

EL BASILISCO

JAVIER PÉREZ JARA

MATERIA Y RACIONALIDAD:
SOBRE LA EXISTENCIA DE LA IDEA DE DIOS

CARLOS M. MADRID CASADO

ESPAÑA FRENTE A EUROPA:
OLIVARES FRENTE A RICHELIEU

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PARDO

LAS RELACIONES ESPAÑA-EUROPA EN LA JUNTA GENERAL
DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS Y
LA GUERRA DE INDEPENDENCIA DE ESPAÑA

ÍÑIGO ONGAY DE FELIPE

LA «CONSTITUCIÓN EUROPEA» VISTA DESDE LA
SOCIAL DEMOCRACIA: ¿POLÍTICA O ETOLOGÍA?

JUAN FRANCISCO CASERO LAMBAS

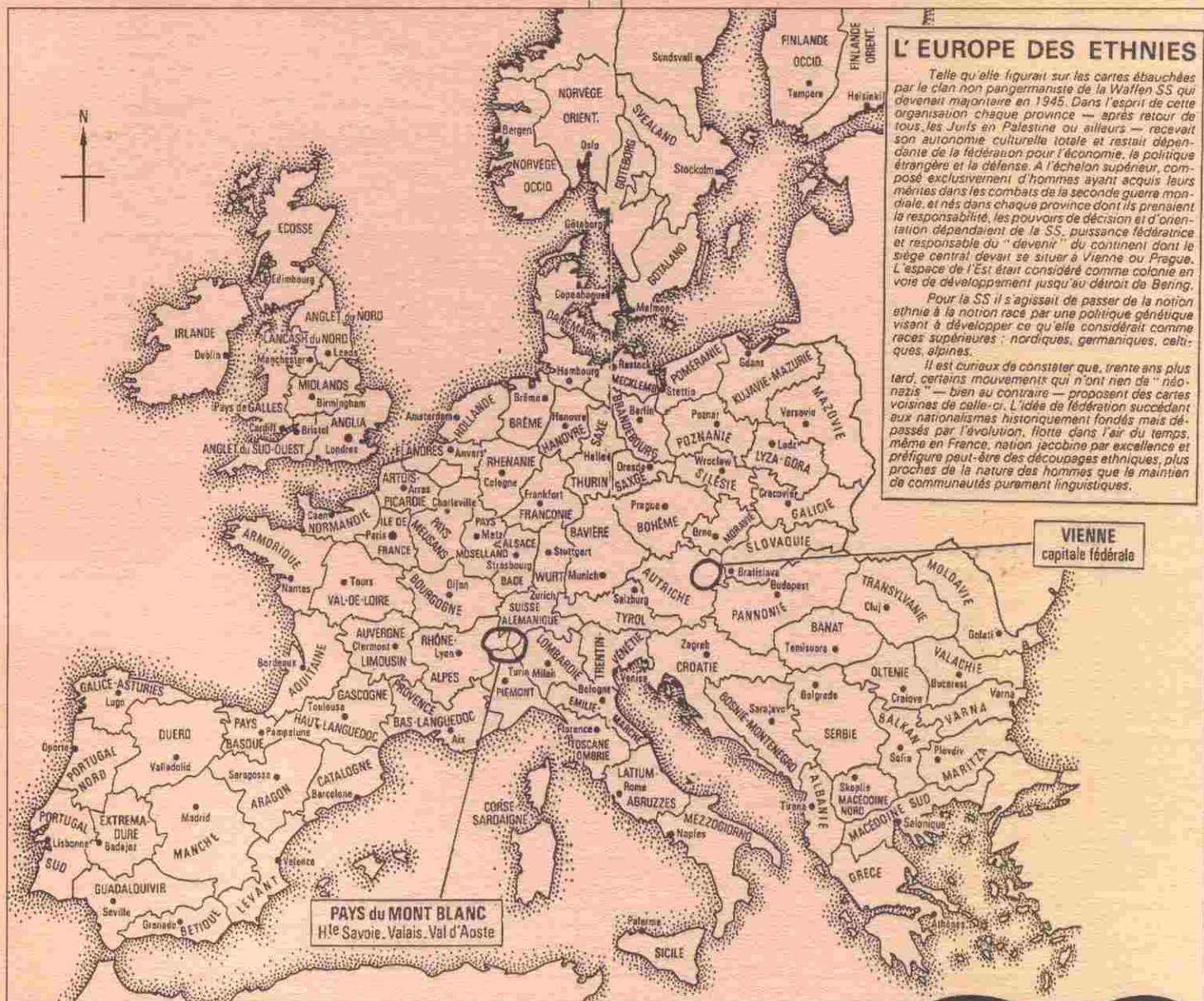
LO ESPAÑOL EN EUROPA

JOSÉ MARÍA LASO PRIETO

ESPAÑA Y EUROPA EN LA PERSPECTIVA ACTUAL

JOAQUÍN ROBLES LÓPEZ

EL CONSEJO DE EUROPA Y LA EDUCACIÓN DEL CIUDADANO



L'EUROPE DES ETHNIES

Telle qu'elle figurait sur les cartes ébauchées par le clan non pangermaniste de la Waffen SS qui organisait chaque province — après retour de tous les Juifs en Palestine ou ailleurs — recevait son autonomie culturelle totale et restait dépendante de la fédération pour l'économie, la politique étrangère et la défense. À l'échelon supérieur, composé exclusivement d'hommes ayant acquis leurs mérites dans les combats de la seconde guerre mondiale, et nés dans chaque province dont ils prenaient la responsabilité, les pouvoirs de décision et d'orientation dépendaient de la SS, puissance fédératrice et responsable du « devenir » du continent dont le siège central devait se situer à Vienne ou Prague. L'espace de l'Est était considéré comme colonie en voie de développement jusqu'au détroit de Bering.

Pour la SS il s'agissait de passer de la notion ethnique à la notion race par une politique génétique visant à développer ce qu'elle considérait comme races supérieures : nordiques, germaniques, celtiques, alpines.

Il est curieux de constater que, trente ans plus tard, certains mouvements qui n'ont rien de « néo-nazis » — bien au contraire — proposent des cartes voisines de celle-ci. L'idée de fédération succédant aux nationalismes historiquement fondés mais dépassés par l'évolution, flotte dans l'air du temps, même en France, nation jacobine par excellence et préfigure peut-être des découpages ethniques, plus proches de la nature des hommes que le maintien de communautés purement linguistiques.

