

FIAT .:. LUXMAGAZINE

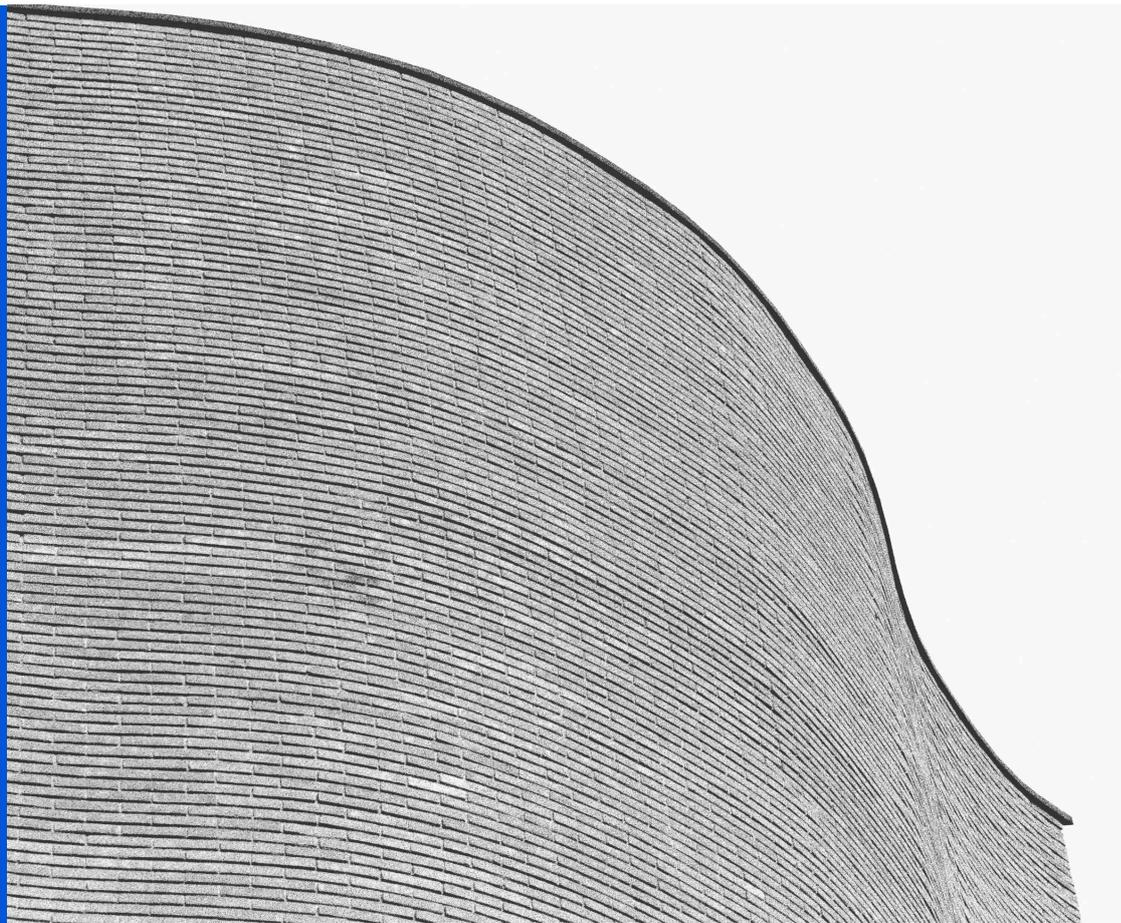
25 Elul 5771

Año I

Número 1

..

Equinoccio de
Otoño
2011



EN ESTE NÚMERO:

La Masonería como elemento de la sociedad civil. Su aportación a la construcción del espacio público

por Domingo García Marzá - Pág. 2

El alma y el espíritu según la Cabbalah.
Los grandes constructores

por Francisco Bellido de Sant Feliu - Pág. 10

Callé porque tenía muchas cosas que decir

por Mercedes Mañez - Pág. 12

Johann Sebastian Bach: retórica y simbolismo

por Ksenia Dyachenko - Pág. 13

La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R.:E.:A.:A.:

Plancha en cinco escenas, trazada para el S.:C.:M.:E.:

por Fernando de Yzaguirre - Pág. 20

La Flauta Mágica: simbolismo e Iniciación (parte I)

por María José Perete - Pág. 25

Franco Franceschi. Fotógrafo - Pág. 31

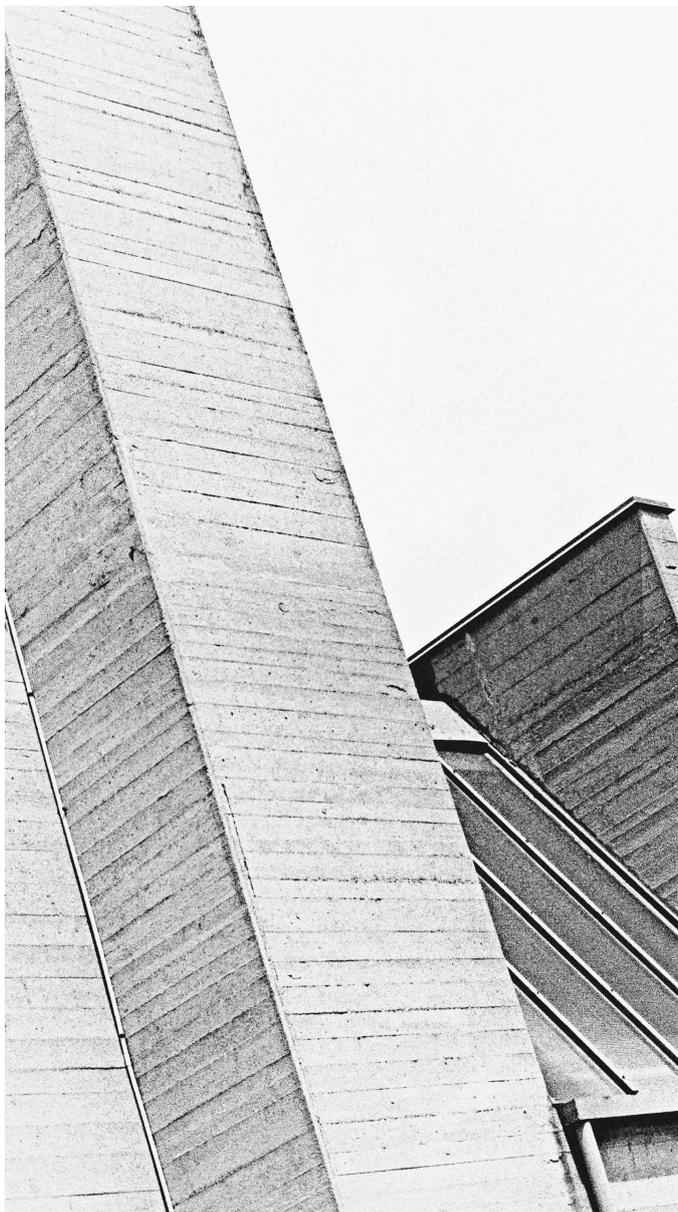
Cartas a la redacción - Pág. 32

La plancha fotográfica:

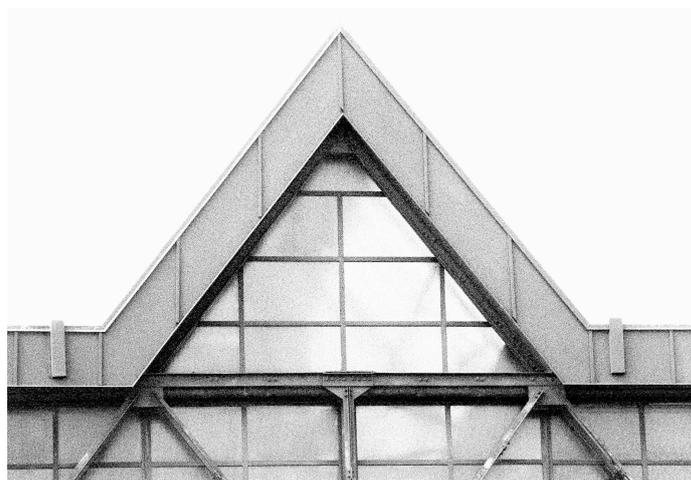
por Brenno Ambrosini - Pág. 32

Masoñecos

por Hermano Krause - Pág. 33



La Institución Masónica entra de lleno en la definición de sociedad civil y, como parte de ella, debe asumir su función y su papel en la sociedad global actual y en su futuro posible.



La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

Por Domingo García Marzá

Quiero dedicar esta breve exposición a una especie de aclaración terminológica, pues cada vez más oímos hablar de sociedad civil y es bien difícil saber a qué nos estamos refiriendo. Con este fin, utilizaré como hilo conductor una metáfora muy querida para el ideario masónico: la metáfora de la construcción. Mi objetivo es analizar la relación recíproca que existe entre la construcción de nuestra voluntad individual –nuestro carácter– y la formación de la voluntad colectiva. Es decir, la interdependencia entre la formación del individuo y de la sociedad. Mi intención es mostrar cómo la participación en la sociedad civil es un elemento clave en esta construcción recíproca. Y en este concepto de sociedad civil se incluye la institución masónica, con su pasado, presente y con sus perspectivas de futuro.

Para este fin, dividiré la exposición en tres partes. En primer lugar, se hará referencia a una función básica que ha

cumplido y puede seguir cumpliendo la masonería: su aportación al desarrollo personal. Veremos cómo los espacios privados de nuestra existencia no están, ni pueden estarlo, separados de la construcción de lo social. En segundo lugar, se introducirá el concepto de sociedad civil, como un espacio co-responsable de lo público, con su función básica en la generación de capital social. Por último, daremos tres características para definir un espacio público y nos preguntaremos si la institución masónica puede contribuir a su expansión

1. - De lo privado y lo público: acerca de la relación entre ética y política.-

La primera pieza en esta especie de aclaración terminológica preliminar tiene que ver con una cuestión que aparece en el boletín informativo de la Jornada “La Masonería del Siglo XXI - un nuevo espacio público” (Zaragoza, Mayo 2007)

La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

cuando se pregunta por el futuro de la masonería ¿Puede y debe ser más activa socialmente o se tiene que limitar a la especulación filosófica?

Como filósofo, más aún como filósofo de la moral, que no moralista, entiendo que ambas cuestiones no sólo no están relacionadas sino que no pueden separarse, son dos caras de la misma moneda. Como diría Kant, la práctica sin la teoría es ciega, la teoría sin la práctica vacía. Vaya de entrada que sin esta relación toda reflexión común no define más que un espacio yermo y estéril.

En lo que afecta a la reflexión ética la cuestión es más clara si cabe. Por eso me alegré al ver que la masonería tiene entre sus metas el estudio de la ética. Aristóteles en la *Ética* a Nicómaco diferenciaba entre saberes teóricos, como la física y la biología, y saberes prácticos, como la ética, la política o la economía. Siempre me ha gustado la sencillez y claridad con la que establece esta diferenciación: un saber teórico, se ocupa de lo que no puede ser de otra forma, por ejemplo la gravedad. Un saber práctico, sin embargo, se ocupa de aquello que podemos cambiar, de aquello que necesariamente construimos entre todos, de lo que es posible a través de la libertad.

La misma palabra “ethos” que Aristóteles utiliza significa carácter, lo que él mismo denomina nuestra segunda naturaleza. Lo mismo traduce la palabra latina *mores*, costumbres, la morada que construimos, nuestra propia vida. Yo no puedo evitar ser miope, pero sí construirme un carácter o personalidad y ser honrado, justo, solidario y comprometido, ser un buen profesional, prepararme bien o mal esta conferencia. Sí que puedo ir construyéndome, poco a poco, mi propia vida.

Ortega y Gasset entiende igual la palabra ética. Ser libres significa estar condenados a elegir, siempre estamos forzados a elegir entre varias posibilidades, y con cada elección construimos nuestra vida. De ahí que el ámbito moral no sea el ámbito de lo prohibido, de las restricciones, de lo negativo. Es más bien todo lo contrario, el ámbito de la capacidad que tenemos de hacer cosas, de salir adelante, del poder que poseemos como personas. Desde esta libertad de acción, el carácter no es más que aquello que cada uno está dispuesto a hacer de sí mismo.

Nuestro lenguaje más cotidiano, donde muchas veces nos refugiamos los filósofos, así lo indica. En mi lengua, cuando alguien está enfermo y no se recupera, cuando no tiene fuerza para emprender una acción, decimos que “no tiene virtud”. Igual ocurre, cuando utilizamos las expresiones “estar desmoralizado” o “bajo de moral”. No se está a la altura de lo que se puede dar, de sí mismo. La ética es, en este sentido, con sus valores y normas, con los comportamientos correctos, una fuente de recursos, un capital que debemos aprender a gestionar. Pero no adelantemos acontecimientos.

Lo curioso de este “construirnos a nosotros mismos” del que se ocupa la ética, es que es una tarea que no puede realizarse sin la presencia de los demás, esto es, de forma aislada y solitaria. Nuestra vida es siempre, e inevitablemente, una vida comunicativa, pues en el lenguaje están los valores y normas con los que conseguimos construir nuestra identidad. Nos decía Mead, desde la antropología, “somos lo que somos gracias a nuestra relación con los demás”, es decir, todo proceso de individualización es un proceso de socialización.

Esta es la fuente de nuestra especial vulnerabilidad, pero también nuestra fuerza. Nosotros no inventamos los valores, las normas, las costumbres, etc. cuya apropiación individual, configura nuestra identidad. Ya estaban cuando llegamos, estarán cuando nos vayamos. A lo sumo, y con gran esfuerzo, podremos cambiar el significado de alguno de ellos, introducir una nueva norma o derecho. Y, por supuesto, nunca solos.

El error de muchos enfoques teóricos, de muchas formas de pensar, ha sido creer que primero fueron los individuos con sus intereses, con su carácter y luego, con un pacto, construyeron la sociedad. La sociedad no es sólo un después. Es un antes y un después. La sociedad no es un agregado de individuos aislados, independientes, autosuficientes, como pasajeros de un autobús. Este atomismo social es el origen del tremendo individualismo que define a nuestras sociedades. Lo privado es dueño y señor, lo público una forma externa de mantener lo privado.

Si los elementos con los que construimos nuestra identidad están “socialmente dados”, debemos ser capaces de influir en estos valores, normas e instituciones, de apropiarnos reflexivamente de esta herencia si queremos seguir hablando de libertad y de autonomía. Decía Nietzsche en *Aurora* con su peculiar forma de pensar a martillazos: “fiate de tu corazón o de tus sentimientos –se dice. Pero los sentimientos no son ninguna cosa original. Guiarse por los sentimientos es obedecer a su abuelo y a los abuelos de éstos más que a los dioses que moran en nosotros, que son nuestra razón y nuestra experiencia”.

Debemos posibilitar una “apropiación crítica” de nuestra herencia cultural, de las expectativas heredadas, y esta tarea no es posible realizarla aisladamente. No veo otra forma de construir, como nos dice el ideario masónico, “una verdadera conciencia individual”, si no somos capaces de apropiarnos reflexivamente de lo que ya somos. Y para este fin hace falta la participación y el diálogo.

Para esta apropiación crítica, y para el crecimiento personal que supone, hacen falta espacios de diálogo, espacios donde la confianza sea tal que permita compartir opiniones, perspectivas,

La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

experiencias. Espacios donde sea posible discutir valores, estilos de vida, costumbres, etc. Donde sea posible abrirse a los otros, unos otros que comparten ese mismo interés en el desarrollo personal, en aprender de otras formas de sentir, de pensar, de vivir.

Da igual que se llame crecimiento personal o construcción del carácter, si la institución masónica consigue constituir un espacio de diálogo abierto entre sujetos autónomos y libres, que saben que poseen una base de igualdad y de confianza, y que reconocen esta interdependencia recíproca que nos define, están construyendo un espacio público. Una esfera donde sea posible sacar a la luz esta interrelación entre lo privado y lo público, discutirla y aceptarla o rechazarla con razones. Una institución que tiene como finalidad “reunir a personas que sin ella hubieran continuado ignorándose”, tiene una buena plataforma para hacerlo.

Recordemos ya para terminar este primer punto, que diálogo no significa etimológicamente dos, como solemos traducir en nuestros idiomas. El prefijo griego *dia* significa más bien “a través de” y habla del medio en el que se realiza y no del número de interlocutores. Esta es, como veremos, una primera aproximación al espacio público, espacio donde conjuntamente sujetos privados se preocupa, discuten, y se forman, sobre lo público. Con esta participación y deliberación va su formación como personas. El medio no es otro que la confianza. Veamos qué significa entonces sociedad civil.

2. - Más allá de estado o el nuevo protagonismo de la sociedad civil

La palabra “política” parece hoy exclusiva de nuestros representantes en el sistema democrático. Incluso se está convirtiendo en una señal de buena educación no hablar de política. Sin embargo, en mi opinión, hablar de “Política”, en mayúscula, es lo mismo que hablar del “mejoramiento de la humanidad”. Si hablamos de cómo incrementar, sino la felicidad sí la justicia, en nuestras sociedades, estamos hablando de política. En suma, del poder necesario para definir y satisfacer nuestros intereses individuales y colectivos. Aquello que me gustaría mostrar en este segundo punto, es que los espacios públicos en los que es posible asumir esta co-responsabilidad por lo público, no se limitan al estado y a su sistema parlamentario.

Pero cuidado con la palabra “política”, de nuevo hace falta una aclaración terminológica, pues no es posible prescindir de ella. Veamos el porqué.

Aristóteles, de nuevo, nos define a las personas como “seres políticos” y hoy traduciríamos como seres sociales. Para él, siendo la ética importante, la política lo es más, es “más divina” nos dice, porque no se ocupa de la felicidad individual, sino

del bien común, de la felicidad y justicia de la sociedad. Ahora ya sabemos por qué: porque la sociedad es condición de posibilidad de nuestro desarrollo individual. De ella dependen nuestro concepto de familia, de educación, de colectividad; en ella se cristalizan nuestros valores y deseos; en ella se conforman las instituciones en las que no sólo naceremos, sino creceremos y nos realizaremos.

Por eso no hay que tenerle miedo a la política mientras entendamos por este concepto, como diría Habermas, “la construcción de la opinión y la voluntad común”. La construcción del sentido de lo que hacemos como colectividad y de las decisiones que tomamos. La construcción de lo público en definitiva. La política tiene que ver siempre con el poder y este con la capacidad que tenemos de definir y satisfacer nuestros intereses. La política puede entenderse como el arte de lo posible, siempre y cuando no dejemos que otros, los expertos, definan lo que es lo posible y lo que no es. Si no somos capaces de pensar y debatir sobre qué queremos ser como colectivo, cómo queremos vivir en comunidad, dejaremos la tarea de entendernos a nosotros mismos en manos de los políticos. Y esta no es, como estamos experimentando en estos días, la mejor solución.

Pongamos un ejemplo de lo que se quiere decir. Hemos quedado que nuestra conciencia y nuestra voluntad se forman a través de valores y roles sociales, a través de la familia, la escuela, los medios de comunicación, etc. Estas instituciones son las que “posibilitarán” un tipo de persona u otra, un tipo de ciudadano u otro. Por ejemplo, depende de lo que entendamos por salud y por justicia, “veremos” bueno o malo, nuestro sistema sanitario.



La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

Lo mismo ocurre con la universidad, con nuestro sistema judicial, etc. Estas cuestiones nos llevan de la ética a la política, dedicada a la plasmación de las ideas morales. Son temas demasiado importantes para dejarlos en manos de nuestros políticos. Me gustaría utilizar una definición de un querido maestro como ha sido J.L. Aranguren para entender esta función de la ética política, que no es otra, según nos dice en *Ética y política*:

“enseñarnos cómo ha de ser y organizarse una sociedad y de acuerdo a que principios debe gobernarse para que esa sociedad y ese gobierno merezcan el calificativo de justos”.

Sea cual sea la respuesta que demos de buen seguro que incluye siempre la palabra “democracia”. No vamos a entrar ahora en reflexiones que pertenecen a una teoría de la democracia, sólo insistiré que poco a poco la palabra democracia se ha confundido con la de estado democrático de derecho y éste con el conjunto de instituciones que lo forman: partidos, parlamentos, jueces, funcionarios, etc. Por decirlo pronto y fácil, en nuestros actuales sistemas democráticos parece que se confunda la responsabilidad pública con la responsabilidad estatal. De esta forma, el estado y sus instituciones no serían sólo el garante último de los derechos que aseguran “lo público”, sino su único valedor, su único responsable. Dejando fuera del “juego político”, de la construcción de lo social como aquí le hemos llamado, a toda una serie de actores individuales e institucionales que poseyendo poder y formando parte de nuestras democracias, parece que no tengan nada que ver con ellas. Pongamos de nuevo un ejemplo de lo que se quiere decir.

Nuestras empresas, muchas de ellas multinacionales, y con ellas nuestros directivos, tienen una responsabilidad que muchos creen que empieza y termina con el beneficio económico, más cumplir por supuesto las leyes. Responsabilidad recordemos que viene de responder, de dar cuenta de lo que se hace con los recursos de todo tipo que la sociedad le “presta” a la empresa para funcionar ¿Se responde sólo con los beneficios económicos de unos cuantos?

La sociedad, la opinión pública, sabe que no es así. También las empresas son responsables de las repercusiones de sus actividades en el medio ambiente, al igual que lo son de las condiciones laborales de sus trabajadores, de su empleabilidad, de la salud y seguridad en sus puestos de trabajo; también lo son de su aportación a la comunidad en la que operan, en su contribución al desarrollo, etc. El estado garantizará un mínimo común para su actuación, pero no agota su responsabilidad. Tienen poder y deben responder de este poder ante una opinión pública mucho más atenta y exigente e, incluso, mucho más rápida y eficaz que los tribunales. Si esto es así, ¿es posible seguir manteniendo que la empresa es una actividad

privada que nada tiene que ver con la responsabilidad pública?

Si jugamos con la metáfora del cuerpo social, las instituciones estatales, los partidos, parlamentos, etc., son el esqueleto que “soporta” todo el cuerpo, pero le faltan aún la carne, los nervios y, lo más importante, las ideas. El sentido, nos dirá un filósofo decisivo como Gramsci, es propio de la sociedad civil, de hecho ésta no es más que el conjunto de instituciones productoras de sentido. El sentido, añadirá Habermas mucho tiempo después, nunca se produce vía administrativa, pues aporta los valores con los que interpretamos la realidad. La tradición hermenéutica ha trabajado a fondo esta construcción del sentido.

El concepto de Sociedad Civil, como cualquier categoría que intente definir una realidad social, está lejos de ser uniforme. Desde sus orígenes se trata de un término que siempre se ha definido en relación con el Estado, precisamente como la red de estructuras sociales que no depende directamente de él. Pero esto no significa que pueda entenderse sin el estado, sin la garantía e una serie de derechos como los de reunión, asociación, expresión y, más aún, sin la garantía de los derechos sociales y económicos que garanticen la igualdad necesaria para participar libremente. Sin estos derechos, no hay sociedad civil, al menos, una buena sociedad civil.

Desde estas coordenadas la Sociedad Civil podría definirse, en palabras de Walzer en *Esferas de la justicia*, de la siguiente forma: “con la palabra Sociedad Civil se hace referencia tanto al espacio cubierto por las asociaciones humanas no-coercitivas como a la red de relaciones creadas para la defensa de la familia, la fe, los intereses o la ideología que cubren este espacio”. El eje central de toda definición de Sociedad Civil parece girar en torno a este carácter no-coactivo de sus prácticas e instituciones.

La idea básica radica por tanto en esta voluntariedad a la hora de establecer cualquier tipo de relación social, de coordinación y cooperación social. Es una esfera donde las personas como clientes, consumidores, accionistas, directivos, pero también como miembros de cualquier otro tipo de organizaciones, ponen en común su voluntad para resolver los problemas. Una esfera siempre vinculada a la participación activa de los individuos, a su capacidad para realizar acuerdos libres y voluntarios en aras de satisfacer sus intereses, ya sean personales, comunes o universales. Lo más importante en esta esfera es la utilización de las capacidades y recursos de los sujetos y las organizaciones para el logro de compromisos y acuerdos, para establecer los lazos que posibiliten las relaciones humanas, institucionalizadas formalmente o no.

Dentro de la sociedad civil como una esfera social propia nos encontramos con diferentes actividades

La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

e instituciones que persiguen intereses diferentes. Nos encontramos con asociaciones cívicas, con movimientos sociales, con iglesias, con medios de comunicación, con las empresas, con las patronales y con los sindicatos, con las organizaciones de consumidores, con clubes de opinión, con foros cívicos, etc. Un conjunto de asociaciones y públicos caracterizados siempre por constituir acuerdos que llevan a cabo los individuos o las asociaciones en nombre de sus propios intereses y en defensa de su libertad. En suma, una densa red de asociaciones y organizaciones culturales, educativas, políticas, religiosas, económicas, etc. En mi trabajo *Ética empresarial: del diálogo a la confianza*, se ofrecía la siguiente definición de sociedad civil: “ámbito de interacciones estructurado en torno a una red de asociaciones y organizaciones que, dentro del orden jurídico, son posibles gracias al libre acuerdo de todos los participantes, con el fin de alcanzar conjuntamente la satisfacción de determinados intereses y la resolución consensual de posibles conflictos de acción.”

Si equiparamos democracia y estado, olvidamos que ser ciudadano incluye el hecho de ser al mismo tiempo consumidor, empresario, trabajador, padre o madre de familia, vecino,

miembro de determinadas asociaciones y clubes, etc. Olvidamos que nuestra vida se resuelve en su mayor parte en instituciones como la empresa, la escuela, el hospital, etc. En todas estas esferas se mueven estructuras de poder y, con ellas, posibilidades de cambiar la realidad, de hacer de esta sociedad una sociedad más justa y feliz.

Cuando hablamos de política, hablamos siempre en minúscula, como la actividad propia de nuestros políticos, de nuestros representantes. Pero estamos olvidando que las instituciones de la sociedad civil tienen poder, y muchas veces un poder más grande que el estado, pues ellas se encargan de “producir” la conformidad con las estructuras políticas y económicas, de la legitimidad en definitiva. Si tienen poder, tienen responsabilidad en la construcción del orden social. Al igual que la tienen las personas que conforman estas asociaciones y organizaciones.

Para funcionar, para lograr estos acuerdos, la sociedad civil moviliza una serie de recursos que no son recursos jurídicos, sino unos recursos propios que tienen que ver más bien con la confianza y con nuestras capacidades de comprometernos y de actuar conjuntamente.

Una vez más, han sido los economistas los que han sabido entrar y profundizar bien en estos



La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

mecanismos de la sociedad civil, como pueden ser la solidaridad y la confianza. El término “capital social” fue utilizado por primera vez por Coleman en su trabajo Fundamentos de la teoría social, para describir los valores sociales y las expectativas que tienen efectos económicos y que, sin embargo, no pueden aplicarse desde una perspectiva estrictamente económica. Se refiere el capital social a la capacidad que tienen los individuos para entenderse y asociarse, para la creación de lazos y compromisos sociales. El término capital social incluye todo el conjunto de factores que posibilitan una acción social sin necesidad de recurrir a recompensas, presiones, amenazas o castigos. En suma, los factores no económicos de la conducta económica. Pensemos en la familia, en una buena amistad, en una relación de hermandad, etc.

Este tipo de capital se produce y reproduce sólo desde la esfera de la Sociedad Civil, precisamente porque sólo en ella podemos encontrar los materiales necesarios para dotar de sentido a las acciones más allá de la presión jurídica o el cálculo estratégico. Fukuyama, en su libro titulado Confianza, coincide con esta localización del capital social en la Sociedad Civil, puesto que no puede ser creado o formado directamente desde las políticas públicas. Estas pueden ayudar y potenciar las estructuras de la Sociedad Civil, pero no sustituirlas. Precisamente porque se apoyan en este trasfondo de sentido. Porque cuentan con nuestra motivación y nuestro interés.

Ahora bien, ¿significa esto que la sociedad civil sólo es una especie de “lubricante” que permite y facilita la interacción comercial o política? ¿Es la sociedad civil sólo un mecanismo para el beneficio mutuo o recíproco? La respuesta nos llevará, una vez identificada la sociedad civil, a la tercera y última parte.

3. -La ampliación del espacio público o el poder de transformación de la sociedad civil

Si alguien ha tenido la paciencia de seguir hasta aquí el hilo de la exposición, habrá intuido que la institución masónica entra de lleno en la definición dada de sociedad civil y, como parte de ella, debe asumir su función y su papel en la sociedad global actual y en su futuro posible. De hecho, estamos hablando de una asociación libre y voluntaria que persigue determinados intereses.

Pero esta introducción de los factores económicos y políticos nos trae a la memoria una crítica constante realizada a la masonería: la de constituir una red, un lobby más bien, para el logro de influencias políticas y económicas. Una reserva de capital social para utilizar en la búsqueda de intereses particulares o de grupo. Intereses en muchas ocasiones no confesables. ¿Podemos hablar desde esta sospecha, de estar frente a un espacio público?, ¿o simplemente es un espacio para potenciar los intereses privados?

No podemos responder a esta cuestión si no aclaramos qué significa el concepto espacio público, y ahora ya tenemos elementos suficientes para llevar a cabo esta definición. Utilizaremos para este fin una primera aproximación que nos ofrece Ch.Taylor en Argumentos filosóficos, textualmente:

“es un espacio común donde los miembros de la sociedad se encuentran libremente (de forma mediada o cara a cara), para discutir asuntos de interés común, y, de este modo, ser capaces de formar una opinión pública sobre ellos”.

En esta definición encontramos las tres características básicas de todo espacio público y que las separan de otras asociaciones y organizaciones de la sociedad civil. Estas son las siguientes:

En primer lugar, existe un público que se relaciona de forma libre y voluntaria. Un público caracterizado por las condiciones de igualdad y reciprocidad en el trato. Se trata de un conjunto de personas privadas implicadas entre sí, es decir, una comunidad de personas que se reúnen precisamente porque comparten una serie de valores y de inquietudes. Este compromiso recíproco asegura una de las claves del éxito de la sociedad civil: la confianza.

No es el derecho, las leyes, quién garantiza esta confianza, sino precisamente el compartir esos ideales e intereses. Recordemos que la confianza es clave para el dialogo y este es el mecanismo básico de la formación de nuestra personalidad. La confianza no es otra cosa que la disposición a entenderse y a establecer interacciones, y esto presupone la presunción de que las intenciones de mi interlocutor sierre serán benignas, serán aquellas que yo espero que sean. Al contrario, la desconfianza es la percepción del riesgo que supone establecer una relación con otros, sea el tipo de relación que sea.

De ahí que la masonería cumpla bien esta primera característica, pues encontramos en sus idearios esta conjunción del desarrollo personal y social, de estas características de tolerancia mutua, hermandad, respeto a los demás y a uno mismo y absoluta libertad de conciencia. Público significa un conjunto de personas que comparten un interés común.

Sin embargo, este primer rasgo no diferencia a un espacio público, por ejemplo de una asociación lúdica o de defensa de intereses grupales, como un sindicato o una asociación de consumidores.

La segunda característica ya va entrando en materia y diferenciando estos espacios públicos de otros espacios sociales. Se trata de los intereses que se persiguen, del porqué se agrupa o asocian sus miembros. Público significa ahora que los temas que se discuten y los objetivos que se persiguen son de interés general, son siempre sobre “asuntos de interés común”, no valen los asuntos

La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

que se refieren a intereses estrictamente privados. Público significa lo que me afecta a mí y, por lo mismo, a todos los demás seres humanos. En este sentido, los filósofos hablamos de “razón pública” y de “publicidad”. Y son significados nada ambiguos. Por ejemplo, Kant, cuando define la razón como la “facultad de lo intersubjetivo”, más en concreto cuando nos dice en la *Crítica de la Razón Pura*:

“La razón carece de autoridad dictatorial, pues su dictado nunca es sino el consenso de ciudadanos libres e iguales... de ahí que no conozca más fines que la misma razón humana común, donde todos tienen voz”.

En este segundo sentido, público hace referencia a la perspectiva que se adopta, que no es otra que este “donde todos podrían haber”, la perspectiva de la humanidad en definitiva. Esta búsqueda y compromiso de los valores universales es lo que denominamos una perspectiva ética.

De nuevo la masonería cumple con esta segunda condición de lo público, con este “todos”, como leemos de nuevo en los valores que definen a masonería:

“la búsqueda de la verdad, el estudio de la ética y la práctica de la solidaridad, trabajando por el mejoramiento material y moral de la humanidad”.

Este objetivo nos lleva a la tercera y última característica de los espacios públicos: su publicidad. En los espacios públicos se apunta siempre hacia argumentaciones y deliberaciones que no sólo tratan de temas públicos, sino que podrán hacerse públicas sin temor a que encontrarán la resistencia o la oposición de los demás. Es lo que Kant llamó principio de publicidad, como el principio básico de que algo pueda hacerse público, es más, que su objetivo sea darse a conocer para que sea efectivo.

Hoy en día publicidad sólo mantiene su significado comercial, pero siempre ha significado esta característica básica de la razón humana: aquello en lo que todos podrían coincidir. En Español no distinguimos entre “publicidad comercial” (*Werbung*, *advertising*), de la publicidad como propiedad de lo público (*offentlichkeit*, *publicity*). Pero la diferencia es tan importante como la que existe entre vender y compartir. La eficacia de los espacios públicos, su capacidad de influencia y transformación social, depende de esta última característica.

Esto no significa que los resultados de las discusiones, deliberaciones deban darse a conocer a la luz pública para ser efectivas, no. No estamos pensando en los medios de comunicación. Estos son capaces de generar una opinión, pero debemos distinguir entre la opinión pública, fruto del compromiso, el diálogo y la participación, de la opinión publicada, fruto de los sondeos, opiniones subjetivas y, las más de las veces, fruto de la presión económica o política.

Una vez dadas estas condiciones de diálogo abierto, compromiso y confianza, se puede explicar, aunque sea de forma esquemática, el proceso de formación de la opinión pública como un continuo que comienza con la afectación de nuestros propios intereses por la necesaria regulación social o jurídica y, con ello, con la posibilidad próxima o remota, real o ficticia, de su satisfacción. Nuestra posición respecto a esta posibilidad se va conformando con la discusión con otros posibles afectados, con la búsqueda de información al respecto en las diferentes noticias y comentarios de los medios, con la intención de debatir y la disposición de aprender de las interpretaciones de los demás. En este sentido podemos decir que las opiniones provienen de nuestra propia posición ante dos fuentes: los mensajes informadores y las identificaciones.

Esta opinión va condensándose y conformando una línea propia, esto es, alineando las posibles soluciones o contenidos y mediante un juego de influencias y contra-influencias. En definitiva, conformando un público: un conjunto de personas afectadas con una determinada posición, con un consenso acerca de lo que creen correcto o justo.

El objetivo del espacio público es formar a sus propios miembros para que estos amplíen, irradian sus convicciones razonadas, en sus hogares, en sus puestos de trabajo, en las instituciones a las que pertenecen, también, como no, en su visión y representación política. Pero no sólo como electores, también como trabajadores, amigos, familiares, pacientes, etc.

La fuerza peculiar, y nada insignificante, de los espacios públicos consiste en generar una opinión pública sobre aquellos temas que afectan a todos por igual. Si la verdad no es más que la búsqueda de un acuerdo, es entonces fundamental que las convicciones sean el fruto de una argumentación racional, de un diálogo libre y abierto, ausente de dominación. Este es el significado de una expresión pública de individuos privados que se saben comprometidos con determinados normas y valores universales. Una opinión es pública cuando es el fruto de las dos primeras características, diálogo y confianza y cuando se aplica a temas que afecten a todos. Cuando asume, como dice Apel, su co-responsabilidad en la marcha de los acontecimientos.

Puede ser que muchos estén pensando en lo bonito de este final, pero que este concepto de opinión pública con su capacidad de influencia en la mejora de la humanidad, o en el perfeccionamiento individual, está muy alejado de la realidad, más aún en este contexto global en el que nos movemos. Sin embargo, me gustaría terminar esta ya demasiado larga exposición con dos ejemplos que demuestran lo contrario.

El primero tiene que ver con los grandes temas que han ocupado la agenda política estos últimos decenios: la espiral de la carrera de armas

La Masonería como elemento de la Sociedad Civil

Su aportación a la construcción del espacio público

nucleares, los riesgos del uso pacífico de la energía atómica, los peligros de la manipulación genética, el calentamiento global, los problemas ecológicos del desarrollo económico, el feminismo y la búsqueda de la igualdad, las dificultades de los movimientos migratorios, el progresivo empobrecimiento del tercer mundo, etc. Ninguno de estos temas fue primero utilizado o introducido por los mecanismos del aparato estatal, sino por la sociedad civil a través de su voz pública. Sólo después de construir un sentido social pasó a manos de la política.

