumbo*. Todavía un año después, sin embargo, parece seguir jugando a borrar los límites entre su figura de autor y sus propias criaturas ficcionales. Una nota de *Sud América*, publicada el 15 de julio de 1886, hace la crónica de una visita a su casa. Se trata del periódico que, con motivo de la aparición de *Sin rumbo*, había publicado dos extensas notas, firmadas por Cané y por García Merou, que hacían un balance crítico de las obras de Cambaceres; se trata también del diario con el que el autor firmará un contrato para publicar en forma de folletín su última novela, *En la sangre*, en 1887. La crónica de 1886 puede considerarse parte de una intensa campaña publicitaria que *Sud América* empieza a organizar muy tempranamente respecto de esa cuarta obra del autor. Cambaceres ya es una celebridad literaria, el “reputado autor de *Los silbidos de un vago* y de *Sin rumbo*” (Cymerman, 2007: 794), y *Sud América* hace un retrato del autor en su hogar. Llama la atención el modo en que el cronista, al nombrar la obra, la organiza: de un lado, *Potpourri* y *Música sentimental* se han vuelto una sola obra, unificadas por el subtítulo que ahora ha devenido título

---

<sup>7</sup> Una trampa fundamental, en el pasaje que va de la publicación de *Potpourri* a *Música sentimental*: cuando Cambaceres publica la primera edición de *Potpourri* en Buenos Aires, enseguida se hace público que sale de viaje a París; en la siguiente novela, *Música sentimental*, el vago narra su viaje a Francia; así, ante la mirada de sus lectores contemporáneos, Cambaceres parece haber hecho el mismo trayecto que el vago, y solo vuelve a Buenos Aires con los ejemplares de *Música sentimental* que hace imprimir en París.

y que pone al vago en primer plano; del otro lado, *Sin rumbo*, la novela en que Cambaceres ha abandonado definitivamente esa figura narrativa en primera persona y ha trabajado cuidadosamente con un narrador en tercera. Estampando su nombre en la portada (Figura 6), Cambaceres ha dejado de jugar a las escondidas. Sin embargo, junto al cronista de *Sud América* parece seguir inclinado a practicar el juego que ha sostenido de manera experimental en sus primeros dos libros y que ha ofrecido como un plato jugoso a sus lectores; tal como se muestra y es mostrado en la crónica, Cambaceres sigue probándose las máscaras de sus personajes. Se podría pensar entonces en una estrategia pactada entre el autor, el cronista y la dirección de *Sud América*: para promocionar *En la sangre*, eligen el camino trazado por las repercusiones de las dos primeras novelas, aquellas que Cambaceres supo explotar y por momentos intentó confrontar. El resultado es un juego que se despliega en la zona fronteriza entre las categorías de autor, narrador y personaje.

Situada en el límite entre la calle del Buen Orden y la avenida Montes de Oca, la casa de Cambaceres parece “un castillo colocado sobre una colina en miniatura”; allí vive “como un príncipe” (Cymerman, 2007: 793). La descripción de la entrada y el acceso sucesivo a algunos de los interiores confirma ese aspecto señorial y lujoso. Llegado a una sala saturada de gobelinos, cuadros, cortinados, sillones y muebles de “valor inapreciable” (Cymerman, 2007: 793), el cronista atisba una puerta y juega a imaginar lo que podría verse detrás:

Después se ve otra puerta detrás de la cual sospecha uno ver esa cama ancha, chata, cómoda y muelle de que Eugenio Cambaceres nos habla en uno de sus libros –dormitorios que son un nido de amores, de perfumes suaves, dormitorios de novios que van a recibir a la que ha de reinar en el hogar por toda una vida. (Cymerman, 2007: 793)

En este punto, al relacionar esa cama que *se sospecha ver* detrás de la puerta con aquella otra que *se ha leído* en uno de los libros del autor, se pone en juego una lectura en clave autobiográfica que permea y reactualiza toda la descripción de la casa. Hemos sido dispuestos en un interior saturado de objetos y lujo como aquel que se describía en el capítulo XVIII de *Sin rumbo*, el de la casa de la calle Caseros, donde Andrés –el protagonista de la novela– solía recibir a sus amigas y tiene sus encuentros amorosos con la Amorini. Algunos de los adjetivos con que el cronista de *Sud América* caracteriza la anchura y la comodidad de esa cama que imagina y sospecha ver, así como el modo en que su discurso los acumula sucesivamente en la frase, acusan la memoria de la lectura de aquel capítulo de la tercera novela de Cambaceres: “en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieil or*,

la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.” (Cambaceres, 1885: 112-113).

