

ERGO.:.SUMMAGAZINE

H U M A N I S M O & H U M A N I D A D

23 de Septiembre de 2013

Año III

Número 9

..

Equinoccio
de Otoño
2013



EN ESTE NÚMERO:

Crisalidi e Farfalle
Emozioni di sguardi

Valeria Billy - Pág. 2

Зеркала, зеркала...
Mirror, Mirror...

Elena Rosyp - Pág. 4

Libre pensamient-@
Libertad, Igualdad, Fraternidad

Yolanda Alba - Pág. 9

De la Symbolique du Serpent
Tentateur Maudit ou Rédempteur Béni

Sylvie Frossasco - Pág. 12

Políticos y periodistas
Una ética de la responsabilidad

Juan Lizasoain de Cánovas del Castillo - Pág. 16

Apprends-le par coeur

Étude de la mémorisation chez les pianistes (I)

Carole Carniel - Pág. 21

La Flauta Mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

Juan Paulo Gómez - Pág. 27

Ritualità massonica

Gli assiomi atemporal

Federica Pozzi - Pág. 37

Ergo.:.SumHUMOR

Fratel Pisquano

Sergio Sarri - Pág. 39



Crisalidi e Farfalle

Emozioni di sguardi

© Valeria Billy

“Il ritratto è armonia fra fotografo e soggetto, è un attimo d'intesa assoluta e irripetibile che solo lo specchio può ricevere con la stessa complicità e altrettanta intimità, ma lo specchio non la conserva mentre il fotografo quell'attimo lo ferma per sempre.”

Franco Franceschi

Da questa riflessione di Franco Franceschi nasce **Crisalidi e Farfalle, emozioni di sguardi**, una mostra che ci racconta episodi della carriera di un'artista che ha accolto nel suo studio i personaggi più noti della Moda, della Cultura e del Cinema in una Bologna attraversata da fermenti culturali di caratura europea. Trent'anni di carriera tra *Crisalidi e Farfalle* che si sono lasciate sedurre e catturare dall'obiettivo di Franco Franceschi. Conclude il percorso “Ritratti da Cinema”, una serie di volti composti nel corso delle ultime due edizioni di Biografilm Festival, la rassegna cinematografica internazionale che giunge quest'anno alla nona edizione. La mostra è divisa in quattro sezioni perché altrettanti sono stati i momenti determinanti della vita artistica e privata dell'Autore.

Le Top Models

Meravigliose farfalle che volavano da un continente all'altro vestendo, negli anni del grande stilismo Italiano, gli abiti creati nei laboratori del *Bel Paese* e presentati in tutto il mondo.

Erano donne, anzi ragazze e spesso ragazzine, dotate oltre che dell'evidente bellezza, anche di una brillante intelligenza alla cui interpretazione era in parte affidato il destino di grandi industrie come di piccoli artigiani. Non avevano copione né conoscevano la scena, ma il solo fatto di indossare quegli abiti permetteva loro di immedesimarvisi, e quasi sempre con grande sensibilità. Sapevano coniugare alla perfezione il gusto di chi aveva disegnato l'abito con le esigenze di chi lo doveva commercializzare e la fantasia di chi avrebbe dovuto indossarlo.

Le Dive

Sono farfalle consapevoli, che è arduo far uscire dalla parte che si sono creata, dal proprio personaggio, ma di cui è necessario, per poterlo fare, conquistare prima la fiducia. Devono capire che l'immagine che stai creando di loro è diversa da quella che loro stessi hanno concepito, ma che

Crisalidi e Farfalle

Emozioni di sguardi

l'arricchisce e non la snatura. Devono avere fiducia e capire che stai lavorando per loro e non su di loro; che non vuoi rubare loro un'immagine, ma donargliene una nuova. Sono più difficili delle prime perché maggiormente diffidenti ed anche con idee chiare e ben radicate, ma una volta che si stabilisce con esse l'armonia, possono dare immagini indimenticabili.

Le Crisalidi

Ragazze della "sua corte" che frequentavano lo studio e lo assecondavano, nella ricerca di nuove immagini, in ogni tipo di sperimentazione. Nessuna di loro sembrava una modella, nessuna pensava di poterlo diventare, nessuna lo è mai diventata. Non importava che fossero alte, o particolarmente ben fatte, ma in fondo ai loro occhi brillava la stessa luce che aveva visto accendersi nelle *Farfalle*. Con esse, ha creato immagini fantasiose, intriganti, glamour.

Il quarto gruppo di immagini è dedicato agli ospiti del Biografilm Festival che Franco ha avuto l'opportunità di fotografare nelle ultime due edizioni, forse in un ritorno alle origini. Crisalidi, Dive e Farfalle allo stesso tempo, soggetti inizialmente inconsapevoli di essere in posa, ma subito, appena percepita la presenza del fotografo, e non di qualcuno che fa foto, trasformati in accondiscendenti e generosi personaggi, attenti nel concedere sguardi o atteggiamenti particolari, ed attenti a capire se quegli sguardi e quegli atteggiamenti fossero stati percepiti, perché questa è la sostanza del rapporto fra chi scatta una foto ed il soggetto. Sono due attori assolutamente estranei uno all'altro, ma partecipi della stessa scena, in grado di creare una magia irripetibile, la fotografia, quella vera, che nasce dalla macchina fotografica senza altri artifici se non il volerla migliorare.

Franco Franceschi si avvicina alla fotografia dopo un periodo di disegno e pittura.

Dopo alcune esperienze in testate universitarie e quotidiani locali per servizi di costume si dedica al reportage di viaggio passando così, seppur part-time, alla professione. Nel 1978 fonda lo Studio Alfa Tau dedicandosi esclusivamente alla foto di moda in cui ha voluto esprimere la sensibilità che gli derivava dalla passione per il cinema.

Dal 1980, grazie alla collaborazione con Amica il suo stile, pur senza snaturarsi, ha preso una connotazione più internazionale e il suo lavoro è stato apprezzato e richiesto da altre Testate sia in Italia che all'estero, oltre che da importanti aziende di abbigliamento.

All'inizio del nuovo secolo riscopre il piacere dell'immagine di ricerca e si applica ad essa sempre maggiormente e nel 2002 inizia una serie di mostre in Italia.

Al Festival Internazionale di Orvieto del 2003 viene premiata, nella sezione libri fotografici, la sua prima monografia edita da "Edizionitalia" mentre le sue immagini vengono richieste per mostre personali in diversi Paesi. Ampliate le sue ricerche sul dettaglio, dal paesaggio all'architettura e al design, sta portando le sue immagini in mostre personali in diversi Paesi d'Europa negli Stati Uniti e in Sud America.

Nel 2013 è stata molto apprezzata a Bologna la mostra "Crisalidi e Farfalle" in cui ha proposto volti di *Celebrities* e *Top Models* passate dal suo obiettivo in anni di attività ed ha in corso "Bologna" a Sofia dove all'inaugurazione ha avuto un ottimo successo di pubblico e stampa con la presenza della TV Nazionale all'inaugurazione stessa e della Radio Nazionale Bulgara con una lunga intervista.

FRANCO
FRANCESCHI





Зеркала, зеркала... *Mirror, mirror...*

© Elena Rosyp

Зеркала, зеркала...

Зеркала в сфере культуры с древнейших времен обладали самыми разными функциями, в том числе очистительной, семантической, символической.

Японцы считают, что именно зеркалу все нации мира обязаны тем, что на земле ежедневно восходит солнце. Согласно старинному мифу, богиня солнца Аматерасу глубоко обиделась на родного брата Сусаноо и заперлась в глубоком каменном гроте. Без света и тепла все живое на земле стало гибнуть. Тогда озабоченные судьбой мира, боги решили выманить светлую Аматерасу из пещеры. Зная любопытство богини, на ветках стоящего рядом с гротом дерева повесили нарядное ожерелье, рядом положили зеркало и велели громко петь священному петуху. На крик птицы Аматерасу выглянула из грота, увидев ожерелье, не удержалась от искушения его примерить. А в зеркало она не могла не посмотреться, чтобы оценить украшение на себе. Как только светлая Аматерасу заглянула в зеркало, мир озарился и остается таким по сей день.

Зеркало до сих пор входит в обязательный набор подарков для японской девочки, достигшей девяти лет. Оно символизирует честность, прямоту, непорочность, а также то, что все женщины до сих пор так же любопытны, как и Аматерасу.

Зеркальный эффект, способность давать отражение с незапамятных времен причислялась людьми к разряду магических свойств. Недаром слово «магия» (magia) имеет общий корень со словом image – «образ», «отображение». Согласно легенде, главное божество индусов Брахма, глядя в это зеркало, видел в нем отражение своего великолепия и необъятность могущества.

В Древнем Египте круглые зеркала отождествляли с дисками солнца и луны, наделив их символическим значением власти.

В китайском и японском языках иероглиф «зеркало» включает иероглиф «металл» – и не только потому, что первые зеркала делались из металла, но и потому, что стихия металла в древнекитайской символике подчеркивает пассивность зеркала.

Греческий философ Сократ предписывал юношам чаще смотреться в зеркало - чтобы те, кто обладает достойной внешностью, не обезображивали ее пороками, а те, кто уродлив, заботились о том, чтобы украсить себя добрыми делами.

Начиная с 16 века, зеркала вновь вернули себе славу самых таинственных и самых магических предметов, из всех, когда-либо созданных человеком. С помощью игр с отражением познавали и изменяли будущее, вызывали

Зеркала, зеркала... Mirror, mirror...

темные силы, умножали урожай и творили бесчисленное множество ритуалов. Трезвомыслящие люди находили зеркала более полезное применение. Разведки Испании и Франции двести лет подряд успешно пользовались системой шифров, изобретенной еще в 15 веке Леонардо да Винчи. Главной особенностью криптограмм была их «вывернутость наизнанку».

Однако, несмотря на все усовершенствования в производстве зеркал, средневековый обыватель нечасто обращался к ним, так как Церковь недвусмысленно причисляла и само зеркало, и его обладателя к нечистой силе, греховной отрасли.

Венеция была и первой страной, которая стала выдавать патенты на изобретения. В том числе патент на хрустальное зеркало, который был взят в 1507 году братьями Данзало дель Галло. А в 1773 году в Нюрнберге уже возник цех зеркальщиков. С этого времени изготовление зеркал становится важной отраслью европейской промышленности.

Заметим, что восточный подход к зеркалу заметно отличается от западного. В философии буддизма четко прослеживается связь между понятиями «зеркало» и «пустота». В последнее, однако, отнюдь не вкладывается отрицательного смысла. Восточное отношение к пустоте – как к месту, откуда все возникает – отличается от западного, где в пустоту все безвозвратно канет.

«...зеркалу не дано ни своего цвета, ни своей формы, и потому оно отражает любую фигуру, что появляется перед ним...пустота свободно вмещает разные предметы». Кэнко-Хоси (1283–1350) «Записки от скуки»

С философской точки зрения зеркало ставит вопрос о степени соответствия отражения образу, то есть об образе образа. На этом исключительном феномене строится, к примеру, эффект кривых зеркал.

В основе зеркального феномена лежат механизмы психофизиологического аппарата зрения, которое, судя по современным исследованиям, отнюдь не линейно. Именно с нелинейной зеркальностью связано возникновение прямой и обратной перспектив в живописи, сходных со смотрением через вогнутое или выпуклое зеркало; с помощью зеркал решали задачу создания двоящегося пространства, нереального зазеркального мира (нереального мира, существующего за поверхностью зеркала); художники широко использовали способность зеркал увеличивать освещенность живописных полотен; зеркало выступало как метафора, символ интроспекции- отражения духовного мира.

Но зеркало затрагивает тему не только соответствия отражения образу, но и движения. Льюис Кэрролл, математик по профессии, в "Алисе в Зазеркалье" предвосхищает открытия Эйнштейна, утверждая, что «чем быстрее бежала Алиса во времени, тем более она оставалась на том же месте в пространстве».

(Математический фокус здесь заключается в том, что в Зазеркалье скорость есть частное от деления времени на расстояние. При большой скорости время велико, а расстояние мало. Чем выше скорость, тем меньше пройденное расстояние.)

Зеркала привлекают художников, так как позволяют решать в произведении самые различные задачи: художники стремились использовать возможности зеркал подчеркивать красоту моделей, раскрывать нюансы характеристик, выявлять дополнительные эффекты освещения. Они использовали зеркало в качестве необходимого инструмента при создании автопортретов. Способность зеркал увеличивать освещенность живописных полотен, усиливать их декоративность широко использовалась в натюрмортах, художественные объекты и инсталляции современных художников часто содержат зеркальные поверхности. В произведениях искусства, связанных с зеркалом, можно выделить два основополагающих смысловых момента: это пространство между зеркалом и субъектом отражения и образ в зеркале.

Франсиско Инфантэ устанавливает разного размера зеркала под разными углами в природном ландшафте (это может быть земля, песок, снег, вода, листва и т.д.) таким образом, чтобы добиться оптической двусмысленности. Воздушность этих зеркал, их отражательная способность производят впечатление, что эти объекты в действительности являются органической частью окружающей среды, то есть, что они сами творения природы, а не человека, тогда как искаженные образы, которые они порождают, говорят об обратном – что они чужие в этой среде.

В результате Инфантэ удается установить серию взаимодействий между природой, художником и зрителем, обращаясь тем самым к противоположности «естественного» и «искусственного»; затем он фиксирует отдельные моменты, или «единицы» этого зрительного опыта в фотографиях, которые впоследствии часто перемешивает, создавая новые циклы (такие как фотоальбом «Присутствие»).

Магритт расшатал отношения между зеркалом и предметом окончательно. Жизнь отражения становится у Магритта автономной, кроме того, конфликтующей - с зеркалом, законами физики и перцептивного восприятия. Игнорируя общепризнанный опыт, Магритт вызывает у зрителя ощущение паники и неопределенности.

... Тела на картинах Фрэнсиса Бэкона искажены и плавятся без помощи кривых зеркал, зеркала лишь усугубляют этот эффект. ...мы не видим источник отражения и поэтому фигура лежит в зеркале буквально.

Уорхол твердо верил в свою "пластическую хирургию", " в "приглушенный свет и обманывающие зеркала". "Я всегда уверен, что сейчас посмотрю в зеркало и ничего не увижу. Все меня называют зеркалом, а если зеркало посмотрит в зеркало, на что оно будет смотреть?" Энди Уорхол.

Зеркала, зеркала...

Mirror, mirror...

Художественные объекты часто содержат зеркальные поверхности. Кролик Джеффа Кунса выполнен из нержавеющей стали и выглядит почти идеальным зеркалом. Двадцать лет назад, начиная работать над своей серией Празднование, Джефф Кунс был вдохновлен прочным увлечением детского опыта и детского сознания. В трех новых скульптурах: воздушный шар Лебедь (синий), воздушный шар Кролик (желтый), и шар Обезьяны (красный) тема детского праздника является переосмысленной и завораживает появлением монументальных форм. С их впечатляющим масштабом, текучими линиями, и безупречными, зеркальными поверхностями, они достигают идеальной напряженности между представлением и абстракцией.

Mirror, mirror...

Mirrors in culture from ancient times have a variety of functions including cleansing, semantic, and symbolic. The Japanese believe that all the nations of the world owe it to the mirror that the sun rises each day on earth. According to ancient mythology, the sun goddess Amaterasu was mad at the brother Susano and locked herself in a deep stone grotto. Without light and heat all life on earth was going under. Then, concerned about the fate of the world, the gods decided to lure luminous Amaterasu out of the cave.

Knowing the goddess was curious the gods hung an elegant necklace on the branches of a tree near the grotto, and they put a mirror next to it and commanded a sacred cock to sing. When Amaterasu heard the bird she looked out of the grotto, when she saw the necklace she could not resist the temptation to try it on. She couldn't resist the temptation to look in the mirror to appreciate the necklace on her self as soon as luminous Amaterasu saw her reflection the world become bright and remains so to this day.

The mirror is still included in the mandatory set of gifts for the Japanese girl who have reached the age of nine years. It symbolizes honesty, integrity, purity, and the fact that all women are as curious as Amaterasu.

The mirror affects or the ability to reflect from immemorial times was associated with magical times. No wonder the word "magic" (magia) has a common root with the word image or display. According to the legend, the main deity of the Hindu Brahma, while looking in the mirror saw his reflection of his grandeur and immensity of power.

In ancient Egypt, round mirror identified with the disk of the sun and the moon, giving them the symbolic significance of power.

