

Cambaceres, lector de *Potpourri*. 1882-1883

por Emiliano Sued y Juan Albin
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

Las dos primeras ediciones de Potpourri. Silbidos de un vago aparecieron en octubre y noviembre de 1882; la tercera se publicó en diciembre del 83. Para la segunda, salvo la corrección de cinco erratas, el autor no introdujo ningún cambio. Sí lo hizo para la publicación de la tercera; el más importante: el agregado de un prólogo. En cuanto al resto del texto, el tipo de intervenciones –sustituciones léxicas y modificaciones formales que en ocasiones involucran transformaciones semánticas, ajustes que benefician la coherencia de la trama y la legibilidad– revela una preocupación evidente por el detalle.

Palabras clave: Cambaceres – lector – Potpourri – ediciones – modificaciones

ABSTRACT

The first two editions of Potpourri. Silbidos de un vago appeared in October and November 1882; the third one, in December 1883. For the second edition, except for the correction of five misprints, the author made no changes. But he did introduce some of them for the third edition –the most important being the addition of a prologue. As for the rest of the text, the type of interventions –lexical substitutions and formal modifications that at times involve semantic transformations, adjustments which benefit the coherence of the plot and legibility– reveals an evident concern for detail.

Keywords: Cambaceres – reader – Potpourri – editions – changes

En vida de Eugenio Cambaceres se hicieron tres ediciones de *Potpourri*. *Silbidos de un vago* (o cuatro, según Cymerman 2007: 589); ninguna de ellas apareció firmada con su nombre. Las dos primeras fueron realizadas en octubre y en noviembre de 1882 por la Imprenta de M. Biedma; la tercera, en diciembre de 1883 por la Librería Española y Americana E. Denné (responsable también, según el autor citado, de una cuarta que no hemos podido ver). Al final de la primera edición, en la última página del volumen, la Imprenta Biedma incluyó una “Fe de erratas” con cinco registros. Para la segunda edición, salvo la corrección de esas erratas, Cambaceres no introdujo ninguna modificación. Sí lo hizo para la publicación de la tercera; la más importante: el agregado de un prólogo titulado “Dos palabras del autor”. En cuanto al resto del texto, quizá desmintiendo la idea de algunos comentaristas de *Potpourri* –como el redactor de *El Diario* del 6 de diciembre de 1883–, que conjeturaron que la obra debió de “haber sido escrita a la carrera como se escribe una carta a un amigo íntimo, dejando volar la pluma sin plan fijo y sin pulimentos” (Cymerman 2007: 748)¹, Cambaceres

¹ Desde aquí, citaremos las críticas contemporáneas a *Potpourri* y a otras obras de Cambaceres a partir del valioso trabajo de Claude Cymerman. Ver Cymerman 2007.

trabajó muy detenidamente para esta versión de 1883. A favor de esta afirmación está el hecho de que realizó numerosas modificaciones (más de ciento cincuenta), sin que esas variantes hayan significado –a nuestro juicio– un cambio sustancial en la obra. El tipo de intervenciones revela una preocupación evidente por el detalle, como por ejemplo, la sustitución de un verbo, un sustantivo, un adjetivo, un pronombre o una preposición por la misma clase de palabra. Por otra parte, consideramos que vale la pena detenerse en algunas de esas intervenciones para mostrar otros tipos de modificaciones realizadas por el autor, sopesar los efectos que producen y tratar de indagar las razones que las motivaron.