Hay diferencias, claro, y el cronista de *Sud América* no deja de plantearlas, como si el juego fuera tanto borrar límites como restablecerlos. Así, la casa de Cambaceres, la de la calle del Buen Orden, no tiene esa doblez que caracteriza a la casa de la calle Caseros en *Sin rumbo* –tan linda por dentro y tan fea por fuera, como dirá la Amorini–, inteligentemente analizado por Noé Jitrik en “Cambaceres: adentro y afuera” (1970). Además, los sillones y muebles de la sala de la casa del autor “incitan” a una “dulce voluptuosidad”, sí, pero de una “pereza *decente*” (Cymerman, 2007: 793), subraya el cronista. En esa misma dirección moralizante, el dormitorio y la cama descriptos conformarán un espacio salvado por el matrimonio (en él, imagina el cronista, el novio recibe a quien va a reinar en el hogar para siempre), y no el espacio inmoral de la casa de la calle Caseros, donde “recibiría Andrés a sus amigas” (Cambaceres, 1885: 113).

Incluso restableciendo esos límites y esas diferencias, la crónica de *Sud América* muestra que el abandono de la figura del vago por parte de Cambaceres, así como su pasaje definitivo a la tercera persona y la presencia de su firma de autor en *Sin rumbo*, no detuvieron del todo los juegos experimentales que el autor ofreció a sus lectores. En plena campaña previa a la publicación de *En la sangre*, incluso sin haber terminado de escribirla, Cambaceres siguió explotando y autorizando hasta cierto punto algunas de las prácticas asociadas a la configuración y repercusión disruptivas de sus primeros libros. Sin embargo, cuando la cuarta novela se publica efectivamente en 1887, toda experimentación parece clausurarse. Sobre todo, la nueva novela ya no incluye ninguna trampa en la que capturar lúdicamente al público en una lectura autobiográfica, respecto de la cual toma una distancia ya contundente. Si bien algunos lectores intentan develar qué sujeto se encuentra detrás de Genaro, en una dirección referencialista y chismosa que aún puede hacerse eco del escándalo de las primeras novelas, ningún personaje de *En la sangre* puede ya identificarse juguetonamente con el autor.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> En una nota titulada “¿Quién es Genaro?”, publicada en *Sud América* el 19 de septiembre de 1887, mientras se publican en folletín los primeros capítulos de *En la sangre*, se dice que dos son las preguntas que se escuchan por todas partes: “¿Quién es Genaro? ¿Quién es el hijo del *tachero*?”. En un tono chismoso, *Sud América* juega con la productividad que implica decir y no decir: “¿Qué personalidad se oculta bajo ese seudónimo? / Nos limitaremos a decir que el misterio es fácil de sondear y que el nombre es transparente, sobre todo para los que seguimos los cursos de la universidad en la época en que Eugenio Cambaceres hizo sus estudios preparativos [...] Genaro es... vosotros sabéis perfectamente quién es el hijo del *tachero*, vosotros ya no dudéis de quien es Genaro!...” (Cymerman, 2007: 804). Este es el primero de una serie de artículos (los siguientes son del 21, el 22 y el 24 de septiembre) con los que *Sud América* se hace eco de la curiosidad y de la lectura referencialista y chismosa. En alguno de ellos, incluso, se publica una carta de un “lector de *Sud América*” sobre la identidad de la persona detrás de Genaro, que

No es casual, por ello, que la clausura de esa zona experimental de la literatura de Cambaceres —en una novela cuyo diagnóstico además implica que el problema social del país no se encuentra ya al interior de la propia clase social dirigente sino en el fenómeno de una inmigración extranjera que se percibe amenazante— coincida no solo con su aceptación definitiva en el incipiente campo literario sino también con su reincorporación final (luego de su alejamiento ruidoso en la década de 1870) en cierta zona menor de la política cultural nacional. En 1888 Cambaceres es designado delegado en París de la comisión organizadora de la participación argentina en la Exposición Universal de 1889. Pasa sus últimos tiempos gestionando la instalación y la construcción del pabellón argentino en el campo de Marte, al lado de la torre Eiffel. “Su última obra ha sido el ‘Pabellón Argentino’ en la Exposición de París” (Cymerman, 2007: 818), se puede leer al día siguiente de su muerte, el 14 de junio de 1889, en la línea final de una nota fúnebre publicada por *Sud América*, que recupera tanto la actividad política como literaria de Cambaceres. Para entonces, la obra política vuelve a quedar alineada con la obra literaria, ya cerrada a toda experimentación y a todo juego.

