

EL REGRESO DE LOS MUERTOS VIVOS: O REI DA VELA DE OSWALD DE ANDRADE¹

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires/Stanford University

1. Las vanguardias, un día después

– *Oswald, faz-se literatura por aí [no além]?*
– *Faz-se, mas não industrializada. Existem mesmo alguns*
gênios em perspectiva. Mas o gênio é uma longa besteira!
Murilo Mendes, “Mortos-vivos” (1974)

Después de 1930, año en que se produce el golpe de Estado que lleva al poder a Getulio Vargas, comienza a ser cada vez más evidente para los escritores modernistas que el ciclo de las vanguardias ya se encontraba cerrado y que, en consecuencia, podían iniciarse los balances y las narraciones *en tiempo pasado*. En 1933, Oswald de Andrade revisa, en el prólogo a su novela *Serafim Ponte Grande*, los “errores” de su etapa vanguardista. De hecho, califica a su novela como “necrología de la burguesía. Epitafio de lo que fui”. Un movimiento semejante puede observarse en Mário de Andrade, en una serie de auto-críticas que culminan con la conferencia de 1942, “O movimento modernista”: “Eu desconfio do meu passado”, dice allí Má-

rio. Estas declaraciones han llevado a la crítica a tomar partido o por el revisionismo desencantado de Mário o por el intento de continuar el espíritu vanguardista de Oswald, como si no se estuviera asistiendo a una tarea de relectura y de apropiación retrospectiva que tiende, en versiones diferentes, a legarnos una imagen del modernismo saturada ideológicamente.

En este trabajo me interesa, antes que entregar una imagen de Oswald eternamente vanguardista y siempre idéntico a sí mismo, detenerme en los diferentes desplazamientos y mutaciones que implica, en su obra, el pasaje de un *universal vanguardista antropológico* a otro universal, el *internacionalismo comunista*, que comienza a configurarse en Brasil en la década del 30. Se trata básicamente de la emergencia de un *nuevo tipo de historicismo*, proporcionado por el relato comunista de la historia y que Oswald trata de empotrar en algunos principios de su poética (como el humor sarcástico, el extrañamiento lingüístico, el ingenio transgresor). Este historicismo consiste, en líneas generales, en atar el fenómeno de las vanguardias estéticas (el *pasado* de Oswald) con el fin del ciclo de la dominación burguesa y en anunciar el advenimiento inevitable de una nueva sociedad.

Entre los diversos textos que Oswald escribe durante los años treinta, las obras dramáticas *A morta*, *O Rei da Vela* y *O homem e o cavalo* ocupan un lugar clave no sólo porque releen su pasado sino también porque apuntan a la construcción de un “teatro nacional” y de “tesis” que exponga sus posiciones culturales y políticas. Para ese entonces, Oswald se había afiliado al PCB (Partido Comunista Brasileño), se había proclamado “casaca de ferro na Revolução Proletária” y había abjurado de su pasado vanguardista.² Se lee en “Carta-Prefácio do Autor” que encabeza la edición de sus obras dramáticas:

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da *linguagem útil e corrente*. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos *ininteligíveis* e parou no balbucionamento e na telepatia. Bem longe dos

chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam às barricadas [...] As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas (Andrade, 1978, 7, subrayados míos).³

La *inteligibilidad* – postulada por Oswald – sirve aquí para marcar el paso de un régimen a otro: el escritor, que se había apartado del lenguaje popular, se integra a las barricadas; el “público”, al que las vanguardias habían cuestionado en bloque, se divide ahora entre los antagonistas (los burgueses) y los destinatarios desables (el pueblo). Este pasaje es visto, como ya lo había sido antes en el prefacio a *Serafim...*, como el tránsito de la oscuridad de la muerte a la luminosidad de la vida. Los “soterrados”, las “catacumbas”, la “necrología”, el “epitafio”: todo indica que la lucha consiste en impedir el retorno de los muertos-vivos. Como en la obra dramática *A morta*, se convive con los muertos y a veces hasta es difícil reconocerlos, pero la tarea del artista consiste en demostrar la existencia de dos bandos y en impedir la victoria de lo inerte (en la obra, los “cremadores” anuncian lo nuevo y queman los cadáveres animados, que traen consigo las obligaciones del pasado). La *inteligibilidad* consiste, en este punto, en abandonar las ambiguas metáforas alimenticias de la antropofagia y adoptar el más contundente *lenguaje de los funerales*, que se explica tanto por el deseo de enterrar el pasado como por el ansia de desentrañar el futuro contenido en el presente. Oswald lee el fracaso de las vanguardias en clave historicista y en una versión del cambio que no se distribuye según las fuerzas de lo viejo y lo nuevo sino lo vivo y de lo muerto.