VIENNE
capitale fédérale

PAYS du MONT BLANC
H^e Savoie, Valais, Val d'Aoste

VICENTE RAGA ROSALENY

OBSERVACIONES EN TORNO A LA TOLERANCIA
Y LOS DERECHOS DE LAS MINORÍAS CULTURALES

RUFINO SALGUERO RODRÍGUEZ

LA NOVENA DE BEETHOVEN COMO
ESPEJO DE LA BIOCENOSIS DE EUROPA

FERNANDO RODRÍGUEZ GENOVÉS

«IZQUIERDA POLÍTICA»,
RESURRECCIÓN E INSURRECCIÓN

36

ISSN 0210-0088. SEGUNDA EPOCA
10 EUROS



EL BASILISCO

Revista de Filosofía, Ciencias Humanas, Teoría de la Ciencia y de la Cultura
ELBASILISCO. Segunda época. Número 36. Enero-Junio 2005

Artículos

Director
Gustavo Bueno

Editor
Gustavo Bueno Sánchez
Adjunto al Editor
Pelayo García Sierra

Secretaría de Redacción
Sharon Calderón Gordo

Consejo de Redacción
Gabriel Albiac López
Mercedes Alvarez González
David Alvargonzález
Mariano Arias Páramo
Carmen Baños Pino
José María Botas Montes
José Bolívar Cimadevilla Álvarez
Oscar Clemotte Silvero
Vicente Domínguez García
Jose Manuel Fernández Cepedal
Secundino Fernández García
Alfonso Fernández Tresguerres
Tomás García López
Eduardo García Morán
Felipe Giménez Pérez
Manuel Asur González
Antonio González Carlomán
Santiago González Escudero
José I. Gracia Noriega
Alberto Hidalgo Tuñón
Nicole Holzenthal
Pablo Huerga Melcón
Carlos Iglesias Fueyo
Pedro Insúa Rodríguez
Atilana Guerrero Sánchez
José María Laso Prieto
Antonio López Calle
Ángel López Díaz
José Carlos Lorenzo Heres
Antonio Martínez Rodríguez
Rosendo Merino Franco
Enrique Moradillos García
Daniel Muñoz Crespo
Pelayo Pérez García
Francisco J. Piquero Álvarez
Juan José Plans
Eliseo Rabadán Fernández
Teófilo Rodríguez Neira
José Manuel Rodríguez Pardo
Elena Ronzón Fernández
Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina
Boris Santana Cabrera
Pedro Santana Martínez
Francisco Sobrino Beneyto
Felicísimo Valbuena de la Fuente
Manuel Varela Ferreiro
Victor Vázquez Quiroga
Jesús Vega López