Para empezar, podríamos hablar de una leve reducción en la cantidad de voces extranjeras, las francesas en primer lugar, que son las predominantes. Por ejemplo, lo que en las primeras dos ediciones es el “día de la *grande affaire*” (1882a; 1882b: 122)², refiriéndose a las elecciones, se transforma en el *bochinche* (1883: 99) en la tercera; del mismo modo, “las flaquezas *d’ici bas*” de 1882 (1882a; 1882b: 155) pasarán a ser “las flaquezas de este valle de lágrimas” (1883: 127); *Le Cocu* (1882a; 1882b: 280), la obra de Paul de Kock mencionada en el capítulo XVI, es traducida como *El cornudo* (1883: 230); *l’homme qui rit et l’homme qui pleure* (1882a; 1882b: 338), la figura con que comienza la carta que el vago le escribe a María, pasará a ser “el hombre que ríe y el hombre que llora” (1883: 279); y un *blanc-bec* (1882a; 1882b: 342) será traducido por “tipete” (1883: 282). En este sentido, las modificaciones que resultan más interesantes son aquellas en que solo se traduce una parte del sintagma. Los críticos contemporáneos de Cambaceres que se ocuparon de describir –para elogiarlo o para condenarlo– el estilo de su prosa destacaron la mezcla de francés y castellano que resultaba representativa de una forma de pensar y de hablar de la élite de Buenos Aires. Hacia 1885, cuando se publica *Sin rumbo* y Martín García Merou hace un balance de la obra de Cambaceres en las páginas de *Sud-América* (7 de diciembre de 1885), defiende su estilo por ser “el verdadero *slang* porteño” (Cymerman 2007: 791). En cambio, Miguel Cané, precisamente porque lo reconoce como “esta jerga grotesca que hablamos todos en la vida ordinaria, que no es español ni francés”, lo reduce desde las mismas páginas de aquel periódico (*Sud-América*, 30 de octubre de 1885) a un “*argot* compadre, absolutamente desprovisto de pintoresco, vulgar e incapaz de suministrar elemento alguno al arte literario” (Cymerman 2007: 780).

Esta mezcla lingüística que se va percibiendo por entonces como una decidida marca de estilo ya había sido reconocida en los primeros comentarios críticos sobre los escritos de Cambaceres, aun cuando no estuvieran firmados. Ante la crítica de la ópera *Mefistófeles* de Arrigo Boito que Cambaceres publica bajo el seudónimo de Thin-Khe en 1881, un redactor de *El Nacional* repara en que “ese estilo que *mousse* como una copa de *champagne* en que se ahogan fresas, chispeante, ligero, incisivo, rápido, es un fermento de *esprit gaulois*, que hierve y se revela en una vasija criolla” (Cymerman 2007:703). Llama la atención también que surja en esa primera semblanza la imagen de la olla o vasija hirviente para describir un estilo. Mezcla de discursos, géneros y estilos, *Potpourri* también experimentará de manera decidida con la mezcla de lenguas. Las variantes registradas entre las dos primeras y la tercera edición de *Potpourri* son elocuentes respecto de la búsqueda consciente de ese entramado lingüístico. Así, el letrado con el que el narrador anuncia el cierre del estudio de abogado, que en el texto introductorio de 1882 decía “*Fermé pour cause d’embêtement*” (1882a; 1882b: 12), en 1883 dice “Cerrado por causa *d’ embêtement*” (1883: 9); y “*un succès fou*” (1882a; 1882b: 266), el sintagma con que remata el retrato del veterano conquistador, tan temido por los maridos que todos ellos “lo hacen compadre”, en la tercera edición será “*un succès loco*” (1883: 219).

En esta serie de modificaciones también habría que incluir los casos en que en la tercera edición, al revés de lo que ocurre en general, se introduce una frase en francés que no figuraba en las dos anteriores. Por ejemplo, en las ediciones del 82, al inicio del capítulo XXII se leía lo siguiente: “Zanjo de un golpe el obstáculo y contesto de una manera resuelta y decidida: sí y no; eso pende de lo que pende Judas” (1882a; 1882b: 321). En la tercera edición Cambaceres modifica –mediante una construcción sintácticamente equivalente– el comienzo de la frase y la remata en francés: “Suprimo de un revés el estorbo y contesto de una manera resuelta y decidida: sí y no; *cela dépend*” (1883: 265). Si las voces francesas son privilegiadas para este trabajo de mezcla, por momentos otras lenguas entran en la olla: el italiano, por ejemplo. En el capítulo VII, que narra el viaje en tren hacia la estancia Los

² A partir de aquí, citaremos estas tres ediciones del texto de Cambaceres de la siguiente manera: 1882a (primera edición); 1882b (segunda edición); 1883 (tercera edición).