2. Drama en gente

De manera simultánea y sin conocimiento recíproco, varios poetas modernistas experimentan, a principios de los años 30, con las formas dramáticas. Murilo Mendes publica *Bumba-meu-poeta* en 1932, híbrido de poema lírico y representación dramática, en el que escenifica al “poeta” enfrentado a diferentes figuras sociales (“o jornalista”, “o deputado”, “o professor” y “o agitador”, entre otros), en un ruedo que evoca al folclórico “bumba-meu-boi”. En 1933, Mário de Andrade comienza la re-

dacción de *Café – Conceção melodramática (Em três atos)*, también un mixto de poesía lírica y diálogo dramático.⁴ Alrededor de la cuestión del café, este poema también pone en escena personificaciones alegóricas de la vida pública: “os estivadores”, “os deputados” (“Deputado do Som-Só” y “Deputado da Ferrugem”), “o Rádio”, “os revolucionários”, todos conformando una textura coral. El mismo año que Mário de Andrade comienza *Café*, Oswald redacta *O Rei da Vela*. En este texto, Oswald escenifica – como Murilo o Mário – personajes emblemáticos que representan diferentes órdenes de la vida social, entre los que se encuentran varios tipos de escritores. Sin embargo, a diferencia de ellos, no recurre a los parlamentos versificados. Los desplazamientos de la voz lírica que se producen en los autores modernistas evidencian un nuevo estado de ésta que se plasma dramáticamente como el encuentro del poeta con *otras voces*. La pluralidad de máscaras y la heterogeneidad coral marcan, entonces, desde el punto de vista histórico, una apertura del poema a las otras voces que irrumpen en el espacio social: ¿cómo modelar poéticamente la voz de “os deputados”? ¿Cuál es – para decirlo con palabras de Murilo Mendes – el “lugar pro poeta” en este entramado de voces? ¿Cómo dialogar, mediante la palabra poética, con esa multitud de máscaras que ahora ocupa la escena (política y cultural)? Tanto Mário como Murilo parecen señalar la necesidad de salirse del género estrictamente lírico para determinar la zona de sus propias voces: sobre todo *Bumba-meu-poeta* que termina con estos versos,

CORO:
O meu poeta morreu!
Que será feito de mim?
Vamos buscar outro poeta
em qualquer lugar – aqui! (Mendes, 1988)

Murilo procesa, en su poema, el luto por la muerte de cierto tipo de poeta que dará lugar a uno nuevo. Oswald, en cambio, en ningún momento asume la posición del poeta que fue y, antes que convertirse en el enterrador de su propio pasado, carga las tintas en la *omnipresencia de lo prosaico* como efecto de la crisis del 29 y del golpe de 1930. Si Oswald, en el mismo momento en

que aborda el drama, abandona toda idea de escritura lírica, es porque su concepción de lo social difiere de la de sus compañeros modernistas: en un mundo en el que la mercancía lo invadió todo, la voz poética no puede cargar con ningún antagonismo. Mientras Murilo y Mário insisten en producir ese antagonismo *en y con* la palabra poética, Oswald abre un escenario en el que la palabra poética es casi imposible.⁵ A Oswald parece interesarle, más que la confrontación con representaciones orales imaginarias, la presentación física y concreta de esas miradas, cuerpos y voces que le ofrece el género dramático. El teatro es el espacio de inteligibilidad que Oswald imagina para poner en escena sus tesis político-culturales. Y aunque esta confrontación no fue menos fantasmática que la de sus compañeros modernistas (ninguna de sus piezas llegó a estrenarse mientras el escritor vivió), es central el intento por llegar a una interpelación directa, a probar las condiciones de lo inteligible y a discriminar fuerzas en el seno mismo de lo prosaico (es decir, de la vida burguesa capitalista cotidiana en un país dependiente). Son incursiones de un escritor en terreno enemigo, como lo muestra el fin de *A morta*: “Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!” (Andrade, 1978, 56). ¿Cómo enterrar o cremar, entonces, el cadáver en que se convirtieron autor y público? El desafío que se proponen estas obras es arrebatarse las palabras y las relaciones sociales al poder mortal de la mercancía. Con este fin, *O Rei da Vela* y *A morta* le pasan el bisturí a las fuerzas residuales de las instituciones burguesas – el intelectual ‘independiente’ o *clerc*, el matrimonio, las vanguardias estéticas y la moral cotidiana – para dar lugar a una nueva sociedad liberada de estos lastres. Mi hipótesis es que, en esta operación, conviven dos perspectivas contradictorias: la externa, proporcionada por el historicismo del universal comunista, y la interna, que se sostiene en una concepción de la vida social como mercancía. La contradicción está, básicamente, en que mientras ésta dirige la mirada a procesos de desintegración generalizados, la otra propone una teleología liberadora.