El segundo, más práctico, sobre el poder de la sociedad civil. En España se tardaron años en conseguir que la Comisión Nacional de la Energía Nuclear decidiera sobre las condiciones de seguridad de nuestras centrales nucleares. Sin embargo, cuatro activistas de Green Peace sentados en el techo del reactor de una central, lo consiguieron en un par de horas. ¿De dónde creen que salió la fuerza para que pudieran cambiar las cosas? De la opinión pública.

Si la institución masónica mantiene y desarrolla una estructura basada en el diálogo y la confianza, y se mueve a través del reconocimiento del otro como igual, más aún como hermano, y, desde ahí dirigen su atención, no toda pero sí una parte

central, al significado y posible aplicación de las ideas de libertad, igualdad y solidaridad. Si asumen esta responsabilidad en la construcción del orden social desde sus posiciones en la sociedad civil, hoy en día global, es un buen ejemplo de la construcción de nuevos espacios públicos.

Desde este enfoque puede cumplir la misión de ampliar los espacios públicos, convirtiéndose en uno de ellos y así lograr dos objetivos al mismo tiempo. Por una parte, un espacio de socialización, desde donde continuar con nuestro desarrollo personal de forma dialogada y potenciar así las virtudes de la civilidad y, con ellas, la calidad de vida de sus miembros. Por otra parte, un espacio para mejorar la calidad moral de nuestras instituciones, con su contribución a que éstas alcancen el sentido y la legitimidad que las justifica.

No es entonces sólo un capital social lo que se genera, sino más allá, un capital ético. Un conjunto de recursos morales más estables y duraderos que los económicos y los jurídicos para el mejoramiento de la humanidad. Y la masonería puede hacer mucho para la generación de estos recursos y su utilización posterior.

Domingo García Marzá

Catedrático de Ética en la Universitat Jaume I de Castellón. Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia. Estudios de Política en Francfort (Alemania) y de Economía en St. Gallen (Suiza). Imparte clases de Teoría de la Democracia, Ética Empresarial y Ética de la Comunicación. Ex vicerrector de Comunicación,

y actualmente, Director del Departamento de Filosofía y Sociología.

Autor, entre otros, de: Teoría de la justicia (Madrid, 1992); Teoría de la democracia (Valencia, 1993); Ética empresarial: del diálogo a la confianza (Madrid, 2004, traducida al portugués 2007), Integrating the Ethical Perspective (Stuttgart, 2005), La apuesta ética de las organizaciones sanitarias (Dir, Castellón, 2006), Public reason and Applied Ethics (con Adela Cortina, Jesús Conill Londres, 2008). Artículos alrededor de las posibilidades de aplicación de la ética en las diferentes esferas de la sociedad civil, así como en el diseño institucional. Diferentes proyectos de investigación, estatales e internacionales, y trabajos para diversas instituciones públicas y privadas.

Miembro del Foro de Expertos en Responsabilidad Social Empresarial del Ministerio de Trabajo y Asuntos sociales, es Director del Programa Interuniversitario de Doctorado "Ética y Democracia" de la Universitat Jaume I, y Profesor Invitado en diferentes postgrados nacionales e internacionales. Director de proyectos de la Fundación ETNOR, ha dirigido el Observatorio de Ética y Responsabilidad Social de la Comunidad Valenciana y recientemente la investigación "RSE: una aproximación ética al comercio valenciano". Presidente del Comité de Ética de Unión de Mutuas y miembro del Comité de Bioética del Hospital General de Castellón.



El Alma y el Espíritu según la Cabbalah

Los grandes constructores

Por Francisco Bellido de Sant Feliu

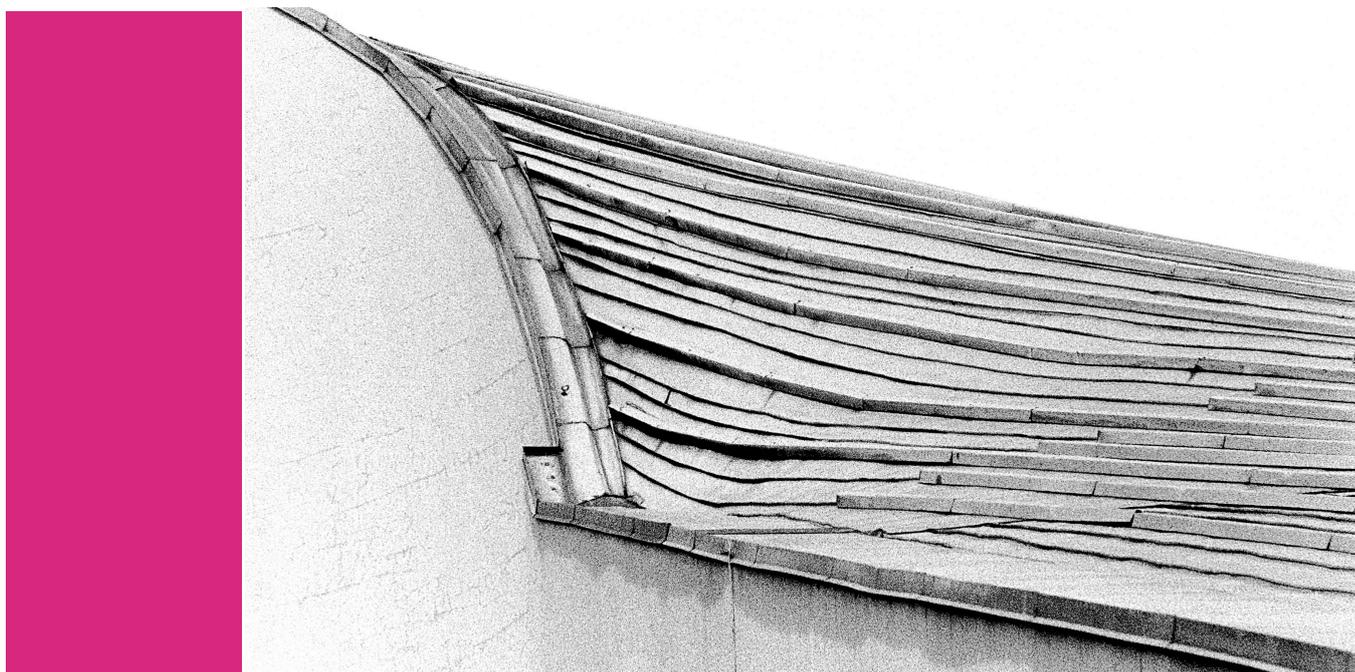
Los seres humanos desde la noche de los tiempos, cuando llegó el instante en que tuvimos conciencia de que podíamos pensar y razonar, nos acostumbramos a utilizar indistintamente y casi con el mismo sentido interpretativo, los términos "alma y espíritu" para referirnos a estos atributos de los hombres y que gestionan sus acciones. No obstante, tomando estos dos conceptos por separado, nos demostrarán que poseen sin lugar a dudas diferente significado, por lo que podremos comprobar y afirmar que ambos conceptos son partes integrantes del "Alma Universal", y estas partes, cuando deben manifestarse en relación con el hombre, se dividen en dos: una corresponde a la mente, que en realidad es aquella a la cual llamamos "Alma". En cambio, la otra corresponde a un atributo del cuerpo y que para entendernos podemos asignarle el nombre de "Espíritu", con lo cual la Cabbaláh nos enseña a deducir que el "Alma" es la guía de la mente y que el "Espíritu" es quien guía al cuerpo.

Para entenderlo, podríamos poner el siguiente ejemplo: un militar con su mente elabora antes de entrar en la batalla un plan estratégico en el que estudia minuciosamente todos los detalles de la misma y su forma de desarrollarlo. Este plan lo comenta con sus compañeros. Supongamos que su plan lo expone con la mayor vehemencia y con un máximo de convicción y con ello logra influir e infundir en la mente de todos aquellos que le escuchan una gran confianza, consiguiendo también que quienes le escuchan sientan de inmediato una gran fuerza y energía para entrar en la batalla y ganarla al seguir los planes previstos

El Gran Arquitecto del Universo no actúa solo, pues en cada uno de sus pasos se apoya en la ayuda que le presta el Gran Constructor

y expuestos. Esta fuerza es aquella que podemos definir como "El Espíritu del Soldado" y que en el hombre común y corriente se manifiesta en la "fuerza y energía" con la que puede actuar para realizar todas y cada una de sus acciones.

Todo lo comentado anteriormente nos puede conducir a otras conclusiones que se pueden extraer si nos adentramos en los estudios "Cabalísticos", en donde se nos recuerda que el "Gran Arquitecto del Universo" no actúa solo, pues en cada uno de sus pasos se apoya en la ayuda que le presta el "Gran Constructor", que es el que pone en práctica todas las ideas del primero, y si nos adentramos en los profundos misterios que desde el principio de los tiempos se hallan encerrados en "Las Sagradas Escrituras", conoceremos que el mismo Gran Arquitecto del Universo está presente desde el primer segundo de la "Creación" en el "Alma Viviente", que es el propio hombre creado a imagen y semejanza de aquel que todo lo dirige con la sola fuerza de su pensamiento, como si "el Alma de todos los hombres fuera su propia alma" y, por lo tanto, este que llamamos "Gran Constructor" actúa en todo momento como su "Espíritu".



El Alma y el Espíritu según la Cabbalah

Los grandes constructores

Por lo tanto, siendo el hombre, o si lo queremos decir con otras palabras "El Género Humano", el que desde los tiempos remotos en que se inició la "Creación" utiliza la fuerza y la energía, es el propio hombre en su conjunto, o sea, la humanidad o el género humano a quien podemos llamarle "Cabalísticamente" el "Gran Maestro" o también podemos asignarle el nombre que encontramos en la "Cabbaláh" de "Maestro Mayor", puesto que actúa directamente sobre la superficie entera de la misma tierra.

Como ordenador del caos, el Gran Arquitecto del Universo que podemos suponer con toda certeza que ha existido siempre en el interior de la "Mente Divina", ha existido siempre en ella a causa de la ausencia real del tiempo, concepto cuya invención corresponde solamente al "hombre finito", y proyecta en todos aquellos que poseen el don de la inteligencia y del raciocinio todo lo que es, todo lo que ha sido y todo lo que será y no tiene principio y tampoco tiene ni tendrá fin. Orienta todo su trabajo cósmico, porque "El, todo lo sabe y todo lo conoce desde el mismo momento del principio de la creación e incluso antes de dar comienzo a la misma y por lo tanto, como tal ser por excelencia, puede establecer a voluntad el principio y el final de todas las cosas".

Considerando, si es que es posible considerar por parte de la inteligencia humana, que esta pueda conocer en un momento determinado, con plenitud su omnipotencia, la totalidad de sus proyectos y de estos aquellos que todavía no ha podido ejecutar, puesto que sus proyectos no son ejecutados por El, sino que en muchas ocasiones los realiza a través del "Gran Maestro de la Obra" y que éste, en muchas ocasiones no alcanza por si mismo a poder realizar su cometido con la perfección debida, y esto ocurre muchas veces durante el transcurso de la creación, y ha llegado entonces el momento de utilizar la ayuda de un intermediario, es decir la intervención del "Gran Constructor" que siempre vigila y observa la ejecución y el desarrollo de la obra, previniendo o corrigiendo, en el caso de considerarlo necesario ante la amenaza de algún posible peligro, actuando por lo tanto como la conciencia del "Gran Maestro".

Debido a que la "Mente Divina" es eterna, en ella, como he indicado anteriormente, no existe el tiempo y por lo tanto este no puede influir sobre ella. Por esta razón, todos los acontecimientos que se van produciendo, se desarrollan y suceden simultáneamente, lo cual da lugar al "caos" y este va generando continuamente nuevas necesidades como serían las siguientes:

Alef o la necesidad de ordenar la confusión existente en cada uno de los periodos del desarrollo cósmico.

Beth o la necesidad de interpretar un sistema que gobierne el necesario ordenamiento del desarrollo de la creación, vigilando por lo tanto su constante evolución.

Guimel o la necesidad de establecer sobre toda la tierra y sobre todos los "mundos" una autoridad capaz de interpretar y de gobernar el sentido de la evolución.

A causa de las dos primeras necesidades, emanaron de la "Mente Divina" el "Gran Arquitecto del Universo y el Gran Constructor", el primero para diseñar el proyecto de la expansión del universo a partir de la primera partícula creada, y el segundo, para ser el punto de encuentro y de reunión con la autoridad establecida sobre la superficie de la tierra y sobre los mundos creados o en creación a la que podemos llamar, según deducimos de las enseñanzas de la Cabbaláh, el "Gran Maestro", el cual nos habrá de llevar y

de conducir a buen término la Obra proyectada por el "Gran Arquitecto".

Por otra parte, "El Gran Constructor" está presente desde el mismo día en que, en la noche de los tiempos, nace la humanidad presente y consciente de su propio destino y en cierto modo, deja su trabajo en las manos de esa humanidad para que pueda cumplir su trabajo. Para que esta pueda cumplirlo con la mayor efectividad, se le proveyó y se le confirió "El libre albedrío", facultad que da al ser humano el derecho de poder estudiar, meditar e investigar y por lo tanto poder llegar a conclusiones y poderlas poner en práctica y por lo tanto poder obtener resultados correctos o incorrectos, buenos o malos, según su capacidad en cada momento de su historia.

Por otra parte, si bien es posible que el "Gran Constructor" pueda comunicarse de forma simultánea con cada uno de los seres que componen la humanidad, estos, a causa de su libre albedrío, habrán dado y con toda seguridad podrán dar diferentes y variadas interpretaciones, lo cual la sabiduría del "Gran Constructor" obvió como profundo y perfecto conocedor de la "especie" humana, por lo que en cada una de las épocas del desarrollo del "ser humano" de este planeta y sin duda alguna también en otros mundos del inmenso cosmos, es enviado por Él un ser especialmente dotado y especialmente facultado para dar y transmitir a los hombres, una correcta interpretación del pensamiento "Divino". Así, en nuestro planeta, primero apareció Moisés y posteriormente Jesús.

En conclusión, la afirmación "Cabalística" de los seres "Gobernantes", presupone ineludiblemente la existencia y pertenencia de los mismos a la esencia misma, eterna e inescrutable, pura e infinita que es el "Gran Arquitecto del Universo".



Callé porque tenía muchas cosas que decir

Por Mercedes Mañez

Yo crecí con nuestra recién inaugurada democracia. No pude votar porque era muy joven, aunque a pesar de mi juventud participé en todos los actos reivindicativos anteriores al “Gran Logro”. Llevé panfletos atemorizada, en el interior de mi ropa, y corrí delante, poco antes, de los “grises”. Para mí fue el despertar a una nueva consciencia. Podía expresarme, podía hablar hasta cansarme, podía escuchar... podía ser libre. Soplaban aires de libertad y confié. Confié hasta quedarme muda; confié porque esperaba respuestas, confié porque esperaba.... Siempre había sido solidaria y comprometida y por supuesto me comprometí. Me comprometí con aquellas causas que salpican pero en las que todo el mundo dando limosnas se lavan las conciencias... y seguí callando. Esperaba, continuaba paciente creyendo que en los que había depositado mi confianza reaccionarían. Corrupción y mentiras fueron mi regalo. Ahora soy capaz de levantar la cabeza y la mirada altiva ante tanta injusticia y podredumbre y alzo mi voz para decir qué estoy indignada.

Estoy indignada porque no soy un porcentaje ni formo parte de una estadística a favor de un partido político o de otro.



Estoy indignada porque no habéis sido capaces de reconocer el derecho al trabajo, ni de crear las condiciones adecuadas para mantener la dignidad del trabajo, ni del trabajador.

Estoy indignada porque habéis conseguido que la frase bíblica: “Vivirás con el sudor de tu frente” se haya hecho realidad, y todo trabajador se haya convertido en esclavo.

Estoy indignada con el reparto de presupuestos que hacéis anualmente, cuando grandes empresas presentan “ERES”, habiendo tenido millones de euros de beneficios, y tengamos que pagar sus expedientes todos los ciudadanos.

Estoy indignada porque les habéis otorgado a bancos y cajas el dinero, que correspondía a todo ciudadano, para que engorden sus patrimonios.

Estoy indignada porque apelando a la seguridad, habéis recordado nuestras libertades y nos habéis silenciado, creando un estado del miedo.

Estoy indignada cuando los representantes de la nación prevarican y se reparten las ganancias entre sus familiares. Han convertido Nuestra querida España, en su cortijo particular.

Estoy indignada porque aunque soy española, reconozco el derecho de todo ser humano a mejorar y desear una vida mejor para él y los suyos, y vosotros edificáis fronteras.

Estoy indignada porque gracias a vuestros recortes presupuestarios, yo me he quedado sin trabajo.

Yo soy una indignada, ¿pero cuánto tiempo pensáis que conseguiréis mantener callados a miles de indignados?

Mercedes Mañez

Zaragozana, es Educadora de Español y Alfabetización y Agente Sociocultural. Profesora voluntaria en CODEF (Centro de Educación de Personas Adultas), coordina la tertulia “El Jardín de las Palabras”. Actualmente, gracias a los recortes presupuestarios, en paro.



Gracias al estudio de la obra coral de Bach, la revelación de las analogías y los enlaces de estas obras con las composiciones instrumentales, el uso en ellas de las citas de los corales y las figuras musicales retóricas de dicción, el musicólogo ruso B.L. Yavorsky ha elaborado el sistema de los símbolos musicales de Bach.



Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

Por Ksenia Dyachenko

En este breve trabajo quiero examinar la encarnación de la concepción de la muerte en la música. Claramente, este tema siempre ha sido de mucho interés para los investigadores y musicólogos porque tiene multitudes de lecturas y puede dar origen a infinitas opiniones. Por esa razón intentaré tratar esta cuestión desde un punto de vista quizá más insólito. Precisamente, desde el punto de vista del sistema de los símbolos de la época barroca, y más definidamente de la categoría de “Trágico” en la retórica barroca.

La situación histórica de la época como razón de formación de la categoría de “Trágico” y el pensamiento simbólico como su realización

En la frontera de los siglos XVI y XVII, Europa Occidental ha entrado en una nueva fase de relaciones económicas y políticas que ha traído consigo una nueva época a nosotros conocida como época del barroco. Esta época está caracterizada ante todo por el desarrollo y la lucha de las relaciones feudales y capitalistas, que lleva al choque de dos concepciones de mundo y clase.

