

## **La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado**

*por Julio Schwartzman  
(Universidad de Buenos Aires)*

### **RESUMEN**

*El proclamado hastío del narrador de Potpourri, la distancia y el desdén con que contempla el acontecer contrastan con su extrema agilidad discursiva. A la vez, el escepticismo con que encara los valores consagrados por la sociedad contemporánea se trocará en una posición demiúrgica y estatal cuando vea peligrar esos valores. Una vez más, el adulterio pone en crisis sociedad y literatura. Lo único que matiza el giro abrupto del narrador es una lengua ubicua y proteica, que atraviesa críticamente un amplísimo abanico de registros, modismos y géneros discursivos.*

*Palabras clave: Cambaceres – Potpourri – adulterio – narrador – lengua.*

### **ABSTRACT**

*The proclaimed ennui of the narrator of Potpourri, the detachment and disdain with which he contemplates events are in contrast with the extreme agility of his speech. At the same time, his skepticism to deal with values cherished by contemporary society will turn into a state and demiurgic perspective when he notices that those values are in danger. Once more, adultery puts society and literature in crisis. The only counterbalance to the narrator's sudden twist is his ubiquitous and protean language that critically covers a wide range of registers, idioms and discursive genres.*

*Keywords: Cambaceres – Potpourri – adultery – narrator – language.*

“BRUNO. [...] para no dudar más de tu fidelidad,  
necesito estar seguro de tu infidelidad.”  
Fernand Crommerlyncck. *El estupendo cornudo*

Más allá de los visibles desencuentros de *Potpourri*, la primera novela de Cambaceres (1882), con las expectativas culturales de la clase alta a la que pertenecía su anónimo y conocido autor, es posible postular que la mayor incomodidad causada por su texto revulsivo haya sido la figura insoportablemente ubicua y cínica del narrador, tanto más peligrosa cuanto que parece saber todo sobre todos y estar dispuesto, todo el tiempo, a la infidencia.

La modalidad irritante de su hartazgo –aburrimiento, hastío, *spleen*– parece agravar más ese carácter. Su acedía, en tanto personaje de la trama, es aparente, aunque no falsa, y su otra cara es la nerviosa agilidad de su discurso, en tanto operador textual. Pero tanto su pereza para la acción como su hiperquietismo discursivo son correlativos de su malestar ante una sociedad cuyas instituciones y los modelos humanos que producen no cesa de cuestionar. Sus desengaños derivan a escepticismo; su escepticismo, a misantropía. Percibe el mundo en clave de farsa, en la que se niega a representar un papel, como no sea el de observador crítico y sarcástico: ninguna otra cosa le cuadra. Su levedad, sin embargo, tiene algo de grave; su amoralidad, mucho de moralismo. El relato de la módica peripecia

gusta desplegar un espectro de recursos que va de la *commedia dell'arte* a la comedia de enredos. Pero esto es así solo hasta que aparece una situación que lo expulsa de la prescindencia, de la distancia crítica y del asco, para proyectarlo vertiginosamente a la acción. Y no a una acción cualquiera, sino a la de demiurgo. Ha pasado del soberbio desdén ante el acontecer, a constituirse, nada menos, en su causa eficiente, en su primer motor inmóvil. Antes había sido, sobre todo, el administrador del flujo narrativo y textual, y una parte periférica de la historia narrada. Ahora reduce al máximo posible la primera función (deja que hablen cartas y diálogos: una textualidad de otros y de sí mismo como otro) para colocarse en el centro de la historia: la mayor parte de lo que escribe y dice se dirige a otros personajes, no (es decir: no explícita ni directamente) al lector. Mantiene la ligereza en tanto agente textual; como agente y partícipe del acontecimiento, la levedad apenas matiza una severidad inapelable.

Esa situación tan poderosa que cambia su tesitura es el descubrimiento de una infidelidad conyugal. Pero hay que avanzar en la precisión de esta categoría, tanto en general como en su funcionamiento en *Potpourri*, para advertir cuántas mediaciones conflictivas la acechan.

### Mandamientos y cuernos

Mientras que el inglés separa los morfemas de fe/creencia/lealtad según remitan al ámbito religioso o a una trama de relaciones personales y amorosas (y así, las versiones negativas se orientan hacia *infidel* o hacia *unfaithful*, respectivamente), el castellano presenta una superposición de sentidos: *infiel* nombra tanto a quien está fuera de la fe “verdadera” como a quien incumple sus promesas, en particular al que incurre en adulterio. Se diría que en esta fusión siguen operando las prescripciones de los mandamientos de la ley de Dios: del séptimo, en la tradición hebrea; del sexto, reformulado por la Iglesia católica para que abarque un haz de “actos impuros”. A la vez, el décimo, en ambas tradiciones, permite una precisión hermenéutica sobre la impureza del adulterio: aquello de no codiciar a la mujer de tu prójimo, que en el *Éxodo* y en el *Deuteronomio* es el comienzo de una enumeración que incluye casa, tierra, siervo, sierva, buey, asno, en fin: “cosa alguna”; en el catecismo, nuevamente se procede por síntesis: “No codiciarás los bienes ajenos”. Que en la enumeración original de bienes ajenos figure la mujer, no el varón (aunque en principio ambos resulten culpables y punibles por esa codicia), habla con la elocuencia de las omisiones significativas y provee, a la figura jurídica y moral del adulterio, una precisión de género anclada en la lengua, que sus formulaciones teóricas no siempre admiten. Se ha postulado que el monoteísmo llegó para poner orden estatal en el caos de la proliferación de deidades muchas veces promiscuas –pero lo reprimido vuelve, por ejemplo, en la interpretación popular del santoral, sobre todo en cuanto a la especialización funcional de la potencialidad milagrosa de los santos, y por lo tanto en la dirección interesada de las oraciones del creyente. Esa misión ordenadora puede proyectarse también en la institución matrimonial monogámica, frente a la permisividad de las uniones libres, no atadas a la lógica de la propiedad y de la herencia –lógica que gusta escudarse en un argumento moral. En otras palabras, la llamada infidelidad, el llamado adulterio no serían meras trasgresiones del pacto matrimonial, sino su borde crítico, las condiciones problemáticas de su posibilidad. Eso explica que en el texto que se presenta como el gran cuestionador de las bases económicas de la burguesía y su universo de valores, Marx y Engels, al rechazar la imputación trivial de que los comunistas proponen la propiedad colectiva de las mujeres, la devuelvan, en una suerte de *argumentum ad classem*: “Nuestros burgueses, no contentos con tener a su disposición las mujeres y las hijas de sus obreros –para no hablar de la prostitución oficial–, encuentran el mayor placer en la seducción recíproca de sus esposas” (una vieja traducción castellana prefiere la cruda simplificación coloquial, que no obstante resulta más nítida, en cuanto a la delimitación de sujetos y objetos: “en encornudarse mutuamente”).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El original alemán es más sobrio: “Unsere Bourgeois, nicht zufrieden damit, dass ihnen die Weiber und Töchter ihrer Proletarier zur Verfügung stehen, von der offiziellen Prostitution gar nicht zu sprechen, finden ein Hauptvergnügen darin, ihre Ehefrauen wechselseitig zu verführen”. La primera traducción castellana que damos arriba es bastante fiel (el original apela a la relación verbo-adverbio: seducir recíprocamente a sus esposas). Pero en varias lenguas se encuentran versiones del *Manifiesto* que trabajan ambos tonos: el más neutro y el más crudo y coloquial. La italiana de Pietro Gori (1891), opta por el placer de los burgueses “d’incoronarsi tra loro”; pero poco después la de Antonio Labriola prefiere: “della mutua seduzione delle consorti loro”. A diferencia de las traducciones francesas en las que el mismo sujeto colectivo de clase se dedica “à

