

Eugenio Cambaceres: la novela que no termina de comenzar

Fabio Espósito

Universidad Nacional de La Plata

1. Los estudios críticos, al examinar las prácticas literarias de la llamada generación del 80, han hecho hincapié en el carácter accesorio de la literatura respecto de las prácticas políticas; la fuerte vinculación de los literatos con el Estado; el carácter fragmentario de la prosa; el predominio tanto de lo conversacional como de las diferentes formas de la autobiografía; y el surgimiento del género novelístico relacionado con la introducción del naturalismo.

En efecto, Noé Jitrik coloca a la autobiografía en el centro de la escena cuando considera el autorreconocimiento como una suerte de sustrato generador de las diversas especies literarias -el recuerdo, el positivismo, la conversación, el viaje- que no son más que la expresión de una necesidad de legitimación y autorreconocimiento individual y de clase, así como del proyecto político de la fundación del Estado liberal, donde la literatura "goza de un prestigio accesorio"¹.

También Josefina Ludmer observa este vínculo estrecho entre el predominio de las variantes genéricas de la autobiografía y el proyecto político cuyo riñón los literatos integran. Focalizando su análisis en la relación entre literatos y Estado, denomina "coalición cultural del nuevo Estado" a la formación cuyos integrantes no son literatos profesionales, sino los primeros escritores universitarios y a la vez funcionarios estatales en la cultura argentina.

Esta coalición es quien "funda la alta cultura argentina"; "es homogénea en los lugares comunes del liberalismo, el positivismo,

1 Jitrik, Noé: "Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80" en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970, p.120.

el Club del Progreso, el teatro Colón, la Recoleta y algunos carnavales” y produjo asimismo “una escritura fragmentada y conversada, novelera y elegante, sustancialmente culta y refinada”².

En cuanto a los contenidos, la producción de estos literatos tematiza la agenda política del nuevo Estado, subordinados formalmente al género autobiográfico como principio constructivo.

Esta impronta genérica tiene para Ludmer un correlato en la esfera política, donde los literatos son sujetos que participan de los emprendimientos estatales y por lo tanto “las fronteras del “yo” concuerdan con las del Estado”, de modo que la fábula de identidad de la nación coincide con la personal, que funciona como una metonimia de la clase dirigente.

A pesar del indiscutido carácter dominante de la autobiografía, se ha señalado con unanimidad que durante este período tiene lugar el nacimiento de la novela argentina. Tampoco hay dudas en atribuirle la paternidad a Eugenio Cambaceres³.

Nacido en 1843, ocho años antes que Miguel Cané, Cambaceres pertenece a la élite patricia y liberal del ochenta. Fue Diputado Provincial y Nacional, defendió con fervor las leyes liberales de matrimonio civil, educación laica y la división entre la Iglesia y el Estado; fue Vicepresidente del Club del Progreso y participó de los lugares comunes de la cultura refinada y aristocrática de los hombres de su generación. Sin embargo, situarlo en el interior de la “coalición cultural del nuevo Estado” produce cierta incomodidad.

Las razones de esto podrían hallarse en su biografía: si bien fue diputado, renunció

2 Ludmer, Josefina. “Las divertidas aventuras del ministro Cané” en *El Cronista Comercial (supl. cultural)*. 19 de julio de 1993, pp.8-9.

3 Desde Martín García Mérou, en 1885, la crítica literaria ha visto en Cambaceres la figura del fundador de la novela argentina contemporánea, y en el período comprendido entre los años 1880 y 1890, el momento de surgimiento del género novelístico en la Argentina. Ver: García Mérou, Martín: *Libros y autores*. Bs. As., Lajouane, 1886. pp. 13-92; Rojas, Ricardo: *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. Tomo I, Caps. XIV y XV.; Giusti, Roberto: “La prosa de 1852 a 1900” en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Bs. As. Peuser, 1958. Tomo III; Avellaneda, Andrés: “El naturalismo y Eugenio Cambaceres” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL; Prieto, Adolfo: “La generación del 80. La imaginación” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL; Jitrik, Noé: “Cambaceres: adentro y afuera” en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970; y “Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80” en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970.

a su banca en 1876 en medio del escándalo que produjo al denunciar los fraudes electorales de su propio partido. Sin embargo estas razones resultan insuficientes o, más aún, insustanciales, puesto que en su biografía conviven motivos suficientes para situarlo tanto fuera como dentro de esta coalición señalada por Josefina Ludmer.