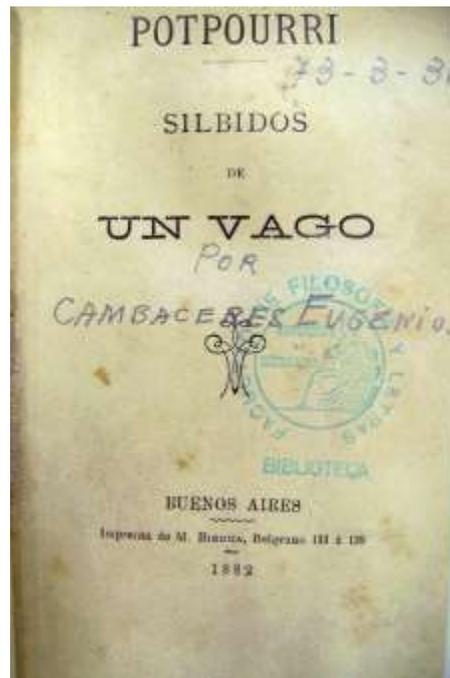


Figura 1. Portada de la primera edición de [Eugenio Cambaceres]. *Potpourri. Silbidos de un vago*. Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma, 1882.

de todos modos no se devela: se juega a decir y no decir, en el registro del chisme (cfr. Cymerman, 2007: 804-805).

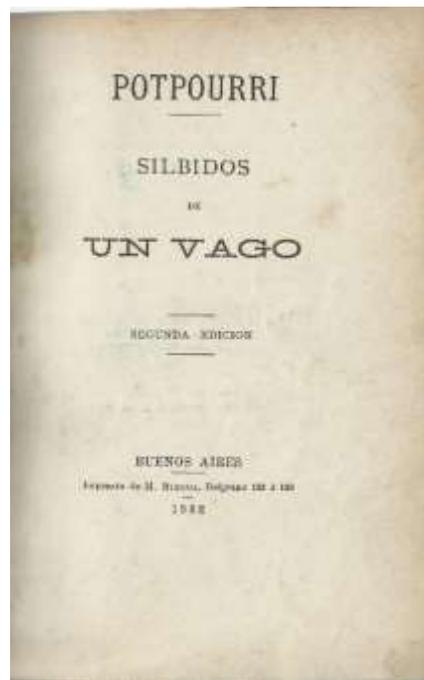


Figura 2. Portada de la segunda edición (en rigor, reimpresión de la primera) de [Eugenio Cambaceres]. *Potpourri. Silbidos de un vago*. Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma, 1882.

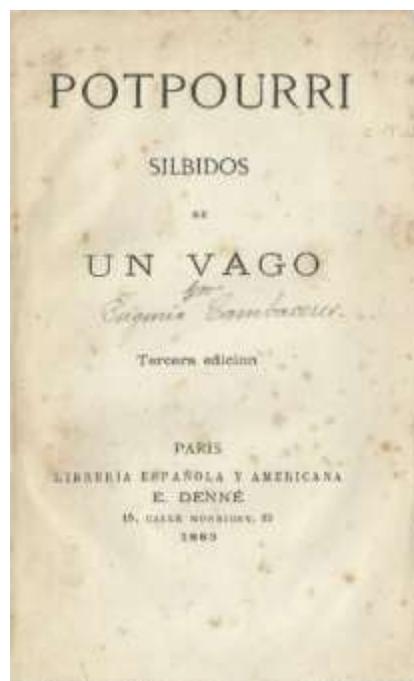


Figura 3. Portada de la tercera edición (en rigor, segunda edición) de [Eugenio Cambaceres]. *Potpourri. Silbidos de un vago*. París: Librería Española y Americana E. Denné, 1883.

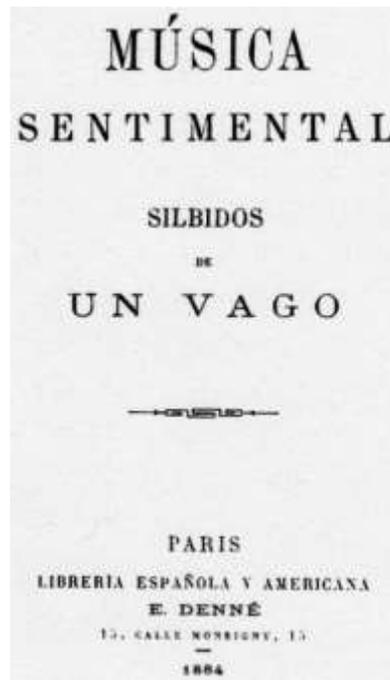


Figura 4. Portada de la primera edición de [Eugenio Cambaceres]. *Música sentimental*. París: Librería Española y Americana E. Denné, 1884.