No puede extrañar, entonces, que ese borde crítico del matrimonio haya sido uno de los grandes ejes de la tradición literaria occidental desde, por lo menos, *La Ilíada* y el teatro clásico. Algunas obras fundamentales del siglo XIV –como el *Decamerón* de Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer y el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita– recogen una serie de relatos orales y escritos en los que la cuestión era objeto de un tratamiento humorístico que privilegiaba el goce de los amantes ocasionales y la burla del marido. En *Sganarelle o el cornudo imaginario* (Molière, 1660), los celos tejen una trama de apariencias cuya resolución feliz y divertida sortea el temido riesgo; sin embargo, en la comedia ballet del mismo autor, *Georges Dandin* (1668), el asunto vira a su lado sombrío y a su connotación social, cuando el burgués que ha comprado título debe presenciar el indisimulado cortejo de su mujer por un aristócrata. Molière retomó el mito griego y la obra de Plauto para jugar con un *quid pro quo* que se despliega entre dioses y hombres en su *Anfitrión* (1668). Cincuenta años antes, Cervantes también había alumbrado dos aspectos de la cuestión: en “El celoso extremeño”, más allá del final ligado a su rígida moralidad, sobresale la veta burlesca (*Novelas ejemplares*, 1613); en cambio, en “El curioso impertinente” (*novella* incluida en la primera parte de *Don Quijote* (1605), no hay manera de afrontar la complejidad de los vínculos puestos en juego en el triángulo amoroso inducido si solo se manejan las categorías estáticas de infidelidad o adulterio: el temor de los efectos opera, modernamente, como su causa; estamos ante la crisis de una conciencia moral muy circunscripta por las coordenadas culturales de su tiempo pero, a la vez, imposible de entender dentro de sus límites. Podría decirse que la gran novelística del siglo XIX sigue esta última huella: así en *Rojo y negro* (1830) de Stendhal, *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, *Ana Karenina* (1873-1876) de Tolstoy, *Don Casmurro* de Machado de Assís (1900), para tomar apenas cuatro exponentes del género. Allí, tramas íntimas y familiares se proyectan a una mirada crítica sobre el conjunto de la sociedad, pero la literatura misma encuentra su lugar disruptivo en ella: el curso posterior de la palabra bovarismo ilustra bien ese lugar, tanto como el juicio que afrontó Flaubert por inmoralidad, como si la inestabilidad de la institución matrimonial fuera la piedra de toque tanto para la sociedad burguesa como para la novela.<sup>2</sup> El tratamiento gracioso del marido engañado predominó en el teatro, sobre todo en géneros ligeros como el vodevil, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, pero fue también en el teatro, al mismo tiempo que en la novela, donde se operó la mayor reacción contra esta versión trivial de las cosas, no por negación sino por exasperación; es lo que ocurre en *Ubú cornudo* (1898), de Alfred Jarry, donde los rasgos festivos de los enredos vodevilescos se procesan en un régimen de grotesco y horror; y en *El estupendo cornudo* (1921), de Fernand Crommerlynk, que pulveriza los lugares comunes del adulterio por acumulación y saturación de sus formas, como un desarrollo *ad absurdum* de la curiosidad impertinente interrogada impertinentemente por Cervantes.

## Narrador y episteme

¿Cómo se inscribe *Potpourri* en esta serie múltiple, forzosamente parcial en su enumeración y sobre todo heterogénea? Mientras su texto se mueve de manera escurridiza entre una abigarrada trama de discursos estereotipados, que ora reproduce en falsete, ora multiplica y expande, la lógica de la

---

séduire mutuellement leurs épouses”, la de Laura Lafargue (hija de Marx) arriesga en 1882: “à se cocufier mutuellement”. La célebre versión de Wenceslao Roces es, a este respecto, algo fallida (“sienten una grandísima fruición en seducirse unos a otros sus mujeres”), al errar el régimen del verbo *seducir* (Marx y Engels 2008: 64). Todas las versiones citadas se encuentran en Internet.