The Chinese and Japanese characters for "mirror" includes the character "metal" - and not just because the first mirrors were made of metal, But also because the metal elements in ancient Chinese symbolism emphasizes the passivity of the mirror.



Зеркала, зеркала... Mirror, mirror...

The Greek philosopher Socrates prescribed young men to look in the mirror more often so that those who have decent appearance would not disfigure it vices and those who are ugly would care to adore themselves with good deeds.

Since the 16th century, the mirrors again regained the glory of the most mysterious and the most magical items ever created by man. Using games with reflection people gained knowledge and were able to change the future, were able to contact the dark forces, bettered the crop and creates countless rituals. The sober-minded people find mirrors a more useful application. For two hundred year the intelligence service of France and Spain have successfully used the ciphers system, invented by Leonardo da Vinci in the 15th century.

The main feature of the cryptograms was its ability to "turned inside out." However, despite all the improvements in the manufacture of mirrors, the medieval inhabitant rarely addressed them as the Church explicitly absented the mirror itself and its possessor to evil spirits and sinful industry.

Venice was the first country to grant patents for inventions. Including a patent for crystal mirror, which was given to the Danzan del Gallo brothers in 1507. In 1773 in Nuremberg a mirror factory was created. Since that time the making of the mirror became an important industry sector of the European industry. The production of mirrors is an important sector of the European industry.

Note that the eastern approach to the mirror is different from the West. In the Buddhism philosophy once can clearly see a correlation between a mirror and emptiness. The word emptiness not in a negative sense. The eastern relation to emptiness as to a place from which everything rises is different from the western where everything goes into the empress without return.

The mirror is not given its color or its form and this is why it reflects any figure that appears in front of it. Emptiness accommodates different things. Void accommodates different things. "Kenko-Hoshi (1283-1350) "Notes from boredom".

From a philosophical point of view mirror raises the question of the degree of conformity of the image, that is, the image of the image. On this exceptional phenomenon is constructed, for example, the effect of distorting mirrors. At the heart of the phenomenon of mirror lays psychophysiological machinery of apparatus vision, which, according to current research, is not linear. It is a non-linear reflectivity related to the emergence of forward and reverse perspectives in painting, similar with looking through a concave or convex mirror. The use of mirrors solved the problem of creating double-minded space of the 'Wonderland' of unreal world (the unreal world that exists behind the surface of the mirror). Artists had used the mirrors' ability to increase the lighting of paintings. A mirror acted as a metaphor, a symbol of introspection – a reflection of the spiritual world.

But the mirror not only touches on the theme of conformity of the image, but also on the theme of movements. Lewis Carroll, a mathematician by profession, in "Alice in

Wonderland" anticipates Einstein's inventions, arguing, "the faster Alice ran, the more she remained in the same place in space." (Mathematical trick here is that in Wonderland speed is the quotient of the time at a distance. At high speed the time is large, and the distance is small. The higher the speed, the smaller the distance.)

Mirrors attract artists because allow to solve in the work a variety of tasks: the artists sought to harness the power of mirrors to emphasize the beauty of the models, to reveal the nuances of performance, and to identify additional lighting effects. They used a mirror as a necessary tool to create self-portraits. The ability of mirrors to increase light exposure of the paintings, enhance their decorativeness were widely used in still life. Art objects and installations of contemporary artists often contain a mirrored surface. In works of art related to the mirror, there are two fundamental semantic points: the space between the mirror and the reflection of the subject and the image in the mirror.

Francisco Infante installs different sized mirrors at different angles within a natural landscape (this can be soil, sand, snow, water, foliage, etc.) thus to achieve optical ambiguity. Airiness of these mirrors and their reflectivity produce impressions that these objects are an organic part of the environment, that is, that they themselves are creatures of nature, not man-made; whereas the distorted images which they generate are not strangers in this environment. As a result, Infante is able to install a series of interactions between nature, the artist and the audience. Then he captures some moments in photographs, which subsequently often mix, creating new cycles (such as a photo album "Presence").

Magritte shattered the relationship between the mirror and the object once and for all. Life reflection becomes autonomous, in addition, conflicting - with a mirror, the laws of physics and perceptive perception. Ignoring proven track record, Magritte provokes a sense of panic and uncertainty.

The human forms in the paintings of Francis Bacon are distorted and melt without the help of crooked mirrors. Mirrors only exacerbate this effect. We do not see a source of reflection and therefore a figure lies in the mirror literally. Warhol was a firm believer in his "plastic surgery", in "dim lights and deceiving of mirrors". "I'm always confident that when I will look in the mirror, I will see nothing. People call me a mirror and if a mirror looks in the mirror, what will it be looking at?" Andy Warhol.

The art objects often contain a mirrored surface. Jeff Koons' bunny is made of stainless steel and looks almost as a perfect mirror. Twenty years ago, while starting the work on his 'Celebration' series, Jeff Koons was inspired by the strong enthusiasm of childhood experiences and the child's consciousness. Three new sculptures: Balloon Swan (blue), balloon Rabbit (yellow), and Monkey Ball (Red), the theme of the holidays is rethought and mesmerizes with the appearance of monumental forms. With their impressive scale, fluid lines, and flawless, mirror-like surfaces, they achieve the perfect tension between representation and abstraction.

Зеркала, зеркала...

Mirror, mirror...

Елена Росып, куратор галереи современного искусства Эдуарда Аниконова (Россия). По образованию художник и педагог, имеющий свою авторскую программу, воспитанников-лауреатов международных конкурсов, стипендиатов главы города и губернатора Челябинской области, поступивших в художественные колледжи и институты. В 2005 году защитила свою программу и завоевала Гран-При областного этапа престижного конкурса «Педагог года».

В 2000 и 2001 году были изданы лирические сборники стихов «Цветок папоротника» и «Бесовская отравка» Елены с иллюстрациями автора. С 2006 по 2010 год работала директором Магнитогорской картинной галереи. За это время был проведен капитальный ремонт галереи с реконструкцией. Была разработана стратегия развития музея, благодаря которой о галерее узнали в России и за рубежом.

Были реализованы партнерские проекты с Государственным Русским музеем, с Союзом Музеев России, Челябинским государственным музеем искусств, музеем С.Параджанова (Армения). Виртуальный филиал государственного Русского музея, уникальный художественно-музыкальный проект «Променады в картинной», акция «Ночь в музее» и регулярные мастер-классы для учащихся-эти мероприятия, инициатором которых в Магнитогорске стала Елена Росып, до сих пор являются визитной карточкой музея. С 2010 года Елена является куратором Галереи современного искусства Эдуарда Аниконова (Россия, www.anikonov.ru)

Елена-член Творческого союза художников. Отмечена медалью Творческого союза художников «За вклад в развитие культуры»,

Отмечена памятной медалью Главы г.Магнитогорска «За вклад в развитие Магнитогорска», вошла в энциклопедию Челябинской области, как творческий человек, внесший вклад в развитие региона.

Elena Rosyp, actually curator of the contemporary art Galleries Edward Anikonov (Russia).

Artist and teacher, she has its own program and students-winners of international competitions, mayor scholarship by the governor of the Chelyabinsk region, enrolled in art colleges and institutes. In 2005 she defended her program and won the Grand Prix of the of the prestigious contest "Teacher of the Year".

In 2000 and 2001 were published collections of lyric poems, "Fern Flower" and "Bane of Demons" with illustrations by Elena. From 2006 to 2010 she worked as the director of the Magnitogorsk Art Gallery. During that time, she was renovating all the galleries.

She formulated a strategy for the development of the museums, studying and applying the gallery in Russia and abroad. Some partnership projects have been implemented with the State Russian Museum, the Union of Museums of Russia, Chelyabinsk State Museum of Art, the Museum Paradzhanov (Armenia).

She promoted the virtual branch of the State Russian Museum, the unique artistic and musical project "Proms in the picture," "Night at the Museum" and she offers regular master classes for students around the activities initiated by Magnitogorsk. Since 2010, Elena is the curator the Modern Art Gallery of Eduard Anikonov - Russia (www.anikonov.ru)

Elena is member of the Creative Union of Artists. Awarded with the medal of the Creative Union of Artists "For contribution to the development of culture," Magnitogorsk medal "For contributions to the development of Magnitogorsk," she has place into the Encyclopedia of the Chelyabinsk region, as a creative person who has made a contribution to the development of the region.

Елена
Росып

ELENA
ROSYP





Librepensamient-@ Libertad, Igualdad, Fraternidad

© Yolanda Alba

A lo largo del devenir histórico, a las mujeres - la mitad del Cielo como las describía Mao -, es decir, a media Humanidad, se le negó el derecho a la Libertad en toda su extensión. Y ellas lucharon por reconquistar sus derechos violados, se fueron imponiendo para que su voz fuera escuchada y sus pensamientos respetados. Fueron descorriendo el velo de la ignorancia y la esclavitud, abriendo un sendero de luz hacia la Libertad plena. Contradictoriamente, por muchos siglos consideradas la mitad esencial de la Iluminación espiritual, estuvieron y todavía están ausentes de las jerarquías de casi todos los templos del mundo.

Tradición versus modernidad

Se suele suponer históricamente que la imagen cultural del padre se produjo “hace alrededor de 3.000 años” (Gérard Mendel, 1968). Sería el comienzo de los grandes sistemas patriarcales, el nuevo orden mundial al que acompaña el cambio de sexo de todas las divinidades primigenias; hasta entonces no habrían existido sacerdotes ni dioses sino solamente una diosa universal y sus sacerdotisas.

El Patriarcado se basa en la negación de la autoridad espiritual de las mujeres y la negación de la divinidad femenina. Existe una relación entre la posición

históricamente inferior de las mujeres y la desaparición de la diosa, del mismo modo que hay un paralelismo entre el papel dominante de los hombres y el monoteísmo (masculino).

Cuando el lado femenino de la Humanidad comienza a hacerse notar en las Ciencias, las Artes y el Pensamiento es precisamente a partir del siglo XVIII (independencia de América, Revolución Francesa, Ilustración). A partir de ese momento histórico desencadenante del pensamiento liberal, es cuando nombres femeninos comienzan a aparecer en ámbitos hasta entonces vedados, irrumpen con fuerza - y a regañadientes -, y muchos varones tienen que reconocer su valía.

La corriente feminista brota en Francia con impulso tal que llega a inundar los campos de la Franc-masonería, en la cual aparecen inteligentes, activos y denodados partidarios del reconocimiento de los derechos a la mujer para que por propios merecimientos pueda entrar con plenitud de derechos en los templos masónicos (Descartes, Condorcet).

Estábamos ante uno de los momentos históricos más importantes para el futuro de la Humanidad. Estaba germinando otra revolución que trastocaría el orden social hasta entonces establecido: la emancipación de las mujeres. Por todo ello es muy natural que, dentro de todo este auge

Librepensamient-@ Libertad, Igualdad, Fraternidad

de conocimientos, a las mujeres les interesara la Masonería por sus principios fundamentales: las Igualdad-Libertad-Fraternidad, el Librepensamiento, la negación de cualquier dogma, el Progreso de la Humanidad, la laicidad, (entre otros).

De los gremios de constructoras a las librepensadoras laicistas del XIX

La *Ars Structoria*, el Arte de la Construcción - siempre siguiendo el ritmo de la evolución social, jurídica y política - había contribuido a lo largo de los siglos a simbolizar a la vez que a potenciar la democratización. Desde el siglo XIV existían ya en la *Masonería Operativa* maestras y obreras de los gremios, tal y como la historiografía está constatando. A principios del siglo XVIII - el de la Libertad y la Luz - las logias se abrieron asimismo a otros obrer@s que no eran albañiles o del oficio de la construcción. En Francia, desde 1740 algunas logias comenzaron a iniciar a las mujeres en tanto que miembros (y no hay que olvidar tampoco que al principio del siglo las mujeres poseían en la mayor parte de Europa el mismo estatuto que una criatura menor).

La *Masonería moderna o Especulativa*, se extendió por todo el continente europeo. Y en el siglo XIX se abriría una profunda fisura en la Orden del Arte Real cuando muchas logias de Europa dejaron de exigir una creencia religiosa a los posibles candidatos a la iniciación y abrieron sus templos a personas de cualquier concepción religiosa (ateos y agnósticos inclusive). En el siglo XX la evolución no se detuvo y se reconoció a las mujeres su derecho a ser masonas en pie de igualdad. Al igual que entonces, es tiempo ya en el siglo XXI de rehacer y reescribir la realidad histórica de la pertenencia de las mujeres a las logias y afrontar sin restricciones el papel importante que representaron en la Orden.

En el último cuarto del siglo XIX, el Feminismo, la Masonería, el Librepensamiento y los positivistas, los krausistas de la Institución Libre de Enseñanza y el espiritismo constituían un sector sociocultural del que era difícil establecer sus fronteras interiores, frecuentemente existía ósmosis entre todas estas tendencias que, por lo demás, tenían respuestas comunes ante los mismos estímulos. En España, los temas de la educación de las niñas y las escuelas laicas serán el caballo de batalla de todas estas mujeres que lucharán por la emancipación de la mujer en todos los campos y con todas las armas a su alcance.

Rosario de Acuña (*la Hermana Hipátia*) - una de nuestras feministas históricas - ya reivindicaba, en bien de la Humanidad entera, no sólo la igualdad jurídica entre hombres y mujeres sino algo más profundo que parte del género masculino se niega todavía hoy a aceptar: el desmoronamiento de la sociedad patriarcal. Abogó siempre por una sociedad democrática y laica - donde se respetan y conviven todas las creencias y religiones-. Y como ella: Belén Sárraga, Concepción Arenal - como miembro de la dirección del Ateneo Artístico y Literario había sido una de las impulsoras de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, relacionada con los krausistas de la Institución Libre de Enseñanza -, Angels López de Ayala,

Carmen de Burgos, Consuelo Vergés, Clara Campoamor y tantas y tantas más....

La Espiritualidad laica del siglo XXI

Hoy, en el siglo XXI, la constante y creciente incorporación de mujeres de todas las edades que llaman a la puerta de las Logias de la Orden pidiendo su ingreso y participación, lo hacen también perplejas ante la realidad de los llamados *Masones Regulares - o de tradición escocesa -*, que las excluyen paradójica y contradictoriamente con respecto a sus inviolables, aceptados y decretados principios de Igualdad y Fraternidad. Ello supone de facto una inequidad antidemocrática y un anquilosamiento pétreo que denota precisamente un aferramiento al anti-Progreso de la Humanidad - objetivo de la Orden -. Recordemos que desde el siglo anterior el valor de la Igualdad entre las personas de distinto sexo - no sólo la igualdad de oportunidades entre ambas - ya forma parte del imaginario social, legal y político, e incluso el concepto de Diversidad alcanza ya a extenderse en las prácticas políticas, sociológicas y demográficas. Sí es la *Masonería Mixta* - no excluyente, liberal y de tradición francesa - la que comprende mejor nuestro tiempo presente. Pero si ambos grupos - *escoceses y franceses* - rechazan el dogma, ¿por qué no se combate con fiereza ese supra-dogma del sistema social perverso, no-igualitario, llamado Patriarcado? ¿Desde qué conciencia, racionalidad, ideología o imaginario o escuela teórica?

Si la *Tolerantia* - otro de los principios de la Orden - es respeto y consideración hacia opiniones y/o prácticas de los demás aunque sean diferentes a las nuestras, entonces, en esa lógica, no sería respetable el machismo (*ergo* el Patriarcado) como sistema desigual y opresor que es por definición y que ha sido el preponderante a lo largo de la historia. Además hoy, *urbi et orbi*, está aceptado que el principal descubrimiento de los últimos tiempos, el que más ha impactado a la sociedad occidental y el que más está transformando los usos y costumbres, es, sin duda alguna, la emancipación de las mujeres como personas libres y por ende su igualdad - desde la diferencia - con respecto a los hombres. Una de las revoluciones que contribuyeron al Progreso de la Humanidad en el siglo pasado ha sido, sin duda, el logro social de la equidad de derechos y deberes de mujeres y hombres, derechos que a ellas se les limitaron durante mucho tiempo - sin cantar victoria por completo pues aún en muchos lugares del mundo se somete al género femenino a bárbaras discriminaciones -.