Hay una centralización del poder estatal y la formación de asociaciones nacionales estatales que se regían en base a regímenes absolutistas. El siglo XVII es una de las épocas más grandiosas en toda la historia, en la que todos los países europeos se desarrollaban en una dirección: del feudalismo al capitalismo. Este movimiento aceptaba formas dramáticas, y el carácter mismo del desarrollo era no uniforme: en Holanda había ya unas relaciones burguesas; en Inglaterra hubo una revolución burguesa; en Francia se observaba el florecimiento del absolutismo; en Italia era el período de la contrarreforma; en Alemania se conserva el fraccionamiento feudal (véase la guerra de los treinta años); España es uno de los suburbios más atrasados.

Esto fue no simplemente un tiempo del tránsito de la época del Renacimiento a la época de la Ilustración, fue una fase grandiosa, considerablemente importante en el desarrollo de la cultura mundial. Pese a toda la irregularidad del movimiento de los diferentes países, el significado general es concedido a los principios fundamentales, como la sensación del mundo, la concepción del mundo, su percepción.

Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

Las realizaciones científicas del siglo XVII cambiaron el cuadro del mundo, habiendo hecho aparecer la profundidad trágica del universo, alma humana, destino de la persona. Contribuían al cambio de la atmósfera general, de la vida espiritual e intelectual. Así, en las aperturas espirituales del barroco había el sentimiento de la infinidad del mundo, la vulnerabilidad trágica de la persona, la no - comparabilidad del grano de arena pequeño, que sufre, de la vida humana, con el abismo invariable, frío, infinito del cosmos. Este fue un tiempo de crisis en la conciencia pública de la ideología del humanismo. Desaparece la seguridad de la fiesta inevitable, de los comienzos positivos de la vida. Se agudiza la sensación de las contradicciones trágicas. El escepticismo y el dualismo se hacen, por las características básicas de la opinión pública, la conciencia pública. En la frontera de los siglos XVI-XVII se forma el así llamado "humanismo trágico" donde hay una comprensión de la tragedia de la persona en la sociedad y en el mundo, la lucha de los hombres contra ellos y consigo mismos.

En la época del barroco, se crea un nuevo tipo predominante de sensación del mundo, por el que la Existencia representa el fenómeno dinámico, que cambia, que se encuentra, siempre dramático. Tal tipo de pensamiento, que ve en el fundamento de las cosas la contradicción, la colisión, y no la unidad, a las armonías propias de la época del Renacimiento, era el regreso conocido al dualismo de la conciencia medieval religiosa. Parecía que había comenzado un movimiento hacia atrás, a lo más lúgubre que distinguía una vez la Edad Media. Un humanista suizo, autor del libro filosófico «Sobre el arte» (1562), exclamaba: «los Descendientes no pueden concebir, porque tuvimos que vivir en tal oscuridad espesa después que de una vez había llegado ya luz». De nuevo el mundo se percibe en las contraposiciones entre lo material y lo espiritual, natural y divino, emocional y racional. Surgen como resultado las reflexiones sobre la primacía de uno u otro, sobre el dominio de uno sobre otro. En resumen, en la filosofía se enciende la lucha de las doctrinas filosóficas diametralmente contrarias y los principios: la metafísica (Descartes) y el materialismo (Hobbes, Locke, Bacon), la lucha de los accesos idealistas y materialistas en la ontología, el sensualismo y el racionalismo en la metodología, los métodos inductivos y deductivos del conocimiento. Al fin de cuentas, el desarrollo del pensamiento filosófico en la dirección que llevó a la formulación de las antinomias de Kant, además del pensamiento dialéctico de Hegel.

Al mismo tiempo, en la época del barroco se formó el sistema artístico que reflejaba la concepción del mundo de las personas de la época post-renacentista, que notaba el orden principal de la vida en sus contradicciones y contaba con que no había nada que no tendría oposición. Las antinomias del contraste, incompatibles una con otra, coexisten en la cultura del barroco, creando

la armonía original, que es inestable e inquieta. Los teóricos del barroco hablan sobre "la consonancia disonante", *concordia discordans*. Las antinomias (el caos – el orden) del pensamiento barroco se manifiestan en todo. El sistema, al que tiende el pensamiento científico y artístico del barroco, es comprendido no como la expresión del orden que está fuera de la conciencia humana, mas como algo proporcionado, racional, arreglado, subordinado a la razón de la persona. Al mismo tiempo, la apertura espiritual del barroco era el sentimiento de la infinidad del mundo (a que contribuían las aperturas geográficas), la vulnerabilidad trágica de la persona, la vida humana. Así la personalidad del ser humano era "al mismo tiempo algo y nada" (Fleming). Todo depende de las influencias exteriores, de la naturaleza, del ambiente, de la masa humana. Por suerte, no era posible dirigir el flujo del tiempo también, sólo se podía observar, pero hasta que él no quitara al observador.

La muerte es ciega, dispara al azar; la casualidad, el caos dirigen el universo. La "muerte" deviene uno de los puntos fundamentales en el diccionario poético del barroco. Con frecuencia era introducida en calidad de programa en los encabezamientos de las colecciones de versos.

En la época del barroco había una multitud de antinomias, tales como la contraposición de la vida y la muerte, el brillo exagerado, el culto para el cuerpo (Rubens) y la oscuridad, el dolor, el misticismo. Las contraposiciones existen a nivel de pensamiento, sensación del mundo, espacio, tiempo.

Ante nosotros el cuadro barroco del mundo, que es inestable, dinámico, contrastante, sujeto a metamorfosis y, claro, es trágico. Por fuerza del carácter específico de la época, del desarreglo que ha surgido de la existencia se forma una especial categoría estética, la categoría de Trágico. Ascende por las fuentes de la Grecia Antigua y se caracteriza por los aspectos de vida oscuros, las contradicciones insolubles de la realidad representada en el arte en forma de conflicto insoluble, choque entre la persona y el mundo, la persona y la sociedad, el héroe y el destino.

Lo "trágico" como categoría refleja una de las partes de la conciencia estética, es comprendido en un dos inseparable, pero con significados independientes: trágico en la realidad y trágico en el arte. Trágico no puede por completo ser identificado con la tragedia, ya que como categoría estética se refiere no sólo al arte, sino también a la vida reflejada en el arte. El sentimiento trágico era integrante en la conciencia estética de la persona de la época del barroco, por condiciones históricas, condiciones sociales, sensación del mundo, percepción del mundo. Por consiguiente, la categoría "Trágico", que refleja los espíritus, la atmósfera, la orientación de las ideas de la época, se hace una de sus características principales. Toda la sensación barroca del mundo se distingue por su carácter

Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

conflictivo agudizado, su patetismo extraordinario, su fuerza expresiva subrayada. El símbolo, la alegoría, la metáfora son llamados a entregar en forma concreta y sensual la sensación de la dualidad del comienzo físico y espiritual. Ya que para la época del barroco había un uso amplio de los símbolos, la forma más conveniente para la encarnación de la categoría trágico en el arte está en el símbolo.

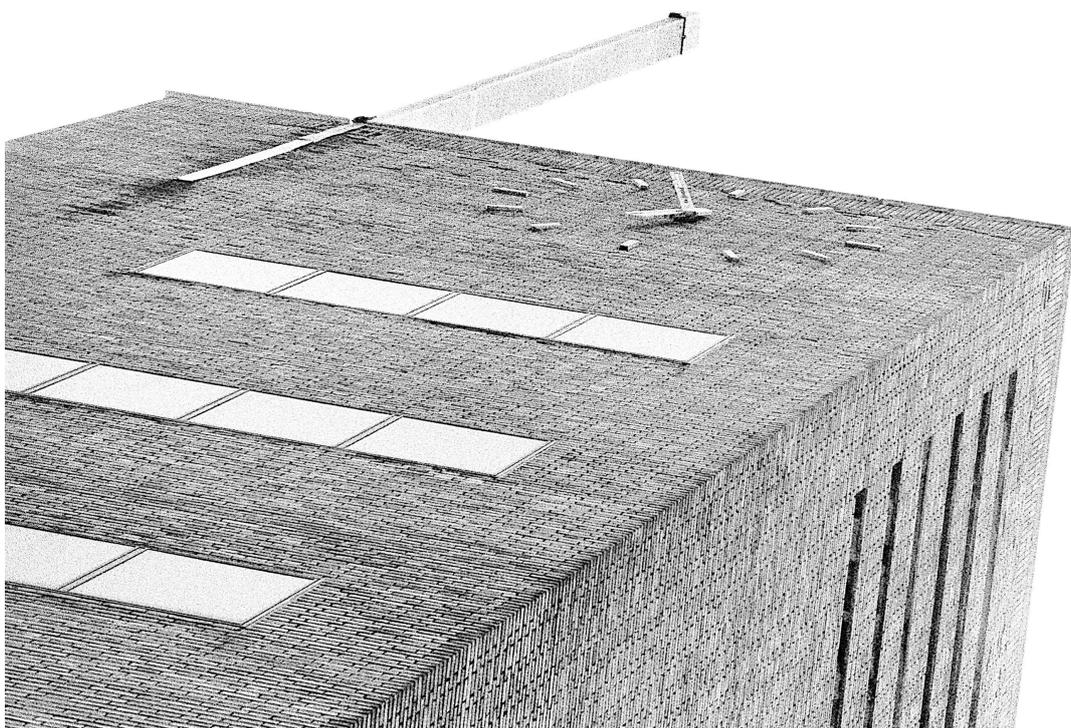
Las figuras musicales retóricas y la simbología musical

Desde el siglo XVI el arte clásico de orador comienza a ejercer una fuerte influencia en la música. Crece en la época del barroco la atención a las posibilidades comunicativas de la música, la aspiración a influir máximamente en los oyentes para evocar aquellos sentimientos, el pensamiento y el estado de las almas, que quería expresar el compositor.

Si nos hiciéramos una pregunta sobre el enlace de la música con la retórica, podríamos afirmar que la música desde tiempos antiguos estaba muy cerca de la retórica. Todavía en la antigüedad la teoría musical era un único junto a la doctrina sobre la construcción de los versos, y su realización por parte del orador y actor. Más tarde, con frecuencia eran los mismos maestros quienes enseñaban la música, la gramática y la retórica. Además la música y la retórica eran incluidas en el número de las así llamadas "Septem artes liberales", el sistema aceptado en la Alta Edad Media para su estudio obligatorio en las escuelas. Sin embargo, hasta el siglo XVI la ciencia no nos favorecía teorías sobre los enlaces concretos entre de la música y la retórica. Hasta

entonces el enlace de la música y la retórica no iba más allá de las analogías generales y especulativas en las declaraciones de los músicos. En cierto sentido, la excepción era compuesta por la alegoría que dominaba en todo el arte de la Edad Media: la recepción que, como es conocido, era retórica y era descrita en la retórica. Pero de esta forma, el enlace con la retórica no podía entregar una influencia esencial en el desarrollo de la música.

El comienzo de la retórica musical fue justamente el siglo XVI. Desde este momento las conexiones musical-retóricas dejan de ser casuales y todas se introducen más profundamente en la práctica musical, así que al final del siglo está ya formado un "sistema armonioso de las recepciones". Del estímulo para el desarrollo de la retórica musical se han servido las exigencias estéticas del humanismo con su atención a lo humano, terrestre. Esto se ha manifestado, ante todo, en una nueva relación de la palabra con la música, en el reflejo en esta última del sentido del texto y hasta de sus palabras por separado junto con el carácter correspondiente a la realización. A la influencia de la retórica y de las ciencias parecidas a ella sobre la música, contribuía el desarrollo general de la filología, que estimulaba el interés para la antigüedad clásica, cuna del arte de orador. Entonces comienza la pasión por el griego, las traducciones de los monumentos literarios antiguos (por ejemplo, los trabajos de Aristóteles), y su consecuente "depuración" de las desfiguraciones medievales. El arte de orador como parte integrante del acervo literario de la antigüedad se hacía objeto de estudio directo. En el arte del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, una fuerza especial y el sentido de



Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

actualidad fueron concedidas a la influencia retórica debido a los cambios en los enlaces comunicativos.

Las relaciones del pintor (obra) con el destinatario (el estudioso, el lector, el espectador) se acercaron a las relaciones que ya había entre orador y público. Podemos hablar sobre la situación estrictamente retórica de separación característica entre autor y destinatario, el público contrapuesto y al mismo tiempo “dependiente de”. Una fuerte dependencia del destinatario delimitaba precisamente el “individualismo” barroco de expresión del principio personal más de lo que podía hacer tiempos más tarde (por ejemplo, los románticos). El objetivo principal de tal “individualismo” era la máxima influencia sobre el destinatario. La fuerza de la influencia se hace aquí por la original medida del principio personal, que se ha manifestado en el desarrollo impetuoso del arte “solista” del siglo XVII. Los solistas han conquistado la mayor parte del auditorio de espectadores; el coro y las orquestas que eran antes el primer plano, se han alejado a un segundo plano. Se ha acabado así la formación de las categorías artísticas que se había hecho tradicional.

La proximidad del solista y el orador se ha reforzado con el cumplimiento del texto del autor hacia el espectador de la forma más original en la música de los siglos XVII y XVIII. Esto en síntesis la manifestación de la individualidad brillante del solista, el “yo” y al mismo tiempo la improvisación ilimitada. Los teóricos de los siglos XVII y XVIII comprendieron el parentesco de los discursos musical y oratorios. Se subrayaba que si un cantante canta más allá del texto figurado, y llega al texto espiritual, este fenómeno es comparable como si actuara un orador bueno y emplease su diligencia a la excitación de los oyentes a través de distintos recursos hacia el bien.

Las tareas, formuladas por la retórica, - estudiar, dar placer, agitar - eran proclamadas en el arte del barroco como razones principales que organizaban todo el proceso creador. Esta tendencia estimuló muchas importantes aperturas que ampliaron las fronteras de las artes, lo que es especialmente apreciable en la decisión de dar una más fuerte influencia emocional, a decir agitar y conmover. En el arte, a lo largo de muchos siglos dominaron unas guías opuestas: no agitar, no excitar la pasión, y tranquilizar. En relación a las ideas de la influencia dirigida, los pintores del barroco han reproducido tal método en su obra, cuyas bases eran escrupulosamente elaboradas por la retórica.

En algunos tipos del arte, por ejemplo en la pintura y la música, el método retórico del barroco se manifestaba en todo su carácter específico. Hay que decir que la diferencia entre el arte de la palabra y las otras artes en aquella época era poco importante. La tendencia predominante era la unión de las artes, más bien, la aspiración a la infracción de las fronteras de

cada una de ellas. Y en esto los artistas sacaban recursos adicionales en la influencia. En las infracciones de las fronteras, un papel especial era jugado por la inclinación hacia el arte de la palabra, por su importancia concreto-semántica. La música y la pintura desarrollaron en aquella época de una manera muy intensa sus posibilidades “literarias”. El análogo directo al arte de la palabra. Nos sirve de ejemplo que precisamente desde el siglo XVII se confirma ampliamente el papel de la música como lengua expresiva, capaz de entregar de una forma más distinta y bastante determinada el sentimiento, su representación, según el pensamiento de los músicos de aquella época.

Así, detrás de ciertas vueltas, ciertos giros musicales, se han fijado unos significados estables, semánticos para la expresión de afecto (movimiento del alma) o cualquiera otra noción. Por la analogía con el arte clásica de orador, estas fórmulas sonoras han recibido el nombre “figuras de dicción musical”.

Al principio, el léxico musical de las figuras se formó gracias a los vínculos estrechos de la música con la palabra. La aspiración de los compositores a dar una figuración evidente a las palabras y sus combinaciones, y aumentar gracias a esto la expresividad, se ha manifestado de una forma visible y especial en Alemania. Los compositores alemanes examinaban la palabra como medio auxiliar de la invención musical, que excitaba la fantasía del compositor, empujaba a la invención de unas u otras figuras expresivas.

Las propiedades de las figuras musicales nos resultan más brillantes cuando actúan en la música vocal, pero teóricos y compositores de los siglos XVII y XVIII no estimaban demasiado esencial la diferencia entre música vocal y música instrumental. La doctrina sobre las figuras musicales daba a los compositores la técnica de la influencia expresiva, el relleno figurado y semántico de la música. En la música instrumental el papel de las figuras crecía aún más: la ausencia de texto dominaba entonces sobre la aspiración a hacer la música más expresiva, y el *hablar* se realizaba a través de usos especialmente intensos de las figuras. Si en la música vocal parte de la carga tomada por el texto, en la instrumental en primer lugar se iban a encontrar unas figuras en calidad de recepciones expresivas a las que se fijó una semántica más o menos rigurosa. Así, las figuras se formaban a menudo con el material principal de construcción de la obra.

La palabra misma “figura” por definición puede llevarnos a representaciones figuradas; entre sus significados hay «la imagen, el contorno». Las figuras podían tener el carácter plástico, expresando la dirección y el carácter del movimiento como, por ejemplo, anábasis - la ascensión y catábasis - el descendimiento; las figuras circulaño - el giro, fuga - la carrera, tirata - la flecha, el tiro. Las figuras podían imitar las entonaciones del habla humana: interrogatio - la

Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

pregunta (el intervalo de segunda ascendente), exclamatio - la exclamación (sexta ascendente). Especial atractivo de los compositores son las figuras expresivas que entregan al afecto, tales como suspiratio - el suspiro, o passus diriusculus - el curso cromático, que se empleaba para la expresión del dolor; el sufrimiento, la tragedia. Gracias a una semántica estable, las figuras musicales se convirtieron en los “signos”, los símbolos de ciertos sentimientos o nociones. Las melodías descendentes (la figura catábasis) se empleaban para simbolizar tristeza, muerte, la posición en el ataúd; las series de sonidos ascendentes eran sólidamente vinculadas al simbolismo de renacimiento, florecimiento, resurrección. Las pausas en todas las voces (la figura aposiopsis - la reticencia) se aplicaban para “la imagen” de la muerte; las pausas que cortaban la melodía (la figura tmesis – el cruce) entregaban los sentimientos del miedo, el horror.

Podemos ver que la concepción de la música que se ha establecido en la época del barroco se distingue por el relleno expresivo y la luminiscencia multilateral simbólica.

La categoría “Trágico” y símbolos musicales en la obra de J.S. Bach.