<sup>2</sup> “Si la sociedad depende para su existencia de ciertas reglas que determinan qué puede ser combinado y qué debe mantenerse separado –propone Tony Tanner–, el adulterio, al reunir las cosas equivocadas en los lugares equivocados (o las personas equivocadas en las camas equivocadas), vulnera esas reglas, negando su carácter absoluto y poniendo en evidencia su arbitrariedad. Así, la mujer adúltera es la grieta que progresivamente se extiende por toda la sociedad: al intentar condenarla al ostracismo, la sociedad se condena a su propio ostracismo”. A partir de estas hipótesis, y de un estudio pormenorizado de *Las afinidades electivas*, *Julia o la nueva Eloísa* y *Madame Bovary* (pero asomándose también a la obra de D. H. Lawrence, Marcel Proust y James Joyce), el autor sugiere una homología entre paradigmas sociales y novela: si el adulterio provoca o más bien revela esa grieta que afecta el todo social, la novela burguesa de adulterio descubriría su propia grieta, “su propia imposibilidad, por lo que sexualidad, narración y sociedad se desmoronan, para no volver a reintegrarse del mismo modo, y acaso de ningún otro” (Tanner 1981: 13-14; traducción de J.S.).

acción narrativa, desde el momento en que el narrador se decide a tomar sus riendas y desempeñarse como *deus ex machina*, se clava en una defensa sedentaria de los valores hipócritas que venía de cuestionar. Testigo cercano de la historia emocional de su amigo, contempla primero con cínica suspicacia (pero también con los prejuicios más brutales) el embeleso matrimonial de Juan, más tarde con áspera censura el relajamiento de su fidelidad (al punto de enunciar proposiciones que podrían adscribirse sin hesitación a una ética superadora de la doxa patriarcal), y finalmente actúa en socorro de los pilares amenazados del sistema, desde una cerrada defensa de códigos clasistas y sexistas. Sorprende cómo llega a este extremo, después de haber reprendido las trampas de Juan preguntándole en el capítulo XVI “¿Qué dirías si tu mujer razonara como tú?” (Cambaceres 1883: 238). La sensación de descalabro adviene cuando, tras el seguimiento de los pasos de María, gracias a los servicios de Taniete, su “portero y hombre de confianza”, descubre que el amante es Pepe, un dependiente de su amigo Juan, al que éste ha socorrido en los aprietos de su familia, encargándose de su educación, con lo que (cap. XXV) “lo hace gente, lo llama a su lado y le da un puesto de confianza en su casa con entrada libre a todas horas”. “Hacer gente” es puro concentrado ideológico (como si dijera “sacar del arroyo”), un salvacionismo de clase alta que no se conforma con menos que gratitud eterna del supuesto beneficiario. En otras palabras: estamos ante un desequilibrio entre partes, una relación pensada en términos de notoria desigualdad y de una beneficencia que solo genera, como expectativa en cuanto al otro, una gama de actitudes que lo confinen en su estatuto inferior: que no se tome tan en serio su elevación o su redención. En fin: que los burgueses se encornuden mutuamente, pero que ningún dependiente se confunda pretendiendo entrar por la ventana en el juego entre pares. En la extorsión a la que somete entonces a María, y en la tramoya epistolar que urde para obligar al intruso a hacer mutis, expone cínicamente la lógica económica implacable del matrimonio patriarcal: María deberá entender que es mera propiedad de su cónyuge. Y en la entrevista final con el reo, el narrador personaje justifica haberlo llamado “canallita”, porque es lo que corresponde a alguien que “se porta como un bellaco, yendo hasta hacer de la mujer de su patrón una prostituida vulgar” (Cambaceres 1883: 331). Antes, para sí, en el capítulo XXI, lo había expresado mejor (es decir: peor), en tanto remitía a la temida movilidad entre estratos sociales: “¡Ira de Dios! ¿Por qué no con el cocinero, si hemos caído ya en el dependiente, en el empleadillo de tres al cuarto?” (260). Lo único que coloca un filtro relativista a esta secuencia es, de nuevo, el sonsonete jugueteón, el tono sobreactuado, la lengua saltimbanqui del narrador, que arroja dudas incluso sobre las categorías que vendrían a representar el fundamento de sus decisiones.

La tarde que sigue a la larga trasnoche de carnaval, y para volver a su almohada tras ser interrumpido por la visita intempestiva de Juan, el narrador lo invita a distraerse leyendo el libro que ha dejado en la mesita de luz. Como distracción, es curiosa: se trata de *El cornudo* (*Le cocu*, 1831), novela de Paul de Kock. Se produce un breve intercambio sobre la calidad de obra y autor, que Juan desprecia (como era de buen tono ante cierta literatura de circulación popular) y que su anfitrión reivindicaba, otro aspecto en que el vago marcha contra la corriente de expectativas, ahora en relación con su paladar literario. Es un momento en que *Potpourri* se pliega sobre sí misma, remitiendo a una de sus fuentes y realizando (a la manera del cura y el barbero del capítulo VI de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*) el módico escrutinio de un ejemplar de la biblioteca del dueño de casa. Podríamos decir que el escrutinio se completa cuando ante el dilema de si contar o no las malas nuevas a Juan, el narrador se pregunta y pregunta al lector: *Doit-on le dire?*, título de la farsa de Eugène Labiche, que alude a un dilema similar; también, con el epígrafe del capítulo final, sintomáticamente consagrado al *Sganarelle* de Molière; y ya en el marco de las “Dos palabras del autor”, con un abanico de referencias que va de Aristófanes a Zola.

Ahora bien: en *El cornudo*, tan rescatado por el narrador, Paul de Kock encara la cuestión de manera múltiple, pero mientras el costado satírico queda del lado del personaje de Bélan, amigo del protagonista y narrador, Henry Blémond, éste experimenta paso a paso, a través de una serie de lamentables equívocos, el derrumbe de su matrimonio. Bélan ha consagrado una larga soltería a cortejar las mujeres de otros, por lo que, al ocupar él mismo la función marital, sabe a qué atenerse, o mejor, a qué temer. Y aunque no vacila en llamar a las cosas por su nombre, y más tarde incluso se hará ambigüamente célebre por salir en los diarios por una demanda de infidelidad contra su mujer, es víctima también del tabú, y pasa del temor a la tranquilidad, y nuevamente al temor, confiándole alternativa y elípticamente a su amigo: “¡Lo soy!”, “¡No lo soy”, “¡Lo soy!”, “¡No lo soy”. Al narrar el paulatino deterioro de su pareja y el ingreso de un tercero, desde los temores y sospechas hasta la

