

Crespo, Natalia. *Eugenio Segry o El Traviato* de Miguel Cané (p.): crónica de una actuación alegre”. *Estudios Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Universidad Simón Bolívar. ISSN: 0798-958X (en prensa, 2018).

***Eugenio Segry o El Traviato* de Miguel Cané (p.): crónica de una actuación alegre**

Eugenio Segry o El Traviato by Miguel Cané (f.): Chronicle of a Joyful Performance

Este artículo analiza la novela *Eugenio Segry o El Traviato* (1858), de Miguel Cané (p.), rescatada recientemente de los archivos en una valiosa edición crítico-genética a cargo de Beatriz Curia. Proponemos que, en contraste con la literatura típica de la década de 1850 (romántica, melodramática, casi toda antirrosista y con una fuerte impronta moralizante, abocada a instruir a los lectores en sus deberes ciudadanos), esta obra de tono alegre y ligero, narra el viaje de iniciación de un joven millonario americano a París durante tres meses. Anómala en su tono y en su temática (más propios de la narrativa del 80 que de su época de producción), esta pieza resulta extraña también al ofrecer una gran empatía entre el protagonista y el narrador, una representación dual de América y, ante todo, un elogio del fingimiento y de la impostación de cierta identidad, no ya como recurso desesperado del personaje condenable desde la mirada enjuiciadora de un narrador sino, por el contrario, como invitación a una vida de placeres.

La novela argentina en la década de 1850

Durante la década de 1850 se publicaron en Buenos Aires, tanto en formato de libro como en folletines semanales en los diariosⁱ, un centenar de novelas, de diversas extensiones y calidades literarias, pero con ciertas temáticas recurrentes: el cambio

súbito de fortuna (caer en desgracia o ascender inesperadamente en la escala social), el exilio, las penurias de los extranjeros recién llegados, la traición y la deshonra en los vínculos amorosos, entre otrosⁱⁱ. Particularmente insistente en esta narrativa es el tema de la impostación de la identidad. Tópico propio asimismo del melodrama, el “hacerse pasar” por otro, la actuación o fingimiento de una identidad que se adopta por considerársela socialmente más ventajosa que la previa o “verdadera”, atraviesa al protagonista de *Eugenio Segry o El Traviato* (que mencionaremos como simplemente *El traviato* de aquí en más) y será retomado, décadas más tarde y con otras implicancias ideológicas, por algunos narradores de la Generación del 80.

En la década del 50 surge la noción de la literatura como “espacio de tregua a la lucha facciosa...” (Myers, 321), es decir, “[p]or fuera de lo político, la literatura podía servir como un sitio neutral en el cual los enemigos, en la tribuna y en las armas, podrían reunirse en un proyecto común e implícitamente superior” (Myers, 321). Se trata de un período de formación de la sociedad civil durante el cual, aún con guerras políticas y con un alto porcentaje de extranjeros y analfabetos, la prensa y la escuela funcionaron como instancias de homogeneización de la variada –y, en muchos casos, recién llegada– población argentina. Pero la producción novelística de esa época –indisociable del rol de la prensa periódica como elemento socializador y formador de un público lectorⁱⁱⁱ– es tan prolífica como mal vista: el género carga aún con el desprestigio social con el que ha surgido. Según explica Hebe Molina en *Como crecen los hongos*, la novela argentina ha sido considerada desde sus orígenes un puro divertimento, basado en la “falsedad” (la ficción) y peligrosa en tanto podía incitar a los lectores a imitar las malas conductas de los personajes^{iv}. Para evitar esta mala fama, los escritores insisten en el aspecto educador de sus ficciones, en presentarlas como un instrumento de civilización y de formación intelectual de sus lectores (Molina, 42). Y además de

educar y moralizar, se les exigía a las novelas que fueran producciones “originales”, es decir, no traducciones de autor extranjero sino obras escritas por argentinos y sobre Argentina: explica Molina que a mediados de la década del 50 comenzó a verse el subtítulo “novela original” para indicar, justamente, este origen nacional (52). Por tanto: las novelas debían afianzar (¿inventar?) una identidad nacional, diferente de la española^v.

A raíz del derrocamiento de Juan Manuel de Rosas en 1852, surgen también por estos años las novelas conocidas como “del ciclo de la Tiranía”, ellas mismas, como los folletines, de corte romántico y con rasgos melodramáticos. A la cabeza de este grupo, la famosa *Amalia*, de José Mármol, aparecida por entregas en el diario *La Semana: Periódico Político y Literario*, durante los años 1851-1852. *Amalia* se convierte rápidamente en el gran romance de la época y, a lo largo de la historia literaria argentina, deviene la novela por excelencia del Romanticismo. Otras obras publicadas por esos años son: *Camila o la virtud triunfante* (1856), de Estanislao del Campo; *La huérfana de Pago-Largo* (1856), de Francisco López Torres; *El prisionero de Santos Lugares* (1857), de Federico Barbará; *Santa y mártir de 20 años* (1857), de Carlos Luis Paz; *Misterios de Buenos Aires* (1856) y *Camila O’Gorman* (1856), ambas de Felisberto Pélissot. El propio Miguel Cané (p) publica la antirrosista *La familia de Sconner* (1858), texto en varios sentidos a tono con su época^{vi}.

Por fuera de la línea dominante, la breve *Eugenio Segry o El Traviato* es un relato casi apologético de la vida libre, ociosa y afrancesada de su protagonista homónimo. La novela apareció en trece folletines del diario *La Tribuna* desde el 21 de marzo hasta el 13 de abril (Molina, 416, 443). Ha sido re-editada en 2011 por Curia (esta es la edición que utilizamos aquí). Escrita por un autor considerado un romántico de la Generación del 37, esta novela es una pieza extraña, que transgrede casi todas las

exigencias epocales del género (no tiene una intención educadora ni moralizante, no se propone inculcar los deberes del ciudadano moderno) y, por ello, resulta poco emparentable temática y estilísticamente con sus coetáneas del 50^{vii}. El lugar vertebral que ocupan lo moralizante, la temática antirrosista y la creación de identidad nacional en otras novelas del mismo período es ocupado en *El Traviato* –“la primera novela moderna de la literatura argentina” (Curia, 121: 2012)– por el discurso del disfrute. Así, aunque escrita en las puertas de lo que José Barrán llamó “la era del disciplinamiento”, este alegre texto de Cané puede pensarse tal vez como un antecedente de aquella literatura de la Generación del 80 –Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich, Eduardo Wilde, Lucio Mansilla, entre otros– que narra los aprendizajes y delicias de los viajes de iniciación. *El traviato* es el relato de la estadía del joven habanero Eugenio Segry en la idealizada París durante más de tres meses. Para Curia, la novela “entrelaza los hilos de la autobiografía de Cané, del deambular de Eugenio por la topografía parisina, del Bildungsroman y de algunas formas de la puesta a prueba en la sociedad extranjera y desconocida” (121: 2012). Si América aparece representada por el narrador como el sitio de los deberes del protagonista, París es, en cambio, la zona de la liberación, la escapada previa a la asunción de las responsabilidades propias de la “ciudadanía”.