Tres Médanos, en las dos primeras ediciones se leía: “*l’idea é bella, e il peccato non é grosso*” (1882a; 1882b: 186). En la tercera, una ligera variante vuelve a poner en primer plano esa voluntad de mezcla: “*l’idea é bella, e il peccato se halla lejos de ser grosso*” (1883: 153). Si bien en este caso no se traduce casi nada, entre una y otra versión, se trata de buscar una articulación entre las lenguas en el mismo ritmo de la frase, que pasa fluidamente del italiano al español y del español al italiano. Mediante todos estos cambios de las dos primeras ediciones a la tercera, pareciera que Cambaceres busca agudizar, o hasta extremar, la hibridez lingüística que empezaba a transformarse en un rasgo estilístico.

En otros casos, las modificaciones responden a la intención de salvar incongruencias. Entre las cuatro o cinco de este tipo que encontramos, la más importante es la supresión de unas líneas incluidas en el diálogo que los dos amigos tienen después de la noche de carnaval en el Club del Progreso. Cuando Juan rechaza la recomendación de leer a Paul de Kock por considerarlo frívolo e indecente, el narrador defiende al francés y el diálogo avanza de esta manera en las primeras dos ediciones:

–Justamente para que te instruyas deleitándote es que te propongo a Paul de Kock.

–¿Me tienes, por ventura, en cuenta de *bonne* o de *grisette*?

–En cuenta de marido, lo que te viene a pelo, estuve a punto de replicar bajo la impresión de mis conjeturas y cavilaciones de la noche anterior.

No queriendo, sin embargo, mortificar los sentimientos de este buen muchacho, ni ponerle los puntos sobre las *i*, contentéme con decir:

–Paul de Kock, mi querido Juan, es un ingenio sutilísimo, un viejo conocedor del corazón humano. (1882a; 1882b: 280-281)

Aunque con breves retoques, en la tercera edición solo permanecerá la última intervención del narrador. La supresión del fragmento inmediatamente anterior parece responder a una preocupación por la trama: lo que el narrador está a punto de replicar daba casi por confirmado el papel de marido engañado de Juan, algo que se revelará un poco más tarde, y las “conjeturas y cavilaciones” a las que se hace referencia solo tendrán lugar en el capítulo siguiente, el XVII.

Entre los comentarios condenatorios por parte de la crítica contemporánea poco después de que apareciera la primera edición, uno de los más recurrentes está dirigido al tono obsceno y hasta pornográfico de varios pasajes, fundamentalmente a aquellos que narran la relación entre Juan y María. En *La Unión*, por ejemplo, el 11 de noviembre de 1882 Pedro Goyena señala que “la carta que el recién casado escribe al autor del libro, para persuadirlo al matrimonio, es sencillamente grosera” (Cymerman 2007: 732). Y en la crítica aparecida en la *Nueva Revista de Buenos Aires* en noviembre de 1882, se advierte sobre los peligros del naturalismo –escuela literaria “ultra realista” a la que *Potpourri* pertenecería plenamente–, vaticinando que si el libro de Cambaceres motivara su desarrollo en nuestro país “podría llegarse a la literatura pornográfica” (740).

Hay un verdadero peligro en fotografiar las personas y vender estas fotografías, cuando se va a buscar los personajes en el retiro misterioso y muy privado de la alcoba y se les quita el traje delante de la multitud, ávida siempre de ver lo que a veces es el honor de una mujer, la quietud de un hogar! (741)