Otra posibilidad es buscar estas razones en los rasgos formales y temáticos de su obra y en sus estrategias para situarse en el interior del sistema literario. En efecto, ambos aspectos ofrecen una base más sólida para distinguirlo de esta "coalición cultural". Cambaceres ha entrado en la historia literaria como un escritor de novelas, lo que lo alejaría de la autobiografía, género dominante de la generación del ochenta. Sin embargo, esta identificación de la totalidad de su producción literaria con la novela merece algunas objeciones porque estrictamente novelas son sus dos últimas obras, *Sin rumbo* y *En la sangre*; las dos primeras, *Pot-pourri (Silbidos de un vago)* y *Música sentimental*, en cambio, comparten rasgos formales propios de las autobiografías o las crónicas antes que de las novelas. Más aún, los procedimientos naturalistas presentes por los cuales uno podría otorgarles una genealogía novelística se hacen visibles a la luz de sus dos obras posteriores.

Observar esta oscilación de la forma autobiográfica a la novelística en Cambaceres no es novedad alguna, pues los estudios literarios la han señalado con frecuencia, quienes no sólo le han atribuido la fundación de la novela moderna sino también la introducción del naturalismo en la Argentina. De esta manera, se ha percibido en su obra un perfeccionamiento de la forma novelística en coincidencia con una asimilación progresiva de las técnicas narrativas del naturalismo⁴. Pues bien, ambas cosas ocurren efectivamente. Sin embargo esto puede llevar al equívoco de superponerlas y ver en la asimilación progresiva del naturalismo la causa del perfeccionamiento de la forma novelística; o, mejor dicho, la única

4 En esta tendencia pueden ubicarse los juicios críticos de Noé Jitrik y Andrés Avellaneda, entre otros. Dice Avellaneda: "Así en lo formal y técnico existe una progresiva novelización en la materia narrada que, desde el débil hilo anecdótico de *Pot-pourri* y el esquematismo de *Música sentimental*, llega a la mayor riqueza y armado de *Sin rumbo* y a la voluntad de construcción de *En la sangre*, viciada sin embargo por una tesis central que violenta sus contenidos" En Avellaneda, Andrés: "El naturalismo y Eugenio Cambaceres" en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL, p.150. Jitrik, por su parte abre un juicio similar: "En Cambaceres, político fracasado, hombre de club y de fortuna, va primando el novelista mientras se va afirmando el influjo naturalista hasta llegar a su mejor novela, *Sin rumbo* (1885), de la cual puede decirse que ya tiene forma, que detrás de ella hay un escritor que no escribe por añadidura". En Jitrik, Noé: "Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80" en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970, p. 128

causa. Una lectura como ésta se basa en la metáfora de la maduración de su obra, cuya culminación sería *Sin rumbo* y *En la sangre* su declinación, por una saturación de los procedimientos naturalistas, como una fruta que se hubiera pasado de punto. Por cierto, esta hipótesis se torna sospechosa no por lo que dice sino por lo que no permite ver. En efecto, esta afirmación impide vincular las tensiones formales presentes en la obra de Cambaceres con las condiciones por las que la novela tiene un desarrollo tardío en la Argentina, problema que no se reduce a una mera pericia para importar escuelas literarias desde las metrópolis culturales.

En conclusión, la relación de la obra de Cambaceres con la novela no se limita tan sólo a los vínculos con el naturalismo y ofrece una problemática donde es posible poner en juego cuestiones tales como la recepción del género novelesco, las relaciones entre novela y autobiografía, las funciones institucionales de la literatura. Cuestiones todas que conducen al problema del desarrollo tardío de la novela en la literatura argentina.

A continuación analizaremos con detenimiento en las dos primeras obras de Cambaceres, *Pot-pourri* y *Música sentimental* el conjunto de problemas que fueron expuestos hasta aquí de manera general.

2. La primera edición de *Pot-pourri*, su obra inicial, publicada en 1881, apareció sin el nombre del autor y encabezada por un prólogo. Otro se le sumaría a partir de la tercera. En esa primera edición, el lugar del nombre del autor era ocupado por el sintagma "silbidos de un vago" entre paréntesis. La expansión de este sintagma era ese breve relato autobiográfico que hacía las veces de prólogo. Es decir, su obra se abre con un relato que no es otra cosa que la expansión, el desplazamiento de un nombre que falta, el autor. Asimismo, todo el texto puede ser leído como la expansión de esa autobiografía.