Como explica Dubet, el advenimiento de las repúblicas supone un proyecto capitalista en donde cada individuo está ligado al colectivo identificado como “nación” a partir de ciertos vínculos específicos, basados en la igualdad jurídica y social, aunque no económica (221)^{viii}. Así, en las repúblicas modernas, “la ciudadanía se basa en un vínculo de fidelidad a la nación” (220). Se espera que el ciudadano –poseedor de una lengua, una cultura, una historia que se identifican con determinado Estado-Nación– sea tal en la medida en que detente por ello una serie de derechos y obligaciones. En el caso particular de Argentina, a mediados del siglo XIX, cuando las luchas civiles entre

federales y unitarios comienzan a menguar y empieza a vislumbrarse como posible la organización del Estado-Nación, la ciudadanía se convierte en una necesidad de las clases dirigentes para poder superar los obstáculos materiales y llevar a cabo un desarrollo capitalista, bajo los fundamentos del orden y del progreso^{ix}.

América y París: ciudadanía y liberación

La novela se inicia con la llegada de Segry a la capital europea el 25 de febrero de 1848 y concluye con su estancia en Montevideo, nueve años después de sus experiencias en Francia. Se compone de trece capítulos y un Epílogo. Del capítulo I al XII inclusive, la novela narra las actividades de Segry durante sus primeros siete días en París: lejos del padre, de la medicina y del matrimonio, tan atareado como improductivo, en una semana el joven millonario ve cuatro representaciones de ópera (*Haydée*, *Gil el Raptor*; *Lucía de Lammermoor* y *Guillermo Tell*), seduce a –y es seducido por– tres mujeres (Clementina, Teresa de Dulaur y Clarisse), se reúne con su amigo argentino, pasea por los bosques y por Versalles, asiste a dos orgías. En el capítulo XIII se menciona que Segry sostuvo ese estilo de vida durante tres meses y, elipsis mediante, se narra el velorio de Juan H., el anciano marido de la joven alemana. Finalmente, el Epílogo aparece fechado en Montevideo durante la fiebre amarilla de 1857, momento de producción de esta novela, según relata en su biografía Mujica Láinez y constata en su estudio Beatriz Curia. En dicho epílogo se narra una escena en donde Segry conversa con la Jakobson (no casualmente, una diva de la ópera alojada en el Hotel *París*) y juntos recuerdan a Clementina, la joven alemana de quien el protagonista se había enamorado en su juventud^x.

La novela busca resaltar y contagiar en el lector los placeres vividos en París, promoviendo la idea de la estadía en el extranjero como necesario aprendizaje de

juventud^{xi}. Tanto la vida previa a la aventura como la posterior son reservorios de moral y ejemplaridad cívica, inmersas en el ennoblecedor “cáliz del dolor” (117): antes de París, Eugenio es un joven estudiante de medicina en La Habana que cuida a su esposa convaleciente (quien luego fallece); luego de París, es un médico filántropo que atiende a los enfermos de fiebre amarilla en Montevideo. Pero el joven se transforma cuando está en la capital de las luces: allí, lejos de ayudar a los otros, se aboca a la búsqueda de satisfacción individual^{xii}, a experimentar –como declara el narrador– “las felicidades de ese mundo parisiense, en que cada uno vive para sus placeres, sin acordarse de los otros para compadecerlos o para gozar con ellos” (81). ¿Cómo se explican estos cambios en Segry? ¿Acaso, lejos de su patria, el viajero se libera? Para Curia “[r]esulta llamativo que esos amores, escandalosos para la Argentina de su tiempo, tengan un escenario europeo y no los países del Plata” (102: 2012). No obstante, creemos aquí que la espacialización en Europa le permite a Cané desarrollar más extensamente el relato de estos placeres, pues el mal está afuera (en la cultura francesa, ya por entonces “sospechada” de inmoralidad, como así también sus novelas, que generan no poco rechazo en los preceptores locales del orden^{xiii}).

En el texto, América es el sitio en donde Segry es hijo, médico, esposo, es decir, en donde se normativiza, ingresa en las instituciones sociales y deviene el tipo de ciudadano “disciplinado” (Barrán: 1991) que el Estado-Nación en formación requería. Al respecto, en su libro ya clásico *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Barrán explica cómo, a partir de 1860, la sociedad burguesa de Uruguay (cuya sensibilidad es similar a la porteña), se esmeró en regular las prácticas sociales y las conductas de cada ciudadano, a los fines de ajustarlas a la moral católica. Propone este autor que “[e]l terror al ocio, a la sexualidad, al juego y la fiesta, el endiosamiento del trabajo, del ahorro –de dinero y de semen–, del recato del cuerpo dominado, he ahí la colección de

miedos y valores que curas, maestros, médicos, padres de familia y dirigentes políticos esgrimieron” (23) como parte de un plan de moralizar la vida humana, hasta en sus esferas más privadas.