3. El entierro festivo

O Rei da Vela cuenta, una vez más, la historia de amor entre Abelardo y Heloísa. Pero no lo hace en términos medievales sino que ubica la acción en el Brasil de los años 30, en el negocio de unos prestamistas. En la oficina de Abelardo I se encaran dos grandes negocios: la usura y el matrimonio. Mediante la usura, Abelardo I y su secretario Abelardo II, persiguen a los deudores arrojándolos, casi invariablemente, a la cárcel o al suicidio. Mientras Abelardo I es impiadoso, Abelardo II (quien se disfraza primero de domador y después de ladrón) representa la figura del reformismo, un socialismo que tiende a lo que podría denominarse un capitalismo con rostro humano y que era uno de los adversarios históricos de la Internacional Comunista.⁶ Pero más que estas operaciones locales de poca monta, importa la “operação imperialista” en la que se envuelve Abelardo I al casarse con Heloísa de Lesbos, quien pertenece a una familia tradicional y latifundista, “uma das famílias fundamentais do Império” (Andrade, 1978, 68). Abelardo I funciona como el burgués nacional que hace de nexo entre los sectores tradicionales y “Mister Jones”, el representante del imperialismo norteamericano que apadrina al nuevo matrimonio. Traicionado por su secretario (su doble), Abelardo I muere y quien se casa con Heloísa es Abelardo II, lo que hace que, pese a que el casamiento es realizado frente al cadáver todavía fresco del usurero, se produzca el final feliz ante el que Mister Jones puede exclamar: “Good business!”.

La duplicación que se hace de la figura de Abelardo no solo tiene un gran poder simbólico (importa, más que el individuo, su pertenencia de clase: “somos uma barricada de Abelardos”: Andrade, 1978, 117) sino que permite *completar* la historia amorosa. La existencia del Abelardo sustituto hace que, pese a no tener su antiguo vigor, las formas residuales puedan persistir al punto de estructurar la obra y hacer cumplir el destino que les fue asignado a los personajes: la unión matrimonial. “Heloísa” – se lee hacia el final de la obra – “será sempre de Abelardo. É clássico!” (Andrade, 1978, 121).

O Rei da Vela muestra cómo la fuerza de lo residual logra imponer el cumplimiento de la forma, aunque sea en el doble

grotesco que conforman velorio y casamiento. Para que esto sea posible, las familias cuentan básicamente con la ayuda del imperialismo (en la figura de Mister Jones) y de unos intelectuales que, no por azar, ocupan un lugar secundario, siempre subsidiarios de los intereses económicos de los demás grupos. Pese a representar fuerzas exhaustas y en retroceso, Abelardo y Heloísa logran cerrar con éxito la promesa dramática de la obra o del negociado. Sin embargo, el modo en que Oswald imagina esas fuerzas a través de la historia de amor tiene consecuencias que exceden la mera consideración económico-moral. Básicamente, en la asignación de masculinidad al capitalismo modernizador y destructivo en la figura de Abelardo, y de asignación de femineidad a la familia tradicional como sinónimo de pasividad y debilidad en el cuerpo de Heloísa.⁷ Además, esta femineidad es desviada o ambigua, desde el momento en que Heloísa es lesbiana (se la llama “de Lesbos”) y accede al casamiento sólo para salvar a la familia. Los deseos burgueses terminan teniendo, como último objetivo, el resguardo de los intereses económicos de clase: el sexo no es parte de un impulso erótico sino una de las más apreciadas monedas de cambio. Pero los elementos que ponen en juego en estas transacciones incluyen roles genéricos e interpretaciones socioculturales. Junto con el dinero, se forma un núcleo siniestro donde confluyen burguesía y sexualidad que Oswald intentó exorcizar con un concepto de abolengo deplorable: *degeneración*.⁸