Quitar el traje, exponer al desnudo: la crítica da cuenta allí, de manera condensada, de lo pornográfico de un texto que escandaliza a buena parte de sus lectores contemporáneos. No podría afirmarse con certeza que tales críticas muevan a Cambaceres a asumir su exceso y que dicho reconocimiento pueda ser observado en las modificaciones realizadas para la tercera edición. No obstante, más allá de cuáles hayan sido las razones, vale la pena detenerse en dos momentos de la mencionada carta que Juan le escribe al narrador desde Los Tres Médanos. En la tercera edición, en la descripción de los momentos más amorosos y sensuales experimentados por la pareja en su luna de miel, cuando juntos disfrutaban de las soledades de la pampa durante las últimas horas de la tarde, Juan se expresa en estos términos: “Su cabeza adorada se apoyaba sobre mis hombros; mi boca se posaba sobre su boca; mis ojos se bañaban en sus ojos” (1883: 72). En las dos primeras ediciones, los ojos de María, en los que se bañan los de Juan, estaban “húmedos de voluptuosidad” (1882a; 1882b: 89).

El recién casado también cuenta –con mucha ironía– que a pesar de haber intentado mantener separadas las camas en que dormían él y su esposa, como ambos terminaban durmiendo siempre en la

misma, se vio obligado a juntarlas “para evitar que el uso degenerara en abuso y la moral se relajara” (1883: 75). Aun así, esta medida no fue suficiente para mantenerlos apartados del hábito. En la primera y en la segunda edición Juan se “lamentaba” del fracaso de su medida con estas palabras: “¡ay, hermano; el hombre propone y el diablo dispone! A pesar de todo, una de las malditas camas enviudaba noche a noche: la mía por lo regular” (1882a; 1882b: 94). Para la tercera, Cambaceres realiza un ajuste muy sutil: “una de las malditas camas amanecía viuda y desamparada: la mía por lo regular” (1883: 76). La narración ha sido *moderada* mediante una elipsis: el momento en que uno de los dos se pasa a la cama del otro, el momento en que una de las camas “enviuda”. Se le ha cambiado la forma a la misma figura, pero lo que antes era una acción ahora es el resultado de una acción que debe ser inferida. Y si la pornografía tiende a la presentación directa y literal, en este caso Cambaceres opta por el truco retórico que silencia una parte (algunos “cuadros”) de la secuencia.

En la misma carta, en las ediciones del 82, Juan califica al Amor como “el más baqueano de los dioses” (1882a; 1882b: 100) para treparse al monte Parnaso, mientras que en la del 83 se trata del “más ladino de los dioses” (1883: 81). Si nos detenemos en el término que adjetiva en las dos primeras, apartándonos de la definición que brinda Sarmiento en el *Facundo* –donde algunos “baquianos” tienen mucho de ladinos– y acercándonos a una definición de diccionario (incluido el de la RAE), podríamos afirmar que la modificación que presenta la tercera pone al Amor más en sintonía con la concepción que se desprende del resto de la obra.

Una alteración menor pero interesante aparece en el capítulo de la farsa republicana. Allí, en el momento de representar teatralmente el discurso del partido político victorioso en boca de uno de sus *artistas*, aquel se ve reducido a una enumeración de términos inconexos. En las ediciones del 82 leemos lo siguiente:

¡Sufragio popular, libertad, justicia, verdad, derecho, constitución, soberanía, antorcha, ley, independencia, epopeya, patria, pueblo! (Ruidosos aplausos en el público, mezclados de ruidosos silbos).

