

## Chico Buarque, lecturas desde el “estorvo”

por *Hernán J. Morales*  
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

### RESUMEN

En este trabajo me propongo recorrer, desde las novelas *Estorvo* y *Budapeste* de Chico Buarque, las construcciones del “estorvo” que fundan la particular lectura que este músico y escritor brasileño efectúa sobre la relación entre el hombre y el mundo contemporáneo. Un vínculo que pone en estado de crisis figuraciones siempre desde la relación tensional en el marco de la ciudad, la escritura, el lenguaje, entre otros. Y al mismo tiempo, refractando otras oscilaciones problemáticas y fundantes de su singular poética: música, literatura, palabra/sonido, novela/canción.

### ESTORVO — BUDAPESTE — EXISTENCIALISMO — SONIDO

Chico Buarque encarna la tensión oscilante entre artes que otorgan un grado particular a su poética. Por un lado, cuenta con una vastísima producción musical que lo instituye como referente de la música brasileña popular; y por otro, su voz emerge en paralelo desde textos que demuestran un interés marcado por la literatura. Él mismo señala que se considera escritor antes que músico, razón que permite leer su producción artística circulando por esos dos campos, aunque cabe destacar que el peso del gran reconocimiento que se le adjudica como músico suele desactivar el reconocimiento de su obra literaria dentro y fuera de Brasil. En este reconocimiento pensamos que se funda la fuerte vinculación entre producción poética y canciones, donde aborda formas y asuntos que se han vuelto parte del imaginario cultural brasileño y por extensión, del latinoamericano. Asimismo, cuenta con una interesante producción teatral marcada por una aguda crítica social. *Morte e Vida Severina* de 1996, *Roda Viva* de 1967, *Calabar* de 1973 entre otras, lo ejemplifican. Respecto de su novelística, destacamos más que la amplitud, la calidad artística de textos en los que subyace un intenso trabajo con la palabra, la sonoridad y la forma. Estos aspectos la ubican entre las poéticas que desestabilizan al lector, reinstalando su figura en una dimensión tensional, acuciante como el mismo mundo contemporáneo del cual la novela *Estorvo* resulta emblemática. Nos parece que ello evidencia una mirada particular sobre el lenguaje, resultante de la reversibilidad de su poética artística en la que conviven música y palabra, sonido y letra, una circulación que coloca a sus objetos siempre en una zona descentrada, fuera de lugar.

Esta poética puede pensarse en vinculación con prácticas que exploran las categorías del romance psicológico alejado de una visión crítica de las relaciones sociales, que pone en primer lugar debates existenciales del sujeto contemporáneo, tal como lo piensa Alfredo Bosi (1982). En ese contexto, Buarque desde su progresión narradora —*Fazenda modelo* (1974), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2010), *O irmão alemão* (2015)— propone una novelística lanzada a un modo diferente de contar y de leer el mundo, como señala Caetano Veloso, “un laberinto de espejos que finalmente se resuelve, no en la trama sino en las palabras” (Tarena 2009). Esa encrucijada laberíntica de su narrativa contribuye a la constitución de las novelas como ámbitos de lo angustiante y desconcertante donde, por ejemplo, las palabras se diluyen en contenido para volverse puro significante, sonido, musicalidad. Un gesto que evidencia la lectura que el arte buarquiano hace de la contemporaneidad como inmersión dentro del existencialismo. “Nos livros, Chico nos desaloja da casa e do conforto. Seus romances são viagens da imaginação a territórios angustiados e desconcertantes, mas tão bem traçados pelas palavras que nos impelem à incursão por esses espaços.” (Zappa 2004). Por esa razón, los sujetos que se construyen en las novelas se instituyen como sujetos en crisis respecto del mundo circundante pero más aún las textualidades acompañan esa puesta conflictiva complejizando formas, géneros, lenguajes y texturas.

En este recorrido referir dos novelas que permiten indagar, desde mi punto de vista, coordenadas fundantes de una narrativa construida desde tensiones, sonoridades y

desplazamientos urbanos que cristalizan la relación hombre-mundo tamizada por el sentimiento existencialista. Digo fundantes porque abren un recorrido posible que traza puentes entre sus primeras manifestaciones musicales hasta sus novelas más logradas, en virtud de analizar una poética de lo mutable y oscilante entre diversas prácticas y códigos, música y literatura.