La familia de Heloísa es propietaria y pertenece a los estamentos tradicionales, ligados al latifundio y el paternalismo, representados en la figura del padre y de la madre, el Cel. Belarmino y Dona Cesarina. João das Divãs, Perdigoto y Totó Fruta-do-Conde son los hermanos de Heloísa y se caracterizan por ser indefinidos sexualmente: Joana es una mujer que, durante toda la obra, es llamada con un nombre masculino (“João”); Totó se presenta a sí mismo con una frase equívoca genéricamente: “Eu sou uma fracassada” (Andrade, 1978, 91) y Perdigoto, el hermano menor, es un borracho impotente que aparece vestido de soldado y haciendo el saludo fascista. Heloísa de Lesbos también posee esa ambigüedad sexual y aparece en la obra vestida de hombre, como solía hacerlo Marlene Dietrich, la primera

estrella de cine en usar pantalones (una indicación escénica menciona a la *star* alemana para describir a Heloísa).

El tópico de la “degeneración” se remonta a los trabajos científicistas de Bénédict-Augustin Morel y fue popularizado, a principios del siglo XX, por el libro *Degeneración* de Max Nordau que, entre otras cosas, lo utilizaba para denunciar la patología del arte y los artistas.⁹ Usado para referirse a los decadentistas y a todo lo que se apartara de la moral burguesa, el concepto volvió a ser central en el debate con las vanguardias durante la década del treinta. No casualmente, el gobierno nazi alemán inauguró en 1937, en Múnich, la exposición de *Arte degenerado*, en la que se mostraban obras de los más destacados vanguardistas europeos (Levi, 1998). Los usos que le imprime Oswald al término son, evidentemente, muy diferentes y están atravesados por el humor y la política (no hay rastros raciales ni patológicos en sus consideraciones). Sin embargo, es fundamental el hecho de que Oswald se haya valido de este concepto y de la *anomalía sexual* para construir la imagen de sus antagonistas.

Según Sander Gilman, pensadores como Sigmund Freud o Karl Kraus repudiaron el modelo de la degeneración porque veían en él las cualidades generalmente adscriptas a la otredad (Gilman, 1985, 216). En la cultura brasileña, este modelo ha tenido una gran capacidad para articular diferentes saberes y ha predominado en un periodo muy largo que se puede datar, como lo hace Dain Borges, entre 1880 y 1940. No es que no haya habido transformaciones importantes ni intentos radicales de deshacerse de sus connotaciones e implicancias, pero como señala el mismo Borges: “Many of the writers of this generation [se refiere a los modernistas] challenged facile racial stereotypes of national identity with fresh researches or myths of national origins [...] but they did so with an imagination informed by degeneration” (Borges, 1993, 252).

En algunos textos polémicos que Oswald redacta en la década del veinte, ya se utiliza como categoría el término “degeneración”. En la respuesta que le escribe a Tristão de Athayde en 1927, se lee:

E prefiro declarar a você que Nossa Senhora da Aparecida não sai de meu bolso e que na Europa como no Brasil uma *salutar* vocação para o trabalho equilibra os meus dias. Faço esporte. Cortei relações com os artistas *degenerados* de minha terra [...] Não quis até hoje privar com os *dis-solventes mentais* que você cita, nem com Tzara nem com Breton nem com Picabia, o único a quem fui ocasionalmente apresentado, mas que pouco me interessou. Ao contrário, tive grande prazer em conhecer em vida Satie e Radiguet – a ida ao clássico! Estimo imenso Cendrars, Léger, Romain, Larbaud, Supperville: *saúde* de Paris (Andrade, 1992, 31).

