

Juvenilia de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado

Sergio Pastormerlo

(Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional del Sur)

No es verosímil afirmar (al menos, sin acompañar la afirmación con demasiadas aclaraciones) que Cané fue un escritor fracasado. Fue, más bien, todo lo contrario: un escritor prestigioso en su época al que la historia literaria le reservaría el lugar seguro de un clásico menor. Aun menos verosímil es afirmar que *Juvenilia* fue un libro fracasado. Es bien sabido que tuvo su éxito de estima y que se vendió, por lo demás, bastante bien, que fue imitado y que ingresó tempranamente en el catálogo persistente de las lecturas del colegio secundario. Pero en *Juvenilia* (y a partir de *Juvenilia*) puede leerse, sin embargo, la historia de un fracaso literario, y esta historia no es menos evidente que aquellos éxitos de Cané y su libro. El fracaso habla aquí sobre el comienzo de una transformación en las relaciones entre literatura y clase dominante. Más específicamente, este fracaso habla de las nuevas tensiones y discordancias que aparecen alrededor de 1880 entre las condiciones del escritor y las condiciones del patricio y del alto funcionario estatal.

La figura del padre

Sylvia Molloy¹ y Josefina Ludmer² han subrayado el peso de la figura del padre en *Juvenilia*. La historia de *Juvenilia* comienza con la muerte del padre, que se produce inmediatamente antes de que Cané ingrese al Nacional. Luego, este nuevo interno sin padre busca figuras paternas en los rectores del colegio, el doctor Agüero y Amadeo Jacques. Por otra parte, el cuaderno fabricado por su secretario y discípulo Martín García Mérou en Venezuela para que Cané escribiera en sus páginas *Juvenilia* se inicia con un texto, luego suprimido, titulado "Mi padre"³. Cané parece haberlo pensado como una especie de prólogo –y algunas ediciones de *Juvenilia* lo incluyeron en ese lugar. "Mi padre" se abre con esta frase: "Mis recuerdos positivos comienzan con la muerte de mi padre"⁴. En resumen: la memoria de Cané (la memoria que narra en el libro) tiene su principio en el

momento de la muerte del padre, que coincide a su vez con el ingreso al Colegio, es decir, con el inicio de la historia que cuenta *Juvenilia*.

Recordar al padre, en Cané, es recordar su propio origen patricio –el “recuerdo”, en el nombre de Miguel Cané hijo, del nombre del padre, ya es un ejemplo de herencia patricia. En “Mi padre”, Cané no se olvida de colocar su nombre junto a los nombres ilustres de la generación del 37, pero la figura del padre que se construye en esas páginas es, casi exclusivamente, la de un escritor fracasado: un sujeto que poseía todas las condiciones de un escritor y al que sólo le faltaba su obra. Nadie, dice Cané, encontraba palabras más entusiastas y luminosas que su padre para hablar de las cosas bellas. Nadie recitaba mejor un canto de Tasso. La nueva literatura francesa lo seducía tanto como la literatura italiana de todos los tiempos, y era su temperamento artístico lo que lo convertía en un memorioso enamorado de Italia. En él encontraban apoyo todos los jóvenes que se iniciaban en el mundo de las letras: Ricardo Gutiérrez le dedicó a los 20 años *La fibra salvaje* y Juan Cruz Varela (el sobrino homónimo del poeta célebre) le llevó su primer poema. Hasta el final de su vida conservó el deseo de retirarse al campo para escribir, rodeado de sus libros. Pocos habrían podido hacerlo sobre el Renacimiento italiano con más inteligencia, brillo y calor. Y además, “tenía la concepción de la novela nacional, la que está aún por escribirse, la que nosotros no veremos, la que nuestros hijos escribirán...”.

Sin embargo, escribe Cané, “más de una vez, al leer las obras de mi padre, me he preguntado por qué, con todos los elementos con que la naturaleza lo había dotado, con su estilo lleno de fluidez y color, una imaginación poderosa y creadora, una concepción del arte amplia, libre, altísima, por qué no ha dejado una obra trascendental, un trabajo que resumiera la experiencia de su vida”. Mi padre, dice Cané, sólo escribió “hojas del momento” para alimentar “con su sangre espiritual el vampiro de la prensa”, y “todos sus romances [¿romances?] son trabajos fugitivos, impresiones notables al pasar, cuadros de viaje, improvisaciones del momento”.

Como señala Molloy, “lo que dice Cané del padre bien podría aplicársele. También él escribió páginas fugitivas; también él tuvo el proyecto de escribir la novela nacional, *De cepa criolla*, que dejó inconclusa; también él escribió improvisaciones (como casi todos sus contemporáneos). Sin embargo, a diferencia del padre, sí escribió un libro completo, coherente, redondo: *Juvenilia*”.

Impersonalidad y ficción

Ciertamente, *Juvenilia* puede ser considerado “un libro completo, coherente, redondo”, pero también es cierto que ese libro comienza refiriéndose, y ahora en primera persona, a una imposibilidad de escritura: “Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, la impersonalidad”. La observación figura en la introducción de *Juvenilia*, cuya probable fecha de escritura, próxima a la publicación y evidentemente posterior al resto del libro, es 1884. Se trata de una carencia común entre los clásicos del 80, a quienes en general les resulta más bien imposible escribir sobre otra cosa que no sea ellos mismos. Cané ejemplifica bien aquella breve tesis de Piglia: “La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción”⁵. La “impersonalidad”, esa “fuerza esencial” para un escritor, es pensada por Cané como la condición necesaria para escribir ficción: dejar de escribir sobre uno mismo (viajes, recuerdos, crónicas, lecturas, conversaciones) y escribir sobre los otros. En Cané, la “impersonalidad” es una doble ausencia: la “impersonalidad” ya es cierta ausencia, y al mismo tiempo esa ausencia a Cané le falta: advierte, quizá con algo de vanidad, que está privado de esa privación. Pero la “impersonalidad” es también, para Cané, lo que le permitió a su amado Dickens ser Shakespeare, es decir, multiplicarse en tantos personajes distintos: estamos en el tópico que Borges escribió en “Everything and Nothing”. En su ensayo sobre “David Copperfield”, también de 1884, Cané dice que lo que admira en su admirado Dickens es, precisamente, “la impersonalidad absoluta del escritor”.

