

**La refalosa del chismoso. Una carta dictada por carta
en *Potpourri* de Cambaceres**

Juan Pablo Luppi
ILH, FFyL, UBA
CONICET

Resumen:

Desde su inicial recepción a fines de 1882, propiciando un juego de afinidades entre autor, narrador y personaje a partir del anonimato que encubre parcialmente la identidad autoral, la primera novela de Cambaceres dispone un umbral entre la intimidad de escritura y la visibilidad pública, donde las palabras realizan acciones y logran efectos precisamente en cuanto a la develación de lo encubierto por la propia clase (esnobismo, corrupción, adulterio). Ligerero pero sentencioso, el narrador vago, que dice escribir para matar el tiempo de quien vive de rentas, abdica de la pose ataráxica motivado por la infidelidad femenina, para intervenir como personaje en la trama novelesca; lo hace apenas desplazando el ocio literario, mediante la observación, el diálogo (con otros y con sí mismo), la lectura y, decisivamente, la escritura de cartas. Visible en la difusión inicial del libro y la discusión que provoca sobre literatura y moralidad, la potencia performativa pauta la circulación de escritura/lectura en la novela, mediante la correspondencia intercambiada que conduce la peripecia a su resolución moralmente ambigua, con la carta que el vago dicta por carta para que la firme otra, obligada por la develación de lo encubierto.

Palabras clave:

Autor/narrador; Carta; Novelesco; Refalosa; Voces

La refalosa del chismoso.

Una carta dictada por carta en *Potpourri* de Cambaceres

Juan Pablo Luppi (ILH, FFyL, UBA - Conicet)

Ahora te diré cómo es:

escuchá y no te asustés

Hilario Ascasubi, “La refalosa”

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

Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri*

Según la lectura de Piglia al presentar la novela de su par literario en 1993, en *Lo imborrable* de Saer suena la música del estilo autorial (hipérbaton, sintaxis oral, ritmo narrativo) que 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”.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 que el monólogo de Tomatis, con título asentado en la hibridación idiomática y subtítulo afirmado en la musicalidad y la indolencia como posición narrativa (y acaso autorial). 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 desde que el anonimato fue pronto

¹ Las doscientas cincuenta páginas de *Lo imborrable* están ocupadas por la voz interior de un personaje legendario del ciclo, Carlos Tomatis, ubicado hacia 1980 en la ciudad natal (la Santa Fe borroneada por la mimesis saeriana), en momentos de intentar salir de una depresión provocada menos por la política y las desapariciones de amigos que por fracasos matrimoniales y equívocos intrigantes del campo cultural.

develado; la sociedad letrada recibió con sorpresa y diversos grados de prevención esa prueba de que Eugenio Cambaceres, retirado del derecho y la política para dedicarse a la rentabilidad de campos heredados y la vida parisina, también escribía literatura y estaba relativamente oculto detrás de una novela insidiosa, que teje sonoramente una trama sobre el equívoco y la doble vida, sobre las certezas de la propia clase y la incertidumbre de lo real. Acaso en las cuestiones que Piglia lee en *Lo imborrable* a fines del XX resuenen las que dieron forma a la novela argentina un siglo atrás, en su instancia de autonomización moderna, cuando la ficción, la novela, el narrador, el autor, el campo literario comenzaban a despuntar como preocupaciones productivas, cuyos sentidos abiertos y usos múltiples provocaban atracción e incomodidad en la creciente sociedad lectora.

La recepción contemporánea de *Potpourri* conforma un corpus vibrante donde relevar la debatida definición de una lengua y una novela nacional y las disonancias que la literatura podía generar con respecto a la moral, la política, la sociedad. 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- destaca una dificultad de lectura cuyo anacronismo ofrece nuevos sentidos y otras dificultades para las lecturas actuales: la indistinción entre autor, narrador y personaje, la confusa identificación de las voces artificiales del texto con la palabra autorizada de quien lo firma, replica el equívoco que, con *Madame Bovary* tres décadas atrás, había provocado la escena irrisoria de un juicio oficial contra un escritor de ficciones. Si *Potpourri* es un “libro enfermizo” para Goyena, o “de un enfermo” como diagnostica 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 riesgos de la ficción, desde el *Quijote*, evidencian que lo individual está constituido por lo social, la palabra del otro forma parte de la propia, y la circulación de novelas tiene efectos sobre las formas de vivir juntos. La incidencia de la ficción sobre lo real resulta otro peligro moderno (o condensa diversos peligros suscitados por las contradicciones del progreso liberal), y un libro puede considerarse enfermizo por esa potencia de acción sobre la vida, o sea por *novelesco*.

El estilo novelesco, que Bajtin (1991: 108-109, 115-116) delimitó como el intento narrativo de dar significación artística a la orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos, ha remitido en el siglo XX, luego de la consumación de la novela del XIX que estudiaba Bajtin, a objetos heterogéneos como el *Martín Fierro* para Borges, el *Facundo* en parte para Piglia, o -como dejan leer ambos 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” (1985: 292). Lo novelesco puede por sí mismo constituir el objeto de una novela, como quizás en *Lo imborrable* de Saer: una novela que se pregunta qué puede ser una novela y qué lecturas provocaría, poniendo en escena a un personaje hecho discurso, cuya palabra altera expectativas de recepción asociadas al nombre de autor. En su dación de valor al nuevo libro del amigo, Piglia anticipa el sesgo hermenéutico que sistematizará una década después en *El último lector*. El delirio de interpretación del celoso, que sería un “quijotismo al revés” expresado con el coloquial *hacerse la novela*, aparece desplazado a la lectura de una novela -la lectura de otra lectura, con el sarcasmo de Tomatis ante las notas escritas por el editor en la novela regionalista de un execrado escritor provincial. Esto confirmaría la productividad en *Lo imborrable* de “uno de los grandes temas de Saer”: la ilusión, “típica de lo novelesco”, de “darle al mundo la forma de la propia experiencia” (Piglia 1993: 12). *El último lector* enfatiza la indagación de las figuras de lector, ensayando variaciones de esa idea central que nos permitimos confrontar con la primera novela de Cambaceres: al disparar la ilusión de modificar el mundo con la experiencia íntima, la lectura -en particular la de ficción, de novela, asignada a la minoridad femenina, disonante en la esfera pública- 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 2005: 151-152).

Al propiciar el juego de afinidades entre autor, narrador y personaje a partir del anonimato paratextual y de la peripecia textual, *Potpourri* materializa un umbral de la escritura con la vida donde las palabras realizan acciones, buscan y logran efectos en cuanto a la develación de lo encubierto. El escándalo suscitado en una sociedad en transformación sin duda tuvo que ver con la provocadora ambigüedad de la homología entre el espacio autobiográfico del narrador y los datos biográficos del autor, que agravaba el hecho de narrar lo encubierto por la propia clase que producía y consumía objetos culturales como *Potpourri* -esnobismo cultural, hipocresía 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 tiene inicio 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 del anonimato, a instancias de Cambaceres, quien pocas semanas después en *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, tienen efecto; 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 2007: 643, 743). Sobre este campo tópico polémico, el autor de *Potpourri* encauza el abordaje irónico de la potencia novelesca, con un tono mordaz cercano a su narrador, sin perder oportunidad de provocar al lector católico metido en su trampa:

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 2007: 644-645, destacado en original).

Develado su anonimato, el autor contrarresta sosteniendo el anonimato plural del narrador. Así como confunde al narrador con el autor (y consideraría infamante develar su identidad) Goyena lee mal el capítulo XXV, decisivo en la trama y culminante en la prosa íntima y oral del vago: además de reducir los sentidos a un juicio moral -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) 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, 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 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, acusada de obscena por el trasunto de oralidad y la hibridez de lenguas y géneros -por dispensar la vigilancia moral en beneficio del verosímil-, contrastaría con la pulcra factura

del libro en las primeras ediciones.² La ambigüedad de ese objeto cultural que es *Potpourri* en el mundo del 80 queda exhibida desde el desfasaje imprevisto del texto con respecto al paratexto. La agilidad de la escritura parece exceder los recursos tipográficos disponibles, y a pesar del refinamiento editorial de Biedma y de 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 el uso de signos de puntuación, como el engañoso guión de diálogo en el capítulo XXII, cuando quien habla es la cabeza del narrador, lo que Schvartzman (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 autor.³

En la edición parisina de 1883 Cambaceres incorpora un prefacio que titula “Dos palabras del autor”. Tras un año de revuelo alrededor de su novela, sin doblegarse 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 segunda persona a los lectores una incómoda complicidad en la preparación de la novela: “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” (2001: 15). El tono ácido y convincente de ese umbral que presenta la *palabra del autor* -ligera y a la vez enfática, cómica y sentenciosa- anticipa la voz narrativa que aparece en la página impar siguiente y comanda la novela hasta el final. El tono es similar, pero las catorce

² A las dos primeras impresiones de Biedma en octubre y noviembre de 1882 (de las cuales consultamos la segunda), les sigue una nueva edición de *Potpourri* en diciembre del 83, realizada en París por la Librería Española y Americana de la prestigiosa casa Denné. Las reseñas contemporáneas destacaron la calidad del objeto, visible en el papel satinado (refinado, liso y brillante), 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 del auge modernizador de la industria del libro en Buenos Aires, en la línea de Coni, Casavalle, Kraft (cfr. Cabo 2014).

³ La productividad del anacronismo permite cotejar estas confusiones de lectura de 1880 con otra impactante recepción en muy distintas condiciones culturales, impulsada por los hablantes de novela y teatro de Samuel Beckett, quienes a menudo no son (o quieren no ser y fracasan peor) más que cabezas que hablan solas. En el capítulo XXII de *Potpourri*, luego de una exclamación sin guión atribuida al “Uds.” equivalido 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 intervención de la voz mental (a la que el vago no hará caso) con una remisión burlesca 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 (...)” (2001: 122).

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 arábica -que era la primera página del texto (la 3) de la edición Biedma-, arranca con la breve contundencia de la voz del vago: “Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer”. A falta de nombres, los números vendrían a indicar 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 primero sino el segundo, otra primera persona sin nombre, que a la vez será personaje de la trama que narra cuando abandone la ataraxia para intervenir.

El vago que silba desplazará el ocio literario con una acción múltiple que incluye observación/espionaje, diálogos (orales y escritos, con otros y con sí mismo), lectura (como utilidad, contra la pose bibliófila de su clase) y, decisivamente, 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 (Schvartzman 2014: 125)- pero distinta y original en relación con la escasa producción de novelas en el Río de la Plata hasta el 80. La singularidad de esta primera novela y la potencia corrosiva de su primera persona dan cuenta de 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 como el tema del adulterio, la displicencia ante convenciones genéricas, la forma hiperbatónica de la narración que acumula desvíos, la atención permanente en el receptor y -destacamos este aspecto del impulso experimental- 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 voz 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* definida por Mladen Dolar, una voz 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, permitía saber de dónde viene la voz revulsiva del texto. En la coyuntura de guerra política hacia 1840, “La refalosa” de Ascasubi (con su heterónimo Paulino Lucero) comienza con una didascalía 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 Echeverría o *Amalia* de 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 va. El degollador se ríe del futuro degollado, no pierde la esperanza -y aclara que *no es chanza-* de hacerle probar qué cosa es Tin tin y Refalosa, y le anticipa la percepción corporal del castigo con el tono contundente de quien domina 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 1960: 19).

La voz que leemos como *silbidos de un vago*, ¿de dónde viene? ¿Quién es que habla así en la escritura? Aunque el anonimato autoral es relativo desde la aparición del libro, 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, en el discurrir fragmentario y digresivo de la “novela enferma” suele ocurrir 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 de la carta cuyo contenido lo vuelve injurioso (“Señora”), el capítulo XXIII está

enmarcado por comillas angulares (llamadas 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 algunos deslices tipográficos de Biedma,⁴ no es evidente la diferencia de enunciado. A pesar de la modernización en la esfera editorial, los recursos tipográficos parecen escasos para acompañar la renovación de la prosa escrita por Cambaceres. Si *Potpourri* puede considerarse la entrada de la literatura argentina en su etapa sonora, cuando “los procedimientos todavía parecen estar a prueba”, como se diría del cinematógrafo en los términos de la hipótesis de Amante (2014: 112), la encrucijada experimental sobre la narración también parece afectar los procedimientos de la edición y la recepción.

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 útil para modelizar diversos géneros. Al respecto, Barrenechea (1990: 57, 63) destaca la heterogeneidad y discordancia de la epístola, y señala un aspecto que, vinculado al anonimato, la doble vida, la hipocresía, resulta decisivo en la resolución de *Potpourri*: “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.” El estatuto ambiguo provee a la carta su fluidez, “un funcionamiento a la vez libre y reglado” propio de un “objeto que se ofrece y se oculta”. Objeto de dar y esconder en torno a la transgresión de lo reglado, 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 autor: según el plan del vago, no debe saberse que la

⁴ Véase Cambaceres 1882 (337, 341-342) y 1883 (282-283). En la segunda edición de Biedma 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 entrecorillado 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 corrige este desliz. Los recursos técnicos de Biedma titubean particularmente en la carta dictada: luego del “Así:” 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 en un año los recursos tipográficos no parecían ofrecer nuevas posibilidades. Albin y Sued (2014) han estudiado las modificaciones del autor entre ambas ediciones y observan que, a la constante atención al detalle, Cambaceres agrega un aumento de la hibridez lingüística, sobre todo idiomática.

palabra escrita en la carta de la adúltera a su amante viene de la palabra escrita en la carta que él ha puesto secretamente en la mano de la que considera una “rea”.

En la advertencia saludable que dirige a la mujer -captando su benevolencia con la ambigüedad tonal entre amenaza y ayuda, del tipo *le diré cómo es, escuche (lea) y no se asuste*- el vago se destaca a sí mismo como hombre sin rodeos, que anda derecho, “sin más vuelta, ni más trámite” (2001: 125). Lo que le estampa tras la advertencia es el contraste entre la virtuosa “fisonomía moral” propia y la viciosa condición de la destinataria, en tono de injuria directa emanada de la autoridad 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 en una adjetivación proliferante: 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 ciertos rasgos naturalistas, 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 su rol de inmunólogo como “mozo que usa jabón”, el yo 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 deja que irrumpa la discursividad contradictoria de la carta, y enriquece su hibridez con una refalosa comprimida que, para el presente del 80, acaso no es menos política que la de 1840.

El ritmo de la diferida comunicación epistolar se acelera en la carta dictada por el vago en pose de mujer que escribe al amante. Didáctico y 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 el dictado de 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, dice 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 cómplice”, empleado del marido Juan, se convirtiera en “un entezuelo de poco más o menos” (124). El dictador jocosos domina 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). Divertido con su dominio de situación por haber descubierto el engaño, también 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?”. El remate coloquial y retórico es el mismo que, como vimos, usará Cambaceres contra Goyena para aclararle la complejidad enunciativa de su novela; y es una instancia textual en que no solo el tipógrafo sino el autor vacila: ese “Rubia” está corrigiendo la edición Biedma donde, con menor gracia injuriante y particular inestabilidad tipográfica, se leía “negra” (1882: 342 y 1883: 283). Exigiendo los recursos bastante artesanales 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 ella debe asignar a su querido), y la del sí mismo que agrega comentarios, a modo de teatrales didascalias, sobre lo que le obliga a escribir como propio.

Luego de otra alegoría naturalista y de connotación sexual que, referida a sacarse una muela, exhibe la 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 aturdida 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*):

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.

El tono jurídico, que disfraza la 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 autoritario culmina con la donación de la decisión a la responsable, pautada entre la oralidad peligrosa del hombre y la escritura que él ha impuesto a la mujer: “Elija, pues, entre el dicho mío y el escrito suyo” (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 1960: 22). 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 moral la mujer desaparece de la novela, 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 chismoso, también 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” (2001: 139). 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: *hace cosas con palabras*. La carta incluso deviene novela, cuando en el capítulo XXV el narrador interpela más larga y crasamente a María, esta vez no mediante una epístola formal ni en presencia inmediata sino en el ambiguo discurrir de una especie de 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 lo que llama 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 la comparación entre su infamia femenina y la miseria del chismoso: “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” (2001: 138). Devolución de gentilezas: ahora ella lo deja elegir a él. El fallo del vago impostado es certero, machista e inmunológico, y acaso abre un resquicio donde asoma el naturalismo que irá copando las novelas posteriores de Cambaceres: “Ud. es (...) una nariz que tiene un grano en la punta. // Yo la mano del operador que le suprime el asqueroso apéndice” (144). Pese al tono sobrador, la autoconvicción del vago no alcanza a satisfacer la demanda de decisión justa, y mientras la novela termina, el *Ud.* a quien “le toca decidir” comienza 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 el narrador decide tomar las riendas del relato y del matrimonio ajeno “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 2014: 126). La hipocresía alcanza al narrador y todo el texto tambalea, se desplaza de las expectativas asignadas al libro, a la vez que multiplica su efectividad novelesca. La retórica insidiosamente cortés que orienta la advertencia a la adúltera no solo desarticula convenciones del género epistolar, o reditúa sus bordes contradictorios, sino que desmantela la propia identidad masculina y ociosa. El narrador ya no es tan vago como chismoso, está a la vez adentro y afuera del orden, “en el sitio intermedio del ‘comadrón’, del ‘correvidile’ o de la mujer chismosa”, y acaba ocupando “el mismo lugar femenino cuyo peligro quiere conjurar” (Panesi 2004: 281-283). Lo amenazante puede convertirse en el sitio que se quiere ocupar; el vago accionó el discurso como un chismoso, el misógino se ha comportado, en sus propios términos, como una mujer: múltiples dobleces del objeto inasible que sigue siendo *Potpourri*.

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 reciente culminación de la gauchesca con *La vuelta de Martín Fierro* en 1879. El uso literario de la oralidad jaquea la univocidad de las categorías morales y estéticas, al poner en cuestión la valoración de *verdad* y *belleza* en una esfera estética, la literatura, que comenzaba a definir su especificidad. Y lo hace reactivando, en forma de novela, un problema planteado por poetas como Ascasubi o Hernández: ¿Se puede escribir una literatura argentina apelando a jergas fronterizas, híbridas entre adentro y afuera de la lengua nacional? Que *Potpourri* potencia esa pregunta es evidente en su recepción inicial, y la cuestión se ve condensada en un cruce de lecturas a fines de 1885, precisamente en cuanto a la valoración del plurilingüismo social admisible en las bellas letras, ambas ignorando por igual la posible vinculación con la gauchesca. 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 por contraste “la crudeza de ciertas siluetas” y poner “aparte el estilo y la tendencia del libro, sobre la que hago reservas más espesas aún”, Cané aparenta lamentarse de que Cambaceres no haya elegido “mejorar, pacificar, simplificar su estilo”: “Se le ha puesto por desgracia, explotar 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”. Este juez de la verdad y la belleza, que estipula deberes y derechos del escritor y determina los límites de la lengua, diferencia al autor del personaje, pero no 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”. García Mérou, joven acompañante de Cané en cargos diplomáticos por Sudamérica, 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 una contralectura que valoriza precisamente 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” (Cymerman 2007: 775, 780, 786 y 791; itálicas en original). Acaso el verdadero *slang* porteño no pueda separarse del argot compadre y las voces gauchas y los acentos transformados por la inmigración, conformando una hibridez novelesca como la silbada por una voz desubicada de su clase, en una lengua de mezcla que ha dado potencia autónoma a la escritura de ficciones argentinas.

Bibliografía

- Albin, J. - Sued, E. (2014). “Cambaceres, lector de *Potpourri*. 1882-1883”. En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, vol. 19, núm. 20, 134-140. URL <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a15> (febrero de 2015).
- Amante, A. (2014). “*Potpourri*: conjeturas y cavilaciones”. En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, vol. 19, núm. 20, 110-122. URL <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a13/6493> (febrero de 2015).
- Ascasubi, H. (1960). “La refalosa”. En *Paulino Lucero-Aniceto el Gallo-Santos Vega*. Selección y presentación de Jorge Luis Borges, 19-22. Buenos Aires, Eudeba.
- Bajtin, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Barrenechea, A. M. (1990). “La epístola y su naturaleza genérica”. En *Dispositio*, Department of Romance Languages, University of Michigan, vol. XV, núm. 39, 51-65.
- Cabo, J. (2014). “La Imprenta de Martín Biedma (1872-1910)”. En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, vol. 19, núm. 20, 141-147. URL <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a16/6268> (febrero de 2015).
- Cambaceres, E. (1882). *Potpourri. Silbidos de un vago*. Segunda edición. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- _____ (1883). *Potpourri. Silbidos de un vago*. Tercera edición. París, Librería Española y Americana E. Déné.
- _____ (2001). *Pot-pourri. Silbidos de un vago*. Prólogo de Claudia Torre. Barcelona, Editorial Sol 90-Clarín.
- Cymerman, C. (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*. Buenos Aires, Corregidor.
- Panesi, J. (2004). “Cambaceres, un narrador chismoso”. En *Críticas*, 275-285. Buenos Aires, Norma.
- Piglia, R. (1993). “El rechazo de lo real”. En “Cultura y Nación”, *Clarín*, 8 de abril, 12.
- Schvartzman, J. (2014). “La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado”. En *Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, vol. 19, núm. 20, 123-133. URL <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a14/6296> (febrero de 2015).