confirmación y el estallido, el relato de Blémond, que no excluye el escándalo y la condena, tiende también, casi inevitablemente, a la comprensión. Y lo que es más importante: Paul de Kock ha manejado sutilmente la perspectiva de su narrador, de modo que nosotros lectores sabemos, merced al sesgo que Blémond imprime a su relevamiento de los hechos, más que él mismo, y antes que él.<sup>3</sup> Ese espesor entre los hechos y su relato enriquece la lectura, y tal vez justifique la defensa que el escéptico narrador de *Potpourri*, tan poco pródigo en elogios, hace de Paul de Kock. En cambio, Cambaceres, cuyo manejo de la lengua es más ágil y dinámico que el del francés, no termina de aprender esta lección: la característica de los narradores de sus novelas es que saben demasiado y pretenden colmar el sentido. En *Potpourri* (1882) y *Música sentimental* (1884), el narrador es la *episteme*; el *pathos* está del lado de Juan y de Pablo; *Silbidos de un vago*, subtítulo común, provee desenfado y liviandad de tono para ese saber que podría contaminarse con la acritud o el patetismo de las vidas de los otros. Ambas dimensiones se acercan de manera interesante en *Sin rumbo* (1885), para bifurcarse otra vez en *En la sangre* (1887): en la primera, reducido a operador del relato, el narrador no comparte el espacio ontológico de los personajes, pero desde su exterioridad omnisciente está muy cerca del mundo de valores y emociones de Andrés, que es el eje del acontecer, y esa empatía funciona como una poderosa energía en los momentos más intensos y violentos; *En la sangre* tiende un puente muy transitado entre un narrador al que nada se le escapa (hay en ello una intoxicación con la vulgata naturalista) y un protagonista, Genaro, ya reducido a objeto, más que sujeto, de experiencia. En esta, la última novela de Cambaceres, el estilo indirecto libre, en el que formalmente el discurso del narrador aparece infiltrado por los pensamientos y las locuciones del personaje, consume en realidad el movimiento contrario, por el cual Genaro no es más que la puesta en práctica de una tesis y de una fatalidad.<sup>4</sup>

48 LE COCU.

Je deviens folle, s'écriit, l'épouse un malade, une inquiétude que je ne connais pas encore. Est-ce donc ainsi que nous prend la la-  
luzure? Ah! quelle idée! à quel point je suis malade!... C'est ce qui  
qui est venu me troubler avec son malheur congé. Que sa femme le  
trouve, c'est possible, c'est même probable; elle ne l'a jamais aimé;  
mais son Engèle, qui m'a aimé tant, qui m'a aimé toujours, je l'es-  
père... puisque la jalouse n'a pu se voir son caractère! Mais cette  
idée me fait une grande douleur. Elle m'en a plus maintenant...  
l'épouse?... Ah! l'idée avait bien besoin de me rapporter ces pro-  
pos!... Il l'a fait par malchance.

— Pour me débarrasser de cet homme, je quitte mon cabinet. J'entends  
redoubler le piano. Ma femme est au salon; va vite me fera oublier  
toutes les folies qui m'ont passé par la tête. Entre bruyamment...  
M. Dulac est là... sans rien de ma femme... bien près même, à ce  
qu'il me semble. En ce moment, j'espère que sa présence me fait  
éprouver une sensation fort désagréable.

Dulac se lève vivement et vient à moi. — Bonjour, monsieur Hé-  
ronier. J'ai apprécié à madame une fontaine délicieuse sur un air fa-  
vor de Rossini. Madame joue cela à l'oreille avec un aplomb...  
un goût!...

— Ah! vous me flattez toujours, monsieur Dulac.



— Je le suis, mon ami, décidément je le suis.

— Non, madame, d'honneur vous êtes d'une force remarquable. Je suis quelques jours dans le salon; puis je file à Engèle. — Pour-  
quoi donc Henriette n'est-elle pas ici? — Parce qu'elle joue dans sa chambre sans doute. Est-ce que vous  
croyez, répéter, que je puis toujours m'occuper d'elle?... Une fille  
qui n'est pas capable de se tenir seule.

Je m'assis pour écouter la musique, mais au bout de cinq mi-  
nutes, ma femme se trouva fatiguée, et quitta le piano. M. Dulac  
causa quelques moments, puis prit congé. Ma femme retourna dans  
sa chambre, et moi je restai dans mon cabinet tout en me disant que  
j'ai dû avoir l'air bien bête devant ce monsieur.

Lorsque je suis seul, je rougis des soupçons qui m'ont passé par la  
tête. Malgré cela je deviens plus assidu près de sa femme. Je ne saurois  
pas à d'autres le soin de lui donner la main pour aller en soirée; je l'y  
conduis moi-même. Mais comme le terme de sa grossesse approche,  
Engèle devient plus délicate. Les lois sont abonnées, les courses  
sont fréquentes, le ménage même est un peu négligé. Enfin le  
moment de sa délivrance arrive, et je suis père d'un garçon.

Il est né tout rouge au jour, sans vie, et j'ai un garçon. Je n'osai  
moi-même l'annoncer partout, et dans mes visites, je n'osai pas le  
dire à sa femme, car je suis sûr qu'elle prendrait peur à son récit. Il  
m'embrassa, me complimenta; ils chérissent leurs enfants, ils  
s'embrassent et se félicitent.

Ma femme est mariée de sa vie avec un parent dévoué de son

femme. Je fais monsermon mon fils Engèle, et moi le mentionne au ser-  
vice à Livry, chez la même paysanne qui a eu notre fille, et qui, par  
dix à douze francs du lait.

Engèle se porta constamment d'avoir un fils, quelques jours après sa naissance  
éprouva que la nature. Un comédien vint vouloir aller voir  
M. Dulac n'a pas été un des derniers. Ce jeune homme a semblé prendre  
l'idée qui n'était point par la tête il y a quelques mois; je ne con-  
çois pas même comment j'en ai tant d'instinct de la fidélité de mon  
Engèle.

Filles et revenus sans sa voir. Il est maintenant regardé sur la vertu  
de son Amalie. Sa femme lui a gravé que c'était pour faire  
quelque profit des autres qu'elle avait dans quelques semaines au mariage  
sur les boulevardiers n'est; et si elle mettait du mystère dans cette  
section, c'est parce que sa modestie aurait trop souffert si l'on avait été  
instruit de tout ce qu'elle faisait pour soulager l'humanité. Bélan n'est  
rien devant sa charité malade; il va maintenant grand partout  
les belles actions de sa femme; il n'a plus peur d'être conté. Tant même  
leur me parler encore de M. Dulac. Je fais entendre à Bélan que je  
n'ai pas les nouvelles langues et que je n'osais être mariée. Bélan  
est personnel qui s'occupent à combler le jour de son ménage.