Se escuchan aquí los ecos de un *arte de construcción* (como equivalente de *saludable*) que se opone al destructivo dadá o al envejecido arte académico nacional. Es en el seno mismo de la vida bohemia donde Oswald encuentra la alternativa de la salud como salida para la estrechez burguesa y también para el caos surrealista. En la década del treinta, en cambio, la bohemia es considerada un doble o una variante de la vida burguesa y Oswald se burla del antagonismo vanguardista que ponía sus esperanzas de cambio en la bohemia: “A situação *revolucionária* desta bosta mental sul-americana – escreve en el prefacio a *Sera-fim...* – apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (Andrade, 1989, 9). La base del nuevo antagonismo del Oswald de los años treinta lo proporciona la clase y un nuevo universal: el del comunismo, que ofrece un esquema historicista en el que la escisión (la muerte) es el único pasaje posible del pasado al futuro. La oposición entre saludables y degenerados ya no se produce en el campo del presente, sino en la escisión entre pasado y futuro que otorga la teleología partidaria. En el discurso vanguardista, este concepto era un curioso híbrido estético-vital de raigambre nietzscheana que estaba limitado, en su utilización, por el freudismo y el primitivismo: como lo muestra la polémica con Athayde, “degeneración” era lo opuesto a vitalidad y no estaba anclado en ninguna matriz médica ni racial. En el momento de la redacción de *O Rei da Vela*, el término degeneración adquiere una inflexión histórica: se lo utiliza para referirse a una clase en extinción. Pero las connotaciones no son solo históricas (deterministas) sino tam-

bién morales ya que, como dijimos, hace a los personajes pervertidos, desviados o impotentes.

La reformulación que este concepto tiene, en la obra de Oswald, es sumamente ambiguo: al anclarlo en la historia, vuelve a colocarlo en una constelación determinista. La condena de la degeneración – que ignora o borra la actividad de los sujetos – retorna, aunque sea para unos enemigos tan desagradables como los burgueses conservadores. El punto de vista adoptado por el autor respecto de los personajes es absolutamente exterior y esto está posibilitado por un historicismo que, imaginariamente, los excluye de la escena futura. Lo que salva a Oswald de caer en un discurso meramente normalizador es el humor sarcástico que guía su visión de los personajes. Estamos presenciando un entierro o un velorio de carácter festivo. Sin embargo, no parece que debiéramos otorgarle *a priori* un carácter liberador a la risa. La risa historicista de Oswald, en *O Rei da Vela*, no parece destruir los prejuicios o los prototipos sexuales sino, más bien, recostarse en ellos (privilegiando, antes que las consideraciones morales, las estrategias políticas¹⁰). Esto no impide, como demostró Zé Celso en su adaptación teatral de 1967, que el humor sarcástico – despojado de su historicismo determinista – permita superar o dinamizar las limitaciones del texto escénico. El sarcasmo constituye la ligadura entre ambos periodos y es el elemento cómico, grotesco y circense que permitió que la obra pudiera ser representada como vanguardista en los años sesenta.¹¹

4. Automatismo de la mercancía

La perspectiva externa que Oswald arroja sobre los personajes convive con lo que podríamos denominar, por oposición, *mirada interna*. El autor, los espectadores y los personajes, que están diferenciados por su clase social y su suerte en la historia, encuentran en esta mirada un destino común. En *O Rei da Vela*, la sociedad es un “túmulos fantasmagórico”, una realidad espectral que se mantiene viva por una fuerza que subordina a todas las otras y a la que nadie escapa: la fuerza viva del dinero (Andrade, 1978, 121). El *lenguaje de los funerales*, implicado en el anuncio de un nuevo mundo, es también un instrumento de di-

sección de los sujetos y de su deseo en una sociedad entregada al automatismo de la mercancía. En la obra, el dinero de Abelardo provoca suicidios y lacayajes, inspira alianzas y matrimonios, mueve la historia y cierra el relato. No hay resquicio que no esté mercantilizado: aun la relación supuestamente más pura, la de Abelardo y Heloísa, no se da por amor sino porque es un "good business" auspiciado por los norteamericanos. A diferencia de lo que sucedía con el historicismo, que constituía un punto de vista exterior a la obra, el automatismo de la mercancía es un núcleo común que atraviesa a todos los que participan de ella. En este punto, Oswald se aleja de toda ortodoxia, aunque parece compartir la observación de Marx de que en la mercancía se esconde el secreto de la sociedad capitalista. Lo que hace interesante el trabajo dramático de *O Rei da Vela* es cómo Oswald coloca el problema en términos de representación escénica: la mercancía no pertenece a lo inerte ni a lo vivo, sino que *anima lo inerte* y su efecto es, tanto para el público como para los demás personajes, el de lo siniestro. La vela, objeto animado, viene justamente a exhibir esta naturaleza de la mercancía. Una vez encendida, la cera comienza a derretirse y a consumirse sin necesidad de ser tocada: es como si la vela se borrara a sí misma. En la obra, la vela puede ser leída como una materialización en miniatura de la forma-mercancía: vivifica lo inerte y mata lo vivo. Su autoconsumición marca el pasaje de un estado a otro (ya que es usada en los entierros y velorios) pero sus ganancias hacen que Abelardo continúe vivo y que sus deudores se suiciden (enriqueciendo aun más al prestamista). "Morrer de vela na mão" es el último deseo de Abelardo, y la luz del final de la obra "emerge da luz frouxa da vela" (Andrade, 1978, 121): la vela es también el anuncio de una oscuridad inminente que anuncia una luz futura más poderosa.¹²