Hoy las masonas, mujeres librepensadoras, presentes en todos los continentes de la Madre Tierra, representan sin duda la reivindicación de la disidencia como emanación de un espíritu libre: siguen la estela de las valientes herejes, sanadoras y sabias, ocultistas, *brujas* irreverentes e iniciáticas, constructoras de un mundo nuevo, artesanas del cambio, pioneras, progresistas, feministas siempre, heroínas, cuya doble osadía el pensar y vivir libremente y el atreverse a hacerlo, finalizó - en muchísimas ocasiones y en todas las culturas y civilizaciones - con la muerte a manos de los intolerantes. Todas ellas hijas de la Matria, que es un lugar por construir que proviene de nuestra pertenencia a la

Librepensamient-@ Libertad, Igualdad, Fraternidad

Tierra, carece de fronteras y se puede edificar en cualquier lugar, pues nace del anhelo de crear un mundo distinto. De-constructoras a la postre de arcaicas y oprimientes estructuras que las encorsetaban en *roles* predefinidos.

Yolanda Alba es periodista, escritora, traductora, editora y artista. Realizó estudios de Bellas Artes y comenzó a publicar en el diario Pueblo antes de su licenciatura en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. Después lo hizo en el diario *El País*, ocupación que dejó para trabajar en el gabinete de la ministra de Asuntos Sociales Cristina Alberdi. Fue directora de *El Boletín* (publicación trilingüe francés, español, árabe sobre los derechos de las mujeres en el Mediterráneo) – UNESCO –, donde fue pionera en el uso de la arroba como signo de lenguaje no sexista. Realizo varios documentales, uno de ellos premiado con el “Premio Emakunde” del gobierno vasco. Es fundadora del *Forum de Mujeres Periodistas del Mediterráneo* y vicepresidenta de la *Red Europea de Mujeres Periodistas*. Ha dirigido varias revistas feministas y culturales. Ha publicado poesía, ensayo y “nouvelles”. En 1998 recibió en Marsella un Premio de Excelencia Literaria de UNESCO. Fue tertuliana de Análisis Político en diferentes programas de radio y TV (La linterna - COPE, Las noches blancas - TELEMADRID) y columnista en varios periódicos (Libertad Digital, Safe Democracy, Infomedio, etc.). Ha impartido conferencias sobre Género y Comunicación en múltiples Universidades de Europa, África y en otros organismos. Es consejera de Infomedio (www.infomedio.org).

Trabajò durante 10 años en los grupos editoriales Planeta y Ediciones B como asesora editorial y directora de comunicación para posteriormente dirigir el comité catalán de ACNUR/UNHCR en el 2009. Ha sido nombrada Chairwoman of the Spanish Federation of Female Entrepreneurs (AAPEME). Ha traducido del francés ensayo y novela. Actualmente escribe una novela feminista y va a publicarse su libro sobre la “Historia de Las Mujeres en la Masonería”.

Publicaciones: “Unos y otras: ENCUENTROS CON ¿AGUSTÍN GARCÍA CALVO?”, Triacastela, Madrid 2013 - “Guía de Buenas Prácticas para Comunicadores”, editora y autora, traducida al inglés y al francés, Red Europea de Periodistas, Barcelona 2000 - “Mujer, Ideología y Población”, Ensayo colectivo Ediciones Clásicas, Madrid 2000 - “Las Mujeres y los medios de Comunicación”, Comunidad de Madrid, Madrid 1997 - “Nous aurons toujours Pekin”, Recueil de Nouvelles, Prix d'Excellence Littéraire de l'UNESCO-Forum Femmes de la Méditerranée, Marseille (Francia) 1998 y 1999 - “Bruixes Brúixoles”, Antología de poetas en español y catalán, Derzet i Dago, Valencia 1995 - Prologuista de la novela “Une femme m'apparut” de Renée Vivien, Ediciones El Cobre, Barcelona 2006 - Traductora “Voyages” de Thérèse Willekens, Fundación Marie Deraismes, Madrid 2011 - Traductora “Roman à l'eau bleu” de Isabelle Alonso (en español “Al revés”, MR-Grupo editorial Planeta, Madrid 2005 - Directora y editora de la colección Difusión de la Historiografía de la Mujer (cuatro volúmenes), Ágora Feminista-Instituto de la Mujer, Madrid 1991 y 1992.

Es miembro del Jurado del premio de Investigación María Isidra de Guzmán y ha sido Madrina de Honor del “2eme Salon Méditerranéen des Publications de Femmes” - 2012 Marseille

YOLANDA
ALBA





De la Symbolique du Serpent Tentateur Maudit ou Rédempteur Béni

© Sylvie Frossasco

Pourquoi avoir choisi de travailler sur le Serpent ?

Au-delà de la symbolique que je me propose d'aborder, la réponse consiste en deux points :

- Conjurier toute l'horreur que m'inspire personnellement ce reptile rampant.
- Comprendre pourquoi ce dernier cristallise à la fois crainte, voire terreur et fascination voire vénération ?

Le Serpent en tant que Symbole apparaît dans nombres de civilisations à travers les âges ainsi que dans les trois religions du livre.

Si dans ces dernières il est assimilé à Satan l'adversaire, le tentateur, du moins en partie, nous le verrons, car même dans la Bible il reste un symbole duel, il apparaît souvent comme nous le noterons au fil de la présente planche, comme un véritable rédempteur...

Commençons sans prétendre être exhaustive par lister quelques mythes dont il est le héros parfois heureux, parfois malheureux.

Si d'un point de vue de l'évolution, les reptiles sont les premiers vertébrés terrestres et que l'Homme est le dernier maillon de la chaîne, le serpent peut donc être considéré ainsi que le faisaient les Incas ou encore les Aztèques comme le dépositaire d'une Sagesse et d'un Savoir millénaires, ancêtre mythique et civilisateur. Dans la mythologie Maya comme dans d'autres cultures, le Serpent, à qui il est donné de muer et donc de « changer » de peau », symbolise fertilité et renaissance.

Le mythe de Gilgamesh en fera également le symbole, non seulement de la vie éternelle, mais également introduira les prémisses de la chute, puisque volant à Gilgamesh la « fleur d'éternité » il devient lui éternel vouant Gilgamesh, qui au terme d'une longue quête était parvenu à enfin trouver la clef de l'immortalité, à la simple condition de mortel.

De la Symbolique du Serpent

Tentateur Maudit ou Rédempteur Béni

Je tiens à souligner toute l'importance du mythe de Gilgamesh dont nous pouvons raisonnablement supputer qu'il est à l'origine de certains épisodes repris dans l'Ancien Testament, en l'occurrence, la chute mais également le déluge....

Dans l'Egypte Ancienne, le Serpent est le symbole du Dieu Thot à la tête d'Ibis figure du monde souterrain associé à la transcendance à qui il revenait de juger l'âme des morts.

Toth qui sera lui-même associé à Hermès messenger des Dieux, dont le symbole, le caducée, bâton autour duquel s'enlacent deux serpents qui s'affrontent, créant ainsi un équilibre, deviendra également celui de Mercure, son homologue Romain....

Hermès, Mercure, cela ouvre bien évidemment la voie à une réflexion que je vous propose de suivre ultérieurement.

Un des rôles positifs que reconnaissent plusieurs cultures au Serpent, c'est celui d'être le gardien d'espaces sacrés, tel le Temple dans la culture Cambodgienne notamment ou de lieu de réflexion tel l'arbre sous lequel méditait Bouddha.

Ce dernier pris dans une terrible tempête, le Serpent Mucalinda sortit de terre pour protéger le Maître afin qu'il puisse continuer sa méditation en toute quiétude.

Contrairement aux mythes précédemment cités, le Serpent en tant qu'il représente la dualité, apparaît également dans certaines cultures, les mêmes parfois, comme un monstre effrayant.

Dans la mythologie Grecque par exemple, où il occupe, ainsi que son mythique parent direct le Dragon, l'étymologie DRAGON leur étant commune, une place de choix, nous noterons les plus connus :

- l'Hydre de Lerne, monstre à plusieurs têtes de serpents
- Echyma Serpent géant à tête de femme qui engendra nombre de monstres
- Le dragon gardien de la toison d'or
- Les serpents de la chevelure des Gorgones et Ladon
- Typhon, Le dragon à cent têtes qui surveille les pommes d'or du Jardin des Hespérides.

Nous le voyons ces monstres ne sont pas exclusivement masculin ou féminin, et tant la Civilisation Egyptienne que la civilisation Grecque ne le considéreront comme un symbole négatif que dans la mesure où il veut ramener le cosmos au chaos.

Il n'est pas le mal, il n'est pas le bien, il est dans toute son ambivalence, parfois l'un, parfois l'autre...et ce qui en fait tout son intérêt, voir-même son charme....

Et si dans un inconscient collectif, il peut être considéré comme l'ennemi de la femme, au fil de cette réflexion, me vient au contraire le sentiment qu'elle n'aura jamais eu meilleur allié mythologique.

C'est grâce à lui qu'Isis, à qui elle demandera de mordre Ra au talon, obtiendra de ce dernier en échange de l'antidote, son Nm Véritable grâce auquel elle le tiendra en son pouvoir.....qu'il perdra son éternité et devra désormais renaître chaque jour avers l'aide de TOUM, condamné à traverser chaque nuit les entrailles de la terre bondées de serpents.

Est-ce en relation avec ce mythe, que nous avons eu plus tard le récit de la fin de Cléopâtre, mordue par ce serpent qui lui donnera la mort, que se fut volontaire ou non de la part de la Reine ?

Car nous allons le voir, tous ces mythes que nous chassons parfois d'un revers de main ou dont nous rions, font partie intégrante de notre culture, voire de notre propre MOI.

Comment parler du Serpent sans évoquer notre culture Judéo Chrétienne ?

Force est là de constater, que même si nous avons à travers cette dernière une vision négative du Serpent, c'est faire abstraction de certains récits du livre.

Mais commençons par le commencement, la Genèse :

Eve se laisse tenter par le Serpent et croque le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, enjoignant son époux, le valeureux Adam à en faire autant.....Alors là leurs yeux s'ouvrirent et ils virent qu'ils étaient nus...

Vite démasqué par Dieu, Adam fait reposer la faute sur Eve qui elle-même blâme la duplicité du Serpent.....s'ensuit la chute, la perte de l'immortalité et l'anathème, Adam sera condamné à vivre du fruit de son travail laborieux, Eve à enfanter dans la douleur, et le serpent malicieux à perdre parole et jambes et à ramper comme un misérable Dieu en faisant l'abomination de la femme....

Déjà à ce stade, trois remarques :

- Notons la bravoure d'Adam qui tout de suite pour masquer sa propre faiblesse, dénonce Evebelle mentalité que nous ne retrouvons pas par exemple dans le Coran, le Serpent ayant à la fois tenté et Adam et Eve qui ensemble prennent leurs responsabilités.
- Si le Serpent personnifie Satan, l'Ange déchu, pourquoi la seule abomination entre la femme et le symbole du Diable ???? Qu'en est-il de l'Homme ?????
- S'il n'y avait pas eu la tentation, il n'y aurait eu aucune condition humaine, et même si celle-ci n'est pas toujours enviable, l'Homme n'aurait pas

De la Symbolique du Serpent

Tentateur Maudit ou Rédempteur Béni

été totalement Humain sans la chute, se plaçant dans cette optique, c'est bien Eve la Femme l'Initiatrice.....à l'instigation du Serpent.



Si dans le Nouveau Testament Satan apparaît à nouveau sous la forme du Serpent tentateur pour tenter de briser la retraite de Jésus dans le désert, il est peu commun de noter que transformé en bâton entre les mains d'Aaron, bâton repris par Moïse, c'est lui, sous cette forme qui permettra l'écartement des eaux de la Mer Rouge et assurera la sortie d'Egypte du Peuple Hébreux

A méditer tout de même, tout comme le symbolisme du Serpent d'Airain qui trônait dans le Temple de Jérusalem, représentant « l'ami des Hébreux », le champion de la Vérité, quasiment un médiateur entre Dieu et son Peuple...

Nous sommes là, à mon sens, devant l'illustration la plus éminente qui soit concernant la dualité intrinsèque du Serpent symbole.

D'où l'intérêt de décrypter rapidement les différentes interprétations qu'ont pu faire de cette symbolique nos penseurs modernes :

- Pour Freud, le Serpent symbolise le phallus, d'où qu'il impressionne la Femme, n'est-ce pas réducteur comme interprétation tout comme Freud maintenait que les petits garçons avaient forcément peur des poules et autres gallinacées qui pourraient leur dévorer le sexe....
- Pour Jung, le Serpent symbolise dans l'inconscient collectif, la dualité entre le psychisme obscur et la pensée consciente de l'individu en plein conflit intérieur.
- Selon Bachelard le Serpent est un des plus importants archétypes de l'âme humaine, car il est sur le plan humain le double symbole de l'âme et de la libido.
- Pour Nietzsche, vaincre le Serpent est symbole. Quand son héros Zarathoustra est mordu par une vipère, au lieu de se lamenter, il la remercie en se disant insensible à sa morsure et à son venin qu'il lui offre de reprendre « tu n'es pas assez riche pour me l'offrir » dit Zarathoustra au Serpent....celui-ci, floué reprit son venin avec reconnaissance....

Le Serpent, en tant que symbole majeur, est bien évidemment présent dans de nombreuses œuvres littéraires qu'elles soient destinées aux enfants ou aux adultes, évoquons, Kaa, le Serpent Hypnotiseur du livre de la Jungle ou à Persifleur, le mal avisé conseiller du méprisable Prince Jean, ou encore au Serpent jaune qui permettra au petit Prince de se défaire de son enveloppe charnelle pour pouvoir, allégé, pure âme et âme pure retourner vers sa planète, prendre soin de sa Rose.

Je voudrais cependant m'attarder plus avant sur une œuvre à mon sens majeure, « Le Serpent Vert de » notre frère Goethe, Conte ésotérique s'il en est où le Serpent joue un rôle essentiel à plusieurs titres :

- Contrairement au peuple figuré par le fleuve, le serpent est capable d'assimiler l'or vil semé par les feu follets.....
- Devenant lumineux, il se présente désormais comme l'alter ego du Vieil Homme à la lanterne, lanterne qui ne laisse aucune ombre comme quand nous commençons notre travaux à midi...et qui ne peut éclairer l'obscurité mais simplement rajouter à la lumière, à savoir, illuminer l'Initié qui l'a reçue

De la Symbolique du Serpent

Tentateur Maudit ou Rédempteur Béni

- et qui est capable au fur et à mesure de son avancement de recevoir plus de clarté
- Élément majeur du Conte, le Serpent une fois l'or absorbé, pourra communiquer au vieil homme le 4eme secret qui lui manquait pour que les Temps soient révolus, figurant peut être le 4eme Pilier absent physiquement du pavé mosaïque....
- Il est le serpent couleuvre, donc inoffensif, celui qui par son sacrifice, s'enroulant autour du Prince pour éviter la décomposition de son corps le temps le vieil homme n'arrive avec sa lanterne, figure la résurrection et l'émergence du Temple.

Je n'ai pas la prétention de comprendre toute la portée symbolique du « Märchen » mais le Serpent en est et en demeure, pour moi, la clef. J'enjoins celles et ceux de vous mes sœurs et frères qui ne l'ont jamais lu, de le faire sans tarder mais sans précipitation car, si, ici tout est symbole, dans ce conte merveilleux tout y est également.

Et comment ne pas faire le parallèle entre ce Serpent enroulé autour du corps du Prince pour assurer sa résurrection, avec l'Ouroboros, symbole alchimique qui figure en notre Orient, le tout dans l'un...représentant l'auto fécondation en perpétuelle transmutation de mort en vie annonçant les cycles de l'Eternel Recommencement. Ce qui me permet de rebondir pour en revenir comme promis à Hermès, son caducée et notre tradition alchimiste....

Car ne l'oublions pas, un des sujets majeur que nous FF en passe d'être initiées sommes sommées dès le Cabinet de réflexion à méditer est VITRIOL, celui qui sans conteste raccroche la tradition maçonnique à l'alchimie, sans oublier le Coq, annonciateur de Lumière, oiseau d' Hermès par excellence. Est-ce par « filiation » avec Hermès, Dieu Psychopompe, ou avec Esculape, Dieu de la Médecine, que la médecine moderne gardera le caducée, sous des représentations diverses en tant que symbole de chacune des professions médicales, médecin, infirmière, pharmacien, sage- femme....

Quoiqu'il en soit le Serpent reste un symbole alchimique et par conséquent Hermétiste majeur, porteur d'une symbolique multiple.