La novela ofrece representaciones diversas –aunque dicotómicas entre sí– de América y de Europa (París, sinécdoque de todo el continente), según sean éstas enunciadas por el narrador (voz muy cercana al autor, como es frecuente en las obras de la primera mitad del siglo XIX) o por el protagonista (también cercano, aunque menos, al autor). A grandes rasgos, podríamos decir que Segry, que coteja su continente de origen con Europa a lo largo de todo el texto (Curia 103; 2012), enuncia para Clementina, la joven alemana a la que pretende seducir, una imagen rousseauiana de América: cuando le habla a ella, su continente es el espacio de la pasión y del amor, en donde el buen salvaje habita en medio de una naturaleza exuberante: “Abundantes, como nuestra naturaleza, como nuestros bosques, como nuestras pasiones” (71), le dice a Clementina, y la joven responde, incrédula: “¡Cómo son exageradas las cabezas meridionales!” (71). Europa es enunciada por el protagonista como la antítesis de América, es decir, como el lugar en donde reinan la razón, la ley, el orden (cuando habla con Clementina): “En la naturaleza el amor no tiene leyes, ni formas que lo reglen; aquí, en estas sociedades tan lejos del estado primitivo, el amor es ya un método o un sistema; en mi América el amor es un instinto, un sentimiento virginal, cándido y ciego como las confesiones del niño” (134). Esta construcción bucólica y exagerada de “su” América^{xiv}, le da pie al joven para hacerle a su amada la propuesta amorosa (acaso fingida): partir juntos a América:

¿Por qué sufrir...? Diga usted una sola palabra y ella será la sentencia decisiva para los dos... Fuera de la Europa hay otro mundo. Y en ese mundo una tierra donde yo tengo mi lugar, donde me espera un padre cariñoso... Donde nuestro

amor no será un crimen y donde la naturaleza {se} nos brindará con sus encantos para aumentar los de nuestra existencia. Dejemos a París...” (134).

Por fuera de las alocuciones en voz alta del poco fiable Segry (volveré sobre la cuestión de su fingimiento), cuando quien enuncia es el narrador, América aparece representada como el lugar de la disciplina paterna y de las obligaciones adultas: la zona de la ciudadanía. El joven protagonista sabe que, tras el retorno a América, tierra del padre – en quien “corría calorosa la orgullosa sangre española” (45)–, lo espera una vida de orden, muy diferente a la aventura bohemia en París.

En este sentido, el personaje de la “compatriota” (63) funciona como lazo, atadura hacia América, y portavoz de los valores y exigencias paternos que recaen sobre el ciudadano americano Segry. Los diálogos que sostiene con el protagonista pueden leerse como la confrontación del paradigma del deber (que rige el melodrama y la idiosincrasia de la época) con el del placer. Ella sabe la vida disipada que lleva el joven en París y le muestra su condena hacia lo europeo, representado como lo falso, frente a lo “auténtico” americano:

Eugenio contó a su compañera todo lo que había pasado y aquella no pudo dejar de prevenirlo de los peligros que corre un americano inexperto, en ese mundo trascendente en el arte de engañar de que están llenas las grandes capitales europeas. Se habló mucho de costumbres, de moral, y de la patria, porque la compañera de Eugenio era una señora de La Habana (63-64).

Como lo ficcional y fantaseoso (la novela misma), París está llena de peligros y de fingimientos, opuestos a “lo verdadero”: la moral y a la patria. En el segundo encuentro, la compatriota (o recordadora de deberes ciudadanos) se muestra aún más inquieta:

–Me hace temblar usted, mi querido...me gustaría tanto verle ocupado en su medicina, visitando los hospitales y los museos, tratándose con los profesores de

fama y con todos esos hombres que no piensan en loretas, que le aseguro a usted que su permanencia en París ya me da muchas zozobras... (116).

Si bien Segry le reconoce a la compatriota que, para los parámetros habaneros, su estilo de vida parisino es errado, lejos de arrepentirse, esgrime el afán de conocimiento como justificativo: se vive para aprender y luego transmitir ese “aprendizaje”. No es éste el único momento en que el protagonista justifica su estilo de vida a partir del afán de conocimiento: “Me he arrojado a este mundo que devora, como Plinio afrontaba el cráter del volcán, para estudiarlo, conocerlo a fondo, describirlo y apreciarlo luego en su justo valor” (116). Más adelante, en el capítulo XII, dice Eugenio a Florentina, una loreta: “[p]ara ustedes la vida loca, estéril y desordenada es un oficio, mientras que para mí fue una novedad que ha concluido, como concluye todo lo que se conoce a fondo” (136). A esta búsqueda de “estudiar” (aprender) París sigue otra búsqueda, tal vez la razón de ser de toda su aventura de liberación:

¿Y no encuentra usted que una vida azotada desde tan temprano por la desgracia tiene el derecho de vengarse? Allá en la patria se me ha hecho apurar todo el cáliz del dolor: los hombres y la Providencia parecían de acuerdo; los unos oprimiendo y tratando de delirio los santos sentimientos de la libertad y de la dignidad humana; y la otra quebrando de un hachazo y para siempre el lazo que me unía a aquella que los dos hemos llorado tanto (117)^{xv}.

París –y en esto coinciden el narrador y el protagonista– deviene un paréntesis de placer individual en una vida americana sufrida y disciplinada^{xvi}.

Protagonista y narrador: voces cercanas, miradas empáticas

Un ingrediente importante en el tono jocoso de esta novela es la empatía entre narrador y protagonista: ambos comparten la mirada fascinada hacia París como

epicentro de la cultura occidental. Ambos ven en dicha ciudad una maqueta del mundo, en donde “oiréis todos los dialectos que se escaparon de la Torre de Babel y descubriréis todas las caretas que marcan el distintivo de cada nacionalidad” (63). Si bien se percibe en el narrador cierta leve condena moral a este estilo de vida, lo que se lee ante todo es el encandilamiento que le generan la riqueza y la inmensidad de la capital del progreso. Esta percepción fascinada de París puede leerse, por ejemplo, en la siguiente cita, en la cual las visiones del narrador y del protagonista, como es habitual, se fusionan, a propósito del tema del magnetismo:

En París, que es un océano inmenso, sin límites, donde el más diestro piloto pierde el rumbo, donde la brújula no gobierna, se encuentran las personas que se agradan o que se aman, como si el magnetismo las atrajese unas a otras (63).