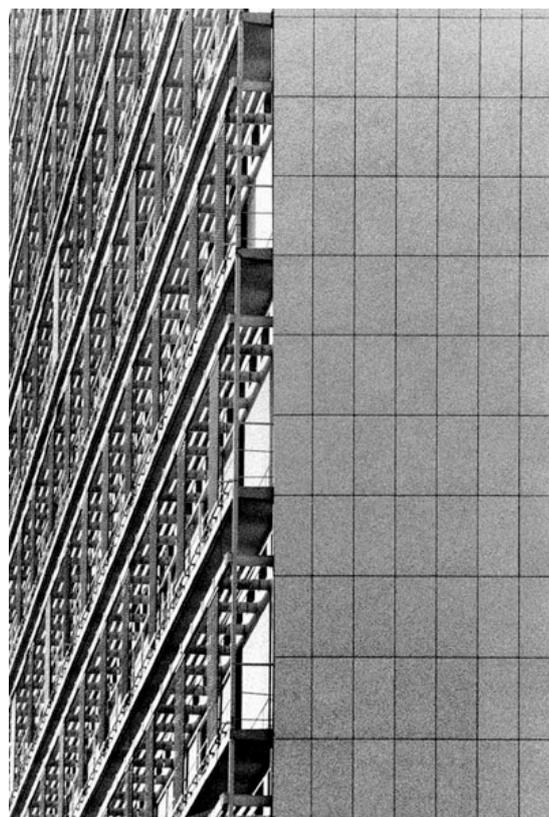
El simbolismo de Bach se formó dentro de la corriente estética de la época del barroco en la que había un uso amplio de los símbolos. El espíritu general de la época estaba determinado por la polisemia de la percepción del mundo, la asociatividad del pensamiento, el establecimiento de las relaciones lejanas entre imágenes y fenómenos. Para las personas de aquel tiempo la belleza coincidía con el conocimiento de los sentidos exotéricos. Para los estudiosos de su tiempo, las composiciones instrumentales de Bach aparecían no como las obras de música *pura*, estaban llenas de contenido concreto figurado, psicológico y filosófico-religioso.

Las personas escuchaban en aquella época de otra manera. En aquel entonces no llegaban a escuchar emocionalmente, y escuchaban los tipos, habituales para ellos, de las melodías, melodías que conocían de memoria, y se acordaban instantáneamente del texto verbal y de las imágenes relacionadas al texto. Las vueltas estables melódicas, ciertas tonalidades que expresan nociones, emociones, ideas, componen la base de la lengua musical de J. S. Bach. La posesión de esta lengua, como la poseían los contemporáneos de Bach, permite abrir aquello exotérico (secreto, escondido), “las misivas”, de que están llenas sus composiciones. El mundo semántico de la música de Bach se abre a través del simbolismo musical. Examinando las obras de J.S. Bach, en seguida podemos notar que a través de todas ellas pasan formaciones melódicas por un hilo rojo, formaciones que han recibido por una serie de investigadores de su obra el nombre de símbolos. La cantidad enorme de las composiciones de Bach se une en un entero

esbelto por la cantidad relativamente pequeña de tales símbolos. La noción de símbolo no se somete a una definición unívoca a causa de una complicación y un multicarácter planificado. El símbolo es uno y dual, dialéctico; se dirige a la lógica, y a la subconsciencia. A través del símbolo, el comienzo espiritual, abstracto por naturaleza, recibe una expresión sensual concreta. Así, el símbolo vincula lo espiritual con lo sensual, lo abstracto con lo concreto. Excepto la polisemia, la propiedad importante del símbolo es su grande relevancia que se yergue hasta la expresión de los sentidos más secretos y sagrados.

El idioma del arte es la lengua de los símbolos. El desarrollo de una lengua, incluso musical, influye en la ley de repetición de fórmulas precisas. En la época del barroco fue desarrollado “el léxico” musical, sobre el que se educaban las personas de aquel tiempo. La lengua musical de Bach era su generalización. Los fenómenos sonoros musicales, que se formaron durante siglos, han convertido en Bach las estructuras de organización que llevan un cierto sentido, en símbolos. Se alinean en el sistema, conservando los significados, fijados en ellos, en las obras con texto así como en la música instrumental. Este sistema se apoya en las bases culturales musicales de la época del barroco, como la retórica musical y el coral protestante.

Abriendo la semántica de estas figuras, se puede descubrir la clave entre lo figurado y el sentido lógico de las obras de Bach. Por ejemplo, el uso de la figura circulatio - giro, en calidad de la base del desarrollo musical del preludio en Fa # menor del Primer Libro del Clave Bien Temperado, entrega la imagen de la muchedumbre ruidosa, que bulle.



Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

Los cursos cromáticos del Preludio en la menor (Segundo Libro) y del tema de la Fuga en fa menor (Primer Libro), la figura *passus duriusculus*, expresan el sentimiento doloroso, afligido. El movimiento ascendente del bajo (la figura *anabasis*) en el Preludio en Si menor (Primer Libro) se junta con la idea del renacimiento. Las líneas descendentes del Preludio en Do # menor (Primer Libro) crean el humor de la tristeza dolorosa. Las exclamaciones (la figura *exclamatio*, la sexta) en el tema de la Fuga en Do # mayor (Primer Libro) entregan la excitación alegre.

El conocimiento de la retórica, e incluso el sistema de figuras de dicción musical, era necesario para el músico de iglesia. El organista cumplía un papel importante en el oficio divino alemán protestante, pronunciando algo parecido a un “sermón musical”. Con el pastor, él tomaba parte en la hermenéutica de las Santas Escrituras, abriendo y comentando con medios musicales el contenido de los corales, correspondientes al oficio.

Bach usa las figuras musicales en un cierto contexto estable. Esto es evidente especialmente en las obras con texto, las cantatas, las misas, los oratorios, también en los corales, preludios y otras obras donde el texto, aunque no se tiene, pero si se supone. Las figuras son llenas de sentido espiritual, se convierten en los símbolos para la expresión de las ideas filosóficas, éticas y religiosas. Conservan su significado también en las obras de géneros instrumentales.

Bach servía a la Iglesia, la mayor parte de la música la escribía para la Iglesia. Era, sin duda, persona devota y poseía conocimientos extensos en teología y oficio divino. Conocía perfectamente las Santas Escrituras, los textos de iglesia, la tradición de los ritos, el culto y su esencia. Su biblioteca contenía algunas ediciones de las obras completas de M. Lutero, incluso rarezas: la edición en siete tomos latina de 1539, en ocho tomos en alemán de 1555 y la edición en ocho tomos de Leipzig de 1697 que contiene más de cinco mil corales. La Biblia en dos idiomas - alemán y latín - era su libro de cabecera. Su erudición teológica y el recurso constante a los textos y a la interpretación de los apócrifos complicaban su pensamiento; las referencias, atraídas por ello, y las analogías eran tan inesperadas para el estudioso ordinario que seguir sus composiciones por primera vez era muy difícil, incluso imposible, puesto que cada *Leit Motiv* exigía ya una explicación.

Como representante de la cultura europea de comienzos de siglo XVIII, Bach ha expresado en su obra los procesos del pensamiento propio a la época de afirmación de la Reforma, la época de la contemplación eficaz. Al tiempo de Bach el pensamiento humano empezaba a trabajar en el campo de la religión: la fe en los dogmas era sustituida por la reflexión sobre los dogmas. Por la fuerza de su genio, Bach ha encarnado en la música el fenómeno de la concepción religioso-filosófica de concepción del mundo y tiempo. A

los protestantes, Bach propone, en calidad de postulado principal religioso, la tesis sobre la salvación por fe personal. La fe personal, de la persona individual, el íntimo conocimiento “de la esencia de la voluntad Divina”, la penetración profunda en el texto de las Santas Escrituras, eran el factor que determinó la conciencia del protestante en los siglos XVII y XVIII.

Una tendencia parecida del pensamiento que se encarnó en lo espiritual y en la obra laica, era normal para la cultura europea de aquella época. En Alemania, en aquella época había una tradición estable de creación de obras desde temas espirituales para un destino laico. La pintura y la gráfica, las obras literarias, los ciclos poéticos, las colecciones de canciones, los calendarios de casa, de iglesia, las obras de música instrumental de cámara representaban las imágenes y las tramas de la mitología cristiana.

Gracias al estudio de la obra coral de Bach, la revelación de las analogías y los enlaces de estas obras con sus composiciones instrumentales, el uso en ellas de las citas de los corales y las figuras musicales retóricas de dicción, el musicólogo ruso B.L. Yavorsky ha elaborado el sistema de los símbolos musicales de Bach. Se ha conservado una carta de Yavorsky a S.V. Protopopovu, escrita en 1917, con los ejemplos y las explicaciones de los distintos símbolos. Aquí algunos importantes puntos de referencia de esta carta.

1. El movimiento uniforme de la voz inferior se asemeja a la marcha. Tal movimiento, sin duda, era más rápido que los pasos de la persona, debido que en el arte cada fenómeno cotidiano es proyectado a la conciencia, y no es copiado en realidad.
2. Las figuras cortas, rápidas, sueltas, que se desgarran representan el júbilo.
3. De la misma forma, las figuras rápidas no representan la satisfacción tranquila.
4. El ritmo punteado - el vigor, la grandeza, la fiesta.
5. El tresillo - el cansancio, el abatimiento.
6. Los saltos hacia abajo a intervalos grandes - la séptima, la novena - la debilidad senil. La octava se considera el indicio de la tranquilidad, el bienestar.
7. El cromatismo igualmente expresa la tristeza aguda, el dolor (hacia arriba, y hacia abajo).
8. Los movimientos que bajan por segundas - la tristeza silenciosa, la pena digna. El trino - la alegría, hasta la risa, al registro correspondiente y al timbre.
9. Los sufrimientos de Cristo crucificado - la cuarta reducida, el mismo motivo con la síncope - la exigencia del crucifijo.
10. El motivo del renacimiento, la ascensión. La ascensión triple - el símbolo del Renacimiento para el tercer día, claro, el símbolo es intensivo-condicional.

Johann Sebastian Bach

Retórica y simbolismo

11. Algún recurso del motivo de los sufrimientos con el ritmo insistente - la predestinación, la necesidad inevitable. "Sí habrá una voluntad será Tuya, y no mía".

12. El doble en tercera, sexta, décima, es señalado por el sentimiento tranquilo, la satisfacción, la contemplación alegre.

En esta carta, Yavorsky cita sólo la parte revelada, y por ello característica, de los símbolos en las obras de Bach. A ellos es posible añadir lo contenido en otras fuentes, las instrucciones que se han conservado en los materiales de los archivos de B.L. Yavorsky, también en cartas y recuerdos de sus contemporáneos y alumnos:

1. El símbolo de la cruz, el crucifijo, como el tema de la Fuga en Do # menor (Primer Libro).
2. La concepción de la voluntad Divina - el motivo que asciende de cuatro notas, como el tema de la Fuga en Do mayor (Segundo Libro).
3. El símbolo de la compasión, de la predestinación. - la tríada menor que asciende, como el Preludio en Mi b menor y en Do # menor (Primer Libro)
4. El símbolo del "vaso del sufrimiento" - la figura circulatio como en la segunda parte de tema de la Fuga en Do # menor (Primer Libro).
5. La ascensión, - la figura anabasis (cualquier motivo que asciende).
6. La muerte, el llanto - la figura catabasis (cualquier motivo descendente).
7. La figura aposiopesi (la retención) - la pausa en todas las voces, se aplicaba para la imagen de la muerte.

Bach era, sin duda, persona devota y poseía conocimientos extensos en teología y oficio divino. Él conocía perfectamente las Santas Escrituras, la tradición de los ritos, el culto y su esencia.

8. La figura parrhesia (cruel) - las disonancias, intervalos aumentados o reducidos en la armonía o la melodía, representa el dolor y el horror.

9. La figura passus duriusculus - los cursos de la melodía que asciende a intervalos estrechos cromáticos o el movimiento descendente por semitonos, se usaba para la transmisión de las emociones tristes.

10. La figura saltus duriusculus - los saltos amplios de la melodía, incluso los intervalos cromáticos, se usaba para la encarnación del mal y el horror.

11. La figura tmesis - las pausas que cortan la melodía, entregaban los sentimientos del miedo, el horror y el entumecimiento.

Sin duda, la noción del símbolo no se somete a la definición unívoca por fuerza de la complicación y del multicaácter planificado. Todo eso, llevado a la más alta tipificación, puede servir sólo como punto de partida en el descubrimiento del sentido esotérico de todo tipo de música, donde la estética barroca con sus categorías contrastantes es básica para la concepción de la esencia trágica.

Ksenia Dyachenko

Rusia 1981. En 1996 entra en el Colegio de Arte de Volgogrado, Rusia, donde acabó sus estudios con la máxima nota y mención. En 1997 obtuvo en Volsk el Tercer Premio en el Concurso Nacional de pianistas rusos. En 2000 entra en el Conservatorio de Música "L.V. Sobinov" de Saratov con A.

Kireeva donde obtuvo el Diploma de Concertista con la máxima puntuación. Lo mismo en Postgrado con A. Rikel. En 2007 ganó el Premio Especial "Schnittke" en el Concurso Internacional "IBLA GRAND PRIZE" (Italia). En Diciembre de 2007 el Primer Premio en el Tercer Concurso Nacional de Interpretación de profesores de Volgogrado. En Marzo de 2008 «Mejor Konzertmeister» en el Concurso de la Región de Volgogrado. Durante la temporada 2007-2008 actuó como solista y también al frente de la Orquesta Filarmónica del Estado de Volgogrado. En 2009 Primer Premio en el Festival de Jóvenes Pianistas de Sigüenza y el Tercer Premio en el Concurso Internacional de Piano "Antón García Abril" en Teruel. En Mayo 2010 ganó el Tercer Premio en el Concurso Internacional de Piano "Ciutat de Carlet", ofreciendo Recitales en Valencia, Castellón, Zaragoza, Huesca, Teruel... y en Octubre el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano "José Roca" de Valencia, siendo reconocida por la crítica como gran intérprete de Mozart. Continúa sus estudios con Brenno Ambrosini.





Estamos rodeados de engaños y de hipocresía, de mezquindad y exaltación a comportamientos tramposos, y el sistema hace aguas.



La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R..E..A..A..

Plancha con cinco escenas, trazada para el S..C..M..E..

Por Fernando de Yzaguirre

Escena 1ª. ¿Qué está pasando?

A estas alturas, ningún hermano o hermana es ajeno a la profunda crisis económica que recorre desde hace unos años el planeta, y nadie ignora que la superación de dicha crisis exigirá afrontar profundos cambios a los gobiernos, a las empresas y a los ciudadanos que, en última instancia, sufren sus consecuencias más duras. Unos, la definen como crisis financiera, otros responsabilizan a los gobiernos y al elevado gasto público de que no podamos superarla, otros creen que estamos ante un ciclo más del modelo capitalista y, algunos, creemos que nos encontramos ante los prolegómenos de un cambio de modelo marcado por la estrecha relación existente entre crisis económica y crisis ética.

En el ámbito de la salud, hemos asistido recientemente a otra crisis protagonizada por la amenaza planetaria de la gripe A, que nos auguraba una auténtica masacre; pero la verdad es que aún no sabemos a ciencia cierta cuál ha sido su verdadera dimensión y si detrás había intereses especulativos, aunque todo apunta a una falsa alarma. Unos están convencidos de que los Estados han hecho bien en acumular millones de dosis aunque finalmente no se hayan utilizado; otros dicen que la vacuna era innecesaria, ineficaz e incluso peligrosa; otros acusan a la OMS de gestionar mal la situación.

En el campo de la ética, hay quien sostiene que el laicismo se ha convertido en una amenaza de la verdadera moral que

La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R.:E.:A.:A.:

Plancha con cinco escenas, trazada para el S.:C.:M.:E.:

necesita la sociedad, mientras que otros propugnan, propugnamos, un laicismo convivencial como herramienta colectiva fundamental para gestionar la complejidad de la sociedad diversa y multicultural en la que vivimos, una de cuyas bases irrenunciables es la tolerancia y el respeto a la pluralidad.

Asistimos, por otra parte, a una desenfrenada e irracional carrera de acusaciones entre unas posiciones y otras, que pugnan por ocupar los titulares de los medios de comunicación, en medio de una creciente oscuridad que se alía a nuevas estrategias de comunicación basadas en la confusión, en la construcción artificial de movimientos sociales y corrientes de opinión, y en la manipulación de los hechos, como los que se amañaron para la invasión ilegal de Irak.

Hoy, muchas batallas se están librando en el mundo de la información y el conocimiento; mientras unos esgrimen datos científicos y contrastados buscando certezas razonables, otros contraatacan cuestionándolos con campañas de desinformación y deformación de los hechos, de manera interesada.

Está ocurriendo con temas tan delicados como la salud y la enfermedad: minimizamos aquellas que afectan mayoritariamente a los países pobres como el Chagas o el Kala-azar, y exageramos aquellas que afectan a los países ricos, llegando incluso a inventar enfermedades, o a medicalizar procesos naturales, con tal de vender medicamentos y diagnósticos. En los países ricos, los enfermos de SIDA reciben tratamiento, pero no olvidemos que de los 40 millones de personas infectadas por el VIH en el mundo, sólo el 5% reciben atención.

Nos engañaron, a nosotros, y a los que pueden apretar el botón rojo, afirmando que existían armas de destrucción masiva en Irak. Se engañó con el valor de unas hipotecas basura que están en el inicio de la actual crisis económica, y se engañó sobrevalorando y facilitando en exceso la vía del crédito y del consumismo como modelo de crecimiento. Todos nos engañamos viviendo por encima de nuestras posibilidades. Nos engañaron con una excesiva alarma ante la gripe A, que llevó a los gobiernos a tomar costosas medidas innecesarias; una institución, que debería ser modelo de comportamiento intachable, como la Organización Mundial de la Salud, ha sido acusada de corrupción por su papel en la gripe A en revistas de prestigio como Science o el British Medical Journal.

En una portada de El País se destapa un nuevo escándalo sanitario protagonizado por el Sistema Nacional de Salud de los EEUU, que infectó de sífilis y gonorrea a cerca de 700 guatemaltecos en los años 40 del siglo XX para experimentar con ellos.

Estamos rodeados de engaños y de hipocresía, de mezquindad y exaltación a comportamientos tramposos, y el sistema hace aguas.

¿Qué está pasando?

¿Qué nos está pasando?

Escena 2ª. El cambio.

Pero yo quiero hablaros de la respuesta ante los cambios del R.:E.:A.:A.:. Entonces, ¿por qué empezar hablando de la economía, la salud o la guerra, en esta solemne asamblea?

Muy sencillo, porque antes de hablar de nuestros rituales y su capacidad ante los cambios, es fundamental evidenciar que en nuestra sociedad están ocurriendo cosas tremendas que no podemos eludir y que nos obligan a hablar de la necesidad de los cambios.