Ahora bien, ¿qué narra ese prólogo? Previsiblemente, es un relato de iniciación. En primer lugar explicita desde dónde se escribe, las condiciones de posibilidad de su escritura: "Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo", comienza Cambaceres. Narra además los diferentes pasos dados hasta convertirse en escritor. Su vocación por el teatro en la infancia, un mundo al que accede transgrediendo la ley paterna -soborna al portero de su casa para poder escaparse al Teatro de "La Victoria, la Universidad, los sendos fracasos en el ejercicio del Derecho y en la actividad política, el aburrimiento por la vida mundana. Este relato de iniciación, que no es otra cosa que un mito de origen del escritor, es la historia de una fatalidad antes que de una elección: se escribe a partir del vacío motivado por la imposibilidad de participar de la esfera de la vida pública.

Esta frustrante imposibilidad se enmascara bajo la cosmética del aburrimiento del *dandy*. En verdad, se escribe después del fracaso en la política⁵, -y no como un medio de ratificar su pertenencia a la esfera del poder como en el caso de Cané- y el ejercicio literario es desplazado fuera de la Ley: con la pregunta “¿Reincidiré?” concluye el prólogo, toda una promesa de continuidad del proyecto creador inaugurado.

Este mito de origen es retomado en el prólogo de la tercera edición, que es una respuesta polémica a las repercusiones que en la crítica ha tenido *Pot-pourri*. Observamos, en primer lugar, el afán de Cambaceres por señalar los efectos escandalosos de su obra. Persistiendo en la polémica, este prólogo se presenta bajo la forma del alegato, la defensa de lo que considera su patrimonio: el nombre, la fama, la reputación.

Claude Cymerman ha recogido cinco cartas de Cambaceres en el volumen *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*, Buenos Aires, UBA, 1971. En su correspondencia privada se pueden percibir las huellas del fuerte impacto que tuvo sobre Cambaceres el juicio crítico sobre su obra. En una carta dirigida a Miguel Cané y fechada el 22/11/1882 dice:

No se puede figurar el tole-tole que ha levantado la porquería esa, que escribí y publiqué antes de mi salida de Buenos Aires. El respetable público ha torcido mis intenciones y mis propósitos de una manera que me subleva y me carga. He sentado sans m'en douter, plaza de fruit sec en materia de sentimientos; soy, según mis queridos compatriotas que lo creen, o, más bien, afectan creerlo, un viejo egoísta y descreído. Como la edición se agotó a los pocos días, voy a hacer aquí una nueva. Le mandaré sobre tablas un ejemplar depurado de los errores y barbaridades que el caballero Biedma puso en mi boca, o mejor, en mi pluma. Lea mi libro, Miguel, y dígame sin

5 Ricardo Piglia observa que a lo largo del siglo XIX en la Argentina, debido a su falta de autonomía, la literatura aparece subsumida por la política: “en la Argentina del siglo XIX la literatura puede existir sólo donde la política fracasa. Incluso, el eclipse político y el fracaso son el origen de trabajos fundantes de la literatura nacional. *Facundo*, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles* y las novelas de Eugenio Cambaceres fueron todos escritos bajo las condiciones de una forzada autonomía o juicio” en “Sarmiento, the writer” en Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick and Francine Masiello(editors): *Sarmiento, Author of a Nation*, California, 1994.

*rodeos, ni paliativos, si lo reputa usted la obra de un vaurien*⁶.

En otra carta, también dirigida a Cané y fechada el 3/12/1882 continúa aludiendo a lo que la crítica decía de él: "Lo felicito desde luego por los libros que va a publicar...cuide, sin embargo, de que no se le vaya la mano, no sea cosa que a usted también le digan alma podrida y corazón de yesca"⁷. Indudablemente en esta carta Cambaceres reproduce epítetos dirigidos a su persona, que aún resuenan en su interior. Sin embargo, estas diatribas de carácter moral de las que se defiende con sospechosa vehemencia, ocultan otro aspecto del cuestionamiento. Aquel que remite a los méritos de su obra para ser considerada el producto de un literato⁸.

Ricardo Rojas ha puntualizado que si bien *Pot-pourri* fue un éxito editorial inmediato, tal como lo testimonian sus tres ediciones sucesivas, recién Martín García Mérou en 1885 señala sus bondades estrictamente literarias. Antes había sido considerada "una simple crónica con clave de escándalo en las alusiones locales" y "un pasajero capricho de los ocios de un mundano", el producto de un "advenedizo"⁹.

6 Claude Cymerman. *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*. Buenos Aires, UBA, 1971.

7 Claude Cymerman. *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*. Buenos Aires, UBA, 1971.

8 "Eso no es literatura", dice Miguel Cané acerca de *Música sentimental*. (cfr. nota 9)

9 Claude Cymerman ha realizado un exhaustivo y muy documentado estudio sobre el impacto de la obra de Cambaceres entre sus contemporáneos. Uno de sus valiosos hallazgos ha sido señalar el origen de la calificación de *Música sentimental* como "water-closet tapizado de telas de Persia", citada por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* sin indicar la fuente y de ahí en más frecuentada por los manuales y las historias literarias para corroborar la fuerte resistencia que entre la crítica tuvo la obra de Cambaceres en el momento de su publicación. Cymerman señala que el origen de este juicio está en un artículo de Miguel Cané aparecido en el diario *Sud América* el 30/9/1884, que dice: "Eso no es literatura, eso no es arte, eso es un *parti-pris* inexorable, un despilfarro de talento, un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia". Cymerman avanza aún más y observa que Ricardo Rojas extrae este fragmento de Martín García Mérou, quien había sustituido "letrinas" por "water-closet". Así, dice García Mérou en "Las novelas de Cambaceres", recopilado en *Libros y*

Los términos de los juicios críticos sobre *Pot-pourri* escenifican de alguna manera las correlaciones entre las valoraciones estéticas, las delimitaciones genéricas, las definiciones de lo literario y, finalmente, las funciones o usos de la literatura.

Martín García Mérou observa que *Pot-pourri*, si bien fue bien recibida por el público, no ocurrió lo mismo con la crítica literaria:

Discutido acerbamente, atacado con saña por la mayoría, - pocos son los que han tomado su defensa con entusiasmo-, desafiando las preocupaciones sociales y afrontando la ira del rebaño común que se subleva contra toda manifestación de talento e independencia. Así, Cambaceres ha tenido que luchar secretamente con el pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas. Se necesitaba demostrarle que él era una advenedizo en nuestro mundo literario, que no había pasado por la iniciación sagrada, recibiendo el humo de incienso de gacetilleros amigos, ni se había sometido al fallo de camarillas que reparten la popularidad y se reservan el derecho de dar patentes de genio a sus neófitos más queridos¹⁰.

García Mérou resume tales críticas centrándolas en tres aspectos fundamentales: el carácter de libro con clave, su presunta pornografía y el carácter advenedizo y ocasional de su autor:

Se insistió sobre el carácter de libro con clave de los Silbidos de un vago; se quiso equipararlo con esas obras pornográficas que

autores: "y no faltó un amigo espiritual -(alusión a Miguel Cané) - que afirmara en una frase incisiva el efecto que la había causado la obra: "Es, decía, un *water-closet* tapizado con telas de Persia". Ver Cymerman, Claude: "Para un mejor conocimiento de la obra de Cambaceres", en *Cuadernos del Idioma*, Año III, Nº 11, pp. 45-65.

10 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 71, 72.

devoran en el misterio de los dormitorios comunes, los adolescentes encerrados entre las cuatro paredes de un Colegio. Se pensó, por último, que aquella tentativa audaz, aquel capricho pasajero de los ocios de un mundano, no se reproduciría, y entonces hubo voces imparciales que comenzaron a ensayar algunas frases de tímidos elogios¹¹.

En este resumen sucinto de la actitud de la crítica con *Pot-pourri*, es insoslayable el valor que adquiere la reticencia de la crítica para adjudicarle a Cambaceres el título de literato, incluso cuando es objeto de “algunas frases de tímidos elogios”. Este hecho, señalado por García Mérou, aparece corroborado por el segundo prólogo de la obra, “Dos palabras”, donde toda su defensa gira en torno a la cuestión de si Cambaceres es o no un verdadero autor, es decir una personalidad cuyo nombre propio es rubricado por una obra literaria.

