

**XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura
Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad
de Buenos Aires - marzo de 2018**

Potpourri y Música sentimental: la autoría vacante

Juan Albin (UBA)
Emiliano Sued (UBA)

En *¿Qué es un autor?*, 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” (1985: 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 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 su segunda obra *–Música sentimental. Silbidos de un vago–*, que apareció dos años después; su primera tirada se agotó en menos de quince días.

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 obsceno y aun pornográfico que transgrede el recato sexual (Pastormerlo, 2007: 24). Dando un paso más allá de esa caracterización de Pastormerlo, llama la atención que todos esos textos hayan sido publicados en forma anónima o con un seudónimo. *Ladridos de un perro* y *Chez Buenos Aires. La gran canalla* se publican anónimamente; *Música celestial*, con seudónimo. En estas publicaciones, parecía escandalizar no solo su flexión chismosa y obscena, sino también la articulación de esas opciones estéticas con un modo particular de resolver la responsabilidad autoral. En *Potpourri* el chisme se articulaba literariamente en 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 aun 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 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 (nombre 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).

El momento de emergencia de la función autor para los textos literarios es objeto de discusión. Mientras que para Foucault se produce a partir del siglo XVII o XVIII (1985: 22), Chartier propone en cambio que la aparición de la función autor ya puede ser detectada en el siglo XIV (2000: 64). 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 devino un disfraz. Podríamos considerar entonces el anonimato como el color blanco: 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– (casi) 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” (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. Si bien la obra

literaria de Cambaceres se inscribiría en lo que Chartier llama “la nueva economía de la escritura”, la cual “supone la plena visibilidad del autor” (2000: 52), Cambaceres pareciera recuperar –con más sorna que nostalgia, lúdicamente– la actitud autoral del “antiguo régimen literario”: 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 (1985: 27). Allí decide plantarse Cambaceres. Desde la instancia prefacial, donde Genette (2000: 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)¹. 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” (2016: 29). Al quedar vacante la autoría, la función autor ejerce toda su fuerza, 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” (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, parecía habilitar esa confusión. En noviembre de 1882, entre los lectores críticos

¹ Para precisiones respecto de las ediciones y reimpressiones de *Potpourri*, ver las propuestas que hicimos hace unos años en “Criterios de esta edición”, Cambaceres 2016.

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.

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* (1882), 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.

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: que no es el vago y que *Potpourri* no es una autobiografía. Más allá de estas aclaraciones, vale observar que la repetición del subtítulo *Silbidos de un vago* en la segunda novela, 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 (2000: 42). ¿Se podría afirmar que Cambaceres empieza a adoptar ese vacío como una especie de firma personal?

Lo cierto es que Cambaceres 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 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. Casi simultáneamente, 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”. Nada parece recordarse ya de su pasaje también ruidoso por la escena política y Cambaceres se ha vuelto entonces una celebridad literaria, por medio de la singular, juguetona y provocadora estrategia de no firmar sus libros.

La sustracción o enmascaramiento del nombre del autor en las dos primeras novelas de Cambaceres no debe pensarse en forma aislada. No solo se articula de manera corrosiva con una literatura que se quiere a la vez obscena y chismosa, sino que desemboca en el particular sistema de nombres que se despliega en el interior de las

novelas, sobre todo en *Potpourri*. Lo más llamativo es la correlación entre la sustracción del nombre del autor y la sustracción del nombre del narrador. Como bien señala Julio Schvartzman, “el anonimato es al autor lo que la renuencia a nombrarse es al narrador” (2014: 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 Schvartzman. Pero este retaceo es solo una parte del sistema. Como novela en clave, *Potpourri* contiene alusiones peyorativas a individuos reales fácilmente 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. Asimismo, tanto en *Potpourri* como en *Música sentimental* los nombres de otros personajes funcionan –como ha propuesto Adriana Amante para la última novela de Cambaceres, *En la sangre*– de modo pronominal, ya que no refieren a un individuo sino a un tipo.

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. 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; e incluso apelará al estilo indirecto libre, procedimiento sin duda problemático para un narrador en primera persona.

Según Barthes: “Toda subversión, o toda sumisión novelesca, comienza [...] por el nombre propio” (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. El problema del narrador, entonces, debe ser planteado en el contexto del recorrido del Cambaceres novelista y en el abandono de la figura y el dispositivo narrativo del vago en el momento mismo en

que se decide a firmar sus novelas, primero *Sin rumbo* (1885) y luego *En la sangre* (1887), pasando ya, definitivamente, a la tercera persona.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Amante, Adriana (2005). “Poner el cuerpo”, prólogo a Eugenio Cambaceres, *En la sangre*. Buenos Aires, Losada.

Barthes, Roland (2015). *S/Z*. Trad. por Nicolás Rosa. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

[Cambaceres, Eugenio] (1882a). *Potpourri. Silbidos de un vago*. [Primera edición.] Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.

[Cambaceres, Eugenio] (1882b). *Potpourri. Silbidos de un vago*. Segunda edición [reimpresión de la primera edición]. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.

[Cambaceres, Eugenio] (1883). *Potpourri. Silbidos de un vago*. Tercera edición [segunda edición]. París: Librería Española y Americana E. Déné.

[Cambaceres, Eugenio] (1884). *Música sentimental. Silbidos de un vago*. Primera edición. París, Librería Española y Americana E. Déné.

Cambaceres, Eugenio (2016). *Potpourri. Silbidos de un vago*. Introducción, edición, apéndice y notas por Juan Albin y Emiliano Sued. Buenos Aires, Corregidor.

Chartier, Roger (2000). “Figuras del autor”, en *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Traducción de Viviana Ackerman. Barcelona, Gedisa.

Foucault, Michel (1985). *¿Qué es un autor?* (1969) Trad. de Corina Iturbe. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Griffin, Robert J. (1999). “Anonymity and Authorship”, en *New Literary History*, 30, 4, Baltimore, John Hopkins University Press.

Pastormerlo, Sergio (2007). “Novela, mercado y succés de escandale en Argentina, 1880-1890”. En *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 15, 19.

Disponible en:

<http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2029/Pastormerlo.pdf>

Schwartzman, Julio (2014). “Texto, edición y escándalo”, en Schwartzman, Julio, Adriana Amante, Emiliano Sued, Juan Albin, Josefina Cabo y Diana Cooper Richet, “Cambaceres. Experimentación y polvareda en las primeras ediciones de *Potpourri* (1882-1883)” (Dossier). En *Orbis Tertius*, 19, 20, La Plata, UNLP. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/250>