

## Caminos erráticos

### Una forma fragmentada de la coexistencia urbana en *Estorvo* de Chico Buarque

Viviana Hemsí

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

#### Resumen

Con imágenes cinematográficas, Chico Buarque presenta en *Estorvo* las andanzas por los grandes centros de un personaje solitario que busca su identidad en una sucesión frenética de hechos en donde las huellas del pasado se relacionan, generalmente sin integrarse, con un presente fragmentado.

En la obra vemos cómo el autor rompe con una visión utópica de la ciudad, dando lugar a la atopía que deslocaliza al protagonista, quien inmerso en una crisis de identidad y dominado por una sensación de disgusto y malestar, comienza su peregrinaje por una metrópoli violenta y hostil. A pesar de vivir en constante movimiento, es un elemento desarticulado del sistema que deambula por la ciudad como si fuese un forastero. Dicho contexto coloca a ese ser bajo el signo de la precariedad y del desamparo en un torbellino de cambios y desintegración.

En ese itinerario, la novela se debate sobre el impacto de un tiempo y un espacio que parecen aludir al vacío y a la carencia de nuevos horizontes. Buarque extrapola el orden del sentido común al explorar los diferentes modos de construir mundos ambivalentes basados en lógicas opuestas, una construida a partir de la co-presencia y otra a partir de la co-ausencia.

En toda la obra de Chico, tanto en la literaria como en sus composiciones musicales, existen dos tipos de ciudades. Como señala Mariângela de Andrade Paraízo (2005) hay una ciudad utópica que todavía conserva su poder de atracción, y otra que, al igual que los personajes que la recorren, se encuentra a la deriva. Es precisamente este último tipo el que está representado en *Estorvo* en donde vemos cómo el autor rompe con una visión utópica de la ciudad, dando lugar al “no lugar” o la atopía que deslocaliza al protagonista.

Cuando hablamos de “no lugar” pensamos en Marc Augé, para quien el “no lugar” es aquel que no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. Al contrario de la utopía, el no lugar existe y no abarca ninguna sociedad orgánica: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico (lugar antropológico), un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un ‘no lugar’”. Para el autor ni los lugares ni los “no lugares” existen siempre en forma pura, son peldaños de una misma escalera, líneas paralelas que mágicamente llegan a cruzarse, son oponentes que se atraen y se interpretan pues: “el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se inscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (Augé, 1993: 83-84).

Augé define con precisión los “no lugares” como zonas efímeras y enigmáticas que crecen y se multiplican a lo largo y ancho del mundo moderno, como por ejemplo las redes de comunicación, los *mass media*, las grandes superficies comerciales, las habitaciones de hoteles y hospitales, las terminales de aeropuerto, los campos de refugiados, los *cibercafés* que se muestran como lugares de paso, ahistóricos e impersonales, que se vinculan con el anonimato y con la independencia porque aparentemente ni son ni significan nada, al menos no para aquellas personas que los

habitan ocasionalmente. Esos “no lugares” sin historia que afectan nuestras representaciones del espacio, nuestra relación con la realidad y nuestra relación con los otros, no tienen en su interior identidades colectivas sino soledades individuales. Son los lugares más apropiados para el turista como personaje errante o extranjero al que no le pertenece nada de lo que ve, oye, descubre y admira en un corto espacio de tiempo. Sus habitantes comparten el anonimato, el deseo de olvidar su realidad cotidiana, la necesidad de evadirse del mundo y de vivir solo el momento actual. Augé sostiene que no hay identidad sin la presencia de los otros, o sea que no hay identidad sin alteridad y también nos sugiere repensar el espacio:

Si la experiencia lejana nos ha enseñado a descentralizar nuestra mirada, debemos sacar provecho de esta experiencia. El mundo de la sobremodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio. (Augé, 1993: 42)

Dentro de esta misma línea de pensamiento, ya en el último cuarto del siglo XX se asiste a la proliferación conceptual de espacios y lugares que desemboca en la idea de “atopía” defendida por Peter Eisenman.