- C'est avant tout un animal qui se terre, il procède donc du minéral

- Capable de se dresser au-dessus du sol, il est là en accord avec l'élément air

A ce titre les deux serpents enlacés autour du bâton de Mercure figurent les deux principes contraires, chaud/froid, humide /sec, fixe/volatile... Il devient donc, tout comme le mercure, un agent de liaison et de transmission. Il est présent à plusieurs stade du processus du Grand Œuvre, gris il est lié à la matra prima, vert, il figure la voie de la transmutation, blanc, il est assimilé à l'élixir. C'est grâce à lui qu'au terme du voyage de CR dans les «Noces Chymiques», au 7eme jour, la voie de la résurrection est trouvée et que l'Union du Roi et de la Reine peut enfin avoir lieu, retour à l'Androgyne Universel. A l'issue de ce travail, je peux vous l'avouer, j'ai procédé en fait en une sorte d'exorcisme...

Je m'explique, enfant, en vacances en montagne, nos parents, nous obligeaient avec ma sœur à aller soit nous baigner dans des launes ou sous chaque pierre quasiment se cachait vipère ou aspic, ou à partir en randonnée, la hantise étant la même, celle de rencontrer le terrifiant reptile, et que l'on ne prétende pas qu'il s'agit d'une vue de l'esprit, preuve en est que nous ne partions jamais sans le bâton crochu pour capturer le tête du monstre et du sérum anti venin si un de nous venait à être mordu.... Comment dans de telles conditions apprécier nos sorties champêtres... Mais à présent, à couvert dans notre Loge, je vois les choses différemment, certainement car je suis sûre de n'y trouver aucun de ces reptiles létaux, ni plus symboliquement de devoir subir le persiflage de sa langue fourchue....

Je terminerai en vous vous invitant, mes sœurs et frères, pour celles ou ceux qui ne l'auraient déjà fait, à vous assurer que la boucle qui accroche le tablier qui vous ceint est bien en forme de serpent, faisant de chaque initié(e) un chaînon du tout, à l'image de l'Ouroboros.

Sylvie Frossasco, Diplôme d'Attachée de Relations Internationales (UER de Strasbourg), Diplôme de Maîtrise des Techniques de l'Exportation (IUT de Nice), Maîtrise LEA -Anglais, Allemand, Espagnol- (UER de Nice), Lauréate du "Prix de L'Exportateur Côte d'Azur 1996". Attachée de Direction de la Société Krustafish. Langues: Français, Anglais, Espagnol, Allemand, Italien. Loisirs : Ski, Equitation, Tennis, Patin à Glace. Passion: la nature et les animaux, en particulier les chiens et par-dessus tout le Rottweiler.

SYLVIE
FROSSASCO





Políticos y periodistas

Una ética de la responsabilidad

© Juan Lizasoain de Cánovas del Castillo

Primero y ante todo darles las gracias a Vds. lectores: ello indica que están dispuestos a dedicar una parte de su tiempo a intentar acercarse a la comprensión del hecho informativo como herramienta en el desarrollo vital.

Ateniéndonos al tema, deberemos acotar el ámbito de la exposición: La *Ética* – con mayúscula – que rige, o debería regir, en las informaciones que llegan a los ciudadanos a través de los medios de comunicación social. Más concretamente: las relaciones entre políticos y periodistas y como, y porqué las noticias son valoradas (o no), limitadas, quizás silenciadas, siempre “preparadas” o “cocinadas” en su elaboración para el público.

A continuación quiero decir que en ningún modo se pretende en esta conferencia el imponer, preceder, o postergar, y menos aún denigrar ningún tipo de moral o ética sobre otra. Quienes me hicieron el honor de leer mi artículo en el número 5 de Ergo.·SumMAGAZINE (Septiembre 2012), saben que insistí mucho en la necesidad de que cada uno de nosotros debe tener su propio “código ético”, amplio, claro, delimitado, e interiorizado, para poder confrontar las noticias que recibe y, si es profesional de la información, también aquellas de las que informa. Sólo así podremos intentar ser objetivos en nuestras valoraciones. Pues la única forma de no permitir que códigos morales ajenos o contrarios se incluyan en las

Políticos y periodistas

Una ética de la responsabilidad

noticias que recibimos y transmitimos, es – repito – tener código ético propio. Podríamos hablar ahora de los “libros de estilo” que cada medio de comunicación tiene, pues contienen también valoraciones éticas, pero esto nos llevaría por otros derroteros.



Se habrán percatado Vds. de la paradoja del informador. Si la primera obligación del profesional al dar una noticia es abstenerse de hacer valoraciones propias, ¿por qué les digo que es necesario tener siempre presente nuestra propia escala de valores? Pues muy sencillo, si no tienes escala de valores no sabrás si los contenidos que tratas ya los incluyen. La paradoja es que sólo puedes intentar ser objetivo si controlas los valores que transmites, siendo – por supuesto - uno de los más importantes la búsqueda de la objetividad. Alguien dijo; “nada es inocente”. No se trata de culpabilizar todo, sino de subrayar que todo hecho tiene consecuencias. Otra cosa son los artículos, editoriales, reportajes y entrevistas, pues en todos ellos se hacen valoraciones.

Ahora, al empezar a estudiar la ética de la relación entre los políticos y los medios de comunicación social, vemos que los intereses de ambos son diferentes. Mejor dicho: aunque el objetivo de los dos grupos es informar al público de

hechos noticiosos, las motivaciones que mueven a ambos difieren mucho entre sí. Mientras el político sólo quiere que se muestren las cosas desde su sistema de valores, el periodista – quizás supuestamente neutral – quiere confrontar al político con otros valores entre los que priman la actualidad y la coherencia del político con lo que de él espera el público.

Lo que acabo de decir sobre las motivaciones del periodista es una simplificación de la realidad, y como tal también un exceso, pues existen muchas otras variables en los posicionamientos de políticos y periodistas como el sensacionalismo o la conveniencia política y otras que hoy comentaremos. Conviene por tanto analizar primero por separado las motivaciones de cada uno de ellos para después poder estudiar cómo interactúan entre sí.

El político ante la noticia

Al afrontar el tema de la comunicación desde el punto de vista del político, quizás deberíamos diferenciar primero, aunque sea someramente, los escenarios en los que se desenvuelve su actividad.

En los regímenes autoritarios, el político y su partido – sin excepción – intentan controlarlo para servir mejor sus intereses. Para ello imponen “leyes de prensa” que mediante la acotación de los ámbitos de actuación de los medios informativos formulan leyes que en mayor o menor medida cercenan la libertad de información, en aras de la “defensa” de principios fundamentales y esenciales que conforman la estructura ideológica de estos regímenes. Para ello se sirven de medidas como la implantación de la censura, el control más o menos directo de los medios de comunicación, la concesión de licencias administrativas de emisión o difusión de los medios, el control de los periodistas a través de asociaciones o colegios profesionales que emiten los correspondientes carnés, etc. etc. En fin, toda una serie de medidas coercitivas que aseguren el control de la información que llega a la sociedad.

Como ejemplo cercano de ello valga la famosa Ley de Prensa e Imprenta que promulgó el Régimen de Francisco Franco el 18 de Marzo de 1966 siendo ministro de Información y Turismo Don Manuel Fraga Iribarne. Es digno de comentar que esta ley supuso en su día un avance “liberalizador” si se la compara con la normativa vigente hasta el momento, pues eliminaba la censura previa y regulaba los contenidos de información y opinión estableciendo las responsabilidades del autor, del director del medio de comunicación, y del propio medio de comunicación. Esta ley, junto con los “planes de desarrollo” de los gobiernos tecnocráticos de los años ‘60 fue uno de los primeros pasos de suavización del régimen autoritario franquista. Como tal, y para aquellos que estén interesados en la historia de los medios de comunicación en España, es digna de estudio para conocer la realidad informativa de esa etapa española.

Políticos y periodistas

Una ética de la responsabilidad

Los regímenes democráticos, - no se llamen Vds. a engaño, - también buscan el control de la información. La razón principal es, desde luego, la misma: el favorecer también la perpetuación del régimen. Pero a diferencia de los regímenes autoritarios, las razones que invocan para justificar el control son más “democráticas”, como la defensa del honor y la intimidad de las personas, preservar la imagen de las instituciones de la sociedad y el estado, o la necesidad de regularizar el espectro de los medios. Por supuesto los medios utilizados para ejercer este control también son más “democráticos”. El control de la financiación de los medios, el control de la publicidad institucional que los medios necesitan para su supervivencia, la concesión de licencias administrativas de publicación, emisión y difusión, y la más importante: la “invasión” del ámbito informativo por periódicos, revistas, emisoras de radio y de televisión de propiedad pública y por lo tanto controladas directamente por el poder.

En mi opinión la diferencia entre como buscan ambos tipos de régimen el control efectivo de la información que llega a la sociedad es esencialmente nominal, pues en los regímenes “democráticos” aparecen como fines deseables y perseguibles conceptos como “libertad” y “democracia”, y por supuesto, todos debemos de estar de acuerdo con esto. Pero si analizamos la efectividad del control ejercido sobre el canal informativo, podríamos acordar que tal efectividad puede llegar a ser idéntica en ambos casos, particularmente cuando la “invasión” del canal informativo por medios de prensa radio y televisión de titularidad pública se hace descaradamente excesiva, ahogan a los medios libres y privados ejerciendo una competencia abusiva y desleal. Es decir que también los regímenes “democráticos” utilizan el dinero de los ciudadanos para ejercer un control abusivo e innecesario sobre la información que reciben.

Vemos así que los ciudadanos libres de una sociedad democrática no pueden ni deben delegar su derecho a la información sólo en las instituciones del estado controlado por el gobierno de turno - pues este debe, o debería, solo limitarse a garantizar la libertad de información -, sino que los ciudadanos, si quieren ser más libres, deben favorecer la multiplicidad de medios de información privados y libres que desde diferentes enfoques informen de la realidad política, social y económica.

La política y por tanto las personas que la representan, es tema y objetivo principal a diario de los medios nacionales. Por ello no es de extrañar que los políticos tengan una gran preocupación por la “imagen” - no solo la televisiva - que de ellos mismos y de su partido se refleja, por lo que en muchas ocasiones sus apariciones y declaraciones parecen dirigidas más a los medios de comunicación que a los propios ciudadanos, esto se hace más patente en las campañas y precampañas electorales.

El director del curso de periodismo del Aula de Extensión Universitaria de la Universidad de Alcalá de Henares, D. Javier Davara, nos dijo hace tiempo que el setenta por ciento de los españoles tiene como única fuente de conocimiento los medios de comunicación social, principalmente la televisión. Ya sólo este dato justifica el

interés de la clase política para preocuparse y ocuparse por los medios de comunicación y los periodistas. El político en todo caso mantiene una actitud frente a la información y los periodistas tendente a asegurar y mejorar la posición de poder que ostenta en cada momento en el régimen, y por supuesto a defender al régimen y su estructura, pues estos justifican el cargo que ostenta y del que se sustenta. Para conseguirlo, necesita dar la imagen de que trabaja para la sociedad, de que su labor - y la de su partido - es necesaria y que la cumple con eficacia. Para ello no dudará en atacar al contrario mostrando sus errores, sus debilidades, sus fallos, su incapacidad para representar los deseos de los votantes y, por supuesto, no perderá ocasión de denigrarle cuando le afecten casos de corrupción o de malversación. Pero cuando se trate de hablar del partido propio, sólo expondrá sus logros y aciertos, sus ambiciones sociales, y callará o justificará cuando los asuntos a tratar perjudiquen a él o a su partido.

No sólo desde sectores antidemocráticos se ha mostrado el rechazo a una prensa independiente. Ya en la democracia, los políticos de todos los colores han aplaudido a ciertos medios o a ciertos periodistas cuando lo que escriben les es favorable, pero no han ocultado su contrariedad cuando esos mismos medios o profesionales han expresado juicios que no les convienen. Al final todos los políticos quieren unos medios dóciles, y confunden unas buenas relaciones con los periodistas con la apología sistemática. Las presiones desde el poder a los medios no han cesado nunca, incluso si comparamos la situación actual de las relaciones prensa-estado con la de los primeros años de la democracia española podemos decir, sin temor a equivocarnos, que las presiones han aumentado de forma significativa. Con frecuencia se ha manejado el miedo a la desestabilización para evitar que se informe adecuadamente de algunos temas, incluso se ha hecho pasar como colaboración con la democracia el silencio cómplice o la manipulación descarada. Para que la labor del político tenga efectividad, necesita a los medios y a los periodistas que en ellos trabajan, no puede dar un paso sin ellos, incluso para dar un mero comunicado personal o del partido, necesita de los medios para que lo difundan. Los medios son el altavoz por el que se comunican con la sociedad y el político necesita que el altavoz esté bien modulado y que no chirríe y si es posible que las noticias destaquen sus aciertos y disculpen sus fallos. Para todo ello y para más cosas, el político necesita del periodista.

Hemos comentado con cierta brevedad lo que el político hace, ahora vamos a hablar de lo que debería hacer. Está claro que el político debería dirigirse directamente a los ciudadanos y que los periodistas deberían ser meros narradores, pero creo que también está claro que - salvo escasas y dignas excepciones - esto no es la práctica habitual. ¿Debería existir un código ético para la clase o casta política? Yo creo que sí, pero también creo que sería imposible conseguir que se pusiesen de acuerdo en la elaboración de uno. Se me ocurren muchas normas que yo aconsejaría, como no mentir ni engañar a los ciudadanos, pero yo no voy a hacer ahora un código para políticos, si quieren lo hacemos entre todos y nos entretenemos un rato pero lo cierto es que ese código ya existe y se llama

Políticos y periodistas

Una ética de la responsabilidad

Constitución Española de 1978. En ella se recogen los principios que deben regir nuestra convivencia.



Si no vamos a elaborar un código de conducta para los políticos tampoco vamos a comentar los 169 artículos de nuestra Constitución, pero sí citar algunos. Por ejemplo, el Art. 18 expresa “el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen”. Este enunciado es muy querido por los políticos, especialmente cuando son citados en los medios de comunicación de forma poco amable. El Art. 20 promulga la libertad de prensa, y de cátedra, que es muy apreciado por los periodistas. Pero cuando la Constitución habla del derecho al trabajo (Art. 35) o del derecho a una vivienda digna (Art. 47) parece que los políticos se han olvidado del mandato constitucional. Los ciudadanos entonces solo pueden utilizar su libertad de asociación (Art. 22) y a los periodistas para que, a través de ellos, los políticos tengan que confrontar el mandato constitucional. Como acotación quiero aconsejarles la lectura de nuestra Constitución. Les puede llevar una hora más o menos, para que cada uno de nosotros compruebe si después de treinta y cinco años su aplicación ha sido correcta, e incluso si cree que conviene o no, modificarla.

Ante la incomodidad que esta situación le produce a la clase o casta política, su reacción natural es intentar

controlar a los medios de comunicación social y también a los periodistas. Para ello utilizan todos los medios a su alcance, incluyendo no sólo los ya citados, sino también otros mucho más sutiles e igual de efectivos.

El más habitual es proyectar la idea de que los medios de comunicación en general, o alguno de ellos en particular, no son fiables, que pecan de amarillismo, que buscan el escándalo por encima de todo, que exageran y destacan los aspectos morbosos de las noticias buscando el sensacionalismo que es lo que más vende y capta la atención de los lectores y las audiencias. Pero la fórmula comúnmente utilizada por los políticos y los partidos para obtener ese control es sistematizar las relaciones con los medios y con los periodistas a través de gabinetes de prensa creados en los partidos y en las instituciones del estado.

Estos gabinetes o departamentos modulan o cocinan las noticias y las envían a los medios, mostrando así su forma de ver las noticias, o mejor dicho de cómo quieren que se vean. También establecen relaciones especiales con periodistas a los que ofrecen información privilegiada, entrevistas, exclusivas, etc. a cambio de favorecer las conveniencias informativas de los políticos.

Se habrán Vds. percatado que en la mayoría de las tertulias de radio o televisión es frecuente la presencia de un periodista o comentarista de guardia encargado de defender los posicionamientos de los partidos mayoritarios. Todos ellos están en la nómina de esas relaciones especiales.

No obstante, si tienen Vds. interés en conocer como el estado español intenta y consigue en buena medida controlar los medios de comunicación, les recomiendo el artículo de Justino Sinova “Poder público y medios de comunicación: Una tentación totalitaria”. Lo pueden encontrar en internet en www.cuentayrazon.org/Num031-007.

El periodista ante los políticos

El periodismo, - el periodista - está fuertemente ligado al mundo de la política, pues es lo habitual y deseable que ejerza de una labor de intermediario entre los políticos y la sociedad. En su labor diaria, el periodista ayuda y colabora en la creación de la opinión pública con su forma de presentar las noticias. Es por ello que los políticos quieren controlar su labor en alguna medida para intentar conformar esa opinión pública según sus intenciones. Pero el periodista no es un mero redactor de noticias y/o entrevistador, es también de una manera no formal, pero sí cierta, un representante de la sociedad cuando interpela a los políticos.