Si vamos a analizar el R.:E.:A.:A.: desde la perspectiva del cambio, lo primero de todo es afirmar, con rotundidad, que la sociedad, y con ella cada uno de nosotros, debemos afrontar un cambio radical si de verdad queremos progresar en tiempos de crisis.

Y si he escogido la salud, la guerra, la moral y la economía como preámbulo, ha sido porque estamos viviendo profundas crisis en todos esos ámbitos, que afectan a millones de ciudadanos de manera incontestable; pero igual podría haber hablado de la falta de democracia interna de los partidos políticos que restan credibilidad al sistema democrático; o de instituciones que reivindicaban erigirse en referentes de moralidad pero han encubierto la pederastia entre sus filas; o de la mala gestión que hacen algunos de lo público; o del abuso y la especulación desenfrenada de algunas empresas y empresarios; o del egoísmo generalizado que se ha establecido entre los ciudadanos de la opulencia, nosotros, que con nuestras demandas y derroches nos hemos vuelto depredadores del Estado del Bienestar y de los recursos y la ecología del planeta.

El cambio, pues, se hace urgente, se hace imprescindible, y nos atañe a todos y cada uno de nosotros.

Escena 3ª. La masonería y el cambio.

La masonería moderna nació en medio del cambio de modelo que supuso la Ilustración, en un momento de fuertes turbulencias sociales, enfrentamientos ideológicos y religiosos que precedieron la revolución burguesa y liberal.

En aquellos momentos, nuestra institución supo materializar las necesidades de cambio en un método de progreso personal y de convivencia más allá de las diferencias, que respondía ante las necesidades sociales con un método singular que ha perdurado por tres siglos.

Y es desde esta perspectiva desde la cual os propongo volver a plantearos el título de esta plancha: ¿el R.:E.:A.:A.: puede contribuir a afrontar los cambios? En esta plancha me limitaré a realizar un primer acercamiento a la cuestión, pero los masones sabemos trabajar de manera

La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R.:E.:A.:A.:

Plancha con cinco escenas, trazada para el S.:C.:M.:E.:

cooperativa, y cuando de lo que se trata es de conocer mejor nuestro método cabe aplicar aquello de que la unión hace la fuerza, así que las limitaciones de esta plancha se verán superadas pronto con nuevas aportaciones de otros HH. ., en una tarea en cuyo avance todos estamos interesados.

Mi hipótesis es que la masonería conserva en su método, y en sus rituales, una gran capacidad para afrontar cambios importantes -como ya hizo en la Ilustración- y para implicar a los masones y masonas en la adaptación a esos cambios para encararlos mejor. Veámoslo:

Escena 4ª. La idea del cambio en algunos rituales.

Me voy a centrar en el análisis de las ceremonias de iniciación a los cuatro primeros grados del R.:E.:A.:A. . intentando localizar los elementos clave que estén relacionados con el cambio.

El primer elemento fundamental y, no por obvio menos importante, es la constatación de que la persona que pide ser iniciada en masonería busca realizar un cambio en sí mismo a través de un camino iniciático, es decir, si es sincero asume el reto de experimentar un cambio totalmente extraordinario en su vida.

El profano llega a nosotros en un estado de profunda confusión, de ignorancia, no es una mera fórmula, y no se refiere únicamente a su conocimiento sobre la masonería. Lo habitual es que el profano busque un desarrollo más pleno de su humanidad, vivir con mayor autenticidad, encontrarse a sí mismo o cultivar una conciencia más crítica. Por eso, la iniciación al 1º grado comienza con una pregunta clave del guarda templo al profano: ¿quién va?, y a lo largo de la ceremonia se hace tanto hincapié en la libertad del acto del que decide iniciarse, así como en que tome “la firme resolución de trabajar sin cesar en su perfeccionamiento intelectual y moral”.

A la propia determinación que debe tomar un profano para ingresar en nuestra orden se suman los mensajes permanentes de que el paso que está dando ha de tomarlo con plena libertad y que le corresponde a él mismo materializar el cambio que ha venido a buscar, trabajando en su propio perfeccionamiento.

En estos primeros elementos se encierran ya los ingredientes fundamentales del cambio que propone el R.:E.:A.:A. . a cada persona, a saber:

1. La decisión personal de cuestionarse quién es y afrontar un importante cambio en su vida.
2. La plena libertad con que afronta dicho cambio.
3. El compromiso que adquiere el profano con su propio perfeccionamiento.

Además, se le va a requerir expresamente que adopte algunos compromisos clave íntimamente relacionadas con el cambio, como son:

1. La tolerancia, es decir, cultivar un comportamiento que respete lo diferente, que será uno de los faros permanentes en el camino del propio perfeccionamiento,
2. La lucha contra la ignorancia, en otras palabras, el combate contra la falta de conocimientos y, por tanto, el compromiso permanente con el aprendizaje y el saber y, por último,
3. La confianza y la ayuda entre HH. . que son valores imprescindibles para que se despliegue la especial sociabilidad que propone la Logia y así realizar el encuentro con los demás y con uno mismo.



La iniciación al primer grado, en resumen, nos dibuja un completo escenario en el cual la persona se compromete libremente a provocar un cambio en su vida a través de la búsqueda del conocimiento, el respeto a los demás y el compromiso mutuo; un cambio que, tal y como anuncian los tres viajes simbólicos, implica al resto de HH. . en un contexto de lealtad y ayuda recíprocas que juramos cultivar.

La iniciación al segundo grado, en lo que se refiere al cambio, objeto de nuestro análisis, es una extensión de lo sucedido en el primero pero con una clara orientación hacia el incremento del conocimiento del mundo exterior, y a obrar en beneficio de la Humanidad, es decir, se ahonda con plenitud en la importancia del aprendizaje de uno mismo y del mundo que le rodea, con un objetivo filantrópico.

La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R.:E.:A.:A.:

Plancha con cinco escenas, trazada para el S.:C.:M.:E.:

En el segundo grado, se introducen nuevos elementos que presiden el cambio que afronta el Compañero masón:

1° - La prudencia; para que nuestros nuevos conocimientos no nos conviertan en presuntuosos.

2° - La rectitud; para que nuestros conocimientos sirvan a una causa justa.

3° - El reconocimiento de que no existe una única verdad; para que se respete la más absoluta libertad de conciencia, y

4° - La exaltación del trabajo, siendo el trabajo una de las experiencias vitales que más transforman al Hombre.

El Compañero masón se adentra en el mundo del estudio, del trabajo y del conocimiento, para hacerse más fuerte y para servir mejor a sus semejantes.

La iniciación al tercer grado tiñe el templo de negro para recibir a la muerte y a la traición, al mismo tiempo que nos pone en conexión con los HH.: fallecidos, haciéndonos formar parte a todos del mismo proyecto humano, que vence nuestro tiempo mortal y convierte a la masonería en una institución que nos sobrevive y que alberga en su seno a todos los que participamos temporalmente en su construcción y en su tarea, permanente, de contribuir al progreso de la Humanidad.

El mensaje del tercer grado es brutal y esperanzador al mismo tiempo, al contraponer la traición y la extinción personal, a la pertenencia a una institución que se proyecta en el pasado, el presente y el futuro gracias a todas las personas que se han comprometido con sus ideales.

Antes de llegar al 4° grado, ya hemos cubierto un ciclo completo de las enseñanzas que nos transmite la masonería, pero el camino continúa. La iniciación al cuarto grado nos devuelve a nuestra condición de eternos aprendices, enfrentándonos a la constante tarea de la construcción personal, desde el reconocimiento de nuestra pobre condición de seres perdidos en la penumbra, pero con esperanza y ayudados en nuestra búsqueda por la institución masónica y sus rituales inspiradores.

En el 4°, el Rito Escocés toma especial protagonismo y se erige en guardián de la tradición y señala unos landmarks, el primero de los cuales nos lleva a exaltar la plena libertad de conciencia, la tolerancia y la posibilidad de armonía en las diferencias. Estos tres elementos, no cabe duda que constituyen el marco de referencia para asumir los cambios que se esperan en el camino de progreso del masón, que nunca termina.

Escena 5ª y última. ¿Cómo me afecta todo esto a mí?

Esta es una buena pregunta con la que daremos por terminada esta plancha. Para responderla

tendré un breve recuerdo hacia dos personas singulares que han pasado al oriente eterno. Una es Eduardo Segura, nuestro muy querido hermano, al que añoramos todos desde hace ya varios años; la otra es mi padre, Álvaro, al que perdí en 2009. Ambos fallecieron a manos de un cáncer implacable.

Con su recuerdo, intento transmitir una idea que está estrechamente ligada a esta plancha, pero que me resulta difícil de introducir en toda su dimensión, por eso he recurrido al recuerdo sentimental de dos personas: mi padre, que ha marcado profundamente mi vida, en particular mi amor hacia el conocimiento, y nuestro hermano Eduardo, que nos enseñó a amar a la masonería desde su humildad, su trabajo y su generosidad.

Cada uno de vosotros tendréis en vuestras vidas seres ejemplares que os han iluminado y que de una u otra manera sabéis que han hecho que vuestra vida sea mejor, más rica. Tras este primer paso, os invito ahora a vosotros a centrar, por unos segundos, la atención en uno de esos seres extraordinarios que formen parte de vuestras vidas. Traedlos ante vosotros, sentir su mirada, dejaos rodear por el halo de influencia benefactora que han desplegado, y aún despliegan, sobre vosotros. Y con ese recuerdo ahora vivificado, haceros esta pregunta: ¿qué habría sido de mí sin la influencia de este ser único y excepcional?

Somos, queridos hermanos, fruto de la influencia de varones y mujeres buenos que nos han ayudado, nos han enriquecido, nos han inspirado. Hay un empeño en nuestra moderna sociedad tecnológica y de la información por emborronarnos las verdades más obvias y cuando uno de estos seres maravillosos enferma, nos lo roba la tecnología y el saber científico, nos lo alejan. Nuestra falta de preparación ante el sufrimiento, así como la estupidez que se adueña del Hombre moderno cuando se siente impotente, nos arrebatan anticipadamente a los que más queremos casi con más crueldad que la propia enfermedad. Debemos estar alerta, porque sólo nos faltaba que nos expropiaran la conciencia, y eso, los masones, no lo podemos admitir jamás.

Que nadie nos confunda, que nadie ni nada nos haga sentirnos impotentes ante cualquier hecho fundamental de la vida. Somos seres plenos y tenemos un papel que realizar y tenemos que dar continuidad a esas influencias extraordinarias que hemos experimentado durante nuestra vida. La sociedad clama por cambios. La masonería lleva tres siglos preparando Hombres libres para afrontarlos. Somos auténticos guerreros de la libertad de pensamiento y conciencia, de la autenticidad, que nos estamos formando al servicio del progreso humano.

Y te pregunto, hermano, hermana mía, ¿cómo nos afecta todo esto? Es cierto que poco podemos hacer por frenar una enfermedad incurable, es cierto que no podemos intervenir en los mercados

La respuesta ante los cambios a partir del análisis de algunos rituales del R.:E.:A.:A.:

Plancha con cinco escenas, trazada para el S.:C.:M.:E.:

financieros, pero al igual que otros ejercieron una tremenda influencia positiva sobre nosotros, tenemos el deber de convertirnos en los Hombres ejemplares que nos propone la masonería para ejercer igualmente una benefactora influencia sobre otros. Todos podemos hacer nuestra aportación y plantar cara a las cosas, todos podemos contribuir a un mundo mejor. Se lo debemos a nuestros seres excepcionales; nos lo debemos a nosotros mismos y a nuestros hijos; y además, debemos cumplir el compromiso adquirido de convertirnos en seres excepcionales, de que Hiram se encarne en cada uno de nosotros y continúe, sin interrupción, la construcción del Templo de la Humanidad.

Y para abordar este enorme reto, contamos con la mejor herramienta: el método masónico. Así como el V.:M.: no actúa como “jefe”, sino como mediador entre el método masónico y el grupo humano entre columnas, cada masón debe convertirse en eso mismo, en un mediador, en un metodólogo que ligue, que religue, el grupo humano a partir del método.

¡Hermanos! Nuestro compromiso con la masonería nos da la oportunidad de continuar el

Somos auténticos guerreros de la libertad de pensamiento y conciencia, de la autenticidad, que nos estamos formando al servicio del progreso humano

trabajo realizado por aquellos que nos precedieron, al mismo tiempo que ser relevados por los HH. : que nos continuarán.

Esa autoconciencia en la permanencia, esa cadena de unión que rompe los límites del tiempo y de la carne, hacen de nuestra Orden un proyecto meta humano y auto referente que se extiende en el tiempo, superando las limitaciones de sus miembros individuales y convirtiéndose, por tanto, en un poderoso instrumento de cambio y transformación social dirigido, generación tras generación, al progreso del conjunto de la Humanidad.

Fernando de Yzaguirre

Simb.: Krause

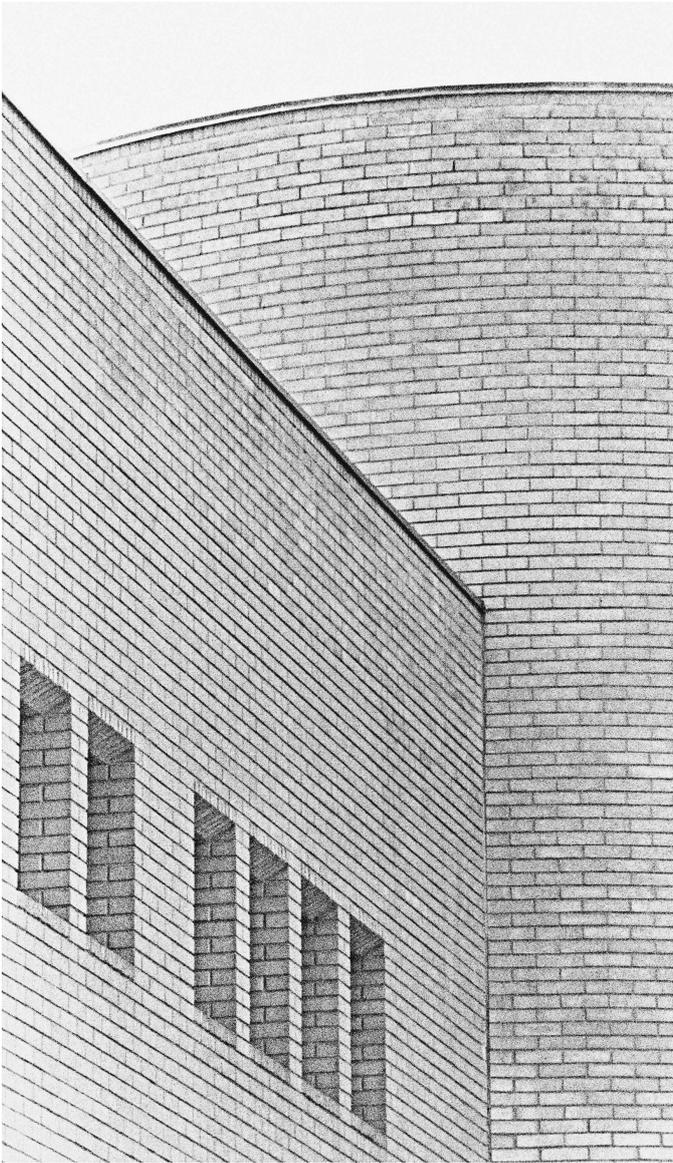
Fernando de Yzaguirre

Licenciado en Gestión Comercial y Marketing (ESIC); Licenciado en Ciencias Políticas y Sociología (UNED); Diploma de Estudios Avanzados (UCM); Tesis Doctoral sobre la prescripción de medicamentos. Ha publicado algunos artículos sociológicos en torno a salud, el secreto, el riesgo y la cultura.

Ha ocupado puestos de responsabilidad en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid; en la empresa de servicios culturales y artísticos Ysarca Art Promotions; en el Ciclo de Conciertos Alfaro de Vitoria-Gasteiz y en la Fundación del Teatro Lírico - Teatro Real. En la actualidad, es Director del Área de Cultura PSC del Ayuntamiento de Alcobendas, por concurso-oposición, y Profesor de Universidad.

Es miembro de la Gran Logia Simbólica Española desde 1995. Se inició en la R.:L.: Manuel Iradier de Vitoria-Gasteiz, donde fue exaltado a Compañero y Maestro. Es Maestro cofundador de la R.:L.: Arte Real de Madrid, de la que ha sido V.:M.: en dos cursos separados por diez años. Ha sido, durante varios años, Gran Consejero de la Gran Logia Simbólica Española, ocupando los cargos de Gran Secretario, Gran Primer Vigilante, Responsable de Comunicación y Gran Maestro Adjunto. Impulsó y desarrolló la página web de la G.:L.:S.:E.: Ha participado en varios Symposium del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española. Ha publicado algunos artículos relacionados con la masonería y el laicismo. Ha ofrecido diversas conferencias sobre la masonería, entre las que destacan las impartidas en universidades como la Carlos III, la UNED y la de Valladolid. Ha sostenido su condición de masón ante los medios de comunicación en diversas ocasiones. Es autor del blog de humor masónico “Los masoñecos” y del blog de pensamiento masónico “¿Por qué la masonería?”.

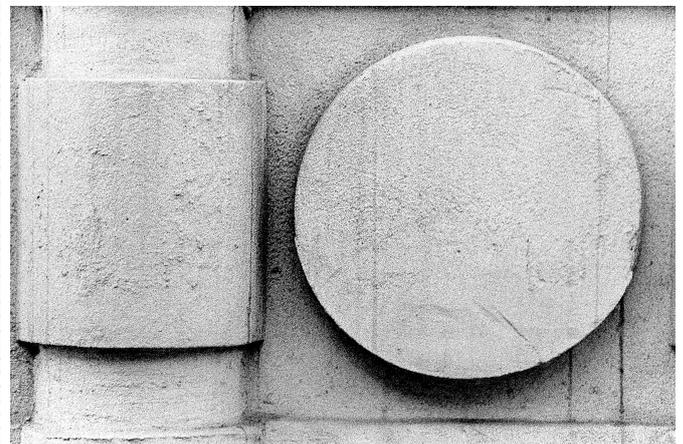




Basta con que la masa se complazca con la visión del espectáculo: no se les escapará, a los iniciados, el alto significado de esto.

Es lo que realmente se produce en el caso de “La flauta mágica”.

W.Göthe



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

Por María José Perete

Constituye una ardua tarea adentrarse en la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, estrechamente vinculada a su biografía, y en concreto en la La flauta mágica, una de las óperas más interpretadas y estudiadas, al menos en el territorio de habla alemana. Pretender decir algo nuevo sobre ella raya en la temeridad.