Moi, certainement, je ne serai plus jaloux. Je rougis de l'avoir été  
un instant. Si Engèle n'est plus avec moi comme elle l'a été dans  
les premiers mois de notre hymen, c'est qu'il ne nous est pas per-  
mis sans doute de garder toujours un bonheur sans fin. Le poli-  
sueur, si elle n'était pas entièrement l'amour, lui donne maintenant  
moins de plaisir; quand on peut satisfaire ses vœux qu'on les  
forme, on en a moins. Cependant Ernest et Marguerite sont encore  
convenable comme deux enfants!... Il est vrai qu'ils ne sont pas mariés.  
C'est là, que l'on pourrait sur-le-champ quitter l'autre, est-elle  
donc en qui éprouve leur amour de veiller?

Résolue de se grossir, Engèle reprend le goût du monde; elle  
dépense bon plaisir; je passe des heures à danser avec elle, et en  
l'embrassant plus vite que celle-ci si ne font être au soir.

Je déteste aller voir mon fils à Livry. Ma femme prétend qu'il est  
encore trop petit, qu'il faut attendre que son train croisse plus forme;  
moi je ne veux plus attendre, j'ai bien d'embrasser mon petit Engèle,  
je le suis un cheval, et un matin je me rendis chez la nourrice.

Mon fils me semble charmant, je retrouve dans ses traits ceux de sa  
mère. Je l'embrasse... mais je rougis; quelque chose me empêcha de me  
baisser. Je sens que c'est mal à Engèle de n'avoir pas désiré  
embrasser son fils!

La nourrice me demande si ma femme est malade. Ces bonnes gens  
prennent qu'il faut que quelle soit malade que ne m'avoir pas accompagné.

— Oh! elle est indispole, dit-je à la nourrice.

— Oh! non, dit-elle, elle n'est pas malade. J'embrasse bien sûre que ma  
bonne volonté n'est point!...

— Oui, nous retournerons ensemble...

Je passe quelques heures près du berceau de mon fils. En revenant  
à Paris, je fais des réflexions que ne sont pas gaies. J'ai beau vouloir  
excuser Engèle, je sens que si quelque chose se passe qu'elle devrait  
être; et cela m'indigne de lui trouver des torts.

Parfois elle me dit à la lettre. Madame n'y est pas; elle est allée  
dîner en ville chez madame Darcollis. C'est une de ses amies de pen-  
sion qu'elle a retrouvée dans le monde; une de ces femmes dissipées,  
coquette, qui trouvent tout naturel de ne voir leur mari que par  
hasard, quand on dîne avec lui. Je n'aime pas cette femme; je l'ai  
dit à Engèle, je l'ai pu de ne point trop la fréquenter; et elle va  
dîner d'elle.

Elle n'a pas comment sa fille. Ma petite Henriette accourt m'em-  
brasser, me tend les bras!... Comment Engèle peut-elle trouver du  
plaisir à être sa fille!... Je ne conçois pas cela.

— Tu m'as vu, j'ai donc pu vouloir l'embrasser! dis-je à ma fille en la  
prenant sur mon genou.

— Non, papa.

— Au si pleuré quand elle est sortie?

— Pourquoi pleuré? tu as pleuré!... et ta mère n'a pleuré!

— Mais maman m'a dit que, si j'étais bien sage, elle me rappre-  
rait un gâteau; alors je n'ai plus pleuré.

— Ah! oui, il est venu... au sein bien ce monsieur qui joue de la mu-  
sique avec maman et qui me donne des bonbons!...

— N. Dulac?

— Oui.

— Et... tu es restée près de la maman pendant qu'elle faisait de la  
musique?

— Non, parce que maman trouve que je file trop de bruit; on m'a  
convoité pour dans la salle avec ses poings.

— J'ai le cœur serré; je pleure pendant longtemps le silence. Il me semble  
que ma petite Henriette devine que j'ai du chagrin; elle me regarde  
tendrement et me dit plus rien. Je l'embrasse tendrement; alors elle  
me saute de nouveau.

Página 40 de la edición de 1876 (Paris, G. Barba) de *Le cocu*, de Paul de Kock, que incluye la ilustración de Charles Albert d'Arnoux (Bertall). Un atribulado Bélan confiesa elusivamente a Blémond: "Je le suis, mon ami, décidément je le suis"

<sup>3</sup> *El cornudo (Le cocu)* rinde, también, su propio tributo a la literatura anterior, sobre todo dramática, que aportó al imaginario de su título; en particular, a las obras de Molière.

<sup>4</sup> "Si la conciencia de Genaro es muda, el narrador hará que hable, que se vuelva locuaz aun en sus menores repliegues" (García y Panesi 1980: 46). Para un tratamiento del estilo indirecto libre en Cambaceres —sus implicaciones, su distinta modalidad desde *Música sentimental* hasta *En la sangre*, y sus fallidos—, ver Avellaneda (1980-1986: 151).

## De la paremia al papel de estraza

El malestar del narrador se manifiesta, como malhumor, en su mirada despiadada sobre el mundo. Se diría que es una mirada lúcida, si no estuviera prejuiciada por una radical toma de partido: otra vez, sabe demasiado. En la extraordinaria secuencia (capítulos V a VII) del viaje en tren a Los Tres Médanos, el paraíso arcádico en que viven Juan y María recién casados (paraje cuyo nombre encierra la amenaza bajo la inocente forma numérica), su indeseado compañero de viaje le hace producir un ejercicio conjetural: reconstruye la estampa y la historia del individuo con todos los detalles que le proporcionan su suspicacia y su desprecio. Pregunta, con provocativa soberbia, a los lectores: “¿Se les antoja a Uds. conocer la vida y milagros de este caballero sin que para saberlos haya necesitado preguntárselos?” (Cambaceres 1883: 87). Y gatilla la biografía imaginaria de un hijo de capataz o mayordomo que llega a estanciero y escala posiciones en la sociedad, en un despliegue de simulacros e imposturas: pero el rastacuerismo no puede ocultar sus pecados de origen ante un observador lúcido. Un poco antes, el inmisericorde paneo crítico que realiza (capítulo III) en el baile de salón al que asiste “la *élite* de la sociedad” está guiado por la mirada y el archivo de una “buena y querida amiga, lo que vulgarmente se llama una lengua de víbora” (40). La mujer fulmina, en una cruel semiología social, los diversos tipos de abyección que desfilan en la escena. Conviene detenerse en la forma en que el vago describe esta complicidad fisgona: “La relación de simpatía entre el estado accidental de mi espíritu y la índole de esta maldita, hizo, sin duda, que me sintiera atraído hacia ella por una fuerza irresistible”. En el narrador, la insidia y la maledicencia corresponden a un estado de ánimo accidental; en la lengua de víbora, a una índole. Esa autoindulgencia, combinada con un rigor extremo para evaluar la conducta del prójimo, se pondrá en movimiento, finalmente, en la intervención del narrador para resolver, con contundencia de juez inapelable, el entuerto triangular que afecta a su inconsciente amigo.

Hemos sugerido que el retintín mordaz del narrador erosiona las certezas del mundo, incluyendo las pocas que podrían derivarse de sus propias elecciones, pero sobre todo se ensaña en y con la lengua. Hay en la de *Potpourri* dos aspectos que no terminan de conciliarse y que en esa discordia cifran su eficacia. Uno es la apelación continua y casi ininterrumpida a los lugares comunes del lenguaje, bajo la forma de dichos, refranes, frases hechas y muletillas, lo que hace de la novela un registro valiosísimo del estado de la lengua del Río de la Plata en los últimos años del siglo XIX, algo que ocurre también con la prosa de Lucio V. Mansilla –y legado que ninguno de los dos escritores parece haberse propuesto dejar–. Por momentos, el flujo textual se establece –podría suponerse– solo por el engarce de esas ocurrencias depositadas en la memoria de la lengua. Veamos un ejemplo del capítulo XXII, cuando el narrador examina –en soliloquio de ejercicio espiritual laico y dicharachero– qué hacer con la confirmación de sus sospechas sobre la infidelidad de María; el arranque con guión de diálogo no debe engañar acerca de la índole del enunciado: corresponde al desdoblamiento de quien conversa consigo mismo hasta la disputa, pensada incluso como un combate interior entre la razón y las emociones, “la cabeza pidiendo una bolada contra los sentimientos”:

–No, no se meta Ud. a camisa de once varas, ni a editor de libelos infamantes: no les caiga a esos infelices por un barro que ellos no han hecho; no los condene a recorrer la *via crucis* de la vida con un letrero en la frente y una maldición en la boca.

Malo, si la función tiene lugar a telón corrido y el obsceno manuscrito no ha salido de entre los bastidores y camarines del teatro.

Peor, si el escandaloso cartel anda estampado en letras de molde y corre las plazas y los cafés. Aquí las acciones de las criaturas bajan un 80 por 100.

Es claro, ¿para qué andar con cataplasmas y paños calientes, si de público y notorio, pública voz y fama, etc.?

La verdad es que es cosa de locos querer tapar el cielo con un harnero.

Indudablemente que sí, pero no echemos en saco roto, por otra parte, que, desde Santo Tomás hasta la fecha, hay quien se permite tener mala opinión del público y de la fama.

Muchos creen que el primero es un payaso y la segunda una mentirosa, una cómica de la legua, musicante adocenada, cuyo instrumento suena siempre en falso.

Agregan que, de cien, hay que rebajar noventa y nueve, que de ño Roja está el mundo lleno, que a ellos no los embroma nadie y que, para creer, necesitan ver, hurgar y hasta meter el hocico si mucho los apuran. (Cambaceres 1883: 271-272).

A diferencia de lo que ocurre con los escritores que suelen ser citados o antologizados como modelos o autoridades del idioma, Cambaceres cultiva esta paremia para conducirla, por acumulación desmedida, a un estado de implosión lingüística: a las camisas de once varas siguen los libelos infamantes; a hacer un barro, recorrer el via crucis; a un telón corrido, un entre bastidores... Así, lleva al centro del texto lo que en Cervantes y en Dickens era característica caricaturizada de (y confinada en) un personaje particular: el hablar en refranes propio de Sancho Panza y del Sam Weller de *The Pickwick Papers*, que dio origen al adjetivo *wellerism*. Esto nos lleva al segundo aspecto de la lengua de *Potpourri*: su pliegue crítico respecto de los decires adocenados, que explicaría esa pulsión acumuladora y también otros comportamientos de la novela.

Curiosamente, en algunos momentos, en lugar de acopiar frases hechas y clisés, el narrador se detiene para indicar la distancia que lo separa de alguna realización. Entonces aparece la atribución, la imputación, la referencia entrecomillada o en itálica, aunque a veces estas marcas sean reemplazadas por (o combinadas con) un giro sintáctico de atribución, en el que media algún verbo del decir o del llamar:

[...] consintiendo en llamar con mansedumbre verdaderamente evangélica *gobierno de derecho al gobierno de hecho* [...].  
[Cap. VI, 109]

Otro jueguito en el que he sido siempre muy morado: me refiero a lo que llaman talentos de sociedad, o sea, al rol de *mozo de salón*, como dicen las guarangas, lo mismo que si hablaran de un mueble o de un adorno, de un juego de chimenea o de un par de escupideras.  
[Cap. XXIV, 289]

Antes de echar los cimientos de ese alto de cascotes que llaman edificio social, debimos empezar por aprender el oficio [...].

Eso que dicen ser el honor del hombre, consiste en no robar y en no matar por la espalda, lo demás es paja que vuela con el viento.  
La mujer lleva el suyo en otra parte.  
[Cap. XXV: 320 y 321]