Por este motivo, la reseña de García Mérou, basada en la demostración de las virtudes estrictamente literarias de sus obras, procura confirmar el sello de “autor” de Eugenio Cambaceres: “La observación sutil, la copia exacta de la realidad bastan para demostrar *el talento del autor* y este es el caso de Cambaceres¹² (el subrayado es nuestro). Cabe aclarar que en el razonamiento de García Mérou tanto “la observación sutil” como “la copia exacta de la realidad” son virtudes literarias en cuanto representan un “valor” en el marco de la estética vigente, -en este caso el realismo-naturalismo-, no son procedimientos que porten un valor por sí mismos, o mejor, cuyo valor es adjudicado desde fuera del mundo del arte.

Si retomamos estos juicios podemos observar que apuntan a la calificación del autor, “advenedizo”, “mundano”, y a la definición del género, “simple crónica”, “pasajero capricho”. Estos atributos circunscriben la obra de Cambaceres a los géneros de la causerie y de la crónica, cultivados por lo que David Viñas ha denominado “gentlemen-escritores”. Esto es por cierto una fuerte valoración que encubre principalmente las funciones de las obras literarias. Dicho de otro modo, si la imagen de Cambaceres es la de un gentleman-escritor, su palabra escrita es un accesorio de la palabra política. Es una charla que ameniza las tertulias del Club del Progreso luego de los debates políticos en el Parlamento. En cierto modo es una forma de estetizar el ocio mundano. Es, por lo tanto, una palabra que constata

11 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 72.

12 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 81, 82.

y ejerce una función cosmética sobre una identidad que se conformó en la esfera política. Por ello, no puede ni debe ser una palabra ficticia, y quien la sostiene debe poseer una imagen previamente constituida en otra esfera, no en el mundo del arte. Su imagen no puede ser la de un autor literario, porque la literatura es un accesorio de su identidad.

Considerando estas observaciones de la crítica como una medida de la recepción contemporánea de la obra, es plausible conjeturar que el alegato de Cambaceres apunta con disimulo a estas observaciones. En primer lugar porque se defiende del escándalo moral con un argumento estético: es atributo del realismo, y no el mero capricho de un mundano la representación de todos los aspectos de la realidad social. En segundo lugar, y este es el argumento más fuerte, insiste en señalar que la lectura autobiográfica de *Pot-pourri* es el resultado de un equívoco de los lectores: "Nadie tuvo derecho a suponer en el autor de un libro anónimo, particular modesto *par le fait* que llevara su petulancia hasta dragonear de héroe de la fiesta, gritando a voz en cuello: ¡Aquí estoy yo; soy como quien no dice nada, Rousseau, y allá van mis confesiones!"¹³

Es decir, reclama una lectura novelística y por lo tanto una imagen de autor, de un integrante de la literatura nacional, no simplemente la de un advenedizo de la literatura, un personaje mundano que llevado por el ocio escribe unas memorias caprichosas.

Ahora bien, en este contexto es posible leer esta construcción de su mito de origen como un argumento que transforma los vicios denunciados en virtudes literarias:

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos el sempiterno programa de mi vida: levantarme a las doce, almorzar a la una, errar como bola sin manija por la calle Florida, comer donde me agarrara la hora, echar un bésigue en el Club, largarme al teatro, etc., pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal de que sirviera de diversión a este prospecto embestador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como

13 Cambaceres, Eugenio. *Obras Completas*. Sante Fe, Castelví, 1953, p. 17 (las citas de la obra de Cambaceres corresponden a la presente edición; se indicará a continuación el número de página entre paréntesis junto con las iniciales de la obra a la que corresponde: PP: *Pot Pouri*, MS: *Música Sentimental*).

cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional. Para que uno contribuya, por su parte, a enriquecer la literatura nacional, me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir bien el español; yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional (PP, 15)

Aquellos juicios críticos vertidos a propósito de su obra se transforman en elementos indispensables para su proyecto literario: escribir mal el español, llevar una vida mundana (que deriva en ocio, que deriva en producción literaria).