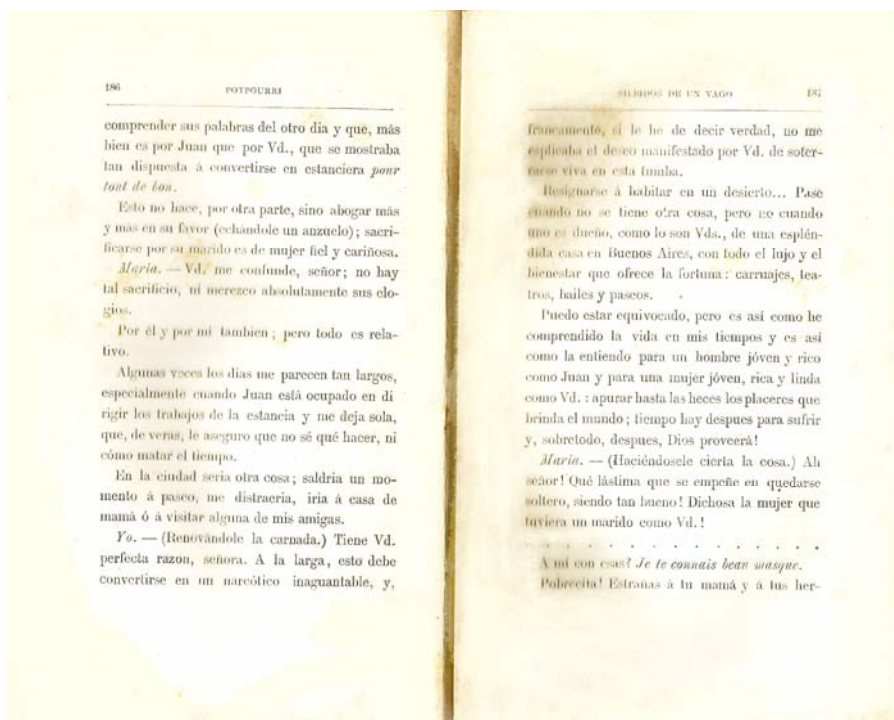
Democracia, honradez, fuego, patriotismo, luz, espada, abnegación, república, apostolado, gloria, paz, honor, propiedad, vida: ¡nosotros! (1882a; 1882b: 126)

El único cambio en la tercera edición es una supresión: desaparece el adjetivo “popular”, y la palabra “sufragio” queda sola, sin determinante. La variación, al parecer nimia, es aun así significativa y coherente con el procedimiento que regula la exhibición farsesca de ese discurso político: se trata de poner en evidencia la vacuidad del uso de los propios conceptos desnudos, sin apelar a la facilidad que acarrearía el aditamento irrelevante del adjetivo. Podríamos agregar que algunas de ellas recuerdan las palabras simbólicas que, en otro tono, se enunciaban en el *Dogma socialista* (1839); de modo que ideas que fueron fundamentales para el pensamiento político de la generación de Echeverría, Alberdi y Sarmiento se presentan huecas y risibles en la farsa política de 1882.³

Al menos dos modificaciones entran en una serie que permite entrever la importancia que para Cambaceres tiene el aspecto gráfico de su texto en el momento de corregirlo y revisarlo. En el capítulo XII, que pone en escena de manera teatral un diálogo entre el vago y María, en la tercera edición se introduce una línea de puntos (1883: 187) que no aparecía en las dos primeras. Ese cambio aparentemente anodino es importante porque se sitúa justo en el momento en que el texto pasa del diálogo entre María y el narrador al monólogo de este último: la marca gráfica señala ese corte e intenta asegurar la legibilidad del pasaje. Lo mismo sucede con los espacios en blanco. En el capítulo XIV el narrador nos introduce en el Club del Progreso y nos presenta, casi como en pasarela, una serie de tipos o caracteres. A pesar de que las tres ediciones separan gráficamente el retrato chismoso de esos tipos a través de sucesivos espacios en blanco, Cambaceres corrige y mejora la legibilidad en la tercera agregando un espacio que debía separar a dos tipos diferentes: el tipo del “prosista y versificador mediocre de la escuela romántica” (1883: 212), que apareció en la escena pública con la

³ Las condiciones de posibilidad para esa farsa están tal vez en la misma experiencia política de Cambaceres, que entre 1870 y 1876 integra la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires y luego el Congreso Nacional. Sus intervenciones por la reforma de la Constitución provincial –proponiendo la separación de la Iglesia y el Estado en 1871– y su impugnación por fraude de las elecciones a diputados de 1874 no tienen una respuesta favorable, y esto lo conduce a un progresivo aislamiento y a un total desencanto que culminan en su abandono de la política en 1876.

caída de la tiranía y se eclipsó con la Jornada de Pavón, y el tipo del veterano seductor al que los maridos temen, “nacido en tierra extraña, pero hijo de padres nacionales” (1883: 215). Si bien esos espacios en blanco son fundamentales para la comprensión del texto, las sucesivas ediciones que ha tenido *Potpourri* en el siglo XX han tendido a eliminarlos.