Suscripciones
Amparo Martínez Naves

Diseño: Piérides C&S
Composición: Permeso S.L.
Imprime: Baraza, Oviedo

Depósito Legal: O-343-78
ISSN: 0210-0088 / CODEN: BASIET

Edición Electrónica:



<http://www.filosofia.org>
baset@filosofia.org

Apartado 360 / 33080 Oviedo (España)

Juan Francisco Casero Lambás
Lo español en Europa / 3

José María Laso Prieto
España y Europa en la perspectiva actual / 11

Joaquín Robles López
El consejo de Europa y la educación del ciudadano / 19

Javier Pérez Jara
*Materia y racionalidad:
sobre la existencia de la idea de Dios* / 27

Carlos M. Madrid Casado
España frente a Europa: Olivares frente a Richelieu / 65

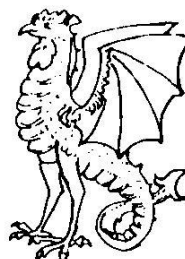
José Manuel Rodríguez Pardo
*Las relaciones España-Europa
en la Junta General del Principado de Asturias
y la Guerra de Independencia de España* / 73

Iñigo Ongay de Felipe
*La «Constitución Europea» vista desde la social democracia:
¿política o etológica?* / 79

Vicente Raga Rosaleny
*Observaciones en torno a la tolerancia
y los derechos de las minorías culturales* / 85

Rufino Salguero Rodríguez
*La Novena de Beethoven como espejo
de la biocenosis de Europa. Reseña apologética
materialista de un libro de Esteban Buch* / 89

Fernando Rodríguez Genovés
«Izquierda política», resurrección e insurrección / 99



BIOGRAFÍAS AUTORES

Juan Fco. Casero Lambás (1949) Abogado, socio director de diversos despachos de abogados y de asesoramiento económico-financiero y Agente de la propiedad Industrial. Ponente del Estatuto de Autonomía de Asturias (1979-1981). Ponente del Reglamento de la Junta General del Principado (1982) y de la Ley de organización y Funcionamiento de la Administración del Principado de Asturias (1982). Autor de numerosos trabajos jurídicos y ensayos políticos y del Informe «Bases de la autonomía asturiana» (1979).

J. M^a Laso Prieto (1926) Presidente de la Fundación Isidoro Acevedo. Miembro del Consejo Directivo de la Fundación de Investigaciones Marxistas y de los Consejos de Redacción de las revistas *Utopías-Nuestra Bandera* y *El Basilisco*. Fue presidente del Congreso de Filósofos Jóvenes de Barcelona (1977). Autor de *Introducción al pensamiento de Gramsci* (1973), con prólogo de Gustavo Bueno, de *Por qué leer a Gramsci* (1974), y coautor de *Los retos europeos* (1990), *La Perestroika y la perspectiva del socialismo* (1991), *El marxismo en el debate teórico cultural actual* (1991), *Tercer Mundo y NOEI* (1991), y *Gramsci y la izquierda europea* (1992), y sus memorias, *De Bilbao a Oviedo pasando por el penal de Burgos* (2002).

Carlos M. Madrid Casado (1980) Licenciado en Matemáticas. Doctorando en el programa «Entre Ciencia y Filosofía» de la UCM.

Iñigo Ongay de Felipe (1979) Licenciado en Filosofía por la Universidad de Deusto (Bilbao). En la actualidad se encuentra realizando su tesis doctoral.

Javier Pérez Jara (1983) Estudiante de Filosofía en la Universidad de Sevilla.

Vicente Raga Rosaleny (1977) Licenciado en Filosofía. Actualmente es becario FPU adscrito al Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia.

Joaquín Robles López (1964) Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia. Profesor del Instituto de Educación Secundaria «San Juan de la Cruz» de Caravaca (Murcia).

Fernando Rodríguez Genovés (1955) Profesor de filosofía en Valencia. Es autor de *Razones para la ética: ensayos de ética autónoma y de humanismo racional* (1996) y *Saber del ámbito* (2001), además de colaborar en distintas revistas.