Figura 5. Henri Stein. *Doctor Don Eugenio Cambaceres Literato argentino*. Litografía. En *El Mosquito*, sección “Galería Contemporánea”, 2/11/1884.

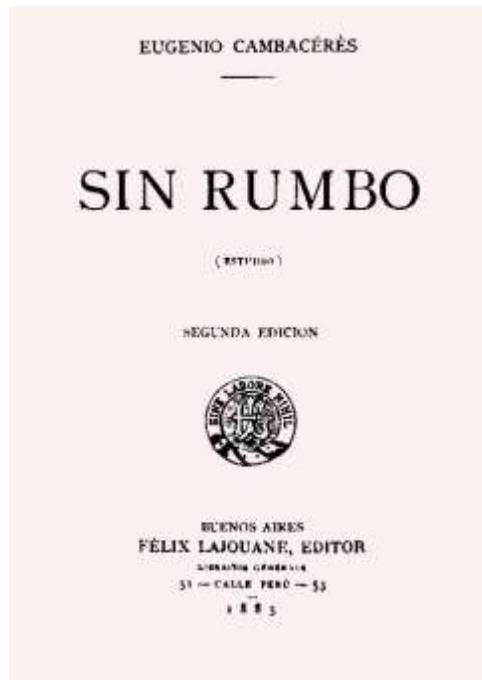


Figura 6. Portada de la primera edición de [Eugenio Cambaceres]. *Sin rumbo*. Buenos Aires: Felix Lajouane Editor, 1885

### Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. “El autor como gesto”, *Profanaciones*. (Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- AMANTE, ADRIANA. “Poner el cuerpo”, en Eugenio Cambaceres. *En la sangre*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- AMOSSY, RUTH Y ANNE HERSCHBERG PIERROT. “Lingüística, retórica y análisis del discurso”, *Estereotipos y clichés*. (Traducción y adaptación de Lelia Gándara). Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- BARTHES, ROLAND. *S/Z*. (Trad. de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- BARTHES, ROLAND. “Proust y los nombres”, *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. (Trad. de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Diarios íntimos*. (Trad. y prólogo de Rafael Alberti). Buenos Aires: Editorial Bajel, 1943.
- CAMBACERES, EUGENIO. *Potpourri. Silbidos de un vago*. (Introducción, edición, apéndice y notas por Juan Albin y Emiliano Sued). Buenos Aires: Corregidor, 2016.
- CAMBACERES, EUGENIO. *Música sentimental. Silbidos de un vago*. Primera edición. París: Librería Española y Americana E. Denné, 1884.
- . *Sin rumbo. Estudio*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor, 1885.

- CISNEROS, MARTA. “Según decimos en criollo” (*Un pot pourri de Eugenio Cambaceres*). Córdoba: Editorial de la Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto, 2000.
- CYMERMAN, CLAUDE. *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo..* Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- CHARTIER, ROGER. “Figuras del autor”, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. (Trad. de Viviana Ackerman). Barcelona: Gedisa, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. *¿Qué es un autor?* (Trad. de Corina Iturbe). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- GENETTE, GÉRARD. *Umbrales*. (Trad. Susana Lage). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- GRIFFIN, ROBERT J. “Anonymity and Authorship”, *New Literary History*, vol. 30, núm. 4, 1999.
- JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- JITRIK, NOÉ. “Cambaceres: adentro y afuera”, *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH. *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*. Segunda impresión aumentada y corregida. Tomo 1. Sevilla: Tip. Gironés, 1921.
- PANESI, JORGE. “Cambaceres, un narrador chismoso”, *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- PASTORMERLO, SERGIO. “Novela, mercado y succès de escandale en Argentina, 1880-1890”, *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 15, núm. 29, 2007.
- PIGLIA, RICARDO. “Echeverría y el lugar de la ficción”, *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca/Colección Fierro, 1993.
- SCHVARTZMAN, JULIO. “Texto, edición y escándalo”, *Orbis Tertius*, vol. 19, núm. 20, 2014a. Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/250>> Fecha de consulta: 20/11/2020.
- SCHVARTZMAN, JULIO. “La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado”, *Orbis Tertius*, vol. 19, núm. 20, 2014b. Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/250>> Fecha de consulta: 20/11/2020.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- WATT, IAN. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California: University of California Press, 1962.