Pero la vela tiene además otras connotaciones: pese a que sus dividendos se reproducen en una sociedad capitalista, su naturaleza es pre-tecnológica y está ligada a la creencia y la superstición, a un viejo orden no moderno pero que todavía, en un país semicolonial, produce lucro. El término "Rey", que se le endosa a Abelardo, hace más irónicos estos rasgos. En el país semicolonial que la obra pone en escena, el reino de la vela es el signo de que todas las zonas de la vida cotidiana están mercan-

tilizadas, aun la muerte ("Herdo um tostão de cada morto nacional!", dice Abelardo) o la fantasía, como la isla del segundo acto que muestra un trópico estereotipado construido para vendérselo a Mister Jones (Helena, 1982, 126). La vela, entonces, anuda mundos diversos que sólo pueden subsistir en un país neocolonial en el que las creencias son casi medievales y los modos de vida pseudo-capitalistas. Por eso los enamorados se llaman Abelardo y Heloísa, y no Romeo y Julieta, Werther y Lotte o Cecília y Peri.¹³

Pero traídos de ese mundo medieval, lo que define a esos personajes (es lo que sucede, en otro plano, con Brasil) es su relación con la mercancía moderna (capitalista, imperialista, usurera). En su ambición de poseer, los personajes de la obra están poseídos por la forma-mercancía. Mister Jones confunde el *happy end* con el *good business*, Heloísa se reconoce "negociada como una mercadería valiosa" (Andrade, 1978, 81), Abelardo I termina suicidándose por dinero como lo hacían sus deudores, la familia del coronel Belarmino busca en el usurero su salvación financiera, Abelardo II termina casándose con Heloísa para garantizar los negocios del imperialismo. Uno de los casos más claros de mercantilización del deseo y de internalización del mismo es Heloísa, quien cree estar enamorada de Abelardo I aunque acto seguido acepte casarse con su sucesor. Este vínculo entre dinero y deseo es el núcleo del "túmulo fantasmagórico", de la *muerte* como forma residual que es la máxima productora de lucro. La *vela* no es otra cosa que ese vínculo, la ligadura entre lo inerte y lo vivo. El mismo Abelardo I lo reconoce: "mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a *passar os umbrais* da eternidade sem uma vela na mão?" (Andrade, 1978, 83, subrayado mío). Mayor es el número de muertos, mayor es la ganancia – y todo gracias a la venta de velas.

En sus escritos sobre el surrealismo, Hal Foster asoció el fetichismo de la mercancía de Marx y la noción de lo siniestro de Freud con el advenimiento de un nuevo tipo de sujeto. "In effect" – sostiene el crítico norteamericano –, "the commodity becomes our uncanny double, evermore vital as we are ever-

more inert" (Foster, 1995, 128). Ya Marx había dado, para hablar de la fetichización, el célebre ejemplo de la prostituta que cuesta lo mismo que una mesa, por lo que parece que la mesa se moviera por sí sola. Y en su ensayo sobre lo siniestro, Freud reafirma la observación de Jentsch de que una de las fuentes de lo siniestro es "la semejanza de lo inerte con lo vivo cuando llega demasiado lejos" (Freud, 1976, 233). La consumición de la vela (y su carácter mercantil y siniestro a un tiempo) ya está independizada de la voluntad humana pero, a la vez, regula sus acciones. El fenómeno es el del *automatismo*, que se erige como una de las cuestiones claves del arte dramático oswaldiano. ¿Quién habla? ¿Quién actúa? Nadie. Todos son hablados, actuados o manejados como marionetas.¹⁴ Ni siquiera el "americano" – "o último que aparece e o único que fala" – llega a constituirse como un sujeto autónomo, ya que su única frase en toda la obra es "Oh! good business!", como si su única tarea fuera testificar el éxito de las relaciones mercantiles sobre las humanas (en este caso amorosas). Es un mundo frío en el que la luz y el calor de la vela nada pueden hacer.