Según el profesor D. Javier Davara, el periodismo es un contrapoder (sic). Yo no quise polemizar cuando él lo afirmó ni matizarle, pero sí lo voy a hacer ahora: ¡Qué más quisiéramos que el periodismo fuese un auténtico contrapoder! Por supuesto que el periodismo tiene en sí mismo todos los elementos necesarios para ser un auténtico

Políticos y periodistas

Una ética de la responsabilidad

contrapoder, pues en la España de hoy existe la libertad de pensamiento, de opinión, de asociación, de prensa... y que no existen obstáculos administrativos teóricos que dificulten crear un medio de comunicación.

Desde ese periodismo de contrapoder se podría confrontar a los políticos con todos los temas que ocupan y preocupan a los españoles. Pero ese periodismo apenas existe hoy en España, y podemos decir que la responsabilidad de ello apunta principalmente a la propia sociedad española en su conjunto. Porque si no existen más medios de comunicación que ejerzan un contrapoder real es porque no parece que sean demandados por los ciudadanos. Existen muchos medios de comunicación incluso en esta época de crisis que vivimos, pero sus contenidos son ajenos al tema de los medios como contrapoder en España y los escasos medios que intentan hacerlo están en precaria situación económica.

Los medios de comunicación, les recuerdo, además de informar cumplen con las funciones de formar y entretener, pero en general su información es insuficiente y a veces tendenciosa, su capacidad de “formar” es escasa cuando no nula, y el entretenimiento casi siempre está basado en guiones y fórmulas en los que la chabacanería y la zafiedad imperan. A mí me continúa sorprendiendo la alta calidad formativa y de entretenimiento de RTVE con sólo dos canales en los tiempos del franquismo comparada con las de estos tiempos democráticos en los que te aburres haciendo zapping en 40 o 80 canales según donde vivas, y además con la nariz tapada, dada la ínfima calidad de los contenidos televisivos de hoy día. Por supuesto que la información era la que quería el régimen autoritario de entonces, no había libertad, tampoco había competencia, y la financiación corría a cargo de los Presupuestos del Estado. Así, cualquiera claro está.

Aún nos queda por citar, otro factor importante que limita la libertad de información, pero que es imprescindible para que exista – aquí tenemos otra paradoja – y es la publicidad. Los medios independientes tienen necesidad de los anunciantes para que su existencia sea viable. No pueden por tanto enfrentarse en sus noticias y artículos de opinión a las empresas que se anuncian en ellos sin poner en peligro sus ingresos. No pueden hacer valoraciones negativas de empresas de productos o servicios de las empresas que pagan su nómina. Pero este no es el tema de hoy, la publicidad en los medios, aunque sea un factor más de los que en la práctica limitan la libertad de expresión.

Hemos visto ya como el periodista, antes de escribir la primera línea, está condicionado por todo lo anteriormente citado, pero considerando todas esas limitaciones ¿Cuál debería ser su ética de actuación? Yo creo que lo más importante es no olvidar nunca que la dignidad del ejercicio de su profesión radica en que está al servicio de los intereses de la sociedad, adecuándolo conforme a los códigos éticos de la profesión, y por supuesto que debe ser fiel a los intereses de su empresa, y obvio es decir que debe acatar las leyes y reglamentos que le atañen. En lo que respecta a su relación con los políticos, debe tener presente que su independencia y objetividad son valores irrenunciables. Desde hace ya tiempo vemos en los medios que bastantes periodistas se han olvidado de su función de servicio a la sociedad y parece que escriben al servicio de un partido o un personaje o para apoyar o atacar a otro, dando una imagen que extraña al lector o al oyente, pues este juego de campañas de apoyo o de ataque le es ajena al público ya que parece que el político se ha olvidado de sus electores y el periodista de sus lectores.

Conclusión

Periodistas y políticos, ambos, han ocupado el ámbito de actuación del otro en su afán por controlar la información los políticos, y los periodistas “vendiendo” al poder sus servicios. Lo único que ambos parecen haber conseguido es desvirtuar su propia imagen frente al público. En las encuestas, la valoración de ambos estamentos desciende mes a mes ocupando ambas, junto a los jueces, las posiciones menos apreciadas por los españoles.

La política y los políticos en sí, para existir, deben mantenerse siempre en los medios, y es por esto que políticos y periodistas mantienen siempre una estrecha relación. Es una simbiosis que se retroalimenta porque el periodista ha pasado de un periodismo de los primeros años de nuestra democracia que era capaz de suscitar ideas y generar debates libres, bastante independiente – nunca del todo – a un periodismo de gabinetes al servicio del régimen que dirigen campañas de opinión o de imagen, que destapan un escándalo para tapar otro del que no interesa que se hable, que elevan a un personaje o hunden a otro, todo conforme a un plan coordinado y preestablecido que se modifica continuamente.

**JUAN
LIZASOÍN
DE CÁNOVAS
DEL
CASTILLO**





Apprends-le par coeur

Étude de la mémorisation chez les pianistes (I)

© Carole Garniel

Pour la raison que la musique est un art du temps qui nécessite un avant et un après, musique et mémoire sont indissociables.

*Bernard Lechevalier*¹

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit ici permis de remercier chaleureusement Madame le Professeur Julie Sandler, que je connaissais en tant que pianiste jusqu'à présent, et qui m'a bien épaulée dans ce travail si nouveau pour moi. Sa grande gentillesse, sa patience, sa culture ont été une perpétuelle source d'encouragement.

Mes remerciements vont aussi aux membres du jury devant lequel je vais avoir le plaisir de soutenir ce mémoire.

Je n'aurais pu mener ce travail dans d'aussi bonnes conditions sans l'aide et le soutien de ma famille et de mes amis: mon mari, François Petit, toujours présent à mes côtés, ma mère qui n'a cessé de me prodiguer de vigoureux encouragements, mon père, à présent décédé, sans qui je n'aurais sans doute jamais fait de musique, ma sœur, mes amis, en particulier la violoncelliste Delphine Biron, le docteur Dominique Amiet, Marie-Hélène Kervran, qui m'ont en outre apporté une aide précieuse au moment des relectures, mes amis de ma promotion Médecine des Arts,

Christine Giorgetti, Isia Smieszchalska pour les ouvrages qu'elles m'ont conseillé, mes collègues, mes élèves pour leurs judicieuses remarques, la ville de Tours, mon employeur, qui a financé ma formation. Et merci à tous les autres, qui m'ont permis de faire ce travail dans la joie et la sérénité.

INTRODUCTION

Toute la première partie s'était bien passée. Ce récital entièrement consacré à Liszt, je l'avais longuement réfléchi et bien sûr, après l'entracte, je m'étais lancée avec fougue dans sa Sonate. Très heureuse de retrouver ce monument du répertoire de piano, je ne soupçonnais pas ce qui allait arriver quelques mesures après le début de la Fugue... Un tout petit moment d'absence, sans doute, ou bien était-ce la fatigue? La chaleur de la salle ou le Tempo que je n'avais pas ménagé? Un tout petit instant où la main gauche bredouille, où je m'égare mais la musique continue; j'improvise un moment des harmonies du compositeur que je connais fort bien; un moment qui me semble une éternité mais qui dans l'enregistrement passe presque inaperçu et par miracle, je retombe sur mes pieds ou plutôt sur mes doigts qui retrouvent le chemin de cette œuvre sublime.

Apprends-le par cœur

Étude de la mémorisation chez les pianistes (I)

Une histoire de trou de mémoire parmi tant d'autres sans doute mais qui révèle bien la vulnérabilité de l'artiste qui, sur scène, nous livre la beauté de la musique et qui, à travers elle, se livre également; son questionnement qui reste sans réponses: pourquoi ai-je failli à tel endroit plutôt qu'à tel autre? Pourquoi est-ce plus souvent à la main gauche qu'un «trou» nous surprend? Mon apprentissage est-il trop superficiel? Etc...

Evidemment on peut aussi se demander s'il est nécessaire, voire indispensable de jouer «par cœur». De nos jours, de nombreux pianistes y renoncent, lorsque leur emploi du temps ne leur permet plus de faire face à des répertoires extrêmement variés à jouer en très peu de temps, ou lorsque l'angoisse du «trou» devient trop envahissante. Matériellement toutefois, ce n'est pas si simple, il faut accepter de dépendre du «tourneur» de pages ou réaliser un montage de photocopies parfois digne des «paperolles» de Proust avec l'espoir que tout ne s'envolera pas si le concert est en plein air...

Mais si on joue «par cœur» depuis plus de 150 ans, ce n'est certes pas pour éviter ce genre de déconvenues. Et même si les pianistes doivent à Liszt, l'inventeur du Récital, la tradition de jouer de mémoire, pour connaître une œuvre profondément, l'assimiler, la faire sienne, la mémoriser devient une étape incontournable et «procure la délicieuse satisfaction du devoir accompli. (...) La partition est le point de rencontre entre l'imagination créatrice du compositeur et l'imagination créatrice de l'interprète. Les signes musicaux, malgré leur richesse, ne suffisent pas à recréer la sensation, l'émotion, l'imagination poétique... Pour que l'interprète puisse se charger de cette responsabilité, il doit tout d'abord devenir maître du texte, comme l'était le compositeur lui-même. Ainsi conforté, il libérera son énergie pour donner vie à la musique».²

«Apprendre par cœur»: cette expression n'évoque-t-elle pas le plaisir de jouer avec tout son cœur, toute son âme? Et à quel moment peut-on dire d'une œuvre que nous la savons «sur le bout des doigts», une autre expression populaire pleine de sens? Ces doigts qui parfois prennent les rênes et s'envolent sans contrôle nous mettent sérieusement en péril. Mais si nous parvenons à ne pas laisser notre pensée se distraire et réussissons à demeurer simplement présent à nous-mêmes et attentifs au déroulement de toute la musique, nous profiterons d'un état de grâce qui apporte une plénitude du jeu et de l'expression artistique. Nous jouerons véritablement avec tout notre cœur et toute notre âme, nous pourrions dire que notre interprétation est «habituée».

Pendant des siècles, «l'art de la mémoire» fut enseigné comme une véritable science, mais son déclin commença dès la naissance de l'imprimerie. De nos jours, Francis Dube, dans sa thèse les repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémotechnique de partitions de piano³ nous explique que le manque de connaissances entourant les processus de mémorisation complique le travail des pianistes pédagogues et il regrette que les scientifiques se soient penchés sur divers aspects de la mémoire à court terme, appelée aussi mémoire de travail, plutôt que d'étudier les mécanismes reliés à la mémoire à long terme.

Il est vrai que, concentré sur la musique, son style, les problèmes d'interprétation et de réalisation pianistique qui en découlent, le pédagogue a parfois quelques difficultés à organiser son cours afin d'y dégager du temps pour expliquer «comment apprendre». Cela semble pourtant tout aussi important que les cours de déchiffrage ou d'harmonie au piano.

Grâce à mon professeur, j'ai eu la chance d'être initiée dès l'adolescence à l'ouvrage célèbre de Leimer-Giesecking, Le jeu moderne du piano dans lequel «méditer la musique»⁴ procède de ce que F. Dube appelle l'analyse microstructurelle. Autrefois on nous parlait aussi de la mémoire auditive, visuelle, kinesthésique.



La première recherche scientifique consacrée à la mémorisation pianistique remonte au début des années 1920 et l'un des premiers chercheurs qui s'est intéressé à la mémoire conceptuelle fut l'américain G. Rubin-Rabson. «En effet, en 1937, Rubin-Rabson a démontré qu'analyser une œuvre avant d'en débiter l'apprentissage permet de

l'apprendre plus rapidement et de la garder en mémoire plus longtemps».⁵ En 1930, Walter Giesecking écrit quant à lui: «Il est indispensable de posséder visuellement l'ensemble des notes d'un morceau avant d'en commencer l'étude et ce résultat ne saurait être obtenu si l'on ne se représente exactement par la pensée l'image des notes. (...) Pour cela, un entraînement à la mémoire est indispensable. Je procède à cet entraînement par la réflexion intense, la méditation logique et systématique».⁶

Aujourd'hui, le monde des neurosciences cognitives est en pleine effervescence. A la lumière de leurs plus récentes découvertes, peut-on développer un nouvel «art de la mémoire» qui puisse répondre à ces deux tâches distinctes que sont: apprendre par coeur une œuvre au piano et la jouer lors d'un concert ou d'une évaluation pour les élèves des conservatoires et des écoles de musique?

Ce mémoire entrepris pour «Médecine des Arts» tentera d'explorer de nouvelles pistes en revenant tout d'abord sur les différents aspects du fonctionnement de la mémoire; en explorant ensuite la méthodologie de l'apprentissage dans ses volets pluriels; en se demandant enfin comment réagir lorsqu'on est confronté lors d'un concert à un problème de mémoire. Puisse-t-il apporter de nouvelles réflexions et ainsi encourager la mémorisation chez les pianistes comme chez tous les musiciens.

CHAPITRE PREMIER LE FONCTIONNEMENT DE NOTRE MÉMOIRE

Un joueur de luth a une partie de sa mémoire en ses mains car la facilité de disposer ses doigts en diverses façons qu'il a acquises par habitude aide à le faire souvenir des passages pour l'exécution desquels il les doit ainsi disposer (...) Outre cette mémoire qui dépend du corps, j'en connais encore une autre (...) intellectuelle qui ne dépend que de l'âme seule.

René Descartes⁷

Généralités

Plusieurs découvertes dans le domaine des neurosciences ont éclairé d'un jour nouveau les conceptions de la mémoire. La plus importante, celle de la plasticité neuronale, démontre la possibilité pour les cellules nerveuses de se réorganiser entre elles lorsqu'elles sont sollicitées. Notre cerveau est bien loin d'être une structure figée et contrairement à ce que l'on pensait du temps de l'approche localiste, il ne comporte pas de régions spécialisées dans le calcul, la sémantique, ou même le traitement des informations visuelles: tout fonctionne en réseau.

De même, la mémoire ne réside pas dans un centre ou un site unique où se trouveraient nos souvenirs mais l'ensemble du cerveau participe à leur rappel. La plupart des spécialistes s'accorde d'ailleurs aujourd'hui pour reconnaître qu'elle n'est pas un réservoir mais la considère comme une fonction dynamique en mutation permanente.

L'autre idée reçue, à savoir que l'on n'utiliserait qu'une infime partie de nos capacités cérébrales s'est également effondrée. Le professeur Bernard Mazoyer explique: «D'un point de vue neurologique, c'est archifaux. En réalité, notre cerveau travaille à 100% de ses capacités mais seulement 1% de cette activité est cognitive (...). Les 99% restants sont inconscients et servent à confirmer et renforcer en permanence tous nos réseaux neuronaux»⁸. Ces 99% constituent le «fonctionnement cortical par défaut», notion tout à fait nouvelle dont le professeur Mazoyer est l'un des inventeurs. Il se dégage de ses travaux un «non-conscient» cérébral qui révèle l'existence de cinq réseaux dont la découverte semble ouvrir un vaste faisceau de pistes aux chercheurs: un réseau visuel; un réseau porteur des autres entrées sensorielles; un réseau dédié aux intentions, alertes et apprentissages; un réseau de mémoire de travail (à très court terme); un réseau de mémoire épisodique (à long terme). Des pistes prometteuses, mais qui ne conduisent pour l'instant à aucune explication globale.

L'organisation de la mémoire

L'organisation de la mémoire est la même pour tout le monde, mais son fonctionnement est propre à chacun de nous en fonction de nos capacités, nos traits de caractère, notre histoire, les moments de notre vie et les situations. Aujourd'hui, les circuits anatomiques permettent d'approcher les mécanismes de mise en mémoire. Cependant, deux approches de son fonctionnement continuent à s'affronter. L'une considère la mémoire comme un stock de représentations constitué par un ensemble d'opérations: encodage, stockage, restitution; c'est la mémoire abstractive. L'autre approche considère la mémoire comme non-abstractive, c'est-à-dire capable de recréer des expériences passées, grâce à des systèmes de connexions: un système a appris, un autre peut recréer en modifiant ses synapses⁹.