Cambaceres y la atención puesta en el detalle:
el agregado de una línea de puntos en la tercera edición

Muy pequeña pero interesante es la modificación que se da en el capítulo III. Interesante porque muestra la economía con la que a veces Cambaceres corrige en detalle su propio texto, así como el carácter sistemático de algunas de esas variantes, en estrecha relación con la estructura y los procedimientos constructivos de la obra. Así, en la escena del baile en que el vago se encuentra con su amiga chismosa y empiezan a murmurar maliciosamente sobre las diversas parejas que pasan frente a ellos, las ediciones del 82 presentaban lo siguiente: “Lo de siempre, mi querido amigo, el médico de la casa se convirtió en el querido de la esposa y de esa unión criminal nacieron varios hijos con el apellido de un hombre honrado y la sangre de un canalla” (1882a; 1882b: 69). En la del 83, en cambio, se lee esto otro: “nacieron varios hijos con un apellido honrado y una sangre bastarda” (1883: 54). En la nueva versión, más breve y económica, lo honrado es el apellido (no el hombre) y la sangre es bastarda (no la de un canalla); además, la contradicción entre el nombre honrado y la sangre bastarda coloca en primer plano el problema del espectáculo y del simulacro. Si como propone Jorge Panesi, en las dos primeras novelas de Cambaceres –*Potpourri* y *Música sentimental*– el teatro es “metáfora, alegoría arquitectónica y sistema de construcción novelístico privilegiado” (Panesi 1995: 340), en aquella pequeña variación de las dos primeras a la tercera edición se puede ver, en el nivel microscópico de la frase, algo que estructura la novela: los problemas que implican la representación y el espectáculo, la tensión entre el ser y la apariencia, entre el adentro y el afuera. Es lo que se puede leer, en un plano estructural, en los capítulos más explícitos y exasperados dedicados a la farsa republicana (en que la política se representa como teatro) y al baile de carnaval (en que la sociabilidad está mediada por las máscaras y los disfraces), pero impregna toda la obra. En *Potpourri* las relaciones sociales y políticas están veladas y tienen un carácter opaco, poco transparente.

Es interesante, a su vez, que aquello que la novela impugna en la vida –la tensión entre el ser y el parecer, entre el adentro y el afuera– pueda volver como valor positivo en la literatura: las obras de Paul de Kock, se dice en el capítulo XVI, pueden ser superficiales y hasta indecentes en la forma pero

serias y morales en el fondo. Asimismo, esa doblez entre ser y apariencia retorna en las críticas contemporáneas a la publicación de la novela, que prestan especial atención al aspecto material del libro y señalan la contradicción entre la impresión elegante y la bella tipografía, por un lado, y el contenido amargo, enfermo, y espantable, por otro. La *Nueva Revista de Buenos Aires* es especialmente incisiva con esta cuestión en noviembre de 1882, reparando en “esas páginas, bellas tipográficamente, pero descarnadas como los esqueletos de un museo de anatomía” (Cymerman 2007: 740).