Otra forma que asume la distancia crítica es el dicho o el clisé intervenido o desviado, ejercicio que practicarán los surrealistas cuatro décadas más tarde. Así, cuando evoca (capítulo XXIV) sus propias patinadas al intentar balbucear un brindis (gesto que define, ahora sí sin fórmulas previas, como “la construcción de un *speech* con acompañamiento de champagne”, 288), se castiga: “Siempre que, por mal de mis pecados, he cometido la *bévúe* de alzar la copa y de abrir la boca, ha sido para alumbrar una sandez y hacer un papel de... estraza” (187-288). Es notable la gracia (encubridora del esfuerzo) en la evitación de la palabra *brindis*, que usa sin problemas antes y después. Allí donde la lengua provee, bien almacenada, la construcción “hacer el papel de...” (y el módulo se debe completar en cada realización con el nombre adecuado a la circunstancia: aquí, podría ser perfectamente *idiota*), el texto evita la compleción esperable, contamina el giro con otro proveniente de otro campo semántico, y coloca *estraza*, provocando un pequeño pero muy eficaz impacto de recepción que, sin alejarnos del propósito final (el papel de estraza, muy empleado en otros tiempos para envolver comestibles secos, es basto y de muy poco valor), nos hace reparar en la consistencia del lenguaje. No es el menor indicio de aquella actitud crítica.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En “*Como decimos en criollo*”..., un exhaustivo estudio sobre la lengua de *Potpourri*, Marta Cisneros describe la modernidad del texto a partir de la tradición que inaugura en la literatura argentina, es decir, revisitándolo desde Cancela, Filloy, Marechal, Cortázar; y complementa esta lectura con otra, crítico-filológica, para hallar, en los repertorios léxicos y en los debates sobre el idioma a fines del siglo XIX y comienzos del XX, pruebas incontestables de la operación realizada por Cambaceres. Cisneros encuentra repertoriados en el *Diccionario de argentinismos* de Lisandro Segovia (1911) buena parte de

## Teatralidad, musicalidad

Pero el mayor encarnamiento de *Potpourri* no se dirige a tal o cual palabra, a tal o cual giro, sino que toma por objeto enteros géneros discursivos y prácticas sociales altamente codificadas y estandarizadas: la oratoria política, la conversación de salón, el acto patriótico, la visita, el brindis, la epístola, el alegato forense, la sentencia judicial, el retrato literario, la pastoral, los estilos periodísticos.<sup>6</sup> La farsa política en cuatro actos del capítulo VI es, en este sentido, ejemplar, porque liquida una concepción abominable del republicanismo y a la vez el manido repertorio léxico de su vetusta retórica, para lo que no necesita más que dos largas series de sustantivos, sin nexos ni integración en frase verbal alguna. Allí Cambaceres ajusta alusivamente cuentas con sus fobias políticas, empezando por Bartolomé Mitre (con el que se había enfrentado durante su paso por el Parlamento bonaerense), sin olvidar a Carlos Tejedor y al alsinismo. Interesa especialmente el vehículo formal de la sátira –la farsa–, porque alumbraba un comportamiento muy propio de *Potpourri*. Nos referimos a la fuerza modeladora omnipresente, en su representación del mundo y en la construcción del texto, de lo escénico y de lo musical. El universo de lo teatral (la escena, los caracteres, los géneros, los comediantes, el cartel, los apartes, la didascalia) provee sentido y forma, de manera que supera lo meramente alegórico para constituirse en uno de los principios constructivos de la novela. Como muchas elecciones de *Potpourri*, ésta ya se encuentra adelantada en las “Dos palabras del autor” (anónimo, pero no demasiado oculto), lo que genera una intencional contaminación autobiográfico-ficcional entre ese paratexto marco y la novela misma. Esta teatralidad penetra el texto pero lo excede: es situacional, indicial, hermenéutica, y se entrama hasta fundirse, a veces, con la musicalidad como clave de lectura.<sup>7</sup> Las asociaciones que desencadena en el monólogo del capítulo XXI el conocimiento de los movimientos de María, la noche de Carnaval, imaginan la tentación de las mujeres de “debutar como primeras partes y jugar a los casamientos en el tablado social”; y sigue:

Ahí anda de vacío por esas calles, como coche que se alquila, un pobre diablo, artista en *disponibilitá*, que se llama honor, talento, corazón, riqueza, y que vendría de perillas para hacer la *contrafigura*.

Se le tiende un lazo, se le arma una trampa, se entra con él en *trattative* y, una vez ajustadas las bases, el contrato queda firmado por arte y con injerencia de las susodichas divinidades transformadas en *corrispondenti teatrali*, verdaderos *mercanti di carne humana*, como los llamaba sior Giacchino.

Dos géneros opuestos se presentan, desde luego, al gusto y vocación de la comediantea.

El teatro serio, cuya escena se reduce a las cuatro paredes de una casa y cuya acción se limita a un hombre que se llama marido y a unos muchachos que se llaman hijos, y la farsa colosal de puertas afuera, cuyo escenario es el mundo y cuya intriga se desarrolla entre mil.

En aquél, la protagonista se llama matrona; en éste, mundana.

La aureola que rodea a la primera es la aureola de las santas, no se conquista sin una chispa de fuego sagrado: virtud.

La diadema que ciñe la frente de la segunda es una diadema de latón que se compra por cinco pesos en cualquier bazar de pacotillas.

---

los giros y modismos de la novela, pero acude también, entre otras, a las obras de Granada, Abeille, Quesada, Soto y Calvo, Garzó. Ve muy bien la complejidad de esa operación, que renueva la lengua literaria acudiendo a fuentes orales (lo que para Cané colocaría la novela fuera de la literatura), pero que a la vez, al hilvanar en su prosa los lugares comunes de la conversación familiar, los somete a reelaboración a través de distintos procedimientos. Se trata de la autoconciencia del texto. El impresionante apéndice de “*Como decimos en criollo*”..., con la lista de refranes, modismos y frases hechas que va engarzando la novela, suma alrededor de mil trescientas ocurrencias. Podría decirse que de esta ropa vieja (pero recompuesta, resignificada en su ebullición) está hecho el *potpourri* de Cambaceres (Cisneros [2000, 45-54, 55-94](#) y 107-152).

<sup>6</sup> Marta Cisneros ha realizado un estudio sistemático de la lengua de *Potpourri*, en un abanico que va desde modismos y refranes hasta géneros discursivos (Cisneros 2000).

<sup>7</sup> Jorge Panesi ha trabajado el valor alegórico del teatro en la narrativa de Cambaceres (1995: 340). Para la presencia compositiva (en el texto y en la arquitectura de la página) de lo musical, remito a “*Potpourri*: conjeturas y cavilaciones”, de Adriana Amante, en este mismo dossier.

Pero la música de capilla suele tener seis bemoles y, además, está mandada guardar por las épocas que corren.

El repertorio canalla, el *café-concert*, la *chansonnette* escrita en *do* natural, se ajusta mucho mejor al paladar moderno.