Chaque perception va modifier chaque synapse qui sera responsable alors de la fonction de recréation. Percevoir, encoder et retrouver, deviennent les trois étapes de l'acte de mémoire qui repose sur l'activation de réseaux de neurones. Il sera indispensable de tenir compte de cette théorie en ce qui concerne la prestation en concert car il est évident que jouer une musique pourtant écrite donc non improvisée ne représente pas seulement une restitution de l'œuvre mais bien une recréation de celle-ci. D'ailleurs, un musicien ne joue jamais deux fois de la même manière. L'acoustique de la salle, l'instrument dont il dispose, la densité du public l'amènent à modifier très subtilement son interprétation afin de rendre l'œuvre la plus lisible et la plus émouvante possible; cela peut affecter des modifications de Tempo, ou de nuances, par exemple. De plus, la relation qu'il entretient avec l'œuvre évolue avec le temps: en témoignent les multiples enregistrements des mêmes ouvrages par les mêmes artistes à des moments différents de leur vie.

Mais revenons au moment de la préparation du concert. Pour apprendre une partition par coeur, le pianiste doit

Apprends-le par coeur

Étude de la mémorisation chez les pianistes (I)

emmagasiner une quantité importante d'informations dont la notation musicale dans sa mémoire à long terme et avant d'être définitivement encodées, ces informations vont parcourir différents registres mnésiques. Le modèle le plus fréquemment utilisé pour expliquer ces différents registres est celui d'Atkinson et Shiffrin; il date de 1968.

Appelé modèle modal, ce modèle conceptualise la mémoire humaine en trois grandes catégories distinctes: la mémoire sensorielle, la mémoire à court terme et la mémoire à long terme.

La conceptualisation de la mémoire

Le registre sensoriel représente l'ensemble des sensations perçues physiquement. En quelques millisecondes, celles-ci vont se retrouver dans la mémoire à court terme qui se caractérise par une durée limitée (une à deux minutes) et par le nombre d'items ou objets retenus, appelé empan, qu'elle peut contenir. Cet empan serait de sept à neuf items encodés tels quels sans subir de transformations. C'est cette mémoire qui nous permet de recopier le numéro de téléphone que l'on vient de demander en le répétant un bref instant.

Dès 1974, le chercheur Alan Baddeley remplace le concept de mémoire à court terme par celui de mémoire

de travail qu'il divise à nouveau en trois sous-ensembles: un administrateur central, et deux systèmes auxiliaires, une boucle phonologique et un registre visuo spatial qui permettent le langage intérieur. Cet administrateur central aurait pour fonction de contrôler l'attention et de coordonner les informations verbales et visuelles à traiter, puis de les transmettre à la mémoire à long terme. La mémoire de travail permet selon lui «de maintenir et la manipulation de l'information pendant la réalisation de tâches cognitives de compréhension, raisonnement et apprentissage». ¹⁰ Cette mémoire est très sensible à l'interférence (à la fatigue, au vieillissement, au stress, au manque de sommeil, etc.) et entretient des liens importants avec les ressources attentionnelles.

Conscient de la nécessité d'une mémoire de travail intermédiaire entre le court terme et le long terme, Alan Baddeley actualise en 2000 son modèle en y intégrant le «buffer épisodique» qu'il définit comme «un système de capacités et de durée limitée de stockage temporaire capable d'intégrer des informations de sources diverses». ¹¹

Il est vrai que dans le domaine musical, une conception de la mémoire de travail trop restrictive ne fonctionne tout simplement pas. Prenons le cas d'un improvisateur en concert. Il expose d'abord son thème, puis, tout en le gardant en mémoire, le soumet à de multiples variations. S'il s'agit d'un groupe de musiciens comme dans un



concert de jazz ou de musique traditionnelle, les multiples facettes du thème seront exploitées par tous, tant sur le registre du timbre, que sur le plan rythmique ou harmonique pendant un certain temps, avant de terminer comme cela se fait généralement par une réexposition où l'on retrouve le thème initial dans sa grande simplicité. Qu'arriverait-il si le ou les musiciens l'oublieraient? Où s'arrête le court terme et où commence le long terme dans ce cas précis? La question reste en suspens...

Deux autres chercheurs, Ericsson et Kintsch ont développé en 1995 l'idée d'une mémoire de travail à moyen et long terme grâce à l'observation d'un cas particulier. Il s'agissait d'un homme atteint d'une amnésie importante; sa mémoire à long terme avait été touchée, mais il pouvait continuer à jouer aux cartes, se rappelant le règlement et les figures qui avaient déjà été annoncées. Comme observé dès 1968, cela démontre aussi que la mémoire à long terme fonctionne parallèlement à la mémoire à court terme.

La mémoire à long terme

Contrairement à «l'encodage à l'identique» de la mémoire à court terme ou mémoire de travail, les méthodes sont différentes dans la mémoire à long terme. Elles forment des «patterns» selon une logique sémantique ou utilisent des regroupements mnémotechniques. Selon les travaux de Graf et Schacter en 1985, la mémoire à long terme se caractérise par deux fonctionnements distincts: la mémoire explicite et la mémoire implicite. La mémoire explicite se définit par «(...) le rappel conscient de souvenirs dont on peut faire le récit»¹² et comprend notamment la mémoire épisodique (celle qui concerne nos souvenirs personnels situés «encore» dans leur contexte spatio-temporel; par exemple, je me souviens avec émotion de ce concert à La Grange de Meslay, un soir d'été 2010; ces informations satellites ou extra-musicales participeront également à la mémorisation du pianiste de par leur contexte émotionnel) et la mémoire sémantique «...qui comprend les connaissances que nous avons apprises indépendamment de repères spatio-temporels»¹³ (ainsi, je sais que Frédéric Chopin avait une prédilection pour les pianos Pleyel, je l'ai lu dans de nombreux ouvrages, mes professeurs me l'ont confirmé, c'est une connaissance que j'ai acquise sans références spatio-temporelles); le musicien l'utilise lorsqu'il conceptualise différentes séquences de notes pour mieux les retenir. Nous en reparlerons plus longuement dans le chapitre consacré aux apprentissages.

Contrairement à la mémoire explicite qui est consciente et volontaire, la mémoire implicite fonctionne à notre insu et se définit principalement par le fait qu'elle est non déclarative, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas la verbaliser. Son rôle principal est de «produire la facilitation inconsciente d'une tâche à la suite de la (ou des) représentation(s) d'une information».¹⁴

Dans cette mémoire implicite, on distingue plusieurs composantes, mais seule l'une d'entre elles, la mémoire

procédurale a fait l'objet d'études approfondies. Les chercheurs Bruyer et Van Der Linden la définissent ainsi en 1991: «La mémoire procédurale concerne les représentations d'aptitudes cognitives et motrices qui ne peuvent être consciemment évoquées et qui sont difficilement verbalisables».¹⁵ Il s'agit de l'automatisation d'une procédure par sa répétition. C'est ainsi que nous conduisons sans nous demander à chaque instant comment passer les vitesses, roulons à bicyclette sans réfléchir à notre équilibre, connaissons nos tables de multiplication, et jouons du piano sans nous interroger sur le doigté de la gamme de Do Majeur; ces procédures ont toutes été automatisées pour nous permettre de nous concentrer sur d'autres éléments. On dit que cette mémoire est dénuée de conscience, elle n'est ni «inconsciente» car ce mot est réservé au vocabulaire psychanalytique, ni même «subconsciente», elle est anoétique.¹⁶

Les travaux des chercheurs Squire et Kandel (Prix Nobel de médecine en 2000) ont permis d'élargir le concept de mémoire implicite et d'y intégrer nos goûts, notre manière d'être, tout ce qui fait notre personnalité et qui se forge peu à peu sans que nous en ayons conscience. Cette conception fait référence à l'encodage de traces mnésiques inconscientes qui influencent notre vie; le rôle de l'environnement affectif de l'enfance et de l'éducation y trouve toute sa place.

Selon leur théorie, la construction de millions de réseaux neuronaux s'est faite progressivement depuis notre petite enfance pour aboutir à une architecture cérébrale spécifique à chaque individu. Nous façonnons nous-mêmes notre cerveau. D'autres recherches telles celle de Schlaug en 2001 démontrent que plus la pratique musicale se fait tôt, plus elle influence le cerveau de l'enfant.

L'affect est un autre aspect tout aussi important de la mise en mémoire. Il échappe à notre volonté et colore toutes nos perceptions visuelles, auditives, olfactives, gustatives, sensibles en fonction de l'importance des émotions que nous ressentons. Il peut aussi bien favoriser qu'inhiber le souvenir. Ainsi serons nous conduits à nous interroger sur le contexte dans lequel nous étudions afin de favoriser au mieux la mémorisation, qu'il s'agisse du contexte extérieur ou de notre état intérieur.

La mémoire du répertoire

Je me souviens d'une répétition mémorable de la pianiste Maria João Pires et du chef d'orchestre Riccardo Chailly diffusée à une certaine époque sur «YouTube». Un concerto de Mozart était à leur programme. Mais, stupéfaction lorsque la pianiste entendit le *Tutti* de l'introduction du premier mouvement, elle pâlit, se rendant compte qu'elle s'était préparée pour une autre œuvre. Elle fit taire l'orchestre et rejoignit un instant Riccardo Chailly qui, après une courte discussion, la convainquit de jouer le concerto préparé par l'orchestre et qu'ils avaient interprété ensemble un an auparavant. La répétition reprit, magnifique, avec Maria João Pires qui n'hésita pas un seul

Apprends-le par coeur

Étude de la mémorisation chez les pianistes (I)

instant au piano, se rappelant parfaitement l'œuvre en question.

Dans le monde musical, ce sont des anecdotes assez fréquentes et l'on ne peut qu'admirer une mémoire du répertoire aussi accessible, spontanée et facile.

Mais à quelle mémoire appartient le répertoire ?

Comme il est évident que le répertoire a été acquis par de nombreuses répétitions, il semble appartenir à la mémoire procédurale. L'enregistrement des traces s'est faite progressivement à la fois explicitement et implicitement car la mémoire procédurale n'est pas qu'une mémoire motrice kinesthésique, elle comprend aussi des procédures visuo-motrices et cognitives. Et de fait, lors de l'apprentissage, il conviendra de ne pas laisser l'automatisation s'installer «toute seule» mais d'être tout de suite attentif à la relation œil-image sonore intérieure et à la réalisation qui en découle: geste-son. Nous en reparlerons au deuxième chapitre. Néanmoins, ce qui caractérise la mémoire procédurale et ceci a déjà été expliqué précédemment, c'est qu'elle est indépendante du langage. C'est une mémoire d'actions et non de souvenirs qui résiste bien à l'épreuve du temps si on la réactive pour lutter contre son érosion. Cette étape s'appelle la consolidation.

Toutefois, le répertoire ne concerne pas que la mémoire procédurale. Constitué grâce à elle, il devient un savoir et à ce titre, il appartient aussi à la mémoire sémantique.

Par exemple, le pianiste qui a dans son répertoire tel concerto de Beethoven connaît une multitude de détails concernant la genèse de la composition de cette œuvre. Il

l'a également analysé, est capable d'en chanter les différents thèmes, il l'entend en lui-même; tout ceci forme un savoir et procède donc de la mémoire sémantique. Mais notre pianiste est aussi capable de jouer son concerto grâce à un long apprentissage d'actions successives mises en jeu, cette faculté concerne la mémoire procédurale.

La mémoire du répertoire appartient donc à la mémoire sémantique tout en étant le fruit de la mémoire procédurale dont il continue de se nourrir.

Conclusion

De par notre expérience, nous façonnons nous-mêmes notre cerveau en fonction de nos besoins et de nos capacités. La mémoire ne s'use que si on ne l'utilise pas. Certains deviennent de véritables champions de la mémorisation. Les exemples sont légion, tant dans le domaine musical que chez les grands joueurs d'échec et certainement dans bien d'autres cas.

D'autres ont plus de difficultés mais, ce qui est important, c'est que tous «utiliseraient les mêmes structures et les mêmes mécanismes cognitifs de base pour mémoriser (Ginsborg, 2004), la distinction se ferait plutôt dans la manière d'apprendre l'information»¹⁷ et en ce qui nous concerne dans la manière d'apprendre une partition afin de constituer peu à peu un répertoire.

C'est précisément ce dont nous allons parler au chapitre suivant (*Ergo.:SumMAGAZINE 10*).

CAROLE
CARNIEL





Su mensaje no se reserva
exclusivamente para los
miembros iniciados,
sino que es compartido
con toda la humanidad

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

© Juan Paulo Gómez

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se centra en una de las obras de mayor repercusión del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Se trata de su singspiel *La flauta mágica*, y más concretamente de su obertura. La influencia que esta obra ha tenido en épocas y compositores posteriores no sólo ha sido debido a su grandeza desde el plano musical, sino que también lo ha sido por todo el halo de simbolismo y misticismo que la rodea. Esta circunstancia es debida a la pertenencia de Mozart a una Orden iniciática de tradición y conocimientos milenarios conocida como la Francmasonería o Masonería.

La flauta mágica es la obra por excelencia de todo el catálogo realizado por músicos masones, teniendo la característica de no ser una obra hecha propiamente para ser interpretada dentro de los actos masónicos. Su mensaje no se reserva exclusivamente para los miembros iniciados, sino

que es compartido con toda la humanidad. Por ello, y desde el punto de vista analítico, he tratado de aportar al campo de las Ciencias de la Música un estudio de la partitura que no quede tan sólo en el análisis histórico, estético y del lenguaje musical, sino que además aporte una identificación de estos elementos con el lenguaje simbólico masónico, lenguaje que, una vez comprendido tras su análisis, cargue la obra en un sentido especial. Dicho sentido, unido a la genialidad del compositor, han hecho de esta obra una de las más impresionantes arquitecturas musicales de todos los tiempos.

Como punto de partida, es fundamental para este estudio entender la Masonería tal y como la conocemos hoy en día, o sea, como una Orden regularizada a partir de 1717 en Inglaterra y desarrollada posteriormente entre la burguesía y la nobleza europea del siglo XVIII³. Este desarrollo se produjo con una gran rapidez debido principalmente a la difusión de los ideales de Igualdad, Libertad y Fraternidad,

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

pilares fundamentales de la Orden, y que sirvieron como reacción a la intolerancia religiosa y al absolutismo político imperantes en aquella época. La Logia se convirtió en un foro que acogió a personas de diferentes orígenes sociales permitiéndoles compartir una experiencia común y consolidar sus sentimientos sociales.

En la época en la que Mozart se instaló en Viena, año 1784, el emperador José II comenzaba su programa de reformas acorde al espíritu de la Ilustración en contra de los partidarios a las tradiciones conservadoras en una sociedad jerarquizada. En este momento se fundaba en la capital austriaca, con influencias de las nuevas tendencias marcadas desde Inglaterra, la logia *Zur wahren Eintracht* (*La Concordia Verdadera*) que, junto a la logia *Zur Wohltätigkeit* (*La Beneficencia*) en la que se iniciaría Mozart el 14 de diciembre de ese mismo año, fueron las logias vienesas que mayor apoyo dieron a José II en su política de reformas, convirtiéndose por ello en un defensor y protector de la Orden durante sus años de gobierno. Será también en este año, el día 22 de abril, cuando las logias de la monarquía habsburguesa deciden seguir los pasos de la Gran Logia de Londres y Westminster, creando así la Gran Logia de Austria y adoptando todas ellas un rito unificado.⁴ Este último dato es fundamental para poder relacionar la simbología existente en esta obertura con unos criterios unificados dentro del ritual masónico, y consolidados en toda Europa en el año de 1791, año de composición de la partitura.



Imagen 2

Pintura de un autor anónimo de fines del siglo XVIII. Retrata una Iniciación en una logia vienesa. Se ha identificado a Mozart como el personaje que se encuentra sentado hacia la esquina inferior derecha del cuadro.

Muchos son los estudios que se han realizado sobre *La flauta mágica*, profundizando especialmente en los elementos simbólicos de su libreto cuyo autor fue Emanuel Schikeneder (1751 – 1812), miembro también de la Orden quien buscó en la estética masónica de lo egipcio una nueva forma de inspiración romántica que posteriormente influiría en otros iniciados como Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), quien pretendió continuar el libreto

de Schikeneder escribiendo una segunda parte titulada *Der Zauberflöte zweiter Theil*.⁵



Imagen 3
Retrato de Emanuel Schikeneder

Schikeneder recurrió para la elaboración de su libreto a una fábula de August Jacob Liebeskind (1758 – 1793) titulada *Lulu oder Die Zauberflöte*, fábula que recogió el poeta alemán Christoph Martin Wieland (1733 – 1813) en el tercer volumen de su obra *Dschinnistan* (1786 – 1789). El texto inicial, a modo de cuento de hadas con final feliz, sufrió una profunda transformación para la integración de los ideales masónicos, inspirándose en los rituales que han enriquecido el profundo significado de la obra.