*Estorvo* ficcionaliza el debate existencialista, desde una mirada degradada del mundo que recorre un sujeto colocado en el ámbito de lo marginal, vuelto un *estorbo* de la sociedad donde se encuentra inmerso. Es un universo que materializa la incertidumbre, el desconcierto y la inercia de una galería de personajes que deambulan como figuras fantasmagóricas ante el ojo escrutador de la voz protagónica. Esas sombras constituyen el entramado ficcional del mundo que ese mismo sujeto recrea en su mente a partir de entidades posibles de habitar el espacio de la novela, creando así, un desarrollo metaficcional. Por ello el lector accede, a lo largo de la novela, a la existencia de los personajes en el mismo mundo habitado por el sujeto que narra y, al mismo tiempo, la representación que de ellos este hace en su mente, de ahí el juego metaficcional. Juego doble de la escritura de Buarque que se efectúa en una textualidad que se mira a sí misma. El mundo narrado aquí se construye desde la probabilidad de lo que pasó, pasa y puede pasar, más allá de lo que va sucediendo. Así, este universo narrativo se desarrolla en un interior y un exterior oscilantes.

Los personajes, en esa inestabilidad, son figuras errantes, dije, construidas desde el anonimato, de ahí mi uso *fantasma*, figuras que se despersonalizan del mismo modo como pierde entidad el protagonista al volverse un estorbo. El epígrafe que abre el relato metafórica los modos de entender esta idea de ser y volverse un estorbo para la sociedad: “estorvo, estrovar, exturbare, disturbio, pertubacao, torvacao, turva, torvelinho, turbulencia, turbilhao, trovao, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (Buarque 1992: 7). Diecinueve palabras vinculadas con el término estorbo: disturbio, turba, tropel, estupor, estropear, turbulencia, atropello, etc., indican por un lado una pretensión prescriptiva pero al mismo tiempo marcan una imprecisión, una posibilidad que parece infinita y efectúan el primer gesto de dislocación, también sonoro. El aglutinamiento del sonido “t” que se genera en los cortes impuestos por la derivación de palabras impone un ritmo percusivo que impacta como pulso de apertura, como un latido. La narración así se abre desde el ritmo, como sonido creciente que comienza a llenar el vacío, el inicio de un tempo narrativo que acompañará el itinerario urbano de la voz protagónica. De ese modo, las categorías narrativas se fracturan en el gesto transgresor de inicio en donde el contar implica la descripción de la forma en las texturas de las palabras y el sonido.

El mecanismo que sustenta la pulsional transformación kafkiana en el sujeto que narra se constituye a partir de la oscilación entre la idea de lo posible: vacilación entre lo que fue, lo que es y lo que podrá ser. El uso cíclico de tiempos verbales indica un ejercicio que coloca la mirada del protagonista en el espacio de lo degradado porque no se presenta una regularidad temporal, lo que genera imprecisión e inestabilidad también en la textura, generando una relación especular entre contenido y forma. En su deambular por la ciudad carioca se desarrollan las numerosas relaciones interpersonales desde la ausencia y el vacío que construye el relato, siempre desde un tiempo presente. Las relaciones conflictivas progresivamente colocan al protagonista en la zona de lo marginal, la ajenidad. Cuando describe su contacto casi azaroso con los personajes, lo hace desde el presente pero siempre apelando a una posibilidad a partir del uso de los tiempos que establecen la posibilidad de lo que puede, podrá o podría suceder. Este proceso aglutinante realza la idea pulsional que indiqué como apertura de la novela pero aquí no desde el sonido que produce la reiteración de palabras o fonemas sino desde la circulación entre los tiempos verbales que, de cierta manera, permitirían pensar en un ritmo de lectura particular, no lineal sino superpuesto. La escritura así se alza por momentos como sonoridad o ritmo para configurar un texto basado en una serie de estructuras tensionales que podrían homologarse a la idea del discurso melódico, es decir, una textualidad donde se realizan superposiciones, avances, saltos y retrocesos, implicando así procesos similares a las operatorias de aceleración y desaceleración del tiempo musical. La lectura se suspende, avanza, se fractura, revierte la idea de lectura lineal, estableciéndose como espesor armónico, como cierta superposición tonal. Lo que no resulta extraño en la figura de este escritor debido a la relación con la música y, sobre todo, con la MPB y el Bossa Nova.