Graciliano Ramos fue el primero que advirtió que las claves de la obra de Oswald eran el automatismo y la mercantilización de lo humano: "As mercadorias humanas que circulam nesse negócio são interessantes: há a mulher e o homem que não é homem, o literato que dança na corda bamba com medo de avançar ou recuar, a polaca que se tornou importante e virou polonesa, a sogra que não é de ferro, o sujeito que recebe dinheiro para organizar milícias, gente esfolada, completamente sem pele, e que ainda querem continuar a esfolar, como se isto fosse possível" (Ramos, 1989, 163). En la lectura de Graciliano, el sujeto es al mismo tiempo activo ("esfolado") y pasivo (es "esfolado"), sin comprender que eso lo conduce a dañarse a sí mismo. Pero eso no lo hace "degenerados", como propone el texto, sino "interesantes": son los deseos en una sociedad en que la mercantilización precede a lo humano (no se trata de una medicalización del deseo sino de su economía). En el mundo de la mercancía, los sujetos, sin saberlo, desean su propia muerte (la vela se transforma en el objeto deseado por excelencia). Muerte y deseo coinciden.

En la risa que provoca Oswald al exhibir este automatismo escandaloso (yo deseo tu muerte aunque eso signifique la mía), la obra encara una zona de mucho más difícil resolución que la que había encontrado en el expediente del progreso histórico. Heloísa, los Abelardos, aun el mismo Mister Jones, se nos presentan como las marionetas de una agitación social (la del dinero) en la que nosotros también somos espectadores y participantes. Es una dinámica activa y omnipresente que, de todos modos, resulta irrealizable. Todo sucede, en palabras de Graciliano, “como se isto fosse possível” pero, en realidad, el único resultado es el “esfolamento” mutuo y el luto asegurado. ¿Cómo desviar al deseo de este destino funesto? La respuesta *historicista* de Oswald confiaría en la evolución dialéctica de sus propias fuerzas. La risa, desde esta perspectiva exterior a los personajes, los condena a la degeneración y a la extinción inevitable. Pero en la obra hay otra risa, la que no impide el luto y lo afecta con su energía transformándolo en un entierro festivo. Ya no se mira a los personajes desde afuera sino que se comparte su propio destino en un diagnóstico mucho más preciso y acuciante de los aciagos años treinta y de la cultura brasileña. Es la otra respuesta que nos entrega *O Rei da Vela*: la risa diseccionadora, que revela nuestro propio automatismo y nos enfrenta a lo siniestro de la mercancía.

NOTAS

¹ Este artículo fue realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

² Fonseca (1995) explica el significado del término “casaca de ferro”: eran los anunciantes del circo que hacían un trabajo subalterno. Esta posición del intelectual se traslada al armado estructural de *O Rei da Vela* en la que los personajes intelectuales ocupan un lugar marginal y dependen de las órdenes y deseos de los personajes principales.

³ Este texto, que encabeza las tres obras dramáticas, está fechado el 25 de abril de 1937.

⁴ La obra, que tiene un extenso prólogo fechado en 1942, fue incluida en *Poesias completas* y lleva las siguientes fechas de composición: “1933 - 1939 - 1942”.

⁵ *A morta* tiene como subtítulo “Ato lírico em três quadros”, pero el lirismo se presenta más ligado a la muerte y al automatismo que a la producción de vida. Además, Oswald no escribe ni publica poesía durante la década del treinta y la relación entre poesía y sociedad capitalista sólo se va a resolver durante la década siguiente, con el enfretamiento bélico de la Segunda Guerra Mundial. Ver “Poesia e artes de guerra” en Andrade, 1972.

⁶ Abelardo II se define como “o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro” (Andrade, 1978, 74).