En la noche del 9 de octubre de 1791, tras asistir a la representación, escribió Mozart a Constanze acerca del señor Leitgeb:

Pero él, el sabelotodo, se ha portado como un patán y me he tenido que marchar, ¡o hubiera tenido que llamarle asno! Por desgracia, estábamos todavía al comienzo del segundo acto y por lo consiguiente en la escena solemne. Se ha burlado de todo; al principio tuve paciencia suficiente para querer llamarle la atención sobre algunas palabras... pero no: se reía de todo. Eso ya me pareció demasiado. Le llamé Papageno y me marché, pero no creo que el muy zoquete comprendiera. (1)

Esto supone una muestra del significado atribuido por Mozart a las palabras contenidas en el libreto, en contraposición a las críticas que consideraron que el autor no le había prestado la suficiente atención. Exige seriedad a la hora de escuchar su obra. Entonces, ¿qué clase de público tenían en mente Mozart y Schikaneder cuando la concibieron? ¿Es una ópera para el pueblo en la tradición del teatro popular vienés? ¿Es una ópera para iniciados, donde descifrar alusiones y jeroglíficos? ¿Es Papageno, a quien se resalta como protagonista con sus tres arias y dos duetos, el héroe propiamente dicho?

Si Rossini consideraba a Beethoven el más grande de los músicos, de Mozart afirmó que era único, mientras que Wagner dijo que con esta ópera se creó prácticamente la ópera alemana. Definida por Peter von Matt como “el tercer gran enigma de nuestra cultura”, junto a la tragedia Hamlet de Shakespeare y el retrato de La Gioconda de Leonardo, no se sabría siquiera indicar inequívocamente en qué consiste “el

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

enigma” de esta obra, al tratarse más bien de todo un conjunto de interrogantes que se plantean. Demasiadas dudas que no hacen sino alentar un deseo de profundizar en nuestro estudio.

Por un lado, cuestionamos el tema. ¿Realmente trata ante todo del poder de la música? ¿Desempeña la flauta en la trama operística un papel tan central y decisivo? A Tamino la flauta se le entrega como un recurso mágico; sin embargo, las pruebas que ha de superar en su iniciación en los misterios de Isis exigen silencio, perseverancia y coraje; y el significado de que Tamino, por consejo de Pamina, toque la flauta en el momento de atravesar el fuego y el agua se desconoce. Partiendo de la idea de la música como principio armonizador, siguiendo la tradición platónica-pitagórica, la consideraremos un recurso para ponerse en contacto con el mundo espiritual, trascendiendo lo material.

Por otro lado, impone la pregunta por la esencia y el carácter propiamente dicho de todas las figuras, con excepción de la pareja de enamorados, Pamina y Tamino. ¿Son genios, hadas, demonios o seres humanos? ¿Se mantiene invariable su carácter a lo largo de la obra? Nuestra hipótesis plantea un cambio no en los personajes, sino en nuestro modo de observarles conforme transcurre la obra.

En definitiva, todo oscila de un modo peculiar entre el cuento y el misterio, la ópera mágica para niños y el festival escénico de consagración, estando perfectamente integrados ambos aspectos. Se trata de un todo inseparable de texto y música, de lo superior y lo inferior, de lo divertido y lo doloroso, de espectáculo y secreto. Lo que importa es seguir esta trama con una atención tan desprejuiciada como sea posible. Su idea fundamental es una transformación perfeccionadora, pero el sujeto de la transformación no son los caracteres escénicos como la Reina de la Noche y Sarastro, sino el “yo” de los novicios, que es sometido a un cambio de perspectiva. Es este cambio de opinión el que también deberá producirse en los espectadores.

La idea de basar una acción operística en el ritual de iniciación en los misterios de Isis como principio organizador resultó tan insólitamente fructífera en la adaptación que de ella hicieron Mozart y Schikaneder, que surgió una obra de arte única en su género. Sabemos que el criterio decisivo de las religiones místicas es la iniciación, puesto que no distinguen entre sacerdotes y legos, sino entre iniciados y profanos, en griego *mystai* y *beberei*. Si bien *mysterion* significa “iniciación”, el concepto *mysterium* significa “secreto”, en el sentido de algo de lo que no se debe hablar, derivado del hecho de que sobre los ritos y demás detalles de la iniciación había que guardar el más estricto silencio. Esta arcana disciplina es debida a la fuerte impresión afectiva que se busca obtener en el novicio, al cual se ha de infundir miedo y terror tanto como alegría y arrebatos, un encuentro

consigo mismo, y todo ello no funcionaría si él trajera consigo conocimientos previos sobre estos ritos.

Su particularidad no es aludir de un modo codificado a determinados secretos de ciertas órdenes, sino de poner en relieve los ideales de una Ilustración bajo la forma de una obra de arte. No sólo debemos entenderla como una alegoría esotérica, sino también por su sentido exotérico, es decir, en su mensaje de doble fondo, que pretende llegar a todos, ya sean iniciados o profanos. En esta ópera los mensajes y referencias francmasónicas no aparecen de ningún modo en clave, sino que se resaltan abierta y llamativamente. La ópera se pone al servicio de los ideales francmasónicos como un medio de actuación pública, una obra para la humanidad. A través de sus protagonistas, recibimos lecciones de sabiduría, sobre el amor y los lazos fraternos, sobre la satisfacción y la dicha humana, sobre el significado divino de la mujer y del hombre.

Pese a que el entorno intelectual de la ópera, la “Ilustración francmasónica” vienesa, se encontraba ya prácticamente disuelto en el momento del estreno en 1791 y se vino abajo pocos años más tarde, el inmediato y triunfal impacto y la fuerza de irradiación de La flauta mágica no se vieron perjudicados por el apagamiento de este entorno espiritual. La subyacente estructura de ritual también actuó ocultamente.

Veamos, pues, cómo Mozart logró representar la unidad dentro de la diversidad, cuál es la conexión entre esta ópera y el camino iniciático que recorre, su trasfondo cultural y humanístico, parcialmente esotérico, que ha otorgado a esta obra la inmortalidad hasta nuestros días.

Los comienzos de La flauta mágica

El problema no es la ignorancia, sino las ideas preconcebidas.

H. Rosling

Es significativo que, después de la muerte del emperador José II, Mozart no recibiera más encargos de componer óperas para la corte vienesa, en la que Antonio Salieri era Kapellmeister. Mozart notó aún más su alejamiento del teatro oficial en la primavera de 1791, cuando el hombre con quien había colaborado en la composición de tres óperas italianas, Lorenzo da Ponte, tras verse envuelto en un escándalo tras otro, fue finalmente despedido por real orden de su puesto de libretista. Así acabó una de las colaboraciones más geniales de la historia de la ópera. Es difícil determinar si

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

Mozart y Da Ponte eran o no amigos íntimos. No parece probable, pero el despido de Da Ponte debió de ser un gran golpe para Mozart. Independientemente de su relación personal con el compositor, el astuto italiano había sido el principal nexo de unión entre Mozart y la ópera oficial, quizá incluso una especie de amortiguador entre él y Salieri.

Da Ponte, encontrándose en una situación verdaderamente problemática no sólo con el emperador, sino también con su esposa, la emperatriz María Luisa, recibió en esas fechas una oferta para ir a San Petersburgo, donde su amigo Martini (Martín y Soler) era compositor residente; pero en un principio Leopoldo II se negó a rescindir el contrato con Da Ponte, “que aún tenía seis meses de vigencia”. Treinta días más tarde, sin embargo, a principios de marzo de 1791, la corte vienesa cambió de parecer. Pagaron un libreto que Da Ponte no había terminado aún y el sueldo que se le debía; pero para entonces él ya había escrito a San Petersburgo:

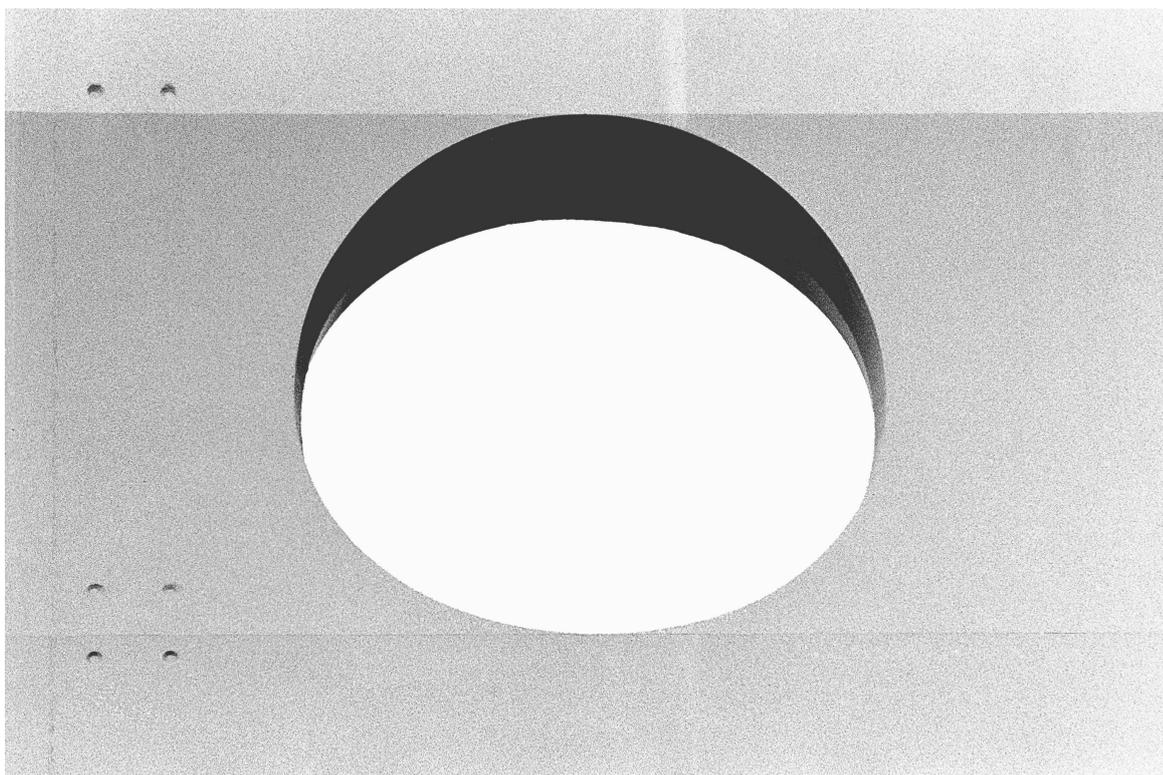
Que no podría ir a Rusia en muchos meses. Temiendo, pues, que hubieran ya escrito a Italia para otro poeta, me confíe a Mozart y traté de persuadirlo para ir conmigo a Londres. Pero él, que acababa de recibir una pensión vitalicia del emperador José en premio de sus divinas óperas, y que estaba entonces poniendo música a una ópera alemana, La flauta mágica, de la que esperaba nuevas glorias, pidió seis meses para decidirse; y yo entretanto fui víctima de sucesos que me hicieron tomar, casi a la fuerza, un rumbo muy distinto. (2)

Algún tiempo antes de esto, uno de los viejos amigos de Mozart había vuelto del extranjero,

convirtiéndose en el director del Theater auf der Wieden, conocido como el Freyhaustheater. Este amigo era Emanuel Schikaneder, actor, empresario, escritor de óperas y obras de teatro, y el hombre destinado a sustituir a Da Ponte como el primero de los dos nuevos colaboradores con quienes trabajó Mozart en 1791 (el segundo fue Caterino Mazzolà). Schikaneder inauguró el teatro el 12 de julio de 1789 con una ópera bufa alemana titulada Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder die zween Anton (“El jardinero necio de las montañas, o los dos Antonnes); el texto era del propio Schikaneder y la música de dos miembros de su compañía, el tenor Benedikt Schack y el bajo Franz Xaver Gerl (que sería el Sarastro de Mozart). La ópera tuvo un éxito inmediato; se representó treinta y dos veces en 1789. Sus arias causaron furor en toda la ciudad, especialmente la titulada Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt (“Una muchacha es lo más maravilloso del mundo”), un tema que Mozart había usado en una serie de variaciones para piano. En la compañía de Schikaneder había cantantes excelentes, como la cuñada de Mozart, Josepha Hofer, brillante soprano de coloratura, quien posteriormente será la Reina de la Noche en La flauta mágica. La orquesta tenía treinta y cinco miembros.

¿Cómo se gestó La flauta mágica? Se han creado tantos mitos en torno a esta colaboración operística que resulta difícil separar la realidad de la ficción. El siguiente relato está tomado de la biografía de Nissen, que afirma contar con los conocimientos y la colaboración de Constanze:

Ya cuando estaba componiendo la primera de estas óperas [La flauta mágica; la segunda era La Clemenza di Tito],



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

él, para quien el día y la noche eran intercambiables cuando estaba inspirado, a menudo se agotaba tanto que se desmayaba y quedaba inconsciente durante varios minutos. (3)

Compuso La flauta mágica para el teatro de Schikaneder, que era un viejo amigo, y a petición suya, para ayudarlo en sus apuradas circunstancias. El texto es del propio Schikaneder, que de esta forma fue llevado a la inmortalidad. Lo cierto es que Schikaneder se encontraba, en parte por su propia culpa y en parte por la falta de apoyo del público, en una situación muy precaria. Al borde de la desesperación, acudió a Mozart, le explicó la situación y concluyó diciendo que sólo él podría salvarle.

¿Yó? ¿Cómo? Escribeme una ópera que concuerde enteramente con el gusto del público vienés de hoy; sin duda conseguirás satisfacer a los entendidos y aumentar tu fama, pero debes basarte principalmente en el denominador común más bajo de todas las clases. Yo me haré cargo del texto, decorado y demás. Todo lo que piden hoy en día.

Bien. ¡Acepto! ¿Cuáles son tus honorarios? Si tú no tienes dinero! Bueno, vamos a organizar este asunto de forma que tú obtengas beneficios y yo no me vea privado de las posibles ventajas. Te entregaré la partitura a ti, y sólo a ti; págame lo que consideres justo, pero a condición de que me prometas que no se harán copias. Si la ópera tiene éxito, la venderé a otros teatros y ese será mi pago.

El empresario redactó el contrato, lleno de entusiasmo y de promesas solemnes. Mozart se puso a escribir diligentemente y siguiendo por completo la voluntad del otro. La ópera se estrenó con un éxito enorme, su fama corrió por toda Alemania y al cabo de unas semanas se puso en varios teatros extranjeros, ¡sin que ninguna partitura procediera de Mozart! Cuando se enteró de la forma en que le había engañado aquel sujeto, sólo dijo: “¡Qué rufián!” y el asunto quedó olvidado. A Mozart no le importaba la ingratitud; el disgusto sólo le duró unos minutos.

Nos encontramos aquí ante una curiosa descripción. ¿Es posible que Mozart no cobrara honorarios? ¿Que Schikaneder no le pagara nada por la partitura de La flauta mágica? Por grande que fuera el cariño fraternal, la historia parece altamente inverosímil. En la primavera de 1791 Mozart no podía permitirse el lujo de dedicarse varios meses a escribir una gran ópera como “inversión a largo plazo” y, por otra parte, Schikaneder no se encontraba en una situación económica crítica en 1791; al contrario, sus nuevas óperas tenían un éxito enorme, y en marzo de 1791 contaba con un repertorio extenso de piezas en alemán y de Singspiele basadas en la afición del público vienés a la comedia de costumbres y al dialecto local. El problema que ofrece esta versión, además, es que también parece

tener su parte de mito. Por supuesto, Mozart estaba encantado de poder trabajar en otra ópera alemana, porque sabía del enorme éxito que había tenido El rapto del serrallo en toda Alemania.

El tema de la participación de Mozart en el libreto de La flauta mágica ha dado lugar a discusiones acaloradas durante casi doscientos años, y aún no se ha obtenido ninguna prueba concreta, excepto las diferencias relativamente pequeñas que existen entre el libreto publicado en 1791 y el manuscrito autógrafo de Mozart. Los orígenes del libreto y la supuesta participación de otras plumas aparte de la de Schikaneder han dado lugar a grandes polémicas (4). Entre otras, una de las fuentes principales es la ópera Oberón, de Paul Wranitzky, Kapellmeister de la corte; Schikaneder la puso en escena en 1789 y Mozart la conocía bien. Además, uno de los hermanos masones de Mozart y miembro de la compañía de la Freyhaus, Karl Ludwig Gieseke, escribió para Schikaneder una versión plagiada para posteriormente pretender adjudicarse la autoría de una parte sustancial de La flauta mágica. Otro factor que influyó en el libreto de La Flauta mágica fue la obra Thamos, rey de Egipto, de Tobias Philip von Gebler, masón y miembro relevante del gobierno austríaco, obra para la cual Mozart había compuesto una música de circunstancias en una escala sin precedentes (K. 345). El tema principal de este texto es la victoria de la lealtad frente a todas las adversidades, y la música, que el compositor escribió parcialmente en Viena en 1773 y en Salzburgo en 1775 y 1779, está llena de atisbos del Mozart del futuro y, sobre todo, del Mozart de La flauta mágica. Otra fuente es la colección de cuentos de hadas en tres volúmenes titulada Dschinnistan, del dramaturgo alemán Christoph Martin Wieland, en cuyo último volumen (1789) hay un cuento, “Lulu, oder die Zauberflöte” (Lulú o la flauta mágica), del que proviene el título de la nueva ópera.

La cuestión de la autoría de Gieseke, así como la de un tal Pater Cantes, no requiere mayor elucidación para el estudio que pretendemos desarrollar. Quien sin duda organizó y escribió materialmente la mayor parte del libreto fue Schikaneder, y el papel de Papageno fue concebido para él. Es evidente que Mozart encontró un enorme atractivo en la asombrosa riqueza de aspectos del argumento. En la partitura definitiva aparecen desde melodías populares, semejantes a las de Haydn, para los seres “sencillos”, Papageno y Papagena, hasta música mística y ritual para Sarastro y su corte; desde la coloratura enloquecida de la Reina de la Noche (y el violento Sturm und Drang de la segunda aria, en re menor, Der Hölle Rache, (“La venganza del infierno”, que recuerda a tantas otras composiciones de Mozart en esta tonalidad), hasta la inclusión de una melodía coral luterana del norte de Alemania, con reminiscencias de épocas remotas, que cantan los dos caballeros de armadura. Fue esa misma riqueza la que tanto impresionó a Beethoven (5) (que, en cualquier

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

caso, desaprobaba los textos de Da Ponte para las óperas italianas por parecerle demasiado frívolas) y nos impresiona también a nosotros.