Cabe agregar que este motivo de la iniciación es retomado en *Pot-pourri* con la evocación satírica del narrador de su presentación en el mundo social: su primera visita a una tertulia. Su gusto literario le permite sostener una amena charla con el dueño de casa y mantener un comportamiento socialmente decoroso, hasta ese momento gravemente amenazado por una serie de inaceptables equívocos ocasionados por su inocencia y naturalidad. Sin embargo, su afán literario lo hace sucumbir en el mundo social cuando quiere extraer un *Quijote* de una falsa biblioteca, que no alberga más que lomos de libros pintados a modo de decoración. Este episodio es esencialmente el testimonio de un malentendido que pone en juego el lugar de la literatura en el mundo social: entretenido motivo de conversación ligera, objeto de decoración.

En *Pot-pourri*, un narrador en primera persona ofrece una crónica de todo aquello que el lector de entonces ya conoce. La mirada del cronista se posa sobre los lugares comunes de la alta sociedad porteña del ochenta: el Club del Progreso, los bailes de sociedad, los carnavales. Lo nuevo, lo novedoso, lo que despierta interés es la forma en que ese cronista observa ese mundo: la experiencia narrada es una aventura de la mirada, que juzga, cataloga y controla todos los materiales de la obra.

Este control se ejerce claramente sobre el único motivo narrativo que contiene un germen novelístico y que no alcanzará finalmente un desarrollo como tal. Las peripecias matrimoniales de su joven amigo, motivo que por otra parte reproduce los clisés narratológicos del folletín, son abortadas por la intervención enérgica y expeditiva de este cronista y personaje de las acciones. Es decir, una vez abierto el motivo del engaño, adornado con todos los artificios folletinescos tales como el disfraz, el equívoco del reconocimiento y el malentendido, etc., el mismo requeriría un desenlace, un desencadenamiento de las acciones que ocasionara un cambio tanto en la historia como en los personajes -premios y castigos, cambios de destinos-, ya fueran reales o aparentes. Abierto el motivo, debería cerrarse con

otra acción que implicara consecuencias efectivas para dar lugar a lo novelesco.

Sin embargo, lejos de ocurrir esto, el personaje narrador, el cronista, interviene con firmeza en el fluir de los acontecimientos y luego de descubrir quién es el amante de la encantadora mujer de su joven amigo, lo soborna y lo invita a pasar una temporada en París. Su propuesta es aceptada con beneplácito por el joven de modo que la historia se aleja de cualquier similitud con el modelo del amor romántico, novelesco o folletinesco. Interrumpe de esta manera la acción, aquí no ha pasado nada y vuelve a ejercer un pleno control sobre el material narrativo¹⁴.

3. En *Música sentimental*, su segunda obra, persiste el narrador de *Pot-pourri*, en primera persona y cuyos rasgos caracterológicos coinciden en forma más o menos general, con la figura del autor: "Entre los presentes estoy yo y está el héroe de mi cuento" (MS,95). Esta coincidencia, que define a las formas autobiográficas de la narración, impone una relación particular, por un lado, entre la instancia de la narración y el asunto narrado; por otro, entre el lector, el texto y el referente extratextual. Ambos aspectos albergan el problema de la verosimilitud.

Así, en *Música sentimental*, la instancia de la enunciación oscila, al menos, entre situarse dentro o fuera de la historia. Esta tensión, que implica una no menor tensión en el género será lo que veremos a continuación.

Durante el viaje de Buenos Aires a París, el narrador conoce a un joven de la sociedad porteña que gozando de los favores de una inmensa fortuna, llega con las ilusiones de llevar una vida mundana acorde con el modelo del viaje a París. Este modelo de viaje de placer, una suerte de educación sentimental de los jóvenes porteños con fortuna, es un tópico que está altamente codificado en la vida cotidiana de la sociedad porteña del ochenta y remite al género literario de la autobiografía. El lector espera encontrar un cuadro de costumbres de la vida licenciosa y parisina de un hijo del país, acompañado por las mordaces observaciones del narrador. Este último, de acuerdo con las expectativas del lector, que no son otra cosa que la remisión al género autobiográfico, anticipa el tenor de los acontecimientos

14 Roberto Giusti ha hecho hincapié en esta resolución de lo narrativo mediante la interrupción: "En *Pot-pourri* embutió en la sátira social una deshilvanada historia de adulterio desenlazada por él mismo, como *deus ex machina* de la acción, con satisfacción de la paz conyugal". Giusti, Roberto. "La prosa de 1852 a 1900" en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, Tomo III, p. 393.

parisinos que sobrellevará el joven porteño. Así el narrador preanuncia, bajo la forma de una advertencia, el destino posible del joven, es decir, el relato que presumiblemente se desarrolle a continuación, apelando a la historia común de muchos argentinos con fortunas que llegan a París en busca de aventuras y placer y terminan en bancarrota, fáciles presas de la codicia de las prostitutas parisinas que con astucia y frialdad dilapidan su dinero y les arrebatan su brillante porvenir. En efecto, el relato se exhibe remitiendo a una historia codificada en un género claramente delimitado.