Imagen 4
Grabado de Peter y Josef Schaffner sobre la escena 19 del Acto II - La flauta mágica, 1793

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

El musicólogo y crítico musical italiano Massimo Mila (1910 – 1988) mantiene la opinión en su monografía *Lectura de la Flauta Mágica*⁶ que el libreto adquirió forma a partir de la novela francesa *Sethos*, publicada en París en 1731 y escrita por el abad Jean Terrasson (1670 – 1750), en la que las analogías con la acción de *La flauta mágica* son evidentes, aunque haya investigadores reacios a esta opinión, extrayendo el libreto de Schikeneder citas textuales en dos ocasiones. *Sethos* narra la educación de un príncipe sabio, cientos de años anteriores a la guerra de Troya, y describe con una gran exactitud como éste es introducido en los misterios esotéricos.

Sin embargo, y aunque es fundamental conocer en profundidad todo lo relacionado con mencionado libreto, mi estudio se focaliza en la parte musical de la obra, especialmente en la que acontece en su obertura. En ella, la simbología se verá reflejada principalmente en el ritmo, aunque también en la tonalidad y modalidad, interválica, orquestación e instrumentación, incluso en su estructura.



Imagen 5

Grabado de Peter y Josef Schaffner sobre la escena 28 del Acto II - *La flauta mágica*, 1793

Para los compositores germanos del Romanticismo, y así lo afirmaría Wagner, esta obra supuso una de las primeras expresiones de la ópera nacional alemana, ya que alterna perfectamente e integra las secuencias dramáticas con las netamente populares, dominando en todo momento el carácter fantástico y fabuloso que ha logrado imponerla en el repertorio mundial sin haber conocido hasta el momento decadencia alguna. Dentro de este acierto, por parte del compositor austriaco al utilizar el singspiel con vehículo de expresión y comunicación de su obra, no podemos obviar que *La flauta mágica* presenta dos claves de lectura: una con carácter más superficial, a modo de verdadera fábula destinada a los espectadores poco proclives a la reflexión sobre los símbolos, y otra más cercana a la dimensión esotérica, destinada a espectadores atentos a los signos herméticos para quienes la Masonería adquiere un papel importante. Ésta segunda, ha sido la motivación principal de mi estudio.



Imagen 6:

Grabado de Peter y Josef Schaffner sobre la escena 25 del Acto II - *La flauta mágica*, 1793

CAPÍTULO I

Sobre la simbología masónica en los elementos rítmicos

Es este aspecto, sin duda alguna, el que supone un mayor esfuerzo y dificultad en lo que a su justificación se refiere debido a que ha habido estudios previos que aseguran una identificación de los mismos con los diferentes grados simbólicos de la Masonería, entendiendo grados simbólicos como los relacionados con el Grado de Aprendiz, Grado de Compañero y Grado de Maestro Masón.

En este capítulo quisiera centrarme en aquellos elementos rítmicos que se presentan en la obra con identidad propia y bien definidos como tales, o sea, diseños rítmicos cuya estructura independiente será clara y estará presente a lo largo de la obra en su totalidad, ya que la obertura es una síntesis de la misma, y no como resultado de la casualidad a lo largo del discurso musical que pudiera hacernos entrar en el terreno de la especulación, circunstancia ésta muy frecuente en este tipo de estudios debido a la dificultad de acceso a la documentación donde poder comprobar la veracidad de los planteamientos.

Estos diseños rítmicos son los que van a estar relacionados con lo que en el lenguaje masónico se denomina Batería, o sea, conjunto de golpes de mallette o palmadas característicos de un grado simbólico que vienen determinados por el número y no por el ritmo. Éste es un aspecto en el que me gustaría hacer hincapié debido a que la fuente en la que la gran mayoría de los autores que han escrito sobre la presencia de la simbología masónica en la obra de Mozart se han basado, y me refiero a los estudios realizados por el musicólogo estadounidense Howard Chandler Robbins Landon (1926 – 2009), considerado como uno de los mayores especialistas en la vida y obra de Wolfgang Amadeus Mozart, plantea precisamente que la batería de cada grado está determinada por el ritmo:

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

El ritual utilizado en las logias vienesas en tiempos de Mozart se servía de ritmos característicos para cada grado:

— ■ — para el Grado de Aprendiz

■ — — para el de Adepto (Compañero)

■ ■ — para el de Maestro Masón

(— = larga, ■ = breve)

*La significación de un ritmo está determinada por la posición de su primer golpe largo. (Una misma fórmula puede tener diferente significado en otros tipos de ritual, dificultando así su interpretación, incluso para los mismos masones.) Estos golpes aparecen en muchas obras de Mozart; por ejemplo en Die Zauberflöte (compases 1-3, 97-102 y 225-226) [...]*⁷

En este sentido, discrepo de la afirmación de Robbins Landon ya que la Masonería practicada en 1784 en Viena ya estaba reglamentada en base a las *Constituciones de Anderson* (1723) y la Gran Logia de Austria, creada precisamente en este año con el objeto de unificar los Usos y Costumbres de las logias bajo la monarquía de José II, tenía el reconocimiento de la primera gran logia creada, o sea, bajo el reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster (1717), por tanto, estaba dentro de lo que se denominaba y denomina “regularidad masónica”. Este estatus de reconocimiento y aceptación lo tiene desde entonces la Gran Logia de Inglaterra, tal y como se llama

hoy en día, y todas las logias “regulares” deben acatar la reglamentación adoptada en su momento con objeto de unificar el procedimiento masónico de las mismas.

La logia a la que pertenecía Mozart en primera afiliación⁸ en 1791, año en que compuso *La flauta mágica*, era *Zur gekrönten Hoffnung* (*Nueva Esperanza coronada*), la cual era el resultado de la unión, junto a otras logias vienesas, de las dos logias anteriores a las que perteneció Mozart, su “logia madre” *Zur Wohltätigkeit* (*La Beneficencia*) y *Zur wahren Eintracht* (*La Concordia verdadera*). Esta unión se produjo debido al *Freimaurerpatent*, decreto masónico emitido por José II con objeto de controlar el considerable aumento de miembros que estaba teniendo la Masonería en Austria, pues aunque era considerado como un gobernante de ideas liberales, no podemos olvidar que su régimen era absolutista y los acontecimientos de la Revolución francesa estaban muy cercanos.

El rito que practicaban todas estas logias era el denominado Rito Zinnendorf, el cual se encontraba dentro de los ritos aceptados por la Gran Logia de Londres y Westminster. Por tanto, dentro de estos nuevos usos y costumbres unificados, lo cual incluía a todos los ritos que se practicaban en las logias regulares existentes, había ciertos elementos iguales para todas ellas y para todos sus miembros, entre ellos la batería de cada grado simbólico. Actualmente sigue siendo igual, pudiendo haber alguna mínima variación en sus ritmos, que no en su número, así como en otros aspectos propios de cada ritual pero que no afectan a las palabras, signos y toques relacionados con el reconocimiento entre hermanos.

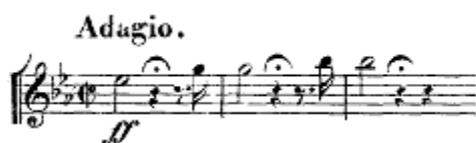


La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

Retomando la información planteada por Robbins Landon referida a las baterías representativas de los diferentes grados simbólicos, y más concretamente al orden de aparición de cada una de ellas en la obertura, quisiera intentar justificar mi discrepancia al respecto comentándolas en el mismo orden que las cita.

La obertura comienza con una serie de cinco acordes, basados en tres grados armónicos, realizados por toda la orquesta. Estos acordes están separados por tres pausas y están comprendidos en los tres primeros compases. Como podemos observar, la presencia del número 3 es reconocible, sin embargo, llama la atención que el número de figuras rítmicas, representativas de los golpes de mallette del ritual masónico, sea de cinco y no de tres.



Ej. 1: Obertura de La flauta mágica, cc. 1 – 3

El ejemplo 1 representa, según el planteamiento de Robbins Landon, la batería característica del Grado de Aprendiz, o sea, $_ \blacksquare _$. Sin embargo, esta similitud habría que tratar de explicarla en relación a las tres primeras figuras pero, ¿qué ocurre con las dos restantes? ¿Habría que entenderlas como un encadenamiento entre el final del modelo rítmico y el comienzo de uno nuevo? Personalmente, creo que este planteamiento es erróneo, ya que la batería con la que comienza la obra no representa al Grado de Aprendiz y al número 3, sino que representa al Grado de Compañero y al número 5, aunque más adelante explicaré qué relación tiene con la obra.

Según Robbins Landon, la batería característica del segundo grado o Grado de Compañero aparece representada entre los compases 97 y 102 por el siguiente patrón rítmico realizado por los instrumentos de viento:



Ej. 2: Obertura de La flauta mágica, cc. 97 – 102

Sin embargo, y partiendo siempre de que los rituales en esta época ya estaban unificados y regulados en las logias vienesas en base al reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster, la batería que aquí se presenta es de nueve golpes (tres veces 3), y no de tan sólo tres golpes con el patrón rítmico $\blacksquare _ _$ según Robbins Landon

característico del Grado de Compañero, repetido tres veces. Con ello, quiero decir que esta batería es propia de otro grado simbólico, como es el Grado de Maestro Masón, aunque será un asunto que también trataremos más adelante.

El investigador americano plantea también que la batería del Grado de Maestro Masón aparece reflejada en los compases 225 y 226, compases finales, con el patrón rítmico $\blacksquare \blacksquare _$ realizado por toda la orquesta:



Ej. 3: Obertura de La flauta mágica, cc. 225 – 226

En base a ello, ¿por qué este criterio no puede aplicarse a los compases 95 y 96?, cuestión que en este caso y según el planteamiento de Robbins Landon, sería previamente a la aparición de la batería del Grado de Compañero:



Ej. 4: Obertura de La flauta mágica, cc. 95 – 96

En mi opinión, Robbins Landon trata de justificar la aparición de las baterías de los tres grados simbólicos a lo largo de la obertura pero, ¿qué relación tendría esta circunstancia con el argumento de la obra en su totalidad?, ya que no hay que olvidar que la obertura es una síntesis, según criterio del compositor, de la obra a la que precede.

Volviendo a retomar la primera batería mostrada en el ejemplo 1, quisiera justificar mi punto de vista en relación a su simbolismo. Si observamos los compases posteriores, o sea, a partir del compás 4, vemos que en las voces de fagotes, violonchelos y contrabajos aparece el siguiente diseño rítmico:



Ej. 5: Obertura de La flauta mágica, c. 4

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

Podemos observar que es una idea rítmica de cinco figuras, igual a la que aparece en los tres compases iniciales, representativa de cinco golpes de mallette y no de tres. Este diseño lo vemos también reflejado en la voz de violines primeros por disminución y en otro grado armónico:



Ej. 6: Obertura de *La flauta mágica*, c. 5

También debemos apreciar cómo el diseño rítmico del ejemplo 5 se repite cinco veces dentro de un total de quince compases (3x5) hasta llegar al tempo Allegro. Su presencia dentro del singspiel la encontramos en el segundo Larghetto perteneciente al Finale del primer acto, momento en el que Pamina se encuentran ante Sarastro y donde ésta “le implora que le perdone su huida; ella quería escapar de Monostatos, quien le estaba acosando. Sarastro todo esto ya lo sabía, y sabe además que está enamorada de Tamino. Si sigue con su madre perderá su felicidad, dice Sarastro, ese es el motivo de su secuestro, la Reina no debe cumplir ya la función de madre, sobrepasa la esfera que le corresponde”.⁹



Ej. 7: N° 8. Finale. *Larghetto*

Es curioso el hecho de que la obertura comience precisamente con la batería que introduce al personaje de Pamina cuando se encuentra ante su padre, ya que éste personaje ha sido identificado en general con la figura de la mujer dentro de la Masonería, cuestión que es necesario especificar que se refiere a la Masonería regular referida desde el inicio de este estudio, pues dentro de esta Obediencia estaba y sigue estando prohibida la presencia de las mujeres, requisito necesario para estar dentro de la “regularidad masónica”.

Robbins Landon incorpora en uno de sus libros sobre Mozart¹⁰ unas referencias del historiador de la música francés Philip A. Autexier acerca de la discusión que

desde mediados del siglo XVIII empezaba a plantearse en las logias francesas en relación a la pertenencia o no de las mujeres a las logias masónicas:



*El debate sobre el problema de la iniciación de las mujeres se planteó con mucha vehemencia entre los masones alemanes y austríacos. En Francia se había introducido desde 1744 una iniciación especial llamada “Adopción”, pero tampoco allí podían las mujeres ser aceptadas en logias reglamentarias. La actitud misógina de los sacerdotes en *Die Zauberflöte* (por ejemplo en el número 11) hace alusión a la opinión imperante en la propia logia de Mozart, así como en otras. Pero él, como Ziegenhagen, era partidario de la igualdad femenina y creía que las mujeres eran dignas de la iniciación: en el segundo final, Pamina y Tamino se someten a las pruebas de iniciación cogidos de la mano. Las aparentes contradicciones en obras como *Die Zauberflöte* (número 11 frente a núm. 21) no son debidas a falta de atención a los detalles, según se ha dicho con frecuencia; son inherentes a las cuestiones fundamentales que estas composiciones trataban. A fin de cuentas, el realismo es una consecuencia natural de la Ilustración.*

Teniendo en cuenta el planteamiento de Autexier y considerando la posibilidad de que Mozart, o tal vez Schikeneder como autor del libreto, o incluso ambos, quisieran dejar patente su punto de vista ante la aceptación de la mujer en las logias masónicas, lo que es muy

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

interesante es que la obertura se inicie con esta batería de cinco acordes.

El hecho de que Robbins Landon tratase de justificar la aparición de las diferentes baterías en orden gradual, o sea, Aprendiz, Compañero y Maestro Masón, tendría su sentido en relación a cómo las logias masónicas suele abrir sus trabajos, ya que lo hacen en este orden de apertura de las diferentes cámaras simbólicas. Sin embargo, y es mi punto de vista tal y como comenté anteriormente, la primera batería no puede relacionarse con el número 3, sino con el número 5. Por ello, realmente qué sentido puede tener el comenzar con esta batería sin quedarnos tan sólo en el hecho de que, al estar identificada con el personaje de Pamina, represente la posición ante la pertenencia o no de la mujer a la Francmasonería.

En mi opinión, creo que Mozart no sólo identifica las baterías simbólicas que aparecen en la obertura con los grados de las diferentes cámaras, sino que además relaciona el número representativo de cada una de ellas con una simbología del número dentro del universo, en base a las ideas Pitagóricas de que los números son la clave de las leyes armónicas del cosmos; por lo tanto, son símbolos del orden divino que al materializarse se convierten en figuras geométricas mediante la que se crea toda la naturaleza. Esta simbología del número es base

fundamental para el entendimiento de cada grado masónico y son la síntesis de lo que significa cada uno de ellos.

En relación al número 5 y a su simbología esotérica, decir que este número representa el puente entre lo corpóreo y lo divino. Se relaciona con el éter, la quintaesencia de los alquimistas, magma fundamental de donde emerge toda la materia. Representa a los cinco sentidos a través de los que el hombre percibe su entorno. Geométricamente, se representa mediante el pentágono, de donde se deriva la estrella de cinco puntas, elemento simbólico de gran importancia dentro del Grado de Compañero, ya que simboliza el momento en el que la luz acumulada durante el período de aprendizaje en el grado anterior, o sea, una vez culminado el proceso de búsqueda individual, toma conciencia de sí y sale al exterior para irradiar el conocimiento más allá del Templo interior, convirtiéndose en una fuente de energía propia al igual que el cuerpo celeste mencionado. En este sentido, el número 5 es considerado como puente entre el mundo terrestre y el celeste, es el número del hombre por excelencia. Sin embargo, este número también representa en la Masonería a la letra G, al Gran Arquitecto del Universo, y es que, retomando el concepto pitagórico, el microcosmos es un reflejo del macrocosmos, o lo que es lo mismo, el hombre es un reflejo del creador. Por tanto, el que la obertura de



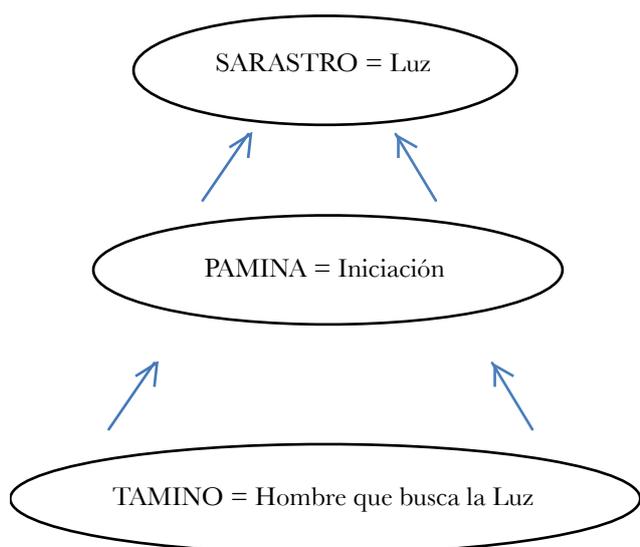
La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

La flauta mágica comience con una representación simbólica de este número carga totalmente de contenido a la justificación del sentido general de trascendencia que el compositor austriaco quiso dar a la obra en su totalidad, o sea, representa al hombre, en este caso Tamino, que es llamado a encontrar el camino de la evolución y transitarlo, al hombre que acepta el desafío de las pruebas, aun pudiendo perder la vida en las mismas, con objeto de poder acceder a un estadio de conocimiento superior conectado con lo divino.