Pero no sólo la visión de la ciudad les es común a ambos: los saberes que ostenta el narrador en torno a los sitios de recreación y a la sociabilidad (la ópera, los salones, las loquetas, las confiterías y restaurantes) son los mismos que, en sus travesías, desea –y logra– adquirir Segry. Aparecen cada tanto frases que, con el tono propio de los relatos de viaje, simulan salirse de la trama. “Los cumplimientos de las personas *comme il faut* son rápidos, concisos...” (66), aclara el narrador, haciendo gala de sus saberes de turista. “Este restaurant, donde no se come como en muchos otros de la misma categoría de los innumerables de París, tiene una bonita entrada” (79), comenta este cronista de viaje. Más adelante, “La magnífica sala rivalizaba en lujo y elegancia con la sala de los Italianos, punto de reunión de la más pura aristocracia europea” (84); o “¡Enghien! ¡Qué bella creación del gusto y de la industria artística! Un parque inmenso de árboles seculares que tiene a su frente un lago donde retozan las góndolas caprichosas, como los cisnes en nuestras lagunas del Paraná...” (132), son algunos de los despliegues que hace el narrador de su saber civilizatorio, por llamarlo de algún modo. Así, hay un relato de

la circulación por determinados espacios de prestigio social que da cuenta de un saber del ciudadano que supera lo cartográfico: tiene que ver con ostentar y transmitir un estilo de vida moderno, europeo, considerado parangón de lo civilizado. Son –y lo serán más aún en los narradores de la Generación del 80– un capital simbólico fundamental de la joven burguesía criolla de Buenos Aires. En palabras de Lander: “[t]eatros, museos, salones y cafés implicaron la aparición de un sujeto conocedor de ciertas normas que sólo al aplicarse dan sentido a la presencia de estos espacios en la geografía urbana” (123).

Asimismo, hay zonas puntuales en las cuales las voces del narrador y del protagonista se fusionan y el texto parece el diario de viaje del autor:

...el tiempo que se pierde esperando en París, donde se vive tanto porque hay tanto en que pasar el tiempo, es una verdadera acusación. En nuestros países se puede nutrir largamente un deseo, una afición, pero en París, donde el espléndido banquete de la vida os disputa gota a gota todas vuestras facultades, acariciar un deseo es asesinar a mil otros; y estos asesinatos ni son de moda ni son agradables. (102).

Quizás la coincidencia más medular entre narrador y protagonista no sea la mirada que ambos tienen sobre París, el gusto de divertirse y el desarrollo exitoso de habilidades sociales sino el sentido de justicia y de necesidad que le dan a este período de disipación en la vida de un hombre: “las almas ardientes se consuelan pronto porque al lado de un desengaño brota una venganza o una esperanza” (80), nos dice el narrador, antes de referir el pensamiento directo del joven: “‘Luego me desquitaré en la Ópera’, se dijo Eugenio y comió lo más alegremente que le fue posible” (80). El fragmento nos remite a la frase que le expresa Segry a su compatriota: “¿Y no encuentra usted que una vida azotada desde tan temprano por la desgracia tiene el derecho de vengarse?” (117). En

este sentido, narrador y protagonista comparten la mirada de esta experiencia en París como una recompensa (acaso una cura) de los dolores pasados: “yo era huérfano y víctima de un recuerdo”, dice Segry a Clementina, “mientras que ahora” (disfrutando de París) ya no lo soy y ese recuerdo ha encontrado una realidad seductora” (87)^{xvii}.

Dada la cercanía entre ambas voces, ¿podría pensarse que los breves y escasos pasajes moralizantes del narrador son tan actorales como los de Segry? ¿Resuenan en la voz de este narrador la desconfianza y el desprestigio del género novela? Mientras otros narradores luchan contra ese prejuicio moralizando la escritura, Cané no sólo moraliza poco sino que, cuando lo hace, parece fingir tanto como su cercano protagonista.

Actuar bien

Quizás un sutil germen de la llamada ‘viveza criolla’, o protagonista moderno con resabios de pícaro^{xviii}, el imparable Segry se lanza, torpe y ávido de placer, a la vida de la encandilante urbe. Pero la torpeza se le pasa pronto porque sabe “sacar partido de sus ventajas personales” (57) y las usa para seducir mujeres y divertirse hasta hastiarse. ¿Y cuáles son sus ventajas personales?: tiene dinero, es joven, bello, habla francés fluidamente (tras los primeros tropiezos de la llegada) y, sobre todo, actúa. La importancia del teatro trasciende el espacio narrativo (por cierto, son muchas las escenas que transcurren en palcos, *foyers*, confiterías y demás zonas de estos recintos de actuación) para cobrar un espesor simbólico fundamental en la novela^{xix}. Es decir, además de ser *escenario* privilegiado del texto (valga la bivalencia), el teatro es la escuela de sociabilidad de Segry: de donde aprende las normas de comportamiento^{xx}. Lo teatral es un rasgo fundamental en el joven de “lenguaje exagerado y acentuado” (70). Segry está continuamente *actuando*, a tal punto que tan sólo a la altura del capítulo II

estamos advertidos de la distancia entre sus dichos y sus pensamientos. Además, lo ratifica el narrador: “Su hipocresía de veinte años le sirvió por la primera vez” (54).

El primer capítulo, de tono marcadamente cómico, es paradigmático respecto de la importancia del teatro y del actuar en Segry^{xxi}. La acción transcurre en dos escenarios: la Ópera Cómica y la lujosa habitación del hotel New York, en donde están alojados Clementina y su familia. No casualmente, lo primero que recorta de la ciudad la mirada de Segry son los teatros: “Los Italianos, la Academia Nacional, la Ópera Cómica y todos los teatros de París” (46). Torpe e inseguro –“con la humildad del muchacho de colegio” (47), “no había salido nunca de su país” (51)– llega al teatro “cuando el telón ya estaba levantado (47)”. Este “extranjero demasiado novicio, en quien el *champagne* había hecho su efecto” (47), habla “en su francés de recién llegado, y en la debilidad de su lengua media mareada con el *champagne*” (47). Estas dificultades, que generan comicidad en los lectores, duran poco porque Segry rápidamente esgrime su principal arma: la imitación. Al terminar la obra: “hizo lo que hacía todo el mundo: aplaudió porque los otros aplaudían” (48). Asimismo, en la cafetería del teatro, tomando como original al extravagante alemán alcohólico, surge la copia del americano: “Eugenio, imitando a su amigo, compró pastillas y confites para regalar a las damas” (52). El narrador se encarga de aclarar que se trata de una “amistad ficticia” (52). Sabemos que Eugenio está deslumbrado ante la belleza (para él, exótica) de Clementina: todo lo que haga y diga será en pos de estar más tiempo con ella:

Eugenio contemplaba esa piel alabastrina (...). Un dulce calor magnético le había invadido toda la persona y, sin poderlo remediar, le era imposible desprender sus ojos de la blanca joven que fingía no apercibirse de la distracción de su vecino (51).