⁷ En el caso de Abelardo se trata, de todos modos, de una masculinidad subalterna, en la medida en que debe ceder el derecho de pernada a Mister Jones.

⁸ El término se utiliza con frecuencia, como en este parlamento de Abelardo I: “Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil” (Andrade, 1978, 106). La voz autoral de las indicaciones escénicas del segundo acto se dice que hay “homens esportivos, hermafroditas, menopausas” (Andrade, 1978, 87).

⁹ Un eco de este traslado puede verse en la frase que le dice Abelardo I sobre la madre de Heloísa: “Ela é um personagem do gracioso Wilde. Eu sou um personagem de Freud!” (Andrade, 1978, 93). Max Nordau, en su libro *Degeneración*, le dedica un extenso pasaje de su obra a Wilde en el capítulo “Decadentes y estetas”, perteneciente al libro tercero: “El egotismo”.

¹⁰ En julio de 1929, la *Revista de Antropofagia* anunciaba el “Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia”, cuyo objetivo era pedir “algunas reformas de nuestra legislación civil y penal y en nuestra organización político-social”. En el decálogo que presenta, la mayoría de los ítems se relacionan con la legislación de la familia: se pide, entre otras cosas, el “Divorcio” y la “Maternidad consciente”. En la visión antropofágica, la herencia, la propiedad y la figura paterna son los blancos de la crítica al orden social, y estos elementos se presentan también en *O Rei da Vela*. Sin embargo, la perspectiva en el planteo dramático no gira, como en la antropofagia, alrededor del atraso moral. La consideración de los males familiares se hace a la luz de la dominación económica que ejerce el imperialismo. En la obra de teatro, importa menos modernizar que concientizar, y el acento no está puesto tanto en las costumbres como en las bases materiales, mostradas como determinantes.

¹¹ Oswald rescata de su pasado el componente sarcástico. “Do meu fundamental anarquismo” – escribe en el prólogo de 1933 – “jorrava sempre uma tonte sadia: o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer” (Andrade, 1989, 10). Efectivamente, el sarcasmo constituye la ligazón entre un periodo y otro y da una buena descripción de las estrategias oswaldianas. Sarcasmo, además, viene del término “sark” (morder), raíz que también se encuentra en la palabra “sarcófago”.

¹² “Moscou irradia no coração dos oprimidos”, constata Abelardo I cuando escucha la radio, la única voz positiva de todo el texto.

¹³ Según Boris Fausto, en el comunismo de los años 30 era habitual la concepción de una sociedad dualista, dividida entre una premoderna (rural y arcaica) y otra capitalista (de incipiente carácter urbano) (Fausto, 1997, 11).

¹⁴ El tema también aparece en *A morte* pero con un tono bastante diferente: la historia es una lucha entre los vivos y los muertos y el esfuerzo de “O Poeta” por hacer retornar al mundo de los vivos a su amada “Beatriz”. Con una perspectiva más freudiana que *O Rei da Vela*, la “farsa” recurre a elementos del gótico y de los cuentos de misterio, tratando de plasmar lo “bello horrible” (Andrade, 1978, 14). Ya desde un principio, se indica el clima mortuario que atraviesa la obra y el hecho de que “o único ser em ação viva é a Enfermeira”. Además, en el primer cuadro “quatro Marionetes, fan-

tasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas” (Andrade, 1978, 13) vuelven a traer el carácter siniestro del *automatismo* y su centralidad en el teatro oswaldiano. Frente a la acción de los cremadores, las marionetas implican una acción desligada de la voluntad, que es la vitalidad que a los personajes les falta.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Oswald de. In: _____. *Teatro. A morta, O Rei da Vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Prólogos de Antonio Candido, Haroldo de Campos e Mário da Silva Brito. São Paulo: Global, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Compilação, introdução e notas de Maria Eugénia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990.

BORGES, Dain. ‘Puffy, Slothful and Inert’: Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940. *Journal of Latin American Studies*, v. 25, n. 2, 1993.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: Historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: MIT Press, 1995.

GILMAN, Sander. *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race, and madness*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1985.

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

LEVI, Neil. ‘Judge for Yourselves!’ – The *Degenerat Art* Exhibition as Political Spectacle. *October*, n. 85, Summer, 1998.

MENDES, Murilo. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. In: _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1989.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Prólogo de Augusto de Campos. Ed. fac-similar. São Paulo: Abril Cultural, 1982.