En base a este planteamiento, la figura de Pamina representa mucho más que una reivindicación de la presencia femenina en las logias, representa la voluntad del hombre por vencer los vicios y pasiones propios del mundo profano para acceder a un estadio de Luz y Conocimiento en el que se venera la Virtud. De ahí, que considere el que Tamino y Pamina realicen las últimas pruebas de la mano como el momento definitivo y último por el que el hombre, de la mano de su firme voluntad, está a punto de acceder a ese otro mundo divino por el camino iniciático, estadio representado por la figura de Sarastro. Cabe destacar por tanto el texto con el que el coro concluye este primer acto, el cual refleja el objetivo utópico que fundamenta los ideales de la Masonería: “Cuando la virtud y la equidad siembren de gloria el camino, entonces será el reino de los cielos, y los mortales serán iguales a los dioses”.

Por consiguiente, con el esquema que presento a continuación trato de mostrar de manera sintética lo que considero que realmente representan los acordes iniciales de la obertura, la representación del estado en el que el hombre, a través de la iniciación, accede a otro estadio de conocimiento y espiritualidad, que en este caso, se relaciona con el ingreso en una Orden iniciática como es la Masonería.



También es importante apreciar, que el momento en que aparecen estos acordes a lo largo del singspiel, final del

primer acto como ya comenté anteriormente, se corresponda con el momento en el que Tamino y Pamina se encuentran por primera vez y ante la presencia de Sarastro. Posteriormente, en el inicio del segundo acto, se procederá a la aceptación del candidato por parte de los sacerdotes para realizar las pruebas previas a ser admitido entre ellos. Este momento de encuentro podría considerarse, en base a los Usos y Costumbres propios de la Masonería, como el momento en el que el candidato solicita su admisión en una logia. Posteriormente, en el segundo acto, se realiza el balotaje o votación entre sus miembros, finalizando el proceso -en el caso de votación positiva- con la Ceremonia de Iniciación en la que se realizan las pruebas propias del ritual.

Retomando nuevamente la batería representada en el ejemplo 2, situada entre los compases 97 y 102, quisiera igualmente justificar mi discrepancia con el planteamiento de Robbins Landon cuando la relaciona con el Grado de Compañero, ya que realmente su relación es con el Grado de Maestro Masón cuya batería está formada por tres secuencias de tres acordes cada una, precisamente como se muestra en la figura.

Como ya he mencionado en párrafos anteriores, esta batería aparece al comienzo del segundo acto, justo en el momento en que la asamblea de sacerdotes está votando la aceptación de Tamino en la Orden tras las palabras de Sarastro, con las que confirma que el candidato reúne las condiciones necesarias. Al igual que la batería anterior se relacionaba con el personaje de Pamina, esta segunda batería está relacionada con el personaje del sumo sacerdote y está formada por un total de nueve acordes agrupados en tres secuencias de tres acordes cada una (3x3), representando al número 9. Este número, al igual que el número 5, tiene una simbología esotérica propia que está relacionada con lo que representa el personaje de Sarastro.

Llamado por los pitagóricos “El Alfa y la Omega”, representa el primer cuadrado de un número impar ($3^2 = 9$). Es un número que representa el idealismo y sabiduría al servicio de los demás. Simboliza la Luz interior y la calidad de nuestro Ser, la apertura de la mente y el espíritu. Representa el sentido de lo esencial y es apertura del camino hacia otros espacios del pensamiento, hacia espacios más místicos y espirituales. En Numerología, el 9 es sinónimo de serenidad, aceptación, tolerancia, espiritualidad y realización personal; virtudes todas ellas propias de un Maestro Masón. Hay muchos escritos que identifican el personaje de Sarastro con el de Ignaz von Born, Maestro Masón con gran influencia en la Masonería de la época que fuera Venerable Maestro de la segunda logia a la que perteneció Mozart, *Zur wahren Eintracht (La Concordia verdadera)*, por el que el compositor sentía gran admiración y al que dedicó su cantata *Die Mauerfreude KV 471*.

En el resto de la obertura, no aparece otra batería masónica que pueda decirse que tiene una representación clara desde el punto de vista argumentado con anterioridad y que pueda ser justificada desde el ritual masónico. Por tanto, las

La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

dos únicas baterías que aparecen en esta obertura son las que encontramos en los dos momentos planteados en los párrafos anteriores.

Faltaría pues, plantearse por qué no aparece representada en esta obertura la batería simbólica del Grado de Aprendiz, teniendo en cuenta que, al igual que las baterías anteriores, aparece representada en el singspiel en un momento concreto. Este momento es el perteneciente al Adagio del Finale del segundo acto, en el que Tamino se encuentra ante dos muros rocosos, cavernas del Agua y el Fuego, custodiados por dos guardianes, los cuales advierten previamente a Tamino con el siguiente mensaje: “Todo el que avance por este camino, plagado de pruebas, será purificado por el Fuego, el Agua, el Aire y la Tierra. Si puede superar el terror de la muerte, se elevará hacia el cielo más allá de la tierra, iluminado y dispuesto a consagrarse por entero a los misterios de Isis”.¹¹

Podemos observar en este mensaje la alusión que se hace a los cuatro elementos clásicos griegos, presentes en la Ceremonia de Iniciación de un nuevo candidato a la Masonería, así como a la alusión simbólica de la muerte del hombre, el cual tras ser purificado por los cuatro elementos terrestres, recibe la Luz y accede a un estadio superior de Conocimiento y Virtud.

Este mensaje dado por los vigilantes armados está presente en la experiencia iniciática de un nuevo miembro de la Orden con la frase “Visita Interiora Terras Rectificatur Invenies Ocultum Lapidum” (Visita el Interior de la Tierra y Rectificando Encontrarás la Piedra Oculta).

En relación al texto y música de este pasaje, los musicólogos e historiadores franceses Jean y Brigitte Massin consideran que:

Las palabras de este texto siguen muy de cerca un pasaje de Sethos, de Terrasson, y recuerdan mucho “el epitafio de la tumba de Hiram”, tal y como se lee en alta voz en ciertas ceremonias masónicas (cf. Dent, Las óperas de Mozart). La elección de una coral para la música (y en do menor) precisa aún más la intención mozartiana de una referencia al ritual de la maestría, y nos remitimos sobre este punto a la Maurerische Trauermusik, K. 477 (cf. Supra, p. 1220).

El tema musical ha sido tomado por Mozart de un coral luterano que data de 1524 y que fue ya utilizada por J. S. Bach en tres Cantatas. Se encuentra en el borrador contemporáneo de un Cuarteto de cuerdas en si menor, K. 620b. Se observará la presencia en el texto de la palabra “Erleuchtet” (iluminado); los iluminados se designan preferentemente entre ellos con el vocablo de “Illuminaten”, pero tal vez



La Flauta mágica

Interpretación simbólica de la Obertura (I)

aquí haya una alusión voluntariamente discreta; no hubiera podido ser más precisa sin peligro grave en 1791.

Se observará finalmente en la partitura la presencia del tema inicial del Réquiem desde el comienzo del acompañamiento orquestal de la coral.¹²



Ej. 8: N° 21. Finale. Adagio

En esta ocasión, y tomando como referencia el ejemplo 8, la batería planteada sí se relaciona con la sugerida por Robbins Landon como propia del Grado de Aprendiz — ■ —. Además, viene relacionada con el momento en el que Tamino va a dar el paso fundamental para acceder a ese nuevo estadio, para acceder a la Orden como un nuevo

Aprendiz de Masón. Momentos previos a la realización de las pruebas, aparece Pamina y se une a Tamino para realizarlas juntos diciéndole la siguiente frase: “Yo misma te conduciré y el amor me guiará”.

La verdad es que esta frase nos refleja la seguridad que aporta Pamina a su amado, lo cual para mí, nos hace volver al planteamiento propuesto con anterioridad de que la joven representa esa voluntad y firmeza de aquel que decide iniciarse en estos augustos misterios, al nexo de unión entre ambos mundos simbólicos: el profano (Tinieblas) y el iluminado (Luz).

Finalmente, y a modo de conclusión de este capítulo, quiera representar mediante el siguiente esquema las baterías simbólicas masónicas que aparecen en esta obertura, así como lo momentos estructurales en los que se presentan:

INTRODUCCIÓN: Adagio

Compases 1 a 3 (Final Acto I): **Batería Grado de Compañero = N° 5**

[, , , ,] Personaje de Pamina

DESARROLLO: Adagio

Compases 97 a 102: (Inicio Acto II): **Batería Grado Maestro Masón = N° 9 (3x3)**

[, , ,] [, , ,] [, , ,] Personaje de Sarastro

JUAN
PAULO
GÓMEZ





Ritualità massonica

Gli assiomi atemporali

di Federica Pozzi

Bussare alle porte del Tempio, aver chiesto la Luce, attraverso l'azione rituale dell'Iniziazione, significa aver chiesto di accedere alla Conoscenza Tradizionale.

Tradizione dal latino *traditio*, vuol dire "consegna", latomisticamente può essere inteso come appunto consegna, passaggio della Verità, che è sempre uguale a sé stessa ed immutabile nel tempo.

La Verità Tradizionale è per sua natura trascendente, ed ha bisogno di essere veicolata attraverso segni, simboli, gesti cioè attraverso la Ritualità, che è di carattere universale ed immanente; essa è ciò che rende concreta nei gesti e nelle parole la trascendenza della Conoscenza Tradizionale, verso cui noi massoni, uomini del dubbio, abbiamo scelto di camminare. Va ricordato a questo punto che, il massone, rimane sempre un iniziando o meglio un recipiendario, perché ad ogni passaggio di grado, egli si vede schiusa una nuova porta, gli viene concesso di salire un nuovo gradino della scala iniziatica che lo rende partecipe di una Conoscenza superiore, attraverso un nuovo percorso gli

vengono svelate nuove vie verso quella Luce, unica universale e trascendente che è la Tradizione.

Ogni profano conosce già i termini "Rito" e "Ritualità", ma una volta iniziato diviene in grado di dar loro un significato nuovo.

La caratteristica fondamentale della ritualità massonica è l'universalità, che le permette di essere veicolo concreto della Tradizione, essa è : "strumento con cui costruire radici di appartenenza e sapienza, ma anche ponti sul contemporaneo"(1). In quanto per sua natura sempre uguale a sé stessa, la ritualità poggia su degli assiomi che hanno e avranno sempre la stessa applicazione formale che deve, proprio per la natura di ciò che è portata a comunicare, essere eseguita sempre in modo esatto e cosciente.

Prendiamo ora in esame alcuni di questi cardini a carattere atemporale sia nelle culture antiche sia nel mondo massonico:

Ritualità massonica

Gli assiomi atemporali

Lo Spazio

Lo spazio rituale, nel nostro caso il Tempio, con i suoi simboli ed il suo orientamento geografico ed astronomico assume un valore rituale, attraverso i passi e gesti che noi compiamo e dei quali dobbiamo aver ben intuito l'importanza per poter esprimere attraverso di essi il legame fra AZIONE e SIMBOLO, fra AZIONE E Ciò CHE ESSA RAPPRESENTA, pertanto l'estrema precisione nel gesto rituale, racchiude in sé non un formalismo vuoto, ma una comunicazione cosciente e coscientizzata ai fratelli di ciò che stiamo comunicando.

Il Tempo

Quando la Loggia è riunita nel tempio, anche il tempo assume un valore rituale, come del resto troviamo chiaramente indicato nel rituale di primo grado, quando il MV chiede al IS:

“A quale ora abbiamo la consuetudine di aprire i lavori in grado di apprendista?”

“A mezzogiorno MV”.

Questo orario è un orario chiaramente simbolico, ed è un simbolo espresso attraverso delle parole rituali, attraverso una formula rituale appunto.

Parimenti i lavori si chiudono al tramonto, altro non tempo, o meglio altro tempo simbolico:

MV:” A che ora i fratelli liberi muratori hanno la consuetudine di dar termine ai loro lavori?”

IS:” A mezzanotte”

Noi massoni quindi, lavoriamo in un tempo e per un tempo che non c'è che non “è” e che diviene tempo reale solo grazie alla componente rituale che lo esprime e concretizza.

Il Simbolo

I simboli nel tempio sono evocazione della Tradizione e quindi esprimono un valore Trascendente, ad esempio i quadri di loggia ne sono espressione rituale.

I Gesti

Il gesto rituale è la principale forma di comunicazione non verbale, esso è espressione del trascendente in tutte le Tradizioni.

Il Contatto

È la forma dello scambio di energie fra Fratelli e una delle sue massime espressioni rituali è la catena d'unione, oltre ovviamente ai tocamenti e ai segni caratteristici di ogni grado.

Alla luce di quanto scritto sino ad ora, dovrebbe essere chiaro, se chi scrive è stato in grado di comunicarlo, che durante le tornate, ruoli ed azioni hanno una valenza evocativa potente e che ogni dignitario ed ufficiale di loggia, deve non solo conoscere ed aver compreso, ma anche introiettato e coscientizzato, ogni suo gesto, ogni suo passo, ogni suo movimento per poterlo esprimere ritualmente in modo corretto, consapevole e cosciente, affinché la Ritualità sia strumento di significato Tradizionale.

“L'augurio è che i riti possano essere pietre forti e vie di quella porta della bellezza che insieme cerchiamo di costruire”(2)

(1),(2) dal testo “In nome dell' uomo” di G.Raffi edizioni Mursia

FEDERICA
POZZI



© Sergio Sarri



ERGO.:SUMMAGAZINE ES UNA NEWSLETTER DIGITAL TOTALMENTE INDEPENDIENTE DE CUALQUIER IDEOLOGÍA Y DE CARÁCTER HUMANO Y HUMANISTA.

ERGO.:SUMMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES, QUIENES SON LOS ÚNICOS RESPONSABLES DE LA ORIGINALIDAD, AUTORÍA Y CONTENIDO DE LAS PUBLICACIONES.

TODOS LOS ARTÍCULOS Y MATERIALES GRÁFICOS PUBLICADOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

QUEDA PROHIBIDA LA COPIA, REPRODUCCIÓN Y UTILIZACIÓN PARCIAL O TOTAL DE MATERIALES, TEXTOS E IMÁGENES PUBLICADOS SIN PREVIA AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.



www.ergosummagazine.com · ergosummagazine@gmail.com
<http://www.facebook.com/ErgoSumMagazine>
 TEL.: +34 . 686 . 511 092

ISSN: 2254-9676

ERGO.:SUMMAGAZINE

HAN COLABORADO A ESTE NÚMERO:

FRANCO FRANCESCHI
 VALERIA BILLY
 ELENA ROSYP
 YOLANDA ALBA
 SYLVIE FROSSASCO
 JUAN LIZASOÁIN DE CÁNOVAS DEL CASTILLO
 CAROLE CARNIEL
 JUAN PAULO GÓMEZ
 SERGIO SARRI

COORDINA Y EDITA:

BRENNO AMBROSINI

COMITÉ ASESOR:

Ana Anriot (Francia)
 Alba Estrada (Méjico)
 Nuria Fuente (España)
 Alessandro Ghiori (Italia)
 Víctor Guerra (España)
 Annie Matsunami (Japón)
 Ángel Medina (Venezuela)
 Joan Francesc Pont (España)
 Sergio Sarri (Italia)