Ele estará saltando do táxi quando bato com força e definitivamente a porta do apartamento, o motorista mandando ele à merda por causa da corrida idiota. Ficará desapontando por não topar conmigo na portaria. Perguntará ao porteiro por mim, que estou entre o quinto e o quarto andar, descendo a escada devagar porque as lâmpadas quimaram. O porteiro ouvindo rádio vai responder que não sabe da vida de ninguém no prédio. Chego ao segundo andar e ele entrará no elevador, depois de atochar o botão quarente vezes (Buarque 1992: 13)

Ese influjo musical instaura una concepción de la materialidad textual como un espesor de hibridez entre lenguajes, géneros, etc. Recordemos que el Bossa Nova pone en crisis las categorías musicales diluyendo las fronteras entre lenguajes, codificaciones, texturas. Una concepción de lo musical que evidencia el sostenimiento de la relación entre *sonido* y *sentido* como producto fundamental de la propia obra musical y en relación también con el movimiento de revolución en el que se ancla. Este movimiento musical, consolidado en el año 1958, viene a poner en crisis las características de la MPB a partir de la novedad que imprimen su forma de crear e interpretar: no hay hegemonía de un determinado parámetro musical sobre los demás, se integran melodía, armonía, ritmo y contrapunto, los acordes conllevan no solo una función armónica sino también percusiva, hay conciliación de consonancia y disonancia, el cantante se integra a la obra musical, existe una valoración del silencio y la pausa, hay una preponderancia de acordes sensiblemente alterados, los acordes mayores y menores se mezclan, la modulación aparece como un encadenamiento recurrente, prevalece en la interpretación la forma hablada del canto y en algunos casos desafinada, etc. Todo esto ha sido estudiado en profundidad por Augusto de Campos (2006) en *Balance (o) de la bossa nova*.

Bajo la corriente de la bossa nova, los textos cantados no solo tienen valor por expresar ideas, pensamientos sino que se suma a estas dimensiones el peso musical o sonoro aportado por la palabra. Hay una concepción total y compleja de los atributos psicológicos que resaltan al cantar un vocablo, una sílaba. La palabra cobra un valor por su representación sonora y física. Por esa razón, algunos críticos han acercado esta forma musical a la poesía concreta, por ejemplo, Augusto de Campos señala:

Se nota en algunas letras del movimiento bossa nova, a la par de la valorización musical de las palabras, una búsqueda en el sentido para que los textos se vuelvan esenciales. Hay incluso letras que parecen no haber sido concebidas como desligadas de la composición musical, sino que, al contrario, procuran identificarse con ella, en un proceso dialéctico semejante a aquel que los poetas concretos definieron como “isomorfismo” (conflicto fondo-forma en busca de identificación). (2006: 32)

En *Desafinado* y *Samba de una nota só* de Antonio Carlos Jobim, padre del movimiento bossa nova, se observa este modo particular de concebir palabra y sonido. En esta canción, se construye una homologación entre el pasaje armónico-melódico y el término “desafinado”, la desafinación del cantante ocurre cuando canta esa palabra. *Pedro Pedreiro* de Chico Buarque también se reviste de este recurso, se ponderan los efectos rítmicos de las consonantes para lograr efectos percusivos: “Pedro Pedreiro, penseiro”, “parece, carece”, “para o bem de quem tem bem de quem nao tem vintém” o aun más, en la reiteración de la palabra “esperando”.

Este influjo que aparece latente en algunas de las composiciones del movimiento Bossa Nova contamina la materialidad de algunos textos narrativos. En *Estorvo* de Chico Buarque el avance de la voz narrativa se ve interferido por el pensamiento de lo posible o probable, un desplazamiento constante en la novela que se sustenta en una oscilación construida desde cortes que replican la idea de lo mutable, la transformación, la imposibilidad de dar cuenta de forma precisa, esto es, la crisis existencial de un sujeto que se convierte en una figura errante, perdida, descolocada. Con ello, se repite la idea de desplazamiento tanto en la circulación fortuita por la ciudad como también en los cambios de la perspectiva temporal narrativa lo que genera también un efecto rítmico en los avances y retrocesos de la lectura. Aquí, la vacilación oscilante de la

perspectiva narrativa es una réplica de la circulación del sujeto por la ciudad, con lo cual imagen y ritmo se entrecruzan del mismo modo que opera la relación entre palabra y sonido en la canción.

La novela *Budapeste*, por su parte, también construye tensiones y desplazamientos pero acentuando aspectos vinculados con la idea de la sonoridad incluso también desde lo anecdótico: la obsesión por las lenguas portuguesa y húngara. Allí podría visualizarse, por ejemplo, la materialización de una dualidad identitaria, cultural y geográfica que se advierte en esa ciudad fragmentada, desde la lengua como problema (el portugués y a través suyo, el húngaro). Por ello parece posible el trazo de una analogía entre ciudad —texto, geografía— ficción, donde la misma complejidad de los cruces urbanos se replica en las líneas discursivas de los fragmentos que arman la trama.