Toutes ces premières impressions... ne peuvent nous
toucher que médiocrement ; il y a du vrai, de la sincérité ; mais ces
peintures de l'enfance recommencées sans cesse, n'ont de prix que si
elles sont d'un auteur original, d'un poète célèbre.

Es el epígrafe de *Juvenilia*, que según Cané fue escrito en la primera página del cuaderno como una advertencia que quería tener siempre presente. En el epígrafe, la palabra de Sainte-Beuve, “el maestro del buen gusto”, afirma que los recuerdos de infancia sólo interesan cuando pertenecen a una personalidad (literaria) que ya era interesante: por ejemplo, la personalidad de un autor original, de un poeta célebre. Es lo que dice Sainte-Beuve en ese pasaje. De todos modos, cabe preguntarse qué es lo que dice la cita de Sainte-Beuve

ubicada en la primera página de *Juvenilia*. Por un lado, la cita viene a desaprobarnos por anticipado el libro: una vez escrita esa sentencia del maestro del buen gusto en el principio del cuaderno como una advertencia que se quiere recordar y observar, el cuaderno de *Juvenilia* debería haber quedado perfectamente en blanco. La cita recuerda que Cané no reúne las condiciones para escribir en 1882, a los treinta años, cuando apenas ha publicado un libro algo apresurado ocho años atrás, una autobiografía centrada en sus recuerdos juveniles. Desde un punto de vista como el de Sainte-Beuve, es decir, desde el punto de vista de cualquier intelectual francés, que desde luego no conoce a este joven patricio de Buenos Aires, *Juvenilia* es un texto sin justificación y sin interés. Este punto de vista es el que le dicta a Cané la aclaración, que no obedece meramente a una modestia retórica, de que su texto ha sido escrito únicamente como un ejercicio de distracción “para matar largas horas de tristeza y soledad”.

Pero, si se considera el público de *Juvenilia*, la escritura y publicación del texto pueden ser justificadas incluso sin olvidar del todo la sentencia de Sainte-Beuve. En este marco, Miguel Cané no es un joven cualquiera que comete la extraña inmodestia de comenzar una posible carrera literaria escribiendo a los treinta años un texto cuyo género está reservado, más bien, a quienes ya han cumplido una carrera literaria reconocida. Los primeros lectores de *Juvenilia* fueron, antes de que el texto se publicara, los amigos de Cané: “Estos recuerdos, destinados a pasar sólo bajo los ojos de mis amigos”. Según Cané, *Juvenilia* se publica porque sus amigos, que han leído el manuscrito, lo impulsan a hacerlo. Y aunque el público de *Juvenilia*, una vez publicado, es mucho más amplio que ese círculo íntimo de amigos, no es tan amplio como para incluir a alguien que no sepa que Miguel Cané es el hijo de Miguel Cané: un joven patricio que, desde muy joven, cuenta con la seguridad de “brillar con honor en el cuadro de la patria”. El autor de *Juvenilia* no es quizá un autor original o un poeta célebre, pero es un ministro (embajador) –y un ministro tan seguro de la suficiencia de sus condiciones para ocupar esa posición que, a pesar de su juventud, se queja de no haber sido ya destinado a una legación más importante en Europa⁶, y se siente tan por encima de ese cargo que apenas le concede importancia y parece no recordarlo muy bien: “Yo había sido nombrado ministro no sé dónde”. La pregunta ¿quién puede sentirse autorizado para escribir a los treinta años una autobiografía de recuerdos infantiles? aparece reformulada en Cané en función de las fronteras del público. Su texto

autobiográfico puede no interesar a un lector extranjero, pero interesa a un público lector de Buenos Aires que, sin ser el público de los folletines de Eduardo Gutiérrez, es más amplio que el amplio círculo de amigos de Cané. Ludmer escribe que “la llamada ‘generación del 80’ está formada por escritores ‘menores’, clásicos dentro de las fronteras nacionales y desconocidos fuera de ellas”⁷. Esta contradicción, ser un clásico y al mismo tiempo un desconocido, es la que aparece planteada en el principio de *Juvenilia*: Cané, en 1884, es un escritor sin nombre que según la mirada de Sainte-Beuve no debería publicar *Juvenilia*, y al mismo tiempo, porque su nombre es Miguel Cané, puede publicar ese libro, y hasta confiar en que el tiempo lo convierta en un clásico.

Cané puede escribir *Juvenilia* porque es un ministro y tiene treinta años: el cargo junto a la edad indican una posición social, y esa posición social autoriza la autobiografía. Pero también, Cané puede escribir *Juvenilia* a pesar de tener treinta años porque es un ministro: los ministros, a los treinta años, han dejado muy atrás la juventud. La tensión entre la seriedad formal y la madurez que ese cargo implica y el mundo de las travesuras infantiles no pudo no ser percibida como una tensión interesante que en cierto modo ya aconsejaba su escritura y publicación. Su amigo Eduardo Wilde, también ministro de Roca, publica una carta saludando la aparición de *Juvenilia*, y la carta está dirigida al “Señor Dr. Miguel Cané, Ministro Plenipotenciario de la República Argentina y ex alumno interno del Colegio Nacional de Buenos Aires”⁸. Siempre es grato comprobar que también los ministros fueron alumnos y cometieron algunas locuras.

La serie de los fracasados

En la patria, las autobiografías de los patricios son interesantes y se justifican –más allá, o más acá, de la mirada de Sainte-Beuve. En la introducción de *Juvenilia*, Cané se ocupa de fundamentarlo. “A veces, escribe, me complazco en hacer biografías de fantasía para algunos de mis discípulos”. Esas “biografías de fantasía”, que Cané imagina y no escribe, son ficciones y hablan de los otros de Cané: los fracasados que no han brillado con honor en el cuadro de la patria. Son también biografías de sujetos que, a diferencia de Miguel Cané, no merecen la autobiografía.

En la introducción, las dudas de Cané sobre el interés de su autobiografía están enmarcadas entre el juicio de Sainte-Beuve, que sólo justifica las memorias infantiles de autores originales y poetas célebres, y una serie de retratos de ex discípulos fracasados cuyos fracasos iluminan la trayectoria exitosa de Cané y el interés de su autobiografía. Estos fracasados, no menos que sus amigos, impulsan la publicación de *Juvenilia*. El primer fracasado de la serie es Binomio, un ex compañero del colegio a quien Cané encuentra quince años después “en una oficina secundaria de la administración nacional”, convertido en “un humilde escribiente” que pone todo su empeño y su inteligencia, frente a la mirada apenada de Cané, en “trazar rayas equidistantes en un pliego de papel”. Cané se incomoda ante el abismo que lo separa de ese ex compañero que ahora es un oscuro empleado entregado a una tarea cuya minuciosa inutilidad le parece una cifra de su pobre vida (“¡Yo había sido nombrado ministro no sé dónde!, ...¡y él...!”), pero igualmente “se complace” en publicar la anécdota. Binomio, que no podría escribir su autobiografía pero podría ser el personaje de una ficción que Cané no escribe (la historia de un *Bartleby* criollo, digamos), ha seguido de cerca la carrera ascendente de Cané y da testimonio, en el texto, de su “brillo en el cuadro de la patria”: “Y en cambio (¡oh!, yo te he seguido!), en diarios, en discursos, en polémicas, en libros, creo, has hecho flamear la historia. Si hasta una cátedra has tenido con sueldo, ¿no es así?”. El escribiente explica a Cané y se explica a sí mismo su fracaso diciendo que no sabía historia: vivió en una sociedad en la que saber matemáticas (y ser ingeniero, por ejemplo) valía menos que saber historia (y ser abogado, por ejemplo), y donde la historia europea podía ser enseñada en francés, un idioma cuya posesión era una frontera social, a alumnos que no sabían francés. (Y también: donde la historia nacional era, para un patricio como Cané, una historia familiar).

El segundo fracasado de la serie, otro ex discípulo, fue en principio un doble de Cané: era uno de sus amigos más queridos del colegio. No sólo era inteligente, de palabra fácil y apuesto: llevaba también, en su nombre, un “nombre glorioso en nuestra historia”. Como Cané, “todo lo tenía para haber surgido en el mundo”. Pero dejó el Colegio antes de terminar el curso y Cané, que se oculta para evitarle una vergüenza, lo encuentra diez años después, entre los reclutas de un batallón cuyo jefe es su amigo, entregado al alcohol. A

partir de este doble de Cané, a quien la bebida (¿o fue el abandono del colegio?) lo ha perdido y convertido en un otro, la serie de los fracasados termina deteniéndose en el territorio de la bohemia artística.

La aparición de la figura del bohemio es un signo de modernización literaria: señala el comienzo de una transformación y una crisis en la figura del escritor –que, entre otras cosas, implica una revaloración de los éxitos y fracasos sociales y literarios. Su aparición es tardía en la Argentina⁹, como es tardía la emergencia del escritor profesional. En la historia literaria argentina no hay bohemia romántica: el bohemio es una figura de fin de siglo que aparece más bien a partir de la década del 90. Los clásicos del 80 no son, desde luego, bohemios. Algunos de ellos son, en todo caso, *dandies*, pero el bohemio es una figura claramente más baja que el *dandy*: su aparición indica un descenso social en la figura del escritor, o más exactamente, la incorporación a la cultura letrada de nuevos escritores que, junto al nuevo público lector popular surgido en el último tercio del siglo XIX, son los otros plebeyos de los clásicos del 80 y su público: en la Argentina de la década de 1880 la cultura letrada pierde homogeneidad, y este cambio implica el comienzo de una separación entre literatura y clase dominante. Los clásicos del 80 no son bohemios, pero especialmente no lo son los patricios. Para el embajador Miguel Cané, el artista bohemio es su otro: un posible personaje de ficción.

En este sentido resulta interesante la temprana aparición en un texto de Cané, en 1884, de la figura del artista bohemio. Cané se detiene en una figura que casi no existe aún en la literatura argentina. La señala en este otro ex discípulo, Matías Behety, el tercer fracasado de la serie, una especie de pionero del artista bohemio en la Argentina, ubicado al principio de esa genealogía criolla de bohemios más bien pobre cuyo príncipe fue Charles de Soussens. Matías Behety (inspirado en su recuerdo, J. Castellanos escribió su poema “El borracho”) es un pionero de la bohemia argentina: para definirlo, Cané debe recurrir a la literatura europea sobre la figura del bohemio, es decir, a la bohemia romántica descrita por el bohemio Henri Murger en *Escenas de la vida bohemia* (1847-1849). Y es un otro: a diferencia de lo que sucedía con los anteriores fracasados de la serie, Cané no sabe nada de él y no hay ningún contacto entre su vida y la de Matías Behety después del colegio.

La biografía de Matías Behety, tal como Cané la recuerda y la imagina, cuenta también una caída. Matías Behety, dice Cané, tenía todas las condiciones del artista (una inteligencia brillante, un estilo elegante, una palabra encantadora), *pero* “cayó en el abandono más absoluto” y “la bohemia lo absorbió”. En el discurso de Cané, la condición del artista aparece representada como una elevación que se describe con el juego léxico del brillo, la delicadeza, el espíritu griego, la armonía, el encanto, la elegancia, la pureza y el ideal. La condición del bohemio, simétricamente, se representa en su discurso como una caída que se describe con el léxico del abandono, la noche, el alcohol, el desorden, la taberna, la desesperación y la miseria. Pero sucede también que, en su discurso, las condiciones del artista y del bohemio, además de oponerse, se continúan. Escribe Cané:

Sin ambiciones violentas que hubieran sepultado en el fondo de su ser los instintos artísticos, refugiado en ellos sin reserva, [Matías Behety] pronto cayó en el abandono más absoluto. De tiempo en tiempo hacía un esfuerzo para ingresar de nuevo en la vida normal y unirse a nuestra marcha ascendente, desenvolverse a nuestro lado. ¡Con qué júbilo lo recibíamos! Era el hijo pródigo cuyo regreso ponía en conmoción todo el hogar. Aquel cráneo debía tener resortes de acero, porque su inteligencia, en sus rápidas reparaciones después de largos meses de atrofia, resplandecía con igual brillo. ¿De atrofia he dicho? No, y ésa fue su pérdida.

Las valoraciones vacilan. Afortunadamente, Matías Behety carecía de las ambiciones violentas del triunfo social (por ejemplo, la ambición de ser embajador en una capital europea a los 30 años), porque esas ambiciones hubieran sepultado su vocación artística, pero desafortunadamente, la vocación artística, que es un refugio, es también un declive por donde se cae en el abandono, y las ambiciones, que sepultan en lo bajo los instintos artísticos, son también el impulso de una marcha ascendente. Por otra parte, la “inteligencia brillante” de Matías Behety, “apta para todas las delicadezas del arte”, se atrofiaba al apartarse de la vida normal de sus compañeros: ésa era su pérdida, y una pérdida para sus compañeros, que extrañaban al hijo pródigo. Pero, si se vuelve sobre lo dicho (“¿De atrofia he dicho?”), no es nada seguro que la inteligencia brillante de Matías Behety se atrofiara al apartarse de la vida normal de sus compañeros: más bien, todo lo contrario, y ésa era su pérdida.

¿Qué significa esta vacilación que fractura la lógica del discurso de Cané? (Es el segundo quiebre lógico que se lee en la introducción

de *Juvenilia*: el primero, que no ha terminado de resolverse y produce el segundo, es la cita de Sainte-Beuve autorizando y desautorizando el libro). Esta vacilación podría traducirse en algunas preguntas. ¿Desde qué posición social se podrá escribir, en la Argentina de fines de siglo, una literatura moderna, y especialmente, una novela moderna? ¿Desde las condiciones de un burgués cuya vida transcurre por “las sendas normales de la tierra” o desde las condiciones de un bohemio que lleva una vida algo menos ordenada y normal? ¿La bohemia es la caída que pierde al artista o es, más bien, una de las formas típicas que adopta la figura del artista a partir del romanticismo europeo? ¿Un ministro, un embajador, un senador, y en el mejor o en el peor de los casos, un presidente, puede ser al mismo tiempo un escritor moderno? Cuando literatura y política eran prácticas fusionadas, Sarmiento, como también antes Mitre y después Avellaneda, pudo conciliar su “ambición literaria” y su ambición presidencial. Cané todavía no lo sabe pero quizá lo presiente: a fines de siglo, con el modernismo, va a aparecer en la Argentina un escritor (que sólo encontrará su lugar a partir de las vanguardias del 20) en quien la ambición presidencial del escritor se convierte en una broma. A partir de Macedonio Fernández y las vanguardias de la década del 20, la coincidencia entre el escritor y el presidente no sólo ya es improbable, sino que se ha transformado en un chiste –que más tarde otros artistas, cómicos y músicos, van a repetir. Cané quizá lo presiente pero no lo sabe: en *Charlas literarias*, con todo el encanto de su franqueza, escribe estos cálculos sobre el valor del género novela: “Bismarck no ha escrito un solo romance, es cierto; pero Disraeli, que es un hombre de estado superior, tiene la gloria de haber firmado algunas, y notables; Bulwer Lytton lo mismo, y tantos otros que han seguido el ejemplo del cardenal Richelieu, dividiendo su tiempo entre cortarle la cabeza a Cinq-Mars y rimar las escenas de *Mirame*”¹⁰.

El último fracasado de la serie es un ex compañero que solamente ha pasado un año en las aulas del Nacional. Es también un otro: un “raro”, dos veces raro (“extraordinariamente raro”), al que Cané “no ha vuelto a ver ni oído nombrar jamás”. Supone, sin embargo, que fue “otra existencia caída en la sombra impenetrable del olvido”. Tal vez murió, o tal vez “las miserias y dificultades de la vida lo hundieron en la anestesia moral, más oscura que la tumba”. Este fracasado, cuenta Cané, era un soñador de “imaginación dislocada”, que “había nacido para seguir con brillo la tradición de Hoffmann o

Poe" y "vivía lejos de nuestro mundo normal, fácil, claro, infantil": el mundo de *Juvenilia*. Imaginaba historias con facilidad, incesantemente, pero a diferencia del segundo fracasado de la serie (que llevaba un apellido patricio y era un doble de Cané), no tenía "la palabra fácil". Escribía mal: no sólo de una manera "incorrecta", sino también "incolora". Y estaba convencido de que Cané tenía estilo: "me lo decía con un aire tan complacido y solemne como si me asegurara la fortuna o una corona". El último fracasado es una inversión perfecta de Cané: no tiene nombre, vive desbordado por la ficción y escribe sin estilo. En el colegio, este soñador le propuso al joven Cané que escribieran en colaboración, formando una sociedad en la que cada uno contribuiría con lo que le faltaba al otro: el soñador pondría las ficciones de su imaginación y Cané la personalidad de su estilo. Años más tarde, recuerda Cané, "he procurado rehacer en mi memoria los cuentos estrambóticos que me hacía". Sin embargo, nunca intentó escribirlos, "en la seguridad de que les daría mi nota *personal*". Cané, en 1884, vuelve a confirmar esta oposición complementaria entre ficción y estilo sobre la que se habría fundado la colaboración: escribe la introducción de *Juvenilia*, y anota allí que la escritura de sus recuerdos personales ha estado orientada por la búsqueda de un ideal de estilo; intenta también escribir una novela, ese mismo año, y la abandona inconclusa.