Del mismo modo, una de las jóvenes prostitutas que acompañan a los dos argentinos cuenta su vida recurriendo a todos los lugares comunes consagrados en el folletín como el relato de la mujer caída. Cansado de escucharla, el narrador la interrumpe señalando que todo aquello que ella ha dicho hasta el momento es mentira, un cuento aprendido de memoria y repetido hasta el hartazgo para conmover a sus ocasionales compañeros y poder manejarlos a su antojo.

La orfandad, la madrastra, las sevicias, la fuga, la lucha, la caída, el llanto, la desgracia y la perdición, con más una punta, por supuesto, de indispensable fatalidad escondida entre telones, sopando en la salsa, manejando los títeres de atrás con la mano de bonhomme de Guignol metamorfoseada en Pierrot o Polichinela. Tableau. ¡Nada falta, nada ha sido olvidado; ni tampoco los clásicos saltimbanquis, la punta de charlatanes encargados de hacer su parte, de representar, ellos también, su correspondiente papel de infames!
(MS, 104)

El relato no es creíble porque apela a un conjunto de convenciones narrativas que en ese contexto resulta inverosímil. La crónica o la memoria de viaje, que sólo se detienen en las mujeres parisinas para señalar algún rasgo que impresiona al observador: lujo, belleza, lujuria, cinismo, es en cambio el código adecuado y verosímil para este contexto. Mediante este código, contrariamente con lo que ocurre con el realista, personas y objetos se representan bajo la forma de impresiones del observador; el mundo aparece de este modo cosificado y en consecuencia no hay lugar para el héroe de la novela.

En ambos casos el relato verosímil es aquel que se ajusta a los cánones del género memorialístico, aquel que transita por los lugares comunes de la narración dominante del período, consistente en contar las vivencias de una temporada en París, con placeres y miserias. Este relato es siempre de experiencias de un sujeto que se exhibe y se despliega

como un mapa, donde el otro no tiene lugar más allá de su registro como las impresiones de una fuerte subjetividad.

Sin embargo, Pablo, su joven y ocasional compañero, se cree el cuento. Es un lector crédulo, cuya ingenuidad lo lleva a confundir el relato verdadero con el ficticio:

Pablo quiso protestar. El pobre, movido a lástima, hondamente impresionado por la narración de Blanca, inclinóse a mí:

- Imposible, esta mujer no inventa. Hay en su acento un sello profundo de verdad ¿no le parece? (MS, 104)

Estos dos episodios -el futuro posible de Pablo y el pasado imposible de Blanquita-, sin embargo, testimonian y dramatizan un conflicto en relación con el género. Tal conflicto recorre todo el texto y sobre su tensión se estructura toda la obra.

Así, si el comienzo de *Música sentimental* soterra lo novelístico en favor de la memoria, el final lo deja salir a la superficie cuando la lógica de los acontecimientos da lugar a una prostituta, Lulú, que en vez de aprovechar interesadamente los favores de su amante -como el género lo exige- se ha enamorado del joven porteño, Pablo, y está dispuesta a sacrificar todo por su amor. Cuando Lulú deja de actuar como una *Cocotte* previsible, cosificada, convencional, construida desde una perspectiva exterior y, en cambio, lucha por su amor hasta agotar sus fuerzas, prevalece una perspectiva interior en la construcción del personaje y se imponen en la historia todos los matices individuales de su personalidad. De este modo, en la lucha del individuo contra las fuerzas del mundo emerge la heroína romántica y sobreviene la novela.