La cita muestra varios aspectos recurrentes de la novela: la preeminencia de la mirada; el deslumbramiento casi provinciano (Curia, 101: 2012) de Segry ante el *Otro* racial; la elección de Florencia como dato que remite al gusto de Cané hacia lo italiano (Curia, 69-72: 2012); la mención del magnetismo^{xxii}. Pero rescato en particular la última línea: el fingimiento que, en pos de la correcta sociabilidad, Clementina se impone. Surge así, desde el comienzo, la noción de hipocresía social: lo que dicen y hacen los personajes no es lo que en verdad sienten. Prueba de esta discrepancia entre el sentir y el decir es la “carcajada de risa de contento” (50) que lanza el corazón de Segry ante la visión “extravagante” (49) del marido de la bella joven.^{xxiii} Clementina también fingirá de nuevo: como parte del plan de seducción hacia Segry, actúa ante su marido para conseguir que el joven habanero sea invitado a su casa. Veamos esta actoral escena:

El caso es que era una sociedad de mudos, y sin embargo alguna inquietud se descubría en la mirada de la joven de veinte a veintidós años. La escena silenciosa se prolongaba demasiado y la esposa del caballero de la figura extravagante, como si adivinase cuál sería el resultado de esa estúpida actitud entre los dos hombres, se acercó al esposo y, con el tono más meloso posible, le dijo en alemán: –Querido, tú invitarás al señor al tomar el *thé* con nosotros (54).

Entendemos que el tono meloso es impostado, pues Clementina y Segry están buscando prolongar ese momento de seducción^{xxiv}. Aparece entonces un nuevo fingimiento, esta vez del joven: “el habanero hablaba el alemán pero fingió no comprender una palabra: su hipocresía de veinte años le sirvió por la primera vez” (54). Más adelante, el narrador –ratificando lo que el lector ya sabe– se refiere al protagonista como al “hipócrita estudiante americano que ya había penetrado el corazón de la alemana” (56).

El fingimiento y hipocresía, expresados a partir de un campo semántico común a lo teatral (“todos los secretos de la fina sociabilidad salieron a la escena y la máscara

hizo perfectamente su papel”, 57), son las pautas de conducta de esta sociedad de la cual Segry está ávido de formar parte. En su veloz aprendizaje, tras la primera visita al hotel en donde se alojan los alemanes, concluye: “Este es mi mundo, aquí está mi teatro” (60). El cierre del primer capítulo coincide con el fin de la inseguridad, la entrada en el momento de mayor disfrute de la vida parisina (placer que sólo concluirá tres meses más tarde con el hastío como marca de clausura): “los encuentros y las citas, los cafés, los cantantes y los teatros de *Marionettes*; la bulla, el lujo, el atolondramiento, y la vida en todas sus ilusiones, en todas sus mentiras y en todas sus extravagancias” (60).

Los ejemplos de actuación del protagonista abundan a lo largo de toda la novela, como así también las referencias, ya desde el propio personaje, ya desde el narrador, al campo semántico de lo fingido (la farsa, el teatro, la comedia, lo ficticio). Dentro de estas impostaciones de Segry, quizás las más obvias sea cuando, en el capítulo VII, en la cúspide de su disfrute, le dice a la circunstancial y aprovechadora Teresa: “Los hombres de mi país no mienten nunca, y menos que a nadie a las mujeres que aman” (80). Lisonjero, burlón y carente de malicia, Segry acomoda sus palabras a lo que el otro desea escuchar: es gracias a esta actuación que puede tener un discurso moralista hacia su compatriota y uno hedonista hacia las loretas y, ante todo, una actitud seductora con todas las mujeres. Así, en su diálogo final con la Jakobson, ¿ha podido el protagonista dejar de ser seductor y acomodaticio o, más bien, debemos leer lo que dice como una lisonja que, aprendida en París, endulzará los oídos de la diva?:

Yo amé a Clementina con sinceridad, a pesar de la oposición de un mundo que excluía la verdad de los afectos, y por eso la recuerdo aún hoy con entusiasmo: usted debe comprender perfectamente esta filosofía del corazón, porque las mujeres, y las mujeres de talento como usted, son muy superiores a nosotros, profanos en esta ciencia (145).

El narrador también está fascinado con esta ductilidad del joven: “su palabra fácil, ya burlesca, ya enigmática, completaba la seducción del pobre americano, inexperto todavía en el mar de las mentiras celestiales. La indecisión moral del narrador, el “doble discurso” que sagazmente detecta Curia (101: 2012), puede verse en la adjetivación de esta cita: las mentiras son “celestiales” (generan cierta fascinación, no hay sólo rechazo allí) pero, a la vez, desde su conciencia moral, deben ser tachadas de “pérfidas”.

Conclusiones

La novela *Eugenio Segry o El Traviato*, de Miguel Cané (p.), escrita en 1858 y re-encontrada en 2011, es una pieza anómala para su época y contexto de producción. Mientras que otras novelas de la década del 50, casi todas de corte melodramático, instruían a las jóvenes o a las madres de familia sobre las ventajas de una vida normativa (armar un hogar, casarse y dedicarse a la familia), esta novela de Miguel Cané (p.) carece de intención moralizante y se presenta, por el contrario, como el relato de la estadía de un joven burgués en París que exalta los placeres de la juventud y el valor del viaje como aprendizaje. De su lectura puede desprenderse la conclusión de que para llegar a ser un ciudadano ejemplar (y ciudadano hombre: como lo es Segry en Montevideo) hay que haber disfrutado de la vida libre en la capital de las luces. Dicho disfrute pretérito implica haber atravesado un aprendizaje de los códigos culturales: desde la torpeza del recién llegado –notoria en Segry en el primer capítulo– al apogeo del goce (fascinación y actuación, capítulos II a XII), hacia un estadio de saturación, mirada crítica y aburrimiento (que marca el fin del disfrute pero no su condena ni, mucho menos, su inutilidad, capítulo XIII). La seducción, la actuación, la hipocresía, atraviesan los vínculos entre los jóvenes visitantes de la cosmopolita París. Las

representaciones de América y de Europa, cotejadas todo a lo largo del texto, cobran el espesor simbólico de la dicotomía pasión-razón, respectivamente.

Trazando un arco que va de la patria (y sus deberes: el padre, el matrimonio, la medicina) al placer (París, las loretas, la ópera, los amigos, el champagne), y de regreso nuevamente a la patria (el Epílogo), esta novela trata de la libertad juvenil como condición necesaria (¿venganza o compensación?) para alcanzar la responsabilidad deseable del ciudadano adulto. Una *bildungsroman* de la masculinidad decimonónica, que se retomará, unas décadas más tarde, en Cambaceres, Mansilla y Wilde.