El primer Cané: "El canto de la sirena"

En 1884, Cané, un escritor sin la "fuerza esencial" de la impersonalidad, no escribe ninguna ficción sobre otros y para otros, pero doce años atrás (cuando Cané era ligeramente otro) escribió un relato, "El canto de la sirena" (1872), cuyo protagonista estaba inspirado en el último fracasado de la serie, el soñador de imaginación dislocada: "Hará doce o catorce años", dice Cané en la introducción de *Juvenilia*, "publiqué un cuento que últimamente releí con placer, haciendo oídos sordos a las imperfecciones de estilo con que está escrito. El principal personaje del *Canto de la Sirena* es una simple reminiscencia de colegio; me sirvió de tipo para trazar la figura de Broth, un discípulo que sólo pasó un año en los claustros, extraordinariamente raro, y al que no he vuelto a ver ni oído nombrar jamás".

"El canto de la sirena" fue incluido en *Ensayos* (1876). Libro inicial de Cané, *Ensayos* es una recopilación de artículos y relatos

escritos entre 1872 y 1876, si bien la mayor parte de los textos corresponde a los dos primeros años. Es el primer Cané, un Cané que se introduce en la literatura y que acaba de descubrir el romanticismo, cuya ideología literaria aparece anacrónicamente simplificada y remarcada en sus textos. Especialmente en los primeros textos, de 1872, en los que el joven Cané aparece repitiendo interminablemente la oposición entre “positivismo” y “poesía” (en el sentido más amplio de los dos términos, como era habitual), lamentando el materialismo de su época, recordando con nostalgia un “idealismo poético” más bien inexistente que habría guiado a la generación de Sarmiento y Alberdi, y acusando de apostasía, aunque amable y comprensivamente, a los hombres de su generación a quienes ya ve abandonar los ideales generosos de la juventud para “hundirse” en la carrera del éxito social y la prosperidad material. Su acusación es amable y comprensiva porque, como lo admite el propio Cané, sabe que sus “alas doradas” no tienen la fuerza suficiente para alzarse por encima de “las miserias de la vida” y, lo mismo que aquellos a quienes acusa, ya se siente a punto de “caer”, “arrastrado” por los placeres bajos, pero no por eso menos atractivos, de la vida material. En 1872, de todos modos, la “caída” no lleva todavía al abandono de la bohemia, sino a los negocios de la bolsa, a la ocupación de cargos públicos o, más en general, a una forma de vida regida por las “conveniencias”. Comparado con el Cané de 1884, a este joven Cané se lo ve más capaz de admirar, aunque manteniendo las distancias, a los soñadores de alas doradas (los futuros fracasados de *Juvenilia*), y de tomar distancia, pero sin llegar a la ruptura, de los éxitos mundanos.

Este es el Cané que escribe “El canto de la sirena”. El relato está escrito en primera persona y el personaje que narra no se llama Miguel, sino Daniel. La historia, centrada en la relación de amistad entre dos internos (Daniel y Broth) de un colegio que puede ser el Nacional de *Juvenilia*, se inicia a un mes del examen final del último año de reclusión escolar, es decir, cuando aún no se han desplegado, pero falta muy poco para que eso suceda, las condiciones que llevarán a los condiscípulos a lugares bien diferentes: una oficina secundaria, una taberna, una embajada. En el colegio, incluso a un mes del examen final, un futuro ministro puede todavía sentirse hermanado a un futuro bohemio.

La lectura del epígrafe de “Los crímenes de la calle Morgue” (“¿Qué canción cantaban las sirenas? ¿Qué nombre tomó Aquiles

cuando se ocultó entre las mujeres? Cuestiones difíciles en verdad, pero no más allá de toda investigación”) lo decide a Broth, el soñador pero también analítico amigo de Daniel, a emprender la desaconsejable investigación para dilucidar qué canto era el canto de las sirenas. Razonablemente, Daniel teme por la razón de su amigo y le aconseja volver al “estudio sereno” para curarse de su “sobreexcitación nerviosa”. Al terminar el colegio, Broth se aparta del mundo social y se consagra a la música de su violoncello. Daniel elige, al parecer, la vida que eligió Cané, pero lo visita a Broth regularmente en su retiro y vive cada visita como un retorno a la juventud. (Desde su madurez, Daniel trata paternalmente a Broth, cuya marginalidad social percibe como una detención en la juventud, pero Broth también trata paternalmente a Daniel, a quien se dirige habitualmente con el tratamiento “hijo mío”: esta indecisión es la que reaparece en *Juvenilia* en las valoraciones vacilantes sobre Matías Behety). Finalmente, Broth se va del país, sin destino conocido y siempre en busca del canto de las sirenas. Quince años después, Daniel viaja a Alemania, es decir, “la tierra de los poetas”, esos hombres que “viven lejos del mundo” y “beben las inspiraciones en las sensaciones misteriosas de su ser interno”. (Como se ve, en 1872 Cané pudo anticipar su futuro con bastante exactitud: algo menos de quince años después de escribirlo sería embajador en Alemania). Visita allí un manicomio, un manicomio romántico ubicado en una pintoresca aldea rodeada de castillos feudales y a orillas del Rhin, y durante la visita escucha una melodía muy rara tocada en un violoncello. Esa música, cuya descripción también está saturada de lugares comunes románticos, le produce una atracción irresistible y se siente transportado “a otros tiempos, a otras sensaciones casi olvidadas”. Se trata, claro (pero a Cané no le parece innecesario aclararlo), del canto de la sirena finalmente hallado por su ex compañero. El relato concluye cuando Daniel se acerca, emocionado hasta las lágrimas, a su viejo amigo Broth, el loco poético: “Sentía un secreto placer; creía que Broth era feliz y allá en lo íntimo de mi corazón bendecía al cielo que tan dulce locura había enviado al querido hermano de mi corazón”.

