



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EL DRAMA DE FIDEICOMISO EN UMBRAL DE JUAN EMAR:

OBRA TOTAL Y ACTO ÉTICO

Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Literatura

María Constanza Vargas Peirano

Profesores Guía: Malva Vásquez

Cristián Montes

Santiago de Chile, año 2015

El Drama de Fideicomiso en Umbral de Juan Emar:

Obra Total y Acto Ético.

FICHA RESUMEN

NOMBRE DEL CANDIDATO: María Constanza Vargas Peirano.

PROFESORES PATROCINANTES: Malva Vásquez - Cristián Montes.

PRÓPOSITO DE TITULACIÓN: Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

TÍTULO: *El Drama de Fideicomiso* en *Umbral* de Juan Emar: Obra Total y Acto Ético.

INFORMACION DE CONTACTO: cvargaspeirano@gmail.com

RESUMEN DE LA TESIS:

Este trabajo se propone como un estudio referido a la obra de Juan Emar, en específico de *El Drama de Fideicomiso*, transcripción híbrida que se constituye como una novela/drama al interior del Primer Pilar de *Umbral*, *El Globo de Cristal*. Para ello, nuestro autor reubica y descoloca las tradicionales fronteras ópticas entre las categorías de autor/actor/espectador/lector, texto dramático/puesta en escena/novela autobiográfica, lo que conlleva un cuestionamiento directo respecto de nuestras formas de representación (Crítica a los artistas y públicos burgueses).

Al interior del DF, sin embargo, Emar no solo se preocupa de problemas relativos a la esfera artística, sino que también configura esta Novela/Drama como una acérrima crítica a las relaciones que se gestan entre Estado e Iglesia en Chile. En dicho sentido, Emar advierte en los ideogramas de la Patriotería y de la Beatería, respectivamente, la raíz de nuestra nación chilena. Para ello, despliega en el DF una transcontextualización paródica (Hutcheon) de diversos momentos históricos asociados a la genealogía en Occidente de dichos ideogramas, los que, junto con el valor satírico que logran tras su nueva disposición en la novela/drama, también dan cuenta de una nueva perspectiva de la historia. Con ello, Emar busca demostrar el nexo ineludible entre las Estéticas de lo Total y la implantación de determinados ideogramas al servicio del poder. Es esta denuncia la que se constituye en un Acto Ético (Bajtín).

AGRADECIMIENTOS

A todos quienes contribuyeron con sus lecturas, comentarios, y sobre todo apoyo (de todas índoles) para el desarrollo de este trabajo.

También al Estado de Chile, a través de sus becas Conicyt para estudiantes de Magíster en Chile.

Imaginemos una sociedad en la que todo el mundo fuese o cínico o masoquista, o ambas cosas. En esta situación, no habría necesidad de ideología, en el sentido de un conjunto de discursos que oculten o legitimen la injusticia, porque a los masoquistas no les importaría su sufrimiento y los cínicos no tendrían problemas en vivir en un orden social explotador.

Ideología, Terry Eagleton

ÍNDICE:

1.	Introducción:	1
2.	Objetivos: General y Específicos e Hipótesis de Investigación:	10
3.	Marco Teórico:	12
4.	La categoría de Obra de Arte Total en Wagner:	15
4.1	Juan Emar y su lectura de Wagner: una breve contextualización	17
4.2	Concepto y características básicas:	19
4.3	Nietzsche y sus críticas hacia la estética wagneriana:	25
5.	El ejercicio artístico como Acto Ético: los aportes de Mijail Bajtín:	31
6.	El Drama de Fideicomiso como una pregunta abierta por el rol del arte:	40
6.1	Introducción: sobre la forma	40
6.1.1	Emar y su pregunta por la Forma de El Drama de Fideicomiso: novela-drama:	41

6.2	Relaciones entre la Actitud de don Fidey de Comiso y el Valor de la Duda	47
6.2.1	Un ejemplo del ejercicio del Valor de la Duda: debate entre Don Fidey de Comiso y Lorenzo Angol	53
6.3	El D.F como apelación directa a los públicos: su noción de Espectáculo	62
6.3.1	Tópico Arte/Vida en El Drama de Fideicomiso: ligazón con el “Valor de la Duda” bajtiniano:	72
6.3.2	Ejemplo del tratamiento en el DF del tópico Arte/Vida: relación con la tradición histórica del teatro y concepto mismo de tradición	74
7.	Emar y su visión de las relaciones entre Iglesia y Estado: una lectura desde la estética de la Obra Total:	80
7.1.	Comparación entre el concepto de arte wagneriano y emariano: una contextualización	82
7.2-	Urbano II y José Miguel Carrera y su relación con los ideologemas de la beatería y la patriotería:	87
7.3	El episodio de la Sagrada Lanza	105
7.4	Últimas escenas en el DF: el rol de Onofre Borneo	108
8.	Conclusiones:	116
	Bibliografía:	140

4. Introducción:

La siguiente tesis, enmarcada en la investigación del proyecto Fondecyt Regular “Obra Total y Simultaneidad de lo Heterogéneo en Umbral de Juan Emar”¹, busca dilucidar la importancia que tenía para Juan Emar, en el *Drama de Fideicomiso* (en adelante: DF), las reflexiones referidas al **estadio ético-estético** – esto es, las repercusiones de una determinada postura ética sobre la concepción de la creación artística. Ello implica considerar tanto los *efectos* que dicha creación busca surtir sobre su público, como el tratamiento, a partir del diálogo vivo con la tradición, de temas relacionados al ámbito político-ideológico. Es la preocupación por una postura ética de frente a los temas ya mencionados la que lleva a Emar a recurrir, a nivel de la diégesis, a una serie de estrategias metafictivas² que permiten que el DF se constituya “simultáneamente, como crítica y creación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse nunca él mismo en tela de juicio.” (Orejas, 2003: 76). Al respecto, proponemos que el peculiar tratamiento emariano del estadio ético-estético se evidencia en la crítica hacia los dos órdenes hegemónicos que, a juicio de Emar, dominan a la sociedad chilena: estos son los -para nuestro autor- vicios de la *beatería* y la *patriotería*.

En *El Drama de Fideicomiso*³, a considerarse al modo de una narración intercalada al interior del *Primer Pilar*, Emar describe y caracteriza a ambos ideogramas (la *beatería* y la *patriotería*) como efectivos mecanismos rectores del comportamiento de las masas, con el fin *de perpetuar en la praxis social misma* determinados poderes, asociados al

¹ Esta Tesis para Optar al Grado Académico de Magíster en Literatura (UCH) se inscribe en el marco del FONDCYT REGULAR (2013-2015): “Obra Total y Simultaneidad de lo Heterogéneo en Juan Emar”. Proyecto a cargo de la Dra. Malva Vásquez. Coinvestigador: Pablo Oyarzún.

² Dentro de los que consideraremos: puesta en abismo, tópico historia ficción, tópico arte/vida, plurivocidad, metalepsis, etc. Vid en apartados posteriores el desarrollo de los mismos.

³ A partir de ahora, abreviado como *DF*. Novela-Drama que se desarrolla dentro de la cronología de la Noche Cinco dentro de las biografías escritas por Onofre Borneo; esto, al interior del primero de los cinco pilares de *Umbral* (El Globo de Cristal).

mantenimiento de un determinado control hegemónico en dicho marco social. Es por ello que, para efectos de este estudio, nos detendremos en la relación que identifica Emar entre *el arte y el poder*, y juntamente, analizaremos de qué forma el escritor realiza un itinerario crítico que se detiene especialmente en disquisiciones ligadas a la relación entre **ética y estética**, las que son posibles de advertir tanto al nivel de la *creación* como al de la *recepción* de una obra de arte (Polos *artístico y estético*, respectivamente).

Resulta, de tal modo, que nuestra lectura se orienta a develar cómo Emar advierte que **el poder⁴ se vale de las estéticas de lo total** no solo para inocular, sino que también **para perpetuar** –mediante la *naturalización* de estos ideologemas- **su poder simbólico⁵**. Frente a este panorama socio-político –que involucra un análisis respecto de los conceptos de *Patria, Nación, Estado* por un lado; y respecto de los valores defendidos por la religiosidad católico-conservadora⁶, por otro- que Emar, como *autor/creador⁷* (Bajtín) perfila su *DF* como un **Acto Ético** (Bajtín) en el sentido en que la diégesis desarrolla, por ejemplo, una crítica en contra de la pasividad de los públicos. En tal sentido, Emar llamaría a reorientar dichos esfuerzos escópicos (los del espectador) hacia un **acto responsable**, en el que deben coparticipar tanto el artista como el público asistente. Son estos quienes -en su relación con la obra artística- deben, a juicio de nuestro autor, apropiarse reflexivamente de la historia -tanto del presente como del pasado- en términos críticos, evitando caer en un mero voyeurismo “del consumidor”.

La crítica emariana se focaliza en las *estéticas de lo total*, de las que Richard Wagner es su primer teórico explícito, a través de su conceptualización de la *Obra de Arte*

⁴ En específico, el poder proveniente de los ideologemas aquí cuestionados: *beatería y patriotería*.

⁵ Solares señala: El símbolo alude a una metafísica o bien, como también lo anotan algunos filósofos, toda metafísica es simbólica. El símbolo alude a una realidad abierta difícil de presentar y que por lo tanto sólo puede ser referida de forma simbólica.” (Solares, Web). Si bien el símbolo es una entidad clausurada, es la única que se presta para abrir la posibilidad de respuesta a una serie de preguntas de orden trascendental, por cuanto el símbolo tiene como característica contener una respuesta de orden unívoco. Definición que se corresponde ampliamente con el uso de Wagner del símbolo, y que no solo se expresa en su afán de identificabilidad total entre el símbolo y el interpretante (quien, realmente, más que interpretar, se imbuje del símbolo, para quien este último se constituye en una epifanía), sino que se advierte en el tratamiento que de este símbolo se da en sus obras. Vid. para dichos efectos *Parsifal*.

⁶ Con esto, hacemos referencia a la primera alianza que surge entre el Partido Conservador y sectores más tradicionalistas de la Iglesia Católica en Chile.

⁷ “El autor-creador hace de la experiencia del mundo una experiencia estética. El autor pasa de ser productor del lenguaje, a ser creador del mundo. El creador-autor también ve al mundo de las ideas y lo estético”. En: <http://cosette.artician.com/blog/2011/08/autor-en-bajtn-y-lukcs/>

Total. Pues solo es posible desde dichas estéticas el congregar, alrededor tanto de la *beatería* como la *patriotería*, a un gran número de personas (al pueblo y/o a la masa) en un ideal común, de características totalizantes; ideal que finalmente se naturaliza como motor rector de las sociedades.

En este sentido, esta tesis se propone analizar cómo Juan Emar, en *El Drama de Fideicomiso*, **desenmascara los sistemas de representación**⁸ propios de una serie de órdenes hegemónicos (-Beatería y Patriotería)- como ideologemas que se autodefinen en términos de una lucha excluyente. Ejemplo de esto es el proceso de laicización del Estado chileno, que culmina con la constitución de 1925 y que cuenta con la *Cuestión del Sacristán* entre sus más bullados hitos; pero, a un nivel más abstracto, Emar detectará en el DF que las instituciones que solventan dichos órdenes hegemónicos funcionan en virtud, finalmente, de la alianza indisoluble entre **Iglesia y Estado**; esto es, en términos más abstractos y generales, entre el **Poder Religioso** y el **Poder Político**⁹).

Dicho desenmascaramiento, desde el punto de vista literario, es advertible a través de la configuración del DF como un *texto dialógico*¹⁰ (Bajtín) que incluye en su textura un corteo heterogéneo de voces, tiempos y situaciones. Esto permite que, en el fragmento de *Umbral* a estudiar, se refracten varias posturas que nutren y enriquecen el debate que Emar busca instalar en su obra. Con ello, el autor se desenmarca de una mostración unilateral, parcial y/o totalizadora de los fenómenos y sucesos acaecidos en el *DF*.

Para aproximarnos a esta problemática ético-estética, tomaremos algunos aportes de la teoría de Mijail Bajtín (1924), quien concibe al artefacto literario y a las relaciones que la obra suscita con sus lectores/espectadores desde la perspectiva de un *Acto Ético*. Veremos, a lo largo de este escrito, tanto ciertas afinidades como los distanciamientos entre ambos autores. A su vez, también analizaremos en esta tesis de qué manera Emar reintroduce y reinterpreta en *El drama de Fideicomiso* la Poética Wagneriana; estética que, si bien es

⁸ Aquí entrará en juego, y como veremos, una determinada forma de concebir la estética. Vid. Capítulo I de esta tesis.

⁹ Es en esta relación en donde insertaremos los debates ligados a la esfera ético-estética.

¹⁰ La Literatura dialógica es un enunciado tanto cultural como artístico que muestra el proceso de un intercambio entre un emisor y un destinatario, los cuales van alternando sus roles (Esto es, el plano de la conversación). Es aquí en donde vemos el parentesco de la teoría bajtiniana con la importancia que le otorga al diálogo socrático como construcción de una realidad consensuada.

criticada por Emar en varios de sus aspectos, no deja de ser reconocida como la única capaz de crear un sentimiento coral de comunidad. Con ello, advertiremos que también los propios postulados ético-estéticos de Emar se nutren de ciertos mecanismos propios de las estéticas totales; la diferencia, como veremos, se hallará en la inflexión ética que ambos autores imprimieron sus postulados.

Lo anterior, en relación a los estudios sobre el autor, permitirá contribuir al estudio de las relaciones entre ética y *estética* en el trabajo del escritor chileno, enriqueciendo las lecturas referidas a los otros campos de la crítica emariana (Campo Cultural, Historia y Nación, Lo Esotérico, Lo Espacial, Lo Demónico, Lo Intertextual entre los más señeros¹¹); a la vez, permitirá incorporar a futuros análisis las numerosas obras inéditas, cartas, dibujos y documentos del autor¹², las que han ido emergiendo a la luz pública en el transcurso de los últimos años.

En síntesis, **esta tesis intentará** mostrar y analizar de qué mecanismos literarios se vale Juan Emar para realizar una relación, en *El Drama de Fideicomiso*, entre la categoría wagneriana de **Obra de Arte Total** (En términos más generales, entre las *estéticas de lo total*) y los ideogramas dominantes de Occidente (Centrando su denuncia en las ligazones entre Iglesia-Estado). Para el caso de Chile, en específico, esto se redobra en los ideogramas de la *beatería* y la *patriotería*. Lo anterior, conformaría a *El Drama de Fideicomiso* como un artefacto literario enmarcado en las preocupaciones ético-estéticas de su época (el rol del arte, del artista y de los públicos). Para ello, esta obra desplegaría un diálogo vivo con la tradición (recreación de diversos tiempos históricos sobre escena). En dicho marco, y para efectos del campo artístico nacional, la tradición academicista es duramente criticada por Emar debido a sus vínculos con la *beatería* y la *patriotería*. Ergo, resulta del entendimiento del DF como un espacio abierto al dialogismo, que puede apelarse a una escritura *responsable* (Bajtín), lo que constituiría a este drama como un texto inscrito en la categoría de un **Acto Ético** (Bajtín).

¹¹Estudiados por Lastra (1989), Lizama (1995), Brodsky (1990) Canseco Jérez (1989), Álvarez (2009), Rubio (1999), Cantín (2004), Traverso (1999; 2003), Covarrubias (2007), Rubio (1999). Además de los Estudios de Lastra, Brodsky (1996), Wallace (1993; 1998; 2014), Varetto (1993-1995), Piña (1998).

¹²*Cartas a Guni*(Piña, Lastra, Brodsky: 2010), *Don Urbano*, que se corresponden a diversos dibujos del autor (2011) y el recientemente aparecido *Cavilaciones* (Wallace 2014).

5. Objetivos: General y Específicos e Hipótesis de Investigación:

2.1 OBJETIVO GENERAL:

Evidenciar la lectura que Juan Emar, en *El Drama de Fideicomiso* -en clave de “Transcontextualización Paródica” (Hutcheon)- realiza de las estructuras de dominación propias de la relación entre Iglesia y Estado (Deteniéndose en el caso específico de Chile, para luego, a partir de allí, trazar una genealogía de esta alianza en Occidente que justifique la pervivencia de estas supremacías). Estas hegemonías de corte simbólico -la beatería y la patriotería- son las que Emar detectará ancladas a los postulados y presupuestos propios de *las estéticas de lo total*. Es esta denuncia, efectuada desde una forma *responsiva* (Bajtín) lo que nos permite situar al drama emariano en la esfera de un Acto Ético (Bajtín).

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

-Identificar las distintas estrategias literarias -plurivocidad, metaficción, tópico arte/vida, tópico-historia y ficción) que conforman a *El Drama de Fideicomiso* como un artefacto que dialoga responsablemente (Bajtín y el *Acto Ético*) con la tradición artístico-estética.

-Vincular lo anterior con el itinerario reflexivo que en *El Drama de Fideicomiso* se realiza del concepto de *Obra de Arte Total*. Es dicha lectura la que otorga el valor estético de la obra en su calidad de *Acto Ético* (Bajtín), como respuesta y posicionamiento activo en relación a las fuerzas hegemónicas que Emar denuncia en su escrito.

2.1 Hipótesis de Investigación:

Las *estéticas de lo total* son analizadas por Juan Emar como constructos estéticos capaces de masificar ciertos proyectos hegemónicos: La *Fe* en la Iglesia; la *Fidelidad*¹³ a la Patria. Es esta lectura crítica que propone Emar la que inscribe a su *Drama de Fideicomiso* como un *Acto Ético* singular (Bajtín y la idea de la *Responsabilidad*).

De este modo, Emar, mediante una *Transcontextualización Paródica* (Hutcheon) de diversos momentos históricos, conceptos, cosmovisiones y textos asociados a dichas *estéticas de lo total*, no solo devela sus fundamentos, sino que se posiciona en un rol crítico respecto de dicha tradición artística; para ello, concibe el rol del artista desde *el valor de la duda* (Bajtín). De este modo, Emar se sitúa dentro del marco de la tradición de las *estéticas de lo total* desde una singularísima perspectiva crítica.

¹³ Veremos posteriormente que estos conceptos en cursiva responden a la pregunta por el paratexto (título) del Drama, además del nombre de su protagonista, Don Fidey de Comiso.

3. Marco Teórico:

El Marco Teórico que utilizaremos para el análisis de *El Drama de Fideicomiso* considera su inscripción en una serie de temáticas. Por una parte, nos detendremos en la particular relectura que, en el DF, Emar despliega del concepto de Richard Wagner de *Obra de Arte Total* (*gestamtkunstwerk*), hecho que nos permitirá aproximarnos a su posicionamiento ético-estético. Para ello, nos basaremos en algunos planteamientos de Wagner, de los que, para efectos de este estudio, distribuiremos en dos momentos que permiten desplegar la evolución de su pensamiento referido a la relación entre ética y estética. El primer momento se caracteriza por un predominio de la teoría estética, mientras que el segundo reacomoda las preocupaciones del pasado al servicio explícito del poder. Para el primer periodo, nos basaremos principalmente en la lectura que de los textos *Arte y Revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851) que realizan los autores Gunther Poltner (2003), Paolo Bolpagni (2011) y Alain Badiou (2013); mientras que, para el segundo momento, trabajaremos con los textos de Wagner *La Revolución* (1849) y *Sobre el Estado y la Religión* (1864).

Por otra parte, y a un nivel narratológico del análisis, Emar se vale de la estrategia literaria de la *transcontextualización paródica*¹⁴ de diversos momentos históricos, al generar la simultaneidad del tiempo heterotópico sobre escena, a fin de (re)presentar determinados tiempos históricos que, para existir, requieren convivir asociados a determinadas estéticas (La relación entre las Cruzadas y el Gótico, por ejemplo). Es en esta esfera del análisis en donde se inscribe el debate que Emar entabla con la tradición artística, lo que lo lleva a cuestionarse, por ejemplo, respecto de lo que la academia entiende por clasicismo anquilosado, oponiéndolo a la “tradición viva” del verdadero artista (*Notas de*

¹⁴La Transcontextualización Paródica se refiere, en simples términos, al trabajo de **cuestionamiento de los anteriores modelos literarios**, sistematizados en un criterio de ordenación que defiende una determinada “tradición artística”, **a fin de proponer una “tradición otra” que revalora y rejerarquiza**, desde las preocupaciones del hic et nunc, los valores asociados a determinadas “cristalizaciones de la tradición”. Así es como señala Sanguse tomando a Joyce como un primer ejemplo: “La inversión aparece como el objeto usado por Joyce para tomar una distancia irónica de su modelo. Para Hutcheon, esta es una de las dos operaciones fundamentales a las que recurre la parodia. La otra es una transcontextualización, que consiste en asignar “un nuevo contexto” a los objetos parodiados, tal como lo hace Eco en *El Nombre de la Rosa*” (Sanguse 34)

Arte). En tal sentido, las críticas al clasicismo resultan un fructífero ejemplo de este debate, inscrito en la *Querrela entre Antiguos y Modernos*; querrela que Emar no solo desarrolla a nivel discursivo entre los personajes, mediante los debates que se suscitan sobre escena, sino que, al mismo tiempo, a nivel de los juegos intertextuales al interior del DF¹⁵. Es aquella relectura la que configura, en definitiva, un presente que precisamente se entiende como tal en virtud de una “reflexión que vivifica la tradición artística” (es decir, lectura que se instala *desde* la preocupación explícita del texto sobre el canon que lo antecede y la posición que la obra ocuparía en dicho canon). Es así como, en la misma transcripción de Onofre Borneo del DF, vemos que el biógrafo se sirve, para transcribir el drama, de desdoblamiento metafictivos tales como la puesta en abismo o la metalepsis (Vid. Carrasco, 1981). Este “cambio de nivel”, el que posibilita a Emar, como autor/creador, transitar por diversos momentos históricos, el que a su vez permite en su texto la emergencia de ciertos postulados contrahegemónicos, mediante la superposición paródica de diversas realidades que interactúan en simultáneo¹⁶.

Finalmente, *El Drama de Fideicomiso*¹⁷ será puesto en relación con los aportes de la propuesta estética bajtiniana, la que, alejándose de la fruición desinteresada, concede a la obra literaria el carácter inalienable de constituirse como un *Acto Ético*. Para ello, trabajaremos como fuente principal con el texto “Hacia una Filosofía del Acto Ético” (1919). En otras palabras, Emar, además de su denuncia alegórica de la relación entre el arte y el poder (Estado-Iglesia), concibe su obra como un constructo ético-estético que dialoga, desde su lugar *responsable de ser en el mundo* (esto es, y para efectos de una relación ética con el canon y la tradición) con la *tradición viva* de la historia del arte y la literatura en Chile.

¹⁵Un ejemplo clásico de este fenómeno lo podemos advertir en el Prólogo del *Quijote* de Cervantes, en donde se parodia la forma y el tema del soneto. Para profundizar sobre este tema en Umbral, Vid. Vázquez, Vargas: “La Querrela entre Clásicos y Modernos en Umbral de Juan Emar”. En: Estudios Filológicos n.51 Valdivia jun. 2013.

¹⁶ En este fenómeno (que se asocia al particular tratamiento emariano del tópico historia y ficción, y que atraviesa buena parte de su obra) advertimos lo que Cornejo Polar acuña como “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar, 1983): esto es, entender el fenómeno de nuestras literaturas desde la “confluencia de la divergencia”. Temas estos a tratar a lo largo de este trabajo.

¹⁷ Lo que, a nivel de forma otorga a este texto literario la característica de un híbrido textual (dialogismo, inclusión de diversas perspectivas de recepción, unión arte/vida, tópico historia y ficción) que decanta en una “novela/drama”. Vid. apartados posteriores.

Por otra parte, también se pasará revista a la vasta tradición asociada a *El Caso Wagner* (Esto es, la pugna entre arte y poder, en cuanto el arte, en estas *estéticas de lo total*, tiene la finalidad de conformar una comunidad¹⁸), cuestionándose, desde una inflexión ética, la ligazón entre las *estéticas de lo total* y la implantación de órdenes hegemónicos (*Beatería* y *Patriotería*). Con ello, se apela directamente a cómo las hegemonías dictaminan de antemano el qué y el cómo debe ser entendido el acto del espectador, enraizándose tales preceptivas en la conciencia de las masas.

¹⁸ De allí, por ejemplo, las críticas de Theodor Adorno a la Obra Total wagneriana, en virtud de su excesiva recurrencia a la espectacularización, lo que lleva, finalmente, a entender el arte como un simple fármaco destinado a atontar a los públicos burgueses (y a los otros públicos). Para el teórico de Frankfurt, a mayor espectacularización, mayor anulamiento de la diferencia.

4. La categoría de Obra de Arte Total en Wagner:

Emar -en el fragmento narrativo de *El drama de Fideicomiso*, incluido en *Umbral, Primer Pilar*- realiza una reflexión crítica del rol del arte no solo en relación con el contexto de la Modernidad, sino que también en lo referido a ciertos momentos claves de la historia: así es como en el DF se atraviesa tanto por la relación entre la tragedia y la teocracia helénica¹⁹, como por las Cruzadas y su pujanza a favor del Gótico, además de la ligazón que el primer “arte nacional chileno” traza muchas veces a favor de las Luchas Emancipatorias y su ideal soberano; empresa, esta última, vinculada directamente con la necesidad de contar con un “Arte Nacional” que sirva a cohesionar la pujante sed identitaria de un Estado incipiente. Emar, en dicho sentido, concibe el rol del artista en virtud a cómo lo entendería *un sujeto responsable* (Bajtín); esto es, el que está en el deber inalienable de dialogar - a fin de situarse activamente en su presente - con la tradición artística, lo que se relaciona, como veremos, con la apertura del *Gran Diálogo*²⁰ propuesta por el teórico ruso.

De este modo, Emar coincide en que -tanto el arte de la Modernidad y su relación con el Estado-Nación, como la campaña de las Cruzadas (S. XI) y el advenimiento del gótico (ambos momentos, desarrollados en el *Drama de Fideicomiso*)- son empresas históricas colosales inscritas en los mecanismos de captación de masas propios de las *estéticas de lo total*, dado el rol capital otorgado en estas estéticas al *efecto* estético que deben surtir sobre las masas (lograr una masa homogeneizada en una idea rectora e incuestionable, idea que -en los marcos de la mitificación de la estética misma- data del origen de los tiempos²¹). Lo colosal de tales empresas, por ende, solo puede justificarse en virtud de la implantación en las sociedades de ideologemas que portan, como valores característicos, el amor incondicional y muchas veces irreflexivo a ciertas verdades que se asumen como incuestionables.

¹⁹ Tema que al interior del DF se trata verbigracia la figura de Otelo, mas que no se halla desarrollado en esta tesis, sino que en un artículo en preparación.

²⁰ A definir en apartados posteriores.

²¹ He aquí su inscripción en el tiempo mítico, esto es, dictado por una tradición imperecedera y sempiterna (Lo que alude a una totalidad cerrada).

En el DF, esto se traduce, para Emar, en el catolicismo como rector ético de las vidas de los hombres, por causa de ser “portador de la verdad última”, para posteriormente detenerse en el patriotismo, como ideologema que en América Latina y en Europa desplazaría a este primer enclave, en virtud de la *mitificación del origen* de la *Patria*²², la que tomaría el lugar de Dios en una sociedad cada vez más dominada por la ratio ilustrada. Es decir -y ponemos como ejemplo el caso de los liberales- abrazan estos, con el fervor reservado antaño a la curia romana, a la Patria²³ como a su nuevo ídolo.

Emar, sin embargo, no se queda sólo en la superficie del problema, sino que devela en qué medida estas *formaciones de discurso*²⁴ (Foucault) pueden ser leídas desde la estética de Richard Wagner, quien siempre fue consciente de las relaciones entre el arte y la conformación de sociedades. Para el caso de la Modernidad, Wagner explicita –de modo un tanto maquiavélico- la relación entre la *naturalización* de ideologemas al servicio de un determinado poder. Lo anterior, se traduce tanto en la exaltación de la figura monárquica - como la única capaz de comprender y *padece todos los dolores del mundo*- como en la conformación de una opinión pública que sustente y refuerce, a través de prácticas cotidianas, las *formaciones discursivas* ya mencionadas. En efecto, la lectura emariana de

²² En su investigación, Gisela Catanzaro deduce que el ideologema de lo patrio se nutre de una vertiente tanto mítica como romántica, pues la patria no es solo una creación que nace con el mito de su intemporalidad, sino que con el deber compartido de dar la vida por ella. (La Patria como sentimiento, en términos de Renan). De allí que la investigadora desmenuce el carácter “imaginario”, esto es, mitificado de la idea de Nación, hecho que Wagner explicitará en textos teóricos, como veremos. De allí que Catanzaro señale: “El rasgo distintivo de la nación moderna: su carácter de “comunidad imaginaria”, inventada, **puro efecto de las estrategias constructivas del poder**” (Catanzaro 36). El arte, en dicho sentido, se alinea con el poder mediante estrategias tendientes a la convocación pletórica de las masas.

²³ Para nuestro caso (Chile), ya tenemos en nuestro proceso de Emancipación tres diversas Patrias: Patria Vieja, Patria Nueva y la Madre Patria (España).

²⁴ Dado que para Foucault toda *formación de discurso* transita por diversos campos asociados (esto es, por ejemplo, la esfera de lo sexual como lugar (campo) desde donde el poder político y religioso (otros dos campos) pueden dictaminar las leyes de lo correcto y lo posible; o en otras palabras, tienen la legitimidad de hacerlo), señalamos que Emar detecta en las *estéticas de lo total* ciertos dispositivos propios de los discursos hegemónicos, a tal punto de contribuir estas estéticas a la conformación de discursos fundantes de un nuevo orden: “Foucault sugería que nuestro tiempo (es decir, el que comienza en el siglo XIX) había visto aparecer lo que él propone llamar **“fundadores de discursividad”**. Estos autores no son solamente los autores de su obra, **sino que han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos**”. (Bellour 151). Ejemplos de esto, otorgados por Foucault, son el discurso propio del psicoanálisis y el marxismo, en los que también se detiene Emar en el desarrollo de su obra (Vid. Miltín 1934). Es en este sentido que, para nosotros, tanto la beatería como la patriotería comparten esta característica de ser fundadores de una discursividad que en el DF no solo es desmontada, sino que parodiada al punto de mostrarnos sus *verdaderas* intenciones.

este concepto impugna la estetización efectista del arte, en aras a exaltar un sentimiento que se homologa a una fe irrestricta en las promesas del poder. Esto lo lleva a disquisiciones en su *drama* sobre cómo las relaciones entre el poder político y el religioso aún están presentes no sólo en la contingencia moderna –a pesar incluso del tópico recurrente de *la muerte de Dios*- sino que también en los presupuestos artísticos y estéticos de Occidente.

4.1 Juan Emar y su lectura de Wagner: una breve contextualización:

Curiosa resulta esta asimilación que de Wagner realiza nuestro escritor, por una parte, por cuanto no es una recepción pasiva y/o textual de los escritos y obras del propulsor de la *gestamtkunstwerk*; desde la perspectiva de la tradición, por otra parte, nos hallamos perplejos ante el acierto de Emar de introducir su obra en uno de los debates más fructíferos de la teoría del arte y la literatura, por cuanto, no obstante *el cantor de Bayreuth* ha sido *casus belli* obligado de una amplísima gama de teóricos y pensadores²⁵, ninguno niega el magno impacto de su obra. Como en profundidad veremos, tales aportaciones se traducen, para el conjunto de la historia del pensamiento artístico, en avances tanto artísticos (ligados a la técnica) como estéticos (concepción del arte y del hombre).

Para realizar este itinerario crítico con respecto a la categoría de *Obra Total*, en el *DF*, el escritor chileno se vale de una “representación enmarcada” en la diégesis (la ida al teatro) , de un texto concebido por el Chino Fa: *El Drama de Fideicomiso*, lo que genera que el relato en curso (Genette) se constituya, a su vez, como la transcripción in situ de esta representación, en el contexto mayor, claro está, de las biografías que redacta Borneo, y que justifican a *Umbral* como corpus mayor. Transcripción que, al buscar rescatar la

²⁵ Figuran aquí los de Marx, Nietzsche, Adorno, Lacoue-Labarthe, Benjamin, Badiou, desde la filosofía; Alices Müller, desde el Psicoanálisis, y René Girard, desde una antropologización de la relación ego-pensamiento: estos dos últimos autores enfatizan sus disquisiciones respecto de la polémica Wagner-Nietzsche, tema que ningún crítico soslaya. Las referencias irán siendo citadas en la medida de su aparición. Esto, sin contar las glosas desde las letras: Mallarmé, Mann, las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas. Vid. Badiou, Alain (2010) para profundizar sobre estos temas.

experiencia de los espectadores/personajes, decanta en un texto híbrido (Novela-Drama) que se inscribe en el debate sobre el concepto de **Obra de Arte Total**; concepto que, tras ser acuñado por Wagner, es glosado desde el simbolismo (Mallarmé) hasta las vanguardias europeas y latinoamericanas (Tópico Arte/Vida). Su importancia para la modernidad, en términos generales, se vincula con la conciencia wagneriana respecto de los rasgos propios de un arte para las masas, a lo que sumaremos su visión en lo referido a las relaciones entre la Religión y el Estado. Como en profundidad veremos, tales aportaciones se traducen en disquisiciones que recorren tanto la esfera artística (ligados a la técnica) como la estética (concepción del arte y del hombre).

4.2 Concepto y características básicas:

En la utopía de la Gesamtkunstwerk se advierte un análisis de marca idealista, fenomenológica de la condición humana en su devenir histórico: en la tentativa de reconstruir una totalidad destruida, volviendo a lo prístino de la cohesión del individuo, Wagner busca realizar un sentimiento de unidad coral, (mediante un) proceso compositivo "sinérgico", capaz de crear una percepción simultánea del fenómeno estético.

Paolo Bolpagni.

Para efectos de este Marco Teórico, la problemática en torno a la OT se centrará en la relación que esta mantiene con el tópico arte/vida; esto es, desde el rol del arte que Wagner le asigna dentro de la sociedad, en tanto intento de conformación de una utopía comunitaria²⁶. Dicho tópico está estrictamente ligado al efecto estético de la *espectacularización del arte*, pues es solo ante la apelación irrestricta a los sentimientos como se puede identificar y contestar (y este es el espíritu que movía al primer Wagner) al *sensorium* alienado/hiperracionalizado de la modernidad.

²⁶ Más adelante nos detendremos en la importancia de esta utopía basada en el amor. En dicho sentido, si bien Wagner promete una liberación en el amor por el sacrificio, Emar se distancia de su antecesor, en tanto reconoce que tanto la OT wagneriana, como la tragedia griega y las Cruzadas y su emplazamiento artístico en el Gótico, si bien se basan en la consecución de una promesa trascendental (redimir al burgués a través del arte, redimir al espectador helénico de la hybris, redimir a los guerreros y constructores a cambio de su sacrificio por el ideal católico, respectivamente) son estéticas alineadas ideológicamente tanto con el poder político como con el religioso.

Es Wagner, precisamente, quien acuña el concepto de *Obra de Arte Total* en el texto *Arte y la revolución* (1849), para luego profundizar en *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851). Dentro de su poética, concebida especialmente para el espectáculo teatral (la ópera, en específico, que reúne música y poesía, pero que él denominará *drama*, a fin de desligarse del influjo del *canto parisiense*²⁷), la OT significaría la consecución de sus esfuerzos por dar con el hito que despertaría el mito de la nueva religión del arte. Para el autor de *Parsifal*, la *Gesamtkunstwerk* debe generarse a partir de un esfuerzo comunitario²⁸, por medio de la cooperación entre artistas (Alejándose de la idea de un artista-individuo²⁹), pues el arte es considerado como la fuente primaria de renovación espiritual³⁰ de una humanidad escindida (tanto por el racionalismo como por la modernidad): “La obra que puede ejercer una función de formación de la comunidad es una obra de arte del futuro. [...] En ella, una humanidad ha de celebrar su solidaridad” (Pöltner 173). Ejemplo de ello son sus colaboraciones con Franz Liszt³¹, quien compartía con su colega la idea de que a través de la música podían generarse *estructuras narrativas elocuentes*, esto es, portadoras de un significado narrativo identificable fácilmente por el

²⁷Badiou (2010) explica que la Ópera de París entendía que la suma –aditiva e irrestricta- de artilugios y medios expresivos bastaría para hablar de OT. Wagner es enfático en desligarse de esta perspectiva, ya que para él, la sumatoria *alla rinfusa* produciría solo un entorpecimiento de la comprensión (Redundancia): “la *confusión* de las diferentes especies de arte no puede más que turbar la comprensión. [...] Cuando el músico – es decir, el *absoluto*- intenta pintar, no produce ni una música ni un cuadro; pero si él quisiese acompañar con su música la contemplación de un cuadro real, podría estar seguro de que no se entendería ni el cuadro ni su música.” (Wagner, citado por Bolpiani 8).

²⁸ Para el caso de Emar, esto lo veremos mediante la creación de una novela-drama, en la que los espectadores participan directamente en la obra. Tema a tratar en apartados posteriores.

²⁹ Sin embargo, muchas veces se ha acusado a Wagner de tender también hacia una lógica del superartista, en consonancia con un acentuado personalismo del rol de hombre tras *la muerte de dios*. Adolphe Appia, hijo directo de Wagner, considera que es “el director de escena el mayor responsable de la unidad de todos los elementos del espectáculo teatral” (Ruíz 121). Idea que entronca con una de las más acaloradas discusiones referidas al Caso Wagner, esta es, la referida a la visión *non plus ultra* que Wagner tenía de sí mismo: “Ha anotado Carl Dahlhaus que Wagner, en su sed de aere perennius, “sentía su propia obra como *el verdadero y genuino* drama omnicomprendido, como el único de la era moderna, después de Shakespeare, que merece el nombre de drama”” (Bolgagni 4)

³⁰ Si bien hay que recordar que “La obra de arte no puede lograr por ella misma la unificación, sino que solo tiene la función de una comadróna: **puede desatar las fuerzas que conducen a un estado de enajenación**, pues es asunto del arte “darle a conocer a este apremio social su significado más noble, mostrarle su **verdadera dirección**” (Wagner, en Pöltner 174)”. Advertimos en las líneas finales de esta cita de Wagner su constante de ir en dirección hacia una “verdad única”, algo de lo que Emar busca desembarazarse a como dé lugar.

³¹ Recordemos las famosas musicalizaciones de Liszt de sonetos de Petrarca, de Dante, sin contar su sobresaliente versión del *Fausto* de Goethe.

espectador; pero no desde la razón, sino que netamente *desde el sentimiento*. Wagner acuña, para ello, el concepto de “comprensión del sentimiento”: “Wagner explica que la música tiene que ser el medio para ayudar a la expresión poética a conseguir su efecto, y que a la poesía tiene que importarle proyectar una imagen rápidamente comprensible de fenómenos, es decir, una imagen captada por el sentimiento sin resistencia **y que no tenga primero que ser interpretada**” (Pöltner 178), advirtiendo aquí una potentísima cercanía de Wagner con el modo de recepción de masas. Estas ideas ya habían echado raíces en tiempos románticos, en donde Schlegel³² es enfático en concluir: “Mientras las ideas no las hagamos estéticas, es decir, mitológicas, no tendrán interés para el pueblo” (En Pöltner 172).

Capitales son para Wagner las relaciones entre el arte y el pueblo, por cuanto entiende, al igual que Mallarmé, que “la obra de arte es la religión presentada de modo viviente; o en otras palabras, la religión es artificiosa cuando se niega a convertirse en religión de arte” (Wagner, citado por Pöltner: 173), idea que se inscribe en un contexto en el que el presente³³ no alberga muchas esperanzas. De allí, que el carácter ceremonial de sus obras³⁴ funcione como una potencia amalgamante respecto de una sociedad fragmentada y escindida (toda la atención recae, por ende, en la espectacularidad del rito como material sinérgico-unificante). Sin embargo, el compositor de Bayreuth era consciente de las dificultades que esto significaba en un contexto en donde el arte muchas veces era relegado a una función ornamental: “La expresión de la pérdida de identidad social es la fragmentación del arte en géneros artísticos aislados entre sí, así como el aislamiento del artista respecto del público (lo que lleva a la necesidad de, en vez de poder crear desde la comunidad, tener primero que constituirse una comunidad)” (Pöltner 174).

³² Si bien los románticos alcanzan las cúspides del idealismo, basándose en ideas cercanas al platonismo, muchas de sus ideas son aún detectables en Wagner. Pues para Schelling, “a) al arte (nueva mitología en forma de poesía) se le atribuye la capacidad de fundamentar formas de vida morales. b) la sociedad humana es la sociedad estética” (Pöltner 172). Veremos más adelante en qué medida el idealismo wagneriano también es utilizado por él mismo como una estrategia política, a fin de perpetuar el mecenazgo de Luis II de Baviera.

³³ “Wagner describe el presente como una sociedad de individuos concretos aislados, y al Estado como una máquina coercitiva que destruye la libertad” (Pöltner 174). A retomar en apartados posteriores. Veremos más adelante que el último Wagner se aleja de estas ideas.

³⁴ Parsifal misma, como drama sacro, había sido concebida por Wagner como un rito, en donde debían estar ajenas todas las presunciones del teatro tradicional: no debía aplaudirse al final, los asistentes debían participar en calidad de celebrantes y no de espectadores.

Ahora bien: ligado a la idea de una comunidad utópica de artistas que estará al servicio de las necesidades del pueblo³⁵, Wagner se basa en la Tragedia Griega³⁶ para su idea de comunidad, pues en ella se requería, mediante la catarsis, de la participación entre escena y público, lo que propiciaría la elevación espiritual de los celebrantes³⁷. Si bien Wagner asume como problemático el contexto de la modernidad, en donde el arte debe erigirse como el que acomete a despertar los sentimientos adormecidos por la ratio ilustrada, advertimos que es consciente de la orfandad de *la vida sin dios rector*. Por lo que asume, anclado desde su ser histórico, que el rol del arte es precisamente el de ser médium de la confraternidad entre los hombres³⁸, sobretodo en tiempos en que la modernidad instalaba prácticas cotidianas como el *flanneurismo* o el tendencioso individualismo.

Así es como Michela Garda detecta en Wagner un paso adelante respecto de sus predecesores, los románticos, pues para ellos, lo etéreo del tiempo se corresponde con un estado extático permanente, propio de las estéticas de lo sublime³⁹. Para Wagner, en cambio, es precisamente el tiempo lo que apremia, en vistas de la inminente *decadéce*,

³⁵ “Pues el arte solo es vivo, verdaderamente configurador de comunidad, si es engendrado por la vida misma. “El artista del futuro” tiene que ser el pueblo”(Wagner) Es decir, el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista, quien se encuentra activo dentro de una comunidad de artistas, el material en cuya exposición artística el pueblo puede reencontrarse a sí mismo del todo” (Pöltner 174)

³⁶ De esto ya tenemos precursores en los románticos: “Schelling utopizaba una íntima fusión de las artes en la tragedia, síntesis de música, palabra, danza, pintura, teatro, escultura, elementos heterogéneos amalgamados en la totalidad del “gran estilo”; mientras Schlegel soñaba con una interacción de los distintos lenguajes expresivos culminante en la “poesía universal y progresiva” ”(Bolpagni 3). Agrega Pöltner: “Esta concepción se encasilla en el esquema de la crítica ilustrada de la religión: por una lado, se reconoce la necesidad de una fundamentación religiosa de la sociedad humana, pero por otro lado se critica la forma no aún ilustrada sobre sí misma de esta fundamentación” (Pöltner 175)

³⁷ En concreto, a través de la purgación de la Hybris.

³⁸ “Lo que en la obra de arte de la tragedia griega era real de una manera nacionalmente limitada, en la obra de arte total debe realizarse de una manera supranacionalmente ilimitada. Y el mismo poder que elevó el mito griego a la obra de arte de la tragedia determina el “proceso de desarrollo desde la decadente comunidad nacional genérico-natural hasta la comunidad universal puramente humana”(Wagner) La historia que sigue con la decadencia de la Grecia Clásica es una historia de decadencia en la dirección de un “egoísmo absoluto”, mediante el que se engendran, sin embargo, y de modo dialéctico, las fuerzas opuestas de su superación” (Pöltner 175). Es decir, para Wagner la tragedia griega, como cimiento de occidente, es uno de los ingredientes más potentes de sus fuentes mitológicas, junto con el catolicismo y el panteón nórdico.

³⁹ Entendiendo que lo sublime, desde Schiller, trasciende la temporalidad histórica en términos de la mixtura de sensaciones contradictorias que provoca. Ergo, al situarse en una transtemporalidad, estas estéticas no se orientan a dar una solución concreta a los avatares de la historia (En este caso, solo se sitúan a contrapelo de la modernidad alienada, pero es incapaz de superarla).

causal misma de la tónica imperante del “desencanto del mundo”⁴⁰: “Si para los románticos de la primera generación, la perspectiva de una fusión entre las artes era vista como una meta que se entreveía más allá de la situación presente, un ideal evocado, deseado, en los ensayos de poética de Wagner ello representaba, en cambio, la única alternativa histórica⁴¹ no sólo posible, pero también necesaria” (Garda, citada por Bolpagni 3). Es decir, la urgencia wagneriana transparenta su visión de la modernidad como un nuevo *sensorium* que amenaza los ideales de comunidad⁴², por lo que resulta imprescindible focalizar sus esfuerzos en el carácter efectista como garante de una nueva forma de ver y comprender (esto es, desde la *comprensión del sentimiento*) a las obras artísticas. Se aprecia, a su vez, el pacto que Wagner sella entre la necesidad del efecto, que se corresponde al ámbito del arte en razón de una justificación salvífica (nexo arte/religión/rito: es en esta relación que se concibe el Festival de Bayreuth), y el ámbito de lo ético, en virtud de los patrones de conducta que se naturalizan –a través del rol aleccionador del arte- en una determinada sociedad.

A su vez, el constructo estético de OT intenta promover una relación fluídica entre los diferentes lenguajes artísticos y/o soportes semióticos en aras de lograr una experiencia sinestésica⁴³ basada en una lógica sensorial, en donde “el arte no es otra cosa que la satisfacción de la exigencia de conocerse a sí mismo⁴⁴ en un objeto presentado, admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su

⁴⁰ “Junod ha actualmente observado que el fenómeno se habría visto favorecido por una nostalgia de una “unidad perdida”, surgida como reacción compensatoria a aquello que Weber llamaba el “desencanto del mundo”, o bien, a lo que Leo Spitzer auscultaba como una “desmusialización de la sociedad” (Bolpagni 1)

⁴¹ Para Wagner la historia tendría una teleología positivista, que apunta hacia un ideal basado en el amor, como ya veremos en el desarrollo de este trabajo.

⁴² Idea que Emar pone de manera textual en boca de Don Fidey de Comiso, no sin una buena cuota de ironía: “Que el tiempo para la humanidad apremia, y que apremia porque el mal que se avecina es espantoso” (Emar 869). Frase que se emparenta con las teorizaciones actuales de Naomi Klein (1998) y su Teoría del Shock: en el miedo se halla la tierra fértil desde donde alimentar toda sed de promesa.

⁴³ De lo que podemos ver muchísimas aproximaciones en las obras de Mallarmé y los simbolistas; en la teoría de la dramaturgia (Appia, Craig, constructivismo ruso) y en el expresionismo abstracto⁴³ –Skriabin, Kandinsky- además de las variadas relecturas a lo largo del siglo XX (Ejemplos: el movimiento fluxus y la instauración del *arte performático*, o la pintura de Anselm Kiefer)

⁴⁴ Esto, si bien Poltner no lo explicita, se entiende en virtud de la identidad como homogeneización de las conciencias en una lógica de un “superartista” capaz de llevar a sus públicos hacia *la verdad última*.

presentación” (Pöltner 177), con lo que apuntala las cimientos de la recepción propia de los sectores burgueses.

Por otra parte, el tópico famoso del cantor de Bayreuth, el de la “redención del redentor” ha sido muchas veces entendido por los detractores de *la melodía sin fin* como la piedra de tope wagneriana, en términos de que, tanto para Nietzsche como para Adorno y para Lacoue-Labarthe (Esto, desde el trabajo de Badiou), el resultado de dar por sentada la redención (en la promesa de la religión del futuro, esto es, la sociedad artística) no era más que una forma de abolir la diferencia⁴⁵ mediante el sentimiento de la compasión. Ello se realizaba mediante una conclusión que siempre conformaba una síntesis idealista: el encontrar(se) en el otro suponía siempre “una auto-disolución en el otro” (Pöltner 177), en donde el papel del sentimiento es crucial, puesto que el pathos enfrenta al espectador con el presente inmediato del sufrimiento. En la compasión es en donde, precisamente, el ser reencuentra su otredad⁴⁶ y su estar en el mundo, y “se funde en el gozo del no estar diferenciado” (Pöltner 178).

Para efectos de este marco teórico, situaremos la pugna Wagner-Nietzsche considerando los temas relativos al proyecto wagneriano de “conversión de la religión en arte”, por ser Nietzsche el primero que ofrece la contraparte dialéctica del arte poético wagneriano. Veremos también que, para efectos de nuestro trabajo, consideraremos los dos polos de la pugna como materia dialogante al interior de *El Drama de Fideicomiso*, obra que se sumerge en los debates de *El Caso Wagner* desde una singularísima perspectiva.

⁴⁵“Wagner [...] prefigura en última instancia la irreductible experiencia del sufrimiento en una redención anunciada, con lo que no permite que el sufrimiento esté en su alteridad, sino que de antemano lo reduce a la igualdad”. (Badiou 41)

⁴⁶ Es aquí en donde hallamos uno de los gérmenes de la pugna Wagner/Nietzsche, frente a lo que el primero señala, retomando las críticas que le hiciera su otrora discípulo: “Quien piense que ha dicho la última palabra sobre la esencia de la fe cristiana cuando la categoriza como un intento de satisfacción del más ilimitado egoísmo, una especie de contrato mediante el que su beneficiario obtiene la recompensa eterna a cambio de la renunciación y la aceptación voluntaria del sufrimiento en esta vida relativamente breve y transitoria, la habrá definido justo a la manera en que le es accesible la realidad al inquebrantable egoísmo humano, pero de ningún modo habrá sabido captar la **Ilusión transfiguradora** que le es propia al real ejercicio de la renunciación y la libre aceptación del sufrimiento” (Wagner, Sobre el Estado y la Religión, Web). Esta cita la retomaremos para nuestro análisis posterior, pues el concepto de “ilusión transfiguradora” nos parece de capital importancia.

4.2 Nietzsche y sus críticas hacia la estética wagneriana: ¿La Redención como Neurosis?

*Wagner resume la modernidad. No hay alternativas,
primero se ha de ser wagneriano ...*

(Nietzsche 188)

Como hemos señalado, el Caso Wagner ha sido tema obligado de una serie de críticos y pensadores que no han podido resultar indiferentes a los aportes del compositor de Bayreuth. Es así que la tradición crítica de raíz nietzscheana –que, a juicio de Badiou (2010) se ha plegado en figuras como Heidegger, Adorno, Lacoue-Labarthe– aducen en contra del autor de *Parsifal*: **a)** el borramiento de la diferencia mediante una moral totalizadora. **b)** el servilismo del arte wagneriano hacia las posteriores ideologías nacional-socialistas, con todas las consecuencias que ello conlleva. **c)** el excesivo valor concedido al teatro: lo que para Wagner era el médium por excelencia de la OT, para Nietzsche era un pudridero del mal gusto. **d)** la “espectacularización del sufrimiento”, la que, en palabras de Adorno, no es más que un sentimentalismo kitsch que pulula por la obra del compositor de *Los Maestros Cantores*, sin mayor contenido que el de anular la diferencia.

La inconsecuencia mayor que advierte el antiguo discípulo maravillado, en términos de Badiou (2010), se explica según un vínculo ambiguo de Wagner hacia la religión cristiana⁴⁷, en donde el tratamiento de sus elementos roza más el simbolismo simplista (mixtificado con el panteón helénico y nórdico) que una conversión creyente respecto de dichos signos: “La espectacularización del sufrimiento, la subordinación de los detalles

⁴⁷Afirma Badiou que el tratamiento del catolicismo en Wagner es extrañamente nietzscheano, agregando: “Pero allí donde Nietzsche defendía una ruptura total (su último lema: “partir la historia del mundo en dos”, y esto, en relación con el cristianismo) y al final se quedó atascado y perdido en su proyecto de una ruptura absoluta de la historia del mundo, Wagner, por el contrario, propuso un tratamiento positivo. El cristianismo regresa, pero de una manera estéticamente reafirmada, la de la “redención al redentor”, como si tuviera que regresar como algo distinto de sí mismo, aunque inspirado en él” (Badiou 93). Es decir, es el ritual cristiano una forma ya probada y de infalibles resultados. Pero Wagner pide a sus prosélitos una nueva “conversión creyente”, esto es, la fe en el arte como la nueva religión.

intrincados al gesto⁴⁸, el final continuamente pospuesto (no de forma muy distinta a como se pospone el día del Juicio Final o la venida del Mesías), la omnipresente mitología, la unificación musical de un espacio carente de cualquier rasgo de diferencia⁴⁹...todo ello fragua un vínculo ambiguo con la religión” (Badiou 58).

Sin embargo, la dialéctica de los materiales utilizados por el compositor –en específico, el par: culpa/ redención y “redención del redentor”- es la que logra, a juicio de Nietzsche, la entronación *redoblada* de aquellos valores. Es decir: Wagner se muestra como un revolucionario mistagogo que sólo engolosina a sus espectadores con la consabida “moral del rebaño”, reconvertida, *solo en apariencia*, en su antípoda. La moral, para Nietzsche, es magno signo de la decadencia, así como el Grial lo es de comunión para Wagner: “Si se ha conseguido percibir los signos de la decadencia, se comprenderá también la moral –se comprenderá lo que se oculta bajo sus más sagradas denominaciones y fórmulas de evaluación: la vida empobrecida, la voluntad de tener un final, el gran cansancio. La moral niega la vida.” (Nietzsche 187)

Para Nietzsche, Wagner es un “Cagliostro de la modernidad” en tanto disfraza de radicalidad –la ruptura con el viejo orden- su imposibilidad e incapacidad de zafarse “de los viejos contratos”, a los que en verdad reempodera, según sea su conveniencia en el momento:

Wagner ha creído en la revolución como solo algún otro francés ha creído en ella. Buscó sus huellas en la escritura rúnica del mito, creyó haber encontrado en Siegfried al tipo revolucionario. ¿De dónde procede toda la desgracia del mundo? “De antiguos contratos”. Procede de costumbres, leyes, morales, instituciones, de todo aquello en que se basa el mundo antiguo, la vieja sociedad. ¿Cómo conseguimos que desaparezca el mundo de la desgracia? ¿Cómo se elimina la vieja sociedad? Solo de una manera, que se declare la guerra a los “Contratos”. (Nietzsche 199)

⁴⁸ Con “gesto”, si bien no de forma explícita, Badiou aludirá a lo inefable de rituales como la Pasión, la Comunión, el rito de iniciación, los cuales conectarían al hombre con la esfera de lo transtemporal. Inefabilidad que justificaría la raíz dogmática de tales momentos (El tema de la transubstanciación como fenómeno en donde Dios mismo *desciende y se convierte* en pan y vino).

⁴⁹ A esto contribuiría el carácter heterotópico del teatro, como espacio que permite la presentificación de lo transtemporal (Es decir, el tiempo concebido desde el Gran Diálogo). Vid. En apartados posteriores el desarrollo de estos temas.

De allí, entonces, que defina Nietzsche como decadencia precisamente a los embaucadores lloriqueos del sacrificio/redención wagneriano. Pues, al concebir Wagner a la *OT* como un espacio perceptible del futuro amor que marcará a esta humanidad mancomunada, para Nietzsche, dicha *OT* no puede sustraerse de un cierto empuje wagneriano por imponer –y esto lo emparenta con la *Dialéctica de la Ilustración*⁵⁰- determinadas formas morales de socialización⁵¹.

En concreto, podríamos afirmar que el último Wagner va tras el ideario del sacrificio de un individuo por la comunidad, lo que deriva en el tradicional tópico de la “redención del redentor”⁵². Es así como en la penúltima reescritura del final de la saga *del anillo*, vemos, desde Žižek, la impronta de las discusiones con Bakunin (el papel purificador de la destrucción radical) y el influjo de Feurbach respecto de que Dios no es más que una idea creada por los hombres: “Ni mercancías ni dioses relumbrantes; ni morada ni salón ni espléndidas exhibiciones; ni vínculos rotos de pactos traicioneros y la ley inflexible de los usos arrogantes: gozo en la alegría y en el pesar –solo perdurará el amor” (Žižek cita a Wagner, en Badiou 161).

El aquí ejercicio de una función socializadora, tendiente hacia una comunidad basada en el amor como principio básico regente, en donde incluso la ley, en su rol coercitivo, es superada por una lógica del amor, para Nietzsche no es más que la pululación

⁵⁰ Señala Hidalgo, respecto del texto de Adorno y Horkheimer: “De esta forma, tanto el mito como la lógica formal buscan representar, fijar y explicar el mundo, operando el pensamiento mítico como el antecedente del pensamiento ilustrado, deviniendo ambos en la jerarquía del poder/saber, en donde quien conoce se relaciona con lo conocido de manera vertical y dominante. Se inaugura así una relación de conocimiento entendida como relación de poder donde el sujeto conocedor opera de manera paralela en el mito y en la Ilustración: el individuo mítico domina a las cosas por mandato divino; el individuo ilustrado conoce las cosas en la medida en que puede aplicar la técnica universalmente aplicable.” (Hidalgo, apuntes)

⁵¹ Para efectos del problema entre Wagner y el advenimiento del segundo Reich, señala Nietzsche, con ironía: “El que el advenimiento del Reich está cargado de profunda significación: ambos demuestran una y la misma cosa –obediencia y piernas largas” (Nietzsche 224). Es decir: la sujeción wagneriana al ideal de Reich y el rasgo étnico (la raza aria), como *consecuencia directa* de la obediencia. En cierto sentido, Wagner aquí, a juicio de Nietzsche, estaría emparentándose con las teorías en boga durante el siglo XIX sobre estudios etnográficos sobre las razas, de fuertes tendencias deterministas, y que justificarían, desde un saber ilustrado y verticalista, la supremacía de unos sobre otros. Wagner se contradice aquí, en tal sentido, respecto de su “ideal supranacional”.

⁵² Idea que, en esencia, es “el cumplimiento de la profecía anunciada al comienzo” (Badiou 133).

de los requiebros del evangelio wagneriano⁵³. Para Nietzsche, la utopía del amor no es más que la siniestra máscara del sometimiento por posesión. Así es como tenemos: “Creen que en el amor son desinteresados porque quieren el provecho de otro ser, a menudo contra su propio provecho. Pero en recompensa quieren poseer a ese otro ser...Ni siquiera Dios constituye en esto una excepción” (Nietzsche 193) o “El amor no es más que un parasitismo muy refinado” (Nietzsche 196), en cuyo seno se conforma, a su vez, a una masa también parásita de estos artilugios de prestidigitador⁵⁴. En este sentido, la analogía es evidente: siempre, a cambio de una promesa –a efectuarse en un futuro utópico- se exige en el presente la fidelidad irrestricta a un ideal, ya sea esta la relación entre los ciudadanos griegos y la *sophrosine*, o bien, el ardor de los maeses y el pueblo a la hora de construir catedrales góticas, y con ello, simbolizar el poder de una determinada ciudad, o incluso la consecución del ideal de la Patria propia, so pena de morir por ello.

En lo referido al rol de las masas en esta *fruición decadente*, advertimos en el autor de *El Origen de la Tragedia* su profunda molestia por la descomposición del gusto a la que ha llevado la “moda wagneriana” imperante en los salones europeos, de donde se desprende una apología vivificada de los, para el vitalista, falsos ritos (la neurosis entendida como la sobreexcitación de los sentidos): “¿Libera Wagner el espíritu? De él es propio todo equívoco, todo doble sentido, todo lo que convence a los indecisos, sin hacerlos tomar conciencia de para qué han sido convencidos” (Nietzsche 229), ideas que Emar retomará a través del tópico del “falso sublime”⁵⁵. A nuestro juicio, la crítica más significativa que realiza Nietzsche se relaciona precisamente con el acarreo de las masas merced de la irreflexión, del rebaño pasivo que no cuestiona su ser ni sus acciones:

Conocemos a las masas, conocemos el teatro. Lo mejor de su público, adolescentes alemanes, Siegfriedos con cuernos y otros wagnerianos, tienen

⁵³ “Su poder de seducción crece hasta alcanzar proporciones descomunales, a su alrededor hay un denso humo de incienso, el malentendido que sobre él circula se denomina “evangelio” ¡No, no ha conseguido persuadir solo a los pobres de espíritu para que le sigan!” (Nietzsche 201).

⁵⁴ “No es la música aquello con lo que Wagner se ha conquistado a los adolescentes, es la “idea” –es la riqueza de enigmas de su arte, su jugar al escondite bajo cien símbolos, su policromía del ideal” (Nietzsche 221).

⁵⁵ Idea trabajada en el proyecto Fondecyt Regular en el que esta tesina se inscribe: Vásquez, Malva (2012) Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de Miltín 1934 de Juan Emar. Aisthesis Número 50. PUC.

necesidad de lo sublime, lo profundo, lo avasallador. Y el resto del público, los cretinos-por-formación, los indiferentes de poca monta, los eterno-femeninos, **los que felizmente todo lo digieren –en una palabra, el pueblo-** también necesitan lo sublime, lo profundo y lo avasallador. Todo esto tiene una misma lógica: “Quien nos pone bajo su yugo, ese es fuerte; quien nos eleva, ese es divino; quien nos hace sentir cosas, ese es profundo.”(Nietzsche 205)

El fervor burgués por obtener la paz de espíritu mediante el “falso sublime”, hace ironizar a Nietzsche: “A la masa no le basta la filosofía: necesita la santidad” (Nietzsche 198). Es decir, por su “sacrificio en pro de un bien común⁵⁶” esta masa purga alguna culpa que le es impuesta desde el ideologema dominante mismo⁵⁷.

Ahora bien: si nos instalamos desde la problemática sobre el concepto de totalidad que pugna entre ambos autores, lo inauténtico de Wagner, para Nietzsche, se condice con sus intentos colosales por validar a como diese lugar una totalidad que ni la razón ni la religión habían sido capaces de sostener. Totalidad esta que se sustenta en una promesa de redención, la que, en realidad, se concreta en una *promesa de totalidad*⁵⁸ conquistada por una “unificación artificiosa” entre el presente de la espera y el futuro de la promesa. No sólo Nietzsche descrea de todo intento de totalización, sino que acusa a las prestidigitaciones wagnerianas de hablar de una totalidad que no se halla en el aquí ni el ahora, sino que devendrá en un futuro: “El todo no es ya un todo [...] El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto.”(Nietzsche 209-210). Frente a esto, Alain Badiou opone -mediante su interpretación tanto de los textos teóricos como de las piezas dramáticas del compositor de *Parsifal*- el concepto de totalidad acuñado por la crítica opositora⁵⁹, señalando que “El gran arte no es algo que se alcance en

⁵⁶ Y es aquí en donde reaparece el efecto de la *ilusión transfiguradora* de Wagner. Vid. Nota 48.

⁵⁷ Como veremos, los ideogramas asociados al poder (y para esto, el problema de la Beatería y la Patriotaría) tienen de suyo una ética trascendental de la que son tributarios, y de la que deriva tanto la culpa (catolicismo) como el deber (patriotismo).

⁵⁸ Según Heidegger “Wagner es el metafísico arquetípico, ya que la metafísica, como él la define, es la supremacía del Uno, la conquista del Ser por el Uno”(Badiou 55)

⁵⁹ Señala Badiou que Wagner “Es el Hegel del arte, en el sentido de que puso punto final, merced a su fracaso sistemático, al proyecto del gran arte apropiado al carácter absoluto de su contenido. Esto equivale a decir –y en mi opinión es la razón por la que Wagner ha permanecido como un “caso”- que lo que una vez se argumentó respecto a Wagner era el equivalente de la crítica de la metafísica en su aspecto expresamente artístico. El gran arte es imposible y debe estar sometido a la crítica o ser deconstruido, dado que, en primer

una figura estática de grandeza, sino que es una concepción innovadora de la propia grandeza” (Badiou 75), a lo que agrega que es a este tipo de totalidad al que Wagner se refería.

Es en este nuevo entendimiento de la grandeza desde donde podemos situar el ideal utópico de Wagner, pues aquella “concepción innovadora”, si bien para Badiou se expresa en una nueva concepción de totalidad (en términos de que para este autor, los héroes wagnerianos jamás hallan la tan anhelada identificación), para Emar, en realidad, Wagner le significa más bien el esfuerzo por introyectar los aportes de un pasado en donde ya se probó que el amalgamiento de una sociedad o conglomerado en base a un amor por un ideal surte poderosos resultados de cohesión. Lo innovador de Wagner, a nuestro juicio, reside tanto en su explicitación de los efectos del arte sobre las masas como en su *revival* del mito de la nueva alianza, al modo de un nuevo -y último, por ser el más eficaz- despertar de las conciencias de los hombres. Es así que en su ensayo “Religión y Arte” señala Wagner: “la tarea de salvar la religión es tarea del arte, la que, empoderándose de los símbolos míticos autentificados por la religión misma, da como resultado una representación ideal, *transparentando la verdad profunda*” (Wagner: Web)

lugar, constituye la estetización de la totalidad, presupone la totalidad, su objetivo principal es el carácter seductor de la totalidad; y en segundo lugar, con el fin de alcanzar esa totalidad, se le obliga a adoptar técnicas propias de la dialéctica para conseguir su objetivo, técnicas que son al mismo tiempo restricciones artificiales” (Badiou 75-76)

5. El ejercicio artístico como Acto Ético: los aportes de Mijail Bajtín:

Las ideas referidas a la ética bajtiniana han tenido una aparición reciente en la crítica en español, tras la traducción de Tatiana Bubonova (2001) de los escritos inconclusos de Bajtín, agrupados en *Hacia una Filosofía del Acto Ético*. Texto este que fue escrito durante la primera etapa de su actividad teórica (hacia los años '20), y en donde desarrolla un itinerario crítico referido a una serie de teorías en boga (la filosofía kantiana, la teoría literaria rusa aparecida por aquellos años, los aportes de Nietzsche y sus epígonos), situándose, para analizarlos, desde un marco de discusión ética. En relación a ello, trazaremos diversas líneas de contacto (tanto a nivel de similitudes como de distanciamientos) entre los aportes del teórico ruso y el cuestionamiento ético que Emar realiza al interior de *El Drama de Fideicomiso*. Cuestionamiento que apunta a la burguesía, concebida paródicamente como perteneciente a la d.p.a.n.s⁶⁰, y a su visión del catolicismo (*beatería*) y el nacionalismo (*patriotería*) como credos totalizadores.

De este modo, en una fundamentada exposición, Bajtín se detiene a elucubrar respecto tanto de la moral trascendental⁶¹ como de la fruición estética kantiana, desarticulando sus presupuestos, a los que opone, como veremos, una ética basada en el concepto de la *responsabilidad*, lo que llamará la *no-coartada del ser*, que explicaremos más adelante. Es así que Bajtín no se propone glosar una ética inmanente, sino que desarrolla sus disquisiciones desde la actividad situada del hombre, esto es, inserta en la realidad, acuñando, para ello, su concepto de *Acto Ético*. Para efectos de esta tesis,

⁶⁰ Tema tratado en *Miltín 1934*, novela que denuncia las prácticas artísticas de la burguesía, y en donde la sigla d.p.a.n.s significa “Defensores pro-arte nacional sublime”. Sobre este tema hay variados estudios. Vid: Covarrubias (2010), Cantin (2007), Vásquez (2011).

⁶¹ Ya Soledad Traverso señalaba los problemas que para Emar tenía la relación con todo signo de lo absoluto; mediante las siguientes elucubraciones, la autora relaciona el absoluto kantiano –en específico, el pensamiento último del filósofo prusiano- con la ruptura que para Emar significa la identificación absoluta: “Pero si la conciencia moral exige la realidad del supremo bien, la fe ha de proyectarse a lo suprasensible, más allá de la vida empírica del hombre y del orden natural de la experiencia. Kant postula, entonces, una realidad de la persona humana sobre la existencia temporal –la vida inmortal- y un orden ético universal fundado en lo Absoluto. La idea de separar la virtud del logro de la felicidad –como en Kant- es crucial en el pensamiento emariano, puesto que el rol de Dios no solo no le otorga la felicidad, sino que lo condena al hastío y a la angustia.” (Traverso, 1999: 167).

recordemos que nuestra propuesta busca develar en qué medida la interpretación emariana del concepto de *Obra Total* (como matriz perceptiva de las dinámicas propias de la alianza Estado-Iglesia) se constituye como un *Acto Ético* específico en la medida en que la lectura crítica de Emar se sitúa en los avatares propios de nuestra nación (en la historia de su conformación y de las vertientes culturales de las que dicho concepto de nación chilena se nutrió). Por ello, los aportes tanto de Wagner como de Bajtín para efectos de este estudio, en tanto sus concepciones referidas al tratamiento del arte, serán resemantizados en la lectura de Emar en virtud de su anclaje al contexto chileno.

Bajtín, en efecto, concibe en *Hacia una Filosofía del Acto Ético* a la actividad estética de un determinado autor, en directa relación con su ser/estar responsable en el mundo. Emar, a este respecto, es consciente de que, para poder crear un arte de masas (en el sentido de que el arte que ellas son capaces de incorporar, les da un determinado espacio en la sociedad, al modo en que las distintas fuerzas hegemónicas así lo consideren) la OT *presentifica*, ergo, escenifica en un presente extratemporal, una promesa de redención *en el futuro*. En este sentido, y entrando al análisis de *El Drama de Fideicomiso*, el tan ansiado y prometido viaje a Antioquía constituye una promesa de una “revolución total” para sus concurrentes. Señala al respecto Don Fidey de Comiso, quien además de protagonista del drama, oficia de maestro de ceremonias: “Con la autoridad del incommensurable chino Fa, os digo que hoy, ahora, ya, va a sucederos, en vuestras propias almas y carnes, algo tanto o más importante que cuanto ya os haya sucedido o pueda sucederos, salvo acaso cuando os sucedió el hecho de nacer y cuando os suceda el hecho de morir” (Emar 785).

Si bien en el apartado anterior nos centramos en la postura wagneriana respecto de la *gesamtkunstwerk*, adelantamos que uno de nuestros puntos de partida para abordar críticamente dicho concepto aplicado al texto emariano, nos lo otorga la puesta en diálogo del apartado anterior con la definición de *Obra Total* de Walter Benjamin. Brevísima, y la única existente en su copiosa bibliografía, para quien esta se asocia con el panóptico: “es decir, (la OT no es) sólo aquella a la que a su través todo se ve, sino que ahí vemos de todas las maneras” (Benjamin, Web. Diccionario de Términos Benjaminianos). Desde ya advertimos la doble lógica operante: la omnivisibilidad de características totalizantes en

simultáneo con la apertura infinita de puntos de visión. Esto podría darnos pistas, respecto de la creación emariana, de un artefacto híbrido (*novela-drama*), en donde, en lo que concierne al drama, el rol del teatro se alza como metagénero idóneo para poner en funcionamiento las diversas dialécticas referidas a la visión y/o análisis de perspectivas, las que, a su vez, contribuyen a hacer de *El Drama de Fideicomiso* un texto dialógico. Esto se materializa en la serie de estrategias metafictivas de las que Emar se sirve para configurar el DF como un artefacto que escapa a las convenciones genéricas⁶² tradicionales.

Retomando a Bajtín, podemos ahora aproximarnos a las características generales de un *acto ético*, a saber: **1.-** no es fortuito, sino necesario. **2.-** está asentado en la idea de responsabilidad, lo que se materializa en el sujeto mediante la idea de la “no coartada del ser”⁶³: “comprender un objeto implica comprender su *deber ser* con respecto a este.” (Íbidem) **3.-** acto que surge como consecuencia del “ser juntos”, esto es, el par yo-tú” (Bubonova 263) **4.-** está hecho de una consistencia que por igual comprarte acto y sentimiento, la que se materializa en el lenguaje (entendido tanto como la conformación intertextual/dialógica del discurso como por su carga volitiva y emotiva, visible en la entonación. (Es aquí en donde insertamos, para efectos de esta tesis, el concepto foucaultiano de *formaciones de discurso*). **5.-** El *acto ético* para Bajtín presupone metafóricamente un “documento firmado”: acto libre, personal, comprometido e inalienable (Bubonova 265).

Por ende, la relación idónea entre las esferas de injerencia de la actividad humana (lo social, lo político, lo cultural, lo económico) se gesta, según Bajtín, no solo en la importantísima consideración *del acto ético* como el centro-eje desde el que debemos situarnos responsablemente en nuestro entorno, sino que también existen otras esferas

⁶² Emar hace gala en este fragmento de estrategias tales como la metalepsis (Vid: Carrasco, 1981), el tratamiento paródico del tópico historia-ficción (Cantín 1997; Lizama 2001; Vásquez 2012), las puestas en abismo (Dallenbach 1993), el hecho de que personajes de la diégesis en curso (las biografías) participen del mismo tiempo que los personajes históricos, hecho que puede darse porque el arte es quien acoge las interrogantes del Gran Tiempo. A desarrollar más adelante.

⁶³ “La categoría ética principal en este trabajo es la “responsabilidad”: su concreción peculiar es la imagen-concepto, introducida por Bajtín, y que la ilustra, la de “no coartada en el ser”: el hombre carece de un derecho moral a una “coartada”, a escaparse de aquella única responsabilidad que es la realización de su lugar único e irrepetible en el Ser, “coartada” respecto del “acto” irrepetible que debería ser toda su vida. (cf. la antigua parábola acerca del talento enterrado como delito moral)”. (Bubonova 4)

desde las que debemos interactuar, y que aluden a un comportamiento gregario (pues el acto ético se forma entre un yo y el otro). Entre estas se cuentan: a) *el acto intersubjetivo* (conformación de la realidad entre los seres) b) *político* y c) *religioso*. Los cuatro debiesen lograr su unidad “según un principio básico unificador”⁶⁴ (Bajtín 126).

Emar, frente a esto, resulta no ser tan utópico como Bajtín, puesto que nuestro autor, en el DF, entiende que el único diálogo no solo verdadero, sino que posible, es aquel que precisamente no suprime la diferencia. Allí donde Bajtín busca alinear a un sujeto ético en una postura política y religiosa *total y absolutamente* coherente, Emar advierte y rescata las contradicciones, pues asume la hegemonía no como una práctica vertical ni del todo impuesta, sino que como un conjunto de prácticas asentadas en la misma sociedad que, si bien muchas veces las critica, las origina y legitima. En dicho sentido, nos parece interesante apuntar aquí la definición que Jameson maneja de lo hegemónico⁶⁵, en términos gramscianos, por cuanto es en el poder que ostentan determinadas ideologías de definir “los límites de lo que se puede pensar” en lo que reside lo peligroso tanto de la *beatería* como de la *patriotería*; pues es en la demarcación de ese límite desde donde ejercen su poder (al nivel ético, demarcando lo correcto y excluyendo ciertas conductas). De allí que en este punto podamos conectar estas ideas con la creencia emariana en la “duda creadora” aplicada a la esfera artística, pues es la duda lo único que puede oponerse siempre a todo lo previamente establecido: es decir, la duda creadora propicia la existencia de sujetos éticos que interactúen con su mundo desde una vereda de la *responsividad*. En esta inflexión Emar se aproxima al pensamiento bajtiniano, para quien la única manera de solventar un *acto ético responsable* es a través del mantenimiento constante del acuñado por él *valor de la duda*. (Vid. más adelante)

⁶⁴ Si bien Bajtín no es consciente de ello, desprendemos de aquella cita un utopismo unificador, homogeneizante de los comportamientos del sujeto ético, quien muchas veces, so pena de lo anterior, debe no solo abrirse a , sino que también debe convivir con la contradicción.

⁶⁵“La hegemonía es un cuerpo completo de prácticas y expectativas; nuestra asignación de energía, nuestro entendimiento ordinario del hombre y su mundo. Es una serie de significados y valores que, en la medida en que son experimentados como prácticas, aparecen como recíprocamente confirmantes. Constituye así un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de una sociedad, un sentido de lo absoluto porque se experimenta comouna realidad más allá de la cual la mayoría de los miembros de una sociedad le es muy difícil moverse en las áreas de sus vidas” (Jameson, en Apple 16)

Es en la revalorización de la duda en donde se entronca, a su vez, el descrédito emariano hacia el arte nacionalista, el cual, al estar plagado de lugares comunes, limitaba las posibilidades de creación: “Pues la hegemonía supone la existencia de algo que es verdaderamente total, que no es meramente secundario o superestructural [...] sino que se vive en profundidad, que satura a la sociedad en tal medida que, tal como lo dice Gramsci, constituye incluso el límite de lo lógico para la mayoría de las personas” (Apple 15) Límites que, en definitiva, son los que demarcan el alcance de las *estéticas de lo total*, y que, para el caso de Chile, se traducen en un marcado pintoresquismo nacionalista con claras intenciones de querer ingresar al circuito europeo de las artes⁶⁶.

En el caso específico de Emar como autor/creador, advertimos una tensión doble: por una parte, el cuestionamiento basado en el rol del sujeto ético desde una toma de responsabilidades; por otra, y ligado a esto, la conformación emariana de un posicionamiento/pensamiento político entendido como su *ser en el mundo*, como su estar en la polis: esto es, el mantenimiento de un diálogo perenne con los demás conformantes de la comunidad. Si partimos por el segundo punto, tendremos que sus más acérrimas críticas se acercan al ámbito de las relaciones entre Estado e Iglesia, las que son parodiadas al punto de mostrarlas como una conjunción alienada. Alienación paradójica, pues nuestro autor concluye que las grandes empresas históricas solo son posibles desde esta alienación constitutiva de la sociedad occidental (Su dependencia de las institucionalidades tanto religiosas como de raigambre política). Dependencia que la hegemonía naturaliza a través

⁶⁶ Es precisamente desde esta vereda desde donde Emar apoya al Grupo Montparnasse: en su panegírico hacia Vargas Rosas, Henrie Petite y otros talentos emergentes en el Chile de los años '20: ““De una total inutilidad habría sido un viaje por el Viejo Mundo, un estudio a los museos, una confrontación con el arte vivo en marcha y una larga estadía en Montparnasse, si todo ello hubiese traído como resultado el abandono de una fórmula, de un modo, para adoptar otro más en boga. Habría sido cambiar de ropaje quedando en la misma prisión. No ha sucedido así con ninguno de los exponentes. Lejos de eso. La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo.” (Emar, Notas De Arte:53)

De lo anterior podemos deducir, por defecto, los dardos que Emar ya lanzare en dicha época hacia el academicismo y hacia las relaciones que esta institución mantenía con el Estado: este último, a cambio de potenciar unas artes que mancomunaran a una nación (comunidad) en un Chile único y republicano, otorgaba a la Academia no solo los recursos, sino que la prensa favorable y la legitimación desde la institucionalidad. Este tema siempre conflictuó a Emar, por pertenecer él a una oligarquía liberal que pensaba de un modo otro la configuración de un arte nacional realmente legítimo. Señala Emar con sorna: “Arte en Chile... ¡Ni en mil años!” (Emar, Notas de Arte: 134), si bien en esta frase también puede interpretarse un afán universalista-europeizante de nuestro autor, para quien aquí es importante “el peso de una larguísima tradición”.

de prácticas que se asocian ampliamente con las estéticas de lo total: espectacularización de la figura heroica, de los mitos y los símbolos; una trama épica basada en el sacrificio en donde -en apariencia sola, para Emar- se desarticularía un viejo orden y se propondría uno nuevo.

De todo lo anterior, podemos cotejar que el trabajo del escritor supone, para Bajtín, un posicionamiento ético, inalienable a nuestra condición ontológica. En lo referido al primer punto, esto es, la responsabilidad del sujeto actuante, tenemos que *la duda viva o creadora*⁶⁷ pretendería, en una primera etapa, la recuperación del caos como fuente de nuevas verdades. Este concepto de “duda creadora”, si bien es acuñado por Emar, encuentra su homólogo bajtiniano en el “valor de la duda”: tanto el teórico ruso como el escritor chileno emplazan su reflexión desde las posibilidades escópicas (activas) de percepción, lo que se liga con la idea de una visibilidad total, y con ello, a una nueva forma de entender la totalidad:

Entonces, si la imagen del acontecer se determina desde el único lugar del participante, ¿cuántas imágenes diferentes, cuántos distintos sitios singulares existen y, sobre todo, dónde existe la imagen única y singular? Puesto que mi actitud [?] es sustancia para el mundo, *se reconoce [1 palabra ilegible]* como un valor emocional y volitivo realmente, entonces para mí este valor reconocido, esta representación emocional y volitiva del mundo resulta ser una mientras que para el otro es otra. O bien, ¿hemos de reconocer la duda como un valor *sui generis*? Sí, reconocemos la duda como un valor que precisamente se halla en la base de nuestra vida en cuanto proceder activo, hecho que no por eso entra en una contradicción con la cognición teórica. Este valor de la duda en nada contradice a la verdad única y singular, sino

⁶⁷ Emar concibe dos tipos de duda al interno del Globo de Cristal: la primera, paralizante, facultad propia de los cobardes, la que cobijaría “El Delirio Persecutorio”; la segunda, que será concebida como el motor de su ars poética: el viaje en búsqueda del fluido. Onofre Borneo la define de este modo: “Es aceptar la multiplicidad; la existencia de muchas, muchísimas cosas; la existencia de muchos caminos; el hecho de que muchos somos en este mundo y de que muchos más podríamos ser. [...] Es aceptar la posibilidad de escoger entre una y mil cosas que se están moviendo. Es ver siempre por lo menos dos frentes al uno que se presenta y, al decidirse por uno de ellos abandonando al otro, es, sobre todo, no olvidar que el abandonado sigue existiendo y en nada ha sido afectado por nuestra selección. Y es –por eso es duda- reconocer que, al haber visto dos y decidirse por uno, tiene que haber habido esa selección, o sea, una comparación, un instante vacilante, una rápida medida, una ligerísima inestabilidad, una duda. Pero es también –no lo olvidemos- dar franca carta de ciudadanía a todos los objetos sin excepción, que hubiesen podido elegirse. La duda así, siempre actuante, siempre colaboradora, es, pasa a ser directiva, forma de vida, actitud. Es la duda viva. Es lo contrario a la otra que se detiene en el instante vacilante y, sin poder adelantar, abre una puertecilla lateral hacia al suicidio, vía neurosis, si el que ha dudado se culpa a sí mismo: vía persecutoria, si se le ocurre culpar a los demás.” En: Emar, Juan (1996): *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Página 304.

que justamente ella, la verdad única y singular del mundo, así lo exige” (Bajtín 52).

Lo total⁶⁸, ergo, para Bajtín, se sustenta desde la elección única, consciente, situada y responsable del sujeto; posicionamiento activo que otorga a este su facultad de ser, efectivamente, un sujeto ético. Lo total, y esta es una de las ideas que desarrollaremos a lo largo de esta investigación, presupone entender a la “verdad única y singular” no como sinónimo de una verdad cerrada, totalizante, sino que como una verdad en constante construcción⁶⁹, admitiendo el ingreso de la diferencia a través de la duda⁷⁰.

En tal sentido, los aportes de Bajtín y su conceptualización del **Acto Ético** (Ligado a la idea de **responsabilidad** como la preocupación constante de mantener despierto lo que el teórico ruso determina como el *valor de la duda*), entienden el concepto de *valor* como una categoría volitiva y emotiva que, más que contar previamente con su contexto de aplicación, hace que el acto ético se imbuya en él a fin de decidir reflexivamente *desde y en función de* dicho contexto. A su vez, sitúa Bajtín (1986) *el acto ético* como un intercambio que presume la interacción entre dos personas. Mas dicho intercambio presupone también una constante elección del ser humano por instalarse en el ámbito de la **Responsabilidad** mediante la cual podrá generar redes de acción que le signifiquen vivir gregaria y cooperativamente.

⁶⁸Prosigue Bajtín: “El carácter unitario de la totalidad condiciona los papeles únicos y en nada repetibles de todos los participantes. La multiplicidad de los mundos personales irrepitiblemente valiosos destruiría al ser en cuanto contenido determinado, hecho y petrificado, mientras que justamente es esta multiplicidad la que crea por primera vez este acontecer unitario” (Bajtín 53).

⁶⁹Esto se liga con los presupuestos de *acto ético*, por cuanto este último, en su inalienable unicidad (Bajtín), refiere necesariamente a la mimesis “no como voluntad de asemejarse a algo, sino que como demanda de construir una identidad subjetiva para quien la emprende” (Costa Lima 323). Responsabilidad constante que se yergue en cuestionamiento, como una postura *responsable* (Bajtín) del sujeto en el mundo.

⁷⁰Respecto de este carácter creativo de la duda, Wallace señala, en relación al tema de las vanguardias, que estas se debaten en “la dualidad existente entre una duda absoluta y una absoluta ruptura de la tradición y el pasado en general, y por otra parte, la voluntad positiva de construir un edificio firme de conceptos y valores universales. Así se explica, entonces, la gran tensión que existió dentro del proyecto de las vanguardias, pues había que escindirse del pasado, autocuestionarse, aceptar la necesidad de volver a los orígenes y comenzar de cero a cada instante.” (Wallace 30). Lo anterior corrobora el interés de Emar por cotejar y dejarse nutrir por aquello que él mismo llama como el “Espíritu Nuevo”.

Al respecto, podrían cotejarse estas anteriores ideas con aquello que Juan Emar, en su crítica *Moi, Je pense*, expone respecto de que la esfera de lo ético no se asocia necesariamente, por ejemplo, a la literatura didáctico-moralizante⁷¹, sino más bien al imperativo categórico (entendido como responsabilidad situada, y no en el sentido kantiano de apriorismos absolutos) que resulta el emprendimiento de un viaje gnoseológico “alejado de todo facilismo y comodismo, y que va en busca de trascendencias nuevas, obligando a todo su ser a dar el máximo de su rendimiento” (Emar, *Moi, Je pense. Notas de Arte*). Este periplo es el que constituye, en definitiva, al hombre desde una perspectiva ontológica: “El intelectual debe ser el abuelo del bien, pues es su hija, la obra, la que actuará. [...] Una obra es siempre moral aunque describa cualquier atrocidad.” (Emar. *Íbidem*).

Por otra parte, el teórico ruso reflexiona sobre las implicancias estéticas asociadas a *la forma e intencionalidad* en la producción de artefactos artísticos. Para él, la actividad estética como un acto ético presupone una lógica responsable⁷² y participativa: “debo responder con mi vida por aquello que viví y comprendí en el arte” (Bajtín 117). De allí que, para Bajtín, no podamos hablar de tal o cual acto ético por separado (puesto que esto nos llevaría a la modalidad kantiana de preceptos morales a priori, en donde cada proceder estaría condicionado por una ética cosificada, lo que, para el caso de Emar, se emparenta con similar fuerza coercitiva *tanto en la beatería como en el patriotismo*), mas sí de una cadena infinita, pero irrepetible y necesaria.

El correlato que presenta Bajtín entre mirada, ética y estética nos parece interesantísimo para iluminar este ulterior estudio por causa de que, para el pensador ruso, lo estético se significa con “la contemplación del cuerpo del otro en el espacio” (Bubnova 254) pero teniendo en cuenta que “La **globalización estética** de la alteridad tiene como su límite a una extrema cosificación del objeto estetizado, o una cancelación del diálogo ontológico. Implica la pasividad del objeto estetizado” (Íbidem). Si ligamos esto con los focos de la poética emariana, veremos que en ella se difuminan los límites tradicionales de

⁷¹ En este malentendido, a juicio de Emar, cae mucha de la literatura autoproclamada como “nacional”, la que exagera muchas veces la copia servil a géneros tales como el artículo de costumbres.

⁷² Jaus le otorga a la palabra alemana *Geniessen* (gozo estético) como una categoría vinculante (es decir, responsable en/del acto ético), lo que se asemeja bastante a los postulados de Bajtín.

los objetos y géneros artísticos, considerando siempre en el circuito artístico-estético la existencia de un lector/espectador (*Tragedia, Comedia, Drama; Texto Dramático, Puesta en escena, trabajo del espectador*) de lo que se deriva que lo estético inaugura la relación del “yo con el otro”. Este diálogo es presentado no como una “heteroglosia por la heteroglosia”, sino que como constructor activo y responsable de significado (al menos, para efectos de este drama, desde la instancia de Onofre Borneo como transcriptor del drama), al modo de una serie de negociaciones discursivas. Esto es a lo que Bajtín denomina “**acontecimiento ontológico**”, dado que en la visión bajtiniana es imposible hablar del *Yo* a secas⁷³: “la paradoja de la ética dialógica consiste en que lo que puedo hacer desde mi lugar único en el mundo nadie puede realizarlo, pero nada puedo realizar sin la presencia y/o participación del otro” (Bajtín 267) De allí que cuando el teórico señala que “el principio ético no es la fuente de los valores, sino que el modo de relacionarse con ellos” (Íbidem) también está centrando su atención en el fenómeno escópico y perceptivo, en virtud de que “las respectivas ópticas del yo y del otro son únicas y autónomas, por lo que la interacción siempre se genera en un “entre” ” (Bajtín, citado por Bubonova). En el acto de interconocimiento (lo empático para Bajtín) sugiere que los elementos de la relación ya no son los mismos después de aquella.

⁷³ Idea que cimienta las ulteriores investigaciones de Merleau Ponty, quien cita a Bajtín como uno de sus referentes: “En realidad, no hay yo ni otro como positivos, subjetividades positivas. Son dos otros, dos aperturas, dos escenarios donde va a suceder algo –y ambos pertenecen al mismo mundo, al escenario del Ser. No hay *el Para Sí* y *el Para-Otro*. Son el otro lado uno del otro. Por eso se incorporan uno a otro: proyección-introyección” (Merleau Ponty, Cit. Lutereau 61) Como vemos, la relación entre *proyección e introyección* puede cotejarse con los aportes de Mijail Bajtín sobre el espectro ético de su constante reflexión sobre el fenómeno del *Dialogismo*.

6. El Drama de Fideicomiso como una pregunta abierta por el rol del arte:

Yo persigo una forma...

6.1 Introducción: Sobre la Forma:

Para aproximarnos a esta obra con mayor exactitud, debemos detenernos en un punto capital para comprender el quehacer artístico emariano desde una perspectiva ética, punto que se relaciona con el carácter híbrido de su forma⁷⁴. Ello, pues *El Drama de Fideicomiso* no solo se nos presenta, como lectores empíricos, como una transcripción *in situ* realizada por el biógrafo de *Umbral*, Onofre Borneo⁷⁵, sino que, y por causa de lo anterior, nos encontramos con un texto que, al transcribir los sucesos del drama, debe también circunscribirse a las preguntas, en el contexto de la confección de biografías, por *qué es lo que/ y cómo debe ser transcrito*.

En lo referido al tema de la forma, este capítulo buscará explicar de qué manera Emar configura un artefacto literario que no solo no se conforma con mostrar una interrogante abierta sobre las cristalizaciones genéricas (lo que hace Emar, en definitiva, es una compleja mixtura, o más bien, andamiaje de géneros), sino que a la vez se convierte en una singular manera de captar la atención de un público aburguesado, sometido a los

⁷⁴ Idea con la que podría trazarse una reflexión más detenida, al relacionarla con el concepto estético de *Forma como Contenido Social*, acuñado por Adorno, en donde: “la forma confiere autonomía al arte, lo exime de acoger o adoptar unos contenidos determinados y de estar sujeto a dictados miméticos y/o práctico-políticos” (Salmerón 46). Si para Adorno en la forma de la obra de arte se aposenta no solo la carga semántica (el contenido se visibiliza a través de una determinada forma), sino que la significación dada en la disposición del discurso, en la medida en que la forma como discurso se aproxima a la *refracción* y no al reflejo *del contexto de producción* en el que fue creada, advertimos para nuestro caso el hecho de que Emar concebirá esta forma híbrida (novela/drama) precisamente porque es la única en la que puede superar la división escena/espectadores, al insertar -en el género biográfico- la asistencia de los personajes de la diégesis a *El Drama de Fideicomiso*. La división escena/espectadores, y todos los hechos que se derivarán de este intercambio dialógico, es posible pues los personajes participan directamente del drama, tanto a nivel de acciones como de opiniones (de índole estética) sobre el mismo.

⁷⁵ Quien, a su vez, también asiste al drama en calidad de espectador. Sin embargo, en el DF también advertimos que, junto con la transcripción desde el presente, Borneo también incluye incisos dentro de su texto correspondiente a fechas posteriores.

embates del comodismo propio de las prácticas artísticas modernas, tal y como lo dejan entrever las palabras de Carlos Piña:

Emar da ese paso, contrario al sentido común y toda lógica de narración, y reconoce en el presente, en la actualidad, el lugar desde donde se explican los fracasos y fundamentan los proyectos; la posición desde donde se construye el punto de vista legítimo que modela el personaje; todo relato nace en el presente, lo afirma y justifica. Es por ello que Umbral no evoluciona, no tiene estructura dramática clásica, solo existe, en permanencia; cada página pareciera evolucionar respecto de la anterior en tanto su narrador ha cambiado de posición, de presente. (Piña 380)

Para ello, Emar no solo se limita a cuestionar el rol tradicional del artista, sino que también enfatiza sobre el rol capital que a los públicos les compete en la participación del fenómeno artístico.

6.1.1- Emar y su pregunta por la Forma de El Drama de Fideicomiso: novela-drama:

Ahora bien: retomando las palabras iniciales de este capítulo, un ejemplo de esta fusión entre texto dramático (la transcripción del drama) y el quehacer propio de las biografías en el texto del *Fideicomiso*, lo tenemos respecto de ciertas elucubraciones de Borneo referidas al querer hacer del ambigü -tras la batalla entre Carrera y Urbano II⁷⁶- un acontecimiento histórico, en un contexto precisamente en que estos personajes aparecen ante el espectáculo no como actores que encarnan personajes extintos, sino que como los *personajes reales que “son lo que son”⁷⁷*. Lo anterior, es posible por la inclusión en este texto del tópico historia-ficción, esto es, introducir personajes, lugares, hitos históricos en hechos ficticios, lo que desdibuja la barrera entre ambos géneros (lo histórico y lo literario,

⁷⁶ Tema a tratar en el capítulo siguiente.

⁷⁷“COMISO: Cuantos actuaron en la Noche Tres fueron actores profesionales que ayer han partido de gira a Bolivia y Perú. En cambio las personas que hoy han estado y están aún con nosotros – que se lo asegure enfáticamente y antes de ir a la respuesta que bien merece su pregunta al doctor Pitrufuquén-, estas personas son... VARIAS VOCES: ¿Son? ¿Quiénes son? ¿Acaso fantasmas? ¿O acaso resucitados? ¿O muñecos de cuerda? ¿O personajes eléctricos? COMISO: Son, distinguidos oyentes, simplemente quienes son; son, y sin más, ellos mismos” (Emar 834)

desde la conocida demarcación aristotélica⁷⁸). Recordemos que los personajes, para llegar al tiempo real de la toma de Antioquía, realizan un viaje al pasado. Al respecto, escribe Borneo:

Así y todo. Temo ser parte demasiado interesada y emitir, por lo tanto, un juicio parcial; no puedo negar que impera en mí un franco deseo de aquella noche –Seis, de nuestra cronología: 9 marzo 27, de la cronología común y corriente- sea consagrada como una noche histórica, al menos en los anales de nuestro patrio devenir. En consecuencia me limitaré, aquí e estas páginas, a suministrar, a quienes toman el papel de jueces, el mayor número posible de datos sobre lo que presencié y escuché mientras deambulábamos por todos lados y comíamos y bebíamos y flirteábamos y jugábamos y bailábamos y mientras –ya sea comiendo... (Emar 820)

Borneo sitúa, de este modo, su texto como transcripción que, en una acción responsable, es vista como parcial, alejada de afanes totalizantes (*En consecuencia me limitaré...*), a la vez que desdobra la voz autorial (Emar como autor/creador) en el personaje biógrafo⁷⁹. Desdoblamiento que se advierte en la inflexión irónica –que corresponde a Emar como autor/creador- cuando señala que el deseo de Borneo se signe como “histórico” (esto es, al modo de un hito) “al menos en los anales de nuestro patrio devenir”. Pues, para nuestro autor, siquiera podría hablarse de “anales patrios” en lo que respecta a la evolución tanto de la historia como del arte en Chile, dada la precariedad –y ahora reorientamos el enfoque hacia una perspectiva artística- de nuestro medio y los afanes de nuestros artistas por querer emular malamente a los clásicos. Recordemos que, para Emar, el arte (validado por la Academia; esto es, el Arte con mayúscula) traba alianza servil con los afanes nacionalistas de “proveer” de una “historia y/o tradición artística” que sea “fiel retrato” de nuestra

⁷⁸ En simples palabras, la historia habla de hechos que sucedieron (lo verdadero), mientras que la literatura de hechos que podrían haber sucedido (lo verosímil).

⁷⁹ “Aquí es múltiple y cambiante, y se llama Juan Emar u Onofre Borneo (y tiene la biografía de Álvaro Yáñez Bianchi, hijo del político y hombre público Eliodoro Yáñez, quien aparece en esta novela inaugurando la primera línea de tranvías eléctricos en Chile; o la otra y la misma biografía, que es la del Juan Emar que dirigió las “Notas de Arte” de *La Nación*). De pronto, el papel de narrador puede ser asumido por otro personaje que cuenta sus propias historias y aventuras, o es el de un texto que alguien lee para un sector de esa población flotante que reaparece y se moviliza de continuo por una geografía no menos inquieta. Hay también debates de esos narradores con su doble (son notables los de Juan Emar con Onofre Borneo), vías por las cuales se plantean dudas existenciales que comprometen asimismo el existir del lector”. Lastra, Pedro (1996): Nota Preliminar. En: Emar, Juan (1996): Umbral. Primer Pilar: El globo de Cristal. Página XII.

historia⁸⁰: “Creo que nada hay más lamentable que un esfuerzo inútil. Al aplaudir los “esfuerzos” nacionales, se dice que se hace obra patriótica. Es decir, la condescendencia y la inercia, es patriotismo. [...] Hay veces que es mejor ser antipatriota” (Emar, Notas de Arte 142).

Por otra parte, debemos considerar que el texto que se nos presenta no es, en rigor, ni un texto dramático⁸¹ ni una novela en clave simple, sino que es *uno de los posibles* puntos de vista –el del sujeto biógrafo⁸²- del suceso/espectáculo acaecido en el Fundo de Curihue. En dicho sentido, vemos que Borneo hace confluír en él no solo su voz como transcriptor, sino que también la voz del autor del drama, el Chino Fa, en la medida en que acopla el discurrir de sus biografías con el desarrollo de la obra del oriental, pues, como veremos, la obra encarnará en sus espectadores. Con ello, se configura un texto que pertenecería a aquello que Bajtín ha denominado como *construcción híbrida*, esto es, “un enunciado que pertenece, por sus marcadores gramaticales y compositivos, a un hablante individual, pero que en realidad contiene mezclados en él a dos enunciados, dos formas verbales, dos estilos, dos “lenguajes”, dos sistemas semánticos y axiológicos de creencias” (Bajtín, Web). Desde ya señalamos que, en el ejemplo anterior, Emar combina dos *formaciones de discurso*: la *canónica*, en el deseo primero de Borneo, quien se ve tentado por los fatuos fuegos de lo histórico, y la *contracanáónica*, que requiere de una transcripción responsable y que parodia la “obsesión por los anales”, sirviéndose de la parodia como

⁸⁰ Retomamos aquí la nota al pie sobre Adorno y sus reflexiones sobre la “forma como contenido social”. (Vid. Nota 77) por cuanto la preferencia por ciertos géneros se justificaría en virtud de su idoneidad para transmitir las ideas propias de un “acerbo cultural propio y que es necesario perpetuar”.

⁸¹ Se señala en *El Drama de Fideicomiso* que el Chino Fa, autor de la pieza, no cuenta con un texto dramático previo, puesto que el teatro para él, como veremos, es una experiencia viva e impredecible.

⁸² Es más: Borneo mismo al interior del drama concluye que es imposible abarcar la totalidad del ser, si con esta totalidad nos referimos tanto a una totalidad cerrada (idea rechazada por Emar respecto del catolicismo) como a la totalidad del acto mismo de ser en el mundo: “Esto me hace pensar -¿por qué no decirlo?- que es posible hacer biografías, y aun hacerlas muy bien, si nos limitamos a hechos y actos aislados, separándolos de cuanto los rodea en la simultaneidad de su acontecer, por considerar que entre ellos y este englobamiento ambiente no hay mayor contacto ni hay recíprocas influencias. **Pero si se desea llegar a la verdadera biografía total de un ser, si se desea hacer en ella participar también a todos los acordes que con ella en un momento concuerdan**- como allá en nuestra capilla concordaba la música de Stramuros, y el colorido de las vidrieras, y la presencia ausente del chino Fa, y la presencia real y activa de don Fidey de Comiso, y las vacaciones todas en Curihue con todos sus invitados, y el lastre duro e incógnito que de su pasado cada cual soportaba, y la esperanza que cada cual mantenía para poder seguir...-, si esto se desea, ¿es siquiera razonable intentarlo? (Emar 861)

dispositivo crítico que cuestiona dichas *formaciones discursivas* (Foucault). Estas últimas, asociadas a una visión hegemónica de la historia (cosmovisión Europeo-Occidental) desde donde los artistas chilenos pueden situarse en el mundo y ser considerados, por sus pares europeos, como tales. Emar, en este sentido, critica el movimiento por el que Latinoamérica y su literatura se sirve para *ser* y/o para ser reconocida como tal: pues, desde las conformaciones arquetípicas de un cánón nacional(ista), por ejemplo, es evidente que Latinoamérica existe sólo cuando la mirada del colonizador la distingue como tal.

Es más: lo que, en principio podría pensarse como un texto que solo entremezcla diversos lenguajes metagenéricos, como el ejemplo que pasaremos a revisar, hace en realidad de *El Drama de Fideicomiso* una novela/drama (Vásquez 2011)⁸³ en donde Emar construye a la vez que deconstruye ambos metagéneros, a fin de conformar un producto híbrido que busca desarticular no solo las impresiones de los espectadores asistentes al Teatro de Curihue, sino que también las nuestras, como lectores empíricos.

En la siguiente cita, se explicitan las opiniones de los asistentes a la muestra de Fa, quienes *desde ya no se responsabilizan* por sus actos, desmedidos en ira (para esta cita en específico, se alude en ella a los pareceres de los espectadores **tras la identificación total entre Otelo y los espectadores masculinos, todos quienes sintieron irrefrenables deseos de asesinar a sus mujeres, pues compartían los vicios celópatas**⁸⁴ del Moro de Venecia, verbigracia la *identificación total*). Ya en las primeras frases vemos retratada la *formación de discurso* propia del poder coercitivo, en donde expresamente son los protagonistas de la

⁸³ “Borneo, en su calidad de biógrafo de las aventuras de sus amigos, funciona como escriba-bisagra entre novela (las biografías) y drama (BYF), ya que también es invitado a presenciar el drama. De este modo, Borneo permite la continuidad de la diégesis, al ser quien realiza, en calidad de espectador de la representación teatral, la transcripción del mismo, en forma simultánea a como este se va representando ante sus ojos. Al mismo tiempo va registrando, en forma concienzuda, las reacciones y comentarios del público del que forma parte. Este apartado, entonces, no será factible de ser analizado desde una perspectiva netamente novelesca o teatral, por cuanto el drama se halla integrado como parte de la diégesis” (Vásquez 14)

⁸⁴ “**Ya lo he dicho: la sangre nos hervía y avivaba en nosotros indignos sentimientos. Pues los lamentos de la desdichada mujer no nos alcanzaban; la furia de aquel hombre nos dominaba. Vivíamos al unísono con él, con él compartíamos sus celos indomables. Todos** nos sentíamos engañados, traicionados. **Todos** sentíamos la necesidad imperiosa de inmolar a las míseras criaturas que se mofaban y seguirían siempre mofándose de nuestros tan puros, tan generosos ímpetus de amor” (Emar 795); se advierten aquí parodiados los efectos de la catarsis como sentimiento totalizante.

reyerta (espectadores) quienes señalan que no debió haberse hecho ingreso al teatro sin un control por parte de la autoridad:

Debieron registrarnos antes de entrar.
Y quitarnos todo objeto agresivo.
Y hasta atarle las manos a algunos.
Y poner bozal a los de instintos perrunos.
Todo es problema aquí, señor Fa, y problemas pegados a la piel.
Y al esqueleto.
Y a cualquier parte que no sea fuera de uno mismo.
¡Cuidado con las soluciones radicales! (Emar 792)

De frente al guiño emariano que aquí aparece en la línea final (al modo de un estilo indirecto libre, pues todo el extracto está asociado explícitamente a un público coral –voces varias, pero indeterminadas- que va abriendo espacio a sus voces dentro del conjunto), en donde se alude a que el *pathos* excesivo lleva a revoluciones que se escapan del control de los ciudadanos, nosotros creemos conveniente relacionarlo con la crítica de nuestro autor hacia los efluvios wagnerianos de la *identificación total*. Esta identificación no solo puede leerse en clave irónica (de frente al “falso sublime” que raya en la identificación mediante la comprensión del sentimiento) sino que nos instala, a la vez, en la vereda del arte como fusión entre arte/vida en términos no de simples ambages teatrales, sino que de una *totalización continua*⁸⁵ que debele, a través de sus lecturas, la necesidad de los espectadores de familiarizarse con nuevas formas de aproximación y percepción respecto del fenómeno artístico.

Lo interesante de la estrategia emariana de la (des)totalización (todos los ejemplos hasta ahora expuestos apuntan en dicha dirección: la de la plurivocidad), sin embargo, acusa la necesidad de mostrar una posible definición de lo que debiese ser el teatro como participación. Esto es, susceptible de generar debate entre los espectadores, haciendo de la *obra del futuro* no una solución conclusa, al modo wagneriano, sino que una obra que se va instituyendo a medida que los involucrados participan del proceso de creación. Al respecto,

⁸⁵ La que Jauss define: “Si “la realidad humana no solo es creación, sino también reproducción (crítica y dialéctica del pasado)” la función del arte en el proceso de totalización continua, solamente puede aparecer [...] cuando el efecto específico de la forma artística no está definido únicamente por la mimesis, **sino, como medio que forma y modifica la percepción**” (Jauss 32. La negrita es nuestra).

don Fidey de Comiso explica respecto del arte poética de su creador: “Ahora hay dos ejes, es decir, hay dos obras: la prescrita, la del genial autor –en la ocurrencia, mi maestro Fa-; la que el público, ya imantado, lanza sobre la primera para en ella mezclarla, fundirla y amalgamarla” (Emar 850). Lo complejo de esta cita nos hace detenernos en ella un tanto más que de costumbre, pues sobre ella podemos aventurar una doble lectura que podría responder al rol que, a juicio de Emar, compete a los espectadores de frente al fenómeno artístico. Por una parte, vemos que Emar ve “dos obras” distintas: la del autor y la del público, mientras que, desde el Arte Poética wagneriana, podemos desprender que el ideal del cantor de Bayreuth es el precisamente, como señala la cita, “fundir” en un solo cuerpo (se advierten aquí las reminiscencias al “cuerpo místico” de Cristo. Vid. Marco Teórico) tanto a la obra como a los espectadores. De este modo, Wagner anula la diferencia en virtud de un sentimiento totalizador, el que, en la práctica, derivará en una relación onanista entre el espectador y la obra, en virtud de un efecto de identificación que prima sobre el objeto artístico *per se*. Este último solo existe en función de la identificación del espectador y no de algún elemento nuevo que la obra quisiera comunicar. De estos problemas ya se había ocupado nuestro autor en sus *Notas de Arte*, haciendo gala en su escritura del discurso burgués de recepción: “Toda mi admiración residía en las reminiscencias que las obras me daban, reminiscencias de carácter totalmente personal. De este modo, había hecho yo del arte un sostén para mi autoadoración, y sobre el arte mismo no había dado ni una sola mirada.” (Emar, *Notas de Arte* 79)

Ahora bien: por los verbos que Emar utiliza en la cita (mezclar, fundir y amalgamar)-puestos, si bien, en boca de don Fidey de Comiso- nos inclinamos a pensar que, no obstante se distancia nuestro autor de Wagner en este primer punto, ambos consienten en que, en el contexto de la modernidad de aquel presente de enunciación, no queda más que aceptar que solo mediante la “imantación” de los sentidos es que puede combatirse el adormecimiento propio de la hiperracionalización. Si bien para Emar esto adquirirá, en el desarrollo del DF, ciertos tintes trágicos⁸⁶, en virtud de que tampoco esos efluvios del sentir garantizan una completa renovación del espíritu -como veremos en el segundo capítulo- ambos autores se

⁸⁶ Tema ligado a la aparición de Otelo en este drama, mas que no será tratado en esta tesis.

ubican desde las problemáticas que las historias respectivas de sus lugares de enunciación les presentan. Para Emar, en definitiva, no basta con estar meramente “imantado”, si es que con esto se entiende una mera identificación⁸⁷.

6.2 Relaciones entre la *Actitud* de Don Fidey de Comiso y el *Valor de la Duda*:

Emar, a diferencia de Wagner, entrevé en el *valor de la duda* bajtiniano la puerta de entrada a una experiencia no solo estética, sino que ética, en la medida en que permite ingresar al sujeto, verbigracia el cuestionamiento irrefrenable, a otros sistemas de pensamiento. Esto es posible por un singular fenómeno que Emar hace confluír en su obra *Umbral* (Primer Pilar), y que se puede denominar como la deconstrucción de la instancia autorial tradicional. En palabras simples, el texto de *El Drama de Fideicomiso* al que, como lectores empíricos, nos enfrentamos los lectores de *El Globo de Cristal*, es la transcripción efectuada por Onofre Borneo (El Biógrafo) de la puesta en escena de la obra del Chino Fa, *El Drama de Fideicomiso*; la que, al no contar con texto dramático previo⁸⁸, está al arbitrio y merced de lo que, espontáneamente, vaya gestándose en escena (y en la relación del palcoscénico con las butacas). Es en este espacio de participación, tanto de los invitados del Capitán Angol⁸⁹ (Primo de uno de los protagonistas, Lorenzo Angol) al fundo de Curihue, como de los pobladores cercanos (quienes actúan y coparticipan de la obra de un modo gregario), en donde Borneo también acoge en su reescritura las diversas opiniones

⁸⁷ Emar se aleja de Wagner en cuanto a la relación de complicidad que este busca instaurar en sus obras, acercándose a las críticas de Nietzsche respecto del fantochismo wagneriano (Vid. Marco Teórico): “El arte, para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo. Y de pronto, he ahí que pintores que no retratan la visión acostumbrada y que lanzanle, por lo tanto, un desmentido a su vista; [...] escritores que parecen arrancar inspiración de otros mundos desconocidos.” (Emar, Notas de Arte 26). Evidente es que nuestro autor se inclina por los segundos antes que por los primeros tipos de artistas.

⁸⁸ Lo que es explicitado en varias ocasiones por el mismo autor, el Chino Fa, tanto en *Blenda y Feldepatto* como en el *Drama de Fideicomiso*: recordemos que esta primera obra concluye con la promesa del chino de *escribir una obra*, en el futuro (paradojalmente, pues la promesa está inscrita dentro de ByF misma: recordar la puesta en abismo paradójica de Dallenbach), que desarrolle los hechos acaecidos a los dos amantes protagonistas.

⁸⁹ Si bien son estos quienes participan de modo más directo (en términos de Bajtín, desde una individualidad responsable, en cuanto se hacen cargo de sus decires)

que se van agolpando a medida que el espectáculo toma forma. Es por ello, en definitiva, que si tuviésemos que inquirir al autor/creador sobre quién es *el real autor* de este DF, no tendríamos más que señalar que esta categoría tradicional se difumina en pro de una polifonía no meramente vocal (el hecho de que podamos identificar más de una voz enunciante. De allí la mostración de diversas *formaciones de discurso*⁹⁰, asociadas tanto a determinados poderes como a determinados caracteres, *constitutivas* del texto que nos convoca). Esto podría hallar correlato en los postulados bajtinianos de la categoría de Autor, los que ya el teórico ruso ensayase a propósito de la novela de Dostoievski, en donde el autor/creador va configurando a sus personajes precisamente desde el diálogo y los debates que estos mismos van suscitando. El texto emariano, en definitiva, y por ello puede acogerse a estas siguientes palabras: “se resiste a encerrar el yo en una única postura emocional, volitiva y ético-cognoscitiva en el mundo (Bajtín, 1958:38). En sentido ético, se explora aquí en el interior de una experiencia fundada en la confianza otorgada a la textura del discurso en tanto que cadena intersubjetiva e interdiscursiva” (Bubonova 188). Por ello es que, como vimos en páginas anteriores, Borneo, por ejemplo, se resiste a encasillar su postura en una sola línea directiva (episodio del ambigú). Pues, si bien en un principio, acoge con entusiasmo los efluvios de la identificación total (la que siempre, a lo largo del drama, es desacreditada por Fa en términos del engaño de los sentidos), decantará su ardor en virtud de la insalvabilidad del hombre. Hombre de quien Emar concluye que, si no es por medio de la comunión en un ideal -que, muchas veces, para subsistir, debe hacer un corte ideológico de la realidad- jamás podría llegar la humanidad a sellar determinadas “magnas empresas”. Es por ello que los debates entre personajes cumplen la función estética de *constituir el yo*, en un acto ético responsable, desde la interrelación intersubjetiva⁹¹:

Mi apariencia no puede ser vivida dentro de la categoría del yo como un valor que me abarque y concluya, porque se vive de este modo tan solo dentro de la categoría del otro, y es necesario que uno se incluya en esta última categoría para poder verse como uno de los

⁹⁰ Lo que se transparenta en marcas léxicas y sintácticas; lenguaje cotidiano, coloquial o grandilocuente, según el caso. Un ejemplo es cuando Desiderio Longotoma felicita a Teodoro Yumbel por el uso de la palabra “copucha” en vez de “habladurías”.

⁹¹ Páginas más adelante, ejemplificaremos esto mediante el episodio del debate entre Don Fidey de Comiso y Lorenzo Angol, asociado a la construcción de una catedral gótica al interior del teatro de Curihue.

momentos del mundo exterior plásticamente expresado [Bajtín p. 39]La necesidad del *otro* es estética: la necesidad de una participación que ve, que recuerda, que acumula y que une al otro, es continua. Estética, desde luego, si entendemos por el término lo inagotable, inconcluso, abierto, y el carácter creativo de la comprensión; la extraposición supone comprensión y valoración, y no pérdida del propio lugar (1920-1924 en 1985:364) (Bubonova 203).

Respecto del rol del Chino Fa como autor del drama, no obstante carezca este de un texto dramático previo (por parecerle inservible, desde su concepción del arte), tenemos que no solo es presentado como el autor del DF, sino que, a la vez de aparecer como personaje que expone su Poética de manera explícita, también se sirve de su personaje principal, Don Fidey de Comiso, para vehicular postulados que van abriendo paso al diálogo como potente motor de significación. De tal modo, para zafarse de la episteme occidental y desfamiliarizar a sus lectores/espectadores, Emar utiliza al Chino Fa como un dispositivo *de la diferencia* a fin de evidenciar la vacuidad de las convenciones burguesas, como ya tendremos tiempo de revisar, desde la óptica del teatro oriental. Teatro que parte de preconcepciones diversas respecto del espectáculo teatral, al pertenecer a una episteme diametralmente opuesta. Esta inversión es explicitada por Fa, quien, a partir de presupuestos antagónicos, de antesala cuestiona el ámbito revolucionario de la estela wagneriana:

FA: Al querer corregir he vislumbrado –no más, no más que vislumbres –que otra vez y que siempre el problema se me presentaba de modo inverso a como a ustedes se les presenta... Para mí el problema no está en saber qué les produjo a ustedes esa ampliación de conciencia, como la llama nuestro doctor Pitruflqué, esa sabiduría, como la llamo yo. Para mí el problema está en saber qué es lo que siempre les impide que se produzca. En mis largas meditaciones me hacía una serie de preguntas: ¿Por qué ante los espectáculos caen ustedes en la inercia, ustedes que, en otros terrenos, son tan activos, audaces y emprendedores, ustedes que a nosotros nos reprochan un estancamiento mortal? (Emar 842-843)

Es decir, Emar encuadra el problema de los públicos desde una episteme que disloca desde sus bases al racionalismo occidental⁹² (oposiciones binarias). Lo anterior, le permite

⁹² En el teatro oriental las representaciones son a menudo largas (pueden durar días y noches); los espectadores van y vienen, comen, hablan y no tienen la obligación de seguir el desarrollo lineal y total de los sucesos presentados, pues no están en lo absoluto obligados a seguir el desarrollo “completo”, “lineal” de la cadena de acontecimientos. Lo que más nos sorprende respecto del teatro oriental es que en él, la solemnidad del espectador occidental se desconoce totalmente (El aplauso no es propio de oriente). Si bien, muchas veces

desenmascarar, si se quiere, la supuesta innovación wagneriana consistente en amalgamar al público, la obra y el artista en un solo artefacto, al que Wagner, en alusión a la cohesión del rito, dará el nombre de *Drama Sacro*. De allí que en la presentación de *Parsifal*, la más ambiciosa de sus obras, decretase como máxima a los prosélitos de Bayreuth el no poder aplaudir⁹³ en ningún momento del drama.

Es así como el límite característico del telón entre escena y sala aquí es denostado, prometiéndose su disolución, de forma muy similar al modo en que Alfred Jarry, dramaturgo vanguardista, concibe su labor, pues “el teatro no es un juego, sino una empresa en que artistas y espectadores han de empeñar su personalidad profunda. (El artista) pretende dirigirse a la existencia del público, (a fin de) agitarlo, provocarlo, **sumirlo en la duda**” (Jarry, citado por Behar 178) Esto, a su vez, nos retrotrae a los planteamientos de Artaud sobre el teatro: “Lo que para Artaud cuenta es la fuerza comunicativa que emana del espectáculo, su poder acusatorio, y no su verosimilitud o su inverosimilitud. [...] Los espectadores, que ya no están separados de los artistas por la valla de las candilejas, habrán de experimentar la angustia metafísica que tenderán a provocar las escenas representadas” (Behar *Íbidem*). Es precisamente, en este espacio de la angustia metafísica -hecho que aproxima a Emar más con las vanguardias que con la sublimación ritual wagneriana⁹⁴, la que anula toda posibilidad de angustia en detrimento de la redención feliz- en donde resultan más fértiles las intervenciones de los espectadores. Así tenemos como muchas veces es puesta en duda la promesa del Chino Fa, tal y como se advierte en el descrédito de Rosendo Paine: “ROSENDO (En voz baja a Lorenzo y a mí y arrastrándonos lejos del gentío) Bueno, amigos, sigue la farsa... ¡Qué tontería sin nombre! ¡Qué..., después de todo? ¡Vaya imaginación! En vez de hacer pasar las cosas en el escenario, hacerlas pasar en

se vuelve al concepto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano para hacer un parangón con las expresiones orientales, nosotros aquí entendemos que no pueden entenderse como sinónimos directos, pues parten de presupuestos diametralmente opuestos: lo que para Wagner es revolución, para los orientales es solo el común sentido.

⁹³ He aquí un ejemplo de lo que algunos comentaristas de Wagner realizan al trazar la relación entre la OT y el Teatro Oriental, en donde no existe el concepto de aplauso.

⁹⁴ Para muchos de los detractores de Wagner, como Adorno, por ejemplo, la angustia wagneriana se resuelve en el mismo instante en que los protagonistas aceptan un nuevo pacto: esto es, una Nueva Alianza aseguradora de una felicidad imperecedera.

medio de los espectadores...En vez de pagar figurantes, emplear a parte del público y amigos escondidos afuera...” (Emar 812)

Retomando el Prólogo de don Fidey de Comiso, vemos que éste, en diálogo con el Chino Fa, llega a la conclusión -tras narrar sus otras vidas, reencarnado en diversos hombres y épocas- de que todos los problemas de los hombres pueden hallar su solución en un solo punto:

Este punto es:

La ACTITUD del hombre frente al problema, sea cual sea este problema.

FA

Así es.

COMISO

¡Hay una actitud! Hay, por lo tanto, ¡una esperanza!

FA

Las hay.

COMISO

Frente a esa actitud nada queda.

FA

Nada.

COMISO

Frente a esa actitud todo subsiste y es.

FA

Todo. (Emar 791)

La actitud a la que aquí se hace mención, a nuestro juicio, ubica al hombre en un punto similar al que Bajtín describe respecto de su Acto Ético. Pues es en la decisión responsable del sujeto ético el punto donde confluye todo lo hasta ahora anteriormente hecho –de allí, que frente a la actitud, todo subsista y sea para el hombre, pues se convierte este en su punto de mirada y de acción. De este modo, toda la vida humana puede ser entendida como un gran acto ético conformado por una serie de eventos en apariencia menores, pero de incomparable trascendencia: “Sólo un acto ético responsable es capaz de superar lo hipotético, porque un acto responsable representa la realización de una decisión, de un modo ya irreversible, irremediable, irrecuperable; el acto es un balance último, una deducción definitiva y omniabarcadora; el acto concentra, correlaciona y resuelve en un *contexto último*, unitario y singular, tanto el sentido como el hecho, así lo general como lo

individual, lo mismo lo real que lo ideal”⁹⁵ (Bajtín 37). La esperanza que allí se menciona, a nuestro juicio-si bien acepta también la doble lectura, en donde la parodia de sí mismo muestra al hombre como un ente condenado a la búsqueda de un fracaso eterno⁹⁶- para efectos de nuestra lectura, desde el acto ético, significa ella misma su capacidad de construcción de una realidad distinta y siempre nueva. Esto, pues los valores a los que debe tender aquella actitud no la preceden, sino que a partir de ella se conforman como tales. De allí que Bajtín señale que: “No existe un valor idéntico a sí mismo, reconocido como universalmente válido, puesto que la importancia universal no aparece condicionada por el contenido tomado en abstracto, sino en su correlación con el sitio singular del partícipe. No obstante, desde este único lugar pueden ser reconocidos todos los valores así como cualquier otra persona con todos sus valores” (Bajtín 55).

Líneas más adelante, señala el protagonista el contenido de tal actitud: “¿Permitiría usted que le dijera que esa actitud a que me referí podría ser una interrogación permanente sin esperar nunca su respuesta porque la respuesta más acertada sería el hecho mismo de siempre interrogar?” (Emar 792). Advertimos en esta cita el ensalce explícito de aquel *valor de la duda* que Bajtín defiende como única manera de hacer emerger a una verdad que, no obstante nuestros intentos de captarla en la mismidad y en la iteración, siempre se escapa de estas prisiones⁹⁷. Cárceles que, a juicio de Bajtín, tienen su origen en la filosofía kantiana, si es que retomamos el concepto de apriorismo: “La verdad de un acontecimiento no es una verdad de contenido idénticamente igual a sí misma, sino la posición única y razonada de cada partícipe, la verdad de su deber ser concreto y real” (Bajtín 53). Ahora bien: si Wagner entenderá que la *OT* es el “como la verdad se expresa para todos los

⁹⁵Emar, al final del drama, en Onofre Borneo relativizará estos supuestos, tras reconocer el poder supremo del ideologema sobre sus acciones.

⁹⁶ Idea encarnada por Teodoro Yumbel, quien es el estereotipo del sensible y del nervioso: “Ante la palabra “fracaso”, Yumbel –aunque permaneciendo de pie y sin hacer ni el menor gesto- se derrumbó. Sumido en su derrumbe nos explicó que el fracaso era el Norte de las brújulas humanas, que la vida entera no era más que una afanosa búsqueda del fracaso. Y lo peor, lo no aceptable, lo irritante ha sido, es y será siempre que este fracaso carece de realidad, que es él un simple fantasma. Por lo tanto nuestra vida se reduce al forjar un fantasma y luego correr tras él, sabiéndose de antemano que no hay posibilidad de alcanzarlo” (Emar 831).

⁹⁷ Continúa don Fidey de Comiso: “En el hombre que ya avanzando va, estas nubes del olvido y ofuscamiento, serán las voces del llamado celeste, y él las verá como las perturbadoras de su existir cotidiano al sentir que le clavan la incitación para ir hacia un deber superior y luminoso que ha sido abandonado. Su desaparición será el retorno al tráfigo terreno; por su costumbre y pereza querrá ver, en este tráfigo, gran luminosidad; y seguirá, sin percatarse de que vuelve a entrar en las tinieblas” (Emar 800)

hombres” (Pöltner 178) de lo que se infiere que dicta en sus obras ciertos patrones de conducta, la magnificación de sus aparatos técnicos en pro de una “verosimilitud de participación” no son, para el Chino Fa, más que escarceos de lo que Bajtín llama una empatía pasiva.

6.2.1- Un ejemplo del ejercicio del Valor de la Duda: debate entre Don Fidey de Comiso y Lorenzo Angol:

Es justamente en lo referido a la construcción de catedrales – como sinécdoque del arte gótico- en donde Lorenzo Angol se sume en un debate con el protagonista del drama, Don Fidey de Comiso. En él, Angol realiza una serie de objeciones – de índole metateatral⁹⁸- respecto del espectáculo del cual ambos comparten experiencias. Si retomamos, para ello, el tema de la “identificación total”, esto es, aquel **exacerbado efectismo** que ya estaba presupuesto en Wagner –**en la identificación de los dos polos artístico y estético se da el instante de la ilusión transfiguradora, esto es, la verdad única**, veremos que el Arte Gótico y su pervivencia en la construcción de catedrales se relaciona directamente con los ambages efectistas que dicha arquitectura requería para entablar una nueva relación con los feligreses de aquel entonces⁹⁹. Como veremos en este apartado, *El Drama de Fideicomiso* se despliega como un debate que abre paso a la duda de los espectadores. Para este caso en específico, veremos cómo los reparos y desconfianzas de Lorenzo Angol sobre las bondades y dispositivos del teatro del Chino Fa, permiten a Emar -como autor/creador- problematizar la poética wagneriana. Pues dentro de las conclusiones de este apartado, adelantamos que Emar, finalmente, aceptará que en estos

⁹⁸ Lo que se condice con la relación entre metateatralidad y dialogismo, en donde El DF: “Simultáneamente, (es) crítica y creación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse nunca él mismo en tela de juicio.” (Orejas 39)

⁹⁹ Retomamos aquí las ideas de Zavala y la relación del hombre con sus valores desde la esfera artística, desde Bajtín: “Si el arte (y en este punto remito directamente a Hacia una filosofía del acto ético y su red de asociaciones) es la creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” es porque la nueva relación que el sujeto entabla con dicho mundo le permite autodefinirse, de modo responsable, con una postura ética respecto de aquel mundo que él mismo contribuye a construir” (Zavala 187).

tiempos, no hay otra manera de congregarse a las masas si no es mediante los mecanismos propios de la *comprensión del sentimiento wagneriano*. Esto es, a la apelación al pathos, a los sentidos, a la búsqueda de trascendencia propia de todos los pueblos.

En tal sentido, entenderemos que lo que antes llamamos *teleología de la promesa*¹⁰⁰ funciona como el eje imantador de la poética wagneriana. Emar, por el contrario, validará la posibilidad de apertura del sujeto a *una duda creadora*, la que le permite entender que el arte no es espacio de la cerrazón, de la consecución de una identidad fundada en la fe o en la promesa. Para él, el arte posibilita un hiato en el presente que permite hacer un corte en la realidad, de manera de relativizar lo que se da por supuesto (en términos de Jameson, desnaturalizar lo naturalizado). En dicho sentido, Emar toma de Wagner la inevitabilidad – ya en los albores del adormecimiento moderno de las conciencias- de la potencia centrífuga de la exaltación de la fe, pero rechazando, al mismo tiempo, el rol homogeneizador de las mismas. Para Emar, el sentir debe provocar el despertar de una duda, de una angustia que punce por interrogar su mundo, y desmantele una serie de valores monocordes, tales como el honor, la fe dogmática, el sacrificio de la vida por un ideal, los que están –y esta es la virtud de la lectura emariana- siempre al servicio de un determinado poder, ya sea religioso y/o político.

Pues, a fin de cuentas, la expansión del estilo gótico como nueva forma de pensar el espacio arquitectónico se gatilla en virtud de la lucha simbólica por representar el poder y el fervor de las distintas ciudades, para determinar, en resumidas cuentas, qué ciudad contaba con la construcción más magnánima y de mayor envergadura. Así hubo ciudades que incluso se embarcaron en tareas que duraron más de tres siglos en ver concluidos sus frutos. En dicho sentido, la Catedral Gótica no era meramente un templo de culto canónico, sino que en torno a ella giró durante siglos la economía y el prestigio de las ciudades:

¹⁰⁰ Esto es, una estética que promete una utopía en el futuro, y que, por no constituirse en una realidad para el presente, requiere de la fe de los hombres para permanecer viva. De allí la parodia del paratexto que intitula la obra: El Drama de Fideicomiso, pues es *la fe que depositamos en un ideal* el único material del que puede emanar un “espacio de lo sagrado”, y con ello, una palabra que sella un pacto, una promesa para el futuro. De tal modo, la promesa permite amalgamar a una masa que se identifica con cierta escala de valores, asociada también a una panegirización de las figuras heroicas. Y es la esfera del poder precisamente la que lucha por el espacio de apropiación simbólica de estos valores (los ideogramas de la beatería y la patriotería), y es sobre esta esfera sobre la que Emar hace su crítica: nunca el poder ha estado alejado de las estéticas efectistas.

funcionó como lugar de fiestas, de mostración de los reyes y de la corte ante su pueblo; como arca y como lugar de juicios, de conciliábulo y como espacio simbólico en donde la Iglesia legitimó las decisiones del poder político (Piénsese por ejemplo en el tema de la coronación y el matrimonio de los reyes como alianza de poder entre Estado e Iglesia: para que el matrimonio fuese válido, solo el Papa tenía la facultad de officiar las santas bodas: de lo que se deduce que los matrimonios concertados no se sellaban sin antes la aprobación de los Estados Pontificios).

De allí que el carácter de foro de la Catedral Gótica nos haga advertir que Emar tiene una lectura similar a la que hemos descrito, debido a que en su *Fideicomiso* los personajes no solo construyen una catedral gótica dentro del escenario, sino que a la vez desarrollan una serie de acciones al interior de ella, funcionando esta al modo de una plaza pública. Es decir, en la Catedral, no obstante el Obispo sea la cabeza todovisible, los invitados y los curihueños asisten a una batalla, a un juicio (el del protagonista, y el que termina en una sesión de tortura al interior de la Catedral), a un debate ante notario, ante la disidencia de cierto grupo frente a los hechos conciliados en los altares y a la arenga de dos frailes. Géneros en los que, como vemos, se entremezclan los tiempos históricos: un notario chileno documenta, desde la jerigonza, un debate entre dos frailes del siglo XI, gesto en que la retórica vacía parodia los recovecos discursivos propios de las disquisiciones católicas entre los dos frailes:

Se alzó don Dámaso Mamiña y nos habló de este modo:” Señores, Señoras: Ahora es necesario que sepamos si hay o no hay un culpable o varios culpables, y quién es él o quiénes son ellos, en lo que se refiere a la veracidad de lo hasta este momento acaecido. Es necesario que antagalleemos y asguemos nuestro juicio, ajevizando todos los actos y hechos que aquí se hayan aloyado de modo que no quedé uno solo sin ababillarse de modo que se agarduñe la culpabilidad del o de los culpables. Todo adrizamiento como también toda ayernación será alfarracada y adojada según lo esipulado en el artículo N°1 del Código de Procedimiento Penal. Procediendo así quedarán abadernadas las suspicacias y abarbadas y arrejacadadas las sospechas que pudieran o pudiesenalcontrizar la marcha azolvada de este afufado juicio tercero y los acamastronados procedimientos legales que se acruñen, se afistulen o se abalaguen aovillando los claros discernimientos que en la mente del jurado se amujen. Pido, pues, que os ahornaguéis en un serio atraquinamiento y que luego me traigáis debidamente almogavareado el ajonjeo que esta causa os abarragane. Si en algo quedáis agarbizonados, os pido que os amillaren con los consejos de los aquí presentes que así podréis avitolar vuestra opinión y dar un veredicto debidamente ablactado y aceptilado” (Emar 778)

En dicho contexto, los artilugios y mecánicas del *tópico historia-ficción* (aparición, producto de la superposición de dos tiempos, de un notario del siglo XX, representante del poder Estatal, actuando como voz de un juicio católico inquisitivo de lenguaje arcaico. De allí que el discurso esté cargado de barroquismos que a su vez despliegan un neolenguaje que, desde lo arremilgado de su sonido, interpela tanto a la incomprendibilidad de las leyes para el común de quienes se someten a ellas, como a quienes cuentan con la potestad de certificar, esto es, de validar una realidad, mediante las palabras de quienes pueden pronunciarlas. Es este fenómeno de creación lingüística el que posibilita la parodia del pasado (desacralización de los valores católicos inquisitivos y de la potestad del notario) como una posible respuesta que permite plantarse en el presente desde una perspectiva crítica, aludiendo con ello al rol del arte de interrogar siempre respecto a las condiciones de su tiempo (Duda Creadora)¹⁰¹.

Es en tal sentido que es posible emparentar a Emar con el Dialogismo de Bajtin, pues Emar despliega en su drama una pugna dialogada entre los personajes. Lorenzo Angol, para tales efectos, toma en serio su labor de espectador idóneo, valiéndose para ello –valga la redundancia– del “valor de la duda”, cuestionando los cimientos referidos a la poética que Fa defiende en el espectáculo. En tal sentido, elegimos la pugna de Angol con don Fidey de Comiso por parecernos que es uno de los episodios en los que más se trabaja el tema de la relación entre arte, ética y estética. De modo tal que la inflexión del autor/creador se ve matizada en el intercambio de opiniones y argumentos entre distintos personajes. En otras palabras, Emar va tomando, a lo largo del transcurso del DF, diversas máscaras, las que permiten a su discurrir ir transitando de manera dialógica, producto precisamente de la variada proveniencia de los puntos de hablada, de los argumentos expuestos por los diversos personajes. Es por ello que no podemos encasillar y/o identificar a Emar con ninguno de sus personajes de manera total, pero sí advertir la construcción intersubjetiva de sus argumentos. En dicho sentido, la Catedral, como objeto simbólico, ostenta la opulencia y el empuje del poder católico por dar los estímulos necesarios para la

¹⁰¹ Este tema será desarrollado en el capítulo siguiente en lo referido al episodio del “Pincel de Velázquez”.

ulterior constitución de dichas ciudades, y asentarlas, con ello, como ejes del poder, tanto político como económico.

Independiente del calificativo ético que podamos dar de la construcción de catedrales –en donde perecieron miles con la promesa de la salvación automática, hecho que a la vez se constituía muchas veces como su paga implícita- vemos que, para Emar, el arte cumple aquí un rol directo respecto de la conformación de conglomerados y/o sociedades, ya que, “Si el arte (y en este punto remito directamente a *Hacia una filosofía del acto ético* y su red de asociaciones) es la creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” (Zavala 187) es porque la nueva relación que el sujeto entabla con dicho mundo le permite autodefinirse, de modo responsable, con una postura ética respecto de aquel mundo que él mismo contribuye a construir.

Si bien esta postura podría adecuarse, por ejemplo, a los debates en los que participan los invitados directos del Capitán Gaspar Angol (Quienes se agrupan en lo que se denomina como la “aristocracia del espíritu”¹⁰²), consideramos que Emar se distancia de Bajtín en cuanto al tratamiento de las masas y la relación de estas con el arte. Pues, si Bajtín entiende las prácticas contracanónicas (pensemos en el carnaval, por ejemplo) como espacios en donde todos pueden participar activamente y con el mismo grado de injerencia en la construcción de significados, para Emar siempre existirá una dualidad entre una minoría ilustrada, capaz de ejercer aquello que Kant denominará como el “Sapere Aude”, y una masa iletrada, más próxima a la práctica mediocre, mundana y acrítica de los ideologemas. En el extracto que pasaremos a citar, advertimos que Lorenzo Angol desarrolla el tema de la actitud pasiva (la “dulce monotonía”) de los conglomerados que

¹⁰² “El aristócrata de espíritu es aquel que abandona la ociosidad del plebeyo, la holgazanería del sumiso, la pereza del mediocre, la desidia del vulgar, la indiferencia del bienestar; es trágico y ve en el sacrificio la auténtica religión, el movimiento de renuncia que lo encumbrará. En *La Decadencia de Occidente*, Oswald Spengler musitaba un puñado de palabras que podrían ser el resumen de los empeños y pretensiones, desde la perspectiva vital de este arquetipo de hombre: “Quien bienestar sólo quiere, no merece vivir el presente”. La *Aristocracia de Espíritu* será el arrojo con el que se desafía a una época apopléjica, el atrevimiento a rotular la insignificancia del conjunto y separarnos de éste, el deseo de arraigar en el ostracismo y la incompreensión. La *Aristocracia de Espíritu* traza una línea entre aquellos que viven en su tiempo y lo acatan, deseando morir tumbados en un mundo que no les ha herido, y entre aquellos que después de una batalla fiera y cruenta, anhelan un solo relámpago en el que exonerarse y poder yacer, redimiendo su espíritu y el ser del hombre” (Guald, Gerarld). Recurso Web. En: <http://elmanifiesto.com/articulos.asp?idarticulo=3626>

contribuyeron a las construcciones. Actitud que, desde el anonimato de sus individualidades, da paso, no obstante, a una fuerza silente (y que tiene en el sonido de la campana su capacidad centrífuga) que agrupa a esas individualidades en una fuerza común:

Debieron haber nacido y vivido en la dulce monotonía de una aldea medioeval o en los dilatados campos alargados bajo las atalayas de un castillo feudal. Y un día, un día tan anónimo como su quieto existir, debieron haber muerto sin dejar huellas tras ellos.

“Sin embargo un impulso, una conmoción vino a estremecer a esas aldeas y campos. Diríase que, por los cielos de aquellos tiempos sonó, de pronto, una campana de alarma.

“Todos esos hombres se irguieron anhelantes.

“La campana anunciaba la aparición de un eje imantado que pedía las fuerzas aunadas de los seres de buena voluntad

“Era un llamado desesperado.

“Había una fe, una fe profunda y esta fe quería arraigarse en los suelos y desde ellos brotar esplendorosa a impulsos de aquellos que la guardaban en sus pechos mas que, a menudo, la dejaban arrullada por pequeñas oraciones, pequeños cantares y pequeñas acciones piadosas.

“Esos hombres corrieron, entonces, empujados por el tañido de la campana.

¡Había una obra común por emprender! (Emar 856)

Es aquí en donde Emar, como autor/creador, advierte que el resultado de la fuerza imantadora de la campana –como evidentísimo afán de ecumenismo católico- se trasluce en un “espíritu anhelante”, hecho que manifiesta sus ligazones con los acomodos propios de las *Estéticas de lo Total* para, sobre este estado de anhelo (lo que antes llamábamos la “teleología de la promesa”) acentuar las características de la presteza y la “buena disposición”. Mas, si retomamos nuestro foco desde el análisis de las *formaciones discursivas*, veremos que lo que Bajtín concibe como “tono emocional y volitivo”¹⁰³ es aquí de carga dual. Esto, porque si bien alude con diversas construcciones y locuciones propias del discurso católico: “seres de buena voluntad”, “fe profunda”, creencias que efectivamente predominaban en dicha época, advertimos un tono paródico que, tras apropiarse de dicho discurso, lo desacredita en virtud de la “verdadera fe” con la que finalmente se involucra el pueblo: “y esta fe quería arraigarse en los suelos y desde ellos brotar esplendorosa a impulsos de aquellos que la guardaban en sus pechos mas que, a menudo, la dejaban arrullada por pequeñas oraciones, pequeños cantares y pequeñas acciones piadosas” (Emar íbidem).

¹⁰³ Vid. Marco Teórico.

A su vez, advertimos que la fe misma, como concepto, adquiere cuerpo y carácter en la metáfora de la semilla y el fruto; y con ello, de modo magistral, a la vez que evidencia la estructura del pensamiento católico (estructura efectista, y de la que Wagner no puede escaparse del todo), la refuta, mediante la parodia del descreimiento, desde sus propios marcos de discursividad. Así del mismo modo en que la fe se arraiga y brota de la tierra (ideologema religioso), es como las catedrales góticas¹⁰⁴ se erigen (esfera artística). Lorenzo Angol, en dicho sentido, es quien recrimina la nimiedad, la mundanidad de las “pequeñas oraciones” de los feligreses.

Ahora bien: cuando hablábamos de la negación de la validez del catolicismo como discurso, Emar, al juntar la discursividad de la fe con la del arte, lo que está haciendo, en definitiva, es develar, en clave alegórica, la relación entre las estéticas de lo total y el poder. Para Emar, la “real fe” del pueblo se diluye en sus cotidianidades, de las que muchos campesinos, siervos de la gleba y villanos supieron trascender precisamente en la participación en la construcción de estas catedrales. “No hay fe sin obras”, pareciera decir Emar, en una clara alusión desacralizadora de las “obras pías” e intercambiables por indulgencias. Recordemos que, a otra escala, Nietzsche ya había prestado oídos a estos males, al referirse al amor finalmente como un “parásito” que obliga al enlace, y con ello, a la deuda.

Es curiosa, por otra parte, la objeción de Angol al desinterés de las estéticas de lo total por la esfera individual del hombre, pues esta lo reivindica desde una concepción moderna, anclada en lo que podríamos entender como el “marco común de los derechos humanos”:

A cada hombre aislado, al contemplar la obra con sus torres que se elevan hasta el cielo, ustedes lo menosprecian. Piensan que ha muerto, muerto hace siglos y que la catedral subsiste y nunca morirá. Piensan así por considerar a un hombre como aislado, perdido en un mundo, como un grano, una nada. Y olvidan que cada hombre, sea cual sea, lleva y es

¹⁰⁴ Recordemos que, desde lo arquitectónico, el gótico es el primer movimiento que deshace las fronteras entre paredes y techo, concibiéndolos como una estructura única, precisamente porque el templo se considera como la ascensión materializada de los ruegos de los hombres, los que con presteza, y al modo de una unidad compacta, ascienden hasta los oídos del creador. Desde el anverso, los feligreses, al hallarse al interior de un templo gótico, sentían una comunión total entre su individualidad (minimizada hasta el extremo. Recordemos que la noción de individualidad, en términos de Bajtín, se asocia con los avances del iluminismo) y la esfera divina, sirviendo la obra misma como el puente de contacto entre ambas.

el reflejo del universo total. No existen los granos. No existe la nada en parte alguna. Menos ha de poder existir dentro del hombre (Emar 857).

No son casuales las vetas esotéricas de estos pareceres de Angol: translucen los conocidos vínculos entre Emar –como autor/creador- y estas vetas de creencias heterogéneas asociadas al ocultismo¹⁰⁵, la teosofía, el influjo de religiones de la antigüedad (Cultura egipcia, hindú, babilónica); todas estas, herencias de un panteón ecléctico que, en cierto modo, es paralelo al espíritu wagneriano del “revival” de las mitologías, reconvertidas y reacomodadas mediante el acople de diversas concepciones que, y para el ejemplo de la cita anterior, se asocian a esta idea sinérgica (proveniente de la religión hinduista) de que cada hombre posee en su interior un reflejo del universo¹⁰⁶. En tal sentido, vemos que Angol, si bien no cree en el excesivo efectismo del Arte Poética de Fa (basado en la supremacía de los sentidos: esta es la primera lectura de Angol, la que luego es reformulada por Comiso), sí se aproxima a Wagner en lo referido al panteón teosófico y a su creencia en la síntesis (cada hombre es reflejo del universo entero, es decir, cada hombre encierra ya la totalidad). Ergo, no es casual que Angol, desde su sentir activado por el “hedonismo masturbatorio”¹⁰⁷ propio de la voluptuosidad del pensamiento, conciba como una verdad no solo intelectual, sino que también sensorial, el hecho, común a todas las religiones y credos, de que es en el hombre en donde se halla la raíz de la totalidad posible. *Posible*, en términos de que solo es a través de la religación (y he aquí la etimología de la palabra “religión”) *con un otro* desde donde puedo completar la totalidad restante. Ergo, si ya hay más de una individualidad, todos los seres se hallarán conectados por una cadena de índole simpática; lo que, en su

¹⁰⁵ Para profundizar sobre esto temas en relación con la obra de Juan Emar, Vid. los trabajos de Soledad Traverso y Cecilia Rubio al respecto.

¹⁰⁶ Resulta notorio señalar que, a diferencia del Dios Católico, quien crea el mundo con su soplo, en el hinduismo, Bhrama crea el universo *en y/o a partir de su mente*: una posible lectura de tal fenómeno, para efectos de lo que aquí comentamos, podría materializarse precisamente en las palabras de Angol: es desde la mente, desde las facultades interiores (percepción, por ejemplo), que el hombre accede y/o construye al Universo.

¹⁰⁷ Dentro del desarrollo del Primer Pilar, Emar llama a este fenómeno la necesidad de Lorenzo Angol de mantenerse recluido en su torre, a fin de no contactarse con el mundanal ruido, lo que le permitiría aproximarse a los fenómenos de una manera más pura, a juicio de Angol: “Al primer recuerdo lo llamamos Pequeño Problema; al segundo, Los Señores de Do y de Re. El primero olía a masturbación descompuesta y aseguraba que toda reclusión anticipada descomponía al recluido. Como remedio proponía salir, ir al mundo. Daba además la secreta fórmula para abordarlo sin contaminarse con su trivialidad y bullicio, y cómo convertirlo en una fuente de vida al ser espectador solamente” (Emar 69).

anverso, trae como consecuencia el portar desde sí una conciencia de total empatía (empatía como mismidad, para Wagner; como emergencia de algo nuevo, para Bajtín).

Curioso es que, en el mismo enunciado, líneas más abajo, Angol recurre a otra fuente para argumentar su descrédito hacia la obra del Chino Fa y los pareceres de su protagonista, con quien precisamente debate sobre estos temas y a quien se dirige de manera expresa: pues en la cita que sigue, no solo retoma lo anterior, sino que basa su desconfianza en el desconocimiento sobre lo que sintieron quienes fueron “imantados”. Es así como Angol descrece de los efluvios de la “oba común”, dadas sus características de impersonalidad, hecho que alude al carácter íbidem de la masa: un conjunto homogeneizado en un sentir común que es construido a través de artilugios que, al acentuar lo sensorial, reemplazan la individualidad personal por un conjunto impersonal, del que no interesan las cotidianas cuitas:

Así pues, yo quiero ver la suerte individual que tuvo que afrontar cada uno cuando, al son de esa campana, el eje imantado empezó a girar con velocidad inaudita y lo arrancó de su quietud. “Quiero ver si cada hombre atraído fue feliz o si, por el contrario, tuvo que encararse con un dolor horrible. “Que uno solo, nada más que uno, haya tenido que sufrir, y el abrazo de usted, don Fidey, con el doctor ya no podrá darse con un alma fraternal. “Podrá darse con un alma intelectual, alma inmensa en su inmensa personalidad, inmensa porque, al ser impersonal, no logra cobijarse en el pequeñito espacio con que contamos los seres aislados... (Emar 857)

Como vemos, Angol recurre tanto a las formaciones de discurso propias de la ética católica (la fraternidad) como a la de corte racionalista (la de la individualidad emancipada). Recordemos que ambas comparten (y por ello es que se alinean en buena parte de las primeras Cartas Constitucionales de América) la defensa y la creencia en la supremacía del individuo. Es por ello que el catolicismo emergente, por ejemplo, arraigó tan fuertemente en las clases oprimidas del Imperio Romano: esto es, entre los esclavos y los extranjeros (quienes no contaban con la ciudadanía romana: solo quienes contaban con ella eran considerados como lo que hoy entendemos como “personas con libre ejercicio de sus derechos”). La fraternidad, para Angol, sólo podría darse desde una participación consciente. En términos de Bajtín, estaríamos frente a una concepción responsable del

individuo y su relación con el mundo –independiente de lo que a nosotros, como lectores, nos parezcan sus elucubraciones.

En esta actitud responsable que ejerce Lorenzo Angol, como espectador, advertimos no solo la mixtura y combinación de diversas formaciones discursivas, sino que entendemos a *El Drama de Fideicomiso* como una plataforma en donde el diálogo es posible no solo en términos de (entre) los personajes y sus interrelaciones, sino que también al nivel de la evolución en las formas de argumentación de los personajes, mutando estas últimas a través del intercambio dialógico.

6.3 *El Drama de Fideicomiso* como una apelación directa a los públicos: su noción de espectáculo:

Para Emar, el público burgués y los públicos en general toman de esta clase de obras lo que les permite pactar con sus conciencias, obteniendo con ello una apariencia de actividad a cambio de mantener cierta paz interior: “Necesitan ustedes un lado contrario que –aunque vacuo y soñoliento para que les depara el descanso aparecido- les dé, que les siga dando la imagen de la actividad, de la fiebre y el arrebato. Porque siempre temen ustedes caer al no ser. Para asirse, entonces, y no caer, para descansar en medio de imágenes de activa diligencia: “¿Qué mejor que el teatro?” –se preguntan. Y se responden: “¡Nada mejor!”. ¡Y santas paces!” (Emar 842).

En la poética que Emar propugna-sirviéndose del estadio de la obra del Chino Fa como nivel diegético distinto, pero dependiente de la transcripción del biógrafo y de la participación de los públicos- la duda viva o creadora se ampara en su capacidad no de quedar meramente descrita (y/o atrapada) en lo sublime¹⁰⁸, sino que en su rol de llave

¹⁰⁸ De allí que la totalidad, para Emar, esté mediada necesariamente por un acto responsable, y no necesariamente por una totalidad compacta y grandilocuente. A este respecto, las palabras de Bajtín resultan esclarecedoras: “Orientar el acto en la totalidad del singular acontecimiento del ser no quiere decir, en absoluto, traducirlo al lenguaje de los valores sublimes cuyo reflejo o representación es el suceso participativo

maestra: nada hay de prohibido, nada que no sea susceptible de ser puesto en duda. Emar critica el rol prescriptivo de la literatura didáctico-moralizante, la que siempre traza alianzas con el poder. De allí que Fa sostenga:

Para mí lo normal es:

Que el público, al emocionarse, se compenetre totalmente en la obra, que olvide, de inmediato, lo que de quimérico se le pueda presentar y que jamás pueda ocurrírsele que haya allí algo prohibido sino que, por el contrario, algo que llama y exige colaboración, algo que justifique el hecho de que un hombre haya escrito y que lo escrito lo muestre a los demás hombres.

Las Autoridades de ustedes, estoy seguro, sacarían del cuartel una obra teatral o película que hiciera intervenir al público. Las Autoridades con que yo sueño sacarían del cartel las que dejaran al público inmóvil sin más intervención que la de aplaudir y, a veces, silbar. Para ustedes, teatro, cine y –digámoslo de una vez por todas- las artes en su totalidad tienen algo de pasatiempo **y ese algo les da la pauta, impera en ustedes y les rige su conducta.** Para mí es lo contrario: no logro juntar, si siquiera emparentar, arte y pasatiempo. (Emar 839)

Como vemos, Fa critica el por él llamado *Arte de Pasatiempo*, ya que, desde dicha óptica, el arte no es más que una entretención que nos permitiría poder realizar una suerte de hiato en nuestro tiempo, mas no con fines reflexivos, sino que en razón de que este arte otorgaría al espectador una *ilusión de transfiguración interior* y no una modificación sustancial de su ser y de su forma de concebir el mundo. Esto es, la *ilusión transfiguradora* de Wagner, en tanto, a juicio del compositor, la entrega del hombre de su porción de egoísmo al Estado se basa en una *ilusión*¹⁰⁹. De lo anterior, se desprende que el *arte de pasatiempo* promueve *émulos de actividad*—esto es, arte con fines evasivos—y no un arte que punce la duda en el hombre, y con ello, lo involucre *responsablemente* en su realidad.

Pues es instalados en el horizonte de la duda desde donde puede corroborarse, para Emar, la más provechosa finalidad del arte. Es para nuestro autor el arte una pregunta constante por nuestro presente y por nuestro ser. Por ello es que Fa señala que el arte de

concreto y real en el cual el acto aparece orientado directamente. Yo participo personalmente en el acontecer...” (Bajtín 58-59)

¹⁰⁹ La diosa Patria, el Dios Estado, por quienes se da la vida, son personificaciones que, al incluir en ellas a todos los hombres mediante un sentimiento de pertenencia, requieren de un ferviente proselitismo: es decir, se transfigura el egoísmo (Para Wagner el hombre es un lobo para el hombre) en generosidad (dar la vida por); el Estado o su equivalente, a su vez, retribuye el sacrificio mediante un dictum que prescribe, en virtud de la ilusión ya arraigada y naturalizada en las masas, un “amor a la patria”, por ejemplo, que se establece como patrón de conducta moral (“El Buen Tono”), el que a su vez satisfaría la sed de amor de los hombres hacia un determinado ideal.

pasatiempo rige la conducta de los ciudadanos, pues cosifica y reparte, al modo de un taylorismo del espíritu, los modelos, como señala el preclaro autor, que “rigen la conducta de los hombres”. Es aquí, en la visión del arte en cuanto medio eficaz de interiorización de modelos de “recta conducta” y no en un rol de incitador del pensamiento, en donde Emar lanza sus dardos más potentes.

Ahora bien: pasaremos a revisar, en específico, el primer momento del drama, en razón de mostrar la relación entre actores y público, y el que desde el inicio se orienta como un acto performativo: esto es, el prólogo de Don Fidey de Comiso, quien, tras presentarse, reprocha a la audiencia –a modo de prólogo actuado- su comportamiento tras *Blenda y Feldespato*, obra a la que asistieron los invitados al fundo de Curihue durante el transcurso de la *Noche Tres*:

Pero cayó el último telón y... cada cual se zafó del drama, lo colocó en el casillero de los recuerdos ajenos, volvió a tomar el hilo de su propio vivir **y ni una actitud nueva –para qué decir una nueva determinación-** fue teñida por el cúmulo de pasiones y acontecimientos que acababa de producirse. Si así pasó en vosotros frente al drama, peor pasó en el drama frente a vosotros: el pobre drama se desarrolló solo, tal como estaba previsto, **sin que nadie interviniese en él, sin que nadie lo desviase ni para bien ni para mal, sin que nadie lo detuviese o lo empujase**, en fin, **dejándolo, después de haber sucedido, exactamente igual a como se hallaba antes de haber sucedido**¹¹⁰... *Entonces. ¿Para qué se escribió y se representó, para qué fue? ¡Triste es decirlo, para nada!* (Emar 785. La negrita y la cursiva es nuestra).

Advertimos que el protagonista parte de la premisa de que la función del teatro es la de fomentar nuevas determinaciones en los espectadores, lo que, no obstante, decantó en que *Blenda y Feldespato* permaneciese incólume. Oponiéndose a esta fruición desinteresada, tenemos que tanto Fa como Don Fidey de Comiso señalan que: “Todo tiene relación. Si en algo faltara esta relación, la vida no sería vida. Todo la tiene, todo lo va adquiriendo a medida que se le despoja de sus superfluos. Cuando logréis el despojo total...entonces encontraréis. Ese día habréis encontrado la síntesis única y directiva de la vida. Ahora os

¹¹⁰ Desde el reverso, señala Behar: “Artaud aseguraba que el espectador que fuera a ver uno de sus espectáculos debía saber que se ofrecía a una verdadera operación, en la que estarían en juego su alma y su cuerpo, y que en ningún caso podría salir tal como había llegado”. (Behar 179)

pido que descifréis vuestras vidas curihueñas a través de lo que va a acontecer. Si así lo lográis, descifraréis bien pronto vuestras vidas totales.” (Emar 884). Emar, como *autor creador*, entiende las intervenciones, las desviaciones, las detenciones y los empujes como manifestaciones de *la duda viva* que debe instalarse en el espectador como actitud propia de la contemplación estética. Es decir, estas metáforas emarianas del “despojo de lo superfluo” acercan a Emar con la visión bajtiniana del Gran Tiempo¹¹¹, desde el cual, todo el pasado y todo el futuro solo existen en virtud de la percepción de un sujeto ético (esto es, que direcciona y matiza su mirada desde una inflexión afectiva, desde una opinión responsable), que no escapa a su no-coartada en el ser¹¹².

Lo anterior, aleja a Emar de la estética kantiana, para la cual la belleza adherente – esto es, decir que el objeto la poseía como un apriorismo, en virtud de seguir determinados cánones¹¹³ o estereotipos- tiene una *relación necesaria* con la sensación de satisfacción, en donde “el sentimiento del ser humano *se desprende de la representación determinada por la perfección*. Si la representación coincide con lo que ese objeto **debe ser**, entonces la sensación generada en ese juicio de gusto es placentera. De esta manera, dicho objeto es considerado bello desde el juicio estético sobre la belleza adherente” (Silenzi 293. Cursivas y negritas nuestras). Para el caso concreto del anterior extracto de *El Drama de Fideicomiso*, el dejar el drama lo mismo a como era *antes de suceder*, es un guiño directo a la errada actitud de los receptores, a la espera de captar un tipo de belleza adherente, pues esta, al funcionar dentro de los marcos de lo esperable, cosifica las convenciones de los contempladores. De no contemplarse algo que se ajuste con el determinado *deber ser* de un objeto estético, este no puede ser captado como placentero, y con ello, no puede ser comunicable a una “opinión pública” que a su vez, en el circuito artístico, lo desechará o no podrá comprenderlo, por no ajustarse a lo esperado. Señala Emar al respecto en sus Notas

¹¹¹ “El diálogo en el Gran Tiempo remite a la presencia axiológicamente superior de otro nivel de otredad: el tercero. En los primeros tratados, es aquel que puede ver, comprender y valorar el “acontecimiento del ser” desde un punto de vista distinto de los valores propios del “microtiempo” del diálogo pragmático.” (Zavala 30). En otras palabras, solo en el “despojo de lo superfluo” emariano se podría alcanzar a ocupar el punto de vista de esta “otredad tercera” bajtiniana.

¹¹² Veremos con detalle en el segundo capítulo que Emar restringe ineludiblemente este ejercicio de la responsabilidad en la masa u otrora pueblo.

¹¹³ No por nada la belleza adherente Kant la detecta en las épocas clásicas: clasicismo, renacimiento, neoclasicismo y el surgimiento de las academias como centros legitimadores de este concepto de belleza.

de Arte: “El placer estético de la gente se reduce a volver a encontrar un objeto conocido” (Emar, Pilogramas 112). Por otra parte, podemos advertir en esta estética kantiana una de las raíces que sustentará el primigenio idealismo wagneriano: en esta relación necesaria entre objeto bello y satisfacción podría darse únicamente la utopía wagneriana de la “nueva religión del arte”.

Kant llama a esta “necesidad de la aprobación por todos de un juicio, considerándolo como el ejemplo de una regla universal” (Silenzi 292) como *necesidad ejemplar*, concepto que se asocia a la moral trascendental kantiana, basada en el *deber ser* como apriorismo. Es decir, para Kant el juicio estético se puede universalizar en la medida en que este muestra “la capacidad universal de la comunicación del estado del espíritu” (. Dicha comunicabilidad puede darse en términos de compartir ciertos juicios estéticos¹¹⁴ los que, avalados en el “sentido común”, generan la siguiente contradicción: “La necesidad de aprobación universal es subjetiva y es representada como si fuese objetiva bajo la existencia del sentido común” (Silenzi 292). Contradicción que se infiltró en los pliegues más recónditos de la modernidad, y que podemos indicar como una de las cimientos del arte de masas. **Wagner** es consciente de esto y apela justamente a la “necesidad ejemplar” kantiana que hemos presentado en términos de su **comprensión del sentimiento**. Esto es, el captar la necesidad básica del ser humano de identificación y pertenencia en términos de un sentimiento que no requiera de juicio cognoscitivo alguno¹¹⁵.

Pero Emar, consciente de los problemas que estos temas acarrearán, entiende, acercándose a Bajtín, que la *comprensión del sentimiento* no puede darse en otro terreno que no sea el de un conjunto gregario. Ahora bien, para Bajtín “lo social es siempre

¹¹⁴ Vistos en términos como armonía, ritmo, simetría) como también al entendimiento de la belleza como asociada a un fin necesario (el arte neoclásico persigue un fin didáctico-moralizante desde una perspectiva prescriptiva)

¹¹⁵ Wagner es consciente de las implicancias del sensorium moderno en la configuración de su arte poética, hecho que Emar rescata desde una perspectiva que se vislumbra en obras anteriores (*Miltín 1934*: críticas a El Mercurio): “No resulta tan paradójico, como pueda ciertamente dar la apariencia, afirmar que con la invención del arte de la imprenta, pero con mucha más seguridad tras el surgimiento del periodismo, la Humanidad ha ido perdiendo gradualmente bastante de su capacidad para juzgar sensatamente; y se puede demostrar también que, con la obtención de la primacía por parte de los caracteres escritos, la memoria plástica, la extendida aptitud para la concepción y la reproducción poéticas disminuyeron ya considerablemente y de manera progresiva.” (Wagner Web)

incongruente, estructurado en torno a una imposibilidad constitutiva, atravesado por un antagonismo central. De tal manera que todo proceso de identificación que nos confiera una identidad socio-simbólica fija está en definitiva abocado al fracaso” (Zavala 215). De estas palabras podríamos inferir dos corolarios distintos. Primero, que dado el idealismo bajtiniano, no es posible, al poner en paralelo ambos marcos teóricos, advertir en el teórico ruso una reflexión sobre los embates de la opinión pública en el efecto “imantador” de estas estéticas¹¹⁶. Segundo, que dada la misma heteroglosia de lo social, no podría hablarse realmente de una “opinión pública” fuera de los marcos de una abstracción. Es decir, la “opinión pública” y/o “sentido común” no serían más que un *ideologema de consenso* –que en definitiva, se traduce en el poder de la opinión pública como rectora de los destinos del hombre (cita anterior sobre el Chino Fa) y en donde descansa el poder de la moderna burguesía- por dictaminar qué es lo que debe esperarse del arte en determinadas épocas (La Academia, a su vez, es vista por Emar como el reducto que tiene el deber de certificar el arte burgués). Por ello es que frente a la fuerza irresistible de la “Comprensión del Sentimiento”, Fa, en boca de Don Fidey de Comiso, su portavoz, busca, primero, sacudir mediante los sentidos (es necesario despabilar a la burguesía adormilada), para luego promover la reflexión:

7° Que el espectador, a pesar de la activación de su mente, vuelve sin remedio a sus sentimientos –o instintos- causando así la crisis del Teatro, sea de lo superior;

8° Que en vista de que lo superior se pierde ante lo inferior, hay que desencadenar hondas, tremendas pasiones teatrales que, al apoderarse de cada cual, le activen de tal modo la mente que en ella llegue a ver su aliada, su salvadora; y...

9° Que en este desencadenamiento pasional –o instintivo- no hay peligro alguno porque tras él la mente vigila ya en papel devenido preponderante.

Todo esto es magnífico y ha sido hilvanado por mano maestra. Estoy cierto de que, durante no pocos momentos, todos nos hemos sentido poseedores de la llave que abre las puertas de regiones anheladas por su indiscutible superioridad. (Emar 869-870)

Por ello, para Emar, el establecer de antemano las respuestas que nos debe deparar el arte **antes de dejar abierta la posibilidad de que sea el arte mismo** (y es aquí en donde el arte funciona como aliciente de la segunda arremetida de la mente a la que se hace

¹¹⁶ Si bien nunca Bajtín se refiere en su “Hacia una Filosofía del Acto Ético” a las Estéticas de lo Total de manera textual, sí hace alusión al vouyerismo del rito, entendiendo con ello que es aquella su aproximación más cercana con el tema de las estéticas que aquí nos convocan. A desarrollar en páginas posteriores.

alusión arriba), en relación con sus espectadores, **el que inquietara** sobre qué es lo que puede preguntarnos, es para él la muerte del arte en su cosificación. Resulta ser esto, además, otra consecuencia del fracaso de un proyecto artístico que tiene como finalidad el erigir a una “comunidad del futuro” en donde artistas y público interactúan activamente: “Lorenzo Angol rebatía: El teatro del señor Fa se dirige a una “obra común” y para ello, antes que todo, a los “sentimientos”, a lo “emotivo”. Si se siente el apremio es porque en la humanidad ya entra la “inteligencia”. Sí, señores, la percepción nítida. Es por esto por lo que clama la humanidad” (Emar 871). Aquí advertimos que Emar se distancia de Wagner, quien considera que el egoísmo es imposible de desterrar de los instintos humanos¹¹⁷; pero, al mismo tiempo, también vemos que comparten la postura de que no hay otra forma que asegure el aleccionamiento que no sea finalmente el “el engaño a los sentidos”. Con esta última inflexión, Emar, como autor/creador, por boca de uno de sus personajes, posiciona al burgués como un personaje anodino: “Deben las llagas del alma fundirse en una obra que las supere, es decir, común. Común es todo aquello que abarca. Las llagas se alimentan exclusivamente de ellas mismas. Esto proviene de reducir el Universo al ego” (Emar 872). De todo esto puede inferirse, que si Emar está siempre en la vereda de despejar una verdad, o como señala Don Fidey, una “intelectualidad posible”, Wagner se halla en la vereda opuesta. Para este último, el correcto conocimiento solo se alcanza desde el engaño (al intelecto, a los sentidos).

Así es como, tanto para Emar como para Bajtín, el arte es uno de los espacios idóneos de negociación -no de imposición- de identidades. De allí que el Chino Fa rechace la cristalización del “teatro” en una observación descomprometida, la que se diagnostica como la enfermedad de los occidentales. La convención y la costumbre han echado raíces

¹¹⁷“Aquí funciona ya la gran dificultad existente para evidenciar la verdadera causa de las determinaciones más comunes de lo humano, puesto que puede muy bien ser que el fundamento último del egoísmo ilimitado de cada individuo no estribe sino en el influjo de una falsa Ilusión que tiene que ser reconocida muy distintamente, y que sea ella precisamente la que determine las decisiones comunes, sobrepujando ampliamente a su intelecto, justamente **allí donde solamente a través de la represión del egoísmo y el engaño al entendimiento puede ser obtenido un correcto conocimiento**. Esta Ilusión ha encontrado desde siempre alimento exclusivamente en el insaciable egoísmo; pero ella esto se lo representa desde fuera, es decir como si fuera sólo cosa de los mismo egoístas y ambiciosos individuos, dotados sin embargo con un gran, si bien no elevado, grado de inteligencia. Este empleo intencionado, y la consciente o inconsciente perversión de la Ilusión, pueda ser útil solamente porque es la única forma de Patriotismo accesible al burgués”. (Wagner, Web)

sobre lo que más adelante se llamará “el buen tono” (que si volvemos a Kant descansa en el “sentido común”), signo aplastante de la modernidad:

¡Señores! Esta costumbre había adquirido ya los contornos del... ¡buen tono! Y esto significa perforación e inundación cuasi totales. (Emar 843) .Le agrada a ese hombre verificar que otros se ocupan de lo mismo que a él un día lo ocupó: le agrada que, entre ellos, esté un autor teatral de renombre; le agrada que gentes que menospreciaban sus pasados desvelos, vean ahora que son de punzante actualidad; le agrada que esta obra incline a todos hacia lo que él vivió, sufrió y resolvió. Esto, para su fuero interno. ¿Y para su fuero externo? Para éste: le agradaron los actores; no estaban mal; como tampoco estaba mal la decoración; sí, sí estaba el lado técnico, muy bien. Es satisfactorio poder ocuparse de la técnica, la pura técnica, en cosas que, para aquellos que no han llegado aún, son “todavía” cosas del trágico vivir humano. ¡Ah, qué desprendimiento superior indica todo esto! (Emar 844)

Aquí vemos retratada la lectura burguesa de las obras artísticas, absolutamente descomprometida y alienada en el secreto deseo del espectador con la identificación del “genio del autor” (Recordemos la belleza adherente como valor de la identificación universal): “Le agrada a ese hombre verificar que otros se ocupan de lo mismo que a él un día lo ocupó”. El arte, en este estado de cosas, ha pasado a ser un bien de consumo que está ahí, para ser visto por una masa aburguesada –preocupada en exclusiva de los tecnicismos como síntoma de genio- y no en la función capital de la forma sobre el contenido, sin cuestionar siquiera los presupuestos mismos sobre los que se basa el acto escópico teatral:

El público –en general, por supuesto- no ha vivido nada de lo representado, ni sabe si hay o no hay que vivirlo, ni sabe si ello es grande, mediano o pequeño, ni sabe, ni sabe... En fin, no sabe nada, salvo que sabe, y muy bien lo sabe, que hay que aparentar venir de vuelta y que todo se sabe. Así lo ordena el buen tono. (Emar 844)

La anterior caracterización del público, si es que podemos anclarla en el rol de la “opinión pública”, es justamente porque siquiera tiene conocimiento de su responsabilidad, como espectador, de lo que, como tal, toda verdadera obra de arte (y no así el arte de consumo) debiese de introyectar o repercutir en la conciencia humana. Para Emar es sólo en el umbral de la duda desde donde el sujeto estético deviene en sujeto ético, al participar activamente de la interrogante que le ofrece el objeto estético al contemplador. Lo anterior, se liga a lo que Bajtín denomina con el concepto de *Empatía*: pues, si lo estético presupone a lo ético, es porque el sujeto ético se deja abrazar por la duda, deviniendo estético precisamente en la

medida en que contribuye a su resolución creativa: “Mediante la empatía se lleva a cabo algo que no existía ni el objeto de la empatía, ni en mí antes del acto de la empatía, y este algo una vez realizado enriquece el acontecimiento del ser, que no permanece idéntico a sí mismo. Y este acto y creador ya no puede ser un reflejo estético en su esencia, porque así se convertiría en acto extrapuesto con respecto a su sujeto, con su responsabilidad” (Bajtín 22-23) De lo anterior, resultan modificados ambos participantes del acto ético/estético, y no identificados y homologados en la mismidad, como sucede para el par Kant/Wagner. ¿Y cómo podemos aplicar esto para el caso de nuestro *Fideicomiso*? Pues precisamente entendiendo el concepto de novela/drama como resultado de aquella relación empática entre la obra de arte y su transcriptor, la que, por necesidad constitutiva, deviene en una revolución de la forma artística: esto es, la transcripción de un drama sin texto que involucra a sus asistentes en una participación responsable, que los obligue a cuestionarse por aquello que el arte busca ofrecerles como una solución aparente.

Prosigue don Fidey de Comiso, refiriéndose al pensamiento de su maestro Fa:

Vio que todos vosotros tenéis tabiques en vuestras vidas. Vio que estos tabiques son comunicables entre ellos. Estuvo a punto de llorar. Se dijo, entonces, que la próxima vez haría suceder el drama con todos, sin escenario y sala, sin telón, sin dos mundos diferentes. **O sucede una cosa total o nada sucede.** Pero por ningún motivo se han de resucitar mil vidas para luego volverlas a matar en la no existencia.

Es así que lo que Wagner entendía como la innovación omnicomprendiva de la *OT*, de imbuir al sujeto espectador del acontecer de sus dramas (como ritos de conformación de comunidad mediante la *comprensión del sentimiento*), se concibe desde una *esfera virtual de participación* de esos sujetos, en donde la cognición teórica (de una individualidad abstracta) es reemplazada por una intuición estética¹¹⁸ -la del ritual- desde y para la satisfacción de un sentimiento, también abstracto. El sentimiento de la identificación con una comunidad *in absentia*, pero que cuenta de antemano con las características propias de

¹¹⁸ De allí que, para Bajtín “tanto la cognición teórica como la intuición estética carecen de aproximación hacia el ser del acontecimiento, que es el único real, porque no hay unidad ni interpretación entre el contenido semántico –el producto- y el acto- la realización histórica efectiva- a causa de que el sujeto al establecer el sentido y el enfoque, concibe en abstracto a sí mismo en cuanto participante” (Bajtín 26)

su perfección. Al respecto, creemos que las reflexiones de Bajtín al respecto entroncan con el trabajo escritural emariano:

Orientar el acto en la totalidad del singular acontecimiento del ser no quiere decir, en absoluto, traducirlo al lenguaje de los valores sublimes cuyo reflejo o representación es el suceso participativo concreto y real en el cual el acto aparece orientado directamente. Yo participo personalmente en el acontecer [...] El presupuesto táctico de la ritualidad de la vida no es en absoluto la humildad sino la soberbia. Es necesario aceptar humildemente la participación personal y la responsabilidad. Al tratar de concebir la vida propia como un representar implícito a otras personas, y cada acto [akt] como ritual, nos convertimos en impostores. (Bajtín 58-59)

Lo total, en este caso, es precisamente la ubicación inalienable, en cuanto responsable, de *todo lo que es* en su momento único e irrepetible (“ser en el mundo compromete”, señala el teórico ruso), por lo que la totalidad bajtiniana jamás se concibe como cerrada y/o absoluta: “Sólo el acto en su totalidad es real y participa en el acontecimiento unitario de ser, sólo este acto es vivo y ES plena [?] e inextricablemente, es decir, está en el proceso de generación, deviene, se realiza, siendo partícipe viviente del acontecimiento de ser: forma parte de la unidad única del proceso de ser” (Bajtín 8). Wagner, aunque intente esconderlo, nos presenta una OT que concilia un antitético realismo mitológico “cerrado en sí mismo” (pues su comprensión del sentimiento presupone receptores abstractos y que se amolden de lleno con los postulados de su estética de masas. Wagner piensa en espectadores absolutamente complacientes con la idea que él tiene de comunidad), y no una realidad experiencial en que verdaderamente se requiera la participación (*responsable y responsiva*) del hombre.

6.3.1 Tópico Arte/Vida en El Drama de Fideicomiso: ligazón con el “Valor de la Duda” bajtiniano:

En los apartados anteriores hemos visto cómo Emar desarticula, dentro de su obra, los debates suscitados en la época de frente al rol del burgués en el arte; y no solo del burgués,

sino del pueblo, en términos de un estado anhelante que a ratos es encendido por los chispazos del poder. Ergo, Emar busca insertarnos –desde el principio del drama- en una de las problemáticas a tratar en este extracto, a saber: la división entre arte y vida (ligado a la relación entre estética y poder), tópico que ya se anuncia con la sola aparición de Don Fidey de Comiso, protagonista del drama. En este extracto veremos desde ya una serie de recursos metafictivos:

Entonces por la abertura central del telón iluminado, un señor asomó la cabeza – como Tonio en el prólogo de la ópera *Pagliacci*-. Miró a ambos lados y sonrió. Avanzó dos pasos mostrándose de cuerpo entero.

Me llamo:
Don Fidey de Comiso;
Servidor incondicional de todos vosotros. (Emar 784)

Advertimos en este ejemplo que la primera parte de la cita es parte de la mirada de Borneo (híbrido entre novela/biografía y acotación propia de texto dramático), mientras que el segundo, que se corresponde al habla del personaje, debiese ser la voz autorial de Fa, operando en don Fidey de Comiso como personaje. Mas nosotros advertimos en este espacio textual –llamado a partir de ahora *novela/drama*- el peso de una tercera voz: la de Emar, en calidad de autor/narrador como agente demiúrgico y/o amalgamante que transcontextualiza el intertexto de *Pagliacci*¹¹⁹ a fin de otorgarle a Borneo una voz que haga dialogar a la tradición, y con ello, “hacerla hablar para los tiempos del presente” (Ya que es en la inconclusividad y reacomodo semántico infinito, recordemos, es que se instala el Gran Tiempo bajtiniano). Es más, la voz emariana se sitúa en *el límite móvil* entre estas dos instancias –Borneo y Fa- en *un diálogo vivo con la tradición artística*, hecho que solo

¹¹⁹ Para el caso concreto de la cita a *Pagliacci*, tenemos que recordar que las raíces de esta se remontan a la *Commedia dell' Arte*, teatro callejero de raíces populares, de cuyos argumentos después extrajeron ideas desde Shakespeare, hasta Lope de Vega y Racine y que, al igual que nuestro drama, no contaba con texto dramático, sino que se construía en base a lo que se denomina como *canovaccio*, esto es, una base de la trama general, sin entrar en la especificidades de las escenas. Para el caso de Fideicomiso, tenemos que esta idea se condice con los postulados wagnerianos de hallar en los sustratos populares la argamasa para configurar su OT, pues, y como veremos, este intertexto no solo preconiza la división arte/vida, sino que nos adelanta que para que esta pueda llevarse a cabo, es necesario partir del conocimiento y del bagaje anterior de los espectadores.

resulta posible al otorgarle la forma híbrida que entremezcla la puesta en escena (transcripción del DF) con las biografías (lo que vieron los personajes).

En este sentido, se advierte que la ligazón de Borneo con formas occidentales de teatro callejero (*La Commedia dell'Arte*) convive en simultáneo con la concepción oriental de Fa, lo que permite que los injertos intertextuales adquieran nuevas vetas significantes a la hora de ser comprendidos: “en este universo discursivo la comprensión no (sea) algo pasivo y exacto, de una duplicación de la vivencia del otro, es un traslado de la vivencia a un plano absolutamente distinto de valores, a una categoría nueva de valoración y figuración” (Zavala 197). Este traslado, posible en la medida en que Emar como autor/narrador se moviliza entre diversas posiciones, nos permite entender la *transcontextualización paródica* de sus fuentes como *una lectura responsable*, en términos bajtinianos.

Pues es la labor transcriptor de Borneo respecto de la obra de Fa la que, en definitiva, hace surgir una suerte de texto dramático que se genera precisamente al dejar ingresar en él las distintas voces participantes (las de los espectadores, las de los personajes de la diégesis, las de los invitados de honor (Urbano, Carrera y Otelo). Estos últimos, transubstanciados en el presente de la representación, pues no pertenecen a la época del presente diegético, esto es, 1927, lo que deconstruye la tradicional fórmula de que el texto dramático es previo por definición a la puesta en escena. Como veremos a continuación, Emar también se sirve del dispositivo de la novela/drama como plataforma para poner en funcionamiento sus disquisiciones frente al que será uno de los temas más comentados en este fragmento de *Umbral*, a saber: el tópico de la unión entre arte y vida.

6.3.2.- Ejemplo del tratamiento en el DF del tópico arte/vida: relación con la tradición histórica del teatro y el concepto mismo de tradición:

Salta a la vista en el anterior extracto la mención a la ópera de Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci* (Ital. Payasos: 1892) que despunta con nuestro texto varias

coincidencias: ambos se inician –y como revisaremos para el caso de *Fideicomiso*- con un prólogo que busca difuminar los dintornos ente el arte y la vida. Allí Tonio, paralelo en su función a Don Fidey como maestro de ceremonias, anuncia que la obra a representar: “No es para deciros, como antes/ “las lágrimas que derramamos son falsas!”/ “De nuestros espasmos y de nuestros martirios/no alarmaos!”/ **El autor ha buscado/ en cambio inyectaros/un soplo de vida/ Él tiene por máxima que el artista/ es un hombre, y que es para los hombres que escribir debe/Y en la verdad se inspiraba.** [...]” (Leoncavallo, Web: la traducción es nuestra). Como vemos, la función pragmática de introducir a los espectadores en la obra –en el contexto de la *operetta* popular italiana- requiere de establecer que lo aquí ocurre es “la pura y santa verdad”. Frase utilizada por el Chino Fa respecto de las peripecias de su autoría, y que luego será parodiada en su referencia al discurso católico-universalizante. Respecto de uno de los posibles roles del arte asociados a esta temática, dialogan los personajes que se hallan de camino a Antioquía: “Tal vez mostrarnos, subrayarnos (respecto del drama presenciado y vivido) que todos no somos más que personajes de un teatro inmenso, que somos ora un Segismundo, ora un Rey Lehar, ora un Tartufo o lo que sea. Pero en verdad, ¡es el misterio! Sólo puedo asegurar que así él es (Fa) y que en lo que es... ¡oh, está sumido en cuerpo y alma!” (Emar 885), en donde advertimos aquí retomado el tópico barroco del *gran teatro del mundo*.

Hay que recordar además, que para Leoncavallo, quien pertenecía al movimiento de la *scuola nuova* al interior del verismo italiano (naturalismo con ciertos despuntes libertarios) la verdad no se buscaba mediante el retrato, sino que a través de la apelación a *los sentimientos como refugio y sinónimo de la verdad*. Estos ecos de la comunión simbolista –pura y perfecta, y que también es rastreable en Richard Wagner- requieren necesariamente de Tonio, como mistagogo anticipador, quien, desde los inicios, nos adelanta el trágico final de la operetta: Nedda, mujer de Canio –ambos, actores que representan roles de la *Commedia dell’Arte*- es asesinada por su marido en escena, mientras intentaba escaparse con su amante *fuera de la ficción*, Silvio. Lo tragicómico es que su última representación es precisamente en el rol de Colombina, personaje de la

Commedia dell' Arte, quien también, para efectos de la representación, huiría con su amante.

De allí que el borramiento de las fronteras entre realidad y ficción sean introducidas en *Fideicomiso* a través de recursos intertextuales que precisamente redoblan el mensaje del chino Fa, como *dramaturgo sin texto* que busca, de este modo, una nueva forma de cooperación de los públicos teatrales. De ello resulta perfectamente aplicable el dar la voz de Tonio a Fidey de Comiso, quien cierra su prólogo: “Y ustedes (dirigiéndose al público) más que nuestros pobres/gabanes de histriones, nuestras almas/consideren, pues somos hombres y mujeres/de carne y hueso, y de este huérfano/mundo, como ustedes, respiramos igual el aire!” (Leoncavallo: *Prologo*). Junto con el rescate del sustrato popular y la división entre realidad y ficción, el trágico desenlace de *Pagliacci* –que se adelanta ya en el barroquismo propio del tópico del “huérfano mundo”- es cerrado por la última frase de Tonio, el presentador, señalando irónico que “¡La comedia se ha acabado!”. Gesto que Emar redobla insertándolo en *Umbral*¹²⁰, a fin de resaltar las dicotomías que se advertirán a lo largo de la obra entre lo cómico y lo trágico¹²¹. Para efectos de esta frase de cierre, el tópico de la orfandad en que se nos lanza al mundo (que comparten, para estos efectos, Leoncavallo con Calderón, por ejemplo) se entremezcla, en Emar, con el significado primigenio de la frase *La commedia é finita*: en otras palabras, el escritor chileno retoma el que “la comedia que se ha acabado” en relación a lo que los personajes representaron en escena (cuadros prototípicos de la *Commedia dell' Arte*, perteneciente al género cómico), pues la huida de Colombina está tamizada por una serie de peripecias que provocan la risa. Pero en la que, al mismo tiempo, se ha desatado la tragedia, con el asesinato *real y sobre escena* de la actriz que representa a Colombina¹²². A partir de este antecedente, Emar realiza una brillante transcontextualización paródica¹²³ de esta frase, acentuando, en el

¹²⁰ En específico, en la primera novela-drama de *Umbral*, *Pacto*, de cuya autoría se acusa al biógrafo, Onofre Borneo.

¹²¹ Dado que este tema no es el foco central de nuestro trabajo, mencionaremos solo brevísimos elementos relativos a ello.

¹²² Nedda, para efectos de *Pagliacci*, representa su rol en la vida real (escapar con el amante) en simultáneo a Colombina.

¹²³ Para Sanguse, que explica las teorías de Rose y Hutcheon, la parodia es vista como “una arqueología reflexiva del texto, en la que las condiciones epistemológicas, históricas y sociales de la composición y de la recepción de los textos de ficción son puestas en primer plano y analizadas” (13) [...] Rose induce que la

nuevo contexto de enunciación (El Prólogo de Don Fidey) el hecho ambivalente de que la tragedia convive con la comedia.

Ergo, advertimos que en la sola presentación de don Fidey de Comiso se superponen varias claves de lectura, las que, sin embargo, apuntan en una símil dirección: a la liquefacción de los límites entre arte/vida, realidad/ficción y comedia/tragedia. Esto trae como corolario desestabilizar, desde el inicio de la representación, las preconcepciones de los espectadores, lo que los pone en el terreno más fértil para este autor/emariano. Este terreno, el de la duda, es el que se opone a lo que Emar estiliza con el nombre del “tráfago terreno”. Con ello, desestabiliza la llamada “frucción desinteresada” de Kant, condenando las características de la participación burguesa en el circuito artístico (burgués comprador y artista proveedor), oponiéndoles aquello que Harold Rosenberg ha denominado posteriormente como *Objeto de Ansiedad*¹²⁴. Esto es, un artefacto que, al **desestabilizar las fronteras entre la realidad y la ficción** (tema que la transcontextualización paródica retoma en *Pagliacci*, desde lo temático) y también, para este caso, entre los géneros canónicos (liquefacción de los límites entre tragedia y comedia), **obliga al espectador** a ubicarse desde el terreno de la **duda** para poder retomar el equilibrio. Mas el Objeto de Ansiedad también cumple con la función de no determinar nunca de antemano cuál y de qué modo el espectador podrá acceder a dicho estado de equilibrio (oponiéndose a la estética kantiana), sin antes haber deconstruido los presupuestos sobre el arte de quienes se enfrentan al fenómeno artístico.

Otro ejemplo del uso del tópico arte/vida a fin de parodiar las estructuras de dominación de los ideologemas (beatería, en este caso) lo tenemos cuando Borneo, *ad*

parodia desarrolla una función de síntoma y de instrumento crítico de la episteme moderna: en la medida en que aquella es metaficción, o sea, se toma a sí misma por objeto, analizando en su propio interior su propia naturaleza ficticia [...], la parodia contesta la capacidad de la obra literaria de representar (la realidad) y de imitar (los modelos), contestación identificada con la modernidad” (Sanguse 23).

¹²⁴Fue el crítico de arte Harold Rosenberg, el primero en utilizar el concepto de "anxiousobjete" (Gablik 1987). El principio de operación del objeto de ansiedad es doble: por una parte nos inquieta por su propuesta temática, por otra, nos hace dudar si estamos frente a una obra de arte. El objeto de ansiedad por excelencia es la conocida "Fontain" de Marcel Duchamp, Nueva York, 1917. Este tipo de arte que no quiere ser arte, se instala en el campo de la literatura por medio de mecanismos específicos, según veremos más adelante. (Galindo Web)

portas de iniciar el peregrinaje hacia Antioquía¹²⁵, se enfrenta al siguiente letrero. Índice que, como las anteriores estrategias, se inscribe dentro de la esfera metateatral, pues es un cartel que se justifica en función de los artilugios teatrales del Chino Fa:

ENTREACTO

De marcha forzada hacia la muy vetusta a la par que histórica ciudad de Antioquía, a orillas del Orontes, fundada el año 301 antes de Nuestro Señor Jesucristo por el inmortal Salenco Nicator. A esta Marcha Forzada podrán tomar parte todos los hombres y mujeres, ancianos y niños de ambos sexos que a bien o tengan, sean actores o público o forasteros de este nuestro gran teatro de Curihue. (Emar 884-885)

Esta indicación lleva a nuestro biógrafo a cuestionarse sobre las divisiones que tendrá su texto, en calidad de transcriptor del drama, disquisiciones que Emar ubica adyacente a esta cita. Si bien por razones de extensión no nos detendremos en ellas, sí quisiéramos dejar de manifiesto que en las biografías mismas se produce una superposición entre los diversos niveles de ficción (las biografías, la escena, el teatro dentro del teatro), lo que permite a Borneo, en clave metafictiva, conceder un orden a lo presenciado. De tal modo, se concibe que la forma de ver que este espectáculo condiciona, requiere, para tales efectos, de espectadores activos que trasciendan el estadio de la mera *comprensión del sentimiento* wagneriana, como ya hemos tenido tiempo de describir. Por otra parte, en este índice del ENTREACTO, advertimos que se lee “de marcha forzada” (fuerza hegemónica) a la vez que se deja abierta la posibilidad de “libre albedrío” a quienes (los personajes diegéticos) deseen participar. En este solo ejemplo observamos que Emar, dada la conjunción de dos diversos horizontes de expectativas (la del pasado, la de las cruzadas: “de marcha forzada” y el del presente, en términos de la libertad del individuo por el amor en la que se basa la estética wagneriana, “a quienes a bien lo tengan”: recordemos con Wagner que solo el amor nos hace libres), concibe a la historia como un discurso heterogéneo y susceptible de ser analizado mediante distintas capas, lo que se liga claramente con el tópico historia/ficción

¹²⁵ Emar, curiosamente, elige esta ciudad porque ella misma está inmensamente cargada de significado: pues no solo es en los Muros de Antioquía que los católicos vencen una de sus batallas más importantes, sino que es también en esta ciudad en donde los primeros católicos se constituyen como una comunidad.

(Pues este tópico se distancia ostensiblemente de aquello que Foucault define como Historia Global¹²⁶). Pues es en la paradoja que encierra la frase “A esta Marcha Forzada podrán tomar parte todos los hombres y mujeres, ancianos y niños de ambos sexos que a bien o tengan” que Emar denuncia que la supuesta “libertad del individuo” que postula la herencia occidental del cristianismo, es anulada en virtud de una “marcha forzada” (para liberar a Antioquía del vil yugo sarraceno) que es aventada por el poder católico en virtud de las ínfulas que, mediante las tretas de las *estéticas de lo total*, introyecta a sus creyentes. Nuestro autor aquí deforma las “formaciones de discurso” (el discurso católico), el que, si bien es el que predomina en cuanto a su poder, es parodiado en virtud de la frase “a quien bien lo tenga”, en donde el dialogismo de este entronque permite la apartura de la diferencia, y en cuya inflexión vemos además el carácter determinante del *tono personal y volitivo*, en términos de Bajtín. La superposición del gesto paródico, finalmente, decanta en una victoria del poder, pues no solo todos los asistentes al espectáculo se embarcan en esta travesía hasta la Antioquía del siglo XI, sino que también se suman contingentes de personas que hasta ahora no habían aparecido en *Umbral*.

Como veremos en el siguiente capítulo, el fenómeno de la *Transcontextualización Paródica* se fragua en nuestro drama con una cuota de amplio dialogismo. Pues Onofre Borneo, en su rol documental, nos llevará como lectores empíricos a la asunción de un viaje hacia el pasado: específicamente, a los tiempos de la Toma de Antioquía por parte de las huestes de Urbano II, tema que nos ubica de lleno en las implicancias de la relación entre Estado, Iglesia y Arte.

¹²⁶ “Foucault identifica a la historia global como “uso ideológico de la historia”. Se trata de una función conservadora que asume a las continuidades como el fundamento de toda historicidad posible y que se resiste al uso manifiesto de las categorías de ruptura y diferencia.” (Gallardo, Web). Es decir, es esta una historia que cuenta con un eje imantador de sentido, lo que le da una determinada linealidad (Historia Universal, aunque aquí también se inscribe la historia de los hitos y las batallas). La Historia General, por el contrario, “determina las formas de las relaciones que se determinan en las series, sus capacidades para definir sistemas interpretativos y hacer correlaciones” (Rivera 90). Es a la Historia Global a la que alude Emar cuando trabaja los hitos históricos desde una Transcontextualización Paródica, lo que le permite a nuestro autor realizar una reordenación crítica de la historia tradicional, con el fin de develar el funcionamiento de las prácticas de dominación de determinadas ideologías. Para mayores detalles entre la diferencia entre Historia Global e Historia General, Vid. Foucault: “La Arqueología del Saber”. México DF: Siglo XXI Editores. 2001.

7. *Emar y su visión de las relaciones entre Iglesia y Estado: una lectura desde la estética de la Obra Total:*

El objetivo de este capítulo es el de dar cuenta de las relaciones que Emar devela entre el rol del arte y la instauración tanto de obras artísticas colosales (catedral gótica¹²⁷, por ejemplo) como empresas históricas de tal magnitud que revolucionan todos los ámbitos de la esfera social (flujos económicos, luchas de poder, concepciones de la sociedad y su estratificación, visiones políticas y éticas. Para el caso del *DF*, estos hitos son la primera Cruzada y las Luchas Emancipatorias en Latinoamérica). Recordemos que hasta ahora, hemos visto que dichas empresas requieren, para su existencia y su exitosa conclusión, de ser llevadas a cabo por masas a las que se les introyecta una *imagen aglutinante*¹²⁸. Imagen esta que cumple el rol de conformar un conglomerado que se reconoce por compartir un capital cultural común. Con esto, a su vez, se satisfaría el sentimiento de las masas por saberse pertenecientes a una comunidad que, a cambio, las protege y les entrega una promesa para el futuro, basada en la confianza provocada tras la identificación (o comprensión del sentimiento wagneriano). Por esto, *las estéticas de lo total* se emparentarían con lo que Emar dictaminará como el gesto de acentuar el sentimiento del “falso sublime”¹²⁹; pues en el estadio del mero *pathos*, la *comunidad* es transformada en *masa* desde el minuto en que la sola identificación no da paso al rol creador y cuestionador del pensamiento y/o de la reflexión (*Responsable*, para Bajtín) como la actitud de ser/estar en el mundo. Es así que el *pathos* basado en la promesa otorga, al que promete, la posesión de la verdad última; verdad que solo es posible de ser en un futuro utópico, despolitizado

¹²⁷ Es a partir del siglo XI cuando la catedral va adquiriendo una configuración y unas dimensiones que la diferencian de los demás templos. Esto tuvo su momento álgido durante los siglos XIII, XIV, XV y parte del XVI, coincidiendo con el surgimiento del arte Gótico. En esa época, las catedrales adquirieron, además de la característica que las define, que es ser sede episcopal, otras connotaciones en las que intervenían la imagen y el prestigio de las ciudades en las que se construían, determinando una verdadera carrera por hacer de estos templos edificios grandiosos y monumentales. A día de hoy, la idea de catedral se sigue asimilando con el estilo Gótico. A esto, sumamos las etimologías de Catedral (del griego *kathedra*, silla; esto es, desde donde el obispo ejerce su poder) y de Obispo, la que se entronca con la primera, pues Obispo viene de *scopus*; esto es, de quien tiene y ostenta una visión total, en términos de totalizadora.

¹²⁸ Recordar la relación establecida en el capítulo anterior entre “ilusión transfiguradora” y “comprensión del sentimiento”.

¹²⁹ Vid. El concepto del “falso sublime” aplicado al análisis de la obra de Juan Emar (Vásquez 2011)

(dado que se da en un espacio de transtemporalidad) como tendremos ocasión de profundizar más adelante.

Lo anterior, se opone a la visión bajtiniana –con la que Emar parece estar más próximo- en donde la verdad emerge en virtud del acto ético responsable, en donde el arte establece directas relaciones con la esfera política y social contingente, capaz de hacerse cargo de sus elecciones y de situarse en un contexto real, partiendo de la base de un sujeto ético reflexivo, cuestionador y creador. Esto es, no de un sujeto pasivo, desdibujado en la masa, y al que desde el principio se lo concibe como un sujeto primario, movido por el egoísmo y la autoconservación.

Para Wagner, al igual que para la Iglesia y para el Estado, estos artilugios previenen al hombre de caer en su naturaleza salvaje y egoísta, por lo que el arte tendría aquí un rol ético en virtud de su actuar coercitivo. Esto, para efectos de nuestro análisis, se aleja diametralmente del rol que tanto Bajtín como Emar delegan al arte. Rol de ser semillero de espectadores responsables, que, mediante un acto ético-estético de plantarse en su realidad de espectadores, desde la perspectiva de un inquirimiento constante, transforma la comunión entre el arte y la vida, en definitiva, en un *modus vivendi* responsable. Como veremos, Emar no podrá hacer entrar en esta percepción estética a todos los estratos sociales, por lo que se aleja del utopismo bajtiniano de hacer y/o creer que todos puedan ingresar a una relación con el entorno desde una actitud responsable.

7.1. Comparación entre el concepto de arte wagneriano y emariano: una contextualización.

Para efectos de este análisis, recurriremos primero a contextualizar –retomando ciertas líneas del capítulo anterior- el debate emariano referido a la función de los públicos dentro del circuito artístico. Para ello, veremos cómo Emar desenmascara en ciertas

formaciones discursivas (derivadas del marxismo y del psicoanálisis¹³⁰) la posibilidad de convertir al arte en un objeto de consumo. Es aquí en donde veremos que la *cosificación del arte* muchas veces se inclina por hacer del objeto artístico un fetiche “adivinator” de las pasiones internas del burgués consumidor de arte. Pues en el encuentro con el objeto se produce la “identificación total” entre la vaguedad del sentir –el archifamoso *spleen* baudelairiano- y lo que el objeto es capaz de suscitar en su receptor.

Lo anterior, justifica el entronque que realizaremos en nuestro análisis con la obra wagneriana sobre la que basaremos este capítulo, intitulada *Sobre el Estado y la Religión* (1865), a fin de captar de qué manera Wagner adelanta los embates que las *estéticas de lo total* pueden ser capaces de producir sobre los *efectos en el espectador*. Por otra parte, esto nos permitirá situar ambas estéticas (Wagner/Emar) en el terreno relativo a la relación entre *arte y cultura y/o arte y sociedad*. Como veremos, ambos autores comparten el poner su atención sobre lo que Wagner, desde Kant, llamará “opinión pública”. Para Emar, esto se traducirá en la instauración en nuestro país de públicos tendientes hacia la mantención del “Buen Tono”.

Desde nuestro punto de vista, para Emar, la dicotomía arte/vida es superada en la medida en que el espectador acoge en su seno a la *duda viva* como motor de su existencia responsable (es esta la *actitud* a la que hace referencia Don Fidey de Comiso). Pues es en el seno de la cultura como aspecto vinculante de nuestras relaciones con el medio desde donde podemos cuestionar las construcciones impuestas por los ideologemas que Emar criticará con fiereza, y que acogemos, pasivamente, como parte de una cultura heredada, *naturalizada*. Es en este contexto que Emar lanzará sus críticas contra la Academia Literaria de aquel entonces, empecinada en el realismo como forma literaria adecuada para transmitir a los lectores la idea de nación¹³¹. Si recordamos la cita del capítulo anterior, en

¹³⁰He aquí un ejemplo de las críticas a este modelo en Mitín 1934, en donde Emar relaciona los problemas psicoanalíticos de buena parte de la clase alta al mal del hastío: “En todas partes, endas las vidrieras de todos los joyeros o modistos de todas esas partes, encontraras y volverás a encontrar hasta la saciedad esa pintura perfumada para uso de los santos varones **y niñas melancólicas que sufren de un mal inconsciente que les pica en las horas de ocio y de insomnio.**” (Emar, *Mitín 1934*: 237)

¹³¹Recordemos que este es uno de los temas eje de *Mitín 1934*. Mas nos parece más evidente ejemplificar esta preocupación emariana con esta cita de las *Notas de Arte*: “Creo que hay un error de principio, de punto de partida, en cada una de estas dos opiniones extremas y contradictorias, creo que ellas no obedecen al

donde el Chino Fa critica a las instituciones¹³², advertimos el carácter coercitivo de la relación que aquellas establecen con el arte, como mecanismo de control y dominio sobre las masas, lo que se acentúa a través del concepto del arte visto como *pasatiempo*. Para la burguesía, este pasatiempo no sería más que un objeto de consumo que – y recordamos aquí uno de los tan célebres pasajes de *Miltín 1934*- se justifica en los siguientes términos: “El burgués-reposado pide y el artista-proveedor provee. El uno sueña entre nubes cien vaguedades irrealizadas; el otro atisba, adivina y se las pinta y esculpe de tamaño igual. Aquel mira, y atónito, descubre sus nerviosidades al claro de luna, sus cosquilleos de noches de insomnio; este fija un precio y vende. ¡Santas paces! Y en muchas paredes de respetables mansiones entra un clavo más” (Emar, *Miltín 1934* 215-216). En esta sola cita advertimos-y no creemos que sea mera casualidad- aquello que Foucault definió, dentro de su contextualización de las *formaciones discursivas*, como “fundadores de discursividad”. Esto es, determinados patrones de razonamiento (que se posibilitan por un lenguaje que crea nuevas realidades discursivas) que nacen al alero de determinados conceptos claves que se han arraigado en el sentido común de las sociedades (“el capital”, “el inconsciente”). Para efectos de los tiempos emarianos, no obstante estos fundadores de discursividad mantengan su influjo hasta el día de hoy, ambos autores (Emar/Foucault) coinciden en que tanto el psicoanálisis como el marxismo forman parte del espíritu configurador de la modernidad. En el “descubrimiento de sus nerviosidades” advertimos el influjo de la existencia de un inconsciente que se refleja en las obras, y el que, al ser detectado por el espectador (siempre en clave de la comprensión del sentimiento, lo que deriva en un estado

problema mismo. Nacionalizar, por ejemplo, ¿qué quiere decir? Tener un arte propio, que no se asemeja con ningún otro o que por lo menos, tenga rasgos tan marcados que se le distinga al primer contacto? [...] Es muy comprensible que el instinto de propiedad, de posesión – innato en el hombre, hoy que es difícil satisfacerlo en bienes raíces u otros bienes debido a la carestía de la vida y al cambio bajo – tiende a satisfacerse, en muchos artistas, en una “chilenización” del arte que pueda – gracias a un ingenioso cambio de palabras y a algunas gotas de “olor” nacional, - darles la ilusión de poseer, a lo menos su arte.” (Emar, *Arte Sudamericano*, 133). Aquí la ilusión que describe Emar se empareja de manera sorprendente con lo que Wagner concibe como “ilusión transfiguradora”. Vid. Marco Teórico. Tema a desarrollar en este capítulo con mayor profundidad.

¹³²En su relación con el rol conservador de las instituciones. Para ello, retomamos una cita que se utilizó en el capítulo anterior: “Las Autoridades de ustedes, estoy seguro, sacarían del cuartel una obra teatral o película que hiciera intervenir al público. Las Autoridades con que yo sueño sacarían del cartel las que dejaran al público inmóvil sin más intervención que la de aplaudir y, a veces, silbar. Para ustedes, teatro, cine y – digámoslo de una vez por todas- las artes en su totalidad tienen algo de pasatiempo y ese algo les da la pauta, impera en ustedes y les rige su conducta” (Emar, 857)

extático propio del falso sublime), inmediatamente gatilla la sed de compra: el arte como mercancía, en términos marxistas. De frente a esto, el resultado es que quien posee el objeto artístico justifica su adquisición en razón de que el objeto y/o el artista (para el caso burgués es lo mismo) “adivinó”¹³³ su interioridad. Mas, tanto para el teórico ruso como para el escritor chileno, el arte se justifica como plataforma de combate y no de reposo en la medida en que siembra en sus espectadores “la duda viva”.

Emar, por otra parte, reivindicará el rol del pueblo como un agente activo en la construcción de obras que se inscriben en las *estéticas de lo total*, en las que el hombre-y esto siempre es presentado como un hecho primigenio, como la *creación de un origen*-presencia la instauración de una promesa que moviliza toda su fe. En relación con ello, veremos que el símil funcionamiento de estas *estéticas de lo total* (pues en todas estas manifestaciones artísticas hallamos, en la promesa, la respuesta definitiva por el ser del hombre), se opone a la duda creadora de Emar, en la medida en que también nuestro autor denuncia que movimientos de implantación de ideologías, como lo fueron las Cruzadas para los Estados Pontificios y/o la creación de Estados-Nación para erigir nuevos órdenes hegemónicos, requirieron de la masificación de dichas estéticas. Un ejemplo de lo anterior, para Emar, se relacionará con el tratamiento de objetos sagrados y/o símbolos patrios, tema tan caro a Wagner y que le permitía ensalzar en escena el uso de objetos simbólicos (el grial, el anillo, la lanza de Longino) como elementos llamados a formar una comunidad que compartiera el fervor de la pertenencia. En El Drama de *Fideicomiso* advertimos esto a través de la vivificación en escena del tiempo de las Cruzadas, en donde los personajes de las biografías asisten al encuentro de la Sagrada Lanza¹³⁴. Episodio en el que se cuestionarán una serie de presupuestos asociados a la relación entre estética y poder.

¹³³ Adivinación en términos de identificación total. A esta interpretación también ayuda la etimología de la palabra “adivinación”, la que significa “aquel que se pone en el lugar de la divinidad”; es decir, quien lo conoce todo.

¹³⁴ A tratar en páginas posteriores.

Si bien es cierto que Emar no hace de ellos –los ideogramas de la *beatería* y de la *patriotería*- mención directa en sus obras anteriores a *Umbral*¹³⁵, en este *Drama de Fideicomiso* veremos que no solo Emar se hace cargo de denunciar lo que para él serán los ideogramas sostenedores de Occidente¹³⁶, sino que también de develar, mediante un desmontaje paródico de sus retóricas, los modos de funcionamiento tanto discursivos como estéticos de estos ideogramas. Con los antecedentes que ya manejamos respecto al tratamiento que Emar realiza del tópico arte/vida¹³⁷ advertiremos en este capítulo que en Wagner aquella relación adquiere ribetes contradictorios.

Otro punto interesante a tratar aquí es la evolución que Wagner evidencia en sus textos referidos a las relaciones que el arte debe establecer con la política – en específico, y para el contexto de Wagner, con el *status quo* del continente europeo, tras los primeros asomos de conflictos por causas patrióticas¹³⁸. Pues, si bien la primera teoría estética de Richard Wagner (Vid Marco Teórico) hace constante referencia a la conformación de una comunidad utópica, mediante la conversión del arte en religión¹³⁹ (en su sentido

¹³⁵ A excepción, tal vez, de *Miltín 1924*, en donde increpa a la prensa, a la Academia y a la Iglesia mediante dispares episodios en donde la denuncia/parodia se halla en boca del narrador protagonista, como vimos en la cita de páginas anteriores.

¹³⁶ Citamos un fragmento de la obra anterior del Chino Fa, Blenda y Feldespato, por cuanto Emar aquí sella la matriz del influjo de Occidente en Roma: “Y todo converge a la fortaleza de Roma y de espíritu romano se tiñe [...] Mas Roma prima, Roma se impone. De Roma todo sale, a Roma todo vuelve. [...] Quierámoslo o no, estamos romanizados” (Emar 612).

¹³⁷ En donde la responsabilidad inalienable entre autor y lector como sujetos éticos (esto es, conscientes de su “no coartada en el ser”) estimula al “valor de la duda” como la actitud única y responsable, oponiéndose a lo que los públicos de la era de masas consideran como un “actuar activo” que se sustenta solo en el pathos de la identificación.

¹³⁸ Ejemplo de esto lo advertimos en la conflictiva conformación del imperio Austro-Húngaro (en donde Baviera es uno de sus reinos anexados), las oposiciones de Inglaterra de frente a los ideales napoleónicos de emular el Imperio Carolingio, los conflictos entre Prusia y Francia por los territorios de Alsacia y Lorena, el *Risorgimento* Italiano, las insurrecciones en Grecia, por señalar algunos.

¹³⁹ Ejemplo de esto lo tenemos en los primeros textos de Wagner, para quien la Revolución adquiere caracteres deíficos, emulando muchas veces el vocabulario cristológico: “Que sea destruido todo lo que oprime y hace sufrir y que de las ruinas de este mundo viejo surja uno nuevo, lleno de felicidad nunca imaginada. Que no haya entre vosotros, en lo sucesivo, ni odio, ni envidia, ni animosidad y enemistad; como hermanos os debéis reconocer todos los que aquí vivís, y libres, libres en querer, libres en hacer, libres en disfrutar, debéis descubrir el valor de la vida [...] pues yo soy la Revolución, soy la vida eternamente creadora, soy el único dios, al que todos los seres reconocen, que abarca, anima y hace feliz a todo cuanto es. [...] En divino entusiasmo se elevan de la tierra; ya no son los pobres, los hambrientos, los abatidos por la miseria; orgullosa se eleva su figura, su rostro ennoblecido irradia entusiasmo, de sus ojos emana un brillo deslumbrante, y al grito de « ¡Yo soy un ser humano!», que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el nuevo evangelio de la felicidad” (Wagner, *La Revolución*, Web)

etimológico: esto es, el de “reunir”, “(re)ligar”), en la segunda entrega de la evolución de su pensamiento, veremos una visión menos utópica -tal vez, más maquiavélica en términos calculadores- tanto de los alcances del poder como del funcionamiento de las instituciones. Para efectos de nuestra investigación, nos basaremos en dos textos del cantor de Bayreuth que pueden marcar un fructífero itinerario de su pensamiento para efectos de este escrito. Primero, el texto breve *La Revolución* (1846) en donde se advierten los primeros fuegos prometeicos de la primera etapa de su pensamiento. Segundo, una carta dirigida a su protector Luís II de Baviera, *Sobre el Estado y la Religión* (1851) en donde defiende la figura del monarca como la *imago* que posibilita la existencia de sentimientos patrióticos. Defensa que, como documentan las notas del texto¹⁴⁰, miraban al interés particular de poder conseguir, tras los halagos hacia el monarca y su figura, el financiamiento para montar sus obras y sopesar las críticas que contra su persona se vertían en la corte bávara, al punto de que los ministros de Luís II decretarán a fines de 1865 la expulsión de Wagner del reino. Para el caso latinoamericano, esta imago wagneriana toma cuerpo en las figuras de los libertadores, los *Padres de la Patria*, quienes, si bien no son réplica exacta del poder que busca panegirizar el último Wagner, sí representan, al modo de un paralelismo, los ideales que justificarían, en definitiva, nuestra independencia de España. De allí que Emar ubique en su DF la figura de José Miguel Carrera, pues la historia en él recuerda la creación de los primeros símbolos patrios (Bandera y Escudo de la Patria Vieja), además de la instalación de un medio de prensa para informar sobre los avances en contra de los realistas (*La Aurora de Chile*, a cargo de Fray Camilo Henríquez).

Lo interesante de la propuesta emariana, a este respecto, es que no solo se contenta con develar el contenido de dichas ideologías, sino que además, a través de una puesta en escena alegórica, combina, en su quehacer artístico, una denuncia que alcanza a desenmarañar las formas de operación de dichos constructos, combinando así lo lingüístico-

¹⁴⁰ “Éste era precisamente un momento en que Wagner se hallaba en las más grandes dificultades financieras y desesperado de poder llegar a estrenar sus obras ya concluidas, o en tener la posibilidad de culminar algún día su magna obra *El anillo del nibelungo*, con lo que no puede extrañar que aceptara gustosamente la invitación del rey bávaro. No obstante, su papel en las revueltas de Dresde, por mucho que ya hubiera sido amnistiado, y la naturaleza revolucionaria de sus escritos teóricos de los primeros años de exilio (*El arte y la revolución* principalmente), demandaban una cierta explicación de su posición actual, ahora que se instalaba al lado de un monarca como pensionado suyo” (Wagner, Web)

discursivo con la esfera estético-ética. Si bien hay puntos de contacto en lo que se refiere a la **técnica artística**, justificada por la preponderancia de la agilización de los medios y las formas de percepción modernas, es precisamente en la dirección que se le imprimen a estos fenómenos en donde ambos, Wagner y Emar, difieren sustancialmente de perspectiva.

7.2- Urbano II y José Miguel Carrera y su relación con los ideogramas de la beatería y la patriotería:

Reconocemos en la figura de Juan Emar, hasta el momento, una directriz ética en su forma de concebir el arte, la que ubica al espectador y al acto responsable de su *empatía* (Bajtín) en un espacio constructivo respecto de la realidad que la obra (re)presenta, a la vez que genera que el espectador deconstruya y (re)interprete su rol como tal. Con ello, el espectador se convierte en uno de índole activa que reformula para sí el espacio que la obra le ofrece, como posibilidad de cuestionamiento e interpretación de la realidad, en un acto creativo y responsable. Por tanto, en estas dos características radica la esencia de un acto ético asociado a la fruición artística. Por ello es que, a nuestro juicio, Emar se aproxima más hacia los postulados de Mijail Bajtín (1924) que adhieren a la conjunción de la ética con la estética, oponiéndose al pensamiento kantiano de “belleza adherente” y de una “moral trascendental”. Para que exista la belleza, debe haber, según Kant, una concordancia universal respecto de dichos valores (Opinión Pública); belleza que casi siempre se asocia a la “perfección” (en base a cánones preestablecidos) del objeto estético, o bien, de la sensación de placer que todo objeto que se precie de estético debe proporcionar a la humanidad.

Esto último, a juzgar por Emar, sentará las bases del arte de consumo como mera fruición pasajera, pues los espectadores compartirían ciertas expectativas (la opinión pública) de frente a su experiencia estética, ya cosificada, lo que les impediría situarse en los terrenos de la duda viva y creadora. Y con ello, los sentimientos estarán previamente establecidos por las expectativas de la misma opinión pública. Con ello, se crea un círculo

entrampador, en donde la cosificación del sentir hace que este mismo sea premeditado, clausurado en sí mismo.

Si bien ambos autores –Emar y Wagner- reconocen que el arte debe ser el hueco fértil de la pregunta por el rol del hombre en una sociedad deshumanizada, la que relega al arte a la función de un mero pasatiempo¹⁴¹, lo que varía son los presupuestos éticos desde donde inician su reflexión. Para Wagner, primeramente, *la estética de lo total* supone otorgar a las masas, como respuesta a las interrogantes que desata una modernidad deshumanizadora, la promesa de un futuro utópico, en donde el hombre es llamado a ser el héroe que se autoerige como el prometeico autor de su destino. Sin embargo, cae Wagner en una contradicción cuando, al utopizar¹⁴² *su comunidad del futuro*, da por sentada que esta solo podrá existir tras la superación de la política. Al mismo tiempo, califica a las masas como incapaces de sobrevivir como un todo homogéneo –pues la esencia del hombre de la masa es el egoísmo y la supervivencia individual- de no ser por la necesidad de satisfacer los instintos primos y más palpables (instintos de pertenencia y de salvación). Esto último, a juicio de Wagner, solo se lograría mediante la unificación de las conciencias en un ideal común (esto es, lo que Emar detecta en los ideogramas de la *beatería* y de la *patriotería*). Y es en este rol del arte, como revelador de la verdad última e insuperable –pues el *arte del futuro* respondería a una humanidad reconciliada- que Emar detecta un fuerte parentesco con las construcciones discursivas tanto de la Iglesia como del Estado, a fin de satisfacer aquella necesidad de la masa de ser guiados por una “voluntad invisible” (de raíz silenciosamente dogmática) que da sentido a sus movimientos, y que solo puede ser captada

¹⁴¹ Wagner señala al respecto: “El artista puede decir también de sí mismo: “Mi reino no es de este mundo”; y, quizás sea yo entre los artistas contemporáneos quien con más justicia pueda manifestarlo, precisamente a causa de la seriedad con la que yo concibo mi arte. La dificultad es justamente ésta: que nosotros, los artistas, habitamos a la vez en un reino extraño al mundo y en este mundo tan serio y lleno de preocupaciones; en cambio vosotros parecéis fijaros únicamente en la diversión más pasajera, mientras la necesidad de una elevación más seria os viene resultando extraña.” (Wagner, Web)

¹⁴² “Yo también estaba por consiguiente dibujando mentalmente un mundo para mí mismo posible, el cual, debido a la pureza con que lo imaginaba, se hallaba más allá de la realidad propia de los políticos de todas las tendencias que me rodeaban, por lo que me dije que mi mundo solamente se encarnaría en el momento en que el mundo presente pereciera; o expresado con otras palabras, cuando los socialistas y los políticos hubieran finalizado su tarea, instante en que nosotros, los artistas, comenzaríamos la nuestra” (Wagner, Sobre la Iglesia y el Estado, Web).

por aquella en el llamado que el arte le propone para ir a su encuentro. De allí, su carácter transitorio:

Y es que un acertado entendimiento del mundo nos debiera haber enseñado desde el principio que la ceguera es la esencia auténtica del mundo, y que ningún acto de conocimiento está en el origen de sus movimientos, sino un impulso completamente irracional, un ímpetu ciego de potencia y violencia sin igual, que se procura sólo la suficiente lucidez y ciencia para acallar la presión momentánea de la necesidad experimentada. Reconocemos ahora que nada ocurre realmente que no provenga de esta Voluntad invisible, de esta Voluntad que responde meramente a la necesidad transitoriamente experimentada. (Wagner Web)

A raíz de este descubrimiento capital de la estética de Wagner —el entender el funcionamiento de las masas en base a lo que el mismo Wagner define como “esa Voluntad invisible”, y que se equipara a la por él también acuñada *comprensión del sentimiento*— es que Emar advierte, en primer lugar, el rol que cumple la Iglesia Católica en lo que se define como la anulación del mundo real¹⁴³, prometiendo, para ello, satisfacer la necesidad que para ella se considera única y superior. Esto es, seguir ciegamente¹⁴⁴ los preceptos de la Iglesia, a fin de alcanzar la vida eterna. De allí que la cita que sigue no sea susceptible de aplicarse solo al ámbito religioso, sino que también político, y como veremos, en lo relativo al rol del papa Urbano II como hombre de Estado, como máxima autoridad de los también Estados Pontificios. Pues es por medio de la promesa de salvación —otorgadas oficialmente por el sistema de indulgencias¹⁴⁵, para la época cruzada que nos compete— que empresas

¹⁴³ Desde lo católico, no son ciertos los bienes de este mundo, sino que son verdaderos los bienes venideros. Recordemos la frase evangélica: “Mi Reino no es de este mundo”.

¹⁴⁴ Wagner se refiere justamente a la ceguera como la tragedia del mundo, por lo que el arte tiene el rol inalienable de ser el rito, la obra de arte del futuro que permite “despertar” a esa ceguera sedienta de la exaltación del pathos. Señala él mismo respecto de la relación arte/patriotismo: “Por mucho que el Patriotismo pueda hacer más visibles y comprensibles para el ciudadano los intereses del estado, le dejará aún ciego para el interés de la Humanidad considerada en general, **ya que su fuerza más efectiva es gastada en intensificar con ahínco la ceguera que muy a menudo fractura el común tráfico vital entre hombre y hombre**” (Wagner, Web). Es desde aquí que Wagner se desvincula de la política, puesto que sólo la mide a través de sus efectos inmediatos en la masa, y no como una manera de consensuar una comunidad. Para el caso específico de la Iglesia Católica, veremos que en el FC, por medio de la instalación del “estado de fervor” (en paralelo al Estado de Excepción del *Trauespiel* benjaminiano) en particular, en el episodio de la vivificación del momento de la llegada de la Sagrada Lanza se imposibilita la labor del pensamiento, tema sobre el que Emar hace hincapié a lo largo de todo el drama.

¹⁴⁵ Las indulgencias, en este sentido, se constituyen como la paga en el presente a quienes se les promete, desde el Dogma, la eternidad y la salvación. Es decir, son un contrato de la verdad totalizada de que, a cambio de participar en las cruzadas, lograrán automáticamente la salvación. De allí que Emar entienda dicha

como las Cruzadas mismas o la construcción de catedrales góticas, son descritas por nuestro autor como un singular intercambio: a cambio de su trabajo y su sacrificio, el pueblo recibe una promesa de eternidad que jamás podrá cumplirse (y/o corroborarse empíricamente) en un tiempo presente. El tiempo del presente, por su parte, es definido como un “valle de lágrimas” en donde debemos necesariamente padecer nuestras culpas para ganar la salvación. De allí que, cuando Urbano II defienda sus Cruzadas en menosprecio de la empresa independentista, inquiera:

URBANO

¿Qué persiguieron ustedes –y lograron, por supuesto-, Qué persiguieron al guerrear –tan heroicamente, por supuesto-, qué los movió a tanta acción y tantos desvelos? La respuesta no es más que una: independizarse; mejor dicho: independizar. Ahora bien, ¿qué es independizar? Presidente: es dividir, multiplicar, fraccionar; es ir en contra de un solo todo, en beneficio de muchas partes; (807)

Es decir, habrá una cantidad enorme de migajas dispersas en vez de un todo sólido, compacto y fuerte. Y a esto último hay que tender, a esto; no lo cree usted, general? **A crear, sobre este valle de lágrimas, una humanidad sólida, compacta y fuerte y, por ende, feliz.** (Emar 807)

Podemos advertir en este extracto, en pro de un universalismo edificante, una humanidad identificada en los valores del occidente cristiano (valle de lágrimas que en la muerte se tornará en paraíso celeste, el cual también es uno y único). De allí los adjetivos de **sólida, compacta y fuerte**¹⁴⁶ (tal y como debe ser el fervor cristiano, lejos de toda duda) para

necesidad como la más importante de los hombres del Medioevo, quienes, al final de nuestro drama, tenderán hacia un talante en el que predomina la espera en Dios: esto es, ya saciados de la comida que les faltaba (lo primario), solo anhelan morir en Dios (abandono de la responsividad en virtud de la promesa). Basta mantener viva la fe en la promesa para que ella misma, de modo circular, se constituya como la necesidad más propia del presente (Y por eso es efímera la relación que el catolicismo impone respecto del hombre común y corriente, tornándose, de aquel modo, en una necesidad del momento). Al respecto, señala Wagner: “y en consecuencia, los políticos de cualquier época que han conseguido éxitos prácticos son aquellos que han tenido en cuenta exclusivamente a la necesidad efímera negligiendo las necesidades remotas, todas esas necesidades que todavía no son percibidas hoy, y que por esa razón no pueden apelar a la conciencia de la masa de la humanidad, con lo que es imposible contar con su asistencia para llevarlos a cabo” (Wagner, Web). Y es por ello, precisamente, que la teleología de la promesa apela, desde el futuro hacia el presente. De esta manera, es en la espera en el presente en que la promesa cumple su rol “anhelante”. La fe es, precisamente, el talante característico de la vehemencia propia de toda promesa. “Sin fe no hay promesa”. Es esto precisamente lo que justificaría, en parte, el paratexto que intitula este drama.

¹⁴⁶ Frente a este fenómeno, Wagner explica que la religión gana en autonomía en la medida en que se separa de este mundo (para su contexto de enunciación, del Estado). “Solamente cuando las condiciones en que se va desarrollando el Estado devienen maduras, estas religiones palidecen ante el consumado deber patriótico y se degradan hasta quedar sólo en deberes ceremoniales sin significado esencial: es el momento en que el “Fatum (Destino)” toma la forma de Necesidad Política y la Religión auténtica puede iniciar su andadura en el

referirse a una humanidad que advierte en la figura papal al unificador por excelencia. Pues su reinado no sólo tenía incidencia sobre el mundo visible, desde un punto de vista geopolítico, sino que también del mundo ultraterreno, erigiéndose como el padre espiritual de Occidente. Citamos buena parte del discurso de Urbano II por lo importante de sus puntos centrales: la unificación humana en el ideal cristiano, la dependencia de Occidente y de las Repúblicas en formación de los Estados Pontificios, y la alabanza de Urbano hacia la corte española en pro de sus ímpetus de propagar el catolicismo en sus Colonias. Se advierte aquí que Emar lee en la alianza entre Iglesia y Estado la concreta posibilidad de la mayor amplitud que ha conocido el Imperio Español en su historia:

“Si lo malo de la molienda ha sido probado hasta la saciedad, **más probado ha sido aún el hecho de que la humanidad entera debe unificarse, para su dicha y grandeza y salvación eterna, bajo la inmensa y majestuosa cúpula de San Pedro de Roma.** Nadie que tenga dos dedos de frente puede ponerlo en duda; ¿verdad? [...] ¡Se da cuenta, presidente, qué magníficos padres espirituales y temporales habría tenido esta América se así se hubiese procedido? ¡Ay! Sólo de pensarlo me emocionó de alegría y, al mismo tiempo, me apenó hasta las lágrimas al ver que así no fue. ¡Oh! ¡Estar en vientre materno bajo la protección y bendición de mi amado sucesor Pío VI! ¡Nacer bajo las bendiciones y protecciones del venerado Pío VII! ¡Dar los primeros pasos en este duro mundo, bajo el ojo vigilante y cariñoso del jamás bien ponderado hijo mío León XII! [...] Tal habría sido el supremo ideal. Los supremos ideales son arduos de conseguir, lo sé, lo sé. Si tanta arduidad a ustedes les amedrentaba, bueno, ¿por qué no quedar unificados con la Madre Patria? ¿Recelos y descontentos políticos? ¡Bicocas, general, bicocas! **Lo importante yacía, no lo olvide, en nuestro divino catolicismo apostólico. Y bajo este punto de vista, el punto grande y único, los reyes de España no estaban del todo mal; ¿verdad? Catolicísimos, todos ellos; apostolíticos sin par, todos ellos también; y dígame lo que se diga, ellos romanizantes por añadidura.**” (Emar 808)

Advertimos en el parlamento anterior un fiero rechazo a todo ideal emancipatorio que ubique en segundo lugar los poderes de la Iglesia, tradición que los estados adoptaron mediante la laicización y desvinculación de sus instituciones respecto de las de poder

mundo. Su fundamento es el sentimiento de infelicidad de la existencia humana, y la sensación de que las más puras necesidades humanas no pueden ser satisfechas por el Estado. **Su núcleo más íntimo es la negación del mundo, el reconocimiento sedante de que el mundo es sólo un espejismo, un estadio transitorio y semejante al sueño, así como el hecho de que la esforzada redención de tal mundo habrá de ser preparada por la renunciación y alcanzada a través de la fe.**” (Wagner Web) Por ello nos parece -al modo en que Badiou determina al catolicismo wagneriano con el adjetivo *contradictorio* (VID Marco Teórico)- que, al señalar que el “*fatum*” deriva en necesidad política, lo que hace, al despolitizar la labor de los artistas y al concebirla para el porvenir, es justamente otorgarle el carácter primordial a las figuras de la ilusión (en su caso, el rol del rey como héroe que padece la gracia), pero precisamente con los elementos que niegan/minimizan el impacto de la existencia de este mundo.

espiritual¹⁴⁷. El Estado álzase, ahora, como un nuevo Dios rector de los destinos del hombre y como soberano dueño de su conciencia y virtud patrióticas, en razón de los poderes laicos del Estado, y no desde el catolicismo como ostentador único de la verdad¹⁴⁸. Este hecho desestabiliza la alianza –que precisamente se inicia con las Cruzadas como hito, en donde los Estados Pontificios y los reinos de Europa vieron formas de aumentar flujos económicos y de capital- entre la Iglesia y el Estado¹⁴⁹, por lo que ambas pugnan, todavía, por el poder simbólico sobre la masa¹⁵⁰. En este sentido, advertimos en la lectura emariana que es muy probable que él llegue a concluir que, para la conformación de los Estados Latinoamericanos, estuvo en pugna el rol coercitivo de la nueva institucionalidad independentista¹⁵¹, que luego derivará en la configuración del Estado. Recordemos para el caso específico de O’Higgins la prohibición de las apuestas de gallos y actividades afines, pues es en la fiesta carnavalesca popular desde donde emana el poder contrahegemónico de la disidencia al nuevo orden Estatizado¹⁵². Lo anterior, requiere reordenar y reacomodar, en

¹⁴⁷ Para el caso de Chile, recordemos la promulgación de las Leyes Laicas (1886) bajo el mandato de Federico Santa María: Cementerio Laico, Matrimonio y Registro Civil.

¹⁴⁸ En la figura del Estado Laico, muchos encuentran la liberación del yugo del poder eclesiástico, con lo que se desembarazan muchas veces del poder rector de la ética de la Iglesia (leyes laicas).

¹⁴⁹ Hecho que se parodia en Umbral en la Noche 4, y del que el proyecto Fondecyt al que se asocia esta tesis cuenta con un artículo.

¹⁵⁰ De frente a esto nos parece interesante señalar aquí la anécdota referida a la implantación de las Leyes Laicas. Pues, mientras Santamaría lograba que fuesen promulgadas, el pueblo salía en batahola a sacar a sus deudos de los cementerios, a fin de pedir sepultura en las iglesias. En este caso en específico, vemos que aún el poder simbólico es ostentado por la Iglesia.

¹⁵¹ Wagner se refiere a la necesaria justificación de un modelo de Estado en los siguientes términos: “Al miedo que causa la violencia desatada de este modo, al igual que a un conocimiento fundamental de la naturaleza humana obtenido como consecuencia, le debemos el Estado. En él viene a manifestarse la necesidad de establecer el mínimo de concordia soportable entre la mirada de individualidades ciegas y codiciosas en las que se divide la Voluntad humana. **Se trata de un contrato con el cual los mismos individuos buscan protegerse de la violencia de unos contra otros mediante la práctica común de la autolimitación.** De la misma manera que en las religiones naturales una porción de los frutos del campo o los despojos de la caza es ofrecido a los dioses, para asegurarse el derecho a disfrutar del resto, **el individuo ofrece al Estado la parte de su egoísmo que parezca necesaria para asegurar la satisfacción del resto mayor.**” (Wagner Web), lo que, para el caso Latinoamericano se relacionaría con la implantación de las diversas repúblicas.

¹⁵² La nación, como comunidad imaginaria (Anderson), es posterior a la asunción de la República de Chile (Ramón Freire firma el decreto que proclama la existencia y soberanía de la República de Chile sobre el territorio que va del Norte Chico a la frontera de Arauco, esto es, río Bío-Bío), en virtud de que el Estado, al ir anexando diversas zonas geográficas, va formando y amalgamando en su proceso mismo de soberanía una identidad nacional que sea capaz de unificar a todo aquello susceptible de acogerse al gentilicio de lo chileno. Recordemos que hechos tan dispares, en apariencia, de nuestra Historia, como la asunción de un “Rey de la Araucanía”, el Poblamiento del Sur por parte de colonos, la Guerra del Pacífico, la Soberanía sobre el Territorio Antártico firmada por Pedro Aguirre Cerda comparten tanto la preocupación soberana como la

los nuevos marcos republicanos, los símbolos de la anterior institucionalidad monárquico-católica. Y esto es lo que, en definitiva, busca Emar develar en el significado alegórico de la pugna entre Urbano II y Carrera en el DF: la férrea resistencia del poder religioso cuando se trata de poderes otros que se entrometen en sus dominios, sea esto el patrón de conducta moral o ciertos derechos civiles. De allí que podamos homologar lo anterior –esto es, el ensalce de la Nación y su ulterior deformación en la *patriotería*- con el fenómeno descrito por Jacques Maritain, ya acaecidas las dos Guerras Mundiales:

La nación se ha convertido en una divinidad terrestre cuyo absoluto egoísmo es sagrado, y que ha utilizado el poder político para subvertir cualquier orden estable entre los pueblos. El estado, cuando se le identifica con la nación, e incluso con la raza, y cuando la fiebre de los instintos de la tierra ha invadido así su propia sangre, el estado, repito, tiene exasperada su voluntad de poder: **ha tratado de imponer por fuerza de la ley el sedicente tipo y genio de la nación, transformándose así en un estado totalitario o césareo-papista, cultural e ideológicamente.** (Maritain 20)

Ergo, Urbano II maldice y denosta a los patriotas, acentuando en su condena lo referido al par culpa/condena por medio de terroríficas amenazas (El Infierno, la máxima e inescapable condena) a lo que Carrera devuelve una hilarante carcajada, la que es seguida por toda la audiencia del DF. En este guiño –que citaremos en breve- Emar toma posición de lo que le significan los preceptos católicos y su excesiva incidencia en otras esferas que no sean las meramente religiosas. Esta postura se emparenta, por una parte, con el parecer de Wagner respecto del agotamiento de la religión, la que, al preocuparse de aspectos externos a su jurisdicción “en el interior de las almas”, se torna una institución insípida, a la vez que fácilmente sustituible en el universo de otras instituciones que, como ella, pugnan por determinados poderes. Además, advertimos los oropeles que el mismo Papa lanza sobre sí al hacer fuerte hincapié en su cargo de Sumo Pontífice (como excelso rey), utilizando un

necesidad de alzar a algunos de ellos (la Guerra del Pacífico, el más excelso de todos) como un hito fundacional del carácter de nuestra raza. Recordemos que, para la corriente historiográfica del Bajo Pueblo, al pueblo no le convenía (y por ello, no compartía) el cambio de Monarquía a República en virtud del aumento excesivo de gravámenes y prohibiciones. Vid. estudios de Gabriel Salazar y Leonardo León sobre políticas coloniales v/s republicanas estatistas para el caso de Chile.

lenguaje cargado de barroquismos, lo que alude de modo indirecto a la formación de discurso asociada al barroco como arte de la Contrarreforma¹⁵³:

Cuézanse, fríanse, hiérvanse, achichárense en los fuegos del Infierno hasta la última consumación de los siglos, oyendo las carcajadas delirantes de los cien mil demonios y del propio Belcebú! ¡Así sea, así sea! ¡Ooooh! ¡Así sea para aquellos que pretendan alejarse de la unificación, de la unificación santa y única!

¿Y cuál es ella, esta santa y única unificación? ¿Do encuéntrase su templo? ¿Quién es su excelso rey?

¡Ella es el catolicismo apostólico! ¡Su templo álzase en Roma! ¡Su excelso rey es, ha sido y será siempre el Sumo Pontífice!

¡Y no hay más, ni más, ni más, ni remás, ni re mil veces no más!

¡Yo lo digo, yo lo clamo y proclamo, yo lo espeto, lo estallo, lo estruendizo y lo estrepito!

¡Yo lo digo! ¡¡Y basta!!

¡Amén! ¡¡Amén!! ¡¡Ameeeeén!! (807)

De frente a esta suerte de “falacia por autoridad”, el sumo pontífice demoniza todo atisbo de duda, considerándola a esta como obra demoníaca, al igual que cuando, en la escena del Génesis, Eva es tentada por la duda en voz de la serpiente:

“¡Oh, santo Dios! Duda, desconfianza, vacilación... ¡Oh, santo Dios! Duda, desconfianza, vacilación... Las tres abyectas hijas del fétido de Lucifer. Vade retro, vade retro! ¡Vete, vete con hijas, hijos, nietas y nietos, bisnietas y tataranietos! ¡Vete junto con todos aquellos que dividen y muelen, viviseccionando al único cuerpo posible que los mortales tenemos para crecer y alcanzar la gloria! En cambio, hosanna cantemos para aquellos que, [...] marcharon, alta la frente y templada el alma, a eliminar y aniquilar al infiel sarraceno!” (Emar 809).

Frente a esta demonización de todo lo que se aparte de los preceptos de la Iglesia —en términos de que aquí advertimos su funcionamiento como institución prescriptiva de la moral- Carrera opone la laicización progresiva de la sociedad:

URBANO

Señor Padre de la Patria, don José Miguel Carrera:

¡Esa fue epopeya! ¡Ésa merece el diploma de epopeya! ¿En qué puede compararse con la pigmea de ustedes aquí? ¿En qué, en qué...?

CARRERA

Sonriendo.

¹⁵³ El Barroco italiano (Arte patrocinado por el Estado Vaticano), como eje artístico desde donde emanarán los barrocos posteriores y nacionales, se expresa en la máxima: “El arte debe recaptar la fe alicaída de los feligreses y potenciarla hasta el sublime afecto” (Foscari 145). De allí que el barroco exalte el valor de los oropeles del poder, en una tónica muy similar a la que Wagner concibe al arte: esto es, como la única y nueva religión capaz de unificar el todo en pro de una ilusión transfiguradora. Recordemos que el último Wagner fue un extenso lector de la obra de Calderón de la Barca: en sus anaqueles se hallaron las Obras Dramáticas Completas del exponente mayor del Siglo de Oro, a juicio del cantor de Bareuth.

En que la nuestra resultó y la de ustedes... ¡no! (Emar 809)

Tras esto, Urbano II recuerda que no importa cuánto quieran negarlo, pero que la semilla de la salvación ha sido plantada ya en los corazones, y que, tarde o temprano, brotará la fe nacida de la verdad que Urbano se empeña en declarar en base de su autoridad sola. Culpa el pontífice, en cambio, a los libertadores de América por tal demora:

¡Que un mal rayo me parta si esta nefanda tardanza no se debe a que había entonces en este mundo, a que los ha seguido habiendo y a que los hay todavía, como usted, seres empecinados en moler y triturar, seres aliados al Maligno y que tratan de estorbar la obra excelsa del Omnipotente, Omnisapiente y Omnipresente Señor Nuestro! ¡Sí, presidentuelo! ¡Sí, como usted y su Bolívar y su San Martín, y su Sucre, y su Hidalgo, y su Miranda, y su Artigas, y su compatriota O'Higgins, y qué sé yo! ¡Como todos los embajadores de las tinieblas que antes pensaron en sus exitillos locales que en mi sagrada tiara! ¡Eh! ¡Idos todos a las eternas llamas, hijos de Mefistófeles y de la cien veces meretriz de su concubina sulfurosa! ¡Sí! ¡Idos al Infierno, so hijos de putas y de malditos cabrones!! (Emar-809-810)

Como vemos, la divinidad es definida por Urbano II desde la totalidad del poder (omnipotente), del saber (omnisciente) y del tiempo (omnipresente). Advertimos, por otra parte, que su discurso, perdido ya en la ira en las palabras finales, es desacreditado no solo por hallar en boca de quien prohibiese los duelos –y veremos que más adelante se bate a duelo con Carrera- soeces palabras, lejos de toda actitud cristiana, sino que porque, tras él, Carrera irrumpe en una carcajada que es seguida por todos los curihueños. Señala aquí la transcripción de Borneo: “aquí Carrera, sin poder contenerse más, aquí lanzó la más estrepitosa, la más delirante e incontenible carcajada...¡Había que ver cómo reía y se desternillaba el gran prócer! Y siendo la hilaridad eminentemente contagiosa, pronto reímos a gritos nosotros los varones y pronto rieron también y de igual modo las damas, mientras desde arriba caía, cual una granizada, el reír loco de campesinos y campesinas” (Emar-809-810)

Luego de que Fidey de Comiso llama al consenso, Carrera rebate:

CARRERA: En el fondo, usted no dijo nada, Papa. No hizo más que repetir, ahora en el siglo XX, lo ya dicho en su siglo XI, y en los siglos anteriores, y lo que dirán en los venideros. ¡Qué lata! Y esto es que el Vaticano sea dueño de cuanto existe, que todo cuanto hay le pertenezca, que todos cuanto somos obedezcamos, que en ningún sitio ni tiempo puede haber ni un asomo de libertad. ¡No hay más, Papa, no hay más, alegue usted lo que alegue y grite lo que grite! (Emar 811)

[...] Si así no fuera –y esto lo entienden hasta los dos gatos del capitán-, ustedes los vaticanistas empezarían por dar libertad, por alejar a la gente de ustedes, por dejarlos crecer a su antojo y... esperarían, alegres y confiados. **Puesto que el hombre es susceptible de divinizarse, puesto que lleva en sus “intestinos y vísceras” –como usted dice –el germen de la Verdad de Dios...**, tarde o temprano tendría que volver a ustedes y volvería ampliamente convencido y convertido. En cambio, ¿qué hacen? Atraparlo, agarrarlo, manearlo desde su primera infancia y luego encalabozarlo cerrándole puertas y ventanas. ¡Porque saben ustedes, Papas y papistas, que no hablan por boca de Dios! Y como que el hombre se ponga a averiguar, buscar y pensar... ¡se ponen verdes y tiritan! (Emar 812)¹⁵⁴

Nos interesa detenernos en este punto, pues de esta cita pueden extraerse conclusiones interesantísimas. En primer lugar, Carrera hace alusión a la posibilidad de que el hombre pueda divinizarse, dado que esa es una de las críticas de la curia en contra del racionalismo libertario. Pero como vimos antes, para efectos del tópico arte/vida, la ética trascendental o “absolutización de la ética” trae consigo que el poder político, por medio del patriotismo, también arguya los ardidés de su enemiga –la iglesia como institución- deshaciéndose en apariencia los antiguos contratos, pero mantenga la deificación a la diosa Razón y/o a la diosa Estado, en virtud de su promesa de libertades (De allí la metáfora bajtiniana a las flores que no viven mucho lejos de sus raíces, como veremos a continuación). Mas vimos que también las autoridades, en el capítulo anterior, evitan la conformación de seres pensantes, por lo que en esta dialéctica se advierte la contradicción a la que Emar hace alusión en su personalísima lectura sobre la conformación de la nación chilena. De allí que, y en esto podemos hallar cierto parentesco con Bajtín, el teórico ruso a glosar en la siguiente cita los peligros de toda ética trascendental:

La absolutización de la ética no es sino el intento por rechazar la concepción medieval de la ley natural como una especie de tablas de la ley divina en los corazones de las personas **conservando, sin embargo, los derivados secundarios de esta concepción, incluso reforzándolos y difundiendo a expensas del lugar que ella deja desocupado**; pero las flores separadas de sus raíces no suelen vivir mucho. Fuera de la metafísica de la ley natural por una parte, y del “compromiso social” bastante real por otra, el principio del deber ser abstracto ha demostrado una perversión siniestra: no ha quedado en la mente ningún obstáculo para pensar un deber ser en ausencia de todo deber ser, como Nietzsche lo ha demostrado (Bajtín 12).

¹⁵⁴Lo ennegrecido de esta cita alude precisamente al problema, ya tratado por Calderón de la Barca, de la insalvabilidad de la tragedia humana de nacer; esto, porque al nacer llevamos el Pecado Original como parte de nuestra humanidad: pues pagamos, al nacer, la soberbia de nuestros padres Adán y Eva: de allí, el “en sus “instintos y vísceras”” que ya cuenta con la inflexión paródica de la voz de José Miguel Carrera.

Por ello, vemos que tanto la Iglesia como el Estado, al tratarse de instituciones que aseguran la soberanía y la estabilidad¹⁵⁵, comparten el basarse en lógicas dogmáticas –ya sea que Carrera denuncie la falsa autoridad, dictada por el espíritu, y Urbano haga lo mismo de Carrera, por pertenecer sus dominios al ámbito de lo terreno- en donde los hombres son aleccionados en ellas desde la infancia a fin de injertarles un sentimiento de fidelidad bien sea ligado a la beatería o a la patriotería. Con ello, se les asegura a esos hombres no solo la conservación en la estabilidad (Wagner), sino que las instituciones garantes de lo anterior hablarían por la autoridad de quienes ostentan la ley, lo que hace de estos poderes hegemónicos estructuras que se alimentan desde sus propios marcos de legalidad y/o de posibilidad (totalizantes). Y es a esto a lo que Emar precisamente se opone, a la “absolutización de las éticas hegemónicas” propias de la *beatería* y la *patriotería*. De allí que Carrera advierta la lógica de los fariseos en el discurso papista, “saben ustedes que no hablan por boca de Dios, *sino que de sus intereses particulares*”¹⁵⁶; paradoja de la que también Bajtín se preocupa en sus disquisiciones éticas:

Desde los tiempos de la crítica evangélica de los “fariseos” es bien conocida la paradoja según la cual el hombre que elije ser, especialmente y por encima de todo, hombre ético, no es un hombre muy bueno, ni muy bondadoso, ni muy atractivo, que a cada paso es sustraído por la autosuficiencia egocéntrica o por el igualmente egocéntrico autorreproche del olvido de sí mismo auténticamente moral. **La ética reducida a sí misma, abandonada a sí misma, es una ética devastada, puesto que el principio ético no es la fuente de valores, sino el modo de relacionarse con los valores.** (Bajtín 12-13)

Es en este mal entendimiento de la ética como fuente apriorística de valores que se entrapa Kant, a juicio de Bajtín, pues esta desecha precisamente al hombre como un ser responsable de su cronotopo y de su historia en tanto Kant trabaja con un apriorismo

¹⁵⁵ Conceptos que, según sea el ideograma, contarán con diversas concepciones: para el caso del Vaticano, la soberanía por gracia de Dios, la estabilidad otorgada por la verdad divina, de carácter único y totalizador. El Estado, en cambio, basa su poder en la soberanía territorial y a nivel de instituciones, lo que permitiría la estabilidad de reglas y coacciones para los miembros de dicho Estado.

¹⁵⁶ Wagner apunta al respecto: “La evolución que a través de los siglos ha transformado la Religión cristiana en una Iglesia y su correspondiente metamorfosis en una institución más del Estado, aparte las incontables formas que han tomado las recurrentes luchas en torno a la ortodoxia y la racionalidad del Dogma religioso con todos sus detalles, se nos presenta como la dolorosa pero instructiva historia de una locura.” (Wagner, Web), idea esta que sí podemos emparentar con la lógica emariana.

abstracto de lo que, en su juicio, debiese ser todo hombre. Por su parte, la postura de Nietzsche – esto es, el otro extremo del *contínium*- tampoco satisface al teórico ruso, en virtud de que en la exagerada apología al presente –y como sabemos, en *Umbral*, encarnada en la figura de Rosendo Paine- no resuelve, sino que profundiza el cisma entre un hombre y su cronotopo – imposible de ser situado, en el presentismo excesivo, en su ser/estar en el mundo:

Desde nuestro punto de vista, la participación en el acontecimiento de ser del mundo en su totalidad no coincide con una entrega irresponsable al ser, con la posesión por la existencia, porque en este caso sobresale unilateralmente tan sólo el momento pasivo de la participación, y distingue la actividad planteada [aktivnost' zadannaia]. El *pathos* de la filosofía de Nietzsche en una medida se reduce a esta posesión por la existencia (una participación unilateral), llevada al absurdo del dionisismo contemporáneo¹⁵⁷(Bajtín 55-56)

Tras esto, ambos personajes se retan a un duelo, en donde los apelativos ofensivos que se propinan uno a otro son la mostración más evidente de lo que, a inicios de nuestra investigación, relacionábamos con el concepto foucaultiano de *Fundadores de Discursividad*:

URBANO

¡Blasfemo hijo de Belcebú! ¿Queréis medir esa lengua? O vas a correr riesgos de que te la corte y de alimento ponzoñoso la dé a los dos gatos del capitán.

CARRERA

Echando mano a su espada.

Antes que cortar tú mi lengua yo cortaré la tuya, ¡hombre aportador de pestes germánicas, lacayo de los normandos jefes, negociante de Clermont...!

URBANO

Escamoteando la daga.

¡Ahora veremos, excremento de Satanás, perro fusilado por arestiniento¹⁵⁸!

CARRERA (Desenvainando)

¡Ahora veremos, so gabacho abachichado y hambriento saqueador de las Tierras Santas! (812)

¹⁵⁷ Señala Zavala en una nota al pie de esta misma cita: “La “vida” se vuelve absoluta en cuanto ausencia fundamental del sentido, que por sí misma provoca un éxtasis orgiástico: de ahí la imagen de Dionisos.” (Zavala 56)

¹⁵⁸ Vemos en esta palabra (que se contagió el arestín de los animales) una marca social de inferioridad.

Aquí Carrera, al hacer mención directa del *Concilio de Clermont* (1095) como inicio de la Primera Cruzada, busca señalar que la finalidad real de Urbano II de emprender las cruzadas era precisamente la de aumentar el éxito de su papado mediante la toma de Jerusalén, con lo que se verían suavizadas las relaciones entre las religiones cristianas orientales y occidentales (Recordemos para dichos efectos la carta que recibe Urbano II de parte del Emperador de Constantinopla, a fin de defender sus territorios de los turcos selyúcidas). Con este movimiento, de paso, reunía bajo su seno a los diversos terratenientes ricos de los más diversos lugares de Europa, prometiéndoles riquezas fruto de los botines de guerra, además del honor imperecedero y la salvación automática, en caso de que alguno muriese en batalla. De allí que la frase *Dios lo quiere!* es la que ha pasado a la historia como declaración de guerra dentro de la arenga que Urbano pronuncia en Clermont, pues este es el máximo argumento con el que convence a los diversos sectores de dar inicio a las Cruzadas. La frase *Dieu le veut!*, en definitiva, apela al pathos y no a una racionalidad moderna, a una fe que era del todo posible de ser alimentada, a fin de asegurar su existencia durante el contexto teocéntrico en que ocurren estos sucesos. Por su parte, Urbano enrostra a Carrera su fusilamiento por hallarse este al final de sus días en franca oposición a O'Higgins, a lo que Carrera le devuelve el título de saqueador de Tierras Santas no en favor de gloria de Dios, sino que de sus intereses personales y de Estado¹⁵⁹.

Tras esto, los espectadores y todos los asistentes toman parte de la refriega entre los dos personajes históricos, advirtiendo una vez más que el encolerizamiento es producto del

¹⁵⁹Wagner es consciente de este rol político de la iglesia en su misiva a Luís II de Baviera, con lo que constatamos que tanto Iglesia como Estado usan armas similares –esto es, la ideologización del discurso por medio del endiosamiento de una figura de características déficas: “Por otro lado el desesperanzado, materialista, industrial, prosaico y completamente impío aspecto del mundo moderno se debe por el contrario al empeño opuesto del ordinario entendimiento pragmático para elucidar el Dogma religioso mediante leyes causales deducidas de los fenómenos de la vida natural y civil, desechando cualquier otra forma de explicación discrepante como si se tratara de una quimera irracional. **Después que la Iglesia, en su celo, haya empuñado las armas de la jurisdicción estatal, transformándose consiguientemente en un poder político, ha tenido que incurrir en contradicción con ella misma, puesto que en ningún caso el Dogma religioso le otorga ningún título legal para ejercer tal poder, lo que a su vez ha permitido a sus oponentes enarbolar en sus manos armas perfectamente legales.** Así en la actualidad observamos, a pesar de que haya otras apariencias que puedan ser establecidas fatigosamente, su degradación en simple institución política con vistas a ser empleada al servicio de la maquinaria del Estado; con todo lo cual la Religión puede probar verdaderamente su utilidad, pero ya no más su carácter divino” (Wagner Web).

arrebato y de la ceguera más que de un ejercicio consciente de los espectadores por tomar una actitud responsable de frente a esta problemática: en otras palabras, refracta el problema del consumo irreflexivo del “arte”, a la vez que se parodia el entendimiento simplista del motivo arte/vida por parte de los públicos de masas:

La galería no pudo mantener quietos a sus huéspedes y los 88 hombres y las 44 mujeres rompieron su disciplina y se lanzaron, con gritos y alaridos, a presenciar y acaso a intervenir en la refriega; mientras los empleados [...] irrumpían también en la sala con gestos violentos y rostros desfavoridos. Y esto no fue todo: por la boca de la orquesta subterránea, vi que aparecía Stramuro seguido de sus secuaces que blandían, cual armas mortíferas, ora sus violines o bandurrias, ora sus pífanos o trompetas, ora sus helicones o diapasones. Y esto tampoco fue todo: pues de pronto las puertas de entrada cedieron ante el empuje de nuevas gentes atraídas por los estruendos de la reyerta. [...] Frente a tan espantoso alboroto creí que aquello iría a convertirse en el prelude del Juicio Final. (Emar 812)

Advertimos vivificado, en la anterior escena, aquello que Wagner opina respecto de la opinión pública¹⁶⁰. Pues, y como afirma Wagner, “La misma Ilusión que determina que el ciudadano egoísta realice las acciones más llenas de sacrificio personal, puede igualmente conducirlo por los caminos del error hacia las confusiones más deplorables y a acometer los actos más lesivos para la tranquilidad pública” (Wagner Web). Tras llamar a la calma el Capitán Angol, ambos próceres se defienden del modo siguiente:

URBANO

Mostrando a Carrera.

Es que este hombre, capitán, ha insultado a cuanto de sagrado queda aún en este mundo.

CARRERA

Mostrando a Urbano.

Es que ese hombre, capitán, ha insultado a esta tierra que hoy lo acoge y a las vecinas tierras con su común y noble historia. (Emar 878)

En estas quejas de ambos héroes advertimos de qué están hechos, en definitiva, los ideogramas de ambos bandos: mientras que Urbano defiende su ideograma en virtud de las palabras de lo Sagrado (El Verbo), Carrera lo hace interpelando no sólo a la historia común de América Latina, sino que a la hospitalidad de nuestras tierras, idea que se

¹⁶⁰ “Los infinitamente diversos grados y matices de la facultad de percepción de las diferentes individualidades, todo lo cual, tomado en su conjunto, forma la así llamada “opinión pública” “ (Wagner Web)

relaciona con el tema de la Soberanía. Como vemos, esto se condice con las formaciones discursivas de ambos ideogramas, puesto que dichas formaciones no solo se asocian con aspectos lexicales y sintácticos, sino que también con una determinada lógica desde donde dichos discursos se instalan, a la vez que limitan los enunciados de lo posible (episteme, para Foucault) en dicha esfera ideológica.

La síntesis, en definitiva, de estas dos clases de ideogramas es la que atraviesa los grandes círculos y permea a las masas que luego se verán identificadas en el ideal de una nación. Es interesante al respecto el diálogo que se conforma entre el Capitán Angol con Juanita, niña lugareña de Curihue y asistente al espectáculo. Conversación que se propicia tras la intervención del Taita Higuera, amo de llaves del fundo. Este diálogo, a nuestro juicio, se justifica desde el paternalismo propio de los ideogramas de la beatería y patriotería y del que, a su vez, tampoco Emar puede desprenderse, en virtud de su proveniencia de una oligarquía ilustrada. Paternalismo que se advierte en la creencia general de que bondad e inocencia infinita de los niños es un valor natural e incuestionable; idea que también es propia de los Evangelios y que atraviesa la esfera teológica hasta colarse en la raigambre popular. En este extracto, el Capitán pregunta a Juanita—con marcado tono paternalista- si gustó de lo recién visto (la pelea entre Urbano II y Carrera), a lo que la niña responde:

JUANITA:

No.

CAPITÁN:

¿Por qué?

JUANITA:

Porque se hicieron los que peleaban y no pelearon de veras.

CAPITÁN:

Tú y tus amiguitos querían, entonces, que pelearan de veras. ¿Y para qué, Juanita?

JUANITA:

Para saber cuál ganaba.

CAPITÁN:

¿Y para qué querían saberlo?

JUANITA:

Para saber, porque cuando mi mamá y las mamas de todos, se enojan, dicen que nos van a acusar al señor cura para que nos castigue; y cuando se enojan los papas, dicen que nos van a acusar a los carabineros. Para eso queríamos saber, para saber cuáles...

LONGOTOMA: ¡Maravilloso! Juanita y sus gentes querían saber quiénes son más fuertes: los de sotana o los de charreteras. ¡Mil veces maravilloso! Lo que desde siglos se discute ¡a Juanita preocupa y desvela! ¡Ovación para Juanita! (Emar 815-816)

Es interesante detenerse en esta cita, pues condensa varios elementos. En primer lugar, asistimos al develamiento de que la implantación de los ideogramas se genera desde la primera infancia. La síntesis realizada por Juanita decanta finalmente en el poder de la fe y en el de las fuerzas de orden como ejes que se oponen entre sí, agregándole una valoración según el género. Esto es, lo femenino se asocia con la fe, mientras que el amor a la patria es propio del talante masculino. Lo popular, en este sentido, desnuda y simplifica los fundamentos del ideograma desde una perspectiva de tenencia y lucha por el poder. Con ello, advertimos que la estructura hegemónica atraviesa todas las esferas de lo posible dentro de una determinada sociedad.

Es así que, tras haber ocurrido esta “identificación desmedida” en *El Drama de Fideicomiso*, entre lo ocurrido entre Carrera y Urbano y los espectadores, el hecho derivó en una reyerta de proporciones en el teatro: Lorenzo Angol, en calidad de espectador/actor, duda¹⁶¹ respecto de si han sido o bien sugestionados o incluso drogados por obra del Chino Fa. De frente a esto, se justifica la aparición del Doctor Pitrufoqué, quien, en su calidad de galeno, explica, no sin un dejo de sorna:

DR. PITRUFQUÉN: Tal altísimo interés lo atribuyo, primeramente, al talento creador del chino Fa y a su honradez moral; lo atribuyo, luego al talento interpretativo de don Fidey de Comiso y también a su honradez moral; lo atribuyo, por fin, a la noble calidad moral e intelectual de todos los que son mis compañeros de audición, o sea, de todos los que en esta sala se encuentran. Resumen: un conjunto eximio bajo cualquier punto espiritual que se le considere” (Emar 831).

En este punto, Emar se aleja de Wagner, en la medida en que no parte de la base del egoísmo como condición humana, pero se aproxima al fenómeno desde otra abertura, también trazada por el compositor: esto es, no recurre al idealismo de que “todo quien nace, nace puro”, pero sí consiente en que una gran porción de la humanidad no es capaz de procesar hechos que no trasciendan las necesidades básicas y primarias. Si bien es cierto que dar el apelativo de “noble calidad moral” a todos los asistentes adquiere en boca de Pitrufoqué ciertos rasgos irónicos, es sobre aquella base que Pitrufoqué puede saltar hacia una hipótesis que apunta precisamente al valor de las ideologías como principios directivos

¹⁶¹ Recordemos en el capítulo anterior el tratamiento de la discusión entre Lorenzo Angol y Don Fidey de Comiso respecto de las Catedrales Góticas.

de la sociedad. Pues, lo que aquí Pitrufrquén llama “identificación completa” es precisamente el resultado de lo que Wagner ha acuñado como “ilusión transfiguradora”, en la medida en que si es una identificación del subconsciente, es porque se homogeneiza un ideario común (transfigurado en la ilusión):

Se produjo una identificación completa, aunque de corta duración y no muy perfecta entre la conciencia individual de cada uno de ustedes con la conciencia de los actores, mejor dicho, con la conciencia impersonal y general, con la conciencia de principios generales que los actores ponían a luz obedeciendo al autor. Este hecho, a su vez, se produjo por una súbita dilatación de lo consciente de ustedes que alcanzó así elevados grados de la subconsciencia (Emar 832).

Dicha subconsciencia, para efectos de Wagner, implica que las sociedades requieren necesariamente de la *ilusión* a fin de amalgamar sentimientos comunes:

Todos aquellos cuyos simples poderes de cognición no se extienden más allá de lo concerniente a las necesidades primarias, y éstos integran generalmente la porción más grande de la humanidad, son incapaces de reconocer el significado de una prerrogativa regia que en su ejercicio no tiene relación directa con las necesidades fundamentales, y mucho menos de la necesidad de procurarse el sustento, por lo que jamás estarían dispuestos a ofrendar al Rey los servicios supremos, llegando a sacrificar bienes y vida, si no viniera a ayudar aquí una forma de percepción de la realidad por entero opuesta al conocimiento ordinario. **Esta forma de aprehensión es la Ilusión.** (Wagner, Web)

Lo anterior, se condice con el discurso del Dr. Pitrufrquén, quien prosigue, ahora definiendo derechamente el funcionamiento de las ideologías:

Pues bien, puedo afirmar que muchos de estos elevados grados de la subconsciencia, **dejan de ser personales, dejan de ser únicamente del individuo para ser comunes a vastos conjuntos humanos, para ser principios directivos, aunque lejanos, de la humanidad entera –como si esta humanidad fuese, a su vez, un individuo único. Este individuo tiene entonces como consciente propio y lúcido lo que a nosotros se nos presenta cual borrosa subconsciencia.**[...]la falta de práctica de que ustedes adolecen para pasar a tan elevadas regiones, les produjo un verdadero ofuscamiento, (que) les indujo a proceder como tan a menudo proceden los seres vivientes de condiciones valerosas y fieras [...]cuando algo que les es inusitado se les presenta y les asusta, es decir, les indujo a proceder atacando. Ustedes atacaron y se mezclaron a la reyerta no guiados por una clara comprensión de ese consiente colectivo sino que atacaron para deshacerse de él, para ahuyentarlo y poder entonces regresar a la consciencia cotidiana que poco nos inquieta y que, después de todo, basta para cruzar por esta vida cómodamente si de lado se dejan esos afanes de investigación y ampliación mental que tantos desvelos nos suelen acarrear. (Emar 832-833)

Este terror y rechazo instintivo hacia lo nuevo, en comparación con la comodidad de la vida común, se replica en la masa en virtud de que toda ella es dirigida por un ideal superior al

hombre, quien solo puede poseerlo en virtud de una figura icónica (la ilusión wagneriana, la que descansa en la resolución). Y es por ello, por no considerar al hombre como actor responsable de su destino –en la medida en que el creyente descansa en la promesa de una era fuera del tiempo- que Wagner no incluye en su planteamiento respecto del rol del arte a las problemáticas históricas como reales incidentes en el desarrollo del arte. Para él no son relevantes, debido a su visión positivista de la historia, cuya teleología es llegar, finalmente, a la era perfecta de colaboración entre artistas y espectadores (Superación de la Religión en el Arte). Sin embargo, Wagner no es coherente con sus primeros postulados, cuando, en *Sobre El Estado y la Religión*, opone a la grandeza del Rey la pobreza espiritual del pueblo y la ceguera con la que este último se mueve en este mundo. De allí la necesidad de apelar a sus sentimientos.

7.3.- El Episodio de la Sagrada Lanza:

Es por esta incongruencia, por ende, entre lo que se consigna a las masas y las finalidades de las clases dominantes, lo que, a su vez, determina el qué y el cómo será comunicado/masificado a los grandes conglomerados¹⁶², que Emar cuestiona, en su *Drama de Fideicomiso*, estos proyectos de raigambres totalizantes. Para Emar, lo total se consigna no desde la cerrazón, sino desde la apertura del pensamiento. Todo lo anterior provoca, en un contexto hipertecnificado y acelerado, tener que mantener una de las consignas de Wagner: a saber, el entender que no hay otro motor que el sentimiento para poder convertir los ideales en realidades que determinen los caminos de la humanidad. De allí que don Fidey de Comiso señale exaltado:

Si con la mente no marcháis y solo marcháis con las pasiones desenfrenadas, entonces:
¡¡Con pasiones desenfrenadas nos haremos marchar!!

¹⁶²Construir la catedral gótica a fin de obtener la salvación: es más, la estructura gótica une en un solo bloque paredes y techo, con lo que busca simbolizar la ascensión del hombre hacia la divinidad) y las acciones y/o motores ocultos que llevan a las esferas de poder a contar con un aparataje ideológico (la catedral como símbolo de hegemonía) –símil en funcionamiento de la Obra Total wagneriana, como hemos visto anteriormente en sus relaciones trazadas entre la figura del Rey y las naciones.

¡Encenderemos pasiones, encenderemos los fuegos todos del universo, antes que permitarnos seguir allí adormilados en el juego de vuestras pasioncillas minúsculas y personales! (Emar 867)

Por otra parte, el tema de la nación como ideologema nocivo –esto es, visto por Emar como *Patriotería*- es retratado por medio de una brillante y no menos hilarante superposición de tiempos históricos: como se advierte en esta cita, la Catedral construida por todos los asistentes al interior del Teatro de Curihue alberga obras pictóricas de diversos momentos de la tradición artística. Es aquí cuando nos encontramos de frente a un hecho inusitado: en pleno siglo XI se halla, como reliquia, no una de corte religioso, sino que artístico:

Entre éstas recuerdo un pequeño, Varrechio. Entre aquéllas, un Poussin, un David, dos Salvator Rosa y un Teniers. Cuanto a Urbano II y a don José Miguel Carrera, se nos habían adelantado y ahora dormían tranquilos en sendas butacas.
De pronto fue el barullo. Entraron azorados el Capellán del Conde de Tolosa y el Fraile de nuestra Catedral. ¡Escándalo! ¡Sacrilégio! Alguien –vaya uno a saber quién- había colocado en la mano derecha de la estatua de Bahamundo I de Tarento, que estaba en una de las naves de la Catedral, un pincel, un viejo y sucio pincel...
Consternación general. (Emar 879)

De frente a este llamado “sacrilégio”, aparece Pedro El Ermitaño – a quien se atribuye el descubrimiento de la Sagrada Lanza- señalando algo que trastoca completamente las convenciones históricas. Al mismo tiempo, vemos en la cita a continuación, que -si se recurre a la opinión de este personaje- es en virtud de su protagonismo en el hallazgo de la otrora reliquia de la lanza de Longino, hecho que se parodia en virtud de la “sabiduría” sobre objetos sacros que le corresponde:

-Siendo yo el gran descubridor de objetos venerables –de inmediato comprendimos que hacía alusión a la Sagrada Lanza- sé tanto sobre ellos que no vacilo en proclamar que es éste el pincel de don Diego de Silva y Velázquez, el pincel con que este gran pintor, dentro de algunos años, o sea en el siglo XVIII, va a dar el último toque a su cuadro de “Las Meninas”. Este toque caerá sobre la cabeza del perro.
¡Entusiasmo! ¡Delirio general! ¡Exclamaciones de todo el mundo! Esto quería decir, ni más ni menos, que en Chile había grandes pintores, numerosos pintores. Las gentes se abrazaban. (Emar 879)

Es admirable realmente cómo funciona en este fragmento la superposición carnavalesca de los cronotopos: pues, en el contexto del siglo XI, el hallazgo del pincel de Velásquez, respecto precisamente de su obra más famosa, aquella que será glosada por cientos de comentaristas y teóricos¹⁶³ es recibido en el Curihue chileno de 1927 con vítores nacionalistas. Si bien Velásquez es español, se advierte aquí el resabio de las naciones americanas, al referirse con un tono elegíaco respecto de la Madre Patria. Al dar el Velásquez del futuro el último toque al cuadro con ese pincel (Siglo XV), situándonos desde el cronotopo de la Catedral (Siglo XI)¹⁶⁴, advertimos que tanto el tiempo medioeval como el de Velásquez (el pincel como metonimia, como objeto simbólico) conviven con el tiempo en que se desarrolla la representación teatral; esto es, respecto del punto cero y/o relato en curso (Curihue). De este modo, es destruida la linealidad del tiempo (y con ello, la teleología unilineal tanto del cristianismo como del ideal patriota: “el progreso de la Patria”). En este pasaje, es no solo parodiada la entelequia burguesa de lo nacional y el renombre, sino que esta parodia se enclava en lo que Siegfried Kracauer acuña como la *simultaneidad de lo heterogéneo* (para quien en el tiempo presente se superponen, en simultáneo, todos los tiempos, idea que lo emparenta con el Gran Tiempo bajtiniano) en tanto es en dicha apertura del tiempo en donde es posible carnavalizar la valoración temporal que subyace a la concepción clásica de tradición. En el drama, esto se materializa en la alegría de los curihueños por contar, en el futuro de la nación chilena, con artistas de renombre (aún se advierte aquí el peso de la tradición de la Madre Patria). Lo anterior, podemos ligarlo con la concepción del carnaval propia de Bajtín, para quien “El carnaval (y la carnavalización) son el medio de encarnar la imposibilidad última de todo proyecto totalitario –es ambivalencia y antagonismo; son su límite inmanente al intentar establecer una sociedad transparente y homogénea. El carácter antagonístico inmanente del sistema siempre irrumpe, ésta es una de las responsabilidades éticas que supone el carnaval”. (Zavala 206).

¹⁶³ Entre ellos Foucault, quien advierte en ella por primera vez el movimiento consciente, propio del barroco, de incluir al espectador en el objeto artístico, ubicándolo incluso en el centro de la escena, entre el pintor y los reyes que se reflejan en el espejo. Vid: *Las Palabras y las Cosas*.

¹⁶⁴ Ambos cronotopos, ubicados dentro de la escena teatral (Siglo XX). Recordamos por ello el carácter heterotópico de la puesta en escena. Vid. Foucault, *Los Espacios Otros*.

Por otra parte, en esta misma escena, Emar desata sus críticas hacia el arte nacionalista, el que solo se preocupa del renombre de ciertos artistas que, por el solo hecho de pertenecer a Chile por atributos de nacionalidad, deben dirigir todos sus esfuerzos a ubicar en el sitio de lo inmemorial e imperecedero a aquella categoría tan molesta para Emar como lo es el “arte nacional”. Si, como sabemos, Emar alude a Velázquez y ciertos otros clásicos de forma recurrente a lo largo de sus obras (recordemos *Miltín 1934*), lo hace en virtud de criticar el entendimiento de “la última pincelada de Velázquez” como evento a imitar y recrear para ser considerado parte del Panteón de las artes (La irónicamente acuñada por nuestro autor “Atenas Sudamericana”). Emar parodia la estulta alegría de aquellos públicos que se abrazan tras el hallazgo del pincel de Velásquez que dará la pincelada final al cuadro de *Las Meninas*, idea que nos retrotrae inevitablemente al siguiente pasaje de las *Notas de Arte*:

La “pincelada” de Velázquez, la “pincelada”...éste es el error, éste es el mal, el pecado sin absolución. Querer repetir las pinceladas de Fulano o Zutano. Es como el hombre de letras que anda sólo tras de la “frase” cervantesca. Cervantes es más que la frase cervantesca. ¿Cómo volver a hacer esas pinceladas o esas frases si en el que sigue la tradición (?) no hay más que vacío? Dejemos a cada cual con lo suyo, a Velázquez sus pinceladas, a Cervantes sus frases. Dejemos a los genios en paz, que ni nosotros ni nadie podremos resucitarlos. Es preferible tratar de ser sinceramente uno mismo. Así se estará más cerca de los maestros. No basta llevar sobre la cabeza un sombrero a lo Van Dyck para creerse el amigo de Rubens. (Emar, *Notas de Arte* 72)

7.4- Últimas Escenas de *El Drama de Fideicomiso*: el rol de Onofre Borneo:

Ahora bien, retomando el discurso acerca del carnaval¹⁶⁵ y su inserción desde el discurso histórico, sabemos que –y volviendo a él- Pedro el Ermitaño es cabecilla, junto a Walter el Pobre, de la primera cruzada que se llevó a cabo y que surgió de manera espontánea entre villanos y siervos de la gleba tras los efectos de la arenga de Urbano II. Después de esta “Cruzada de los siervos y/o de los pobres”, recién se configura la *Cruzada*

¹⁶⁵ Iluminadoras son las palabras de Jofré respecto del rol del carnaval en la novela; como veremos a continuación, Emar rescata todas las características que aquí se señalan en su *Fidey Comiso*: “Esta carnavalización implica un contacto libre y familiar entre la gente, como es la conducta, muchas veces, de don Quijote; la amplia apertura hacia lo profano; la presencia de blasfemias; la abolición de las barreras entre los géneros y la confluencia de estilos; y la unión de payasada más tragedia”. (Jofré 24)

de los Príncipes, esto es, aquella que tenía una milicia entrenada y/o profesionalizada y con amplios recursos destinados a la victoria. Por supuesto que, al ser el ejército popular un simple conglomerado –de la suma no menor de cien mil personas- fueron derrotados fácilmente por los Selyúcidas. Pero no deja de ser llamativo el hecho de que la Primera Cruzada se llevó a cabo precisamente por el mecanismo utilizado por Urbano –el enardecimiento de las masas- para iniciar con las Cruzadas como institución económico-política. Al igual que la OT de Wagner, dio el Sumo Pontífice de aquel entonces una respuesta definitiva sobre los destinos del hombre, y prometió la Indulgencia Plenaria¹⁶⁶ y la automática salvación en caso de perecer por la recuperación de las Tierras de Cristo. Mas, desde la perspectiva Emar/Carrera, mediante las Cruzadas, Urbano hacía y deshacía alianzas entre los reyes y príncipes más poderosos. Ya advertimos que con la sola elección del hecho histórico a reescribir –la Primera Cruzada- desde *su lugar en el mundo*, Emar no solo detecta una de las cimientos de la expansión del poder del Vaticano, sino que entiende que es precisamente en la alianza de la Iglesia con el Poder Político que ambos ideogramas se potenciaron, so pena de atravesar, a lo largo de los siglos, por incómodas desavenencias. Zavala, al respecto, nos ilumina –transponiendo la teoría bajtiniana al análisis del DF- respecto de por qué a Emar le resulta tan cómoda la parodia como mecanismo de denuncia, en un contexto de escritura carnavalesca:

La carnavalización es un espíritu y un estilo, una cierta experiencia de la promesa que se puede intentar liberar de toda dogmática e, incluso, de determinaciones metafísico-religiosas (aunque esté anclado en ellas). En el carnaval se producen acontecimientos, nuevas formas de acción, de práctica, de organización; es una teleología y un mesianismo, pero infinita, pertenece a una experiencia abierta al porvenir. (Zavala 214-215)

Si bien Zavala alude a una “cierta experiencia de la promesa” de fuertes tintes utópicos (pues todos pueden participar en el carnaval; si bien es una celebración desjerarquizante, ello mismo permite ingresar a toda una comunidad), Emar será más cauto a la hora de homogeneizar dicha promesa, pues entenderá que, si para el pueblo esa promesa se da en términos de una totalidad concluida (terminado el carnaval, todos vuelven a los menesteres

¹⁶⁶ Esto es, el perdón de todos los pecados hasta entonces cometidos.

de antaño), pareciera que él ve en el hombre de más elevados caracteres la posibilidad de cuestionar precisamente estas creencias preestablecidas. Sin embargo, Emar retoma del carnaval –mas desde la perspectiva de *su* ser/estar en el mundo, y no desde la del bajo pueblo - su carácter de “mesianismo infinito” (“mesianismo significativo”, si se quiere), en virtud de la apertura de símiles características que permite la constante y necesaria relectura de los tiempos. Mas, y dentro de la misma línea, creemos que Emar no leerá el mesianismo bajtiniano en términos de salvación, sino que en la tónica de que el pueblo, si se apropia efectivamente del carnaval, es porque se ve arrastrado a ese juego de desacralización y de despenalización de lo que antes era prohibido. Esto es, para Emar, el alcance del carnaval solo es medible en términos de funcionar como la única válvula de escape que el poder permite a sus séquitos, al modo de las Saturnales romanas.

Es así que, volviendo a nuestros personajes históricos, los hallamos también camino hacia Antioquía, lamentándose por la pérdida, en estos tiempos (es decir, en 1927, año en que el capitán Gaspar Angol invita a su primo Lorenzo y a sus amigos a fundo de Curihue), del ardor de antaño por el que antes los hombres se congregaban tras un ideal. La falta de compromiso detectada por ambos –Papa y Libertador- anuncia también aquí lo que Lyotard definió como la caída de los metarrelatos¹⁶⁷ como parte del estado de relativización total sufrido por la sociedad postmoderna, a la que Emar, y como sabemos, preconiza en muchos aspectos. Al respecto, transcribe Borneo:

...me encontré con Urbano y Carrera que, muy tomados del brazo, caminaban charlando amenamente. A pesar de lo que acababa de decirme, alargué orejas para oírlos. Hablaba Carrera:

-Es la verdad, Santo Padre, es la pura verdad: estamos hartos solos en este mundo en que se pelea y nadie sabe por qué. Los magnates están escondidos y hacen marchar a los demás...

-¿Y se ha fijado usted? –respondía Urbano- cómo emplean las mismas palabras que nosotros cuando una fe nos guiaba, cuando sabíamos por qué íbamos a la lid y por qué moríamos?

¹⁶⁷ “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone.” (Lyotard 1987, Web). En este esquema justificamos la inclusión en el DF del discurso del Dr. Pitrufrquén, quien representa el nuevo discurso de la ciencia como valor y/o prueba única de verdad. Si analizamos su estructura, veremos que esta, a su vez, se ampara en la cuasi infalibilidad del racionalismo. Recordemos, además, que Emar busca otorgarle un tinte paródico a su discurso, si es que consideramos que la edad de dicho personaje es de trece años.

-Es la verdad, Santo Padre, es la pura verdad. Estamos hartos solos. Anteayer fueron las Cruzadas, es decir, la fe cristiana; ayer fueron los ímpetus de liberación, es decir, la Independencia. En cambio hoy... hoy...

-Hoy no hay nada, Presidente. Se muere con el mismo heroísmo que antaño y nadie sabe nada de nada. Se muere para defender a esos escondidos cuyos nombres nunca han sido pronunciados.

-Triste cosa, Santo Padre.

-Así es, Presidente, triste cosa. ¡Oh, mis cruzadas! ¡Qué fuego en cada rostro, qué ardiente fe en cada corazón! ¡Qué espectáculo, Dios mío! ¡Esa fue guerra! Vosotros, creo ¿algo hicieron de parecido...?

-¡Cómo! ¡La nuestra fue una guerra! ¡Ejemplo para todas las guerras del pasado y porvenir! ¡Culminación del espíritu guerrero en el mundo!

-Pare, pare, Presidente. No vais a comparar la inmensidad de las Cruzadas con esta guerrilla que hicisteis aquí vosotros, porque...

-¿Por qué...?

De nuevo se iban a pelear. Me alejé. Seguí marchando. (Emar 893)

Interesantísimo nos resulta este diálogo, por cuanto tanto la Iglesia como el Estado han visto *en conjunto* un enemigo nuevo (Ahora Carrera se refiere a Urbano como “Santo Padre”); el mismo que, curiosamente, las hizo aliarse en un primer minuto. El poder del Capital, reflejado en la frase “los magnates están escondidos y hacen marchar a los demás...” alude no solo al carácter de impersonalidad del capitalismo, sino que también a las máscaras de quienes lo controlan, al punto de mostrarlo como “un objeto de libre flujo”. De allí que, a un poder tan grandilocuente, haya muchos destinados a sacrificarse por un ideal que ahora, y este es un novedosísimo fenómeno, no se deja captar tras sus infinitas máscaras. Si nuestro drama se llama el *de Fideicomiso*, es precisamente porque en esa figura económico-jurídica es necesaria una fe anterior en quien se deposita la confianza de los bienes. Sin embargo, esa figura es denostada por Carrera y Urbano en los siguientes términos: “Se muere para defender a esos escondidos cuyos nombres nunca han sido pronunciados” (Íbidem).

Por otra parte, la cita anterior refrenda la similitud del mecanismo mismo de estos ideogramas, para luego situarlos dentro de la linealidad de la historia en razón de su importancia para las distintas épocas: “antes, las cruzadas, luego, los temas de liberación”, para finalmente caer en el capitalismo como credo al que la masa tributa. Credo que además lleva consigo herencias de sus predecesores; divinización del dinero y racionalización de las relaciones en base a la fruición individual. Recordemos lo que decía Wagner respecto de

la porción necesaria de egoísmo que cada individuo le ofrenda al Estado, a fin de mantener el *statu quo* y que desata la pregunta sobre qué será la nueva ideología que aúne a la masa dentro del constructo de la “opinión pública”.

De las cosas más sobresalientes de este drama, es que siempre que Emar plantea una pregunta, se presenta una posible respuesta a dicho respecto, pero también formulada al modo de una vacilación. Respecto de esto, veremos a continuación que el biógrafo mismo es asaltado por la duda: tras llegar finalmente en las carabelas del Chino Fa hasta los muros de la Antioquía del Siglo XI, luego de que todos, actores y espectadores, se internaran en un viaje por el tiempo, Borneo se ve obligado a matar a sus enemigos:

Matar y matar... ¡Qué cosa tan ajena a mi personalidad! Jamás en mí se ha albergado semejante idea. Sin embargo maté a cinco desconocidos. Entre estos había un almuédano que distinguí por su vestimenta. ¿Quiénes eran esos cuatro y aún el almuédano? Misterio. Pero nada, absolutamente nada, habría podido detener mi mano. Era la orden que imperaba entre nosotros: matar. Y si no mataba, pues me matarían a mí. Cada vez que mi alfanje se enterraba en la carne de un enemigo, me decía: ¡Ea! ¡Estamos en el teatro, después de todo! ¡Ya volverán en sí!”.

Pero- fuese en el teatro o no lo fuese- el caso era de que yo embestía hasta la muerte defendiendo a la Iglesia Católica. Mi jefe era Urbano II. La odisea en que nos hallábamos hendía sus raíces en lo más hondo de la intransigencia de los católicos. **Ahora bien, yo no soy católico ni apostólico ni romano. Nunca mi espíritu –algo místico, sin duda- me ha inclinado a esa religión. Por el contrario, la desapruero ampliamente**¹⁶⁸. Si era yo un simple actor, me encontraba poniendo mis dotes de tal al servicio de Vaticano; sin duda había público en alguna parte que me vería y que no lo olvidaría. Si era más que actor, y me hallaba en la realidad vuelta a aparecer por las artes del tiempo que conocen el chino Fa y don Trifón Bucalemu, la cosa era peor, sencillamente peor (Emar 901).

Como podemos ver, Borneo se salvaguarda de sus asesinatos en las lides de la ficción, tornándolo, en apariencia, como “no responsable” de aquellas muertes (“Si yo era un simple actor...”). Es así que la vacilación respecto al locus de enunciación en que se encuentra el biógrafo le permite transitar por dos cronotopos (Realidad/Ficción). Sin embargo, Borneo elige situarse desde la ficción, por no significarle esta mayor compromiso. En definitiva, vemos que Emar también muestra al biógrafo como un sujeto que no es capaz de aclimatarse con la visión del Chino Fa (tópico arte/vida llevado hasta el extremo), en donde el arte tiene el rol de transformar la realidad. Al decir “Cada vez que mi

¹⁶⁸ Vemos aquí que la voz de Emar, como autor/creador se superpone a la del biógrafo, pues en ella se encierra precisamente el profundo rechazo al catolicismo que Emar no se empeña en esconder.

alfanje se enterraba en la carne de un enemigo, me decía: ¡Ea! ¡Estamos en el teatro, después de todo! ¡Ya volverán en sí!” ”, Borneo se comporta al modo de un espectador burgués, quien entiende el arte solo como un pasatiempo que no lo involucra con una comunidad. En esta lectura, vemos ya el descrédito que Emar muestra respecto a la utopía, tanto Wagneriana como Bajtiniana, del rol transformador del arte de la sociedad en su totalidad.

Por otra parte, el egoísmo propio de todo ser humano, y desde donde Wagner instala sus presunciones sobre la Iglesia y el Estado, es revelado aquí como la fuerza prima no de un instinto de comunidad, sino que de uno de supervivencia¹⁶⁹: “y si no mataba, me mataban a mí”. Pero, aun así, Borneo es capaz de advertir que hay una energía común que lo insta a actuar como un valiente cruzado:

Sin embargo –pensaba yo- había algo heroico en nuestra salida acometida. Era una cosa grande. Porque después de todo, ¿qué es el amor a la patria, el amor a la familia y aun este amor a la religión? ¿Qué es el concepto de honor? ¿Qué son todos esos conceptos de hombría, de honradez, de virtud, de respeto, de sacrificio y demás que parecen cernirse sobre nosotros desde los primeros años? Para mí no son más que motivos donde poder desplegar nuestros ímpetus. Son motivos que se le ponen al hombre para medir la templanza de su ser. Hay quienes que, ante ellos, quedan indiferentes, como los hay que los pisotean. Pero hay quienes que, con ardor, los erigen en templos, en verdaderos altares y ante ellos están dispuestos a dar la vida.

El concepto de amor por la humanidad está aún en ciernes. Es como un sol que empieza a levantarse. Muchos ímpetus magníficos ante conceptos más cercanos a nosotros, se quiebran, frente a éste mal diseñado todavía. Es el mayor que se divisa en nuestro horizonte. Es el que pone a prueba a los hombres. Para llegar a él hay que haber agotado los demás. (Emar 910)

Es en estas elucubraciones en donde advertimos las críticas de Borneo frente a una moral que nos es inoculada desde la infancia, y que, con su escala de valores, nos da a elegir la posibilidad o de serles indiferentes, o de seguirlos con un pasivo proselitismo, o bien, acoger el llamado de la grandilocuencia sublimada de dar la vida por ellos. A su vez, vemos

¹⁶⁹ Señala Wagner: “Puede muy bien ser que el fundamento último del egoísmo ilimitado de cada individuo no estribe sino en el influjo de una falsa Ilusión que tiene que ser reconocida muy distintamente, y que sea ella precisamente la que determine las decisiones comunes, sobrepujando ampliamente a su intelecto, justamente allí donde solamente a través de la represión del egoísmo y el engaño al entendimiento puede ser obtenido un correcto conocimiento. Esta Ilusión ha encontrado desde siempre alimento exclusivamente en el insaciable egoísmo; pero ella esto se lo representa desde fuera, es decir como si fuera sólo cosa de los mismo egoístas y ambiciosos individuos, dotados sin embargo con un gran, si bien no elevado, grado de inteligencia” (Wagner Web).

una crítica explícita a la idea primera wagneriana de la “sociedad unida en el amor universal”, pues, para Emar, este es un concepto en ciernes en razón de los atroces crímenes cometidos en nombre del “honor”, de la “gloria para Dios”, de la “Patria”.

Continúa Borneo sus disquisiciones del modo siguiente:

Ahora –en teatro o lo que fuese- se nos hacía retroceder nueve siglos. Y un concepto ocupaba el cielo entero. Por él había que pelear y, tal vez, morir.

No creo exagerar si digo que, al menos los que vi, estuvieron a la altura de lo que se les encomendaba. Ni una flaqueza, ni un desfallecimiento. Llegué a creer que luchaban para impedir que algo ya agotado en ellos volviera a entronizarse. Hice un rapidísimo examen de conciencia: Sí, había que luchar como fuese. Maté con este sentimiento en mí. No veo qué podría reprocharme. Se trataba, después de todo, de la lucha por un concepto. No imagino nada mayor. Por eso maté. (Emar 910)

En este extracto muestra Borneo un análisis sobre estos ímpetus valerosos, justificándolos como la oportunidad que tiene el hombre de mostrar su templanza. Cree incluso Borneo, también acogiendo una respuesta plausible, que muchos se pierden y apuestan todo a esos ideales en virtud del *horror vacui* al que se vería enfrentada la humanidad sin esos valores rectores. Pues es justamente la amenaza del vacío la que siempre es puesta, aunque a modo de una elipsis (lo innombrado), junto a los ideales que las *estéticas de lo total* se empeñan en perpetuar (en definitivas cuentas, el honor y la gloria. Sin embargo, vemos que al transitar entre la ficción y la realidad¹⁷⁰, el biógrafo se ve incapacitado de responder certeramente, desde su *no coartada en el ser*, respecto de lo que es su propio credo. Es decir, en él se da cita la paradoja, hecho que Emar se empeña en recalcar (no hay ética sin paradoja); este hecho aleja a Emar del idealismo bajtiniano de la completa coherencia entre la esfera ética y las otras de mayor alcance, la política, por ejemplo. Si bien el biógrafo se declara abiertamente no católico, es impelido por aquella fuerza que se apropia de su conciencia en beneficio de un conglomerado—en este caso, el cristianismo— como fuerza rectora trascendente de las conciencias individuales. Es en este punto en donde se conflagan todos los supuestos de Emar: es decir, si Borneo actúa de esta forma es porque

¹⁷⁰ Colocándose más bien Borneo al resguardo de la segunda, en donde Borneo, al estar en un contexto escénico, no considera que las muertes que perpetra deban ser concebidas como asesinatos reales, sino que como artilugios de una ficción (esto vuelve a Borneo inmediatamente como un inocente, como un simple engranaje de una ficción que se desarrollaría por sí sola).

justifica en su estancia en el siglo XI al hecho de que en el cielo “se respirase un ideal solo”, y por ende, él se viese impelido por esta fuerza común. Pues no solo él participaba con desnudo, sino que también luchaban sus amigos del fondo, el pueblo de Curihue y todos quienes habían asistido, desde el año 1927, a esta “resurrección de los sentidos” que el Chino Fa les propone al interior de su drama.

Con estas cavilaciones de Borneo creemos que Emar, como instancia autorial, busca mostrarnos la paradoja más importante referida a las *estéticas de lo total*. Si bien estas estéticas impiden un acto responsable entre un sujeto comprometido con su comunidad y la conformación de su entorno –pues trabajan con un conjunto de sujetos homogeneizados en la “opinión pública”- son, al parecer, las más cercanas a lograr grandes movimientos en pro de un ideal que se disfraza, a fin de cuentas, de “ideal común” (Advertimos aquí la cercanía de Emar con Wagner y las ideas de este último del “egoísmo disfrazado en generosidad”). La aquí señalada “lucha por un concepto” es más fuerte que cualquier individualidad, y resume, en definitiva, una de las ideas centrales de este capítulo. Es por medio de la preexistencia de un concepto aglutinador (ideologemas) antes que por causa de sus *verdaderas necesidades* –tanto inmediatas como trascendentes¹⁷¹- de un conglomerado de sujetos reales (esto es, situados en un cronotopo específico), que estos pueden reconocerse como pertenecientes a alguna comunidad, sea esto el credo católico, el amor a la patria, o la obtención de la gloria imperecedera a través del honor, idea esta última que ambos ideologemas comparten.

¹⁷¹ Emar nos lanza aquí de frente a una serie de preguntas abiertas: ¿?

8. Conclusiones:

No soy solo el artista, sino el arte y la ley

En este estudio se ha abordado *El Drama de Fideicomiso* desde el concepto wagneriano de *Obra de Arte Total*. A dicho respecto, **se concluye que el papel de Emar**, como autor/creador, **se corresponde con trazar en el DF una visión crítica** respecto del rol de las *estéticas de lo total* y su relación con la conformación de sociedades. En específico, nuestro autor desarrolla la **relación entre las estéticas de lo total** y la injerencia que ostenta tanto la Iglesia (o **Poder Religioso**) como el Estado (o **Poder Político**) en el desencadenamiento de determinados “hitos históricos”. Resulta así que el rol del arte, para las *estéticas de lo total*, sería el de **masificar determinados ideogramas** (efectismo: “comprensión del sentimiento”) que, **al naturalizarse** (la potencia del símbolo como figura retórica convocante)¹⁷², pasan a **demarcar los límites** de lo pensable para determinadas sociedades (Gramsci).

Se desprende de lo recién mencionado que, para que pueda existir una masa tributaria de ciertos ideogramas, se requerirá de *una sola voz rectora* (para Wagner, la kantiana “opinión pública”) que pueda apaciguar la sed natural del hombre por el poder y el egoísmo (Wagner: *Sobre el Estado y la Religión*). Lo anterior, supone una “abolición del diálogo” de la estética wagneriana con otras posibles formas de eticidad¹⁷³, para situar el acento en los beneficiosos efectos que podría surtir sobre las masas un arte que apelara a esa “comprensión del sentimiento” (Wagner y la “cerrazón de la identificación” [Pöltner]: *falso sublime* como exaltador de las masas [Nietzsche], lo que Adorno reinterpreta desde la *Espectacularización del Sufrimiento*).

¹⁷² Ambas ideas en paréntesis, propias de la evolución de la Estética Wagneriana. Vid. Capítulo II.

¹⁷³ El motivo de la “redención del redentor” o “la superación de la política en el arte” muestran que Wagner cercena el diálogo con la diferencia (Adorno, Badiou) en un idealismo uniformador; ambos motivos, se definen a sí mismos como totalidades cerradas (“Todo condenado ha de ser redimido por el Amor Universal”; “La política es un ejercicio vano cuando es el artista quien puede guiar a las masas a su liberación”).

Desde la otra vereda, Emar reivindica el rol del arte como plataforma de cuestionamiento de la sociedad en que vivimos. Como sabemos, **la transcontextualización paródica** que el autor realiza de ciertos momentos históricos y sus consiguientes manifestaciones artísticas, en el DF, **posibilita la entrada de los sujetos** asistentes al Teatro de Curihue **hacia un “diálogo intersubjetivo e inconcluso”** (Bajtín y la apertura: *Acto Ético*: cuestionamiento constante), características que le permiten a nuestro autor desligarse de toda ética/estética con afanes trascendentales. De tal diálogo concluirá Emar, por ejemplo, **el servilismo del arte academicista hacia los fines del Estado Chileno de conformar un ideal de “nación chilena”** (Tradicición ceñida a copia de cánones; público acostumbrado y expectante de enfrentarse a lo ya conocido; pintoresquismo nacionalista; arte de reproducción de figuras religiosas: recordar la importancia de las marmolerías en la *Noche 4*).

Frente a esta dicotomía entre estas dos diversas concepciones del polo estético –el espectador pasivo (falsamente sublimado) y responsable (mirada comprometida)- **Emar describe del tipo del “burgués reposado”** [NdA] y “nervioso” [Miltín] tributario de Wagner (los Siegridos de Nietzsche son aquí los ardorosos gritos de honor de nuestros “Padres de la Patria”), y propone, en su DF, la posibilidad de apelar a la reapertura del diálogo, por ejemplo, referido a lo que en Chile se considera por “Arte Nacional” y/o por “Tradicición Literaria y Artística”. Recordemos que ya Emar en obras anteriores a *Umbral* (Miltín 1934) denuncia la yesca hermandad entre el burgués y el “artista consagrado” que le fabrica obras a su medida; obras que lo satisfacen, cuán objetos de consumo, de una pletórica “sublimidad colgada en las paredes” [Emar, *Miltín*: 17].

Movimiento similar al recién anotado –crítica hacia el *falso sublime*, que decanta en una efervescente exaltación de las masas (Nietzsche de Wagner)- lo fraguan en el DF las figuras de **Lorenzo Angol** y su **cuestionamiento por el valor del individuo** tras las infinitas muertes que regó la construcción de catedrales góticas (disminuido ante el valor otro de la *muerte en Estado de Gracia por la Obra de Dios*); también el **Chino Fa**, al condenar explícitamente la **pasividad de los públicos** modernos (precisamente apelando a Lorenzo Angol y sus amigos, quienes son espectadores del DF) en pro de lo que dictan

tanto las autoridades como el buen gusto; e incluso **Onofre Borneo**, el biógrafo, quien anota, hacia finales de su transcripción del DF, que los **ideologemas** no serían más que **motivos en donde depositar la para algunos ineludible necesidad de fe**¹⁷⁴.

Si pensamos en aquellos tres personajes recién citados, advertiremos que la voz responsiva del autor/creador transita por entre los intersticios de las distintas voces interactuantes. Se convierte esta característica (el desenmascaramiento de los ideologemas por medio de una plurivocidad de sentidos y puntos de hablada) en una de los más plausibles modos de justificar la pervivencia de la forma –una novela/drama- en este DF, pues de aquel modo se evita la pesantez omnisciente de un narrador único. Pues Emar toma –a nivel del sustrato genérico- la natural fuente de vida del diálogo, como palabra fundante de realidad. Desde Bajtín, fundamentos que hallamos tanto en la **conversación socrática**¹⁷⁵, lo que se advierte en el desdoblamiento ya citado de Emar como autor/creador, junto con la punzante denuncia irónica de la **Sátira Menipea**, visible en el especial tratamiento de los tópicos que trata el DF, ligados a la pregunta por la relación entre la ética y la estética.

De este modo, instala Emar –utilizando para ellos a sus personajes/avatares como dispositivos que transitan en diversos niveles narrativos¹⁷⁶- sus principales críticas hacia el arte poética wagneriana¹⁷⁷, las que se resumen en: **a)** provocar la idea de una **“identificación total”** mediante tópicos que promovían una *teleología de la promesa* (Ejemplo: el uso de símbolos como *manifestación viviente de un milagro*, para el episodio

¹⁷⁴ “¿Qué son todos esos conceptos de hombría, de honradez, de virtud, de respeto, de sacrificio y demás que parecen cernirse sobre nosotros desde los primeros años? Para mí no son más que motivos donde poder desplegar nuestros ímpetus. Son motivos que se le ponen al hombre para medir la templanza de su ser. Hay quienes que, ante ellos, quedan indiferentes, como los hay que los pisotean. Pero hay quienes que, con ardor, los erigen en templos, en verdaderos altares y ante ellos están dispuestos a dar la vida” (Emar 910)

¹⁷⁵ Lo que se liga con lo señalado por Jofré: “Más precisamente, acerca del diálogo socrático, dice Bajtín que “en la base del género está la noción socrática de la verdad y del pensamiento humano”. Uno de los rasgos fundamentales del diálogo socrático consiste en “una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado”, tal como lo ha sugerido y confirmado el perspectivismo en la novela” (Jofré, Web).

¹⁷⁶ El Chino Fa como autor del DF; Fidey de Comiso como su protagonista; Lorenzo Angol y Rosendo Paine como personajes asistentes al drama; Onofre Borneo como biógrafo autor de la transcripción del DF. Vid. Para estos efectos los aportes de Iván Carrasco y su estudio de la Metalepsis en *Umbral*.

¹⁷⁷ Arte demiúrgico y predistigador por excelencia, en términos de Nietzsche: en el FD aparecen estas críticas en boca de Rosendo Paine, alter ego y/o contraparte especular también de Lorenzo Angol. Vid. Emar, página 881 y siguientes.

de la Sagrada Lanza: es el hallazgo del objeto sacro la prueba fehaciente de que Dios nos anuncia la epifanía de la salvación, de la victoria). **b)** la consecuente, para dichos efectos, **actitud pasiva de los públicos** en la recepción de obras artísticas, pues es en la **“satisfacción por la identificación”** –esto es, la fe ciega en un ideograma- en donde el proceso estético deviene en un mero ejercicio de sentimentalismo (Las *estéticas de lo total* estarían destinadas, desde la óptica de nuestro análisis, a templar el ánimo de la masa, orientándolo hacia la identificación por la fe). De allí que Emar vea con cautela, para efectos del Arte Nacional, el “esencialismo de lo pintoresquista” que refiere Álvarez (2009), en tanto el “arte d.p.a.n.s”¹⁷⁸ promueve un imaginario artístico de lo nacional que exalta a la Patria en la fórmula: la majestad de sus paisajes, el hablar de sus gentes (naturalismo/notas costumbristas) es reflejo de su soberanía.

Tras el análisis en el DF de la relación entre arte e implantación de ideogramas, sostenemos que Emar busca señalar finalmente que **lo que posibilita la naturalización** de ciertos de estos últimos, **en Chile (*Beatería y Patriotería*)**, es el **adormecimiento de las conciencias de los públicos propiciado por las *estéticas de lo total*** (Esto es, la abolición de lo que Bajtín denomina “Valor de la Duda”, y que se emparenta de manera evidente con la “Duda Creadora” emariana). Dicho “sopor de las conciencias” se traduce en la fe irrestricta que las masas *dicen sentir* por determinadas pautas morales dictadas por los ideogramas (los ideales que Onofre Borneo cuestiona al final del DF: el amor a la patria/ al dogma, al punto de dar la vida por ellos).

En otras palabras: si las *estéticas de lo total* requieren de un público pasivo y en exclusiva atento a su “sed de identificación” (Comprensión del Sentimiento) con la obra, es porque en realidad son estéticas que buscan cosificar el efecto: esto es, utilizan una serie de estrategias que ya “han sido probadas en el público hasta la saciedad” (Chino Fa) como efectivas, para efectos de inocular una fe incuestionable, ya sea en la Religión o en la Patria. A su vez, para efectos de la esfera social, será la Opinión Pública el espacio discursivo encargado de regir los patrones tanto éticos como de gusto (estéticos) que una sociedad validará como adecuados para mantener su *stato quo*.

¹⁷⁸ En Miltín 1934, “Defensa del Arte Pro-Nacional Sublime”.

Toda la anterior reflexión emariana, sobre los efectos en las sociedades de las estéticas asociadas a la conceptualización de *Obra Total*, a su vez, la hemos abordado en diálogo con los planteamientos del *Acto Ético* bajtiniano, quien profundiza en las relaciones entre las esferas de lo ético y de lo estético. Nuestra lectura del DF evidenció que Emar -al criticar los afanes totalizantes de los ideogramas de la beatería y la patriotería- inscribe a su obra en lo que Bajtín denomina como un *acto ético*¹⁷⁹. Ello, debido a que en el *DF se* realiza una crítica tanto al *modus operandi* de la *Obra de Arte Total* como al alcance de sus efectos e implicancias ético-estéticas. Emar, en diversos episodios del DF, nos va guiando hacia la visualización de la estrecha relación entre la estética wagneriana (*Obra Total*) y la interrelación entre el artista y el público que esta misma propicia para sí misma¹⁸⁰. Para ello, Emar remonta sus disquisiciones hasta hitos históricos que corresponden a las cimientos del pensamiento occidental¹⁸¹ para construir una poética que se entiende en un diálogo vivo con la tradición artística, vivificada ella misma a través de esta apertura al cuestionamiento (Tradición no anquilosada).

A través del análisis de diversos episodios del DF, que escenificaban diversos hitos históricos -desde una perspectiva dialógica- pudimos ir accediendo al posicionamiento político emariano. *Política* entendida aquí, en términos bajtinianos, como su *ser/estar en el mundo*; pues, para Bajtín, dicha “actitud responsiva” (en paralelo a la actitud que Don Fidey de Comiso devela a Jaqueline) se condice con la apropiación responsable del

¹⁷⁹ Entendiendo *Acto Ético* como una pregunta abierta para todo hombre que, situado desde su cronotopo, debe inquirir obligatoriamente por su rol en el mundo. El mundo lo llena de interrogantes a las que él no puede escapar, hecho este último al que Bajtín bautiza como la “no-coartada del ser”. Vid. Desarrollo de esta tesis.

¹⁸⁰ No resulta menor aquí señalar que Wagner es el primero en hacer consciente el hecho de que antes de crear una *Obra de Arte Total*, el artista debe preparar y/o crear a un público capaz de recibirla en los mismos términos que el artista desee que sea recepcionada. Ergo, de aquí se desprende otra aporía wagneriana, que es que, al parecer, su arte no puede concebirse más que para un eterno presente, al no considerar mutación alguna tanto en los contextos de recepción como en los posibles horizontes de expectativas que el lector pudiese reconstruir de su obra.

¹⁸¹ Las apariciones de Urbano y Carrera se justifican como la alegoría -vivificada por los efectos del teatro- de la genealogía de las relaciones entre el poder político y religioso: de allí que Emar elija a Antioquía como emplazamiento del drama, pues es en aquel lugar en donde la primera comunidad de seguidores de Cristo se hacen llamar como “cristianos”, en franca oposición al poder político de Roma. Es en Antioquía en donde podemos hallar la cimiento de las relaciones de franco enfrentamiento entre el Poder Político (El orden Imperial) y la Ecclesia Incipiente, entendida como *comunidad de creyentes*.

cronotopo en que nos hallamos. Mundo al que accedemos, a su vez, mediante el lenguaje con que lo nombramos.

De allí que Emar critique, desde su presente de enunciación, diversas *formaciones discursivas* asociadas al poder, las que finalmente transparentan las raíces y motivaciones de los ideogramas que Emar acuña despectivamente (sufijo -ía) como los de la *beatería* y la *patriotería*. Estos son denunciados por nuestro autor como rectores del comportamiento en bloque de las masas, pues portan consigo consignas que se caracterizan por separar las esferas de lo permitido y lo prohibido¹⁸². Lo anterior se concretiza, para efectos del DF, en los dardos emarianos que apuntan tanto al ideograma patrio como al del catolicismo y su rol censor de toda vacilación en la fe. Frente a esto, Emar opone la, por él acuñada, *actitud* de la “duda creadora”, la que tiene fuertes relaciones con el “Valor de la Duda” bajtiniano¹⁸³.

Nos ocupamos en el desarrollo de esta tesis de demostrar que, tanto la propuesta del escritor chileno en el DF como la del teórico ruso, presentan cierto parentesco y también ciertas discrepancias en su modo de entender el fin del arte y sus parentescos con lo ético. Semejanza entre ambos se halla, por ejemplo, en el inalienable carácter intersubjetivo de toda empresa humana. Constatamos que ambos –Emar/Bajtín- reconocen la conformación de una verdadera comunidad, sólo desde el papel que a cada quien toca en el ejercicio de su “no-coartada del ser”. Es decir, el *acto ético responsable* de cada individuo se constituiría como el único y primer paso capaz de llevarnos hacia la consecución y conformación de una verdadera comunidad.

Sin embargo, se distancian ambos autores en cuanto a los alcances de esta “no coartada”. Para Bajtín, la esfera ética incluye a toda la humanidad, por lo que puede deducirse de su talante esperanzador una *total inclusión de todos los hombres* en la esfera ética del acontecer, esto es, una comunidad utópica en igualdad de condiciones. Por el contrario, para Emar es clara la diferencia entre una “aristocracia del espíritu”, esto es, los

¹⁸² Es en esta esfera en donde encontramos, en el DF, las archiconocidas herejías que profanan a la divinidad, para el caso de la beatería; o bien, la traición a la patria, para el caso de la patriotería; ambas, condenadas con la pena máxima.

¹⁸³ Vid. Capítulo I de esta tesis.

invitados del Capitán: Lorenzo Angol y sus amigos, quienes sí pueden ejercer *debidamente* su responsividad¹⁸⁴, y la figura del pueblo, para la que, en definitiva, están destinados los efluvios y las implicancias unificadoras propias de *las estéticas de lo total* (tragedia griega, catedrales góticas, *gesamtkunstwert* wagneriana). Para Emar, la exaltación de las masas es la estrategia a la que recurren las estéticas de lo total, con la finalidad de poder dar con la gesta de grandes obras. Todo esto, *desde los marcos éticos del poder y en función de la perpetuación de ese mismo poder*.

En opinión de Emar, resulta inevitable recurrir a las retóricas de las estéticas efectistas para poder congrega a un pueblo en una obra común. Para nuestro caso, tanto la *beatería* como la *patriotería* serían las raíces nutricias del discurso nacional chileno¹⁸⁵, lo que se palpa en los dichos de Juanita, la niña pobladora que dialoga con el Capitán Angol, la que concluye lo que espléndidamente resume Desiderio Longotoma del siguiente modo: “¡Maravilloso! Juanita y sus gentes querían saber quiénes son más fuertes: los de sotana o los de charreteras. ¡Mil veces maravilloso! Lo que desde siglos se discute ¡a Juanita preocupa y desvela! ¡Ovación para Juanita!” (Emar 815).

En efecto, para la crítica emariana, los vicios hegemónicos de la *beatería* y la *patriotería* están sustentados en dos de las corrientes más sobresalientes del pensamiento occidental; no resulta casual entonces, para nuestro autor, **la relación** que se da en Chile **entre la beatería, de raíz “católica-clerical”**¹⁸⁶—en donde hay una verdad única que emana de la sustancia divina, además de ser raíz, esta última, de la idea de *la supremacía* y

¹⁸⁴ Es dentro de este grupo que Emar dispara sus dardos en contra de aquella “Burguesía de Salón”, personificada en el crítico literario, Don Ascanio Viluco y su mujer.

¹⁸⁵ En relación a esto, vemos que esta idea se redobra en Umbral durante el episodio de la Noche 4, en donde se narra la Historia de la Virgen de la Hortaliza, patrona de los campos curihueños. En dicha narración, se cuenta la historia de un juez que encargó un busto de OHiggins a la marmolería Tirbuletti, especialista en esculpir dicha figura. Mas, al incendiarse la marmolería de la competencia, especialista en fabricar vírgenes, esta última decide fundir el busto encargado y fabricar a partir de allí una imagen mariana. Con esto se alude nuevamente a las vertientes nutricias de nuestra nación: beatería y patriotería. (es en este capítulo precisamente en donde Emar nominaliza los ideologemas).” (Emar 729-730). Para mayores detalles: Vid. Artículo: “Alegoría de lo nacional en clave carnavalesca en la Noche 4 de Juan Emar” (Vásquez, Vargas 2013, en prensa).

¹⁸⁶ Institucionalizada a través de la Iglesia, y en donde la curia erigía sus dominios mediante la existencia del Estado Vaticano.

*libertad del individuo*¹⁸⁷, y la *patriotería*, de raíz “racionalista/liberal” que se halla cimentada en la lógica de los Estados/Nación –en donde la verdad única reside en el poder soberano de su figura. En ambas concepciones, en definitiva, estaría para Emar enraizada la matriz binaria y totalizadora del pensamiento Occidental (Poderes Religioso y Político, ambos de raíces dogmáticas), hecho que se remonta a las turbulencias constantes que, a lo largo de la su historia, han sufrido las relaciones entre Estado e Iglesia. Este hecho se transparenta en el *DF* por la conversación final entre Urbano II y José Miguel Carrera, personajes que, entendidos en el *DF* como la presentificación de “ellos mismos” sobre escena, son invocados en representación de sus ideologemas (*Beatería* y *Patriotería*, respectivamente) y en donde ambos lamentan la pérdida de aquellos ideales en estos últimos tiempos, y el olvido total de los primeros a causa de la entronización del discurso del capital.

Nótese, en la cita de a continuación, que la templanza de Florencio Naltagua -quien representa en *Umbral* los dones de la sabiduría *plus ultra*, de entre todo el grupo de amigos de Lorenzo Angol- ubica la fe de aquellas gentes en un lugar desde donde la parodia opera como un gesto denunciador y ridiculizador de dichas prácticas de captación de fieles:

Naltagua, sereno, contemplaba este desborde de fe. [...] Me dijo: -Un fraile provenzal acaba de tener un sueño. En él San Andrés le ha revelado el sitio donde, aquí en Antioquía, se encuentra la Sagrada Lanza con que Cristo fue herido en la Cruz. [...] Ha sido ya desenterrada y pronto la veremos aquí. En efecto, pronto llegó [...]. Jamás había presenciado yo un semejante arrebato de fe y de entusiasmo. La gente, en su frenesí, se arrojaba por tierra y por ella rodaba [...]; luego se golpeaban el pecho con ambos puños gritando: “¡Milagro, milagro”. [...] Otros corrían velozmente, otros lloraban a lágrima viva, [...], otros se daban vueltas de carnero [...] Ya lo digo, era aquello la locura. (Emar 908)

Advertimos en este episodio una crítica -redoblada en sarcasmo¹⁸⁸- que apunta a desenmascarar, por una parte, la falsedad de la reliquia en cuestión. Recordemos que anterior a esto, en el *DF*, a Pedro el Ermitaño se le cede la curia y el juicio para dictaminar

¹⁸⁷ Idea a la que luego se opondrá Nietzsche con la “moral del esclavo”. Para mayores profundizaciones: Vid: *Genealogía de la Moral*.

¹⁸⁸ Y que se gesta de modo paralelo al episodio del pincel de Velásquez, ampliamente tratado en el Capítulo Final de esta tesis.

la legitimidad del pincel de Velázquez, hecho este que se acopla con diversas fuentes históricas –de carácter extradiegético- que desmienten el carácter milagroso del hallazgo.

Es así que esta necesidad de forjar un puente entre lo sacro y lo mundano por medio de objetos que cumplen, en definitiva, la función de “hablar por la boca del Dios”, también lo hallamos en el *Arte Poética* wagneriana, para quien también los objetos sacros simbolizan el *médium* que permitirá la ulterior comunión entre los hombres. Y también, en el primer Wagner, entre los hombres y la *Nueva Religión del Arte*. Por otra parte, Emar parodia los efluvios del hallazgo, y el “estado de milagro” en que se hallan los concurrentes. Este hecho también será retomado hacia los finales del DF, cuando se hable de la falta de bríos de los hombres medievales durante las escenas finales del DF, esto es, la Toma de Antioquía. Tras ser alimentados de forma abundante por parte de los invitados del Capitán Angol¹⁸⁹, sus ímpetus se acobardan al punto de solo desear la muerte, en virtud de que en esta se contiene “el encuentro final”, ergo, *total*, con la divinidad: “-No, no- oíamos por cualquier lado-. Nos hemos nutrido como en un festín. Ahora aquí moriremos. Dios nos ha abandonado: Dios no nos quiere en esta Tierra. Dios nos espera allá en lo Alto. ¡No, no! ¡No saldremos, no saldremos! Preferimos morir aquí que en manos de los infieles...” (Emar 905). En otras palabras: el hombre medio echa mano a la *teleología de la promesa* que dichas *estéticas de lo total* le inocularon como punto final de su existencia¹⁹⁰, lo que genera, en definitiva, *la abolición de la duda en la promesa*.

Con este mismo procedimiento paródico, a su vez, Emar también se refiere a la dualidad de los verdaderos alcances de dichas estéticas. Pues también *el discurso de su*

¹⁸⁹ En este episodio asistimos a una brillante “transcontextualización paródica” de diversos tiempos históricos, la que, en su particular mostración, no solo parodia el milagro cristológico de la multiplicación de los panes y los peces, sino que también el nacionalismo exacerbado: pues el ágape que anima a los valientes guerreros cruzados del Siglo XI está compuesto por una serie de platillos típico-chilenos: “En mis bolsillos había sándwiches de palta y ave en panecillos blandos. Parecían inagotables. Daba yo a cuantos me alargaban la mano. Se diría que, por cada sándwich que se iba, aparecían no menos de dos en mis bolsillos. Por el regocijo que veía en la cara de mis compañeros de arma- entre los cuales veía a tantos amigos- me percaté de que a ellos les ocurría otro tanto. -¡Mira, Onofre!- Me gritó Rosendo Paine que crucé en una calle. Llevaba las manos llenas de arrollado de chanco que los cruzados se peleaban para devorarlo a grandes mandibulazos. [...] Desiderio Longotoma repartía empanadas y pequenes” (Emar 904)

¹⁹⁰ Esto es, la promesa de salvación. Recordar que al dar la vida por la obra, por ejemplo, para el erguimiento del gótico, significaba el recibir de forma automática la indulgencia plenaria.

*propia historia*¹⁹¹ -es decir, el cómo dichas empresas se narran a sí mismas: requiere de un relato grandilocuente, lleno de milagros y victorias- es sometido a tela de juicio en virtud del “verdadero ejercicio de la responsabilidad, trocada en resignación” de los hombres de la masa. Estos últimos prefieren morir en Dios antes que seguir luchando por un ideal, mostrando así una verdadera falta de compromiso frente a las reales implicancias del ideal católico-cruzado.

En efecto, para Emar, **la definición de lo total** no se hallaría verdaderamente encerrada ni en los dos ideogramas (beatería ni patriotería), ni en preceptivas prescriptivas sobre la tarea artística, por cuanto en todos ellos se encuentra enquistada la paradoja de lo que solventa su existencia: esto es – y para el caso de la *beatería* y a la *patriotería*- entenderlas como portadoras de una **promesa de totalidad**. Totalidad que devendrá en el porvenir, y que, sin embargo, se halla ya cosificada, prescrita en las ideas de salvación y/o de unidad/pertenencia (A un credo, para el caso de la *beatería*; a unos valores patrios, para la *patriotería*). La totalidad compacta, con una teleología ya cifrada –paradojalmente, podríamos denominarla como una **teleología de la promesa**- es rechazada por nuestro autor, quien propone, en cambio, **una totalidad abierta**, irresuelta en sus posibilidades, alejada de todo determinismo. Emar, en definitiva, se avecina más a creer **en una totalidad vinculante –esto es, situada en lo que Bajtín denomina como la no-coartada del ser-** que en una totalidad cerrada en sí misma.

Podríamos desprender, de la anterior discusión referida al concepto de **totalidad**, que en el D.F. se propone un concepto de esta que va a cuestionar la noción misma de origen. En este sentido, frente a la categoría de Historia Global, Emar adscribiría a la de Historia General (Foucault), entendida como la superposición analítica de series discontinuas de hechos que pueden iluminar una determinada época, mas no desde la lógica de la linealidad causal. Dicha preferencia emariana se traduce, por una parte, a nivel de la denuncia que Emar desarrolla del **uso del lenguaje simbólico** por parte de las esferas de poder; entendemos aquí nosotros el símbolo como un dispositivo común de las *estéticas de*

¹⁹¹ Resulta evidente aquí la relación entre historiografía y discurso, mas es un tema que se escapa a los alcances de esta tesis.

lo total, en virtud de su capacidad de totalización cerrada de los significados; de tal modo, dichas estéticas dictaminan, desde el sentir, la escala de valores propia de una determinada sociedad¹⁹².

Por otra parte, la preferencia por nueva historiografía se evidenciaría a nivel del tratamiento de los temas aparecidos en el FC (el Gótico, las Cruzadas, la Independencia de Chile), asociado a la idea de la **reinterpretación de los orígenes**; hecho que podemos ver consignado, por ejemplo, en el juicio a Don Fidey de Comiso. En él, las justificaciones para condenar al protagonista, quien había hecho “obra del demonio” con los artilugios de su escena, son parodiadas al punto de que los alegatos para negar la veracidad de la reliquia/pincel son diversas en los dos frailes. Ambas posturas, sin embargo, se enraízan en dos diversas perspectivas temporales, las que una vez más aluden al juego paródico con el tópico historia/ficción:

Ambos llegaban a la conclusión de que, siendo éste un teatro profano y pagano, todo en él tiene que ser mentira y subterfugio. Desde luego negaban la existencia de un señor llamado don Diego de Silva y Velázquez. El Capellán lo hacía por ser anterior a él y, por lo tanto, ignorarlo totalmente; el Fraile, por simple ignorancia de la historia. Ambos alegaban que debía siempre primar la “veracidad sagrada” y que veían que, yendo por este camino de improvisar reliquias, se iría a la falsedad de ellas que es lo peor de lo peor. Citaba el Capellán la cuestión de la “sagrada lanza de Antioquía”, verdadera reliquia entre las verdaderas y luego nos dio un resumen de sus magníficos frutos. Por lo tanto los pumas los peucos y pejegallos eran falsos, eran obra demoníaca. Lo sagrado ante todo. Insistían en su acusación. (Emar 882)

Como vemos, también los frailes acusan de profano a un teatro en donde arrecia la duda, a lo que aducen –y aquí una vez más se parodia la veracidad extradiegética de la Sagrada Lanza- que no es posible falsificar reliquias, siendo esto considerado “lo peor de lo peor”; coloquialismo este que a su vez, se inserta en el intersticio de las formaciones discursivas asociadas: la del catolicismo dogmático con el habla de la oligarquía católica emergente. Es por ello que en este extracto pueden verse del todo aplicadas las siguientes palabras de

¹⁹²“El origen de los opuestos bien y mal debe buscarse en el pathos de la nobleza y la distancia, que representa el temperamento predominante de una clase gobernante superior en relación con otra inferior dependiente. El derecho señorial de dar nombre es tal que casi estaríamos justificados en ver el origen del lenguaje mismo en una expresión del poder de los gobernantes. Ellos dicen (metafóricamente): “Esto es esto o aquello”, ellos sellan cada cosa y cada acción con un sonido y así toman posesión simbólica de ella” (Nietzsche, La Genealogía de la Moral, en White 341)

Nietzsche: “Las causas reales del origen de una cosa y sus usos eventuales, el modo de su incorporación a un sistema de propósitos, son cosas muy distintas; **que todo lo que existe, cualquiera que sea su origen, es reinterpretado periódicamente por quienes están en el poder en términos de nuevas intenciones**” (Nietzsche, *Genealogía de la Moral*. En White 346).

De todo lo anterior, se colige que es imposible asistir al espectáculo propio de las *estéticas de lo total* sin que estas tengan, como características fundamentales, tanto la exaltación de una figura heroica (salvación mediante el sacrificio y/o “Redención al Redentor”) como la mostración de símbolos “aléfhicos” y/o totalizadores. Emar, por el contrario, y como hemos visto a lo largo de esta investigación, valida exclusivamente el camino de la duda constante (recordemos que esta es la *actitud* que busca despertar en sus espectadores la obra del Chino Fa).

En tal sentido, son las estéticas de lo total las que contribuyen a naturalizar determinados “fundadores de discursividad” (formaciones discursivas que abren nuevos campos asociados, los que refundan las coordenadas de lo posible/pensable: ejemplos que desarrolla Foucault: el marxismo y el psicoanálisis). Para el caso de Wagner, esto significa la creencia de que el arte debe contribuir a fraguar la imagen de un rey omnipotente, a la vez que *celebrante máximo de su propio sacrificio*, con lo que se delimita de antemano una ética que aglomera a las masas –lealtad irrestricta al rey- en una serie de valores compartidos.

La contraparte de esto radica, y es allí en donde hallan eco las últimas palabras de Borneo, en que si las *estéticas de lo total* no pueden sobrevivir si no es ancladas a éticas de corte trascendente, (recordemos a Borneo y sus palabras finales sobre el que ciertos valores no son más que pruebas tendientes a acrisolar nuestra templanza), es justamente porque lo total debe regirse por un marco que dictamine las leyes de lo correcto y lo posible. Así tenemos que, para Gramsci, la hegemonía es totalizadora en la medida en que satura el comportamiento de las personas, esto es, “constituye el límite de lo lógico para la mayoría de ellas” (Gramsci, en Apple: 15). Para el catolicismo de Urbano, en efecto, los límites de lo pensable se concretizan en la purgación del “Pecado Original” mediante la ejecución de

buenas obras. De acuerdo con Emar, en efecto, las masas – en un interesante paralelismo con la lógica de la redención- padecen una culpa que les es introyectada desde el ideologema mismo.

Otro aspecto interesante de la crítica emariana, a nuestro juicio, es que no se contenta con condenar a ambos ideogramas por separado, sino que los concibe como mutuamente incluyentes. Emar retoma de Nietzsche la crítica que este hiciera a Wagner, su otrora mentor, de quien señala que “reafirma lo que niega” –el catolicismo y sus estructuras represoras- precisamente al amparo de una “cursilería de la conmoción” (La “Redención al Redentor” como el paradójico revival de un *Cristo Nuevo*).

En dicho sentido, y si retomamos nuestro Marco Teórico, es precisamente a través de *la comprensión del sentimiento* –el arrebató por la salvación (Iglesia) y/o el sentimiento de pertenencia que despierta un aparataje institucionalizado complejo (como lo es El Estado)- que las hegemonías se naturalizan en las sociedades. En dicho sentido, si bien Wagner promete una liberación en el amor por el sacrificio, Emar se distancia de Wagner, en tanto reconoce que, tanto la OT wagneriana, como la tragedia griega y las Cruzadas y su emplazamiento artístico en el Gótico, si bien se basan en la consecución de una promesa trascendental: redimir al burgués a través del arte, redimir al espectador helénico de la *hybris*, redimir a los guerreros y constructores a cambio de su sacrificio por el ideal católico, son estéticas alineadas tanto ética como ideológicamente con el poder político y el religioso, a la vez que orientadas hacia el fervor de las masas.

Como todo *mal necesario*, es precisamente dicho fervor que funda y amalgama las conciencias en *conglomerados de masas*. Personaje este último colectivo, y en el que, al modo de Fuenteovejuna, se cimbran los más arduos destinos de la humanidad¹⁹³. En relación a este panorama, Emar es enfático en señalar que ambos polos -la beatería y la

¹⁹³ Es así que, en el DF, Silvestre Tongoy, uno de los tantos personajes incidentales, recapitula el pensamiento de Lorenzo Angol (una de las tantas posiciones enunciativas que Emar, como autor/creador, irá tomando a medida que se desarrolla el drama) en los siguientes términos: “Hay tres personajes: a) los superiores; b) los medianos; c) los inferiores (“El vulgo que los rodea” [a a) y b)]). ¡Ah, señores! Sin esos inferiores, nada, nada podríamos hacer” (Emar 887).

patriotería- se nutren, con similares mecanismos, de la sed de **libertad**¹⁹⁴ que el hombre ha mostrado traer consigo a lo largo de los siglos. Esta libertad, para el protagonista de este drama, Don Fidey de Comiso, se traduce en un constante movimiento:

Entonces y así, más severo y hierático que la roca que me sostiene, siento y sé que soy todo movimiento, que soy la expresión misma de cualquier movimiento, pues siento, sé y vivo que la roca rueda y corre con la Tierra, que la Tierra rueda y corre con el Sol, que el sol rueda y corre con la Vía Láctea y ésta, a su vez, rueda y corre con el Universo todo” (Emar 792-793).

Movimiento que, más adelante en el drama, relacionará Don Fidey con el valor de la *duda creadora* como compuerta hacia una liberación más auténtica que aquellas propuestas por los ideologemas parodiados e impugnados por Emar.

Es precisamente el grandilocuente¹⁹⁵ contingente humano que se requirió para la consecución de estas empresas históricas –las Cruzadas, la construcción de catedrales góticas, la independencia de las colonias americanas de España¹⁹⁶- lo que les ha permitido, finalmente, el estatuto de su existencia. Pues sólo es desde el sentir enardecido que se puede apuntar a la construcción de un patrimonio compartido. A esto sirven instituciones silentes e inaprehensibles tales como el sentido común, la buena fe, el Estado, la esperanza en el futuro¹⁹⁷. De este modo, es en el entendimiento de los ideologemas de la *beatería* y *patriotería* como *portadores de una verdad hecha promesa* en donde se instala el rol de las *estéticas de lo total* en la naturalización de tales fuerzas hegemónicas. Al respecto, recordemos el influjo romántico de Schiller –sobre todo en el primer Wagner- quien señala

¹⁹⁴ Desde el catolicismo, la libertad se concibe en términos de una salvación: se halla la libertad al ver el rostro de Dios. Para el caso de la Patriotería, dicha libertad se materializa en la emancipación respecto de su dependencia colonial.

¹⁹⁵ Grandilocuencia, a su vez, basada en una serie de “promesas de liberación” (en clave de salvación, indulgencias, o soberanía) que solo son posible de lograr mediante el encendimiento de los fanatismos.

¹⁹⁶ Para el caso de la modernidad, en específico, tal democratización homogeneizante se erigió gracias al *sentido común y/o a la opinión pública* (conceptos surgidos al amparo del fenómeno del capitalismo impreso), como marcadores del talante y regidor del gusto.

¹⁹⁷ Hecho que se advierte explícito en el siguiente fragmento de Wagner: “Y ved las multitudes sobre las colinas; están arrodilladas en silencio; escuchan en mudo arrobamiento [...] La tormenta -en sus alas la Revolución- se acerca cada vez más; los corazones reanimados de los devueltos a la vida se abren de par en par y la Revolución penetra, victoriosa, en sus cerebros, en sus huesos, en su carne, y los inunda por completo” (Wagner, La Revolución, Web). Como se desprende de la última frase, el ideologema se introyecta desde la “Comprensión del Sentimiento”.

que “Si las ideas no se hacen mitología, no son entendibles para el pueblo” (Citado por Bolpagni 145).

Ahora bien: respecto de los alcances de la “Duda Creadora” emariana, los emparentamos con el Acto Ético bajtiniano, de tal manera de desprender, posteriormente, las implicancias que dicha relación suscita para efectos de la comprensión emariana de la tradición artística. En tal sentido, es necesario destacar el hecho de que Emar es consciente de inscribir la pregunta por la tradición no desde una unilinealidad temporal (la historia de la Literatura Occidental, vista como una línea de tiempo que combina autores y sus obras cumbre según la fecha de su aparición), sino que desde lo que Bajtín acuñará como el Gran Tiempo.

Es por ello que -si retomamos los reordenamientos que Emar realiza en su DF de la historia occidental- el rechazo de nuestro autor/creador respecto de la Historia Global¹⁹⁸ busca, en definitiva, conexiones alternativas a las tradicionalmente otorgadas por la causalidad lineal, la que acepta una sola versión de los hechos. De este modo, la socavación del tiempo lineal se traduce en la subversión temporal de los hechos, en clave de una *transcontextualización paródica*. Un ejemplo de esto podemos hallarlo en la pugna por saber si es, *efectivamente*, el pincel de Velásquez el que se halla como reliquia en los tiempos de la Edad Media¹⁹⁹.

Si retomamos el tema de los hitos históricos aparecidos en nuestro drama, junto con su particular configuración en el mismo, tendremos que la categoría de “*transcontextualización paródica*” apunta a la necesidad de Emar de hacer emerger de la historia no las respuestas definitivas por nuestro pasado, sino que la urgencia por la reactualización de las preguntas que, *desde el presente*, emanan en búsqueda de y/o hacia los orígenes. Es por ello que, en este contexto de entender los movimientos paródicos emarianos como síntoma de un malestar²⁰⁰ por causa de los ideologemas ya citados, el

¹⁹⁸ Vid. Nota 119. Para mayores detalles entre la diferencia entre Historia Global e Historia General, Vid. Foucault: “La Arqueología del Saber”. México DF: Siglo XXI Editores. 2001.

¹⁹⁹ Para ello, revisar el fragmento relativo al juicio de Don Fidey de Comiso.

²⁰⁰ Señala Rose “**que la parodia desarrolla una función de síntoma y de instrumento crítico de la episteme moderna**: en la medida en que aquella es metaficción, o sea, se toma a sí misma por objeto,

concepto de *tradición* emariano es posible de ser inscrito desde la perspectiva de un *acto ético*. Ello, porque Emar, como autor/creador anclado a su tiempo/espacio, inquiera por el *Gran Tiempo* no desde la total desvinculación del pasado²⁰¹ –tópico que comúnmente se asocia con las vanguardias- sino que posicionado desde lo que Bajtín llamará el *Valor de la Duda* y que Emar denominará “Duda viva y/o creadora”. Pues la configuración ética de todo presente, tanto para el autor chileno como para el teórico ruso, consiste precisamente en la lectura del Gran Tiempo²⁰² desde una perspectiva responsable, esto es, que deje espacio a la duda: “Desde el momento en que habla de resurrección, de inconclusividad, queda claro que el movimiento de la significación añade algo, para que siempre haya más, y se opone a la reducción metafísica del resultado” (Zavala 203).

Esta idea de la *inconclusividad* -que da pie, a su vez, a la esperanza por el día en que se efectuará aquella “resurrección de los sentidos” bajtiniana- inscribe a la tradición como una actividad no cristalizada, sino que de índole creador, en donde este “lector ético” que se mencionó como proyección de este trabajo, no solo se inscribe en una *comunidad interpretativa*, sino que es capaz de reflexionar *en y desde* ella, lo que permite concebir a la verdad ya no desde lo tautológico, esto es, *último* a la vez que *originario* (lo que funciona tanto para el patriotismo de raigambres románticas como para el catolicismo), sino que como una posición responsable. Posición que pluraliza las perspectivas –lo dialógico- además de insistir en su carácter de *creación en proceso*. De allí que hablemos, para efectos de este trabajo, de un *diálogo vivo* con la tradición artística.

En tal sentido, lo que Bubonova, en cita posterior, catalogará como un proceso “sin descanso” puede asociarse con una definición de autonomía –para efectos de dicha

analizando en su propio interior su propia naturaleza ficticia [...], la parodia contesta la capacidad de la obra literaria de representar (la realidad) y de imitar (los modelos), contestación identificada con la modernidad” (Sanguse 23)

²⁰¹ Por lo que la visión emariana se adscribe a lo señalado por Hannoosh respecto de la tradición: “Hannoosh considera que la modernidad, lejos de intentar recusar de las obras del pasado, tiende por el contrario a apropiarse de ellas, a remodelarlas en función de las preocupaciones del presente [...], en virtud del doble principio de que las formas modernas no serían posibles sin aquellas que las han precedido, y que la originalidad no es solo la novedad, pero también la transformación del pasado” (Sanguse 24)

²⁰² Al respecto, Bajtín separa entre el tiempo menor y el Gran Tiempo: “Diálogo en el que se conjugan las dos dimensiones del tiempo postuladas por Bajtín: el tiempo menor -el del contexto inmediato- y el gran tiempo -contexto más amplio. Por un lado el tiempo menor conservaría un matiz monológico, mientras que el tiempo mayor (el gran tiempo) se caracterizaría por ser dialógico e inconcluso” (Lobo 4).

tradición- que no es entendida como el antónimo de dependencia (para el caso de América, respecto de Europa), o bien, como una autodeterminación basada en el corte total con el pasado (la obsesión de lo *novísimo*), sino que en términos de una “re-acentuación”²⁰³, la cual supone:

retomar la palabra en su coloquio anterior, y devolverle su responsabilidad. No se trata de evolución, ni de evolución histórica, ni un principio teleológico, ni un gran Otro que ocupe el cielo platónico. Tampoco de un inamovible, ni de unas interpretaciones inmutables. La historia literaria se transforma así en la doble historia individual y colectiva de algo inacabado. La palabra conserva toda su responsabilidad, y se funda en la existencia de una naturaleza social, sin descanso, sin detenerse, sin final, ni conclusión aislada en el orden del discurso pensado según una finalidad persuasiva... (Bubonova 207-208)

Emar, en dicho sentido, se emparenta con las disquisiciones bajtinianas en razón de que ambos conciben el entender la tradición como un flujo indetenible, que además es capaz de penetrar en diversas capas del espectro social (Para esto, recordemos la transcontextualización paródica que Emar realiza de la operetta *Pagliacci*, destinada para ser vista por el pueblo). La tradición solo sería concebible como tal en la medida en que el hombre la haga dialogar en un intercambio doblemente fructífero, pues el “devolverle su responsabilidad” alude tanto a la posibilidad de encontrar respuestas para el presente como nuevas configuraciones y/o perspectivas para captar y releer el pasado. He aquí la definición que el propio Emar nos proporciona, ya en sus Notas de Arte, del concepto de *tradición*: **“El largo desenvolvimiento de las artes no es formado más que por los sucesivos hallazgos de verdades, que abren nuevas posibilidades. Y estas posibilidades, al realizarse apoyadas en las verdades legadas por el pasado, forman la tradición artística.”** (Emar, Notas de Arte 28). Al respecto de esta llama la atención el plural asignado al sustantivo *verdad*, lo que ubica al arte en sintonía con el fenómeno escópico y perceptivo propio de toda interrelación entendida desde lo intersubjetivo. Esto, en virtud de

²⁰³ Concepto que es descrito por Bubonova del modo siguiente: “De esta manera, la literatura es un fenómeno plurilingüe, y la historia literaria se concibe como la relación mutua de dos procesos –el de canonización y el de re-acentuación del signo-. El primer proceso silencia el discurso ajeno, mientras el segundo renueva y genera las obras del pasado en cada presente; la escritura se concibe como una lectura de aceptación y rechazo del discurso anterior, y no de repetición de las estructuras anteriores.” (Bubonova 207). Como vemos, este tipo de aproximaciones confirman la directa relación, cara tanto a Emar como a Bajtín, entre las esferas de la ética y la estética. A retomar en esta misma conclusión.

que “las respectivas ópticas del yo y del otro son únicas y autónomas, por lo que la interacción siempre se genera en un “entre” ” (Bajtín, citado por Bubonova 16). Dicho “entre” al que aquí se alude, supone, en definitiva, un espacio abierto a los reajustes y reinterpretaciones por parte de los participantes del fenómeno estético.

La anterior pugna entre lo que puede entenderse como la tradición academicista y la tradición viva, que atinge al cómo debe ser entendido el concepto de tradición, es relevante para efectos del debate estético en el Chile de principios del siglo XX. Aquí podemos situar lo que Álvarez detecta como uno de los males del pintoresquismo, esto es, la supremacía de los objetos de la representación:

Dado París —es decir, puestos en la búsqueda de una obra viva— Emar reintroduce lo nacional ya no desde la perspectiva de los objetos de la representación (el camino que ha demostrado inviable), sino desde “los procesos de producción de los aparatos estéticos”, como lo ha puesto Grínor Rojo en un contexto más general (2006:199). Proceso, no objeto: el cosmopolitismo de Emar implica la afirmación de lo local simplemente porque lo local se inscribe en el texto durante una escritura que actúa performativamente y se ancla por medio de la deixis” (Álvarez Web)

Es en este contexto en el que podemos ligar esta “apertura de nuevas posibilidades” con el rechazo de nuestro autor hacia un arte falsamente nacionalista, en donde las notas de tradicionalismo vendrían dictadas por una serie de tópicos y/o lugares comunes²⁰⁴ (sean estos paisajes, personajes típicos) que debiesen de ser tratados desde un realismo explícito. (Si lo pensamos, los planteamientos de Álvarez pueden ligarse al fetichismo wagneriano de los símbolos). Lo interesante de esto es que, para Emar, la tradición no debe ser vista como un cementerio de preceptos y de “magnas obras”, puesto que la vida misma se halla en constante fluencia, y con ello, se modifican nuestras percepciones del mundo. Es decir, la máxima de que *el mundo cambia y nosotros con él* implicaría que jamás hay que descansar en los extintos oropeles de una tradición muerta y/o legitimada por tradiciones que ostentan el poder hegemónico – en específico, Emar lanza sus dardos hacia el canon académico.

²⁰⁴ Señala Emar en sus *Notas de Arte*: ““El lado pintoresco, por ejemplo, ¡cuánto mal ha hecho! Aquí en nuestro país ello se puede apreciar sobradamente. Basta ver la importancia que toma en el arte nacional el viejo caserón, el rincón colonial, el rancho que ofrece una nota de color local, y por encima de todo; la cordillera, la cordillera nevada, o sin nieve, alumbrada con el sol poniente o en transparencia con el sol naciente... Todo esto literatura pintada y nada más” (Emar, *Notas de Arte* 55).

Un ejemplo de esto se halla, para nuestro FC, en la corroboración de Pedro el Ermitaño, de que el pincel que estaba en la estatua de la Catedral era el pincel con que Velázquez daría el último toque al cuadro “Las Meninas”. Tras este hecho –la aprobación de Pedro el Ermitaño- nos narra Borneo: “¡Entusiasmo! ¡Delirio general! ¡Exclamaciones de todo el mundo! Esto quería decir, ni más ni menos, que en Chile había grandes pintores, numerosos pintores. Las gentes se abrazaban” (Emar 879), con lo que es evidente no solo la parodia hacia la figura de Pedro el Ermitaño (como descubridor de objeto sacros) sino que a lo que su hallazgo significaría para los artistas de Chile. Este corte arbitrario de la historia, a su vez, nos remite a las palabras de Cornejo Polar, quien critica la esencialización del concepto de Arte y/o Literatura Nacional²⁰⁵, “como si la literatura no fuera cambiante y la nación una fluencia continua” (Cornejo Polar 3). Es decir, Emar entiende a la tradición no como la sumatoria de eventos pasados, y con ello, panegirizados en un ideal de conservadurismo academicista y totalizador, sino que como posibilidades resultantes del legado de un conjunto de verdades, que dialogan en el intersticio de un espacio que se presta a la convergencia entre diversas voces.

Es así que Emar detecta en la burguesía no solo los vicios de la pasividad, sino que también aquella fuerza legitimadora de aquella “tradición caduca” que nuestro autor ya impugnaba en sus *Notas de Arte*. Es este sector social el que, a su juicio, mercantiliza el arte en razón de convertirse en el portador de una “ilusión de movimiento”: ilusión que se traduce en los embates del *pathos* de la “Comprensión del Sentimiento”, lo que anula la diferencia: *todos se congregan en un mismo sentir*²⁰⁶. El anterior movimiento buscaría, finalmente, adormecer las conciencias mediante la abolición de la duda y la entronización del sentir exaltado; sentir que muchas veces estaría amparado bajo la canonización de los clásicos, concebidos como quienes han tenido el genio de llegar a las más profundas fibras de sus sensibilidades. De allí que, para Emar, el acto político no se asimile con la mera aceptación silente y naturalizada –propia de los burgueses pro-academia- de nuestra historia patria de raigambre judeocristiana (lo que se advertiría en la defensa irreflexiva de las

²⁰⁵ Lo que halla relación con las siguientes palabras de nuestro autor: “En vez de hacer arte nacional o arte universal, los dos polos del error, hay que hacer arte sencillamente.” (Emar, *Notas de Arte* 112)

²⁰⁶ Tema que se relaciona con el parlamento del Doctor Pitrufoquén, para quien es explicable, desde la ciencia (la histeria colectiva, la unión subconsciente de una masa en un sentimiento único y común.

masas a estos ideologemas de la “beatería” y “patriotería”), sino que significa un posicionamiento tanto crítico como activo respecto de nuestros “anales patrios”.

La anterior caracterización del público burgués, si es que podemos anclarla en el segmento de la “opinión pública”, se debe al hecho de que ni siquiera tiene dicho público conocimiento de su responsabilidad como espectador, de lo que, *como tal, toda verdadera*²⁰⁷ *obra de arte (y no así el arte de consumo) debiese de generarles*. Para Emar es sólo en el umbral de la duda desde donde el sujeto estético deviene en sujeto ético, al participar activamente de la interrogante que le ofrece el objeto estético al contemplador. Lo anterior, se liga a lo que Bajtín denomina con el concepto de *Empatía*. Pues, si lo estético presupone a lo ético, es porque el sujeto ético se deja abrazar por la duda, deviniendo estético precisamente en la medida en que contribuye a su resolución creativa:

Mediante la empatía se lleva a cabo algo que no existía ni el objeto de la empatía, ni en mí antes del acto de la empatía, y este algo una vez realizado enriquece el acontecimiento del ser, que no permanece idéntico a sí mismo. Y este acto y creador ya no puede ser un reflejo estético en su esencia, porque así se convertiría en acto extrapuesto con respecto a su sujeto, con su responsabilidad (Bajtín 22-23)

De lo anterior, resultan modificados ambos participantes del acto ético/estético, y no identificados y homologados en la mismidad, como sucede para el par Kant/Wagner, como hemos tenido oportunidad de revisar en el Primer Capítulo de esta tesis.

Finalmente, podemos advertir -en lo referido a la tarea de Onofre Borneo como biógrafo- un profundo interés por conjugar en su escritura y/o traducción de lo presenciado, como personaje espectador, tanto su actividad escópica como su directo involucramiento en los hechos. Nada de esto resulta extraño en la medida que, a juicio de nuestro autor, toda obra artística debe cuestionar -desde su *ser/estar en el mundo*- su realidad y ofrecer una lectura crítica de su tiempo. Pues es la labor transcriptor de Borneo (como alter ego de Emar, como autor/creador de la obra de Fa) la que, en definitiva, hace surgir al DF como un

²⁰⁷ Volver a la idea de tradición emariana, ya tratada, como “un conjunto de verdades que abren nuevas posibilidades”.

texto dramático híbrido que se genera al dejar ingresar en él las distintas voces participantes (las de los espectadores, las de los personajes de la diégesis, las de los invitados ilustres).

Se señala con ello entonces que no es mediante el *pathos* derivado de la mera identificación contemplativa que el hombre se adueña de su responsabilidad de ser/estar en el mundo, tal y como nos lo ilustran las refriegas sucedidas en el teatro tras las intervenciones de Otelo, Urbano II y José Miguel Carrera. Por lo demás, la elección de nuestro autor por estas dos últimas figuras comparte el hecho de que ambas están ligadas, desde el ámbito histórico, a la consecución de sus ideales –la victoria sobre los selyúcidas y sobre los realistas, respectivamente- mediante la tuición y/o creación de “elementos sacros”. Así como Wagner condensa la potencia simbólica en elementos tales como el Santo Grial o la lanza de Amfortas, en nuestro DF, Urbano II hará gala de la tenencia de la Sagrada Lanza como símbolo amalgamante –pues al objeto se le atribuye el carácter de una parusía, *a través del objeto Dios se manifiesta*- de su empresa totalitaria.

En dicho panorama, no resulta casual que Emar elija –y ahora, volviéndonos hacia las disquisiciones sobre la *Patriotería*- la figura de José Miguel Carrera (Y no la de O’Higgins, por ejemplo, como sí lo hace al interior de la *Noche 4*²⁰⁸) a causa de que es él el encargado de erigir los primeros símbolos patrios de lo que se conoce como la “Patria Vieja”. Pues, para que haya rito, debe haber ciertos símbolos uniformadores que comuniquen un patrón de regularidad, con lo que el rito se naturaliza en función del poder que se le asigna a su fuerza significante. En efecto, durante el breve mandato de José Miguel Carrera, no solo se erige la creación de las primeras bandera y escudo, sino que también se impulsa la creación del primer diario nacional, *La Aurora de Chile*, a cargo de Fray Camilo Henríquez; este último hecho nos informa de las similitudes en los países latinoamericanos respecto de la importancia de la prensa en la configuración de estas “comunidades imaginarias”.

²⁰⁸ En donde Emar, en un relato intercalado de fuertes tintes paródicos, narra la historia de un busto de O’Higgins fabricado en una marmolería, y el que, tras el incendio de la marmolería de la competencia (dedicada a esculpir vírgenes) es transformado en una “virgen de la hortaliza”, en clara alusión paródica a las advocaciones de la figura mariana según sea su lugar de culto. Vid al respecto: Vásquez: Alegoría y carnavalización de lo nacional en la *Noche Cuatro* de *Umbral* de Juan Emar. En edición.

Es el milagro que emana de estos objetos, y que Emar desenmascara como simple montaje, uno de los modos más característicos del funcionamiento de las *estéticas de lo total*, las que siempre deben contar con símbolos manejados por la masa a fin de ser reconocidos fácilmente por esta. Símbolos estos que, a su vez, aparecen inscritos en el desarrollo de un ritual: la Misa, el Juicio, la Arenga, el Conciliábulo.

*

Ahora bien: si nos detenemos en el paratexto que intitula la obra, el nombre del personaje principal, Don Fidey de Comiso, alude, a nuestro juicio, respecto de la única salida que parece hallar Emar cuando inquiere sobre las consecuencias de la destrucción del metarrelato de una sociedad unida en el amor (desde Wagner) y/o de la consecución de una promesa. Pues, la figura jurídica desde donde se toma su nombre, podría homologarse precisamente a este intersticio bajtiniano en donde se produce la comunión entre el yo y el otro. En efecto, el objeto traspasado para la conservación del mismo a un fiduciario (esto es, en quien se tiene la fe de que actuará responsablemente), junto con perder el carácter de privado (nadie es propietario del objeto fideicomisado), supone el mismo acto de fe que Bajtín sostiene respecto de la por él llamada “resurrección de los sentidos”. Para Emar, al parecer, la única comunidad válida es aquella sostenida por el diálogo, situado en/desde un cronotopo específico: el mutuo conocimiento y el compartir de un mismo espectáculo. Diálogo este que, sin embargo -y Emar es consciente de esto- no es accesible a todos en igual medida. Por ello, si bien para Emar es necesario que exista “la fe en algo” a fin de que los hombres actúen, no comulga con la creencia de que la promesa se cumple, al modo del mesianismo bajtiniano. Emar critica a los seguidores del llamado *Arte de Pasatiempo*, en razón de que este surtiría al espectador de una *ilusión de transfiguración interior*, y no un “reacomodo total” de su ser y de sus modos de percibir el mundo²⁰⁹. De lo anterior, se desprende que el *arte de pasatiempo* no promovería la duda en el hombre.

²⁰⁹ Tema que se liga con la ilusión transfiguradora de Wagner, en la que el Estado o su equivalente retribuye el sacrificio del “hombre de masas” en el dictum que prescribe un “amor a la patria”; en dicho amor se halla la retribución a sus esfuerzos, en tanto patrón de conducta moral aceptable (“El Buen Tono”) dictaminada por ese mismo Estado: como vemos, recursividad total.

Si bien ambos autores –Emar y Wagner- reconocen que el arte debe ser el hueco fértil de la pregunta por el rol del hombre en una sociedad deshumanizada, la que relega al arte a la función de un mero pasatiempo¹, lo que varía son los presupuestos éticos desde donde inician su reflexión. Para Wagner, primeramente, *la estética de lo total* supone otorgar a las masas, como respuesta a las interrogantes que desata una modernidad deshumanizadora, la promesa de un futuro utópico, en donde el hombre es llamado a ser el héroe que se autoerige como el prometeico autor de su destino. Sin embargo, cae Wagner en una contradicción cuando, al utopizar¹ *su comunidad del futuro*, da por sentada que esta solo podrá existir tras la superación de la política (Nueva Religión del Arte: el amor como rector único). Al mismo tiempo, califica el ideólogo de Bayreuth a las masas como incapaces de sobrevivir como un todo homogéneo –pues la esencia del individuo de masas es el egoísmo y la supervivencia individual- de no ser por la necesidad de satisfacer los instintos primos y urgentes, esto es, los instintos de pertenencia y de salvación.

Esto último, a juicio de Wagner, solo se obtendría a través de la unificación de las conciencias en un ideal común. Y es en este rol del arte, como revelador de la verdad última e insuperable –pues el *arte del futuro* respondería a una humanidad reconciliada- que Emar detecta un fuerte parentesco con las construcciones discursivas tanto de la Iglesia como del Estado. Estas últimas se justificarían con el fin de satisfacer aquella necesidad de la masa de ser guiados por una “voluntad invisible”, de raíz dogmática, que da sentido a sus movimientos, y que solo puede ser captada por aquella masa en el llamado que el arte le propone para ir a su encuentro.

Por el contrario, es este involucramiento responsable, abierto a la duda y a la reformulación de sus decisiones, al parecer de Emar, el único medio capaz de socavar el acceso a una totalidad cristalizada (de valores ya estipulados *a priori*, a modo de la estética kantiana. Vid capítulo I), mutándola en una totalidad que se construye a través de esa misma actividad dialógica. De lo anterior, no solo se desprende que es desde el lenguaje que el hombre se constituye como tal, sino que también se concluye que “el principio ético no es la fuente de los valores, sino que el modo de relacionarse con ellos” (Bajtín 37).

BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, Theodor; Horkheimer; Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Ed. Taurus. Madrid, 1984. Traducción: José María Ripalda.
- Álvarez, Ignacio: *Novela y Nación en el siglo XX chileno*. Santiago: Ediciones UAH. 2009.
- Álvarez, Ignacio. (2009). La cuestión de la identidad nacional en las Notas de Arte y Miltín 1934, de Juan Emar. *Alpha (Osorno)*, (28), 9-27. Recuperado en 08 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012009000100002&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-22012009000100002.
- Apple, Michael: *Ideología y currículo*. Madrid: Akal. 1987.
- Badiou, Alain. *El Caso Wagner: cinco lecciones*. Madrid: Akal, 2010.
- Bajtín, Mijail: *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 1986.
- _____ *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Traducido por Tatiana Bubnova. Anthropos y la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1997.
- Behar, Pierre. *Sobre Teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Seix Barral: 1976.
- Bellour, Raymond. Sobre la Ficción. En: VV.AA: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa 1990.
- Bolpagni, Paolo. *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner* in «De Musica», XV, 2011. En: <http://riviste.unimi.it/index.php/demusica/article/view/1075>
- Brodsky, Pablo: *Habitar Umbral*. En: *Revista Mapocho*, Número 41. Primer Semestre de 1997
- Carrasco, Iván “La Metalepsis narrativa en Umbral de Juan Emar”. En: *Revista Chilena de Literatura*. Número 14. Octubre de 1979. Santiago: Universidad de Chile. 1979
- Catanzaro, Gisela: *La Nación entre Naturaleza e Historia. Sobre los modos de la crítica*. Buenos Aires: FCE. 2011.
- Cornejo Polar, Antonio. “Literatura peruana: Totalidad Contradictoria” En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37-50. 1983
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- _____ .Los límites de la libertad cómica. En: *Carnival*. Berlín: Thomas A. Seebok. Ed. 1985
- Emar, Juan. *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996.
- _____ : Ideas sueltas sobre Literatura. *La Nación*. 25 de Junio de 1924, página 5.
- _____ : *Diez*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- _____ : *Miltín 1934*. Caracas: Dolmen. 1997
- _____ : *Escritos sobre Arte*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996.
- Foucault, M (2001): *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores.
- Gadamer, Hans-Gregor. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 2003.
- Gougain, Andrea: “*La Escritura de Juan Emar en Umbral: carnavalización “Interior”*”

- como constitución del sujeto.” Tesis para optar al grado de Magister Artium en la mención Literatura. Universidad de Santiago de Chile. 1998.
- Hidalgo, Andrea. *Apuntes de clase: “Dialéctica de la Ilustración”*. Otorgados en el marco del curso: *Texto e Imagen en Benjamin y Adorno*. Prof. Horst Nitschack.
 - Iser, Wolfgang: La Ficcionalización: Dimensión Antropológica de las Ficciones Literarias. En: VARIOS. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid. Arco Libros, 1997. pp. 43-65. 1997.
 - _____: “El proceso de la lectura, un enfoque fenomenológico”. En: *Estética de la Recepción*. Madrid: Arcos, 1987, páginas 215-243.
 - Jauss, Hans Robert: Tradición Literaria y Conciencia Actual de la Modernidad. En: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península. 1976.
 - _____: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En: *Poética*, N° 7, 1975. 325-344. 1967.
 - _____ (1971) “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”. En: *H.U Gumbrecht y otros*. 1971.
 - Jofré, Manuel. (2006). Don Quijote como novela moderna y la conjunción de géneros altos y bajos. *Alpha (Osorno)*, (22), 27-41. Recuperado en 08 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000100003&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22012006000100003.
 - Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año III, N° 5, primer semestre de 1977. (22-02-2012) En: <http://www.letras.s5.com/emar280302.htm>
 - Lastra, Pedro: Rescate de Juan Emar. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año III N° 5 Lima Perú. 1er. semestre 1977.
 - Lizama, Patricio: Frente a los Objetos. Fragmento de Juan Emar. En: *Taller de Letras* Número 26. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2005.
 - Nietzsche, Frederich: *El Origen de la Tragedia*. Madrid: Espasa Calpe S. A. 2000.
 - _____: *El Caso Wagner*. Madrid: Siruela. 2002.
 - Orejas, Francisco: *La Metaficción en la Novela Española Contemporánea*. Madrid: Arcos. 2003.
 - Piña, Carlos (2006): Ser y Tiempo en Juan Emar. En: *Mapocho*. Número 60. Segundo Semestre de 2006.
 - Pöltner, Gunther: La Idea de Richard Wagner en la Obra de Arte Total. En: *Themata*. Revista de Filosofía. Número 30, año 2003. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/30/11%20polther.pdf>
 - Ranciére, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
 - Thomas Dubblé, Edurado: *Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo*. En: *Ciberhumanitas* Número 24. Universidad de Chile. 2004.
En: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11326%2526ISID%253D486,00.html
 - Traverso, Soledad (1999): *Juan Emar: La Angustia de Vivir con el Dedo de Dios en la Nuca*. Santiago: RIL Editores.

- VV.AA: *Atlas de Walter Benjamin*. En:
<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=1654>
- Vásquez, Malva: Lo sublime y lo impensado en *Miltín 1934* de Juan Emar. En: *Aisthesis*.
Número 50. Santiago: PUC. 2011.
-
- Wallace, David: *Cavilaciones de Juan Emar*. Tesis para optar al grado de Licenciado en
Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile.
Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Lietartura. 1993.
- Wagner, Richard: *Sobre el Estado y la Religión*. En: <http://www.archivowagner.com/8-archivo-wagner>. Año de Publicación de Texto original: 1864.
- _____ : *La Revolución*. En: <http://www.archivowagner.com/8-archivo-wagner>.
Año de Publicación de Texto original: 1849.
- _____ : *Religión y Arte*. En: <http://www.archivowagner.com/8-archivo-wagner>
- White, Hayden: *Metahistoria*. México DF: FCE. 2011
- Zavala, Iris: *Bajtín y el Acto ético: una lectura al reverso*. En:
<http://www.toposytropos.com.ar/N4/decires/bajtin2.h>