José Manuel Rodríguez Pardo (1976) Presidente del 39 Congreso de Filósofos Jóvenes (Gijón 2002). Doctor en Filosofía por la Universidad de Oviedo (junio 2004).

Rufino Salguero Rodríguez (1965) Licenciado en Filosofía por la Universidad Pontificia de Comillas. Profesor de filosofía en un Instituto de Enseñanza Secundaria de Madrid.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

EL BASILISCO, revista de Filosofía, Ciencias Humanas, Teoría de la Ciencia y de la Cultura, considerará para su publicación todos aquellos trabajos relacionados directamente con su temática y sus secciones, que le sean remitidos con este fin.

Se acusará recibo de oficio de todos los originales que sean enviados a la revista y se solicitará la adecuación de los mismos, en su caso, a los requisitos formales que se explicitan (sin que esto prejuzgue sobre su aceptación final). La revista informará a los autores, en el menor plazo posible, acerca de la aceptación o no de sus trabajos, una vez sometidos a los mecanismos de evaluación previstos, así como las previsiones de edición en función de las circunstancias de programación de los números. La revista se reserva el derecho de proponer a los autores modificaciones formales en sus trabajos cuando lo considere necesario.

Los trabajos deberán estar escritos en español y ser inéditos. En general, no se aceptarán trabajos publicados anteriormente, que hayan sido enviados al mismo tiempo a otra revista o que se encuentren en curso de publicación. Como indicación se recomienda que los artículos que se presenten, sin haber sido solicitados, no tengan una extensión superior a 12 páginas (de 1.800 caracteres).

Cada original deberá incluir el título del trabajo (que será conciso e informará al lector del contenido esencial del artículo); el nombre del autor y su dirección postal completa; un resumen informativo del contenido (que no exceda de 150 palabras); el texto principal; las notas y la bibliografía (en su caso). Si el original contiene tablas, cuadros o ilustraciones, se presentarán por separado (indicando en el texto el lugar donde deben insertarse). Las notas llevarán una numeración correlativa y se presentarán juntas al final del texto.

La revista agradecerá a los autores que utilicen procesadores de texto hagan llegar a la revista, junto con las copias impresas de su trabajo, un disco con los archivos que contengan el original (indicando el tipo de máquina y de programa de tratamiento de texto que se ha utilizado). Se sugiere, en este caso, para una eventual mejor utilización directa de estos textos, presentarlos sin justificar y sin palabras partidas.

Todos los trabajos se enviarán a la Secretaría de Redacción, El Basilisco, Apartado 360, 33080 Oviedo (España), en duplicado ejemplar, junto con una carta del autor principal en la que se ofrezca el original para su publicación en EL BASILISCO y se exprese si el trabajo es inédito o se encuentra sometido, simultáneamente, a examen para otra revista o publicación, así como cuantas circunstancias pueden parecer pertinentes a los efectos de su evaluación (incluyendo una breve referencia personal del autor, que incluya el año de nacimiento y sus datos biográficos y profesionales más relevantes).



La Novena de Beethoven como espejo de la biocenosis de Europa

Reseña aopologética materialista de un libro de Esteban Buch

Rufino Salguero Rodríguez
Madrid



En *España frente a Europa* Gustavo Bueno afirma:

Ahora bien, es imprescindible tener en cuenta que la armonía que permite el autosostenimiento de una biocenosis dada, no es tanto la armonía del amor y de la paz (el amor y la paz que se expresan en el himno de la *Novena Sinfonía* que la Unión Europea —por no decir también la OTAN— ha tomado como suyo), cuanto la armonía de la lucha por la vida entre sus miembros de la biocenosis.¹

Nuestra comunicación quiere ser una ratificación de estas palabras a partir del libro de Esteban Buch *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*². Sin embargo, alguien podría afirmar que la obra de Buch confirma la tesis principal de Bueno, la unidad europea como biocenosis, mediante la negación de su otra afirmación: que en la *Novena* se expresa la armonía del amor y de la paz, pues la historia de la recepción del último movimiento de la celeberrima obra musical muestra que el «amor» y la «paz» han sido interpretados de formas tan contradictorias que no cabe más que concluir que son incompatibles. Más exactamente, nosotros preferimos concluir que esa contradicción muestra que, en realidad, la armonía expresada en la sinfonía no es más que un mito que queda expuesto, triturado, en cuanto atendemos a su historia política.