Si el relato anticipa casualmente un punto del futuro de Cané, anticipa también, pero no casualmente, toda su futura relación con la literatura. Desde su iniciación literaria en 1872, Cané se define por una forma de relación con la literatura que se funda en la incomodidad de una contradicción. En “El canto de la sirena”, todo está impregnado de romanticismo, pero el mismo canto de la sirena buscado por Broth

es también una metáfora evidente del lirismo romántico, es decir, de lo que en la Argentina de 1870, antes del ingreso del naturalismo y en los márgenes del “positivismo” imperante, se percibía como “esencia” de “lo literario”. Broth es una representación del poeta romántico (en la Argentina de 1870, del poeta a secas) que sale de Poe y termina donde Poe, o cualquier romántico, suponía que se alojaban unos cuantos genios poéticos: en el manicomio. Pero es también una ridiculización de la figura del poeta: en el relato, basta que su amigo le lea una noche el epígrafe de “Los crímenes de la calle morgue” para que decida abruptamente dedicar su vida a una empresa que está tan cerca de la locura o de la extravagancia romántica como de la estupidez. (Los románticos, en la construcción y elevación de la figura del poeta, eran más cuidadosos). El canto de la sirena es una metáfora de la poesía, pero de una poesía que, por la metáfora misma con que se la representa, es sobre todo un peligro: una atracción que interrumpe o desvía el curso de una navegación con fines presumiblemente “positivos” y contra la cual conviene tomar precauciones. Daniel, el doble de Cané, se considera un hermano espiritual del poeta loco, pero todo el relato construye una oposición entre los dos personajes: Broth es un otro para Daniel, y lo que los une (la atracción del canto de la sirena) es, ante todo, lo que los separa. La historia de “El canto de la sirena” puede insertarse sin esfuerzo en la serie de los fracasados que Cané construye en *Juvenilia*: al terminar el colegio no todos los condiscípulos siguen su marcha ascendente y brillan con honor en el cuadro de la patria. A algunos se los encuentra, quince años después, en una oficina secundaria de la administración pública, entre los reclutas de un batallón o en un manicomio. La diferencia entre Broth y los fracasados de *Juvenilia* consiste en la estereotipada y poco convincente idealización con que el joven Cané decora la “caída” de Broth. En realidad, dirá Cané en 1884, ya menos dispuesto a idealizar, el ex compañero que sirvió de modelo para el personaje de Broth era sencillamente un mal estudiante. Y esta opinión, que se explicita en 1884, ya se deja vislumbrar en la frágil idealización del relato de 1872.

El otro, el mismo

En las primeras páginas de “David Copperfield” (1884), Cané recuerda la relación más o menos amistosa que inició en su puesto diplomático de Venezuela con M. Danfield, el embajador británico. Lo

unió a Danfield, un caballero inglés que era también un “literato en sus momentos de ocio”, la lucha contra el fastidio y la pasión por la lectura. Se veían todos los días y el tema de conversación era la literatura. Danfield había escrito una novela que Cané, entre el tedio y la cortesía, se impuso la obligación de leer. A dos años de esa lectura, Cané sólo recuerda que la novela era muy larga, infinitamente aburrida y poblada de personajes siempre emparentados con la aristocracia inglesa. Si “David Copperfield” se inicia recordando esta relación es porque en una de aquellas charlas literarias Cané cometió la imprudencia de pedirle a Danfield su opinión sobre Dickens. Para Cané, Dickens representa “una observación profunda de la vida, un amor aun más hondo por la humanidad, un corazón de oro que resuena gentil y noblemente al choque de todos los dolores que enlutan la travesía de la tierra”. Para Danfield, esos dolores son los dolores “de los zapateros, de los pescadores, de los dependientes, de los miserables”, es decir, sentimientos que no pertenecen a su mundo y que no puede, por lo tanto, compartir. Cané, cuya argumentación parece por momentos, inesperadamente, la de un precursor del boedismo, insiste: existe cierta universalidad profunda en los sentimientos, especialmente en el dolor, que une a los hombres más allá de las diferencias de clase. Así será en las democracias sudamericanas, responde Danfield (aunque en términos algo más diplomáticos) para dar por terminada la incómoda cuestión, pero en Inglaterra aún sabemos mantener las diferencias. En este punto, Cané cambia cortésmente el tema de conversación y le pide una opinión sobre “Lytton Bulwer” (se refiere al primero de los barones Bulwer-Lytton, 1803-1873), otro novelista inglés, pero esta vez un novelista que fue también un influyente político, miembro de la aristocracia inglesa, *tory* y amigo de Disraeli.

Concluida la charla, Cané reflexiona sobre las opiniones de Danfield: son las opiniones, piensa, de una clase formada por cinco mil personas en una sociedad de treinta millones. “Son los felices; Dickens los conoce y no escribe para ellos”. Puede estar de acuerdo, en algunos puntos, con las opiniones de Danfield: es verdad que Dickens exagera, “como todo el que habla a las muchedumbres”, pero también Shakespeare escribía para ellas. Es verdad que también a él lo seducen novelas como las de Bulwer-Lytton o Disraeli, porque son libros “escritos para los hombres de mi educación intelectual”, que “las masas no comprenderán”. Pero más allá de estas coincidencias, Cané escribe como si su desacuerdo con Danfield en cuestiones

literarias fuera casi total, como ciertamente (pero también solamente) ocurre con las opiniones opuestas sobre Dickens, ubicadas en los extremos del desprecio y la admiración.