Así, desde la arquitectura postmoderna, como señala J. M. Montaner (1997) los “no lugares” son considerados intensos focos de acontecimientos, concentraciones de dinamicidad, escenarios de hechos efímeros, encrucijadas, momentos energéticos, y agrega un dato interesante que es el de que en general son siempre espacios relacionados con el transporte rápido, el consumo y el ocio que se contraponen al concepto de lugar de las culturas basadas en una tradición etnológica localizada en el tiempo y en el espacio, radicadas en la identidad cultural y lugar, en la noción de permanencia y unidad.

Eisenman introduce la defensa de la atopía, término acuñado por él, y la conciencia de la necesidad de comenzar una edad no clásica, antihumanista y antihistoricista. Basa su arquitectura en los postulados filosóficos de lo fragmentario que encarna Jacques Derrida, y a diferencia del Movimiento Moderno, que pretendía establecer un orden racional sobre la ciudad, para Eisenman lo atractivo de esta es su caos, su mestizaje, sus densidades, su congestión, su carácter laberíntico. Todo el sistema de pensamiento en el que está amparando su discurso es un hecho aislado y recibió mucha influencia del nihilismo. Admite dos negaciones trascendentales con respecto a la cultura arquitectónica de las últimas décadas: por un lado la negación de la tradición y, por el otro, la negación de la topografía. En cuanto a la primera, se observa una negación de la tradición del sitio, para lograr silencio y ruptura con la historia, y en cuanto a la segunda que es precisamente la que aquí nos interesa, la atopía, la ausencia de “topos”, el no lugar, en donde para el autor la ciudad y el lugar son considerados más como pretexto arbitrario y como pista de pruebas abstractas que como un contexto real.

En *Estorvo*, la historia dramática se presenta al lector a través de un protagonista quien, en primera persona, relata sus vagabundeos por una ciudad anónima y sus alrededores (que sin embargo por una serie de detalles se la pueda llegar identificar con Río de Janeiro, ciudad natal del autor). Inmerso en una crisis de identidad y dominado por una sensación de disgusto y malestar, comienza su peregrinaje por una metrópoli violenta y hostil. A pesar de vivir en constante movimiento, es un elemento desarticulado del sistema, que deambula por la ciudad como si fuese un forastero. Dividido entre lo real y lo irreal, el protagonista no avanza, entorpece su andar, estorba su propia trayectoria. Desprovisto de nombre, como el resto de los personajes (salvo un personaje menor llamado Hidrólio), este ser ni siquiera consigue construir su identidad, vive al margen de la sociedad.

En este contexto, esa ciudad se torna un lugar de exclusión, un “no lugar”, una atopía, ya que no representa un espacio de identidad para el protagonista. Una ciudad que conlleva soledades

individuales, necesidad de evasión por parte de sus habitantes, personajes anónimos y un protagonista sin identidad, no referencializado e inmerso en un universo caótico. Una ciudad que representa una nueva forma fragmentada de la coexistencia urbana.

Buarque extrapola el orden del sentido común al explorar los diferentes modos de construir mundos ambivalentes basados en lógicas opuestas, una construida a partir de la copresencia y otra a partir de la coausencia de polos extremos. El universo ambivalente en la novela parece configurarse a través del término neutro, del mismo modo que el lugar está estructurado como un “no lugar” por ser un “entre lugar”:

Não adianta ficar aqui parado. Eu não posso me esconder eternamente de um homem que não sei quem é. Preciso saber se ele pretende continuar me perseguindo. Quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. Já terá caído a tarde, e ele dará por encerrado o expediente, decidindo voltar a pé para casa. (Buarque, 1993: 51)

Es el propio sujeto pensante quien se disuelve en la imposibilidad de ver el mundo como exterior; la sensación de inexistencia no es previa a la experiencia de la mirada, no se extiende del sujeto al mundo, sino del mundo al sujeto. Allí este no dice que no existe, pero no consigue detener su mirada en el mundo para idearlo, nominarlo, y por eso no puede nominarse

El protagonista se ve perseguido y siempre está en fuga en su propia casa. La fuga no abre puertas, no explica nada y no lo conduce a ningún lugar, y en cada regreso, la situación se deteriora sin que él lo perciba:

Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. (Buarque, 1993: 24)

La carencia de lazos afectivos y de un lugar en donde pueda sembrar raíces, hacen del personaje-narrador un hombre sin rumbo, que está a la deriva. Gira en torno de sí mismo en un juego sin fin, en un viaje de ilusiones. Es como si viviese en busca de algo que no consigue encontrar, que niega cualquier relación posible con el lugar, calles y rutas.

En ese itinerario, la novela se debate sobre el impacto de un tiempo y de un espacio que parecen aludir al vacío y a la carencia de nuevos horizontes ya que como bien señala Benedito Nunes (*Cultura* N° 69): “Seu futuro é a expectativa do pior” Los personajes, dispersos y fragmentados, indican la dificultad de la escritura en el intento de representarlos o reconstruirlos. El carácter laberíntico de la narración demuestra la búsqueda del significado que no es más acabado ni único:

Agora me revejo com as chaves na mão, mas não tenho pressa; é somente a casa dela, um endereço, um apartamento térreo no bloco lateral de um prédio em L numa rua sem saída de um bairro úmido. Daqui até lá é uma boa distância, e no caminho há o meu antigo bairro, as ruas onde eu andava antes de me casar, farmácias, padarias, bancas de jornal, homens e mulheres com quem eu tratava, sabendo o nome de cada um. A pizza salgada ressecou na minha boca. Paro num bar e verifico que ali não há ninguém do meu tempo. (Buarque, 1993: 40)

El estilo fragmentario de esa experiencia, sus imágenes permanentemente fuera de foco que se reproducen como nebulosas sin punto de partida ni de llegada o *flashbacks* reflejan la pérdida de la condición de existencia de esa cultura. Infierno, fragmentación, sátira, parodia, descentramiento no son palabras extrañas a la modernidad como un todo. Habitamos en una ciudad en

donde el pasado es una utopía y el futuro una ruina, todo está dado vuelta pues “Não há mais porta, mas também não tenho mais vontade de entrar” (Buarque, 1993: 108).

La novela lleva al lector, en un primer momento, a un universo de incertezas, un universo títubeante, cuyo movimiento parece no dirigirse a ningún lado, parece no fluir. El relato comienza en la opacidad de una situación en donde el personaje está en la transición del sueño y la vigilia, mientras que un extraño toca insistentemente el timbre de su departamento. La organización espacial es predominantemente la del aquí de la enunciación. Así, el movimiento de un lugar a otro está definido pues se desplaza desde su departamento al departamento de su hermana, desde allí a la estancia, de la estancia al *shopping*, de allí a la casa de su ex mujer, etc. Por lo tanto, existe una clara percepción de los puntos de partida y llegada siempre que el foco sea el movimiento. Sin embargo, en cuanto llega a los lugares, o sea que cuando el movimiento cesa, su percepción de los espacios pasa a ser opaca, los lugares no tienen sentido, e ingresamos en el universo de lo aproximado, lo indefinido:

Saio espiando outras vitrines. Ao pé da escada rolante, emparelho com o professor que vinha descendo da sobreloja. Mas ele já não acerta o passo comigo; pára quando eu ando, anda quando eu paro, entra e ai duma papelaria de porta giratória. Na calçada em frente ao Shopping, vejo estacionar uma camionete branca com vidros brancos, trazendo no capô a inscrição “aicnâlubma”, e nas portas ‘Senatório Dr. Berdoch’. Um enfermeiro grande desce sorrindo e abrindo os braços para o professor. (Buarque, 1993: 109)

El espacio de sus acciones readquiere sentido cuando retoma el movimiento de un lugar a otro. Paradójicamente, la indefinición organiza la percepción espacial del narrador.

Por otra parte, es en la oscuridad que él se localiza, como si la claridad lo desorientase, o sea que la claridad dificulta y la oscuridad facilita la visión del protagonista. De la misma forma, la indefinición de los “entre-lugares” es vivenciada con claridad, mientras que los espacios circunscritos con claridad adquieren un aura de indefinición:

Então eu passava a noite sozinho ali em cima, tendo aprendido que a noite é superior ao dia. E que quando amanhece, não é o diaque nasce no horizonte, é a noite que se recolhe no fundo do vale. (Buarque, 1993: 139)

El contexto de la gran ciudad moderna se convierte en un espacio que torna a ese ser en un extraño y lo coloca bajo el signo de la precariedad y del desamparo en un torbellino de cambios y de desintegración. Los héroes de ese vasto universo son los inadaptados, los rechazados y los anónimos que viven en busca de la experiencia. En ese torbellino social que se viene arrastrando a lo largo de los siglos, los personajes de *Estorvo* se deparan con una infinidad de nuevas experiencias, a pesar de que no saben a ciencia cierta quiénes son, cuál es su lugar y qué hacen con sus propias existencias:

Na mesma avenida sem árvores do edifício de pastillas, duas quadras adiante, mora o meu amigo. O dele é um edifício desbotado e franco, já tendo chegado a um acordo como o tempo. Sua fachada áspera será sempre a mesma, até porque seus proprietários faleceram, seus inquilinos têm contratos obscuros, e as empreiteiras desistiram de deitá-lo abaixo. É um edificio de três andares que pouca gente nota, e quem nota não gostaria de morar nele, mas quem mora nele diz que dali só para o cemitério. (Buarque, 1993: 102)

La novela está fundada en un movimiento casi continuo, en donde el ritmo del deambular del protagonista aparece siempre acelerado por el ritmo de sus pensamientos, y son pocos los momentos en los que la acción no es el verdadero movimiento físico. El espacio representado no

sobrepasa los alrededores de la ciudad, pero el afán con que es atravesado, se intensifica o mejor dicho, se densifica. Así el peregrinaje por la ciudad, o entre la ciudad y la casa de campo, en el lapso de tres días y medio, oscila entre planos diferentes en los que actúa un peculiar recurso de la narración dictado por la mirada del protagonista que cuenta en primera persona su historia:

Saio pelas ruas de comércio, passando a mala de uma mão para outra a cada quadra. Quando estão ambas em carne viva, experimento carregar a mala nos braços, como enfermeiro carregando velho. Alivia bastante, mas não consigo ver por onde ando. Paro na esquina de duas avenidas sem árvores e resolvo entrar numa loja envidraçada, que eu julgava ser uma confeitaria mas é uma agência bancária. Assim que eu ponho os pés lá dentro, apesar do ar fresco, sinto que posso ter dado um mau passo. (Buarque, 1993: 100)

Resulta significativo el rumbo tomado por la fuga del protagonista: “las colinas invisibles desde donde se avista la ciudad entera”, lugar de aislamiento y observación, desde donde es posible practicar la mirada, instrumento de interpretación, filtro entre el yo y la realidad que vemos actuar sucesivamente.

Unida a esa observación visual está también la preocupación por el espacio –el espacio interior (psicológico y temporal), pero principalmente el exterior, que también se observa en terrenos recordados (la estancia, las calles y los barrios de la ciudad). Son las experiencias visuales las que, excepcionalmente, también lo hacen reaccionar y actuar, como en la escena inicial del libro, la que provoca todos los eventos subsecuentes, forzando al protagonista a dejar su mundo cerrado –el departamento alquilado.