Retomemos este motivo desde otra perspectiva. El relato en su comienzo se duplica en dos historias que lo reflejan. Una tiene lugar en el pasado y, como hemos visto, es protagonizada por una mujer, una prostituta cuya profesión encubre los más nobles sentimientos. Sin embargo el narrador la desacredita por considerarla una mentira oportunista. Es una historia falsa porque en el código del viaje a París no son posibles historias de mujeres que actúen como heroínas románticas. Sin embargo, esta historia es el fiel reflejo del destino de Lulú, la fugaz heroína de *Música sentimental*. Simétricamente, la otra historia, protagonizada por un hombre y enunciada por el narrador, preanuncia en apariencia el

fatídico destino del joven Pablo, quien como tantos jóvenes porteños terminaría atrapado por una joven y mundana parisina, cerebral y seductora. Lugar común de las memorias del viaje a París, resulta verosímil tanto para el narrador como para el lector. Aunque es una historia acorde con las expectativas de lectura, lejos de ocurrir esto, en la aventura de Pablo y Lulú los términos se invierten: Lulú es quien se enamora y abandona su rol de *cocotte*. En consecuencia el relato principal no se desarrolla según las pautas de aquella historia acreditada como verosímil al comienzo de la obra sino que, por el contrario, satisface las expectativas de aquella otra historia desechada en su momento como falsa, al transformarse Lulú en una heroína romántica.

Ahora bien, como ya lo hemos adelantado, el bovarismo define la conducta de Pablo; así como ha tomado por verdadero el relato de la joven *cocotte*, llega a París para vivir las aventuras que ha escuchado en las tertulias del Club del Progreso -espacio de recepción ideal de las autobiografías y las memorias de viaje en el Buenos Aires del 80-. Pablo quiere vivir lo que otros han contado que han vivido. Interpreta esos relatos como aquello que efectivamente ha ocurrido -tal como lo demanda el género memorialístico- y que, por lo tanto, puede repetirse. Por tal razón, los signos de deterioro y corrupción de la *Maison Dorée*, casa de citas donde cenan junto con las dos jóvenes parisinas, no impiden “que Pablo se creyera transportado a un cuento de hadas” (MS, 100). En efecto, reflexiona el narrador, “Se sueña con la heroína cuyo nombre, prestigiado por el velo de la mentira en las páginas de la crónica o de la novela, suena en nuestros oídos como la promesa de un mundo de delicias” (MS, 100). Este bovarismo, incluso, lo lleva a repudiar el desinteresado amor de Lulú, porque es incompatible con las convenciones que rigen una temporada licenciosa en París:

El otro día, sin ir más lejos, por ver si la corujo, si la enderezo y la obligo a agarrar por la calle del medio, quise comprarle en lo de un joyero de Niza un par de aros de veinticinco mil francos. No hubo forma. Empezó toda azorada a decirme que si me había vuelto loco, que ella no me pedía ni necesitaba nada, que en vez de tirar el dinero en porquerías, lo empleara en algo positivo, que llevara los veinticinco mil franco y los pusiera en qué sé yo qué caja de ahorros que me nombró (MS, 118)

Asimismo, es lo que lo lleva a tener como amante a una condesa, en busca de las anheladas aventuras, es decir, es lo que finalmente lo condena y lo destruye.

Pablo es, ante todo, un mal lector, que toma como verdaderos los relatos ficticios, de la misma manera que es una mala lectora Blanca, que toma como verdadera la historia de Peterson, esa fábula inventada por el narrador para animar la tertulia en la *Maison Dorée*, quien la califica como “una historia de otro mundo” (MS, 105). Aquello que no es más que una fábula, una fantasía, es interpretado por Blanca como un suceso de la biografía de Peterson y por tal razón se pregunta si un ser humano puede fecundar a una mona y una serie de interrogantes absurdos basados en su credulidad.

Para concluir, señalemos que el bovarismo es el motor de la acción, las lecturas proveen las pautas de conducta. Asimismo, los relatos que circulan en la obra son de naturaleza oral y los malentendidos que provocan están originados en el hecho de que las ficciones son tomadas como historias verdaderas, con lo cual la obra exhibe y problematiza los riesgos de su propia recepción. Cabe aclarar que este motivo no sólo dramatiza las formas de lectura de la propia obra sino que también apunta a *Pot-pourri*, su obra anterior. No debemos perder de vista que *Música sentimental* es su segunda obra y por tal razón en ella se representa un balance del comienzo del escritor.