–¡Al diablo, pues, el clasicismo! –exclama nuestra farsante–, ¡vivan la *gomme* y el *fion*!

Se declara *grand premier rôle*, *grande coquette* y gran... pilla, pega donde duele, hace naturalmente carrera, el público la lleva en andas y, sahumada con el Agua Florida de la adulación, alcanza su apogeo de gloria artística. (261-262).

Pero si el mundo es un teatro, el desencanto de mundo, en la introducción del narrador que precede al capítulo I, se expresa con esta fórmula clarísima y eficaz: “por mi parte, entre el teatro de Corneille y el de Napoleón, digo que me quedo decididamente con el de Corneille” (20). Lo que da lugar al magnífico cierre del prólogo, una exhortación pragmática a los lectores en la que se opera el paso al otro gran principio constructivo:

Den vuelta la hoja y oirán, en pro y abono de mi dicho, una colección de melodías arregladas para pito, un *potpourri* de chiflidos sacados de oído y a *capriccio*, pero sin *fioriture* ni variantes, de la música colosal del mundo. (21).

En una muy divertida carta, datada en París el 23 de diciembre de 1882 y publicada en *El Diario* el 31 de enero de 1883, en la que Cambaceres se da el gusto de sobrar gentilmente a ese mal lector que es Pedro Goyena, corrige su imputación de olla podrida, diciendo: “Cuando he dicho *potpourri*, he entendido que se leyera *música* y no *olla*” (Cymerman 2007: 643-644).<sup>8</sup> Cambaceres no ignora, claro, el movimiento semántico que va de *pot-pourri* como plato mixto a *pot-pourri* como composición rapsódica. Ni el que lleva de la ambiciosa “música colosal del mundo” a la simplificación y la caricatura implícitas en la metáfora del arreglo para pito (palabra, esta última, muy presente en el texto, desde lo literal a lo traslaticio), asociado a chiflido y a los silbidos del subtítulo: la polifonía del mundo llevada a un solo estridente y quizá destemplado (esto, según los oídos a los que llegue). Pero ese solo, en su riqueza, contiene, otra vez, las resonancias de las otras voces. Vuelve, así, la polifonía.

Lo mismo ocurre con la voz, tan pregnante por otra parte, del narrador. Si se percibe una innegable celebración de su propia acidez y de la eficacia con la que se ensaña con estilos vitales, verbales y literarios, sus piruetas replican, por lo mismo, un coro disonante de otras voces. En cuanto a su intervención decisiva para resolver el conflicto (en la que aún amenaza, extorsión y titeo), es notable que la salida “decorosa” consistente en alejar al intruso y borrar las huellas del crimen sin que se entere su víctima principal, contenga, en arreglo para el pito del ámbito privado, la música colosal de las componendas y las transacciones con que en el mundo de la alta política, y desde el Estado, se promueve el mutis por el foro de algún personaje inconveniente o impresentable, canjeando el cargo público interior por una canonjía en la diplomacia. Es decir: de pronto, el nihilismo del narrador se disuelve y deja paso a su anclaje en el centro del poder,<sup>9</sup> y en la posibilidad de destinar fondos públicos, con toda naturalidad, al remiendo de la fachada de los conflictos familiares de la gente decente. No hay mayor farsa republicana que ésta, fusionada con la de la respetabilidad burguesa.

Por supuesto, *Potpourri* no se engaña y, en un punto, manifiesta plena conciencia del escamoteo. En una de las muchas digresiones del texto, la que tiene lugar precisamente después de que el narrador, lanzado a la acción, ha definido cómo intervendrá en el caso, y tras escribir la carta conminatoria a María, declara, sin que parezca venir muy a cuento: “Dos cosas que no he sabido hacer en mi vida: un brindis y una visita” (XXIV: 287). Hay, en realidad, un lazo tenue: se propone caer en la casa de su amigo para entregar, furtivamente, la carta a María, y entonces la visita inminente desencadena la evocación de la pretérita: sigue el largo y digresivo relato de la que debió hacer en su juventud a una familia amiga de su madre. En la ocasión va de tropiezo en tropiezo. En cierto momento, un tufo muy feo provoca malestar entre los asistentes. Solo al regresar a su casa notará, con

<sup>8</sup> El artículo de Goyena había aparecido en *La Unión*, el 11 de noviembre de 1882 (Cymerman 2007: 730-734).

<sup>9</sup> Por eso afirma Ludmer en síntesis muy precisa: “el dandy-actor, que habló ‘en femenino’ a Juan y ‘en masculino’ a María, encarna al final al jefe de estado que expulsa elegantemente ‘de la nación’ al ‘intruso’ Pepe; Juan no se enterará” (1999: 65).

desazón, al quitarse las botas, que había pisado algo que le hace maldecir “a los perros canallas que hacen sus necesidades en las veredas” (300).

El vago tenía, pues, antigua experiencia en eso de pisar mierda.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVELLANEDA, Andrés (1980-1986). “El naturalismo y E. Cambaceres”. *Historia de la literatura argentina*, 2. *Del romanticismo al naturalismo*, Susana Zanetti (dir.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 145-159.
- CAMBACERES, Eugenio (1883) [1882]. *Potpourri. Silbidos de un vago*, tercera edición, París, Librería Española y Americana E. Déné.
- CISNEROS, Marta (2000). *Según decimos en criollo...* (Un pot pourri de Eugenio Cambaceres), Río Cuarto, Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto.
- CYMERMAN, Claude (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*, Buenos Aires, Corregidor.
- GARCÍA, Noemí Susana y Jorge Panesi (1980). “Introducción” a Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, Buenos Aires, Colihue/Hachette.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita (selección, prólogo y notas) (1966). *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- KOCK, Charles-Paul de (1876) [1832]. *Le cocu [Un secret]*, Paris, G. Barba, Romans populaires illustrés, Ilustraciones de Bertall.
- LAERA, Alejandra (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS (2008) [1848]. *Manifiesto comunista*, Introducción de José Fernández Vega, traducción Wenceslao Roces, Buenos Aires, Prometeo.
- PANESI, Jorge (1995). “Cambaceres, un narrador chismoso”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3: 339-346. Recogido en Jorge Panesi (1998), *Críticas*, Buenos Aires, Norma.
- TANNER, Tony (1981). *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.