Una última serie de cambios está vinculada con el campo semántico de la lectura y la escritura. En el comienzo de aquella misma escena posterior a la noche de carnaval, cuando el narrador, para poder seguir durmiendo, invita a Juan a leer *El cornudo*, su amigo le responde: “cuando me tomo la molestia de abrir un libro, es para aprender algo útil y no para perder miserablemente mi tiempo leyendo simplezas e indecencias” (1883: 231). En la primera y la segunda edición, “la molestia de abrir un libro” era “la molestia de leer” (1882a; 1882b: 280). Esta modificación da cuenta de cierta voluntad de restringir significados: leer no siempre es “abrir un libro” (para leerlo); de hecho, el narrador es un lector crítico de periódicos, según puede verse en el capítulo VII. En esta misma línea podríamos situar el cambio realizado en la escena en que el protagonista va de visita a la casa de misia Pepa y, después de un primer episodio bochornoso, el dueño de casa, don Pepe, le propone hablar de “libros y de autores” (1883: 296). En las ediciones del 82, el tema de conversación era “libros y escritores” (1882a; 1882b: 358). Nuevamente, un movimiento de restricción: los escritores pueden no ser autores, y si de libros se trata, la palabra adecuada solo sería la segunda. Con esa única modificación, la palabra “escritor” queda desterrada del libro, porque el responsable del artículo periodístico severamente criticado durante el viaje en tren es un “redactor” (1883: 138), y porque toda vez que se hace referencia al responsable de la escritura de un libro –incluido el mismo Cambaceres respecto de *Potpourri*– se usa “autor”, aunque la obra en cuestión sea la de un dramaturgo, o un “plagio servil” (1883: 111), como es la del “figurón” al que se alude en el acto III de la farsa política del capítulo VI (1883: 110).

En relación con estas opciones de la tercera edición (libros y autores), habría que recordar al menos dos cuestiones. En primer lugar, el modo en que Cambaceres irrumpe en el campo literario en 1882, configurándose como autor. A diferencia de otros escritores argentinos del siglo XIX, Cambaceres produce y publica libros; con la excepción de *En la sangre*, que fue folletín de *Sud-América*, no escribe textos que pasan antes por la prensa y que solo más tarde llegan al libro; su obra suele hacer el camino inverso: una vez aparecido el libro, se publican y se comentan fragmentos en la prensa. En segundo lugar, cierto retaceo, a la hora de definir el objeto, de la categoría “libro” por buena parte de la crítica contemporánea. Pedro Goyena, por ejemplo (*La Unión*, 11 de noviembre de 1882), pone en primer plano su cercanía con la oralidad: el libro no sería sino una “especie de larga conversación o cuento con digresiones”, o le da un lugar entre los impresos más precarios: se trataría entonces de “unos cuantos folletines hilvanados para formar un volumen” (Cymerman 2007: 730 y 731). Otros, como Belín Sarmiento en *La República* (31 de octubre de 1882) o como el crítico de *El Nacional* (17 de noviembre de 1882), practican ese retaceo ubicando el libro en la tradición del chisme y la difamación que se practicaba en los locutorios de los conventos, que luego pasó a la prensa periódica escandalosa y que no debería llegar al libro sino “limitarse al salón privado” (Cymerman 2007: 737).

La última de las modificaciones de esta serie pone el acento en el espacio destinado a los libros. En la edición del 83, el narrador va a la casa de Juan a entregarle la carta a María y le pide a su amigo que le dé un libro de viajes que le tenía prometido, no con la intención de leerlo (“¡Dios me preserve!”), “sino de que se largara a buscar el libro a su escritorio” (1883: 304), y así poder realizar la maniobra en secreto. En las primeras dos ediciones, el “escritorio” de Juan era una “biblioteca” (1882a; 1882b: 369). La sustitución, más que sugerir la permutabilidad de los términos, parece establecer una vez más una distancia que invalida la eventual homologación entre un ambiente donde haya libros y una biblioteca. Todas estas pequeñas variantes dan cuenta de una preocupación por *lotear* dicho campo semántico. Junto con las otras, revelan la actitud de un escritor que se lee hasta el menor detalle.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMBACERES, Eugenio (1882a). *Potpourri. Silbidos de un vago*, primera edición, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- CAMBACERES, Eugenio (1882b). *Potpourri. Silbidos de un vago*, segunda edición, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- CAMBACERES, Eugenio (1883). *Potpourri. Silbidos de un vago*, Tercera edición, París, Librería Española y Americana E. Déné.
- CYMERMAN, Claude (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*, Buenos Aires, Corregidor.
- PANESI, Jorge (1995). “Cambaceres, un narrador chismoso”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3: 339-346. Recogido en Jorge Panesi (1998), *Críticas*, Buenos Aires, Norma.