Bibliografía

- Barrán, José Pedro (1991). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. T.II. *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press.
- Cané (p.), Miguel (2013). *Eugenio Segry o El Traviato. Miguel Cané (padre). 1812-1863*. Edición e Introducción de Beatriz Curia Buenos Aires: Teseo.
- Crespo, Natalia (2014). “La literatura como advertencia: tres novelas argentinas melodramáticas de 1850”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Languages*. 68.4 (Nov 2014): 1-15.
- Curia, Beatriz (2012). *El primer novelista argentino. Miguel Cané (padre). 1812-1863*. Buenos Aires, Teseo.
- . (2013). *Eugenio Segry o El Traviato. Miguel Cané (padre). 1812-1863*. Buenos Aires: Teseo. 9-41.
- Diccionario de la lengua española* (1992). Madrid: Real Academia Española. 2v. y CD.
- Dubet, François (2003). “Mutaciones cruzadas: la ciudadanía y la escuela”, En *Aprendiendo a ser ciudadanos. Experiencias sociales y construcción de la ciudadanía entre los jóvenes*. Coord. Benedicto, J. y M. Morán. En línea: www.injuve.mtas.es.
- González Stephan, Beatriz (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Gnutzmann Borrís, Rita (1990). “Eugenio Cambaceres: el perfeccionamiento de un escritor”. *Philologia Hispalenses*, 1.5: 317-325. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm33c2>.

- Guidotti, Marina. "Eduarda Mansilla en la prensa (1860-1892) y la escritura del yo". En Mansilla, Eduarda, *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edición, introducción y notas de Marina Guidotti. Buenos Aires: Corregidor, 2014. 11-230.
- Gutiérrez, Tomás (1858). *Carlota, o la hija del pescador*. *La Tribuna*, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de abril de 1858: folletín.
- Janik, Dieter (2000). "Periodismo y literatura: su alianza en la época de la Independencia bajo el signo de la Ilustración (Argentina, Chile, Colombia)." *Acta Literaria* 25. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702505>.
- Lander, María Fernanda (2003). *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Larrosa, Lola (2011). *El lujo*. Pról. Vanesa Guerra. Córdoba, Argentina: Buena Vista.
- Lichtblau, Myron I (1959). *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States.
- Mansilla, Eduarda. *Creaciones* (1880). Ed. Y notas Jimena Néspolo. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Molina, Hebe. (2006). "Un nacimiento acomplejado: Justificación de la novela en contexto decimonónico argentino". *Alba de América* 25.47-8: 457-466.
- . (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo.
- . Mujica Láinez, Manuel (1942). *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*. Buenos Aires: CEPA.
- Myers, Jorge (2003). "Aquí nadie vive de las bellas letras: literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional". *La lucha de los lenguajes*, Vol. II. Dir. Vol. Julio Schwartzman. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Gral Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003. 305-333. Edición impresa.

- Ortiz Gambetta, Eugenia. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Edición impresa.
- Ozslak, Oscar. *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Planeta, 1997. En línea:
http://www.martinmaglio.com.ar/0_Ter_2_ProcesosHisMun/Material/01Ozslak.pdf
- Pas, Hernán F. (2013). *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea:
<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356/te.356.pdf>.
- . (2014). *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. En línea:
<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/07-pas-1>.
- Paz, Carlos C. (1859). *La mulata. Museo Literario*. 130-132, 133-134, 145-146, 179-180, 186, 187. Buenos Aires.
- Pedró, Francesc (2010). “¿Dónde están las llaves? Investigación politológica y cambio pedagógico en la educación cívica”. En *Aprendiendo a ser ciudadanos. Experiencias Nómadas*. Benedicto, J. y M. Morán (coord.). *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 26.2 (2010): 235-245.
- Silva Beauregard, Paulette. *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de Siglo (1880-1910)*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- . (2007). *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Fundación para la Cultura Urbana: Caracas.

Notas

ⁱ Cabe recordar que “...en sus inicios, los periódicos se confeccionaban de modo similar al de los libros: se imprimían en las mismas imprentas, con formatos parecidos y con los mismos tipos. Así, con 8, 16 o 24 páginas, con la posibilidad de encuadernarse en volúmenes, con paginación continua, sumario e índice, el periódico devenía libro” (Pas, 6).

ⁱⁱ He trabajado algunos de estos temas en mi artículo “La literatura como advertencia: tres novelas argentinas melodramáticas de 1850”.

ⁱⁱⁱ Para un análisis exhaustivo de las relaciones entre prensa periódica, literatura y formación del público lector, remito a la tesis doctoral de Hernán Pas.

^{iv} En palabras de Molina: “[L]o novelesco queda asociado a la falsedad y a la exageración inverosímil, envueltas en un manto casi invisible de disimulación, suma de defectos que convierten a la novela en una especie de serpiente, símbolo de lo diabólico” (53). “[L]a imaginación era considerada sinónimo de falsedad y mentira, por lo tanto, participa del ‘eterno combate’ entre contrarios: verdad vs mentira, razón vs imaginación, deber vs pasión, vida vs sueño, virtud vs vicio” (Molina, 47). Para un desarrollo completo del desprestigio del género a principios y mediados del siglo XIX, ver “Un nacimiento acomplejado...”, también de Molina. Por su parte, Eugenia Ortíz Gambetta analiza de qué modo el desprestigio del género novela en la cultura argentina del siglo XIX es herencia de “la poca aceptación del género en el ámbito español” (93): remito a la sección “Preceptivas y valoraciones sobre la novela” (93-103) de su libro *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional*.

^v La exigencia, que recae sobre la clase letrada, de consolidar, en lo cultural, la reciente independencia política es lo que Dieter Janik denomina “la función ancilar de la literatura” (s/p).

^{vi} Tanto en la fundacional *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas, como en la imprescindible colección *Capítulo: Historia de la literatura argentina*, publicada por el Centro Editor de América Latina desde 1968, y en la *Historia crítica de la literatura argentina* (2003), dirigida por Noé Jitrik (en el volumen *La lucha de los lenguajes*) se construye un panorama de la literatura argentina decimonónica basada en ciertas figuras devenidas “célebres” (Bartolomé Mitre, José Mármol, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané (p.), Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Juana Manso y Rosa Guerra) y sólo a partir de las obras más destacadas de cada uno de estos autores. Por otro lado, los estudios de Myron Lichtblau, Beatriz Curia, Hebe Molina, María Rosa Lojo, Carolina Sánchez, entre otros, tienden a ocuparse de textos menos conocidos, no incluidos en el “canon” literario pero igualmente valiosos en la literatura de la época.