Sin embargo, si en relación con algunos de los líricos fracasados pudo Cané plantear una relación de afinidad que encubría, en realidad, una oposición con sus otros, en relación con Danfield se repite la misma operación, invertida: en “David Copperfield”, Cané se define en oposición a Danfield, pero esta oposición se basa en una serie de afinidades fundamentales. Incluso el mismo desacuerdo sobre Dickens puede atribuirse, más bien, a la circunstancia de que Cané sea un “aristócrata” de nacionalidad argentina –y no inglesa. El realismo de Dickens y su representación de clases populares no sólo tranquilamente lejanas sino también esmaltadas por el prestigio de esa nacionalidad ya eran, en la Argentina de 1884, un antídoto contra otras formas de realismo más peligrosas –y Cané era uno de quienes tenía interés en trazar la distinción entre un “naturalismo a secas”, que siempre habría existido y del que Dickens sería un ejemplo, y un “naturalismo de secta”. Frente a Danfield, Cané se mira al espejo: ve su propio cargo de embajador, su propio fastidio, su propia condición de “literato en los momentos de ocio”, su propio disgusto respecto de lo popular, su propia tendencia inevitable a escribir autobiografías de clase, su propio fracaso como novelista, y no se reconoce.

Cané contra Cambaceres: una cuestión de gustos

Ese mismo año intentará escribir su novela, que enseguida dejará inconclusa, después de redactar tres capítulos que pueden leerse como tres comienzos: “En el fondo del río”, “De cepa criolla” y “A las cuchillas”¹¹. Los motivos de este fracaso no son enigmáticos. Por un lado, Cané sigue sin resolver el problema de la “impersonalidad”: quizá la principal diferencia entre Carlos Narval, el protagonista de la novela, y su autor consista en que el primero nació en Montevideo en 1850, mientras que el segundo nació en Montevideo en 1851. Pero, al mismo tiempo, Cané comienza a escribir una novela que en más de un sentido parece motivada por el deseo de contradecir la dirección tomada por el primer Cambaceres. “De cepa criolla” contiene una alusión nítida a Cambaceres y su casamiento con la cantante italiana Luisa Bacichi, que puede considerarse una réplica a la broma burlona de *Pot-pourri*, donde a Cané se lo veía, junto a otros patricios, “planchando” en el baile del Club del Progreso: uno de los

amigos de Carlos Narbal es un joven elegante, “escéptico contra el matrimonio, predestinado por lo tanto a casarse con una contralto cualquiera”. En la novela inconclusa de Cané, como en *Pot-pourri*, reaparece el problema del matrimonio (un tema literario de época, pero también una obsesión social de época), y la coincidencia pone al descubierto las diferencias entre el patricio Cané y el dandy Cambaceres¹². Si el narrador protagonista de *Pot-pourri* es “un escéptico contra el matrimonio” que no se sorprende, y menos se escandaliza (y por eso escandaliza), frente al adulterio, porque desde su punto de vista lo previsible es el adulterio, y lo sospechoso es la felicidad y la fidelidad conyugal, Carlos Narbal se horroriza incluso ante los juegos más inocentes que tienen lugar en los bailes entre jóvenes solteros, porque la mera sospecha de que en esos flirteos la mujer ha sido besada implica una mancha irremediable sobre su pureza virginal. La obsesión por el problema del matrimonio está ligada en Cané y en su clase, pero especialmente en el sector de los patricios, a una endogamia de clase contraria a la movilidad social, es decir, al ascenso de los arribistas por medio del matrimonio –como sucederá, por ejemplo, en la historia de *En la sangre*. Carlos Narbal propone que las mujeres de la clase sean veneradas y colocadas por sus hombres en una altura físicamente inaccesible para la turba “heterogénea, cosmopolita e híbrida” –que todavía no arma lío en el zaguán, pero sí en los teatros, en los paseos en carruajes y en los bailes, es decir, en las sedes del mercado matrimonial. Esta prescripción de aislamiento de los cuerpos, orientada a evitar los supuestos males de un cuerpo social enfermo de heterogeneidad, se aplica también a los sujetos masculinos de la clase. Así las cosas, no es extraño que el personaje de Cané, a pesar de ubicarse en “el punto más estratégico, por las inmediaciones de la orquesta”, tenga tan mala suerte con las mujeres en el baile del Club del Progreso que se describe en *Pot-pourri*. Pero tampoco es extraño, por las mismas razones, que no haya encontrado la manera de avanzar en su novela contra Cambaceres y la haya dejado inconclusa. En uno de los posibles capítulos de la novela frustrada, “En el fondo del río”, Carlos Narbal regresa de Europa en un barco cuyos pasajeros son, en su mayor parte, “familiares de extranjeros radicados en el país y sin contacto con la alta sociedad porteña”. Entre los pasajeros, se destacan tres o cuatro *cocottes* cuyas “miradas no tardaron en dirigirse sobre Carlos, cuyo aspecto auguraba un hombre de mundo”. Carlos Narbal, a pesar del aire vivificante del mar y otras circunstancias propias de

una larga travesía en barco que Cané prolijamente enumera y que predisponen al galanteo, resiste todas las insinuaciones. Una noche, la más audaz de las *cocottes*, “cuando ya hacía rato que habían sonado las doce y que los corredores estaban desiertos, se entró sencillamente al camarote que ocupaba Carlos, que, a causa del calor, había dejado sólo la cortina corrida. Entonces, una voz queda, pero muy queda, cuya entonación procuraba infiltrar la persuasión de que los vecinos no se despertarían, murmuró: ‘*Pardon, monsieur, je me suis trompée de cabine*’. Carlos refunfuñó algo, se dejó caer sobre el lecho, y la poco orientada artista declaró al día siguiente que aquello con el aspecto de un hombre, y *même pas mal*, no era tal”. Cuando la *cocotte* abre la cortina del camarote de Carlos Narval, una posible historia se abre –que Cané y su personaje, bien acomodados en un aburrimiento que se parece al miedo, cierran de inmediato.