El universo simbólico

La música de Mozart es el lenguaje misterioso de un reino espiritual.

E. T. A. Hoffmann

El primer libreto impreso de La flauta mágica apareció coincidiendo con el estreno. Al abrirlo, los lectores verían en el frontispicio un grabado del propio autor, Ignaz Alberti, miembro de la misma logia masónica que Mozart, Zur gekrönten Hoffnung. Para los no iniciados, esta lámina se asemejaría a las por entonces frecuentes reproducciones de excavaciones arqueológicas en Egipto; a la izquierda, la base de una pirámide con símbolos (incluido el Ibis); en medio, una serie de arcos que conducen a una pared con nichos y una portada de medio punto, todo ello bañado de luz. Del arco central, colgando una cadena con una estrella de cinco puntas, símbolo ya adoptado por la escuela pitagórica. A la derecha, un jarrón rococó profusamente decorado, en cuya base se observan unas curiosas figuras en cuclillas; en primer plano, una pala, un compás, un reloj de arena y unos fragmentos de ruinas. Muchos podrían haber pensado que se trataba de una abstrusa visión oriental, y no hay duda de que un gran número de damas y caballeros de la clase media debió identificarlos con el culto a Isis y Osiris. Pero parte del público sabría que aquel simbolismo hacía referencia, con toda una serie de alusiones inequívocas, a la Antigua y Venerable Orden de los Francmasones. Los miembros de la sociedad, que en 1791 se estaba tambaleando, se preguntarían quizá si aquello no traicionaba sus secretos. Esperando algo remotamente relacionado con sus ritos, muchos de los Hermanos asistentes a la representación se llevarían una sorpresa: uno tras otro, los símbolos pertenecían al rito masónico.

Obertura

La obertura consta de dos movimientos, Adagio y Allegro, en Mi b Mayor, que con sus tres bemoles constituye la tonalidad masónica por excelencia empleada por Mozart. Terminada el 28 de septiembre de 1791, Mozart había esbozado un primer proyecto, igualmente en Mi b Mayor, K. 620a. Los tres acordes solemnes y simbólicos del comienzo, que se volverán a encontrar en la escena hablada entre los números 9 y 10, provienen de la música de escena para “Thamos, Koenig in Aegypten” K. 345. Ello es una muestra

de la excepcional importancia que Mozart le atribuyó a Thamos durante toda su vida, y comprender la impresión decisiva que debió causarle en su momento.

Resulta también interesante retener la analogía encontrada por Einstein entre esta Obertura y la de Günther von Schwazburg, de Holzbauer, que Mozart tanto había admirado catorce años antes. Otro punto en la Flauta Mágica por el que enlaza con su juventud. (6)

En estos acordes introductorios intervienen todos los instrumentos: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones y timbales. La orquesta de Schikaneder tenía una plantilla inusualmente amplia para la época, de treinta y cinco o hasta treinta y siete músicos. (7)

El efecto de los tres acordes anuncia algo ceremonioso, sacro, incluso cultural. Representan los tres golpes con los que se llama a las puertas del templo para solicitar la entrada, gesto que sigue practicándose en las logias masónicas de todo el mundo. La batería masónica cuyo significado es: “pedid y se os dará la Luz; buscad y encontraréis la Verdad; llamad y se os abrirán las puertas del Templo”.

El pensamiento ternario estará presente en La flauta mágica: las tres puertas del templo, las tres Damas, los tres niños solares. El número Tres actuará como fundamento de nuestra andadura hacia el conocimiento. (8) En él encontramos el Equilibrio, presente en los Tres Pilares Masónicos: Sabiduría, Fuerza y Belleza, y las Tres Grandes Luces, a saber, el Volumen de la Ley Sagrada, la Escuadra y el Compás.

El acorde de sexta en que concluyen los acordes introductorios actúa como una pregunta abierta, esperando en tensión la continuación. Pero sólo tras una pausa general surge en las cuerdas un movimiento sincopado de expresión afligida, dolorosa. Los violines insisten aquí durante nueve compases en un mi bemol que en el acontecer armónico de estos compases apenas estabiliza la tónica, sino que roza mayoritariamente los acordes de dominante y subdominante. Aquí cuerdas y los vientos se separan: en las cuerdas el movimiento a tientos, de búsqueda; en los vientos, los acordes incrustados a los que el énfasis de inmediato reprimido (sforzato-piano) confiere una expresión particularmente dolorosa.

En los primeros dieciséis compases de la obertura ve Willaschek expresados “el amor, el sufrimiento y la muerte de Pamina”. Con la contraposición de Tamino y Pamina por un lado y el mundo de los sacerdotes por el otro, parece detectar el conflicto de la Aída de Verdi en esta obertura. Otra interpretación de este mismo pasaje la hace J. Chailley, como representación de la desorientación del neófito avanzando a tientos envuelto en la oscuridad y el caos que precede a su iluminación. (9)

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte I)

El movimiento conduce inmediatamente al Allegro: un fugato a cuatro voces. El tema se apoya en un motivo del Allegro con brio de la Sonata para piano op. 43 núm. 2, en Si bemol mayor, de Clementi, que éste ofreció en el curso de un duelo interpretativo mantenido con Mozart ante José II en el castillo de Schönbrunn el 24 de diciembre de 1781, y que Clementi se lamentó de haber sido plagiado. El motivo principal se encuentra ya en el allegro de la Sinfonía “de Praga”, K. 504. (10)

Mozart cambió el carácter de este tema. Mientras en Clementi se trataba de una mera escala ascendente con un crescendo hacia dos acordes arpegiados, Mozart hilvana ad infinitum el tema, adornándolo y lo mantiene en un piano que pasa como de puntillas, pero gracias a ello el tema recibe del forte sobre la figura giratoria en la última negra de cada compás un acento que le otorga comicidad.

En una obertura mozartiana no podemos imaginar referencias al contenido o al material de la ópera. Así lo han interpretado muchos en este fugato. Gunthard Born apela al significado de la palabra fuga como “huida” y quiere reconocer en ello la huida del príncipe Tamino ante la “astuta serpiente” que transcurre detrás del telón cerrado. (11) Wolfgang Willascheck percibe ahí “tesis y antítesis, disputa y controversia entre figuras complementarias y al mismo tiempo enemigas, instancias e ideas que, una vez activadas y puestas en movimiento, desarrollan una dinámica propia. Una incontenible motoricidad musical que sirve como imagen especular de procesos sociales inevitables, apenas controlables desde fuera. Nadie

que oiga la obertura puede eludir la obligación de exponerse a una prueba en y con esta obra. El tema central de la obra le atañe directamente”. (12) El fugato es música absoluta que por su belleza, es decir, por su presencia rítmica, melódica y tímbrica, quiere actuar, pero cuyo significado está aún por comprender.

De esta manera, el oyente se ve arrastrado hacia el proceso de iniciación. En una ópera la música cumple una doble función: complementa la esfera lingüística de representación del significado con una esfera de mera presencia que simplemente es presente sin hacerse consciente de nada, y refuerza la esfera lingüística mediante un plano adicional de elucidación. La música, de por sí asemántica, queda abierta a una semantización secundaria en múltiples direcciones. (13)

Sin sobrecargar con un significado que atañe al contenido, la función del fugato en el marco general de la obertura consiste sobre todo en producir el contraste de un desenfadado movimiento con los solemnes acordes, de los que se distancia con la máxima claridad, a fin de resaltarlos en el sentido de un signo enigmático que se reconoce inmediatamente como algo muy importante, pero cuya importancia -hasta ahora y al menos para el profano- resulta indescifrable. Sólo cuando estos acordes vuelven a sonar de manera exactamente idéntica en el segundo acto, se aclara su significado ritual.

(sigue en FIAT.: LUXMAGAZINE N°2)

Esperando algo remotamente relacionado con sus ritos, muchos de los Hermanos asistentes a la representación se llevarían una sorpresa: uno tras otro, los símbolos pertenecían al rito masónico





Franco Franceschi

Fotógrafo

Redacción

El primer autor que ilustra con su trabajo fotográfico las columnas de *Fiat.:LuxMagazine* es el italiano Franco Franceschi. Veterano de la fotografía de moda, ámbito en el que ha colaborado con periódicos como *Amica*, *Cosmopolitan*, *Donna Moderna*, *Harper's Bazar* en Italia y en el extranjero con publicaciones de la misma importancia (en Alemania, Francia, Emiratos Árabes y Estados Unidos), en sus retratos se cuentan personalidades del mundo del cine - Carol Baker, Mariagrazia Cucinotta, Randy Ingermann, Florence Guerin - así como cantantes, atletas, políticos, emprendedores... Dedicó todo el tiempo que su profesión le deja libre a la investigación.

Atraído por el detalle, más que por el conjunto, empezó el nuevo camino explorando la arquitectura del siglo XX de Bolonia, fascinado por sus líneas esenciales y por la ausencia de color contrastante con la histórica ciudad roja y amarilla, rica de arcos y decoraciones. Pasó después a la campaña del Chianti Senese, donde vivió ocho años, pudiendo saborear día tras día su lenta mutación, y siguió con la arquitectura moderna en las ciudades visitadas en ocasión de sus exposiciones, entre las cuales Copenhagen, Grenoble, Lima, San Francisco, Varsovia. Actualmente trabaja en tres proyectos: arquitectura entre historia y futuro, náutica y formas y colores en la campaña de Siena.

Las imágenes propuestas para este número de *Fiat.:LuxMagazine* son de un trabajo del año 2000, dan la impresión de ser trazadas con escuadra 30/60 y compás. Dice el autor: "Pienso que están cargadas de significados exóticos, y me gustaría que los lectores de *Fiat.:LuxMagazine* pudieran buscarlos y recibir sus impresiones."

Las obras de Franco Franceschi se pueden encontrar en el logbook www.francofranceschi.com

EXPOSICIONES: 2002 - Bologna, Palazzo D'Accursio, "Linee architettoniche", Personal; 2002 - "Polis urban emotion", Itinerante mundial, Colectiva; 2003 - Castellina in Chianti, Rocca Medioevale, "Metropolis", Personal; 2004 - Anzola, Palazzo Stella, "Linee architettoniche", Personal; 2004 - Bologna, Galería Re Enzo, "Moderni e Contemporanei", Colectiva; 2004 - Vilnius, I.I.C., "Linee architettoniche", Personal; 2005 - Milano. Hypegallery, Colectiva; 2006 - Lilliano, Tenuta Ruspoli Berlingheri, "Le stagioni nel Chianti", Personal; 2006 - Milano Image System, Colectiva; 2006 - Grenoble, I.I.C., "Les saisons en Chianti", Personal; 2006 - Lille, Palais Rihour, "Les saisons en Chianti", Personal; 2007 - Varsovia, - Mazowieckie Centrum Kultury, "Vintage", Personal; 2007 - Lubljana, "Le stagioni nel Chianti", Personal; 2007 - Osijek, Galleria Likovnih Umjetnosti, "Vintage", Personal; 2007 - Varsovia, I.I.C., "Vintage", Personal; 2007 - Osijek, Galleria Magis, "Architectures", Personal; 2007 - San Francisco - GEN.ART, "Vintage", Personal; 2007 - San Francisco, I.I.C., "Vintage", Personal; 2007 - San Francisco, I.I.C., "900's Architecture", Personal; 2008 - Isòla, "Le stagioni nel Chianti", Personal; 2009 - Lima, "Bologna's 20th Century", Personal; 2009 - Copenhagen, "Vintage", Personal; 2009 - Santiago del Estero, "Bologna's 20th Century", Personal; 2009 - Grenoble, I.I.C., "Bologna's 20th Century", Personal; 2010 - Bologna, Art to Design, "Stones Portrait", Personal con el escultor Valbò; 2010 - Nida, Baltic Photo Festival, "Modern Architecture", Personal; 2011 - Grenoble, I.I.C., "Photogriphier Grenoble", Personal

Queridos Hermanos

Enhorabuena por la nueva revista.

Permitidme sólo una matización: la Logia de Madrid de la que habláis (Fiat.:LuxMagazine nº0, R.:L.: Manuel Fabra, “Comentarios sobre su nacimiento”, Pág.3), no fue nunca una Logia de la GLSE. Fue una Logia del Grande Oriente Scozzese d’Italia, una Obediencia “affairista” liderada por Mario Mortera. La Logia se llamó EUROPA MASÓNICA y cobraba, en efecto, sumas extraordinarias por las iniciaciones. Su Venerable Maestro fue Miguel Ángel Foruria Franco, actualmente en la Gran Logia de España. El hombre en Castellón de este entuerto se llamaba Miguel Llorens y se había iniciado en una Logia de la GLSE en Valladolid, que abandonó. Fueron tiempos tristes, que prefiero olvidar, pero en honor a la verdad ha de quedar claro que todo este batiburrillo fue ajeno a la GLSE. Desde luego, Roger Leveder no avaló nunca a Europa Masónica, aunque Foruria sí quiso ganarse su voluntad. Pero, como os digo, todo esto ocurrió fuera de la GLSE.

Un fraternal abrazo

Joan Francesc Pont

Catedrático de Derecho Financiero y Tributario



CARTAS

a la
Redacción

Estimado Joan Francesc: Agradecemos tu puntualización al artículo “Comentarios sobre su nacimiento...” de nuestro magazine trimestral, y que abre la Sección “Cartas a la Redacción”. Realmente fueron tiempos difíciles y oscuros, y el transcurso de más de 20 años ha causado mella en los Hermanos autores, pues ya cuentan con unos cuantos años sobre sus espaldas, habiendo olvidado o confundido algunos datos y circunstancias que también han preferido sepultar en un rincón de su memoria. Precisar de todos modos que

el Hno.: Miguel Llorens fue iniciado en la Logia Hispanoamericana nº 2 de Madrid, adscrita a la G.:L.:E.:

Es un placer haber recibido tu aportación a nuestra revista, confiando en que no sea la última, y que con tu ejemplo nuestros lectores se animen a participar en la misma.

Un abrazo fraternal

Israel Llop

V.:M.:

R.:L.:Manuel Fabra nº60



La plancha fotográfica Arte y simbolismo

Por Brenno Ambrosini

Una obra de Arte es una historia de Amor, un Amor que nace, florece, muta constantemente a lo largo de la existencia terrenal, y quizá después también.

Una foto es una obra de Arte: La visión, el encuadre, el enfoque, el detalle, el juego de luz y luces extrapolan de cualquier contexto un mensaje personal y subjetivo concediéndole un significado trascendental. Y, como no, en constante mutación y de interpretación abierta.

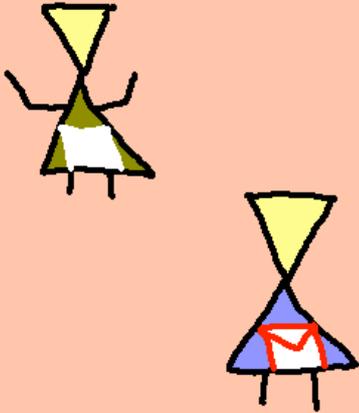
Su simbolismo nos acerca a nuestra realidad alejándonos del cerco profano que nos ata, su contemplación nos estimula hacia el descubrimiento de nosotros mismos: ¿quienes somos? ¿dónde estamos? ¿a dónde vamos?

La plancha fotográfica nos cuenta una historia, historia de amor, historia de vida. Nos hace volar dentro de nosotros mismos porque también es nuestra historia. Su creador ya no tiene su posesión exclusiva porque ha dado a la luz una entidad que ya no le pertenece. Nos pertenece a todos, y a cada uno de una forma diferente, en constante mutación, dentro de nuestra existencia terrenal, y quizá después también...

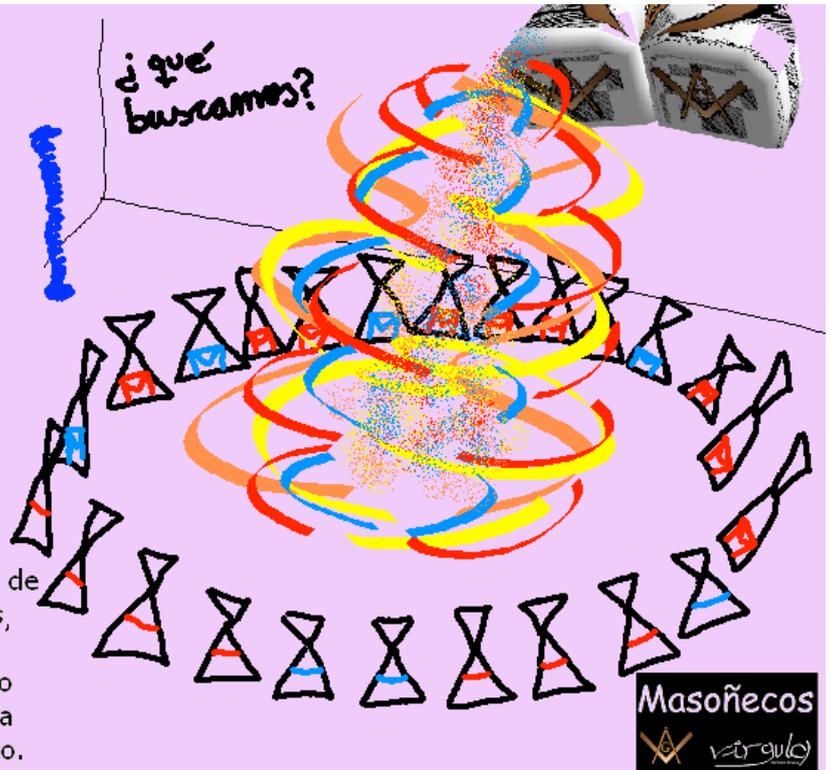
FIAT.:LuxHUMOR

Por Hermano Krause

¿Por qué, a veces, la Logia se parece a un club social o a un partido político?



Porque, a veces, se olvida que la búsqueda de influencias o distinciones frente a los demás, invalidan un elemento fundamental de nuestro método: la búsqueda de uno mismo en su pura humanidad, JUNTO y GRACIAS a los demás HH.:., al rito y al trabajo simbólico.



FIAT.:LUXMAGAZINE



R.:L.: "Manuel Fabra" nº60
Or.: Castellón

ESPAÑA

rmanuelfabra60@gmail.com

DIRECTOR:
Israel Llop

COORDINADOR:
Brenno Ambrosini

FIAT.:LUXMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES,

TODOS LOS ARTÍCULOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

SE PROHIBE TODA COPIA DEL MATERIAL CONTENIDO EN EL PRESENTE NÚMERO SIN AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.