

Del trasbordo al desborde

Aprendizaje frustrado y revelación en *Música sentimental*

Nicolás Suárez

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Al comienzo de *Música sentimental*, cuando Pablo y el narrador están llegando a Burdeos, tiene lugar el siguiente diálogo:

Nos trasbordamos.

– Venga a almorzar conmigo -le dije.

– ¿Adónde?

– Abajo.

– ¡Hum!... me parece más prudente esperar a que lleguemos a Burdeos.

– No tenga miedo; en Francia hasta los zonzos saben comer. (Cambaceres, 1994: 39)

Diálogo inicial de una novela que narra un viaje iniciático, este pequeño fragmento condensa algunas líneas de análisis que nos permiten problematizar la relación que se puede rastrear a lo largo del texto entre los itinerarios de viaje y el aprendizaje recogido por los personajes.

En primer lugar, en este breve intercambio aparecen ya delineadas las posiciones que adoptarán luego ambos personajes. Definidas en base al conocimiento y la experiencia del mundo europeo,¹ dichas posiciones parecen decir: el maestro ordena y responde, el discípulo pregunta y vacila. El “trasbordo”, cruce de un linde a partir del cual se delimitan los roles de los personajes, se configura entonces como condición de posibilidad del diálogo didáctico entre maestro y discípulo.

En segundo lugar, a partir de la ambigüedad de un “nos” que puede ser inclusivo y de un pretérito que puede ser presente, la palabra misma se trasborda y ese “nos trasbordamos” se abre a la posibilidad de una lectura metadiscursiva. Dicho de otra manera, junto con el cuerpo que se trasborda del barco a la lancha que lo va a depositar en Burdeos, el lector, el relato mismo, se trasborda y el verbo introduce el pasaje referido al discurso directo. Esta lectura se corresponde con la que realiza Laera, cuando sostiene que “en *Música sentimental* el relato está en el lugar del cuerpo” (2004: 272).

Ahora bien, como señala Laera, esta afirmación solo es válida para aquellos que, al igual que el narrador, “no negocian con sus cuerpos”. De este modo, podemos ya señalar una diferencia entre lo que el trasbordo significa para Pablo y para el narrador. Para el primero, que según sus propias palabras, “ni ha vivido ni tiene experiencia” (1994: 77), no hay relato alguno que contar y, por lo tanto, el trasbordo se vincula al comercio del cuerpo. El narrador, en cambio, curtido por “las recias trinquetadas del pasado” (1994: 86), se va a abstener del comercio con el cuerpo: “sáquele el cuerpo al *collage*” (1994: 78), le dirá a Pablo. Para él, a diferencia de Pablo, lo que está en juego en el viaje no es tanto el cuerpo como el relato mismo, la experiencia.

Otra diferencia importante entre los recorridos que describen Pablo y el narrador podemos detectarla a partir de lo que Viñas denomina “el *viaje bumerang*” (1964: 47). Escribe Viñas: “luego de 1880, el viaje europeo se institucionaliza”, “el itinerario se convierte en rito” y “se viaja a Europa para santificarse allá y regresar consagrado” (1964: 46-47). Estos imperativos del *viaje*

1 En “El viaje consumidor”, Viñas sostiene que “Europa es vista como escuela mundana, como aprendizaje y paulatino reemplazo en la iniciación paternal” (1964: 42). En este mismo sentido, más adelante, Viñas postula el conocimiento como “diferenciación y *desnivel*” (1964: 45). Subrayo esta última palabra, que adquirirá otras connotaciones en la relación entre el narrador y Pablo, cuando pensemos el itinerario que recorre este último como un descenso o una caída.

ceremonial que describe Viñas aparecen tematizados en la novela. Así, por un lado, la idea de la consagración, de santificarse, atraviesa las aspiraciones de Pablo, que pretende “hacer camino” (1994: 43), marcar la tierra que pisa, dejar huella; no como esas mujeres de París, “que pasan por la vida sin dejar surco” (1994: 50), a pesar de que ellas mismas brotan de un surco, “como esos pastos que crecen entre los adoquines del empedrado (1994: 49-50). Hacia el final de la novela, este deseo de consagración revierte sobre el cuerpo del propio Pablo y nos da la pauta del fracaso de su viaje, cuando los hechos acaban por “labrar un hondo surco” (1994: 152) en la existencia del hombre que pretendía “hacer surco”.

Por otro lado, la idea de que se viaja para volver se hace patente cuando, interrumpido el itinerario de Pablo por la enfermedad, el médico y el narrador tratan de animarlo: “saldremos a la orilla” (1994: 151), “ha de salir a la otra orilla” (1994: 194). ¿Dónde queda esa otra orilla?, cabe preguntarse. El propio narrador nos da la respuesta cuando, a condición de seguir el plan de cura trazado, le promete a Pablo “puchero criollo y asado a la parrilla” (1994: 195). El camino de la cura, pues, aparece asociado al viaje de vuelta hacia la tierra de origen, la otra orilla.

Sin embargo, para el narrador, estos imperativos de viaje carecen de sentido. Él no necesita volver del viaje ni consagrarse porque, como dice Panesi, él ya “está *de vuelta* de todo” (2000: 278; el destacado nos pertenece). La virtud de este guía experimentado, que ya hizo el viaje de vuelta, consiste “no solo en no caer, sino también y más aún, en levantarse de la caída” (1994: 81).

Esta idea del descenso, la caída, nos permite retomar el diálogo inicial entre Pablo y el narrador. Allí, de manera quizás un tanto prefigurativa, cuando Pablo le pregunta al narrador dónde van a almorzar, este le responde “Abajo”, indicando lo que sería el sentido general del viaje para Pablo, que ya desde el principio iba a zambullirse en los “*bajos* fondos mundanos” (1994: 39; el destacado nos pertenece). Con estas dos citas se inaugura en la novela toda una serie de referencias (principalmente metafóricas) que articulan una espacialización de las relaciones sociales. Así, son frecuentes las expresiones del tipo de “nos vamos enterrando hasta la maza” (1994: 79) o “¡hasta qué punto he podido descender!” (1994: 115).

En una operación que lo aproxima a la estética naturalista, el concepto de degradación social en Cambaceres va a estar ligado a los de relajación moral y descenso en la escala animal. Veamos, pues, cómo funcionan estas asociaciones y de qué manera se conectan con los itinerarios que van describiendo los personajes en diferentes ámbitos.

Por un lado, la espacialización de las relaciones se advierte cuando el narrador abandona París y el sentido de su viaje es hacia abajo: “Al sur, al sol, me dije (...)” (1994: 85). Allí, abajo, lo encuentra a Pablo “*profundamente absorbido* por el juego” (1994: 89-90; el destacado nos pertenece). Pero hay también otras formas menos evidentes a través de las cuales se organiza la distribución de roles sociales en un plano espacial. Siguiendo a Moretti, podemos afirmar que las relaciones sociales aparecen espacializadas sobre la cartografía urbana a partir de los movimientos (o la ausencia de ellos) que los personajes realizan en la ciudad. Cita Moretti a Richard Sennett:

(...) los que se trasladaban de una zona a otra eran los ricos, que tenían intereses o vinculaciones suficientemente variados para conducirlos a diversos puntos de la ciudad (...). Así se creó una afinidad entre cierto carácter cosmopolita y la pertenencia a la clase burguesa. Por el contrario, la inmovilidad llegó a identificarse con las clases trabajadoras. (1999: 91)

Trasladada a *Música sentimental*, esta cita nos permite pensar el itinerario de Pablo como un descenso en la escala social. Al enfermarse, Pablo va pasando de la movilidad a través del mundo exterior al quietismo del interior del hogar y su postración implica, en términos de

Sennett, un descenso social. A este descenso social, se suma la paulatina degradación moral del derrochador que se entrega al vicio, al juego, al consumo compulsivo y llega a tener un *affaire* con una condesa y a negar el hecho de haber embarazado a una prostituta. Este doble descenso moral y social se refleja en un conjunto de metáforas animales que trazan la evolución de los personajes y nos dan la medida de la caída de acuerdo a la posición que ocuparían en una ilusoria cadena trófica.² Este itinerario por los diferentes niveles tróficos puede pensarse para Loulou y para Pablo, en tanto que el narrador, “gato escaldado” (1994: 54), permanece ajeno a consideraciones de este tipo. Esa misma distancia es la que, para decirlo con Viñas, funciona como “privilegio y distinción” (1964: 45) para el narrador, que se sitúa fuera del eje de desplazamiento alto/bajo.

Los siguientes gráficos procuran ser una representación de las fluctuaciones en las posiciones que Loulou y Pablo van ocupando en un triple eje imaginario de carácter trófico, social y moral, a partir de las metáforas animales con que aparecen figurados en la novela. No es necesario aclarar que la representación es defectuosa, pero esperamos que sea de utilidad para avanzar en nuestro análisis:

Para Loulou, “la impúdica, la horizontal, la mundana” (1994: 92), la posibilidad del descenso aparece obturada: no podría caer más bajo. Así es que, a medida que avanza la novela, Loulou va descubriendo el amor que siente por Pablo y esto la levanta “hasta el techo” (1994: 95) en el concepto del narrador. Su aprendizaje va a consistir en querer “borrar su experiencia, sus saberes del cuerpo, que son precisamente, los que Pablo –el inexperto– quiere adquirir” (Laera, 2004: 275). Este (des)aprender marca el camino de ascenso de Loulou, que llega a ser comparada con un “hombre” (1994: 119) y luego elevada al grado de “Virgen” (1994: 141) y “ángel” (1994: 162). Pero la repulsión que experimenta ante el cuerpo infecto de Pablo provoca un repentino descenso de Loulou hasta la categoría de “mosca presa entre las telas de una araña” (1994: 190). En este momento, cuando se produce el accidente, los dos amantes caen juntos: “(...) Loulou cayó de espaldas al suelo, sufriendo en el golpe todo el peso del cuerpo de su amante, que largo cayó sobre ella” (1994: 190).

En nuestro esquema, representamos esta caída mediante la línea que va de un gráfico a otro y nos muestra el descenso conjunto de Pablo –que pasa de “víbora” (1994: 189) a “araña” (1994: 190)– y de Loulou –que, como dijimos, pasa de “ángel” a “mosca”. De aquí en adelante, la posición de Loulou se hace estable, horizontal, y vuelve a revistar “en el batallón de Citerea como *horizontal* de marca” (1994: 197; el destacado nos pertenece). El olvido de lo aprendido se trastoca en un olvido del olvido y la posibilidad del aprendizaje se frustra para Loulou.

En el caso de Pablo, en tanto, el gráfico nos muestra un descenso casi constante, interrumpido únicamente cuando asciende del nivel de “nido de hormigas coloradas” (1994: 157) al de una “víbora” con su “diente envenenado” (1994: 189). Este súbito ascenso se corresponde con el resurgimiento del deseo y el descubrimiento del amor por Loulou. No obstante, como sugiere Laera, el aprendizaje de Pablo es también un aprendizaje frustrado, ya que solo se da cuenta de que ama a Loulou “cuando ya es demasiado tarde para recomponer la historia” (2004: 274). A partir de este punto, la caída de Pablo va a ser continua, llegando a su punto más bajo al final de la novela, cuando quede reducido a “un montón de materia muerta” (1994: 196). Así, aquel hombre que, al comienzo, animados sus instintos por la vida parisina, pasara de la categoría de “ente que piensa” a la de “ser que siente” (1994: 81), ahora, “sin sentir, sin sufrir” (1994: 196), consuma la pérdida definitiva de su ser.

2 Bajo ningún concepto se pretende hacer un uso técnico de este término, ni del ya introducido ‘escala animal’ (fuertemente cargado, por lo demás, de un matiz biologicista). Antes de embarcarnos en un intento semejante (que, por otra parte, carecería de toda base científica), proponemos hacer un uso consciente de la imprecisión terminológica, que esté en sintonía con la tendencia de la época a identificar los estudios sociales y naturales y nos permita ver de qué manera se presenta este problema en la novela.

Esta pérdida del ser, en Pablo, el hombre que ha cometido todos los excesos, el hombre que *se desborda*, se explica por el avance de una herida que “minando los bordes” (1994: 159), “llegando hasta cruzar por encima de los bordes libres” (1994: 181), ella misma se desborda y lo consume. Esta convergencia de los límites morales del individuo y los límites fisiológicos del cuerpo aparece claramente figurada en el sintagma “raquitismo moral” (1994: 134), que sella la hipóstasis naturalista entre la enfermedad y el vicio.³ De aquel *trasbordo* inicial a este *desborde* final, el viaje iniciático de Pablo acaba siendo su viaje último, final, y el aprendizaje se frustra al producirse el fracaso de la experiencia europea.

Pero si el *trasbordo* de Pablo deviene en *desborde*, otro tanto va a ocurrir con el *trasbordo* del narrador, aunque en un sentido bien diferente. Para este “cuarentón nihilista y mundano” (Panesi, 2000: 278) que lo sabe todo, no hay nada que aprender. Por eso, lo que para Pablo es aprendizaje frustrado y para Loulou es un (des)aprendizaje olvidado, para él reviste el carácter de una revelación que lo sorprende, ya que “no estaba en el programa” (1994: 92) ni “había entrado en mis libros” (1994: 96), pero que, a fin de cuentas, no le puede dejar ninguna enseñanza a ese hombre que aclara que “en materias de honor y de conciencia, no doy ni recibo consejos de nadie” (1994: 140). De este modo, para el narrador, el *desborde* está dado por una experiencia nueva que si bien lo supera y sobrepasa sus saberes anteriores, puede ser asimilada sin problemas a su largo caudal de historias. En cambio, para Pablo, que “no tiene ni experiencia vital ni literaria” (Laera, 2004: 273), la experiencia del *desborde* (así como la del *trasbordo*) recae sobre el cuerpo y lo destruye.

De cualquier forma, lo que es válido para ambos personajes es que el aprendizaje va a surgir en la inflexión que se produce cuando el *trasbordo* deviene en *desborde* y el viaje se desmanda, ya sea revistiendo el carácter de un aprendizaje frustrado (en el caso de Pablo) o de una revelación que sorprende (en el caso del narrador).

De esta manera, al intentar analizar la relación entre itinerarios y aprendizaje en *Música sentimental*, hemos hallado las nociones de “*trasbordo*” y “*desborde*”, que resultaron productivas para pensar los dos conceptos que nos propusimos problematizar. Conceptos que, como hemos visto, pueden entenderse en más de un sentido. Las formulaciones que aquí hemos elaborado no procuran ser exhaustivas. Otros temas quedan por revisar como, por ejemplo, el papel problemático que en el esquema aquí esbozado desempeñaría la metáfora teatral. A contrapelo del recorrido descendente que fuimos trazando, la metáfora teatral se desliza en la novela desde un género bajo como la “farsa ridícula y grotesca” hacia la tragedia o el “drama sangriento” (1994: 130).⁴

Una posible solución la daría Panesi, cuando señala que la “metáfora obsesiva” del teatro escapa “al determinismo de las leyes biológicas” (2000: 277), que son también las leyes morales y sociales. Podría pensarse que, en su carácter de práctica lúdica, como afirma Panesi, el teatro se presenta como “un posible punto de fuga de las fuerzas constrictoras de la necesidad”. Parece ser esta una explicación plausible del lugar problemático que ocupa la metáfora teatral en nuestro esquema. Una elucidación más detallada de este asunto podría ser objeto de otro estudio, pero escapa ya a los objetivos que en el presente nos hemos trazado.

Bibliografía

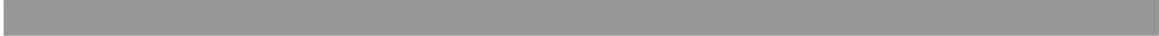
Cambaceres, Eugenio. 1994. *Música sentimental*. Buenos Aires, Losada.

Laera, Alejandra. 2004. *El tiempo vacío de la ficción*. Buenos Aires, FCE.

3 Viñas parece reconocer este vínculo entre el vicio y la enfermedad cuando sostiene que, en Cambaceres, “(...) el sarro que va cubriendo sus palabras lo *desborda* y se propaga; la textura de sus libros reproduce la infección que pretende denunciar en su progreso sobre la ciudad” (1971: 38; el destacado nos pertenece).

4 Laera, asimismo, advierte “el abandono del moralismo satírico y su reemplazo por un moralismo trágico” (2004: 277).

- Moretti, Franco. 1999. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Mastrangelo, Stella (trad.). México, Siglo XXI.
- Panesi, Jorge. 2000. *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- Viñas, David. 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- , 1971. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.

**CV**

NICOLÁS SUÁREZ ES ESTUDIANTE DE LA CARRERA DE LETRAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA).
SE ENCUENTRA CURSANDO LAS ÚLTIMAS MATERIAS DE LA ORIENTACIÓN EN TEORÍA LITERARIA.