“Salir de mi campo de visión” es una fórmula varias veces repetida por el protagonista, que, en la situación embarazosa en la que se encuentra en la escena inicial, pasado algún tiempo, intenta librarse de la presencia inquietante del sujeto inoportuno, huyendo del edificio. El cambio de un comportamiento esencialmente defensivo a una toma de posición activa, si bien que evasiva y desorganizada, se une con la dislocación focal de lo real distorsionado/imaginado a lo surreal:

Estou resolvendo para que lado vou, quando uma mão pesada cai no meu ombro e me estala a clavícula. Imagino outro enfermeiro, mas é um camarada maior ainda, com jaquetão bege e cheiro de lavanda; deve ser o segurança do Shopping pois começa a me apalpar. (Buarque, 1993: 109)

El protagonista vive una pesadilla en pleno día, una pesadilla en la cual su progresivo desequilibrio mental y físico choca con la violencia impersonal y hasta no intencionada de la sociedad que lo cerca, hasta que se encuentra, en la última escena, al borde de la muerte:

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom gradme adiantará seis meses do aluguel do apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a vista imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar. (Buarque, 1993: 141)

Sea cual fuera la óptica aplicada, le tocará al lector determinar, o redefinir a lo largo de la lectura, acerca del significado predominante de la palabra “estorbo” (en portugués *estorvo*) en la obra en cuestión: si el término clave de una versión brasileña de la historia de la alienación del hombre moderno; si el diagnóstico de una sociedad violenta y caótica, una

sociedad en desequilibrio social, o si es el mismo personaje que se transforma en su propio estorbo (Buarque, 1993: 106):

Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. Ando pensando contra os muros, até ser expelido pela porta frouxa de um tapume.

Sin embargo, este tópico no es objeto de estudio del presente trabajo, como tampoco lo es el abordaje psicológico del personaje que es muy rico. Aquí se planteó mostrar que el relato, el cual en ciertos momentos adquiere ribetes de novela policial, adopta a la ciudad como si fuese un marco que envuelve la trama y le confiere un aire de contemporaneidad, una ciudad que está reflejada en la novela como un lugar excluyente, atópico, un “no lugar”. En ese contexto, la narración se debate sobre el impacto de un tiempo y un espacio que parecen aludir al vacío y a la carencia de nuevos horizontes. Retrata la construcción de una realidad ambivalente ya sea por la negación o por la ausencia.

## Bibliografía

- Augé, Marc. 1993. *No lugares. Espacios del anonimato (una antropología de la sobremodernidad)*, Barcelona, Gedisa.
- Bertolazzi, Federico. 2007. “O Olhar do homem côncavo. Estorvo de Chico Buarque”, *Linguagem*.
- Buarque, Chico. 1993. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- De Andrade Paraízo, Mariângela. 2005. *A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque*. Minas Gerais, Alceu vol. 6.
- De Certeau, Michel. 2008. “Andar en la ciudad”, *Bifurcaciones*, N° 07, julio.
- Eisenman, Peter. 1984. “The end of the Classical”, *Perspectiva* 21.
- Mancini, R. C. 2003. “Chico Buarque e a ótica do movimento”, en *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora 34.
- Montaner, J. M. 1997. “Espacio y antiespacio, lugar no lugar en la arquitectura moderna”, en *La modernidad superada*. Barcelona.
- Pereira, Gil Carlos. 2002. “*Estorvo*: uma alegoria sobre o homem moderno”, *Vértices*, ano 4 N° 1, janeiro.
- Nunes, Benedito. *Cultura*, N° 69.

**CV**

VIVIANA HEMSI ES LICENCIADA EN LETRAS, EGRESADA DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, UBA. SE DESEMPEÑA EN LA CÁTEDRA DE LITERATURA BRASILEÑA Y PORTUGUESA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS. ALGUNAS DE SUS PUBLICACIONES SON: “REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA BRASILEÑA FINISECULAR. UNA CUESTIÓN DE IDENTIDADES”, ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL: TRANSFORMACIONES CULTURALES. DEBATES DE LA TEORÍA, LA CRÍTICA Y LA LINGÜÍSTICA. 2006. VERSIÓN CD; “CULTURAS SUBALTERNAS”, EN *GRANDES ESCRITORES LATINOAMERICANOS*, FASCÍCULO 31, JORGE AMADO, COLECCIÓN DIRIGIDA POR EL DEPARTAMENTO DE CASTELLANO Y LITERATURA DEL COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES, 2007. REALIZÓ DIVERSAS TRADUCCIONES DEL PORTUGUÉS.