^{vii} “Miguel Cané (p.), nacido en 1812 y muerto hace un siglo y medio, en 1863, fue uno de los más destacados integrantes de la Generación del 37. Su obra permaneció dispersa en diversas publicaciones periódicas de su tiempo hasta que empecé su rescate y edición hace un par de décadas” (Curia, 2013, 9). Por su parte, Hernán Pas, a propósito de su análisis de la prensa romántica en Argentina y en Chile, escribe: “Fundado y dirigido por Miguel Cané (p.) y Andrés Lamas, *El Iniciador* se convirtió así en un verdadero emporio de las nuevas ideas literarias; (...) fue en *El Iniciador* donde se daría por primera vez una compacta visibilidad pública a los programas de los jóvenes románticos” (Pas, 10).

^{viii} Francesc Pedró amplía la noción moderna de ciudadanía: “De acuerdo con la literatura más relevante, se acostumbra a considerar la ciudadanía como la articulación de las siguientes dimensiones básicas: 1. Ciudadanía como estatus legal: en este caso se refiere esencialmente a los derechos de ciudadanía, y de forma secundaria a los deberes. Ésta es considerada, con razón, la dimensión pasiva de la ciudadanía. 2. Ciudadanía como identidad política: ésta es la dimensión de pertenencia a una comunidad política, típicamente, pero no necesariamente, a un estado-nación o a un estado basado en una comunidad política. 3. Ciudadanía como participación: se trata de la dimensión activa por excelencia de la ciudadanía, en tanto que concierne a la implicación activa y la participación directa en la vida de la comunidad” (239).

^{ix} Según Ozslak: “Con mercados muy localizados, población generalmente escasa, rutas intransitables, anarquía monetaria, inexistencia de un mercado financiero y vastos territorios

bajo control indígena o de caudillos locales, las iniciativas veían comprometidas sus posibilidades de realización. Para los sectores económicos dominantes que encontraban en la apertura hacia el exterior creciente terreno de convergencia para la homogeneización de sus intereses, la superación de tales restricciones pasaba por la institución de un orden estable y la promoción de un conjunto de actividades destinadas a favorecer el proceso de acumulación” (7).

^x Los datos temporo-espaciales del Epílogo coinciden con la situación de producción de la novela, según puede constatarse en la carta de Cané a Héctor y Mariano Varela, directores del diario *La Tribuna*, cuando les envía “el más joven de todos los hijos de mis ocios” (Curia, 188: 2013). Dicha carta presenta un enorme interés documental porque, además de explicar que *El Traviato* “fue escrito durante los crueles días de la peste que azotó a Montevideo” (188), permite ver la ausencia –al menos declarada por el autor– de intención educativa en su obra: “no tiene pretensiones de ninguna clase” (188), les declara el autor a los jóvenes Varela. Esta ausencia de voluntad reformadora es coherente con su temática de celebración de las loretas (refinadas prostitutas de la vida cortesana) y ambas van perfilando una concepción hedonista y lúdica, tanto de la escritura como de la vida que dicha escritura intenta narrar.

^{xi} Análogamente, las novelas melodramáticas, llenas de prescriptivas heroínas jóvenes, estaban dirigidas a un público al que había que educar. Al respecto, explica Silva Beauregard: “A las mujeres queda el papel de receptoras, dado que deben ser preceptoras de los nuevos ciudadanos. (...). La conocida función de la mujer como maestro primitivo, encargada del espacio privado, de la vida doméstica y la formación de ciudadanos virtuosos, la coloca en la República de las letras como (p)receptora, esto es, lectora encargada de educar a los futuros ciudadanos y, sin duda, entendida con frecuencia como una suerte de Madame Bovary, imagen esta última que obsesionó al siglo XIX” (104).

^{xii} Cabe aquí una aclaración: durante su estadía en París, Eugenio presta sus servicios de médico en dos situaciones, ambas relativas a los excesos de alcohol de Juan H, el marido de Clementina. Pero en ambos casos es evidente que, lejos de un afán médico, a Segry lo mueve el deseo de seducir a Clementina.

^{xiii} Así se lee, por ejemplo, en la novela *El lujo* (1889) de Lola Larrosa, en donde la protagonista “se contamina” de novelas francesas que hablan de lujo, dinero y vida disipada.

^{xiv} Las descripciones de naturalezas exuberantes para referirse al sentimiento amoroso no aparecen sólo en las referencias a América. En el paseo que los jóvenes dan por Versalles también se ve cómo las referencias al paisaje son alegorías de las cuestiones pasionales. Así, ante la pregunta de Clementina “¿Prefiere usted pasear los salones o los bosques, las fuentes de agua o los prados” (98), Segry aprovecha para avanzar en su plan seductor: “Los sitios en que ese hombre no era ambicioso sino tierno y suplicante: los sitios donde ese hombre decía ‘Aún te amo’, temblando, al oído de la mujer amada...” (98). La mirada sobre el paisaje como alegoría de las pasiones queda confirmado por Clementina hacia el final del paseo: “Gracias, Eugenio. Ahora comprendo toda la seducción de estos sitios; toda la pasión que brota de estos bosques, estas sombras, estos misterios que yo atribuía al talento y que son las adivinaciones del corazón... ¡Qué bella dicha! ¡Amar y ser amada! ¡Qué dulce olvido de la vida!” (101).

^{xv} Como señala Curia, este pasaje puede ser leído en clave autobiográfica: Cané perdió a su primera esposa siendo muy joven y, tras enviudar, se embarcó a París. Con “los hombres” se haría referencia al sistema rosista (del cual Cané era ferviente opositor), mientras que la Providencia aludiría a la muerte prematura de su cónyuge. En la cita también se esboza aquí un sentido de compensación (“venganza”): desde la sufrida vida en la patria paterna hacia el hedonismo de París. Este sentido de compensación aparece también a propósito de la medicina: “[l]e tengo poca simpatía y no habría hecho el sacrificio de cuatro años de estudio si no se me hubiese ofrecido este viaje a París por recompensa” (67). No estamos ante un médico apasionado (ni con la abnegación que veremos en Montevideo). Más bien, la percepción que tiene el protagonista del ejercicio de la medicina es la de un sacrificio nada placentero en pos de los otros. Esto puede verse en el siguiente pasaje, relativo al momento en que Clementina lo llama de urgencia ante el estado agonizante de su marido alcohólico: “Lo que menos había ocupado la cabeza de Eugenio era el marido borracho y enfermo. Pero la súplica de Clementina era vehemente y precisa. (...) Clementina se arrojó llorando a los brazos de Eugenio y este le

dijo en vano algunas palabras consoladoras al oído. La madre le pedía remedios para el muriente y todo era exigencia, lágrimas y confusión” (138). El completo olvido de la situación del enfermo (justificable dado que era el esposo de su enamorada), la reticencia a asistirlo, la banalidad de las palabras de consuelo y el agobio del protagonista en su rol de médico (“todo era exigencias, lágrimas y confusión”) nos confirman que no es el ejercicio de esta profesión lo que apasiona al joven Segry.