En la edición brasileña de *Budapeste*, la de Companhia das letras, la red de este complejo tejido que es la novela se plasma, a simple vista, en la disposición espejada del título y autor en la tapa y contratapa, una ilusión fantasmal que no es azarosa. Es decir, en la tapa se lee el título de la novela, *Budapeste*, y el nombre de su autor, Chico Buarque, junto a un pasaje del texto; mientras que en la contratapa se imprime el mismo diseño de modo invertido, como si se tratara de una imagen reflejada (tapa-contratapa como imagen o reflejo), así la imagen se distorsiona, el autor se transforma en Zsoze Kósta y las palabras del fragmento de la novela se invierten, intentando figurar, en esa reversibilidad, los caracteres del alfabeto húngaro. En esta transformación opera una ilusión fantasmagórica a través del acto de conversión entre un autor material (Chico Buarque) y un personaje (José Costas —en su traducción al húngaro Zsoze Kósta) de modo que sujeto autoral empírico y sujeto de enunciado ficcional se mixturán.

Importa, en esta fractura, la pretensión inicial de una densificación sustentada en la superposición de niveles (figura de autor/sujeto de enunciación-sujeto del enunciado) que inducen a un espesor donde la escritura se instaura como simulación o engaño, en un naufragio de convencionalidades que se quiebran e implican divisorias entre códigos y planos, además de comprometer intensamente los actos de lectura y escritura. Más aún, no sólo se impone desde inicios un debate sobre lo autoral, sino también sobre lo lingüístico (la traducción) por ese enfrentamiento de lenguas (portuguesa y húngara) a modo de claves que serán, una vez comenzada la lectura, zonas para desentrañar algún enigma del relato. Y como dice el fragmento inscripto en la tapa antes de correr el velo de la lectura refiriéndose a la lengua húngara: sus palabras la colocan en el ámbito de lo esotérico porque es la “única lengua del mundo que [...] el diablo respeta”. Por ello, la ilusión fantasmal se abre desde la apertura.

Una idea se desprende de lo mencionado y está vinculada estrechamente con lo que intento analizar: la idea de *escritor fantasma* y en consecuencia la de *autor anónimo*. Si el *escritor fantasma* encarna la oscilación entre lo público y lo privado, el gesto de ilusión que genera la tapa del libro concuerda perfectamente con ese concepto: el cuestionamiento autoral dibuja una ilusión fantasmagórica donde autor y personaje se homologan e incluso se reemplazan. En ese sentido, se abre un juego de revelación y ocultamiento de lo empírico, es decir el autor establece una relación con el texto pero al mismo tiempo existe un distanciamiento. Este gesto se replica en la constitución material de la novela desde lo lingüístico. La lengua húngara obsesiona al personaje principal, instaurando una búsqueda en el texto que, de modo imperceptible, otorga al discurso un carácter doble: el portugués y el húngaro se oponen, acompañan y confunden, pero no sólo como un proceso azaroso de un sujeto y su tránsito entre dos códigos culturales, sino más bien en un viaje translingüístico, materializado en el interés desmesurado del personaje por desentrañar el misterio constitutivo de la lengua húngara a través de sus particularidades como material sonoro. Con lo cual las lenguas pierden sentido desde la noción de contenido para volverse pura forma, significante, sonoridad. El sonido del húngaro obsesiona al personaje llevándolo a hablar una lengua desconocida, que puede comprender a través del desciframiento de sus categorías sonoras, su forma.

Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do Corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas,

nao constituída de palavras, mas que se desse a contecer só por inteiro. (Buarque 2003: 8)

La voz narrativa, las lenguas, la idea de lo fantasmal son síntomas de una escritura que entiendo construida desde un ejercicio tensional y desplazado que podría pensarse como una concepción de la materia escrita desde la mirada hacia lo musical porque se enfoca en lo rítmico y lo sonoro. Tanto en *Estorvo* como en *Budapeste* la lengua se arma desde una sintaxis vacilante o de planos semánticos que se superponen para recrear esa ilusión fantasmagórica que mencioné. En la primera novela, desde el ritmo constante que impone una perspectiva narrativa en circulación sobre un pasado, un presente y un futuro, cuestionamiento de una identidad que corre al personaje hacia lo marginal, el estorbo y en la segunda, a partir de una tensión lingüística, fundada en una gramática contaminada, un ocultamiento-develamiento análogos a la noción de escritor oculto.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Buarque, Chico (1991). *Estorvo*, Rio de Janeiro, Companhia das letras.

Buarque, Chico (2003). *Budapeste*, Rio de Janeiro, Companhia das letras.

Campos, Augusto de (2006). *Balance (o) de la bossa nova y otras bossas*, trad. Ezequiel Bajder, Buenos Aires, Vestales.

Wisnik, José. M. (1989). *O som e sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras.