

Portada Bailando al Borde del Caos y
Contraportada *Ayahuasca* ambas con autoría de Anne Cloudsley
Derechos de autor: Tim Cloudsley
ISBN 0950747122

EL CHAMANISMO Y LO SUBLIME

o

LA BÚSQUEDA DEL NUÑI

o

El Chamán como un narrador de mitos inspirado dentro de la decadencia de
la integración social y el progreso de alienación

o

El Chamán como un nómada Visionario y mediador entre la Comunidad y lo
sobrenatural

o

La experiencia chamanística y la creación místico-extática; El chamanismo
como Creatividad visionaria Primordial

o

El artista como chamán en la sociedad moderna

Tim Cloudsley

PRÓLOGO

La primera vez que escuché el canto de un chamán Yaminahua en la selva tropical del este de Perú fue una experiencia muy importante para mí. Grupos étnicos independientes como el Yaminahua viven en pequeños bandos, de treinta a cien personas, en cada uno de los cuales tiende a haber uno, dos o tres chamanes; aunque es usualmente uno el más predominante.

El chamán contiene en cierto sentido, la cultura congelada de las personas. El estilo de vida de las personas es la caza y la recolección, y un poco de agricultura donde se detienen en un lugar a cortar algunos de los bosques y a cosechar unos pocos cultivos; pero en su mayoría son cazadores y recolectores. No tienen muchas cosas materiales pero su cultura, arte, religión, filosofía, y toda su constelación cultural es realmente lo que pasa a través del chamán. Ellos tienen sesiones después de caer el sol, cuando el chamán lleva un tocado mágico en su cabeza y todos toman ayahuasca, la planta alucinógena que se encuentra en la selva tropical. La voz principal en el canto es el chamán, pero otros hombres y mujeres empiezan a cantar a su alrededor. Él empieza a cantar, ya que la ayahuasca comienza a llevar a todos a su estado encantado; él puede absorber los malos espíritus de una persona enferma, con el fin de curarla. Él evoca el espíritu de la ayahuasca, o la Madre de la ayahuasca, y como el efecto de la droga alucinógena comienza a tomar fuerza, la gente siente que el espíritu de la ayahuasca ha entrado en ellos. El chamán es el inspirador principal, o la persona principal que es inspirada por el espíritu; él o ella tienen visiones que consisten en antepasados, espíritus, héroes y heroínas de la cultura, y las fuerzas de todas las clases - algunas

abstractas, algunas personalizadas, algunas demoníacas - y dirige el grupo para hacer frente a ciertos tipos de experiencias. Los otros también empiezan a cantar, después de su señal.

Inmediatamente me deslumbró la idea de que esto era una especie de creatividad imaginativa primordial, humana. Todas las artes fundamentales están implicadas en ello: es claramente poesía, como las palabras son conjuros mágicos. Las palabras en realidad ya no pertenecen a la lengua Yaminahua; éstas probablemente pertenecían a este idioma como lo fue hace siglos y son palabras que se han conservado como palabras mágicas. Es más bien como la forma en que la Iglesia Católica usó el Latín hasta hace poco en sus servicios; la cual es una lengua "muerta", hasta que las lenguas vernáculas la reemplazaron. No soy católico pero puedo simpatizar con aquellos católicos que se sintieron decepcionados cuando se hizo este cambio; se sintieron que algo de esa magia sagrada se estaba perdiendo, y uno podría sugerir que el significado de las palabras no estaba destinado a ser comprendido. A menudo entre los grupos nativos de la selva peruana, sólo el chamán entiende el significado literal de las palabras utilizadas; los demás participantes no comprenden adecuadamente, aunque sienten la fuerza de éstas.

Esto, por cierto, es similar a las razones por las que siempre he sentido que es un error traducir los libretos de las óperas en las presentaciones. Las palabras en el idioma original son parte del sonido musical total de la ópera: ellas mantienen una magia la cual se pierde en la traducción.

El chamán tiene vuelos visionarios; él alcanza alturas celestiales alto en el aire, y se va bajo tierra o bajo los ríos en ámbitos subterráneos donde descubre y experimenta las realidades subyacentes, las esencias tras las apariencias. Así que lo que está haciendo es una cosa muy filosófica: todas las filosofías desarrollan ideas sutiles acerca de lo que es la realidad, lo que es superficial y profundo, lo que es esencia o forma profunda, y lo que es la apariencia. Platón es un chamán "tardío", un filósofo quien en la Grecia del siglo IV a.C. desarrolló una manera extremadamente compleja de lo que es esencialmente el chamanismo. El ascenso a un estado extático con el fin de comprender la verdad es esencialmente el chamanismo, transmutada a través del desarrollo de una civilización.

Así el chamán está tratando de comprender las realidades subyacentes, está tratando de negociar con los espíritus para asegurar que la comunidad, de la cual él es parte, les vaya bien; él está esperando ver los animales que estará tratando de cazar al día siguiente, haciendo tratos con ellos, prometiéndoles que si mata a uno de ellos llevará a cabo una ceremonia en su honor, prometiéndoles no asesinar hembras preñadas: y si llegase a matar a una de ellas, les pide que por favor no sean malévolos con su pueblo más tarde.

Él negocia con las plantas para asegurarse que crezcan bien. Todo esto es religión, oración, y comprensión filosófica de la realidad; y también es curación - cósmica en un nivel, social en otro, y de individuos específicos que están mal, física o mentalmente (en términos occidentales), en otro. Así que él es un médico y psiquiatra en términos modernos, y es él, el artista fundamental. Es en un sentido realmente todo el arte: es poesía en el conjuro mágico; música - a pesar que no tienen instrumentos musicales, ellos cantan; y donde el grupo nativo realiza rituales activos es drama. La mayoría de los grupos que toman ayahuasca no realizan rituales al mismo tiempo, ya que bajo su influencia uno no se puede mover muy bien. En ese caso, la dimensión "arte visual" está en las alucinaciones personales e internas experimentadas. Con los ojos cerrados, ellos se convierten en pantallas extraordinarias en las que visiones sorprendentes aparecen. Estas visiones tienen aspectos tanto fisiológicos como relativos culturalmente. Con los ojos abiertos, la gente ve a los espíritus de la selva - árboles y plantas, retorciéndose con una nueva calidad de vida; y en el cielo ven las estrellas y la luna con una nueva intensidad mística.

Las sesiones chamánicas son considerados como entrar en el mundo de lo sobrenatural, el cual es un mundo tan real como el día, la realidad "normal". El encantado, "fuera de su cabeza", mundo nocturno de la sesión de ayahuasca es tan real como el mundo funcional del día: de pesca, caza, agricultura, fabricación de casas o hamacas y demás. En el mundo en el que la ayahuasca se abre, las realidades más profundas de la existencia son experimentadas. En vuelos visionarios hacia las alturas celestiales y abajo de la tierra, se percibe la idea detrás de las apariencias: el sol masculino fertilizando la tierra femenina, al igual que el chamán penetra lo sobrenatural en las visiones, bajo la influencia de la ayahuasca, la Musa o inspiración

divina. A la vista de esto, encantamientos mágicos curan los males del mundo.

Me volví más conocedor de todo esto, por medio de la participación en las sesiones de ayahuasca chamánicas con los Yaminahua. Esto surgió durante el trabajo en la década de 1980 con Survival International, en nombre de los Yaminahua y Nahua que estaban sufriendo debido a las invasiones de madereros y sismólogos buscando petróleo para Shell, en el río Mishagua en la selva peruana. Me deslumbró, tanto como poeta y sociólogo, cómo esto pudo ser visto como un arte primitivo, la *Gesamtkunstwerk* original, para usar el término de Wagner – una "obra de arte total" - que incluye música, poesía, visión e inspiración en todas las artes.

En una sesión en particular fui sacudido por el pensamiento de que el glorioso despertar de Brunilda dentro de su anillo de fuego, en El Ocaso de los Dioses de Wagner, cuando canta: "Heil dir Sonne, dir heil Licht" ("Salve a ti sol, salve a ti luz"), era una versión moderna de la misma cosa esencial que yo estaba experimentando aquí. Así como el drama musical wagneriano unifica la poesía, el encantamiento mágico, con la música y la dramaturgia visual; las sesiones de ayahuasca de los Yaminahua unieron, a través de su chamán el canto, la música y las visiones alucinógenas. Lo que Wagner parece haber entendido intuitivamente es la base primordial del arte, que luego recreó en un contexto moderno. Él entendió que el arte se unió inicialmente con el mito, el ritual y la magia, y que todos los medios estaban involucrados. Él no es el único artista que ha tenido tales ideas, pero en ninguna otra han sido tan poderosamente comprendidas.

Su alguna vez amigo Friedrich Nietzsche exploró esto, de nuevo a través de intuiciones, en El Nacimiento de la Tragedia. Él trató de demostrar que la tragedia ateniense en el siglo V a.C. vino de un ritual dionisiaco, el cual se ocupaba de iniciación y rituales de pubertad, y relacionado con el regreso de la primavera en el renacimiento de cada nuevo año. Este fue un momento para festividad bacanal, para las mujeres que quedan embarazadas –el tiempo del renacimiento. Éste fue el apuntalamiento de lo que se convirtió en la tragedia ateniense. Al igual que con los rituales primitivos de los cuales se desarrollaron, tragedias atenienses se llevaron a cabo en festivales, entre los que hubo actuaciones musicales y orgías bacanales. Jane Harrison fue capaz de luego mostrar, cuando evidencia más concreta estuvo disponible,

que la esencia de la percepción de Nietzsche era correcta. Lo que para Nietzsche fue la mayor de las artes que el mundo había conocido, tuvo su origen en la confluencia del éxtasis salvaje dionisiaco y la armonía y serenidad apolínea. El drama visible provino del ritual, el contenido provino del mito.

Nietzsche en dicho momento; con gran admiración y reverencia por Wagner, a quien le dedicó el libro, pensó que nunca hasta que Wagner alcanzó el pico de la grandeza representó en el drama trágico ateniense sido logrado de nuevo. En este homenaje a Wagner, Nietzsche en su genio supremo parece haber visto los orígenes chamánicos primordiales del arte. Pues desde los orígenes del *homo sapiens sapiens* anatómicamente moderno hace algunos 40.000 años, como ahora sabemos, ha habido arte. En símbolos de fertilidad, en los murales del sur de África y Lascaux, el sentido de la forma demuestra que es "nosotros" quien los creó. Sin tener acceso a los resultados de los estudios antropológicos y arqueológicos modernos, Wagner y Nietzsche parecen haber comprendido que este era el caso.

En civilizaciones complejas el papel del chamán se divide en una pluralidad de roles. El "artista" (en el sentido más amplio del término) es uno de ellos. El papel del artista se hace cada vez más problemático a medida que la sociedad se hace más compleja y desigualada. En cierta medida, el chamán siempre fue un tanto distanciado y marginado - aunque muy necesario - en la sociedad, pero esta condición se intensifica mientras se desarrolla la historia. Tal vez sea así, cuando el artista se integra muy bien en una sociedad jerarquizada, puede dar lugar a resultados lamentables; como Nietzsche se sintió cuando fue a la primera edición del Festival de Bayreuth a proclamar con disgusto que Wagner había sido dominado por los wagneristas!

Este libro fue escrito durante un período muy largo de tiempo, y este hecho se evidencia en su extrañeza en varios aspectos. Fue escrito hacia el exterior a partir de un número de 'puntos nodales', no de una manera lineal. No avanzó desde una idea preconcebida, sino que mis ideas se desarrollaron a medida que las escribía - durante un período de tiempo en el cual yo estaba haciendo muchas otras cosas. Sus idiosincrasias no podían ser eliminadas en un intento de re-organizarlo, por así decirlo. Escribir el libro fue un proceso experimental en el que yo estaba investigando y aprendiendo y pensando las problemáticas mientras iba, no 'redactando' lo que ya había reflexionado. Las

secciones numeradas o episodios no tienen títulos, ya que no se dividen claramente en diferentes capítulos. Cada episodio no trata específicamente con uno u otro de los temas que componen el conjunto, más bien los temas recurren en círculos que se superponen y a veces se repiten. Es multi-temático de una manera que hace difícil organizarlo en una secuencia clara y lógica. El libro puede ser leído de muchas maneras, desde muchos puntos, al revés o al derecho. Es exigente con el lector, pero espero que merezca el esfuerzo. Por último, el libro no es en absoluto una discusión completa y definitiva de cualquier cuestión. No puede ser visto de la forma intelectual habitual que exige una cobertura completa o sistemática de cualquier área.

Tim Cloudsley
Glasgow
Enero del 2000

En sociedades 'primitivas', el chamán es un vidente, el que vuela hacia el cielo y penetra el suelo a través de la tierra para conocer todas las formas de dioses, espíritus, demonios y fuerzas. Él o ella aprende de las realidades fundamentales del mundo, de su comunidad y de sí mismo/a. Él o ella puede tratar, si está motivado por la buena voluntad, conseguir las mejores fortunas para su comunidad negociando con los espíritus de los animales y las plantas para tener cazas y cosechas exitosas. Él puede discernir las fuentes de las enfermedades de sus miembros e intentar combatir esas fuerzas malévolas. O puede traer el nuñi a la tierra, como hacen los chamanes entre el Secoya de la Amazonía ecuatoriana.(1). Los nuñi son estrellas que son también los espíritus de la ayahuasca, la planta que crece en la cuenca amazónica. Al proporcionarles vino visionario a su gente, como Prometeo trajo el fuego a la humanidad en la mitología griega; el chamán les da la oportunidad de volar o excavar y aprender la canción, mito y sabiduría maravillosa que abren los reinos celestiales y subterráneos.

El chamán conoce los ancestros de su comunidad y los héroes de sus mitos. Él es un poseedor, un preservador pero también un continuo re-creador de la historia mítica de su pueblo, de sus fuerzas vitales afirmadas en historias, conjuros, canciones y poesía cantada o hechizos mágicos. Los vuelos visionarios de los chamanes de Suramérica y Siberia son experiencias arquetípicas creativo-extáticas, como la posesión dionisiaca en la antigua Grecia que se convirtió en ideas de inspiración poética y genialidad artística: las visiones de sabiduría o belleza especiales, extremas, irracionales, terribles, sublimes, impredecibles y sorprendentes, las cuales gradualmente asumen diferentes formas en el filósofo, el científico, el vidente religioso oracular o el profeta, el sacerdote que media con lo divino en nombre de su comunidad, así como el poeta, el artista y el músico.

El chamán hace algo que va más allá de la sociedad humana – bailando en el borde del caos, rompiendo todas las normas sociales así como las leyes de lo natural y lo sobrenatural: típicamente en el Amazonas al transformarse en un jaguar, en cuya apariencia puede cautivar mujeres sin culpa ni temor a ser reconocido; o puede eliminar enemigos y perder su forma humana y convertirse en uno con lo natural o lo sobrenatural.(2). Para el navajo norteamericano, el coyote es la figura ambigua y enigmática que lleva a los

límites de la moralidad, el gusto, la exactitud - el embaucador que anula todas las expectativas y cuyo comportamiento es declarado como malo y peligroso pero simultáneamente es tolerado por necesario en un universo de cambio y adaptación forzada, donde la innovación y el riesgo visionario son tan excitantes como indispensables. El *ukuku*, mitad oso y mitad humano en las fiestas indígenas andinas.(3), es igualmente cual figura rabelesiana, para extraer de la tipología usada por Bakhtin.(4) el cual encuentra su semejante en los dioses griegos - especialmente Zeus, que se transforma en un animal o una lluvia dorada para satisfacer sus impulsos eróticos. Esta cualidad anárquica y asocial también se halla en el personaje de Mozart *Don Giovanni*, quien como el Coyote o el *ukuku*, desafía todas las reglas, fuerza y pone a prueba la realidad al límite; ingresa y vivencia fantasías amorales, y se apodera de la fuerza vital de la misma manera que el chamán se transforma a sí mismo en un jaguar.

Así como las sociedades primitivas se transforman en federaciones más complejas y unidades territoriales más grandes y gradualmente desarrollan una forma de estado y una estructura de economía, orden político, religión, idioma y mitología progresivamente más unitaria, el chamán distingue entre muchas figuras. Las civilizaciones desarrollan grandes totalidades sociales entre las cuales pequeñas y cohesionadas comunidades primitivas colapsan. En un nivel, la civilización significa un crecimiento en integración pero por otro lado marca un declive, una caída en la alienación. El mundo redondeado social del cara a cara de la sociedad primitiva se fragmenta, su horizonte desaparece aún más allá de la inmediatez de la experiencia. La distinción de clases, lugares, pluralidades de actividades especializadas, ocupaciones y roles es el otro lado paradójico de una integración forzada de las diversas actividades y la absoluta redondez psicológica del individuo primitivo. Así como se rompe el todo dinámico de la comunidad primitiva igualitaria, marcando el comienzo de unidades jerárquicas cada vez más grandes - tribus, naciones, civilizaciones, continentes, bloques y finalmente, una sociedad global - de forma gradual es la experiencia unitaria visionaria creativo-extática del chamán fragmentado en la de muchos personajes. La integración psíquica relativamente armónica del individuo primitivo auto-evolucionan en seres variados, desigualmente desarrollados y con frecuencia desequilibrados en clases de civilizaciones con sus divisiones alienadas del trabajo y los roles simbólicos. Especializaciones en funciones culturales, religiosas, ideológicas; así como económicas, políticas y administrativas hallan su contraparte en las

facultades psíquicas compartimentadas e inarmónicamente integradas del individuo. Las actividades interfluyentes del cazador-chamán se disocian en las formas asumidas por las civilizaciones. Esto quizás no se debe a cualquier inevitabilidad final de que la civilización debe ser inarmónicamente integrada, aunque debido a la trayectoria dominante de la historia humana desde el final de los períodos Paleolítico y Neolítico, ha sido el caso hasta la actualidad.

Podemos rastrear estos avances generales en determinadas regiones del mundo, y en épocas particulares, y podemos ver lo que sucede con la experiencia chamánica arquetípica; pues aunque las actividades y modos mentales o estéticos de la expresión que se agrupan dentro del chamán se diferencian en el poeta, el músico, el vidente, el sacerdote, el filósofo, el aventurero y el científico, la experiencia fundamental conserva su esencia. En la sociedad griega, la Homero de la Odisea es un chamán, y también lo es Orfeo, ya que como muestra Mircea Eliade(5), el orfismo se puede considerar como un culto chamánico. El filósofo arquetípico de Platón es un chamán, su camino hacia el conocimiento extático es esencialmente chamánico.

La dramaturgia de Aristóteles produce una catarsis en su audiencia la cual está sufriendo y simultáneamente en éxtasis, como parte del entendimiento de la verdad de la vida. Él es un chamán, y las tragedias de Esquilo se pueden ver como la evolución de rituales de iniciación; como George Thomson y otros han demostrado(6). En la perspectiva de Nietzsche (en *El Nacimiento de la Tragedia*) el dramaturgo ateniense es el tipo humano que une el poeta lírico dionisiaco y el poeta épico o narrador apolíneo, en una síntesis evolutiva laberíntica de las tendencias en conflicto. La tragedia ateniense, que ha sido tan ampliamente considerada como *la* explosión de increíble grandeza en el arte, podría ser vista como un renacimiento del poder del chamán. Esquilo, Sófocles y Eurípides comprenden el destino de los atenienses en visiones del poder y la intensidad destructiva.

La comunidad ateniense, los ciudadanos atenienses: saturada de emoción se involucran en una experiencia Durkheimiana de reafirmación colectiva, regeneración, catarsis emocional y psíquica, auto-celebración. En parte orgiástico y ritual báquico, en parte danza de guerra psicológica –los atenienses deben luchar contra los persas, o Esparta- y en parte precursor o prototipo del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, los festivales de los cuales estas

tragedias eran partes fusionadas a la ciudadanía. Porque, como pregunta Nietzsche: "¿Cómo puede alguien experimentar el tercer acto de *Tristán e Isolda*¿Cómo es posible para un hombre que ha escuchado el mismísimo latido del corazón de la voluntad del mundo, y sentido la lujuria ingobernable por la vida se precipite en todas las venas del mundo..... ¿Cómo puede soportar, encerrado en la campana de cristal insignificante de su individualidad, escuchar los ecos de innumerables gritos de penas y alegrías sondeando los "vastos espacios de la noche cósmica", y no desear, en medio de estas cornetas de pastoral metafísico, huir incontinentemente a su hogar primordial?".(7). La tragedia permitió o hizo que los atenienses enfrentaran a sus héroes y heroínas como ellos castigaron y proclamaron con voz de trueno sus líneas de poesía extasiados o en desesperación, como si estas fueran dictadas a sus mentes post-bicamerales, para usar la expresión de Julian Jaynes(8), por los mismos dioses; e hizo que la población supiera lo que era ser ateniense. Los atenienses del siglo quinto estaban seguros que eran las personas más grandiosas sobre la tierra: "una raza tan hipersensible, tan emocionalmente intensa, tan equipada para el sufrimiento"(9) como los describió Nietzsche. Y a medida que esta visión trágica fue explorada, el ciudadano ateniense se saturó a sí mismo de ella, justo cuando Atenas estaba en su apogeo, en su máxima cultural, económica, política y militarmente. ¿Acaso Atenas presintió su futuro (la Guerra Peloponesa, la derrota, el colapso de la democracia, la lucha de clases, su declive)? ¿O fue precisamente, por un proceso de *enantiodromía*, debido a su grandeza, su éxito, su logro, su júbilo, que esa visión produjo a Atenas?

Los escritores de tragedias vieron los dioses y demonios, unidos los opuestos de sol y la tierra, la luz y la oscuridad, y señaló a la *polis* ateniense su difícil situación, su pasado, sus posibles futuros y los probables: lo que no podía eludir, y lo que podrían construir si enfrentaba su realidad con honestidad brutal, coraje y una sabiduría bien balanceada o *sophrosune*.

La experiencia chamánica arquetípica se convirtió para Aristóteles en la catarsis emocional inducida por la intensidad del drama trágico, "por medio de la compasión y el temor adquiridos por la purgación de tales emociones". Él dice: "Por lenguaje que se enriquece me refiero al idioma que posee ritmo y música o canción; y por los dispositivos artísticos adecuados a las diversas partes quiero decir que algunos son producidos por el medio del verso solo, y otros de nuevo con la ayuda de la canción. (10)

Las emociones que suscita el drama trágico son registros del destino trágico, de la predestinación y la imposibilidad de dirigir o controlar la vida, donde el pensamiento y el sentimiento de libertad como una posibilidad real, han hecho a los griegos tan sensibles al sufrimiento. Para Walter Benjamin esto es justicia mítica, donde la vida se rige por una red universal de desgracia y culpa, el reino del destino. Para Benjamin esto caracteriza a ambos sistemas religiosos paganos y el mundo moderno, donde bajo la apariencia de justicia, la desgracia y la culpa asumen las formas de la ley secular.

El reino mítico para Benjamin es uno de alienación humana, falsedad y conciencia fetichista; la acción heroica o auténtica es inevitablemente trágica. En la tragedia ateniense el noble héroe se sacrifica a la voluntariedad de los dioses míticos con el fin de que la comunidad pueda llegar a la conciencia de sí en la cara de su sujeción al irracionalismo de poderes míticos; para el *Trauerspiel* alemán del siglo decimoséptimo sólo una visión trágica que muestra la miseria e insignificancia de la existencia terrenal podría permitir una visión del reino de la salvación, mientras que los personajes en la novela de Goethe *Las Afinidades Electivas* viven bajo una ley sin nombre, un destino que llena su mundo con la luz tenue de un eclipse solar. (11) La esperanza radica sólo en la insinuación de una existencia libre de tal suerte.

Así que para Benjamin el mito no es únicamente la representación imaginativa o la transformación de la experiencia - cósmica, social o individual - por lo que E.R. Curtius, siguiendo a Bergson, llamado el "*fabulatory function*"(12): a través del cual el instinto, sublimado en la intuición, expresa la realidad en maneras que difieren según las diferentes formas sociales que lo confrontan y lo sienten. También representa todas las condiciones de la existencia humana en las que los destinos de la sociedad y el ser individual han sido moldeados por fuerzas más allá de la comprensión social y fuera del control colectivo. Así pensó Benjamin acerca de la tragedia griega.

Cadenas imparables de la tragedia - la vida como tal, vista en una intensidad alucinatoriamente intensa, absoluta y directamente enfrentada. Preguntas formuladas: ¿Por qué? ¿Puede detenerse? No hay respuestas: sólo realidad. La razón y la emoción en una pelea de perros eterna, el coraje y el miedo en

perpetuo conflicto. El libre albedrío y la elección en abrazo eterno con la predestinación. La luz brillante del pensamiento, y el optimismo; la irracionalidad pesimista salvajemente oscura del corazón y el alma. Atenas con su belleza, democracia, cultura y filosofía - descansando sobre la esclavitud, luchando contra la barbarie a través de los mares con barbarie suprema.

Atenas surgió: una ciudad cuya visión
Se construye desde los riscos de color púrpura y torres plateadas
De nube almenada, como en la burla
De la más espléndida mampostería: los lechos marinos
Lo pavimentan; el cielo de la noche lo envuelve;
Sus pórticos están habitados
Por vientos de truenos zonificados, cada cabeza
Dentro de sus alas nubladas con fuego del sol adornadas con guirnaldas,-
Una obra divina! Atenas, más divino aún,
Resplandecía con su cresta de columnas, en la voluntad
Del hombre, como en un monte de diamante, ajustado;
Para que fueses, y tu habilidad todo-creativa
Poblada, con formas que se burlan de los muertos eternos
En la inmortalidad del mármol, esa colina
La cual fue tu primer trono y último oráculo (13).

II

En la sociedad "primitiva" el chamán como técnico profesional de lo sagrado, y como transgresor, vive su existencia personal en una armonía equilibrada. Este equilibrio se pierde a menudo en los sucesores de los chamanes en las sociedades jerárquicas rígidas, como los sacerdotes en la civilización Azteca que practicaban sacrificios humanos. El saldo anárquicamente espontáneo y la integración de la intuición y el intelecto se pierden con frecuencia en el desarrollo contradictorio del impulso chamánico en realidades sociales alienadas y no integradas. El chamán "primitivo" es un vagabundo visionario salvaje por la noche, que regresa en el día a la practicidad y la responsabilidad (14). Los reinos de lo natural y lo sobrenatural, la practicidad y la visión, el día y la noche, son por igual y absolutamente reales. Incluso, aunque los chamanes posteriores, desde poetas románticos a Jim Morrison,

pueden haber evolucionado en desigualdad psíquica, en sus visiones todavía han estado luchando para tal equilibrio e integración. La causa del chamanismo original ha persistido como una unidad última de la visión extática salvaje, preocupación motivada por la realidad concreta y el juicio ético.

El Eneas de Virgilio es un chamán que desciende como Orfeo al infierno. Dante es instruido e iniciado en sus visiones chamánicas del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, por Virgilio. Dante habla de la cristiandad, pero Shelley, en la era moderna, en los albores del industrialismo urbano, es el poeta cuya facultad imaginativa visionaria asciende para llevar luz y fuego de esas regiones eternas donde la facultad de cálculo del búho alado nunca se atrevería a aumentar (15); para quien la poesía redime de la decadencia las visitas de la divinidad en un hombre..... (y) transmuta todo lo que toca..... su alquimia secreta convierte en oro potable las aguas venenosas que fluyen desde la muerte mediante la vida; despoja el velo de la familiaridad del mundo y pone al descubierto la desnuda y durmiente belleza, la cual es el espíritu de sus formas. (16)

Shelley es el visionario que aceptó el viento del salvaje oeste:

Sé tú, Espíritu feroz,
Mi espíritu! Sé yo, una impetuosa!

Conduzca mis pensamientos muertos sobre el universo
Como hojas marchitas para precipitar un nuevo nacimiento!
Y, por el encantamiento de este verso,
Dispersar, a partir de una chimenea inextinguida
Cenizas y chispas, mis palabras entre la humanidad!
Sea a través de mis labios a la tierra dormida

La trompeta de una profecía! (17)

Shelley es un chamán que curaría el mundo tejiendo un hechizo espiritual y psicológico, y realizando una resolución simbólica terapéutica de los conflictos psíquicos, sociales y cósmicos en la imaginación poética trascendente. Desatada en todas las personas, en todo el mundo, esta

sabiduría visionaria permitiría o garantizaría una redención de la explotación y la alienación:

La máscara repugnante ha caído, el hombre permanece
Sin cetro, libre, incircunscrito, pero el hombre
Igual, sin clasificar, sin tribu ni nación,
Exento de admiración, adoración, valor, el rey
Sobre sí mismo; justo, amable, sabio; pero el hombre
Sin pasión? - No, pero si libre de culpa o dolor,
Que eran, por su voluntad impuestos o sufridos por éstos,
Ni tampoco exentos, aunque gobernándolos como esclavos,
De la casualidad, y la muerte, y la mutabilidad,
Los bloqueos de lo que los demás podrían sobrevolar
La estrella más alta del cielo no ascendido,
Tenue pico en el intenso limbo. (18)

La humanidad y la sociedad humana de aquí en adelante estarían sólo sujetas a la miseria que resulta de las cosas inevitables de la existencia dentro de una naturaleza insuperable.

Baudelaire es más pesimista a mediados del siglo XIX (o es “trágico” una palabra mejor? - usado en sentido de Nietzsche, como: “Afirmación de la vida, incluso en sus más extraños severos problemas; la voluntad a la vida regocijándose en su propia inagotabilidad... que es lo que yo llamaba dionisiaco, que es lo que yo reconocía como el puente a la psicología del poeta trágico. No así como deshacerse de la piedad y el terror, no así como purificarse a sí mismo de una emoción peligrosa a través de su descarga vehemente - fue así como Aristóteles lo malinterpretó - : pero, más allá de la piedad y el terror, *para darse cuenta en uno mismo* de la alegría eterna de llegar a ser - la alegría, que abarca también *alegría en la destrucción*..... en este sentido tengo el derecho a entenderme a mí mismo como el primer *filósofo trágico* - es decir, la antítesis más extrema y antípodas de un filósofo pesimista..... Afirmación de transitoriedad y *destrucción*....., *convirtiéndose* con un rechazo radical incluso del concepto *ser* (19) Baudelaire es el *flaneur*/duelista en el lado oscuro de la ciudad moderna - el vagabundo visionario en la calle, la multitud, y el burdel, el poeta que pierde su aureola en la calle de macadán congestionada, que no obstante desea, unir “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente..... (con) lo eterno y lo inmutable.”

Pero en los años 1920, en el infierno de la post crisis capitalista de la Primera Guerra Mundial, André Breton quiere que el artista / poeta / visionario / revolucionario surrealista penetre el inconsciente y el mundo de los sueños, traerlos a la vigilia, para abrir el laberinto de Artaud:

“Más allá de donde la ciencia jamás llegará, allí donde las flechas de la razón rompen contra las nubes, existe este laberinto, un punto central donde todas las fuerzas del ser y los nervios máximos del Espíritu convergen. En este laberinto de paredes móviles y siempre cambiantes, fuera de todas las formas conocidas de pensamiento, nuestro Espíritu se agita, en busca de sus movimientos más secretos y espontáneos – aquello con el carácter de una revelación, un aire de haber venido de otra parte, de haber caído del cielo.” (20)

El surrealista André Breton quiere una transformación experimental creativa de la vida humana - no sólo una revolución en “la sociedad”, “la política” o “la economía”:

“Yo digo que lo que la actitud surrealista inicialmente compartió con eso de Lautréamont y Rimbaud y lo que definitivamente ligó nuestro destino al suyo fue el DERROTISMO de la guerra.... A nuestros ojos, el campo estaba libre sólo para la Revolución, fantásticamente radical.... que se extendió a todos los ámbitos..... Sólo esta actitud corresponde adecuadamente a todos los excesos que pueden ser atribuidos a nosotros...” (21)

Él quiere abrir la psiquis, la imaginación, el sueño y el erotismo para recrear el mundo, para superar las dicotomías represivas entre la realidad y el sueño, el yo y el ello, consciente e inconsciente, la razón y el deseo, con el fin de liberar el amor, la aventura, la risa y la fantasía. Este es el chamán surrealista, representada por Breton en el Maldoror de Lautréamont. Tomando el personaje de Maldoror como su principal chamán mentor, Breton se legendiza a sí mismo en el poeta de Nadja. El chamán surrealista accede, a través del amor de una mujer, a la locura y a la infancia, o al mundo de la imaginación de Lautréamont – volando o sumergiéndose en el cielo, la tierra o el mar, descubriendo y alucinando una Surrealidad, un mundo de animales y personas en metamorfosis, ambigüedad y lo extraordinario. Él elimina los

límites entre “lo interno” y “lo externo” para obtener conciencia absoluta. Como Nadeau (22) escribió:

“Los surrealistas se pusieron en la búsqueda tanto de la revolución como el sueño, la acción social y lo inconsciente..... Mucho más que en cualquier otra "posición de ventaja mental”, encontraron en apasionada devoción a una sola mujer durante un largo período de tiempo el medio más seguro de deseo liberador. Y para el "deseo" leer "la imaginación". Ellos deseaban liberar la imaginación tan completamente como lo había hecho Lautréamont Sorprendentemente, ese tipo de imaginación, activada en la casa del amor, trajo de vuelta a la poesía la figura perdida de la mujer como encarnación de poderes mágicos, criatura de gracia y promesa, siempre cerca en su sensibilidad y comportamiento a los dos mundos sagrados de la infancia y la locura. El culto de la mítica mujer, extranjera como puede ser para algunos lectores contemporáneos, reposa en el corazón del credo surrealista.

He aquí algo del poema de Breton *Unión Libre*:

Mi esposa con su pelo de leña encendida
Con sus pensamientos de chispa caliente
Con su figura de reloj de arena
Mi esposa con su figura de una nutria entre los dientes de un tigre.....

Mi esposa con ojos de sabana
Mi esposa con ojos llorosos para beber en prisión
Mi esposa con ojos de madera siempre bajo el hacha
Con ojos de nivel de agua nivel de aire y nivel de tierra y fuego (23)

André Breton y los surrealistas persiguieron en reverencia la locura divina y puerilidad de la mujer, de Nadja, de comprender el misterio irracional de lo contingente, lo accidental, lo extraordinario. Como lo expresó Magritte: “Para mí el arte es un medio para provocar el misterio (24). La imagen surrealista clásica se extrajo de la extraña poeta del siglo XIX Lautréamont: “Él es tan guapo..... como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y una sombrilla.” (25) Y esa grande línea misteriosa y erótica de Byron: “Ella camina en la belleza, como la noche (26), es un precursor romántico del surrealismo.

Las ideas de Robert Graves en *La Diosa Blanca* también están en armonía con este. El poema *In Dedication* al principio del libro, dice:

Todos los santos la vituperan, y todos los hombres sobrios
Gobernados por el justo medio del Dios Apollo
En el desprecio de los cuales yo navegué para encontrarla
En las regiones distantes es más probable abrazarla
Quien deseaba sobre todas las cosas por conocer,
Hermana del espejismo y el eco.

Era una virtud para no quedarse,
Para ir a mi manera testaruda y heroica.
Buscándola en la cabeza del volcán,
Entre bolsa de hielo, o donde la pista se había desvanecido
Más allá de la caverna de los siete durmientes:
Cuya ancha frente era blanca como la de cualquier leproso,
Cuyos ojos eran azules, con labios de serba,
Con el cabello de color miel encrespado hasta las caderas blancas.

Savia verde de la primavera en la madera joven un gran revuelo
Celebrará la Montaña Madre,
Y cada canto de pájaro gritará un rato para ella;
Pero soy privilegiado, incluso en noviembre
Lo más crudo de la temporada, con tan enorme sentido
De su magnificencia al desnudo
Olvidé la crueldad y traición pasada,
Sin cuidado de donde el próximo perno brillante pueda caer. (27)

A la pregunta “Debe entonces el chamán ser un hombre?” la respuesta es “No”. En sociedades primitivas los chamanes son con frecuencia mujeres, así como los poetas han sido posteriormente. Sappho, Mary Shelley, Emily Bronte, Emily Dickinson, Elizabeth Barret Browning y Christina Rossetti, todas exploran lo femenino, como mujeres. Esto es Sappho:

LUNA LLENA

El brillo y belleza de las estrellas

no son nada cerca a la espléndida luna
cuando en su redondez quema la plata
sobre el mundo

A EROS

De toda la descendencia
de la tierra y el cielo
El amor es el máspreciado

INCAUTACIÓN

... cuando te miro mi voz falla,

mi lengua se quiebra y un fuego suave
corre como un ladrón a través de mi cuerpo.
Mis ojos están muertos a la luz, mis oídos
golpean, y el sudor se derrama sobre mí.
Me estremezco, soy más pálido que la hierba,
y soy íntimo con el morir - pero

Debo sufrir todo (28)

Los siguientes son algunos extractos del comentario de C.M. Bowra acerca de Sappho:

"Vivía en términos de afecto apasionado con las chicas jóvenes..... en una mayor intensidad de la conciencia que pertenecía a Afrodita, las Musas y las Gracias.

"Afrodita era la fuerza inspiradora de su vida, y Sappho la ve como la autora de todo lo que es más dulce y mágico en ella..... Fue esta creencia la que echó un resplandor celestial en las pasiones de Sappho. Tras ellos, y haciendo lo mayor de su parte, ella sentía que estaba obedeciendo a una voluntad divina y su servicio a eso era el secreto de su inspiración.

"..... Lo que importa para ella es menos la escena visible que los poderes invisibles que operan en él, que están presentes en el ojo de su imaginación y de quien ella creía que realmente vio. Cuando ella convoca a las Gracias y las

Musas para venir a ella, se toma en serio lo que dice; para éstas son las fuentes divinas de su inspiración. Es este sentido de las divinidades actuales lo que le da una calidad tan radiante a las palabras de Sappho y transforma cada uno de sus amores en algo a la vez apasionadamente humano y celestialmente exaltado. Ella es de hecho una poeta del amor en muchos estados de ánimo, pero para ella todo el amor era una expansión del yo en el ser del otro, la intensificación de sus facultades, de la vida que palpita a través de ella. Cuando lo pierde, ella está vacía y casi muerta..... Sappho sabe (el amor) es "una criatura agrisulce ineludible" y cae sobre ella como un viento cae sobre robles en una montaña, sabe también sus recompensas incalculables.....

"..... las fuerzas divinas que actúan en ella la obligaron a pasar a este nivel exaltado de expresión.

"..... aunque ella fue sin duda conmovida profundamente por las pasiones físicas, su aspecto físico se desvaneció en su trato hacia ellos..... Lo que cuenta es su llama pura, su intensidad inmediata, lo que aumenta la conciencia al hacerla ver cosas, visibles e invisibles, con una clarividencia peculiar y marcar lo que sucede en ella misma con un candor inquebrantable. Viviendo, como ella creía, en un mundo donde las presencias divinas estaban siempre cerca e interviniendo, ella tiene la emoción exaltada que ellos evocan, y esto fue lo que mantuvo su poesía de amor en un nivel tan radiante... no hay evidencia de que ella ocupara un cargo oficial como sacerdotisa de Afrodita, pero es imposible verla con razón a menos que reconozcamos que ella estaba en su propia manera profundamente religiosa, consciente del apoyo divino y de las obligaciones que esto sentó sobre ella... Incluso ahora... podemos... comprender lo que Platón quiso decir cuando afirmó que ella era la décima musa, como si perteneciera a una sociedad de espíritus celestiales que inspiran el arte de la canción." (29)

H.C. Baldry describe la comunión de Sappho con el espíritu de Shelleyan Love como "la oración(es) a Afrodita cerca al ritual y al propósito original del ritual - magia", y como "canciones relacionadas con el culto de Afrodita... festivales de la diosa misma o las Gracias y las Musas, ceremonias matrimoniales que pusieron fin a "la estancia de las niñas en la escuela". (30)

III

El principio de afirmación auténtica de la identidad para un grupo étnico primitivo tradicional o tribu, que tiene el derecho a resistir la invasión etnocida, se mueve hacia un terreno completamente diferente una vez que se moderniza una sociedad. No hay, pues, vuelta a la realidad anterior; los intentos de hacer así a menudo resultan variantes del fascismo. Una sociedad moderna debe ser cosmopolita y universalista, secular, multiétnica y multicultural. Por ejemplo, para considerar el tema de “identidad” para las pequeñas naciones modernas (como Dinamarca, Escocia, Serbia o el País Vasco) en los mismos términos que Survival International habla en relación con los derechos a la identidad de los Yanomami o el Awa Guaja de la Cuenca Amazónica, es absurdo y peligroso, ya que amenaza la libertad y la justicia. Siempre hay muchos residentes de una nación o región que no encajan en ninguna de las definiciones dadas de identidad cultural, muchos de los cuales cruzan fronteras, y hay quienes no desean identificarse con una sola definición cultural; y donde, como tantas otras veces, una nación es una colcha de retazos de diferentes culturas, la movilizandando tales identidades pueden fácilmente generar odio, guerra civil, y desviar la atención de cualquier tipo de praxis social emancipadora. La imaginación debe siempre tratar de encontrar diversidad en la unidad de manera que permita la armonía dinámica y las diferencias creativas dentro de una sociedad pacífica y pluralista. Necesitan crearse estructuras de acuerdo a principios a-dogmáticos, des-preconcebidos, que mejor permitan la coexistencia de una singularidad máxima local con derechos civiles y jurídicos máximo universalistas.

El nacionalismo no se basa necesariamente en el racismo o el exclusivismo religioso o el fanatismo, ya que puede ser a la vez multiétnico y secular. Sin embargo, tiene una tendencia profunda o propensión hacia un tipo de racismo y fanatismo u otra, ya que inevitablemente enfatiza algo especial o distintivo de “la gente” de una nación en particular, lo cual los distingue de “la gente” de otras naciones; estas características distintivas siendo valoradas positiva, negativamente, o en un compuesto de ambos, a través de

generalizaciones estereotípicas. Y por supuesto, dichas características distintivas raramente derivan de investigaciones empíricas contemporáneas o análisis racionales, ya que éstas suelen ser indicio de grandes divergencias entre la realidad y la suposición, y la naturaleza quimérica de las presuntas características nacionales. Más bien, se cree que constituyen una esencia que puede ser descubierta a través de la especulación metafísica, la introspección psicológica, o análisis históricos del pasado. Las características de una “gente” nunca pueden, por tanto, ser lo que empírica y democráticamente, eligen ser, en la realidad vigente, actual, que ellos crean. Muy frecuentemente, el mal se proyecta sobre el Otro, quien entonces se justifica siendo considerado y tratado cruelmente. El Otro es necesario para la psicología del nacionalismo, y le permite al “grupo excluyente” ser ciego a sus propias insuficiencias. De hecho, con frecuencia sirve la función de permitir una evitación de enfrentarse a consideraciones éticas y filosóficas existenciales fundamentales.

Este último en ningún lugar más evidente como en el sistema “de un equilibrio de terror” de la Guerra Fría; Destrucción Mutua Asegurada, “disuasión”, etc., fueron generados por una interacción mutua entre las estructuras o procesos económicos, políticos, ideológicos y militares. Tanto en los sistemas capitalistas occidentales como en los estados socialistas soviéticos, había presiones económicas directas para ampliar y desarrollar tecnología militar. Estos incluían su papel como vanguardistas para tecnología de avanzada, su posición como un gran componente de los gastos del Estado que ocupó una función fundamental en la gestión y adaptación constante de ambos tipos de economía. Había imperativos políticos específicos impulsando el desarrollo militar, variando de las demandas para la hegemonía territorial y geopolítica y la seguridad nacional, a los requisitos de los mercados, las fuentes de materias primas, el acceso a fuerzas laborales de otras naciones y así sucesivamente. Este último, obviamente, convergió con los procesos económicos. Funciones ideológicas de la escalada militar y la Guerra Fría incluían proporcionar racionalizaciones para fracasos de cada sistema social, y permitiendo - en condiciones de temor manipulado e ignorancia - a los gobernantes representar a sus pueblos el sistema “alternativo” como malo, o al menos peor que el propio, tan peligroso, y como el Otro. La Guerra Fría reforzó sentimientos nacionalistas, afirmaciones etnocéntricas de identidad cultural, y complejos de superioridad colectiva en ambos lados. Impulsó el fenómeno psicosocial de proyectar como “malvado”

al enemigo y evocar complejos de ansiedad que cegaron a la gente a los problemas en medio de ellos; fuentes reales de inseguridad fueron oscurecidas, de modo que, permaneciendo sin cambios podían constantemente agravar esa misma inseguridad. Los “malvados” en ambos sistemas se encerraron en un doble vínculo auto-expandible en la Guerra Fría; cada uno necesitó su opuesto para sobrevivir. Esto en sí mismo debería haber alertado al mundo sobre el peligro que cualquiera de los ex participantes de la Guerra Fría podrían ser estimulados por fuerzas económicas, políticas, ideológicas y militares aún funcionando para encontrar otro enemigo si la Guerra Fría se distensionaba.

Los establecimientos militares de ambas partes desarrollaron su propio impulso, auto-interés y visión del mundo. Los dos sistemas se encerraron en una escalada mutua: una situación prevaleció en la cual la proliferación global de armas nucleares y otros artefactos a través de la “ayuda” militar y el comercio de armas, se entrelazó con el hambre del Tercer Mundo, la injusticia y la propagación de las dictaduras (frecuentemente instaurados o apoyadas por uno u otro lado en la Guerra Fría); cuyos problemas no pudieron ser combatidos con eficacia. Por otra parte, la idea de que las formas nucleares y de otro tipo de amenaza militar fueran maneras aceptables para naciones “civilizadas” y bloques para defenderse o promover sus intereses, fue durante décadas presentado al mundo entero como algo respetable, normal e inevitable. Recursos masivos se vertieron en aparentemente interminables acumulaciones militares, en el aumento de las capacidades para una destrucción mutua, mientras que el hambre mundial, la pobreza, el subdesarrollo y el deterioro del medio ambiente persistieron y crecieron. Como una especie de retribución grotesca, ambos sistemas sufrieron deformaciones, que van desde el macartismo y la guerra de Vietnam en Occidente, al estalinismo y la guerra en Afganistán en el Oriente. La inclinación de cada uno por el otro, sólo sirvió para reforzar la xenofobia, la miopía y la hipocresía - especialmente en el flagrante desprecio de los mismos valores en los que se basaban supuestamente los dos sistemas sociales, y en cuyo nombre la Guerra Fría en sí se libró. Los valores proclamados de las filosofías humanistas y universalistas - a saber, la democracia liberal y el socialismo - fueron pisoteados continuamente por ambos lados. La Guerra Fría justificó la represión, la censura, el secretismo gubernamental, el espionaje, e innumerables actividades de “seguridad” encubiertas en ambos lados. Recursos materiales, ambientales y humanos

fueron desperdiciados; la razón, la integridad y la buena fe fueron sacrificadas. (31)

Es cuando el artista/pensador moderno intenta conectarse imaginariamente con una creatividad chamánica primordial (como Wagner tan poderosamente hizo), pero luego piensa a través de las implicaciones de esta creatividad en términos de una filosofía nacionalista, que él o ella puede tender hacia la política con conciencia del fascismo y el racismo. El antiguo dramaturgo ateniense pertenece a una comunidad que se entiende a sí misma como racialmente “pura”, se define a sí mismo en oposición a “otros Griegos” o “bárbaros”. El chamán primitivo pertenece a una comunidad específica, que a menudo incluso se llama a sí misma “*la gente*”, aunque de hecho es sólo un grupo humano entre muchos. Si el o la artista/pensador moderno se ve así mismo como un chamán o trágico de los últimos días, todavía en deuda con una “raza” específica, entonces esto obviamente puede alentar a las filosofías conscientes del nacionalismo, el racismo o el fascismo. Está haciendo una ideología de mitos y realidades que pertenecen a los tipos anteriores de sociedad - en lugar de extraer las verdades parciales que son pertinentes aún para el hoy. Así, la integridad individual de la comunidad primitiva y de la psiquis y la experiencia individual, o los ideales griegos de heroísmo, nobleza, sabiduría y equilibrio, siguen siendo importantes. Las preocupaciones de Goethe y Schiller para recrear los ideales clásicos en términos relevantes para la era moderna fueron ejemplares en esto. (32) Pero debe ser en toda la humanidad que el chamán moderno se vea a sí mismo inmerso, dentro del cual convoca a su poderes, vuela, e incendia el mundo con llamas visionarias, al igual que Shelley, Jim Morrison o Bob Marley. Sin duda este fue el significado profundo de la masonería para Mozart: un credo de hermandad iluminada universal. El poeta escocés Hugh MacDiarmid, sin embargo, expresó una contradicción entre su, nacionalismo cultural Escocés homogéneo y su socialismo universalista. Son entonces, por todo lo que él y otros han argumentado en contra, absolutamente irreconciliables. El componente “racial” al nacionalismo escocés es de todos modos presuntuoso, ya que la población de la totalidad de las islas británicas es una mezcla de poblaciones étnicas, predominantemente celta-germánico. (33) No hay ninguna razón científica ni sentido humanamente progresivo en basar cualquier política en las islas británicas en la raza, el origen étnico, o “gentes” entendido en cualquier término distintos de aquellos relativos a la autodeterminación nacional, la democracia, los derechos civiles, o la

ciudadanía. Si el tribu imaginada del chamán moderno es una nación, raza, bloque, civilización exclusiva, cultura o religión, o incluso uno solo de los dos sexos (como en cualquier supremacía masculina convencional o en algunos tipos del tan llamado feminismo radical, con su dogmatismo moral puritano, su estereotipo dualista, su proyección de “maldad” en el Otro - los hombres y su excluyente modo de discurso y su hostil, a veces casi terrorista, tono violento asociado), en lugar de *toda* la humanidad, las consecuencias del poder mágico y mítico despertado pueden ser desastrosas. Si el anhelo del chamán para la unificación se refiere a un “volk” especial, en lugar de la totalidad de la raza humana, entonces la tristeza en su inevitable frustración viene a hacerse sentir de una manera fatalista, como lo fue para Wagner (aunque esta filosofía fatalista trasciende en poder de su música, como es su racismo consciente); al tiempo que su “logro” aparente no puede evitar la mezquindad, pobreza, arrogancia y odio de Bayreuth, el “festival de tontos” de Karl Marx; de la que Nietzsche dijo: "Un día me encontré a mí mismo en Bayreuth. Era como si hubiera estado soñando..... ¿Dónde estaba yo? No reconocí nada, apenas si reconocí a Wagner. En vano escanee mis recuerdos..... Los días incomparables de la colocación de la primera piedra, el pequeño grupo de *iniciados* que les celebraron.... no la sombra de una semejanza. ¿*Qué había ocurrido?* - Wagner había sido traducido al alemán! La wagneriana se había convertido en maestro de Wagner! - Arte *alemán!* El maestro *alemán!* Cerveza *alemana!*..... Nosotros, que lo conocemos demasiado bien.... así como el gusto cosmopolita por el arte de Wagner, que estábamos fuera de sí para redescubrir que Wagner adornaba con “virtud” *alemana*..... era verdaderamente, una muchedumbre espeluznante!" (34)

Cuando la identificación primitiva, antigua o tradicional de la gente con su tierra es simplemente llevada a una correlación moderna entre identidad cultural, estado-nación y el campo, se obtiene fácilmente una filosofía de “sangre y tierra. El verdadero equivalente moderno de la conciencia ‘Gaia’ primitiva o tradicional es universalista, global y eco-socialista; infundido con una sensibilidad estética romántica-mística. Una ecología política conservacionista, un compromiso con la justicia humana y la igualdad, y un amor y sentimiento por el “orden superior del caos” y la belleza en la naturaleza, están entrelazados en la idea profunda de la humanidad sintiéndose en casa sobre la tierra, como una parte consciente de Gaia; o como espontáneamente en armonía con, y alineada a, el Tao. (35)

La política de la nación moderna y el estado-nación nunca deben basarse en la raza, la cultura exclusiva, la religión, el idioma o ninguna otra cosa que principios de ciudadanía universalista. Hay un momento en el cual la creación o invención de una identidad unificada u homogéneo por un pueblo deja de ser “inocente”, pero ha llegado a serlo como si fuera un inauténtico o más considerablemente un negocio mortal - de nacionalismo, mitología racial o pureza étnica. Un chamán primitivo o tradicional o un poeta o juglar presentando visiones de la mito-historia ancestral de su grupo étnico es una quimera hermosa poderosa; pero en la mitología racista del arrianismo, por ejemplo, su contraparte se convirtió en una banalidad asesina.

El concepto marxista de “Internacional”, aunque tan a menudo falsificada y traicionada en las prácticas llevadas a cabo en su nombre, y tan propensos a recetas monolíticas dogmáticas que descansan sobre una sola, supuestamente interpretación “real” del proceso de la historia, está no obstante, más cerca de un verdadero “festival de *todos* los seres humanos”. El dolor experimentado en su fracaso hasta ahora, y en su transformación en un totalitarismo asesino - es el dolor conocido cuando “esa mejor filosofía, cuya sabor es la “armonía de la verdad” (36), permanece sin realizarse. Este es un tipo diferente de tragedia, una que permanece inundada dentro de la belleza del *Epipsygidion* de Shelley, o de la cual hablaba Nietzsche, sin saberlo, a la vista de gran parte de su filosofía conscientemente desposada, mediante estas palabras: “¿Alguna vez dijiste que Sí a una alegría? Oh! mis amigos, entonces dijiste Sí a *toda* aflicción también. Todas las cosas están encadenadas y entrelazadas, todas las cosas están enamoradas.....” (37)

Si el chamán en la sociedad primitiva trabaja para su comunidad específica, el filósofo-artista-profeta en civilizaciones complejas tiende a la universalidad. Aunque conscientemente muchos no lo han pensado así - Wagner en el mundo moderno es el principal ejemplo de esta contradicción entre la conciencia inmediata de un artista y su ser creativo más profundo - universalidad, la “imperativa categórica” kantiana, es a donde la imaginación visionaria conduce. La comunidad se convierte en toda la humanidad, como parte del Cosmos, Gaia, la Totalidad.

Incluso la noción de “identidad cultural” o de identidades plurales, implica distinciones y estereotipos grupales y colectivas, y vira hacia tipos irracionales de explicación de los fenómenos sociales, económicos y políticos:

de la estabilidad o inestabilidad gubernamental, a niveles altos o bajos de ingreso *per cápita*, a niveles altos o bajos de suicidio, alcoholismo o particulares inclinaciones sexuales; y desplaza explicaciones basadas en procesos sociales distintas de las relacionadas con la nación, raza, identidad cultural, o un pueblo (en el sentido de un *solo* pueblo - por ejemplo, los escoceses, los croatas, los belorusos, los judíos, etc.) - desplazando en particular esas explicaciones ligadas con la clase social. Al mismo tiempo que desvía la atención de la explotación de clases dentro de la nación, la raza, la unidad cultural, el pueblo; y de carácter común de la experiencia, interés y posibilidad de una acción radical emancipadora dentro de las clases pero a través de las naciones, razas, entidades culturales, y de los pueblos. Si la ciudadanía de una nación moderna se define de ninguna otra forma que como el accidente de las personas que viven dentro de la soberanía de un estado nación en particular, como siendo por tanto titulares de pasaporte, como teniendo derechos legales para participar en los procesos democráticos, etc., casi inevitablemente comienza a movilizar a uno o más rasgos característicos del fascismo, de los cuales la esencia entre otras cosas es una prolongación del nacionalismo y el racismo hacia los extremos. Naciones "Tradicionales", tribales o "indígenas" son un caso completamente diferente; es precisamente la falsa asociación de naciones modernas con pueblos tradicionales lo que permite la creación de construcciones ideológicas como el "arianismo" en la ideología nazi (aunque el nazismo era despectivo con la identidad de cualquier otra persona de ese tipo), así como el rechazo a aceptar identidades primitivas, indígenas, tradicionales o nativas por parte de marxismo "vulgar" o "estalinista", y su reducción de todas estas agrupaciones al proletariado o el campesinado nacional o internacional, fue un equivalente, aunque opuestamente modo represivo de pensar.

La exclusividad, los estereotipos culturales y el fanatismo siempre acompañan los movimientos nacionalistas y los sentimientos hasta cierto punto, incluso donde la relevancia histórica más importante de la segunda ha sido radical y progresista, como ha sido a menudo el caso en el Tercer Mundo en el siglo XX. La comprensión de la historia y la sociedad a través de los conceptos de "la nación" y el nacionalismo, está siempre en algún grado distorsionada, o blanqueada de los conocimientos que los conceptos de modo de producción, de clase o relaciones de género pueden generar. (A pesar de que gradualmente se está esclareciendo que el entendimiento de los asuntos primordiales concernientes con las relaciones de la sociedad con

el entorno natural, las cuales tienen concebidas de maneras no dualistas, no necesariamente se ve reforzada por la última tampoco). Incluso cuando “la nación” o “el interés nacional” no son, como proyecciones racistas, meras capas de las preferencias de las clases dominantes - es decir, incluso cuando abarcan la gran mayoría empírica de las personas en cuestión, no pueden orientar la acción, el pensamiento y la sensibilidad hacia la emancipación humana, inclusive para aquellas personas en particular. Sólo con perspectivas universalistas - pensando globalmente, actuando localmente - puede incluso un solo pueblo realmente transformar su vida, emancipándose para mejorar.

IV

El gran arte es la visión del amor intenso, en únicamente imaginaciones individuales - la visión de Beatrice de Dante, el poder de Goethe de Fausto, la belleza resplandeciente de Shelley en *Epipsychidion* - en donde la psiquis de la civilización es abrazada e interpretada, como una manifestación del arquetipo humano, y como una específica variación manifestada, para el que la visión de la redención y la salvación es ofrecida. Es un espejo infinito o mantra para la reflexión y la contemplación.

La inspiración de Nietzsche fue parcialmente disparada por la sífilis (tanto los síntomas como la alegoría de la era moderna), de modo que sus estados de éxtasis creativo, sus océanos ditirámicos dionisiaco-intoxicados (para él la Novena Sinfonía de Beethoven es “júbilo la redención del mundo. inundada por (un) mar de llamas” (38), eran a veces incontrolables. En sus estados de ánimo positivos no podía hacer distinciones morales, y no podía, como Shelley dice, “descender, y no perecer” (39). La función del arte para Nietzsche era asegurar que no perezamos de la banal verdad, horrible de la vida: "Poseemos arte para no perecer de la verdad." (40). Por lo tanto no siempre podía ver la verdad real de sus propios puntos de vista, no podía entender el equilibrio necesario en la vida entre el estado de éxtasis y otros estados de ánimo, juicios y sentimientos; que no entendía:

..... que mejor filosofía, cuyo sabor
hace de este frío infierno común, nuestra vida, un castigo
tan glorioso como un martirio de fuego;
Su espíritu era la armonía de la verdad. (41)

Un estado de intoxicado nietzscheano, si se concede un ascenso permanente, puede parecer para justificar o permitir cualquier cosa - erótico, espiritual, salvaje, grotesco, o sanguinario. Neciamente Nietzsche encontró una afirmación de la vida incluso en guerra, y podría gozar sobre el poder y opresión de otras personas - no sólo el poder de visión y la trascendente fuerza espiritual; él podía orgullosamente desdeñar la vacilante pero digna lucha de la humanidad para ganar la democracia; exageró absurdamente y al parecer saboreó la fealdad que supuso subyacía la grandeza de 'grandes hombres'; y abrazó esa filosofía banal y horrible, "la más grande reproducción de humanidad, junto con la destrucción implacable de todos los elementos degenerados y parasitarios" (42). El costo de su fantástico entendimiento de tanto, era su aceptación insana de lo inaceptable, en nombre del vuelo visionario chamánico a alturas celestiales. A veces él perdía la conciencia integrada de Goethe o los románticos británicos, y la luz blanca de la belleza armoniosa en Dante, aunque va más profundo y adelantado a lo largo de ciertos caminos, y como Baudelaire que alcanza una extraordinariamente dulzura llena de coraje a pesar de, o debido a, su oscura, heroica, negra, ardiente infernal, su condenación, su amor de complicidad, en las galaxias exteriores de lo materializado, la modernidad esquizofrénica, como Jim Morrison, Jimi Hendrix o Janis Joplin hicieron: que eran nuevas versiones del siglo XX de los exiliados poetas ardientes de amor y dolor. Nada podría ser más absurdo que la acusación de que los instintos, el éxtasis, el ratificado modo de vida de ser de Nietzsche, es intrínsecamente "peligroso" en el sentido de ser 'proto-fascista'.

Revelador, intenso, repentino, la visión absoluta es creatividad que parece cercana a la locura, como cuando Edvard Munch escribió en el cielo de El Grito - esa visión de angustia dentro de la subjetividad humana y toda la naturaleza, de pérdida, locura, muerte, pero también de renacimiento milagroso o vida nueva: "sólo alguien que conoce la locura podría pintar esto". Es como la intuición repentina de un científico creativo - un brinco, una flexión total, exprimir la realidad en una forma subjetiva, un arrebató instantáneo de un medio (como la pintura, palabras o sonidos musicales) una singularidad sorprendente, una familiaridad, un algo que parece que *necesita* existir. (Albert Einstein sabía de esto cuando comentó que la música de Mozart "parecía haber estado siempre presente en el universo, a la espera de ser descubierta por el maestro"). Este es el punto más alto, o clímax, el noveno nivel de un siberiano ascenso de chamán a la tranquilidad frenética.

En tres de las más grandes visiones chamánicas de la verdad, recomendación, y profecía en la edad moderna europea - *Réquiem* de Mozart, *Epipsychidion* de Shelley, y *Parsifal* de Wagner, tenemos obras absolutamente suspendidas por encima y fuera del mundo, brillando entre la vida y la muerte, en las más extremas y absolutas combinaciones y síntesis de amor y muerte, Eros y Tánatos, anhelo, deseo y calma, unidad. El triunfo de la vida y la afirmación heroica son, en cada uno, saturadas en tragedia y la acogida de la muerte. Trascendencia, regeneración y belleza más allá del broche de comprensión y aceptar los abismos finales de insoportable tristeza, dolor y pérdida.

No podríamos hacer nada mejor que tomar la descripción de Nietzsche del poeta músico/lírico:

'..... El fenómeno más importante de la poesía antigua es la unión, digo, la identidad - en todas partes se considera natural, entre el músico y el poeta..... Él es, ante todo, un artista dionisiaco, quedar completamente identificado con la Unidad original, su dolor y la contradicción, y la producción de una réplica de esa Unidad como la música, si la música legítimamente puede ser visto como una repetición del mundo; Sin embargo, esta música se hace visible con él de nuevo, como en un sueño semejanza, a través de la influencia sueño apolíneo. Esa reflexión, sin imagen o idea, de dolor original en la música, con su redención a través de la ilusión, ahora produce una segunda reflexión como un único símil o ejemplo..... Encanto de la cama a través de la música dionisiaca comienza ahora para emitir chispas de imágenes, poemas que, en su punto de mayor evolución, llevará el nombre de tragedias y ditirambos dramáticos'. (43)

Esto describe perfectamente un chamán Yaminahua en el trabajo en la selva amazónica al oriente de Perú, que espera las visiones alucinatorias que vienen después de beber ayahuasca, gradualmente entablando un canto más fuerte atractivo para el Espíritu Madre del ayahuasca, hasta que él se sienta en marcha con las fuerzas e ímpetu, y comience a ver. Él es tan poeta como músico, además por supuesto, como curandero, mago, vidente y cosmólogo.

Nietzsche podría estar hablando de un chamán tanto como músico o poeta, volar y clavados en las esencias de la realidad, palpitando en el canto extático, como un lírico virtuoso en medio de una orquesta de cantar

compañero yaminahua, volando juntos en arroyos catárticos orgásmicas de visionario alucinatorio color y placer libidinal:

‘El músico dionisiaco, él mismo sin imágenes, no es más que el dolor y reverberación de la imagen original. Fuera de este proceso místico de esparcimiento, el espíritu del poeta siente surgir todo un mundo de imágenes y similitudes. el poeta lírico. él mismo se convierte en sus imágenes, sus imágenes son versiones objetivas de sí mismo. Ser el centro activo de ese mundo que él puede valientemente hablar en primera persona, sólo su ‘yo’ no lo es del actual vigilante, sino el ‘yo’ residente, verdadera y eternamente, en el fondo del ser. Es a través de las reflexiones de ese ‘yo’ que el poeta lírico ve al fondo del ser. Imaginemos, ahora, cómo se ve a sí mismo también entre estas reflexiones - como no-genio, esto es, como su propio objeto, toda la rebotante multitud de sus pasiones e intenciones dirigidas a un objetivo definido; y ahora cuando parece que el poeta y el no-poeta unido a él fueran uno, y como si los anteriores estuvieran usando el pronombre ‘yo’, podemos ver a través de este aspecto, que ha engañado aquellos quienes le han puesto la etiqueta ‘subjetivo’ al poeta lírico. El hombre Archilocus, con sus apasionados amores y odios, es realmente sólo una visión de un genio, un genio que ya no es sólo Archilocus sino el genio del universo, expresando su dolor mediante de la semejanza de Archilocus el hombre. Archilocus, por el contrario, el subjetivamente dispuesto y deseando ser humano, no puede ser nunca un poeta. Tampoco es del todo necesario del poeta para ver sólo el fenómeno del hombre Archilocus ante él como un reflejo del Ser Eterno: el mundo de la tragedia nos muestra hasta qué punto la visión del poeta puede sustraerse de lo urgente, fenómeno inmediato’. (44)

Entre las muchas percepciones en este sublime y extraordinario pasaje, es una distinción entre el ‘ordinario’ ego consciente, y el artista cuando se sumerge en la "base" de inspiración creativa, convertirse en uno con el mundo, el Tao, o el viento del lejano oeste para Shelley:

O viento del lejano oeste, tu aliento del ser de otoño
Hazme tu lira, aun como el bosque es
Sé tú, feroz espíritu, mi espíritu!
Sé tú yo, una impetuosa! (45)

La distinción nos permite dar sentido (aunque ésta no era la consciente intención de Nietzsche en el momento de escribir *The Birth of Tragedy*) de lo excepcional, contradictorio fenómeno de Wagner: más sublime compositor visionario, pero banal pensador sobre sociedad y la política - si 'Arianismo' y antisemitismo aún garantiza la palabra 'pensamiento'.

El artista, como el chamán, ve dentro de las esencias de las cosas a través de la transfiguración de la vida en arte – 'convirtiendo a oro potable los ríos de muerte que fluyen a través de la vida', como escribió Shelley. El vuelo visionario es una experiencia místico-creativa. El artista-chamán-científico encarna en su experiencia las contradicciones de su comunidad, su edad, sus circunstancias - intelectual e intuitivamente - en una empatía macizamente poderosa y lucha viviente; como dijo Rilke de Miguel Ángel, 'un hombre levanta la carga de su edad y lo lanza por el abismo de su corazón'. (46)

Pero entonces un artista como Matisse. ¿no es suficientemente "serio", no origina los tabúes o las represiones de la psiquis, los problemas y las angustias de su edad y la sociedad contemporánea? ¿Es su arte "meramente decorativa", permitiendo una estética de la forma y el color para cubrir el autoritarismo, el sufrimiento, las intenciones, forjar una unidad a partir de los mundos espirituales y sensuales, energizando el espíritu drenado y el cuerpo del espectador, reavivando la chispa del profundo amor por la vida, que no puede ser cruel o despreocupado por los demás si éste es real? ¿Es él un "escapista", o más bien un "soñador perpetuo", como Louis Aragon lo llamó, quien flota en el mundo, pero nunca está realmente allí, creando un mundo alternativo, una utopía, una fantasía, '*promesse de bonheur*' de Adorno o beautiful image of liberation "de Marcuse, que no es una cobarde o irresponsable o despreocupada evasión de la realidad, sólo porque su objeto aparece restringido en el nivel de lo que se denomina "contenido"? ¿No es un chamán, que siempre trabajó en estados Nietzscheanos de paroxismo creativo?

El chamán penetra lo femenino, lo sobrenatural; serpentea y busca dentro de sus laberintos de la verdad, por el Minotauro para matar, como Teseo hace con ayuda de su amada Ariadna; como Ulises que vaga y busca, en integridad, coraje y perseverancia en la adversidad, su regreso a Ítaca y Penélope. Shelley se reúne con ella en sus "andanzas visionadas, muy en lo alto":

Ella me conoció, Desconocido, en una dura forma de la vida,
Y me atrajo hacia la dulce muerte; como a la noche por el día,
Al Invierno por la primavera, o al dolor por la ligera Esperanza,
Dirigido a la luz, vida, paz. Un antílope,
En el impulso suspendido de su ligereza,
Era menos una etérea luz: el brillo
De su presencia más divina tiembla a través de
Sus miembros, como debajo de una nube de rocío
Encarnado en el cielo sin viento de junio
Entre las estrellas de esplendor alado, la Luna
Ardiendo, inextinguiblemente hermosa:
Y de sus labios, a partir de un completo Jacinto
De rocío de miel, un líquido murmullo gotea,
Matando el sentido con pasión; dulce como paradas
De música planetaria escuchadas en trance.
En sus suaves luces los espíritus estelares bailan,
Los rayos de sol de los pozos que nunca brincan
Bajo los rayos del alma - demasiado profundo
Para la breve línea comprendida de pensamiento o sentido.
La gloria de su ser, emitida desde allí,
Tiñe la muerte, en blanco, aire frío con un tono cálido
De mezcla desenredada, hecha
Por amor, de luz y movimiento: una intensa
Difusión, una serena Omnipresencia,
Cuyas líneas de flujo se mezclan en su fluir,
Alrededor de sus mejillas y extremos dedos resplandecientes
Con la no-intermitente sangre, que allí
Tiembla, (como en un vellón de nieve, como aire de
El pulso carmesí de vivir una temblorosa mañana)
Continuamente prolongado, y de nunca acabar,
Hasta que se pierden, y en esa Belleza plegada
Que penetra y aprieta y llena el mundo;
Rara vez visible desde la extrema hermosura.
Cálida fragancia parece caer de su iluminado vestido
Y su cabello suelto; y algunos pesados mechones.
El aire de su propia rapidez se ha desenmarañado,
La dulzura parece saciar el viento débil;

Y en el alma un hedor salvaje es sentido,
Más allá del sentido, como rocío de fuego que se derrite
En el seno de un congelado brote
Observa donde ella está de pie! Dotada de una forma mortal
Con amor y vida y luz y divinidad,
Y movimiento que podría cambiar, pero no puede morir;
Una imagen de alguna eternidad brillante;
Una sombra de algún sueño dorado; un esplendor
Saliendo de la tercera esfera sin piloto; una oferta
De reflexión de la eterna Luna de Amor
Bajo aburridas olas cuyos movimientos de vida se mueven;
Una metáfora de primavera y de Juventud y de mañana;
Una visión como la encarnación de abril, advertencia,
Con sonrisas y lágrimas, hela la anatomía
En su tumba de verano.

Ay de mí!

¿A qué me he atrevido? ¿Dónde me estoy levantado?
¿Cómo voy a descender, y no perecer?
Sé que el amor hace todas las cosas iguales:
He oído por mi propio corazón esta gozosa verdad afirmada:
El espíritu del gusano bajo el césped
en amor y adoración, se mezcla en sí con Dios.....

Hubo un Ser con quien mi espíritu
a menudo se reunió en sus visionadas andanzas, muy por lo alto,
En el principal claro del dorado amanecer de mi juventud,
Sobre las encantadas islas de césped soleado,
En medio de las montañas encantadas,
Y las cuevas de sueño divino, y sobre el aire – como olas
De extrañeza – un nivel de sueño,
Cuyo tembloroso piso pavimenta sus ligeros pasos;
- Sobre una costa imaginaria,
Bajo el pico gris de algún promontorio ella me conoció,
Vestida de tal gloria superior, que no la vi.
En soledades su voz me llegó a través de los bosques susurrantes,
y de las fuentes, y los hedores profundos de flores,
Que, al igual que los labios murmuran

En sus sueños los dulces besos que les habían arrullado allí,
Respiraba pero de ella al enamorado aire;
y de las brisas ya sean bajas o altas,
y de la lluvia de cada nube que pasa,
y del canto de las aves de verano,
y de todos los sonidos, todo el silencio.
En las palabras del verso antiguo y alto romance,
- en forma, sonido, color – cualquiera verifica la tormenta
Que con el deshecho presente ahoga el pasado;
Y en que mejor filosofía, cuyo sabor
Hace que este infierno frío común, nuestra vida, un castigo
Tan glorioso como un martirio fogoso;
Su espíritu era la armonía de la verdad. (47)

En estas increíblemente hermosas, mágicas, líneas impresionantes, figuran muchos de los elementos chamánicos poéticos que estamos considerando. El poeta vuela en 'andanzas visionadas, muy en alto', y se encuentra un ser, un extraño, que es femenino, divino, sobrenatural; por tanto hace eco de Dante encontrando a Beatrice quien abre los reinos divinos de verdad a él, 'a medio camino a través del bosque de nuestra vida', mejor dicho como para Shelley:

Por fin, dentro del oscuro bosque llegó
La visión que yo había buscado a través del dolor y la vergüenza.
A través de ese desierto invernal de espinas
Destelló de su esplendoroso movimiento como la de Morn
Y de su presencia la vida irradió
Por medio de la tierra gris y ramas desnudas y muerte;
De modo que su camino estaba pavimentado y techado por encima
Con flores tan suaves como pensamientos de amor incipiente;
Y la música de su respiración se extendió
Como luz, - todos los demás sonidos fueron penetrados
Por el pequeño, aún, dulce espíritu de ese sonido,
Por lo que los vientos salvajes colgaban de silencio alrededor;
Y los hedores cálidos y frescos cayeron de su cabello
Disolviendo el aburrido frío en el aire escarchado:
Suave como una encarnación del sol,
Cuando la luz cambia al amor, este glorioso
Flotaba en la caverna donde yo estaba,

Y llamaron a mi Espíritu, y la arcilla soñadora
Fue levantada por lo que soñó a continuación
Como el humo por el fuego, y en el resplandor de su belleza
Yo me puse de pie, y sentí que el amanecer de mi larga noche
Me penetraba con luz viviente (48)

Esta visión es encarnada en la tierra en una real, amada mujer; en arte, filosofía, la política de libertad, justicia y rebelión contra la tiranía ('..... cualquiera verifica la tormenta / Que con el deshecho presente ahoga el pasado'), en la naturaleza, y en todo lo extático, experiencia maravillosa.

Tal experiencia puede ser más intensa en directo, la intuitiva aprensión del niño, o en los recuerdos de la infancia: 'En el principal claro del dorado amanecer de mi juventud', y 'las cavernas de mi juventud soñadora', por Shelley. Este es el tema de la Oda de Wordsworth: *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*:

Hubo un momento cuando el prado, arboleda, y arroyo,
La tierra, y cada vista común,
Para mí parecían
Estar ataviados a la luz celestial,
La gloria y la frescura de un sueño.
No es ahora como lo ha sido de antaño, -
Podría girar donde fuera,
Por la noche o el día,
Las cosas que he visto ahora no puedo verlas más

El cielo miente sobre nosotros en nuestra infancia!
Las sombras de la casa-prisión comienzan a cerrarse
Sobre el creciente niño,
Pero él contempla la luz, y de dónde fluye,
Él lo ve en su alegría (49)

Wordsworth recuerda:

..... Cuando como un corzo,
Salté por las montañas, por los lados
De los profundos ríos, y los arroyos solitarios,

Donde la naturaleza me llevó: más como un hombre
Volando de algo que teme que uno
Que buscaba lo que amaba. Por naturaleza, entonces
(Los placenteros cursos de mis días juveniles,
Y sus grandiosos movimientos de animales todos idos)
Para mí era todo en conjunto, -No puedo pintar
Lo que entonces yo era. La catarata sonando
Me persiguió como una pasión: la alta roca,
La montaña y el profundo y sombrío bosque,
Sus colores y sus formas, fueron entonces para mí
Un apetito; un sentimiento y un amor,
Que no tenía necesidad de un encanto más remoto,
Por el pensamiento suministrado, ni ningún interés
Sin prestar de los ojos (50)

Aquellas experiencias místicas, milagrosas e inmaculadas son también momentos de vuelo para Wordsworth:

Hay en nuestra existencia puntos de tiempo,
Que con distinta preeminencia conservan
Una Virtud vivificada, de donde, deprimida
Por falsa opinión y pensamiento polémico,
O algo de más peso o de más peso mortal,
En ocupaciones triviales, y la ronda
De coito ordinario, nuestras mentes
Son nutridas e invisiblemente reparadas,
Una virtud a través de la cual es intensificado el placer
Que penetra, nos permite montar
Cuando alto, más alto, y nos levanta cuando caídos.
Este espíritu eficaz acecha principalmente
Entre esos pasajes de la vida en los que
Hemos tenido el sentimiento más profundo de que la mente
Es amo y señor, y que el sentido hacia el exterior
No es sino el siervo obediente de su voluntad.
Tales momentos, dignos de toda gratitud,
Están dispersos por todas partes, tomando su fecha
Desde nuestra primera infancia: en nuestra infancia, incluso
Tal vez son lo más evidente. La vida conmigo,

Tanto como la memoria puede recordar, está llena
De esta benéfica influencia. (51)

En sus *Poemas de la Imaginación*, Wordsworth parece constantemente ser un chamán convocando espíritus de una naturaleza femenina. Tomemos por ejemplo *A Las Nubes*:

Ejército de Nubes! El Anfitrión alado y en tropas
Ascendiendo desde detrás de la frente inmóvil
De esa piedra alta, a partir de un mundo oculto,
Oh adónde con tal necesidad de velocidad?
¿Qué buscáis, o qué eludes? del vendaval
Acompañantes, teméis ser dejados atrás,
O corriendo a través de tu campo etéreo azul
Alegando unos con otros? De el mar
Niños, por lo que te publican sobre vale y altura
Para hundirse en el regazo de tu madre - y el descanso?
O fuiste mejor aclamado, cuando primero mis ojos
Contemplaron en tu marcha impetuosa la semejanza
De un amplio ejército presionando para encontrarlo
O superar a algún enemigo desconocido?

¿De dónde, dónde, ustedes Nubes! Esta necesidad de velocidad?
Hablen, creaturas silenciosas. - Se han ido, han huido,
Enterradas juntas en esa masa sombría
Que carga el cielo intermedio; y claro y brillante
Y la vacante hace la región que ellos rebosaron
Aparece; un descenso tranquilo del cielo conduciéndolo a
Bajar a ese abismo oculto desde el cual se levantaron
Para desaparecer - volar como días y meses y años (52)

Lo sublime en la visión romántica, tomando aspectos de las ideas de Kant, es la experiencia de la naturaleza a través de la facultad estética, que incluye el infinito, lo bello, y lo aterrador. El juicio estético media entre estos, forja una síntesis de las diferentes facultades de la imaginación y el intelecto. La forma de esta experiencia, las características precisas de la naturaleza que lo engendran, y los medios artísticos de expresarlo, todos varían de un contexto social e histórico a otro. En la presente obra, he tratado de transmitir esta

idea a través de la noción de una transformación histórica continua de una visión chamánica esencial de la naturaleza. El hallazgo de "forma definitiva" en la naturaleza, la visión mística armónica de la belleza de la naturaleza, es una parte de este vuelo chamánico arquetípico de la humanidad. El vuelo visionario del chamán entra en el sublime en maneras que varían en forma, tono, sensibilidad de acuerdo a su experiencia y contexto personal y social; y es impregnado con una cualidad profética que es apropiada a las circunstancias, esperanzas, necesidades y anhelos de la comunidad dentro de la cual, su vuelo visionario inicia. El mensaje espiritual, moral, intelectual y política de la visión del chamán se entrelaza con su entrada particular en la experiencia universal de lo sublime. Es así como debemos entender la cosmología alucinatoria del chamán indígena amazónico, el poeta de naturaleza taoísta y el pintor de paisajes, el pintor de paisajes Renacentista del norte de Europa y los poetas románticos o los surrealistas.

En estas líneas: "----- lo que sea que verifique esa tormenta/que con el presente ahoga el pasado destrozado" - Shelley, como Walter Benjamin, mira atrás al Paraíso en la *Epipsychidion*, desde dentro de la "Tormenta del Progreso". En la Novena de sus *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, el místico judío marxista alemán dio su visión de la historia moderna:

"Una pintura de Klee llamada "Angelus Novus" muestra un ángel mirando como si estuviera a punto de alejarse de algo Sus ojos están mirando fijamente, su boca está abierta, sus alas extendidas. Esta es el ángel de la historia. Su rostro se dirige hacia el pasado..... él ve una catástrofe que sigue acumulando escombros delante de sus pies Una tormenta sopla desde el Paraíso que irresistiblemente lo propulsa hacia el futuro Esta tormenta es lo que llamamos progreso." (53)

El Angelus Novus enfrenta al revés, no hacia adelante, como la civilización occidental a menudo cree que hace, con sus mitos de "progreso" y "desarrollo". Es como un chamán, quien en vuelos visionarios sanadores en trance frenético penetra en el reino de lo sobrenatural como el macho entra en la hembra en el éxtasis sexual (Paraíso). En el *Epipsychidion* de Shelley hay un ascenso ("Hubo un Ser quien mi espíritu frecuentemente/Encontré en sus andanzas ideadas, muy en alto"), un descenso a la oscuridad ("Ah, ¡ay de mí! / ¿A qué me he atrevido? ¿Dónde estoy subido? cómo / He de descender, y no perecer?"), ruinas (" ... una ruina del Paraíso"), Paraíso en sí o un Jardín del Edén ("Es una isla bajo cielos lónicos", y "Esta tierra habría continuado

una soledad / Pero para algunas personas pastorales nativas allí, / ¿Quién desde el aire Eliseo, claro y dorado / Dibujan el último espíritu de la era de oro / simple y enérgico; inocente y audaz”), y la visión profética (“.....altos espíritus llaman / el futuro desde su cuna, y el pasado / Fuera de su tumba”). Como el Ángel de, o testigo de, la historia, del poeta “.....velas nunca fueron a la tempestad dada” (*Adonais*, estrofa final).

El “ángel de la historia” en el “marxismo” milenarista, visionario y escatológico de Walter Benjamin ve el pasado como el Paraíso, y el progreso desde este en el presente y futuro como una tormenta catastrófica causando escombros y ruinas para acumular a lo largo de su trayectoria. En esta visión trágica de la historia - una inversión catastrófica del marxismo - en lugar de la humanidad enfrentando al futuro y siguiendo adelante, se envía lejos del paraíso al que mira fijamente, agobiado por lo que se está perdiendo y de lo que se está alejando, sus alas enredadas en la tormenta. Involuntario, violento, apilando montones de escombros a los pies del ángel de la historia, con todas las revoluciones apuntando a un mundo mejor que va mal, la tormenta en *Tesis Sobre la Historia* de Benjamin y esa en *Epipsychidion* de Shelley tienen mucho en común. Tanto Benjamin como Shelley miran biográficamente hacia atrás en la infancia y en el paraíso primitivo anarquista. Esto es Shelley:

"..... algunas personas pastorales nativas allí,
¿Quién desde el aire Eliseo, claro y dorado
Dibujan el último espíritu de la era de oro
Simple y enérgico; inocente y audaz.

".....antes del crimen
Había sido inventado, en la prima juventud del mundo" (54)

Para Benjamin, los momentos especiales de afecto y espontaneidad de la vida miraron hacia atrás, y los momentos en la historia cuando el espíritu de la libertad estalló en revoluciones, son “Tiempos de hoy”, “plagado con fichas de tiempo mesiánico”, como son los momentos de gran arte, que saltan a la inmortalidad, la trascendencia. Estos tienen que ser sustentados por la visión en el presente, ya que “incluso los muertos no están seguros”; y están acumulados, y luego se les permite dar un salto en el impulso milenarista, la ruptura en la continuidad de la historia, que es éxtasis revolucionario, para redimir el caos y el sufrimiento de la humanidad hasta el

presente. Estos son como el “Tiempo maravilloso” de la creación del mundo, lo que Eliade considera en el contexto del chamanismo. Ese mundo mágico, el “amanecer” primordial, es retomado cuando el chamán entra en sus estados de trance creativo-extáticos.

El encantamiento chamánico de Shelley al poder del viento del oeste, suplicándole para dar fuerza a su imaginación, a fin de permitir que se incendie el mundo en un renacimiento, es completamente Gaiano en su conciencia de la totalidad interrelacionada de la Tierra inorgánica y orgánica. La inspiración de un gran poeta es despertada, como un chamán, como un carbón desvaneciendo que se aviva en llamas por el viento. Citaré algunos pasajes de *Defensa de la Poesía* de Shelley:

"El poeta no sólo contempla intensamente el presente tal como es y descubre esas leyes según las cuales lo presente debe ser ordenado, sino que contempla el futuro en el presente y sus pensamientos son los gérmenes de la flor y el fruto del último tiempo.

"Un poeta participa en lo eterno, lo infinito, y el uno.

"La poesía despierta y engrandece la mente misma entregándola al receptáculo de las mil combinaciones aprehendidas del pensamiento. Levanta el velo de la belleza oculta del mundo y hace que los objetos familiares sean como si no lo fueran.

"Queremos que la facultad creativa imagine eso que sabemos: queremos que el impulso generoso actúe eso que imaginamos; queremos la poesía de la vida: nuestros cálculos han superado la concepción; hemos comido más de lo que podemos digerir. El cultivo de esas ciencias que han ampliado los límites del imperio del hombre sobre el mundo exterior, tiene, a falta de la facultad poética, proporcionalmente circunscrito aquellas del mundo interior; y el hombre, habiendo esclavizado los elementos, subsiste él mismo como un esclavo. Para qué sino un cultivo de las artes mecánicas en un grado desproporcionado a la presencia de la facultad creadora, lo cual es la base de todo conocimiento, ser atribuido al abuso de todo invento para reducir y combinar trabajo, a la exasperación de la desigualdad de la humanidad? De qué otra causa ha surgido que los descubrimientos que deberían haber aligerado, han añadido un peso a la maldición impuesta a Adán?

“El cultivo de la poesía nunca es más deseada que en los períodos en que, de un exceso del principio egoísta y calculador, la acumulación de los materiales de la vida externa excede la cantidad del poder de asimilarlos a las leyes internas de la naturaleza humana.

"..... Poesía trae luz y fuego de esas regiones eternas donde la facultad búho-alado de cálculo no se atreve nunca a elevar..... la mente en creación es como un carbón desvaneciendo, en la cual alguna influencia invisible, como un viento inconstante, despierta a un brillo transitorio.

“La poesía de este modo hace inmortal todo lo que es mejor y más bello en el mundo; arresta las apariciones fugaces que atormentan los períodos interlunares de la vida, y cubriéndolos con un velo en lenguaje o forma, los envía adelante entre la humanidad, llevando buenas noticias de alegría fraternal a aquellos con los que sus hermanas moran - moran, porque no hay un portal de expresión desde las cavernas del espíritu que ellos habitan en el universo de las cosas. La poesía redime de la decadencia las visitas de la divinidad en el hombre.

“La poesía convierte todas las cosas en hermosura; exalta la belleza de lo que es más hermoso, y añade belleza a eso que es más deforme; casa la euforia y el horror, el dolor y el placer, la eternidad y el cambio; se somete a la unión bajo su yugo ligero todas las cosas irreconciliables. Transmuta todo lo que toca, y cada forma en movimiento dentro del resplandor de su presencia es modificado por una maravillosa simpatía a una encarnación del espíritu que respira; su alquimia secreta convierte en oro potable las aguas venenosas que emanan de la muerte a través de la vida; despoja el velo de la familiaridad del mundo y pone al descubierto la belleza desnuda y dormida la cual es el espíritu de sus formas.

“Nos hace el habitante de un mundo al que el mundo familiar es un caos..... purga de nuestra visión hacia el interior la película de familiaridad que oscurece de nosotros la maravilla de nuestro ser. Nos obliga a sentir eso que percibimos y a imaginar lo que sabemos. Crea nuevamente el universo, después de que ha sido aniquilado en nuestras mentes por la recurrencia de impresiones mitigadas por la reiteración.

“..... Lo que se llama poesía en un sentido restrictivo, tiene un origen común con todas las otras formas de orden y belleza, según el cual los materiales de la vida humana son susceptibles a ser dispuestos y por lo tanto es poesía en un sentido universal.” (55)

Shelley contrarresta la "facultad calculadora" con la imaginación. La imaginación dispersa el hábito de la mente que va desde el diseño de una máquina hasta pensar y actuar en la sociedad sin ningún cambio de estilo. El capitalista calcula cómo recoger la máxima rentabilidad a través de la máxima productividad, de una fuerza laboral trabajando el máximo de horas por los salarios mínimos. Al igual que los luditas, La imaginación de Shelley ve la “poesía oculta en estos sistemas de conocimiento”, y pregunta por qué el progreso de la ciencia y la tecnología”, que debería haber aligerado, ha añadido un peso a la maldición impuesta a Adán”; pregunta por qué no son usados para asegurar que nadie muera de hambre, para reducir la jornada laboral promedio y para producir cosas bellas que las personas realmente necesitan.

La imaginación de Shelley le permite ver que “el gran secreto de la moral es el amor..... un salir de nuestra propia naturaleza para comprender la de muchos otros”. La sabiduría no radica en la gente que calcula los medios para su propia ganancia maximizada, el consumo o la felicidad individual, desconectados de los demás en la sociedad y de la naturaleza. “Los placeres y dolores de la especie convertirse en propios” es una declaración dirigida de una manera ligeramente irónica hacia el credo del utilitarismo, según la cual los individuos se mueven como robots lejos del dolor y hacia el placer. Cuando en la filosofía utilitarista es la humanidad oscura, contradictoria, irracional y apasionada eso que la imaginación romántica descubre? Los extremos de los avances de acuerdo con el utilitarismo son para crear la máxima felicidad para el mayor número de personas; como el capitalista produce la cantidad máxima posible de un producto dado de una cantidad mínima de recursos. En este cálculo matemático de la felicidad, que refleja el sistema capitalista, todo es cantidad, nunca calidad. Implícitamente, si el 95% de la población de una sociedad llegara a ser muy feliz por el otro 5% a ser asesinado o exiliado, eso sería aceptable. Pero la imaginación romántica sabe, como Walter Benjamin, que “si aún queda un mendigo, hay un mito”: el tiempo que cualquier otra persona esté oprimida, muerta de hambre, torturada, asesinada o perseguida, nadie es libre (“el daño a uno es un

ataque contra todos”, como tan correctamente decía el eslogan SACTU); ya que la sociedad aún no ha sido apropiada colectivamente por una humanidad sensata, en la libertad, la conciencia y la alegría. La existencia todavía está en la cueva, no bajo la luz del sol.

Defensa de la Poesía de Shelley es un ataque a todo pensamiento mísero en términos de pérdida y ganancia utilitaria, placer y dolor. Como dice Martínez-Alier de la economía ortodoxa:

"..... La economía no desea explicar los orígenes de las preferencias; todo lo que requiere es que las preferencias sean expresadas de acuerdo a normas que permitan análisis formal. La economía se convierte en una ciencia de elección entre nada en general y nada en particular..... la economía supone la conmensurabilidad de las cosas que son, tal vez, inconmensurables desde otros puntos de vista..... Se nos pide aceptar que, el balance de la racionalidad de las compensaciones entre millones de muertes y conquistas territoriales (o ganancias políticas) de los líderes políticos no tienen nada en común con las compensaciones comerciales, en microeconomía elemental, de manzanas y peras en una curva de indiferencia." (56)

Una Defensa de la Poesía rechaza una economía que concibe sólo en términos de utilidad o una “política exterior” que concibe sólo en términos de un estrecho “interés nacional”, etc. Rechaza una sociedad en la cual todas las cosas ocurren a través de las decisiones de los capitalistas en el mercado, basada en la maximización del placer y minimización del dolor, y de trabajadores que eligen para quién trabajar sobre la base del mismo principio superficial. Esta orientación de pensamiento también se ha visto tan a menudo reflejada en el pensamiento socialista, en una negación científico-mecanicista de los sentimientos y de un impulso interno del corazón hacia la moralidad y el afecto; como también en la noción leninista de los extremos que justifican medios de pensamiento y acción.

V

A pesar de la experiencia de deseo de absoluta realización o felicidad en el amor, y su inevitable imposibilidad, se puso a disposición de Wagner por la civilización capitalista burguesa occidental, una vez descubierta la idea perteneciente a una eterna condición ontológica de la existencia humana. Éste no está obligado por las condiciones burguesas; el anhelo infinito nunca podría ser correspondido en la realidad finita, sin importar lo rico que éste fuera; ningún cambio en la sociedad podría abrir horizontes que permitan una resolución total de esta experiencia conflictiva - y sólo la resolución total sería suficiente para esa intensidad del deseo y sentimiento trágico. Por lo tanto el arte que expresa esta idea, después de Tristán e Isolda, sólo puede repetir, en nuevas formas y con diferentes esbozos, los mismos círculos. La alternativa podría ser echarlo, reírse de ello, entrar en el mundo de la cultura pop y hastiar la superficialidad 'post-moderna'. Pero algunas personas prefieren repetir el trágico conflicto que no sentir nada real en absoluto.

Un cierto tipo de reacción feminista para Elizabeth Browning o Christina Rossetti, deja ver en su poesía de anhelo de plenitud por el amor total de un hombre, una tonta esperanza por lo imposible, el cual es el resultado de un mero acondicionado victoriano patriarcal. Esto representa una incapacidad para comprender la naturaleza de deseo absoluto oscuro inflexible (y brillante), compromiso total, apostando todo - 'poniendo hasta el último chelín' así como lo puso Robert Graves, sin temer por las consecuencias ni por la decepción; como decepción es inherente en absoluto, inquebrantable amor o compromiso, que no conoce el cálculo utilitario, sino que tiene que ser lo que es, dondequiera que conlleve. Pragmático, 'masculino', unilateralmente intelectual, profesional feminismo no sabe nada de todo esto, como tampoco lo hacen los hombres de negocios y los burócratas que se imaginan lo opuesto, pero en realidad sólo buscan imitar y sustituir.

Pero este es un distintivo del chamán-artista-amante, sea hombre o mujer. La obra de arte del futuro, un ensayo en el que Wagner aborda, entre otras cosas, la "redención del utilitarismo pensador " por "el hombre artista del futuro" (57), podría así mismo en este sentido, ser una confesión personal de Maria Callas.

Maria Callas fue una voluptuosa, difícil, mujer apasionada. Ella no quería ser tratada con guantes de seda por un hombre, y aún menos ser lisonjeada por un pelele cobarde, pero ella sí deseaba tener sus sensibilidades románticas nobles e incondicionalmente respetadas. Significativamente, no le gustaba el papel de Tosca, a quien veía como gobernada por indignas e incontrolables pasiones. Amaba más a Norma, la antigua sacerdotisa que se debate entre el amor y el deber, y a quien tampoco traicionaría. Ella tuvo que morir en lugar de calcular un compromiso utilitarista con ellos.

Amor, sueños, naturaleza, muerte - estos son los grandes temas del romanticismo temprano, especialmente Shelley:

¡Qué maravillosa es la muerte,
La muerte y su hermano El Sueño! (58)

...y Keats:

.....por muchas veces
He estado medio enamorado de la muerte llevadera,
Llamándole por nombres suaves, muchos reflexionan una rima,
Para tener en el aire mi aliento tranquilo;
Ahora más que nunca parece enriquecido a muerte,
Para cesar a la medianoche sin dolor (59)

Ellos son parte de un panteísta, pagano, trágico deseo de muerte, una reincorporación de naturaleza. Un anhelo de la Esencia, para el alma platónica, Shelley " fire for which all thirst " (60), conduce al rechazo de la apariencia material, a una melancolía hacia el tiempo y el cambio. Similarmente la experiencia del humano, la realidad social como alienado, conduce a una sensación no correspondida, un insaciable anhelo por, y una inevitable sensación de pérdida de, todos los objetos que existen en el tiempo y el cambio, como para Keats en su Oda a la melancolía:

Ella reside con La Belleza – La Belleza de tener que morir:
Y el Gozo, cuya mano está siempre en sus labios
Ofreciendo un adiós; y un dolorido casi Placer,
Volviendo a envenenar mientras la boca de la abeja sorbe:
Sí, en el mismo templo de las Delicias

Velada melancolía tiene su soberano santuario,
Aunque visto de sólo aquel cuya vigorosa lengua
puede estallar la uva de Joy contra su fino paladar;
Su alma probará la tristeza de sus fuerzas,
Y estar colgado entre sus trofeos nublados. (61)

Las experiencias perpetuas de la decadencia, la mutabilidad y la muerte ganan una intensidad obsesiva; la idea de que la muerte y el amor, como en la canción de Schubert La Muerte y la Doncella, son los poderes gemelos del universo, los instintos individuales o fuerzas psíquicas, es una anticipación artística y poética de posteriores teorías de Freud del libido y la agresión, Eros y Thanatos; de las sublimaciones, desplazamientos y represiones de los cuales se entrelazan los tejidos de las instituciones civilizadas, las costumbres y las artes. (La primera versión de su cosmovisión deriva de sus investigaciones sobre las neurosis sexuales de las mujeres de clase media-alta predominantemente en la Viena Victoriana, el segundo de sus experiencias de la Primera Guerra Mundial, el ascenso del nazismo, y el entorno en el movimiento de la Segunda Guerra Mundial.) Como él mismo observó, sin embargo, el inconsciente ya había sido descubierto por artistas y poetas.

En la creciente desilusión con la historia, y la desesperación en la sociedad capitalista industrial a finales del siglo XIX, la dimensión totalizadora de la experiencia romántica en Gran Bretaña se convirtió más circunscrita. El ardiente radicalismo en la primera parte del siglo XIX se transformó en un conservadurismo creciente entre muchos sectores de la clase trabajadora después de la caída del cartismo; desarrollado en la poco sensible sociedad imperialista Británica Victoriana, con su resistencia al cambio radical en oposición a lo superficial, a la reforma particionada, y el siglo atestiguando la influencia de un estatus quo orientada a la prensa comercial sensacionalista y a la hegemonía de los valores burgueses en la media y baja clase del entretenimiento, pasatiempos de ocio y cultura en general. Las experiencias propias de Keats y Shelley se desarrollaron en las de Christina y Dante Gabriel Rossetti, que perdieron las dimensiones de la crítica social y la esperanza de trascendencia en la vida:

Ven a mí, en el silencio de la noche;
Ven en el hablado silencio de un sueño"

y:

Cuando yo muera, mi querida,
No me cantes canciones tristes:
No me plantes rosas a la cabeza,
Ni cítrico sombreado.....

No debo ver las sombras,
No debo temer a la lluvia;
No debo oír el ruiseñor
Canta como con dolor..... (62)

El arte se convierte explícitamente un escape hacia un mundo interior de la belleza y el amor para Dante Gabriel Rossetti. El mundo exterior se evita y desprecia, como parte de un cinismo hacia todo lo político creencias cósmicas generales. Rossetti sale dentro de un interiorizado mundo donde la cautivadora belleza de las mujeres lánguidas se espiritualiza en una verdad divina. Dentro de su interiorizado mundo, con su amante o modelo, el artista deja fuera el mundo exterior, y con las cortinas permanentemente poco recogidas, sólo permite entrar un pequeño rayo de sol. Lo feo mundo de la explotación industrial Victoriana no está acogida en este Sueño de Amor, como lo era la primera sociedad industrial en Shelley, e incluso en Keats, a través de la crítica indirecta. Más bien, Robert Browning en 1852 insiste en que Shelley, quien para entonces ya hubiera vivido sesenta, habría crecido fuera de su radicalismo e idealismo intransigente, y habría aceptado que sus doctrinas no podían resolver los problemas “generales a la condición del universo”. Matthew Arnold llama a Shelley un “ángel ineficaz”, y quiere transformar los ‘rufianes de Hyde Park’ de 1848 - demostrando trabajadores Artistas radicales y artesanos - en conformistas sociales, a través de la “cultura” y la “educación”. El siglo XIX vió la transformación de una semi-rústica, térrea, anarquista clase obrera en una más disciplinada, domesticada, conservadora y conformista.

La imaginación se convirtió en una fuente de escape, más que visiones de una realidad transformada. Condiciones históricamente determinadas llegaron a parecer eternas, intrínseca a la existencia, metafísicas: esta desesperanza existencial se adaptó a las abstracciones de la muerte, el

tiempo, etc. En Tennyson, un ejemplo alternativo de esta división Victoriana entre lo personal y lo público, lo interno y lo exterior, es expresado en una lánguida o angustiada experiencia emocional propia que vive al lado de un pseudo-optimismo para el 'progreso' en el mundo público exterior.

Este es el 'progreso' que no se pudieron creer con el corazón y el alma; es uno gobernado por "unidimensionalidad" y "razón técnica", para usar términos de Herbert Marcuse, que se opone a la formulación de preguntas fundamentales acerca de las necesidades humanas, sobre el alma de la sociedad, o acerca de los principios de la justicia, la libertad, la igualdad o belleza.

El tema *Liebestod*, cuya expresión en *Tristán e Isolda* no es más que el más poderoso e influyente síntoma de la creciente experiencia europea de la tragedia emocional, golpea la cuerda más profunda del siglo XIX Europeo. De ahí la paradoja de que la música romántica en su más extrema y formas más intensamente hermosas floreció en el apogeo del clima positivista cultural de la segunda mitad del siglo XIX. La música es el refugio de la impersonalidad industrial mecanicista y la alienación, incluso para las mismas personas que se encargan de producir la misma. Qué rica era la metáfora de Wagner que la música absorbe la civilización como la luz de la lámpara es absorbida por la luz del día!

En *Tristán* tres horas de discordia y la tensión cromática y ambigüedad se resuelven sólo en la última nota: la muerte en el amor, el amor en la muerte; amar demasiado intenso lo terrenal, existencia material, e inevitablemente entrar en conflicto con los convenios 'normales' y la existencia social y material 'sensible'; amor que persiste más allá de la tumba como en el de Emily Bronte '*Wuthering Heights*', que sólo puede transmitirse a través de los fantasmas intemporales en los páramos de viento-desgarrado de Yorkshire, en la noche bajo la luna, algo tan intenso es una locura: la vida sin o más allá de la muerte . O, como para Shelley, aunque su desesperación estaba aún mezclada en una armonía extraordinaria con la esperanza triunfante:

..... Verdadero amor que nunca ha sido
Fue por esto limitado: éste superpone toda barrera:
Como un rayo, con violencia invisible
Penetrando sus continentes; como el aliento libre del Cielo

qué cabalga sobre un pensamiento, y hace su camino
a través del templo, la torre y el palacio, y el conjunto
de brazos: más fuerza tiene el amor que él o ellos;
Por ello, puede reventar su osario, y liberar
las extremidades de las cadenas, el corazón en agonía,
El alma en polvo y el caos. (63)

La teoría de la tragedia de Nietzsche, obteniendo toda la experiencia romántica, ve en la tragedia de profundidades el más sincero, intenso y completo abrazo de vida y codicia por una experiencia real (con todas sus alegrías y penas). La afirmación más extrema de la vida (para el *Liebestod* en *Tristán* es simultáneamente una "transfiguración"), se basa necesariamente sobre un entendimiento trágico donde la realidad es un mar de caos y peligro (como lo había sido, según Nietzsche, a los atenienses).

El progreso de la esperanza a la desesperación durante el siglo XIX tiene un arco cuyo lapso de tiempo varía para los diferentes movimientos, tendencias, géneros, medios de expresión, disciplinas de pensamiento y personas. Cruza desde las primeras notas de *Rheingold* a la última de *Götterdämmerung* en el Ring de Wagner; del joven e inocente amor de la Reina Victoria por Albert a su viuda, la vieja obsesiona muerte; en la historia del descenso del Romanticismo temprano al romanticismo tardío, como narró por ejemplo EP Thompson en su libro de *William Morris*; desde el entorno del joven Marx a la desilusión a su alrededor cuando viejo, según lo narrado por Isaiah Berlin en su *Karl Marx*, - un pesimismo que Marx, por supuesto, va a contrapelo de su edad, no aceptó intelectualmente y no podía tolerar emocionalmente.

Por supuesto, el resplandor en las primeras notas de *Rheingold*, y la conflagración de desesperación en las últimas notas de *Götterdämmerung*, están impregnados (en verdadero taoísta e interpenetración dialéctica, interdependencia mutua, vinculación e interrelación), con insinuaciones primordiales de tragedia por un lado, y el aumento flamante de esperanza y renacimiento trascendente por el otro. Vuelo celestial y descenso a las profundidades son ambas alternadas y simultáneas. Sin embargo, en general, a lo largo del siglo XIX, la muerte como trascendencia celeste y visionaria en el arte, es sustituida por una oscura caída en picada a la tumba. (Como he repetido muchas veces, aquí estamos hablando de la música de Wagner, no su filosofía - especialmente no su horrible idea de que la decadencia, el

materialismo y la pseudo-progreso del siglo XIX podría ser trascendida en el "renacimiento" a una pura comunidad Aria).

Mientras que para los primeros románticos del siglo XIX como Shelley y Keats, el amor y la ternura hacia lo natural y el vuelo visionario opuesto a la "jaula de hierro" - las leyes de la civilización capitalista industrial – los últimos románticos del siglo XIX como Dante Gabriel Rossetti era pesimista y fatalista acerca de la historia. La isla del paraíso en amor y arte se escapan de la sociedad, éste ya no lo desafía. También en Wagner, hay una renuncia a la máquina del desarrollo histórico. Ciertamente el amor heroico de *Tristán e Isolda* es desafiante, pero también resignado a la muerte. El eterno *Anillo* de poder, pérdida, traición del amor y muerte, puede ser rebelado en contra, pero no transformado - sólo una destrucción total puede venir del intento de derrocarlo.

La civilización burguesa moderna hace posible y disponible la experiencia del amor romántico por una serie de razones. Primero, permite reunir individuos a través de clases, clasifica nacionalidades, diferencias familiares, etc., o al menos muchas más que hicieron las formas sociales anteriormente, debido a su igualdad formal, meritocracia, etc. Segundo, éste suprime el matrimonio forzado, poligamia y otras instituciones que desacraliza perdurables relaciones entre hombres y mujeres individuales, uno de los temas de Shelley en su *Defensa de la Poesía*; y en tercer lugar, aumenta la posibilidad de confiar la inversión emocional en el "amor" - en el matrimonio, y hacia los niños, dada la probabilidad inesperada de muerte súbita debido a que la enfermedad y la hambruna se reduce gradualmente, primero en las clases alta y media, y luego entre las clases populares - la demostración de afecto siendo más arriesgada, la más que separación debido a la muerte es una posibilidad constante. Y al otro lado de entrega absoluta, la inmersión en la unidad erótica, espiritual y romántica, es el dolor de la abnegación y pérdida. Está en la idealización de las dos caras de esta moneda que la tragedia romántica del siglo XIX se basa en Bellini, Verdi, Puccini, y centralmente, por supuesto, en el *Tristán e Isolda* de Wagner.

Con muchos compositores distintos de Wagner que no conocemos sus puntos de vista sobre nacionalidad y raza, filosofía, amor y deseo sexual, virtud y renuncia, muerte y renacimiento; o de ser así, no sabemos cómo veían los vínculos entre sus obras creativas y éstas opiniones. Este es,

particularmente, el caso de los compositores de música instrumental pura; pero también en la ópera o una canción, en la que se suele suponer una cierta distancia entre el trabajo y la subjetividad del compositor. Podríamos recordar a Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, donde Arquíloco es llamado a no ser el "yo" de la poesía de Arquíloco, ni la fuente, o el fundamento del ser de su creación. Como Leo Bersani dice, "Nietzsche utiliza principios del poeta griego Arquíloco – llamado "el primer artista 'subjetivo'" en contraste con Homero, "el primer artista 'objetivo'" - surge la pregunta de cómo lo 'lírico' es aún 'posible' como artista - él quien, según la experiencia de todas las épocas, está continuamente diciendo 'yo' y corriendo a través de toda la escala cromática de sus pasiones y deseos. Nietzsche responde a esta pregunta al postular un no figurativo "yo". En primer lugar, como artista dionisiaco (el lírico) se ha identificado con la unidad primordial, su dolor y contradicción". (64)

Pero con Wagner no sólo hizo su personaje autobiográfico obsesivamente a conducirlo constantemente a proclamar tales conexiones, pero toda su teoría del arte y de la música dramática, en particular, insiste en las conexiones que presume de encontrar en su propia conciencia, que no puede incluso haber sido cierto para él, y mucho menos para los demás. Por eso es mejor con Wagner no es sólo para separar la música de los `s del hombre de ideas en general, pero a la distancia, a veces incluso de sus teorías de la música.

Si había algún compositor quien por naturaleza debería haber escrito música "absoluta" - completamente más allá de cualquier significado establecido o interpretación literal o singular, era Wagner. Tal vez él realmente debería haber eliminado los rastros personales de sus ascensiones a los reinos divinos de la música! Porque después de todo, el conflicto entre el amor espiritual y la lujuria, entre los dos corazones que laten en el pecho humano, probablemente ha estado entre las fuentes más comunes de inspiración creativa para muchos artistas desde el Renacimiento en Europa, pero ninguno fue extraído para racionalizar, divulgar, o establecer en concreto sus procesos inconscientes de sublimación artística tanto como Wagner.

En cuanto a los prejuicios raciales, no sabemos lo que había en la mente de J.S. Bach, por ejemplo - y sin embargo sería fascinante e instructivo saber, dicha información seguramente no podría afectar nuestro juicio de su música.

Si comparamos a Wagner con Mozart, encontramos que lo último es puramente instrumental, música absoluta notoriamente celebrada como total e infinitamente enigmática, ambigua, mercurial, enantiodromial y demás, mientras que sus óperas se sienten como integraciones perfectas de la música con el drama, la trama, y la caracterización. Por el contrario Wagner se alejó de la música “absoluta”, aunque en sus dramas musicales, la música es mucho más grande que la dramaturgia, incluso en el *Anillo* o *Tristán*, donde el drama es lo más cercano a igualar el poder de la música. En *Parsifal*, la trama dramática se externalizada por la música, y la sensación de desigualdad tanto en la calidad de la música como el drama en *Tannhäuser* acentúa la indignidad de la idea dramática global contra las mejores partes de la música (en el acto 1 y la conclusión del acto 3), las cuales son tan grandiosas como cualquier obra de Wagner. La sensación de que fragmentos de grandeza salen despedidos de un conjunto relativamente de mal gusto es particularmente agudo en *Tannhäuser*, la obra que Wagner constantemente volvió a revisar por más de treinta años; y considerada insatisfactoriamente resuelta al final de su vida: por como Cosima Wagner registró en su diario, está “terminado y aún sin terminar, porque para él parece que alguna de la música está subdesarrollada”, y también que su esposo “todavía debe el mundo *Tannhäuser*”. Werner Breig describe a *Tannhäuser* como “un trabajo en progreso, una pieza cuya forma fue cambiando continuamente a lo largo de la historia de su interpretación.” (65)

No hay mejor indicación de la creencia errónea de Wagner de que las ideas conscientemente subyacentes a sus obras representaron su esencia, que sus anotaciones a Cosima que “*Tannhäuser, Tristán y Parsifal* van de la mano”, (66) y que después de *Tannhäuser* y *Tristán* él no escribió nada nuevo (67) - en idea, estilo ni técnica. O como Wagner le escribió a Mathilde Wesendonck en 1860: “En cierto sentido muy profundo que sólo el Mundo Espiritual puede entender, puedo ahora sólo repetirme en nuevas obras: no puedo revelar ninguna esencia nueva de mi naturaleza.” (68) Wagner nunca se retractó de este fallo, incluso después de escribir *Parsifal*. Pero las ideas que subyacen a estas obras no son las claves de su esencia.

VI

Una iniciación o ritual de la fertilidad, o fiesta, implica gesto, movimiento, baile, juegos y deportes, banquetes y borracheras, orgías sexuales, disfrazarse, peinarse, usar maquillaje o tatuajes, pintura corporal y de caras, el uso de máscaras, y canto primordial. Junto con la recreación del mito, la narración, la curación, la resolución de conflictos y disputas - estas son las raíces de las artes. Fue a partir de tal matriz que el arte griego, la poesía, el teatro y la música evolucionaron y se diferenciaron, a lo largo de numerosas líneas de desarrollo. En la muerte y el renacimiento simbólicos asociados con la pubertad, los actos fúnebres y otros rituales ceremoniales, se encuentran los orígenes de la tragedia y la redención - en el arte, como el drama trágico Ático, y en la religión, como el misticismo órfico y cristiano.

Homero en el siglo VIII a.C. es un bardo, no un chamán, que escribe su versión de la poesía tradicional bárdica acrecentada durante siglos. Desplazándose hacia el pasado, esto sería un canto chamánico, tal como se encuentra hoy entre los Yaminahua de Perú. Luego, en la Atenas del siglo V A.C., el drama trágico se desarrolla a partir de los rituales dionisiacos y órficos, que también representan restos del chamanismo - en ciertas maneras más "vírgenes" en que se conservan las cualidades multimedia del ritual prehistórico. En la palabra griega *musike*, Wagner vio "los tres géneros artísticos puramente humanos en su unidad original", es decir "la danza, la música y la poesía." Como Ulrich Müller escribe:

"Es un sentimiento de unidad que luego se perdió y que Wagner trató de restablecer con su nueva "*Gesamtkunstwerk*", u obra de arte total. La idea propuesta por Nietzsche en su *Nacimiento de la Tragedia fuera del Espíritu de la Música* de 1872 (una idea explícita en el título de esa obra) ya había sido desarrollada por Wagner con referencia al drama griego tanto en el esquema básico de su argumento como en el lenguaje metafórico que había utilizado para exponerlo." (69)

En el siglo V a.C. el drama de Atenas se fusionó con las tradiciones de la poesía épica que fluyeron desde Homero, por lo que Esquilo, Sófocles y Eurípides son los frutos de una convergencia de muchas hebras de desarrollo desde el antiguo chamanismo y retienen el núcleo esencial de esta creatividad imaginativa primordial. Nietzsche vio la tragedia ateniense como

una síntesis de la épica apolínea y la lírica dionisiaca, que irrumpió en el arte más grande que el mundo haya conocido.

Las respiraciones psíquicas, agitadas, suspirantes, a medio despertar en la música de *Parsifal* son como la respiración pesada y el soplo de humo de un chamán visionario alucinando, explorando las profundidades primordiales del ser: el “magnetismo animal” de toda vida orgánica, el libido humano de la psicología arquetipal, la “energía orgón” de la terminología de Wilhelm Reich: las fuerzas de la vida de toda la naturaleza, orgánica e inorgánica. La música tiene un sentido de sufrimiento diabólico, de hombres y mujeres solas, agitándose en el universo, aunque primordialmente relacionado con la materia inorgánica, toda la vida orgánica y el resto de la humanidad: anhelando sentir a uno con ellos de nuevo aún permaneciendo consciente, racional y capaz de sensibilidades más allá de las de todos los otros tipos de materia y vida; erótico en el sentido de sentirse parte de la conexión del sol con el *Urgrund*, de luz mezclándose con el inconsciente, de día masculino entrando en la noche femenina y viceversa.

Citaré extensamente aquí desde una sección llamada *Éxtasis Y Erotización Suscitado por la Música de Wagner*, en el ensayo de Isolda Vetter *Wagner en la Historia de la Psicología*:

"En el caso de Wagner, la investigación en el campo de la psicología pública ha sido hasta ahora obstaculizada por un cierto tabú, considerando que su música - o más bien su drama musical - en repetidas ocasiones se ha asociado con estados de trance y sentimientos de éxtasis. Susanna Grossmann-Vendrey, una de las expertos más conocedoras de las reacciones a Bayreuth en la prensa alemana, habla, por ejemplo, de “numerosos testimonios de estados de trance cercanos al éxtasis en la audiencia de Bayreuth.” Este tipo de experiencias, sin embargo, fueron objeto de gran alcance limitaciones sociales: “En el oeste, los estados de trance y éxtasis inducidos por la música fueron mal vistas desde el siglo XIX en adelante, por lo menos fuera del ámbito de las costumbres nacionales, por lo que las descripciones de ellos (como el vals vienés) son, en su mayor parte, correspondientemente peyorativos. “Sin embargo, escritores explícitamente intelectuales se han incautado en el tema de la intoxicación wagneriana, ha sido obstinadamente ignorado por la ciencia, tal vez en consonancia con la idea de que la mitad

izquierda (o “racional”) del cerebro se supone no saber lo que la mitad derecha (o “emocional”) puede sentir.....

“En el caso de los trabajos de Wagner, el tabú estético ligado al éxtasis musical debe haberse combinado con el tabú moral asociado con el éxtasis del amor sexual para producir una barrera particularmente inexpugnable, por lo que sólo en la subcultura de las audiencias musicales no profesionales se ha hecho justicia al sentido erotizante de la música de Wagner en la forma del más o menos evidente secreto a voces.... Bernard Shaw admitió en *El Wagneriano Perfecto*, publicado por primera vez en 1898, que Wagner había rastreado el “amor poético” a su “supuesto” origen en la pasión sexual, el fenómeno emocional que ha expresado en la música con una franqueza y un naturalismo contundente que posiblemente habrían escandalizado a Shelley. El dúo de amor en el primer acto de *Las Valquirias* es llevado a un punto en el cual las convenciones de nuestra sociedad exigen la caída precipitada de la cortina; mientras que el preludio de *Tristán e Isolda* es asombrosamente intenso y una traducción fiel a la música de las emociones que acompañan a la unión de un par de enamorados. Christian von Ehrenfels recordado ahora sólo por haber acuñado el término “calidad de Gestalt”, fue el propio abogado de la reforma sexual que vio en Wagner “el erótico más potente jamás producido por la Madre Tierra”.....

“Mientras trabajaba en la partitura de *Tristán*, el propio Wagner había escrito estas, medio en broma, pero quizá también medio-graves líneas a Mathilde Wesendonck: “¡Niña! ¡Este Tristán se está convirtiendo en algo *terrible*! ¡Este acto final!..... me temo que la ópera será vetada (eso) estará ligado a volver a la gente loca”. (70)

Estos comentarios son elocuentes sobre el lado creativo-extático del chamanismo, su continuidad en el arte moderno europeo, y especialmente en Wagner; y sin embargo, su negación por el mero establecimiento social que convirtió la adoración a la música de Wagner en un culto. Esta esquizofrenia de la civilización occidental - por un lado *necesitando* éxtasis erótico-visionario, por otro condenándolo y negándolo- es parte de la represión libidinal de la cultura occidental, su separación habitual de lo carnal y la experiencia espiritual y su consecuente temor de un “retorno de lo reprimido”. Ernst Bloch se expresa así de la evolución de la música en la

civilización occidental “cristiana”, la cual ha creado profundos dualismos entre el cielo y el infierno, el cuerpo y el alma, la naturaleza y el espíritu:

"Incluso hoy en día encontramos en todas las tribus salvajes una confusión cambiante y misteriosa, y quizás no hay diferencia significativa entre esta y las danzas de los derviches o la danza de David delante del Arca. Esta rotación no es sólo intoxicante físicamente como representaciones de la caza, el deseo y movimientos convulsivos de diversa índole, pero es además de un carácter completamente estelar. Los derviches danzantes están participando en secreto de la danza de las huríes, de hecho, de los ángeles, en una danza circular y girando alrededor de su propio eje hasta que los espasmos, el desmayo y el éxtasis sideral tienen lugar. Para las huríes, son considerados como los espíritus de las estrellas que controlan los destinos. Imponiéndose a sí mismo esta rotación imitativa, el derviche pretende ajustarse a las constelaciones, para absorber y para atraer sobre sí mismo el flujo de salida de los *primus agens* en torno al cual giran las constelaciones y cuyo esplendor eterno es en su mayoría contemplado directamente por las estrellas. Así pues, el derviche baile realizaría, como Ibn Tofail ha explicado, los diferentes tipos de movimiento rotativo como un deber. Incluso Dionisio el Areopagita elogió el movimiento rotativo del alma como su retirada en sí mismo, ya no con el fin de copiar el círculo de los espíritus estelares en la revolución de las esferas celestiales, para estar seguros, sino más bien - con el inicio del divorcio de todo éxtasis dionisiaco o mitraico - para que el alma se retire en un movimiento cíclico en su propio terreno de belleza y bondad. Así que al final, cualquier convulsión exterior fue rechazada como pagana por las primeras comunidades cristianas. Es decir, el canto que acompañaba el baile sobrevivió como un estimulante religioso; pero al igual que el sonido lascivo de los instrumentos musicales era abominable, también lo hicieron las vigorosas y diversamente divididas medidas de la antigua danza parecidas en contradicción con las quietas aguas del temperamento cristiano. Esto dio lugar a la hora del cambio de la coral, la cual fue mera y armónicamente sugerida - antipagana en su absoluta falta de tensión, a menos que ya afirmemos encontrar una tensión en el más tranquilo de los movimientos hacia la tónica." (71)

Esto explica en parte por qué la civilización occidental moderna ha intensificado tanto las contradicciones en la experiencia de, y en las recepciones a, el artista-chamán, que son comunes en cierto grado en todas

las culturas. En su esencia implican simultáneamente tanto una reverencia amorosa como una hostilidad marginalizante. El miedo en la civilización occidental moderna y la sospecha de vuelo extático son comunes al puritanismo moral religioso tradicional, al racionalismo, al conformismo burgués y las orientaciones de izquierda y feministas que dicen que es el precursor del fascismo o la dominación de la mujer. Estas actitudes reflejan el destierro de Platón de la poesía y la música frigia - que fue especialmente salvaje, extático o trágicamente intensa - de su República, para que no perturben su jerarquía totalitaria y el imperio de la razón.

El poder chamánico de la música de Wagner no tiene por qué haberse convertido en parte del proceso de magia oculta negra de Hitler, o la malvada fuerza psíquica, no más que la celebración de Nietzsche a lo dionisiaco que no tenía ninguna implicación proto-fascista necesaria. Como con cualquier chamán amazónico o el pintor surrealista del siglo XX Max Ernst, las buenas intenciones de un fuerte visionario le conducen a través de todo tipo de involuciones y experiencias extrañas. Aunque él evitará la Presencia Maligna, él tiene que saberlo. Nadie mejor que un loco decide plantearlo/levantarlo y montarlo, a sabiendas que lo destruirá y todo a su alrededor. Sin embargo, sus técnicas *pueden* ser apropiadas por un simple mago negro. La relación entre Wagner y Hitler (que se jactaba de forma explícita de haber creado su propia religión fuera de *Parsifal*), puede de alguna manera ser similar a esto.

Los aspectos mágicos, embrujados y cautivadores en la experiencia de la música de *Parsifal* - especialmente la de Klingsor y Kundry - van mucho más allá, en la sutileza de contenido - en ambigüedad, enigma, contradicción - los temas de la trama, al igual que la experiencia de la angustia y la agonía (especialmente en la música de Amfortas) van mucho más allá de las razones de la misma conforme a lo dispuesto en la trama mítica. En general, las profundidades del sufrimiento, el dolor, la alegría, la determinación estoica, el amor, el deseo erótico y del puro misterio de la vida salvaje, delirante e intensa, y del anhelo incontenible y la aspiración por un ideal, ganan totalmente la trama dramática y gran parte de la libretto - es decir, las palabras como portadoras de significado más que de sonido, resonancia o asociación poética. El mundo de los Caballeros medievales del Grial no proporciona una metáfora mítica lo suficientemente fuerte o convincente para este grande de todos los dramas-en-la-música, - un drama que capta la

esencia misma, y mechones ultra-periféricos de la fantasía, en la existencia humana.

Absolutamente, que *Parsifal* escuchada con los ojos cerrados (como Nietzsche escucharía a *Tristán*) es la gran *Gesamtkunstwerk*, pero no en la manera que Wagner conscientemente pretendió. Une música, palabra y visión - la visión de la imaginación interior siendo mucho mayor a lo que se puede crear en un escenario. Quizás el deseo tardío de Wagner por una “etapa invisible” reflejaba un despertar de la conciencia de esto en su mente, al igual que su intención expresada de escribir una sinfonía en el último año de su vida. La unidad de la música, la palabra y la visión de Wagner (especialmente *Parsifal*), es una recreación, no sólo de la antigua unidad artística ateniense - en drama trágico, poesía, música y ritual - sino de chamanismo primordial, como la practicada por la Yaminahua en las selvas tropicales del este de Perú. El Yaminahua canta sus encantamientos mágicos y con los ojos cerrados se centran en las visiones alucinógenas interiores de espíritus y ancestros traídos a la existencia por la ayahuasca y concebido con la guía del chamán. La esencia de su cultura está aquí - mito, cosmología, magia - en palabra mágica, música y visión interior.

Fue la gran visión de Nietzsche que aunque Wagner pudo haber pensado que su creatividad musical continuada del texto, la trama o la idea de sus dramas musicales, de hecho, era autónoma de la misma. Otros estudiosos de Wagner también han creído que la música estaba en su mente antes que el libreto. Wagner pudo haber experimentado en el nivel consciente, por ejemplo, la idea de la “muerte de Siegfried” como la fuente de esa música increíble, pero en realidad tiene sus orígenes en algún lugar mucho más poderoso, en el *Urgrund*, el “indescifrable”, más profundo que la Voluntad. En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche habla del tema de la poesía lírica y trágica como el “Terreno del Ser”, y tal vez esto es igualmente aplicable a la música de Wagner. Tomemos de ejemplo la apertura de *Das Rheingold*, - agua en aguas profundas, líquido amniótico, burbujas cósmicas primordiales de luz. Del mismo modo podemos decir - aunque Nietzsche no parece haber visto esto debido quizás a su creciente disgusto con Wagner en su totalidad - que la música del último no confía en, no necesita, sus ideologías fatuas y odiosas de arianismo Germánico o antisemitismo. En general, la razón de que el ser creativo de un “artista burgués” pueda estar en tal contradicción con su auto-reflexión consciente, está bien explicado por Lukács en su *La Edad de Goethe*:

“.....el procesamiento crítico debe proceder en dos niveles: el histórico y el estético-sistemático. Es precisamente en su obra artística inmediata que es casi imposible para el artista burgués, incluso si tiene un nivel muy alto de conciencia, ver con plena claridad la base histórica de los problemas que plantea. El material que extrae de la vida contemporánea se define y se condiciona de una manera particular, y él mismo nace en una tradición definida de formular cuestiones estéticas. Independientemente de si su actitud a este material y esta tradición estética es positiva o negativa, él intenta encontrar su camino en esta compleja situación sin ser muy claro acerca de las categorías sociales verdaderamente decisivas que determinan a ambas, y en muchos casos sin siquiera luchar por tal claridad..... (Nosotros) debemos aprender a analizar esta relación conceptualmente y obtener una distancia sistemática tanto histórica como críticamente con respecto a las opiniones de los grandes artistas sobre su propio trabajo.” (72)

Las ideologías antisemitas de Wagner no se pueden negar, incluso en las ideas de sus dramas musicales, pero eso no quiere decir que en realidad están implicadas en su música. Y aunque inquietante, este hecho no es realmente tan sorprendente. ¿No asumimos que la escultura de Praxíteles o la poesía de Homero, Píndaro, Esquilo, Eurípides o Sófocles tienen una existencia independiente de la creencia en los dioses del Olimpo o la superioridad racial griega? ¿Que la pintura de Leonardo da Vinci trasciende el cristianismo como la música de Schostakovitch - aunque siempre “socialista” en algún final, sentido verdadero – expulsó cualquier compromiso miserable con el estalinismo? Pero es, por supuesto, lo reciente de Wagner en contraste con los antiguos griegos y las terribles repercusiones del antisemitismo después del tiempo de Wagner lo que hace que la contradicción moral entre su conciencia filosófica y su ser creativo parezca tan grave.

Es el Wagner que no se comprometerá artísticamente ante esos con poder, ni delante de los filisteos o cualquier otro; que expresará sus sentimientos, será él mismo total y completamente a dondequiera que eso lo lleve, sin importar lo extraño de los estados emocionales, estados de ánimo y las vivencias a donde sea arrastrado; que impulsará su experiencia a la máxima intensidad demoledora, sentir hasta el final, ser lo que no puede dejar de ser (artísticamente) a pesar de las privaciones, el sufrimiento, la persecución que

esto le causa - este es el Wagner que es nietzscheano, quien a pesar de cualquier capacidad consciente del sufrimiento (caracterización de Nietzsche de los griegos en *El nacimiento de la Tragedia*), porque dice tan total y profundamente Sí a la vida y es capaz de tomar todas las alegrías y las penas, ya que están todas “entrelazados en el amor” (expresión de Nietzsche en *Ecce Homo*). Este es Wagner el artista-creador-chamán, como Shakespeare de los Sonetos que ama totalmente, eternamente; a pesar de todo el dolor abrasador, inamovible y que aprende de las dualidades oscuras de la verdad erótico y metafísica, y que al igual que Shelley habla de “.....esa mejor filosofía, cuyo sabor / hace estas filosofías de pesimismo o cualquier otra cosa, es una persona que tiene un “infierno común de frío exquisito, nuestra vida, una condena/ Tan gloriosa como un intenso martirio”(en *Epipsychidion*).

De hecho, como muestra Dahlhaus, los puntos de vista de Wagner y Nietzsche llegaron en última instancia a coincidir, aunque su naturaleza fatuamente testaruda e infantil les impidió reconocer (o admitir) esto, prefiriendo en cambio protestar como si divergieran totalmente - quizás debido a resentimientos personales entre ellos. Ambos llegaron a estar en desacuerdo con el ideal de una “obra de arte total”, la idea de que un arte que unía a todos los medios (la poesía, la música, el teatro, el movimiento, las artes plásticas) e hizo un llamado a todos los sentidos estéticos simultánea y “sinestésicamente”, sería el más grande de los artes y el heredero de los mayores logros de la humanidad desde la tragedia ateniense hasta la Novena Sinfonía de Beethoven. Ambos se dieron cuenta que si la ópera o el teatro musical eran geniales – el de Wagner o de cualquier otra persona - era la música lo grandioso; la trama, el texto, las palabras, la idea, el drama, etcétera, en ellas eran sólo la ocasión para la grandiosa (“divina”) música; que éstas deben ser lo suficientemente buenas para permitirle al genio dentro del compositor volar, pero que no fueran socios iguales, ya fuese en la cronología psicológica de la creación (Nietzsche hace hincapié en que esto es tan independiente de cómo el compositor cree que crea), o en términos de prioridad metafísica. El hemisferio derecho - el ámbito natural de la música y la intuición - supera al izquierdo, la esfera del significado lingüístico, convirtiendo las palabras en una especie de sonido musical.

De hecho, incluso si una gran “obra de arte total” *fuera* posible - y ninguna ha sido creada; las que existen han sido triviales - Wagner no creó ninguna. Sus libretos funcionan como ingredientes muy potentes en su música, como

palabras incorporándose a la música, pero no podían ser consideradas grandes obras literarias por sí mismas. Wagner no era un genio en la etapa de trazado o dirección teatral; mientras que las tramas, las concepciones filosóficas e incluso el drama teatral de su obra - aunque a menudo bueno y siempre una levadura eficaz para su genio *musical* - no son un parche en su música. El drama de sus obras está *en* la música. Wagner no era Homero o Shakespeare, ni un Brecht o Pirandello. Él estaba sólo por encima o en el promedio en estas actividades. Es sólo como compositor de música que Wagner es tan grande como cualquier gran artista que el mundo ha producido hasta el momento: totalmente único, extraordinario, un espíritu del universo más allá de la comprensión normal. Creador de una belleza heroica bastante sorprendente, destructora, insuperable y en última instancia incomprensible. La música va absolutamente más allá de cualquier filosofía. Es infinita, absoluta, como el propio Wagner la describió (en esto por lo menos él estaba en lo cierto): “divina”.

En realidad es evidente que Wagner avanzó hacia una estética de música “absoluta” al final de su vida, al igual que Nietzsche y lejos de cualquier “drama musical” o ideas de “obras de arte total”. Como John Deathridge escribe: “La idea de la autonomía musical dentro de una obra músico-dramática, también, es claramente parte de la filosofía del compositor de Parsifal, que se había decepcionado del teatro y cuya ambición de escribir sinfonías llegó cada vez más a dominar su ideas sobre la música y la estética en sus últimos años.” (73)

Deathridge considera que el “intento” del musicólogo Alfred Lorenz de probar que Wagner era exactamente lo contrario del “actor” que Nietzsche le acusó ser, fue un hito no sólo en la investigación Wagner sino también en la historia del análisis de la música. El punto crucial del argumento de Lorenz fue la afirmación de que los dramas de Wagner son estructuras musicales coherentes que no tienen que ver con los dispositivos operísticos ni con la aplicación mecánica a un texto de leitmotivs que crea algo anárquico y totalmente arbitrario. Usando una serie de gráficos y tablas que presentaban la música de Wagner principalmente en términos de analogías espaciales, Lorenz se dispuso a desalojar la crítica implícita en los perspicaces epítetos de Nietzsche. Según Lorenz, Wagner no era un *histrion* superficial enmascarado como el sucesor de Beethoven ni un compositor de ópera fracasado cuya música era superficial y sin forma. Más bien, él era un maestro de edificios

musicales de complejidad formal asombrosa minuciosamente organizados, “implacablemente saturados con el flujo del argumento sinfónico”..... Lorenz creía que había refutado exitosamente el reproche de la carencia de forma con la que Hanslick había calificado a Wagner, construyendo tablas impecables demostrando las enormes y formales extensiones de los dramas musicales y con la tendencia a una interpretación mística de la música de Wagner que ignoraba sus raíces en la tradición operística en que Lorenz (apoyó) la perspectiva tardía de Wagner hacia sus obras, la cual, a diferencia de *la Ópera y el Drama*, utiliza la autoridad de Schopenhauer para dar mayor peso al papel de la música en sus dramas que a sus otros componentes.” (74)

Así Wagner poco a poco se alejó de su visión inicial como se expresa en *Ópera y Drama*, en donde los contextos y significados extra-musicales, ideológicos e históricos de sus obras están hechos primordialmente, hacia uno donde lo que había evitado anteriormente como “absoluto” es central. De cierta manera es mejor así, si de hecho Susan Sontag está en lo cierto, que “pocos hoy día desconcertan, de la manera en que las generaciones de amantes de Wagner y temerosos de Wagner solían hacer, sobre lo que significan las óperas de Wagner.” (75) Deathridge considera algunos de los giros y los convierte en la comprensión crítica de la relación entre “significado” y la calidad “absoluta” de la música de Wagner:

“Los puntos de vista doctrinales de Houston Stewart Chamberlain, en cambio, no fueron compartidas por mentes independientes que tenían dificultades para aceptar la interpretación Bayreuthian estrechamente definida de las obras de Wagner. De hecho, muchos críticos y admiradores se sintieron obligados a plantear la cuestión del significado como un problema por sí mismo o para inventar estrategias que la bordeaban por completo. Nietzsche, que sintió “el deseo de disculpa” en la religión de la redención y “la totalidad verdaderamente sistemática del drama musical wagneriano” (Adorno), trató de exponer el carácter ideológico de la obra de Wagner promoviendo el “caso” Wagner al nivel de una catástrofe histórica y artística. Lorenz, un Bayreuthian, ciertamente, pero no wagneriano caza-leitmotiv, fue capaz de rastrear lo que él afirmaba ser vastos e intrincados patrones formales en los dramas sólo por separar rigurosamente la forma del contenido. Paul Bekker (1924) llegó incluso a escribir un libro entero sobre la base de un único concepto estético, “el arte de la expresión” (*Ausdruckskunst*), sin seriamente preguntarse qué era lo que Wagner se

suponía haber expresado. Depurar a Wagner de la contaminación de la ideología del Tercer Reich también requirió algunos espectaculares saltos mortales críticos, sobre todo en la posguerra Bayreuth. Wieland Wagner habló de “la forma de limpieza de la madera vieja” (*Entrumpelung*), produciendo imágenes de las escenas desprovistas de su carácter “reaccionario” - y como los escépticos eran propensos a añadir, la mayor parte de su contenido también.” (76)

Estos ejemplos reafirman o recalcan que la música de Wagner se escucha mejor sin el teatro visual – “cerrando los ojos”, como expresó Nietzsche – ya que, si bien recibimos la “madera vieja” o no hay contenido en absoluto para la producción de la escena; para repetir, el drama real del arte supremo de Wagner está realmente en la música. Como un ejemplo más de cómo la música de Wagner trasciende el texto, Deathridge cita a Dahlhaus:

“Las categorías de “progresistas” y “conservadores” escribe Dahlhaus, “llegan a ser bastante confusas cuando se aplican a Wagner, con factores musicales contradiciendo situaciones dramáticas... Son los “villanos”, los “antis”, Venus en Tannhäuser, Otrud en Lohengrin y Beckmesser en Meistersinger, que se presentan en un lenguaje musical explorador y aventurero. Por otra parte, la película de Syberberg de *Parsifal* está conscientemente sobrecargada con símbolos en diferentes niveles de significado, casi como si estuviera de acuerdo con la idea de que el trabajo es poco más que un espacio vacío para ser llenado con desechos culturales. Por otra parte, sin recurrir a los absolutos rígidos de los Antiguos Bayreuthians o las abstracciones neutras del Nuevo Bayreuth, establece como su objetivo nada menos que la obtención de toda nuestra atención hacia, y la participación apasionada con, la obra de arte en sí - una reclamación esencialmente wagneriana, como señala Sontag, que “se las arregla para perpetuar en una forma melancólica atenuada algo de las nociones de Wagner del arte como terapia, como redención y catarsis.”

Wagner converge con los mundos del chamanismo y del drama trágico de Ática, y el significado de su música es infinita, como es el significado de toda la música grandiosa. La discusión anterior apoya la idea de que como en las visiones chamánicas errantes, en oyentes de la música realmente “absolutos” puede proyectar sus propios significados, al igual que Wagner tenía *sus* propios significados *conscientes* para su música. Pero la música en sí

trasciende todo significado intelectual limitante, viniendo como lo hace desde el inconsciente individual y colectivo, el terreno nietzscheano cósmica del Ser o la Indescifrable. La ideología por sí sola no puede existir en la música, incluso cuando la ideología pudo haber inspirado o influenciado al creador de la música.

Igualmente, aunque las ideas de Wagner sobre Mito son muy profundas, su *música* es independiente incluso de ellas, a pesar de que palpó sus percepciones referentes al mito creativamente - su recreación del espíritu esencial del drama griego es real, sus ideas aquí fueron fértiles. El *Anillo* realmente es Esquilo moderno. Pero su música trasciende sus palabras como la *poesía*, ellas son arrastradas en la música para convertirse en sonido puro como parte del sonido puro total.

VII

Así como el arte y el resto de productos culturales en la sociedad burguesa se convierten en mercancía, el artista se vuelve dependiente de un mercado voluble e impredecible, precisamente como él o ella se emancipan. El Renacimiento pone en pie al artista “independiente de mente”, confiado en la expresión de su visión estética única que es reconocida por su público como propio, pero como su relación auto-siervo a su patrón disminuye, también lo hace su seguridad material y psicológica. Ya no es un estilo tradicional, una forma compartida o un estado de ánimo estético esperado que puede asumir que su público va a reconocer y apreciar, y en el que él mismo tiene fe y convicción. Ahora él debe innovar, crear anticipadamente el gusto existente, pero él no puede confiar en la sutileza o la capacidad de reconocer la profundidad de una audiencia.

A partir de entonces él puede ser un millonario o indigente, famoso y célebre o desconocido y miserable. Él puede ser admirado como una figura de culto o despreciado como un parásito inútil o vagabundo. De Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, quienes simbolizan los primeros arquetipos del artista en el mundo moderno a Bob Dylan, Jim Morrison o Jimi Hendrix, el mismo grupo de experiencias es ser encontrado. Pero este artista del mundo burgués no es más que la variante moderna del chamán - el visionario creativo-místico que siempre ha sido amado, necesario, celebrado en el asombro como él o ella son temidos, resentidos, exiliados o deliberadamente ignorados.

Un resentimiento primordial y envidia del poder del chamán y de la admiración y atracción que provoca en los demás, siempre se esconde detrás de la adulación de la artista en la sociedad moderna, tomando las formas del reaccionario-conservatismo o la ideología marxista, de feminismo puritano moralista o la crítica racionalista-cínica, ya sea desde la clase gobernante o su oposición supuestamente radical.

Esta ambigüedad en la posición social del artista/chamán está bien ejemplificada en la historia de la música clásica, ese producto extraordinariamente paradójico de la civilización burguesa occidental, ese ordenamiento del sonido en bruto en la artificialidad como Christopher Small (77) lo representa - esa construcción jerárquica de tonalidad, melodía y

estructura-en-desarrollo, la cual comienza, crece y se desarrolla en el tiempo, moviéndose a través de los conflictos y las tensiones hacia los clímax y resoluciones, conclusiones; hasta que el cromatismo y la disonancia de los compositores de finales del siglo XIX, especialmente Wagner, llevaron la tonalidad, la melodía y la estructura del desarrollo a sus extremos, permitiendo su disolución y abriendo la posibilidad de un nuevo tipo de música atonal 'moderna'.

¿Es la música clásica en algún sentido significativo música aristocrática o burguesa, como a veces se le llama? De J.S. Bach - organista de la iglesia y maestro de coro de la escuela, a Haydn - músico callejero virtual hasta que fue tomado como músico de la corte para Conde Esterhazy, para Mozart – quien nació en una familia de músicos ambulantes y nunca fue capaz de encontrar un puesto satisfactorio entre la aristocracia ni mantener éxito financiero continuo entre el nuevo público burgués en la Viena de su época; a Beethoven que critica la aristocracia: “Príncipes vienen y van, pero sólo hay un Beethoven”, y quien, aunque arreglándoselas bastante bien económicamente, siempre se sintió como un forastero marginado e incomprendido, enojado y rebelde hacia la sociedad establecida; a Wagner que se obsesiona sintiendo que es un exiliado dentro de la civilización filistea burguesa: los compositores clásicos ocuparon una posición extraña dentro de la sociedad europea. Tuvieron que recurrir en cierta medida mínima a los monarcas, o la aristocracia, o la Iglesia, o la burguesía, con el fin de sobrevivir para poder crear: un compositor necesita una orquesta y un público, a diferencia de un escritor o un pintor que a veces puede sobrevivir en un aislamiento bohemio, al menos por un tiempo. Llama poderosamente la atención la frecuencia con la que los “grandes” compositores no han sido fuertemente queridos por sus clases patronales - el comentario inmortal del emperador José: “Demasiadas notas, Mozart!”, es un emblema a esto.

Es un cliché de la cultura occidental que la “grandeza” de los compositores sólo es reconocida en la posteridad. La reputación de J.S. Bach fue mucho menor en su vida que la de su contemporáneo, Telemann (a quien Federico el Grande presentó como un ejemplo de la grandeza de Bach para emular), y Bach permaneció poco conocido hasta el “redescubrimiento” de Mendelsohn de él en el siglo XIX. Salieri y Kozeluch y una docena de otros compositores fueron más “exitosos” que Mozart en su vida, a pesar que posteriormente cayeron en el olvido. Se requirieron largos períodos para que Schubert,

Bruckner o Mahler fueran debidamente considerados. La primera parte de la carrera de Wagner es una manifestación arquetípica de extraordinaria grandeza no apreciada. Una representación de *Tannhauser* en París en 1861 tuvo un final prematuro a causa de abucheos y burlas. Al bajar el telón, Niemann, el tenor alemán fue visto sacudiendo el puño a la audiencia, con lágrimas de rabia y frustración en sus ojos. (78) Como la aceptación posterior de Wagner, en el *volkisch kitsch* pseudo-grandioso de Bayreuth, degrada esta imagen inicial del artista audaz, revolucionario y excluido, pero noble!

Sin embargo, los “grandes” compositores nunca provenían de las clases dominantes a las que tenían que conquistar, por lo menos en un grado mínimo. Cuando Mozart era empleado de los arzobispos Colloredo “la música era algo para ser entregado, un producto siempre listo de un siervo socialmente inferior cuyo asiento en la mesa de los empleados domésticos estaba un poco por encima de los del personal de cocina.” (79) Ni siquiera era un miembro de la Sociedad Vienesa de Compositores cuando murió: su música era demasiado apasionada, intensa y difícil para sus mecenas, “el elemento irracional e incomprensible, el contenido emocional “oscuro” de sus obras, irritó a muchos de sus contemporáneos” (80), aunque algunos reconocieran su grandeza. En sus últimos años, los dejó atrás por completo - sin intención, pero con plena conciencia, prácticamente incapaz de hacer otra cosa - en su desconcierto, superficialidad y resentimiento hacia su poco ortodoxo, socialmente crítico, incluso demoníaco, mundo de la imaginación.

La extraordinaria ‘tradición’ - de Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Verdi, Tchaikovsky, Bruckner, Mahler, Puccini, Richard Strauss, Schostakovitch: aunque podríamos añadir otros nombres, este elenco comprende la constelación principal de asombro, tanto ‘atemporal’ como también la encontrada en contextos socio-históricos específicos - ocupa de hecho una posición muy extraña dentro de la civilización europea occidental. La lista anterior representa un grupo extraño de inadaptados sociales – incluso más realmente que una lista equivalente de pintores ‘grandiosos’ o escritores de la Europa post-renacentista, a pesar de que estos últimos podrían parecer ser arquetípicamente más rebeldes y exiliados. Sus impulsos musicales e inspiración vinieron muy a menudo a partir de la música de las clases populares, o de grupos de forasteros marginados como los gitanos; sus sentimientos, experiencias, ideas y actitudes tendían asimismo a ser inusuales o no convencional desde la perspectiva de la

creación 'respetable'. La difícil situación de vida de Mozart parece personificar el enigma más perfectamente, y en última instancia, incomprensiblemente. Las últimas palabras de dos de las mejores biografías de Mozart, ambas obras maestras en sus propios derechos, se centran en este fenómeno. Esto es Alfred Einstein:

“La música de Mozart, la cual a muchos de sus contemporáneos todavía parecía tener la fragilidad de la arcilla, desde hace mucho ha sido transformada en oro, reluciente a la luz, a pesar de que adquiere un brillo diferente para cada nueva generación..... Ninguno de los restos mortales de Mozart sobrevivieron excepto unos cuantos retratos miserables, no hay dos de los dichos que sean iguales; el hecho que todas las reproducciones de su calavera, que le habrían mostrado como realmente era, se hayan derrumbado en pedazos parece simbólico. Es como si el mundo-espíritu deseara mostrar que aquí es sonido puro, conforme a un cosmos ingrátido, triunfante sobre toda la mundanidad caótica, espíritu del mundo-espíritu.”
(81)

Esto es Wolfgang Hildesheimer:

“Así murió Mozart, tal vez el más grande genio en la historia humana registrada. No sentimos ningún reparo en usar el cliché sentimental..... Empobrecido, roto (nuestro análisis nos obliga a conservar este cliché, también), él “apoyó la cabeza contra la pared” (un recuerdo dudoso del factótum Joseph Deiner, cuya presencia no ha sido verificada) y dejó su mundo, lo que, al final, consistía sólo de su ciudad, el escenario de sus inútiles esfuerzos..... Favoreció a músicos inferiores..... Fiel a las reglas de la tragedia, el rescate llegó demasiado tarde”.

“Con toda probabilidad, la cesura de su muerte ni siquiera molestó al círculo más íntimo de Mozart, y nadie sospechaba, el 6 de diciembre de 1791, cuando el frágil, fatigado cuerpo fue bajado a una fosa en mal estado, que los restos mortales de una inconcebiblemente gran mente estuvieran siendo enterrados - un regalo inmerecido a la humanidad, obra del arte de la naturaleza única, sin igual, y probablemente inigualable” (82).

‘El gran arte’ ha estado en oposición a, aplastado por, el *statu quo* de la civilización occidental: no es la crema de ella, y no expresa ni representa su

esencia. No hay 'canon' de 'grandes' artistas, escritores o compositores. Hay grandes artistas, escritores y compositores, algunos de ellos enterrados por los prejuicios de clase, sexo, nacionalismo o etnocentrismo, los cuales deberían ser desenterrados, resucitados y restituidos. Aquellos que han sido considerados grandiosos durante siglos por los organismos oficiales de la civilización dominante deberían ser re-indagados y si algunos de ellos resultan no ser tan maravillosos, entonces las 'vestiduras de emperadores' deberían quitárseles. Pero estas circunstancias se aplican a pocos: Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Max Ernst; o Bach, Mozart, Wagner, Schostakovitch; o Dante, Shakespeare, Goethe y Shelley, están 'ahí' por buenas razones. Lo que hay que preguntarse es: ¿cómo la blanca europea predominantemente masculina institución cultural burguesa los ha reconocido cuando su arte ha estado tan desesperadamente en contra de las normas de la civilización dominante? Aunque los poderosos han creado cultos alrededor de ellos, mitificándolos con el fin de afirmar y mantener su poder, ¿por qué se han vinculado a estos, como la señora Thatcher hablará de Shakespeare, aun cuando representan todo lo contrario de sus filisteas, machistas y estrechas perspectivas de odio? Podrían haber elegido figuras tan miserables como ellos mismos; ¿por qué eligen grandes artistas? Para tal vez inocular a las personas contra su significado subversivo o porque algunos de ellos, quizá la minoría dentro de los grupos dominantes – la burguesía, los europeos, los hombres, etcétera. - siente el salvajismo y la verdad de la Mona Lisa, La Boheme, "Mi amor es rojo como una rosa roja roja", a pesar de la normalidad con la que se sienten obligados a vivir, y ese es el punto! La magia de la verdad penetra aquellos que tienen oídos y ojos para ver u oír, a pesar de las circunstancias desfavorables. Marxistas – desde Marx y Engels mismos, a Plekhanov, a Arnold Hauser – han afirmado que el arte, la música y los críticos literarios y estéticos burgueses, han considerado importantes a los artistas correctos, pero por las razones equivocadas. Ellos, los marxistas, estaban en lo cierto, pero de nuevo tal vez por las razones equivocadas. Posiblemente una pequeña proporción de los grupos dominantes han siempre bordeado un reconocimiento de la verdad en el arte - ya la conciencia social no está totalmente determinada por ser social - y teniendo poder e influencia, han asegurado que Shelley - Shelley por el amor de dios! - forma parte del 'canon'!

Un conjunto de ideas extraordinariamente complejo y contradictorio apilados en torno a la idea de una 'gran tradición' o 'canon', de arte, música y

literatura fundamental de cualquier civilización. Con respecto a la civilización occidental, la idea se asocia a menudo con el conservadurismo, chauvinismo cultural, eurocentrismo y un compromiso político hacia el *statu quo*; pero a pesar de que esas relaciones sí se sostienen en algunos contextos culturales, no son en absoluto las únicas relaciones de significado posible. Al igual que con la 'tradición' en la antigua Grecia, China, u otras civilizaciones, la 'tradición' occidental a menudo se invoca en el nombre de una humanidad superior, de decencia humana en pensamiento y conducta, de 'valores civilizados' que algunas veces incluyen igualdad de derechos, justicia universal, o la rectitud moral que se resiste a la corrupción de la avaricia, la lujuria por el poder o la crueldad.

A veces la utopía imaginada de la 'tradición' se encuentra en el pasado, en cuanto a lo que se conoce como 'conservadurismo anticapitalista romántico'; en otros la alternativa radical para presentar la realidad o las tendencias aparentemente dominantes de la actualidad existe en el futuro, después de una transformación revolucionaria. Pero en la civilización occidental hay muchos momentos en los que el arte - ya sea concebido de forma conservadora o radical - es un baluarte espiritual contra el chovinismo, la barbarie, la injusticia, la opresión, el mercantilismo o la devaluación humana, y una fuerza para el rejuvenecimiento mágico de la belleza en la vida. En este nivel el dadaísta, carácter anti-arte del surrealismo toma su postura con respecto a los valores del movimiento de la Nueva Inglaterra gentil para el mejoramiento moral y artístico en América a finales del siglo XIX. Si los surrealistas tomaron inspiración de las estatuas de la Isla de Pascua, los bostonianos la tomaron de las culturas indígenas del suroeste de Estados Unidos. Para Sylvester Baxter y su círculo en la década de 1880, un entendimiento de la cultura Zuni permitió que un 'vínculo universal de hermandad' se estableciera y una unidad espiritual fundamental de la humanidad se convirtiera en manifiesto.

En el contexto global contemporáneo no hay necesidad que los valores culturales de respeto por una 'tradición' estén en conflicto con, por ejemplo, valores del pluralismo y la diferencia cultural. Es absurdo que exista un antagonismo o que haya una necesidad de elegir entre el estudio de Dante o Rigoberta Menchú. Hay un sentido en el que la rebelión contra toda opresión y devaluación humana está siempre en el nombre - o espíritu - de una calidad de la experiencia atemporal o primordial, rico y supremo en su naturaleza

incuantificable y absoluto, lo que podría llamarse la imaginación chamánica espiritual. Ya sea ideológicamente, es decir, en términos de la filosofía de la historia, su florecimiento yace en el pasado, se encuentra en el futuro, o es la esencia del presente - es decir, así sea visto conservadora, complaciente, o radicalmente; optimista o melancólicamente - la valoración de 'gran arte' debe implicar la valoración del carácter universal de la humanidad, que se celebra a través de una diversidad cultural infinita, tanto sincrónica como diacrónicamente. El sólo hecho que la igualdad entre las diversas identidades culturales en una sola humanidad global sea un valor socio-político superior, así pues el reconocimiento y la apertura imaginativa al gran arte de todos los tiempos y lugares, todas las culturas, épocas y tipos de creador individual, forman un valor estético supremo. Inconmensurabilidad estética sin jerarquía; igualdad política del valor en la diferencia; ambos dentro de una humanidad unitaria:

"... La unidad de la raza del hombre, no sólo en su biología, sino en su historia espiritual, que se ha desarrollado a manera de una sola sinfonía, con sus temas anunciados, desarrollados, amplificadas y girados, distorsionados, reafirmados y hoy, en un gran *fortissimo* de todas las secciones que suenan juntas, irresistiblemente avanzando a una especie de enorme clímax, fuera del siguiente gran movimiento que emergerá. Y no puedo ver ninguna razón por qué alguien debería suponer que en el futuro los mismos motivos ya oídos no seguirán sonando - en las nuevas relaciones de hecho, pero siempre los mismos motivos." (83).

El "problema Leavisite", de si hay o puede ser una cultura común en la sociedad moderna, ya sea de literatura, que puede hablar por todos como un chamán puede hablar a todos en su comunidad, o como un antiguo dramaturgo podía hablar a todos los atenienses; o de si los "falsos profetas" antes que los visionarios tuvieron la mayoría de la atención, es muy real. Las respuestas seguramente no se encuentran en la fetichización de Leavis, la canonización y la reificación de "la tradición", más de lo que se encuentran en el cálculo marxista de Lukács sobre que es una estética apropiada para el Socialismo Revolucionario, o en la ortodoxia de la imaginación anárquica de André Breton (como por ejemplo, el *Manifiesto por un Arte Independiente!* de Trotsky y Breton). No hay una respuesta teórica a este problema. Más bien, como dice Marx en las Tesis sobre Feuerbach, "la humanidad debe demostrar la parcialidad de su pensamiento en práctica".

Un punto crucial es que en las sociedades antiguas, aunque el chamán o poeta pueden haber exigido el cambio, seguía siendo de su sociedad, en un sentido paradójico reafirmandolo. Pero en la civilización moderna, él o ella es aplastado por la pirámide jerárquica; intrínsecamente (y esto se refiere al significado de los productos de su imaginación, si él lo entiende o no) no está en el pináculo, pero si jadeando por la parte inferior para su reforma radical.

La Sociología puede explicar cómo en particular los contextos sociales e institucionales han dado lugar a los específicos géneros y formas – tal como la Sinfónica en el centro de Europa en los siglos XVIII y XIX; pero no puede explicar la extraordinaria calidad, más allá de este mundo de Beethoven o la Novena Sinfonía de Schubert. La sociología del arte puede explicar los géneros, formas y hasta cierto punto el contenido intelectual de obras de arte en términos de procesos sociales - clase, género y otras estructuras institucionales - pero no completamente, en todo caso, la mágica experiencia peculiar de ellos, que es lo que distingue a los pocos que son 'grandes' de los muchos otros que pueden ser similares en términos de los géneros socialmente estructurados, formas, contenidos, etc. Una verdadera pregunta "política" es: ¿cómo han sido aceptados las 'grandes' obras por el establecido gobierno?, cuando sus significados trascienden, o subvierten, sus valores y prácticas; esto implica procesos de incorporación, cooptación, encerrando a través de otros sistemas de significado y ocultando las grandes obras, sin desterrarlos, como el destierro es difícil de sostener a largo plazo, ya que siempre hay pocas personas, incluso en el corazón de lo Establecido, que puede apreciar su valor a pesar de sus significados experienciales siendo opuestos a sus propios "intereses", como concebidos estrictamente dentro versiones simplistas del marxismo o el feminismo.

Así, la 'música clásica' no se entiende bien como la música dominante de la clase dirigente de la civilización burguesa, en un sentido mecánico de 'base y superestructura'; ni como 'música masculina' dentro de un feminismo rígido, ni como 'música blanca'.

En la inmaculada, milagrosa música de Mozart, Beethoven, Schubert, o Wagner, o en el poder poético inexplicable y la belleza de Esquilo, Dante, Shakespeare, o Shelley, la espontaneidad de la música improvisada 'popular' o de las tradiciones poéticas orales se mantiene. No tiene sentido contrastar

lo genial de la gran obra escrita contra las mejores tradiciones de improvisación, tampoco al beneficio de los valores estéticos, 'elitistas', 'formalizados' o al esnobismo invertido de preferir la música y la poesía no escrita. Las mayores producciones del espíritu humano están en ambas, de acuerdo con el contexto en el que fueron creados: es la grandeza del significado, del sentimiento, y pensamiento los importantes en cada caso, que han encontrado su forma apropiada - escrita o improvisación, como sea el caso. Y de todos modos, el contraste no es absoluto. Una gran sinfonía o quinteto es un espejo infinito, un todo, susceptible a interpretaciones ilimitadas; mientras que lo 'popular' o las tradiciones orales tienen sus reglas convenciones y formalidades. Uno no tiene que ser desviado de la insistencia que es, de hecho, posible hablar de un gran chamán Yaminahua, de Jimmy Hendrix, y de Schubert, en el mismo contexto.

Arte es el grito de socorro de los que lo experimentan, o un eco, el destino de la humanidad en sí mismos - por lo tanto pensó Arnold Schoenberg. ("Los placeres y dolores de la especie deben convertirse en propios", para usar la frase de Shelley). Su círculo en Viena eran chamanes arquetípicos con sus discípulos o acólitos: rechazados, incomprensidos, marginados, incluso odiados; pero no ignorados - su existencia fue muy notada. El chamán ignorado es mucho peor que uno odiado y rechazado; el odio y el rechazo a menudo son indicios de que en el tiempo él o ella serán reconocidos; pero siendo ignorado conjura la nada para el futuro. Schoenberg sondó la realidad de su tiempo y profetizó su futuro inmediato: el público Vienés sabía que instantáneamente e inconscientemente, pero no quería aceptarlo - conscientemente. Eso es muy diferente de una total falta de reconocimiento, lo que no provoca comprensión ni el tipo de antipatía violenta que es un síntoma seguro de una represión de lo que los sentidos inconscientes son ciertos, comprometidos a mantener un equilibrio psíquico falso.

La marginación del individuo "excepcional", especialmente el artista creativo, en sociedades modernas (así como en algunas sociedades tradicionales, como la China Imperial) es un contrapunto a éste, o el desarrollo en la difícil situación del chamán en las sociedades "primitivas". En las sociedades post-renacentistas europeas (y posteriormente también en las neo-europeas y otras sociedades modernas) que toma la forma de una falta de sensibilidad a los sentimientos, necesidades y experiencia cualitativa del artista (así como los aspectos de temor, resentimiento, envidia y culto a los héroes) - una

incapacidad 'filistea' o la negativa a aceptar su realidad subjetiva, si se aceptan o no las producciones artísticas de esta realidad. Es esta amplia experiencia del sufrimiento que, paradójicamente, permite al artista-chamán identificar muy bien con los sufrimientos de otros - ya sean individuos, grupos sociales particulares, sociedades enteras, o toda la humanidad.

Poco a poco esta experiencia se trabajó en una ideología en el siglo XIX que, reforzado por el gran respeto que algunos artistas y por el éxito financiero también alcanzado por algunos, llega a veces para glorificar cualquier excentricidad y condonar el egoísmo y desconsideración hacia los demás. La experiencia de Mozart se transforma en la de Wagner. La vanguardia "natural" de los artistas, que exploran nuevas experiencias, estilos de vida y formas de organización de la vida, y llegan a comprender la relatividad de la moral, las diferencias en las necesidades de los individuos, y que debe luchar contra la mezquindad, la restricción moral y formas de vida estrechas para su supervivencia espiritual, pueden llegar a ser degradado en un culto de la afirmación arrogante de las necesidades especiales de las personas "especiales", las cuales son consideradas a otros que no tienen, y en la satisfacción de las cuales otros pueden ser utilizados como meros medios instrumentales (como se evidencia en los períodos de la vida de Wagner, y como se formula en algunos de los escritos de Nietzsche).