A Cané se lo ve inoportunamente preocupado, en su novela inconclusa, por oponerse al primer Cambaceres, pero sucede que la novela moderna se escribe, más bien, en la dirección de Cambaceres, es decir, desde una moral distinta a la moral entre burguesa y anticuadamente aristocrática de Cané. Para 1884, en Europa, y especialmente en Francia, hace ya demasiado tiempo que la literatura más reconocida se escribe al margen o contra una moral burguesa que se percibe como convencional, timorata y, sobre todo, vulgar. Y también: hace ya demasiado tiempo que se ha construido una figura del escritor, o del artista, que se enfrenta a la figura del burgués y su moral –una figura del artista respecto de la cual un escritor con las características de Miguel Cané aparece como anacrónico. El naturalismo había venido a acentuar este anacronismo: en la literatura argentina, hacia 1880, no habían terminado de desarrollarse las transformaciones propias de la revolución romántica cuando una nueva revolución, la del naturalismo, volvía a cambiar casi tan radicalmente las reglas de juego de la literatura¹³.

En su carta a Cané del 24 de diciembre de 1883¹⁴, Cambaceres le había aconsejado: “escriba romances y haga naturalismo”. Al parecer, Cané lo ha consultado sobre su propio futuro literario, porque Cambaceres, después de comentar y elogiar *En viaje* (quizá una edición preliminar, ya que *En viaje* se publicó en 1884), se ocupa de responder esa cuestión: qué orientación cree que debe seguir Cané en los próximos pasos de su carrera literaria. Cambaceres comienza refiriéndose a las condiciones de Cané para escribir libros de historia, pero enseguida le dice: “¿Prefiere un género más ligero? Escriba

romances y haga naturalismo: mal que le pese, ahí le duele". El pasaje plantea dos cuestiones interesantes: la posición ambigua de la novela y la debilidad que Cambaceres señala burlonamente en Cané. Y es interesante también pensar juntas estas dos cuestiones: la novela como un género "ligero" que al mismo tiempo ya posee el prestigio suficiente para implicar un desafío del que no es seguro que un hombre de letras como Cané salga airoso. A Cané, que poco después empezará a escribir su novela frustrada, Cambaceres le dice que la novela es su debilidad –tal vez en todos los sentidos de la palabra: una tentación que no se resiste, una falta de fuerza, y un punto que, cuando se toca, duele. Por otra parte, Cambaceres parece descontar que Cané no cumple cabalmente con las condiciones para ser lo que le está proponiendo que sea: un novelista naturalista. Comienza diciéndole lo contrario: la novela naturalista se basa en la observación y el fuerte de Cané es su espíritu analítico, su conocimiento de los hombres, su amplia experiencia de la vida. Pero luego, previendo una serie de reservas o restricciones de Cané, agrega: "Si las crudezas le repugnan, suprímalas. Si el calador le da asco, no se lo acerque a las narices; límitese a hacerlo circular por el auditorio, con el gesto fruncido y el brazo tieso. Si el *argot* no es lengua de su paladar, no hable *argot* francés, ni *argot* criollo, ni nada. Pero eso sí, insisto en una cosa y es ésta: no ponga almíbar en la boca de un changador, ni le haga decir mierda a una institutriz inglesa; respete la verdad". Cambaceres da por supuesto en Cané un gusto de clase que está, más bien, en el extremo opuesto de la novela naturalista. Le recomienda que "escriba romances y haga naturalismo", pero al mismo tiempo parece saber muy bien que Cané no puede escribir una novela naturalista (porque llevaría el calador naturalista sin naturalidad, "con el gesto fruncido y el brazo tieso"), y que ésa es una de sus diferencias con Cané: "En cuanto a mí, usted sabe que tengo un flaco por mostrar las cosas en pelota y por hurgar lo que hiede; cuestión de gustos".

¹ Sylvia Molloy, "Una escuela de vida: 'Juvenilia' de Miguel Cané", *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

² Josefina Ludmer, "Introducción" a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993; Josefina Ludmer, "De la transgresión al delito", en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

³ Incluido en Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

⁴ Molloy interpreta “positivos” como “buenos”, con lo cual tendríamos, más que la exclusión de recuerdos conflictivos que lee allí Molloy, una interesante y brusca confesión edípica. Pero, como lo aclara el párrafo al que pertenece la frase, “positivos” significa allí “claros”, “ciertos”, “indudables”.

⁵ Ricardo Piglia, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993.

⁶ Miguel Cané, “David Copperfield”, en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 21.

⁷ Josefina Ludmer, “De la transgresión al delito”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 90.

⁸ Eduardo Wilde, *Páginas escogidas*, Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 224.

⁹ Sobre la figura del bohemio en la literatura argentina: Jorge Rivera, *Los bohemios*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

¹⁰ Miguel Cané, “Después de una lectura”, en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 206.

¹¹ Fueron recogidos en *Prosa ligera* (1903). Los tres capítulos están también incluidos en Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

¹² Sobre las diferencias entre los patricios y los dandies del 80: Josefina Ludmer, “De la transgresión al delito”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

¹³ Dos ejemplos sobre este doble anacronismo de la literatura argentina de 1880. En agosto de 1878, en el Círculo Científico Literario, tuvo lugar una famosa polémica entre clásicos y románticos en la que participó prácticamente toda la nueva generación de hombres de letras. Martín García Mérou, que intervino en estas discusiones en el bando romántico siendo muy joven, la recuerda en 1890 (*Recuerdos literarios*) y se sorprende de que una generación tan joven resucitara hacia 1880 problemas que habían sido propuestos por Echeverría 50 años antes al regresar de Francia. En los mismos años en que el naturalismo plantea, en Francia, una última ruptura con el romanticismo, en Argentina una nueva generación está discutiendo en términos de clásicos y románticos. Todavía en 1885 apareció el folleto titulado *Justa literaria*: una serie de epístolas en tercetos intercambiadas entre Calixto Oyuela y Rafael Obligado, donde Oyuela defendía, con piadosas referencias a Homero, Safo o Píndaro, una orientación clasicista para la poesía, y Rafael Obligado, anclado en Echeverría, sostenía una orientación nacional criollista.

¹⁴ Claude Cymerman, *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot pourri)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 1971.