^{xvi} Al respecto, cabe la reflexión de González-Stephan: para algunos intelectuales latinoamericanos del siglo XIX, París devino parangón de civilización y progreso. En el caso argentino esto es relativo: si bien hay una innegable búsqueda de modelo a copiar en París (y en lo francés en general), ciertas voces letradas de la segunda mitad del siglo XIX comienzan a desmitificar esta imagen idealizada de la capital europea. Tanto Eugenio Cambaceres en su novela *Música sentimental* (1884), como Eduardo Wilde en su relato de viajes *Por tierras y por mares* (1886), o Lucio Mansilla en *Viaje a Oriente*, e incluso Eduarda Mansilla en algunos de sus artículos periodísticos (como es el caso de “El gran baile del Progreso”, re-editado recientemente por Marina Guidotti), ofrecen representaciones bastante desdoradas y lejanas a la mirada cándida de sus predecesores. Incluso a Cané (p.) podría afirmarse que otras partes de Europa le producen una fascinación mayor que Francia: “París lo desilusiona, pero Italia lo conmueve profundamente” (Molina, 72).

^{xvii} Veamos otro ejemplo de esta cercanía o superposición de voces: la alegría de Segry es la del narrador: “Ésta ocupaba el primer piso de una preciosa casa de la linda calle de la Chaussée D’Antin, tan digna de la reputación de que goza en París. Desde la puerta de entrada se oían las risotadas de la concurrencia, mezcladas a los sonidos de un piano que gemía bajo las manos juguetonas que lo tocaban, la alegre canción y la bulla de una sociedad que, sin duda, gozaba libre y seguramente de todos los placeres que venían a la mano” (119). La cita da cuenta del ingreso de Segry a la fiesta que se celebra en casa de Clarisse. A través de su florida adjetivación queda claro que, lejos de la condena moral, aquí (como en otros pasajes de la novela) el entusiasmo de Segry es compartido por el narrador.

^{xviii} Cabría un estudio entero para considerar una posible influencia de la novela picaresca en este texto de Cané. Nos limitaremos aquí a recalcar que, como en las novelas picarescas del siglo XVII de Alonso de Castillo Solórzano, *El Traviato* narra los aprendizajes de un héroe joven que debe hacerse a la vida adulta dentro de un ambiente cortesano caracterizado por el fingimiento y la actuación puestos al servicio de conseguir ventajas individuales. Como en el caso español, en este texto argentino hay una leve intención moralizante que no llega a opacar su tono alegre.

^{xix} Como en la novela *Música sentimental*, de Cambaceres, publicada 24 años más tarde, no sólo el protagonista disfruta del teatro como espectador y, a su vez, actúa determinadas facetas como parte de su carácter, sino que la misma novela está atravesada por la temática del teatro. Para Rita Gnutzmann Borris, *Música sentimental* ha estado fuertemente influida por *La dama de las camelias* (1848), de Dumas, y en ambas novelas lo teatral es clave: “Es fácil imaginarse a Cambaceres, aficionado empedernido al teatro, presenciando una de las adaptaciones dramáticas de la misma obra, durante una de sus estancias en París, donde, a partir de 1852, tales representaciones pertenecían al repertorio más exitoso” (s/p).

^{xx} Dentro de las ocho acepciones que ofrece el Diccionario de la RAE para “actuar”, cuatro de ellas se aplican: “Poner en acción”, “entender, penetrar o asimilar de verdad”, “obrar, realizar actos libres y conscientes”, “interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, etc.”.

^{xxi} La primera ópera que ven, *Haydée*, abunda en “recursos de cómico grotesco” (53).

^{xxii} La noción de magnetismo aparece otras veces en el texto: p.63, p.73, p.84. Con “magnetismo” o “corriente eléctrica” el narrador o los personajes aluden a la atracción de dos personas que se aman. Paralelo a los avances de la física, se creía en la época que cada persona irradiaba cierta energía de su cuerpo que chocaba con las energías de otros. Adaptaciones de la literatura romántica a estos saberes pseudo-científicos de circulación masiva pueden hallarse a lo largo del siglo XIX (en un texto, por ejemplo, de Eduarda Mansilla. “Dos cuerpos para un alma”, en *Creaciones*) y a comienzos del siglo XX (en “La fuerza Omega” de Leopoldo

Lugones). Por otro lado, las referencias a la sensibilidad sensorial son, tal vez, la antesala de la sinestesia que, décadas más tarde, será *leit motiv* del modernismo hispanoamericano.

^{xxiii} No será la única vez en que el narrador nos refiere el estado del corazón del protagonista, en marcada distancia con lo que expresa públicamente el exterior de su cuerpo: acompañado de su mentor en temas de placer, el Conde de S..., “consumado conocedor de las cuerdas sensibles de esas damas” (107), las loretas, “Eugenio oía, callaba y seguía al conde deshaciéndose en reverencias, pero reteniendo las carcajadas de risa que se agolpaban a su boca” (107).

^{xxiv} Hasta el narrador se burla de Juan H: “los maridos son la providencia de sus mujeres” (55) leemos unas líneas más adelante. Esta ironía nos recuerda aquel señalamiento de Vicente Fidel López respecto de la novela Esther y de cómo en dicha obra Cané presenta “carcomida la institución del matrimonio” (Curia, 101; 2012). Para un rescate y análisis de la importancia de esta carta en Cané, remito a Curia (2012).

^{xxiv} En este primer capítulo vemos también un *tropo* típico de la comedia clásica (y muy usado por Verdi): los artilugios de dos jóvenes enamorados (o que se atraen) para eludir la vigilancia de un viejo poderoso que también desea a la chica.