Conste, pues, que el único mérito de esta comunicación, si es que alguno tiene, es la de exponer los hitos principales del magnífico trabajo de Buch y explicitar su relación con

algunas tesis de la filosofía política del materialismo filosófico. Confrontamos estas tesis con las ideologías que circulan de forma apabullante sobre la Unión Europea y que la asocian a la Europa sublime donde se resolverían todos los problemas de los países miembros o, al menos, quedarían aliviados mediante la solidaridad y armonía de los mismos. Queda también al descubierto la falacia de hablar de «música democrática», pues sólo de forma totalmente exenta y oblicua cabe relacionar música y política. Dos ejemplos insignes de la ejercitación de estas ideologías:

a) José Luis Comellas, autor del libro *Beethoven*³ y profesor honorario de la Universidad de Sevilla, afirma:

En una reciente biografía de Beethoven comenzaba comentando una frase de Wilhelm Fürtwangler que me había llamado la atención: «Beethoven vivirá mientras viva Europa». Fue una forma incidental de empezar un libro, como tantas otras. Más tarde he ido cayendo en la cuenta del profundo contenido de esta frase del famoso director alemán. Europa, esa realidad cultural cuya esencia necesitamos penetrar, hoy más que nunca, es una síntesis casi inexplicable entre el sentido de la armonía, de la proporción entre las partes, de las reglas razonables del canon, y al mismo tiempo la tendencia a lo más sublime, lo más elevado y lo más enaltecido. [...] Y, con independencia de esta soberbia arquitectura, subsiste un ideal de elevación, de superación, de sublimación, destinado, decía el propio Beethoven, a «transportarnos» a otros niveles. Sólo con el tiempo he llegado a comprender más cabalmente esta cualidad específicamente «europea» de la música de Beethoven. [...] El genio de Beethoven es el genio de Europa: proporción, equilibrio, medida rigurosa, y al mismo tiempo elevación sublime hasta las alturas que solo un hombre genial y bueno, creo haberlo demostrado en este libro, puede alcanzar. Por eso Beethoven vivirá mientras viva Europa; pero también podría haber dicho Fürtwangler que Europa vivirá mientras

(1) Gustavo Bueno, *España frente a Europa*, Alba Editorial, Barcelona 1999, pág. 406.

(2) Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, El Acanalado, Quaderns Crema, Barcelona 2001, 504 págs.

(3) José Luis Comellas, *Beethoven*, Ariel, Barcelona 2003.

viva Beethoven. Buena falta nos está haciendo si queremos mantener nuestros valores de siempre.⁴

b) Gabriel Mato Adrover, Presidente del Parlamento de Canarias, declaraba, pocos días antes del referéndum en España sobre el *Tratado de la Constitución de la Unión Europea*:

El mismo salón de Plenos sigue siendo hoy testigo de este vínculo entre la democracia y la música al conservar en su cúpula los nombres de los más grandes músicos europeos entre los que, por cierto, no figura el de Beethoven. [...] El Himno europeo, que compusiera Beethoven sobre un poema de Shiller en 1823, exalta los ideales de libertad, de paz y de hermandad que hacen ser a Europa una en su diversidad. Esa unidad y diversidad que nos hace ser a los canarios iguales sin tener que renunciar a nuestras singulares señas de identidad. Pero que sobre todo nos hace ser ciudadanos de una nueva entidad política como es la Unión Europea. [...] Un poema que, en fin, festeja la igualdad en la diferencia: que por encima de todo, de nuestra historia y tradición, de nuestros derechos locales y nacionales, todos, como personas gozamos en esta Europa estructurada ya políticamente, de un común derecho que nos reconoce como hombres y mujeres libres.

No contento con esta visión de la armonía europea, el Presidente del Parlamento Canario va mucho más allá y entiende esta idea de Europa como paradigma para el resto del mundo:

El poema, como la música, el Himno en definitiva, es un canto a la unidad europea. Pero un canto alegre con el que Europa busca proyectarse al mundo. A un mundo lleno de conflictos e incertidumbres, pero para el que Europa también quiere ser paradigma. Paradigma de fraternidad, de unión de Estados y ciudadanos, pero también paradigma de libertad, de esa forma particular de afrontar y resolver los problemas: desde el reconocimiento de la diversidad y los derechos locales, pero con la voluntad de dotarnos de derechos universales comunes a todas las personas que integran el género humano.⁵

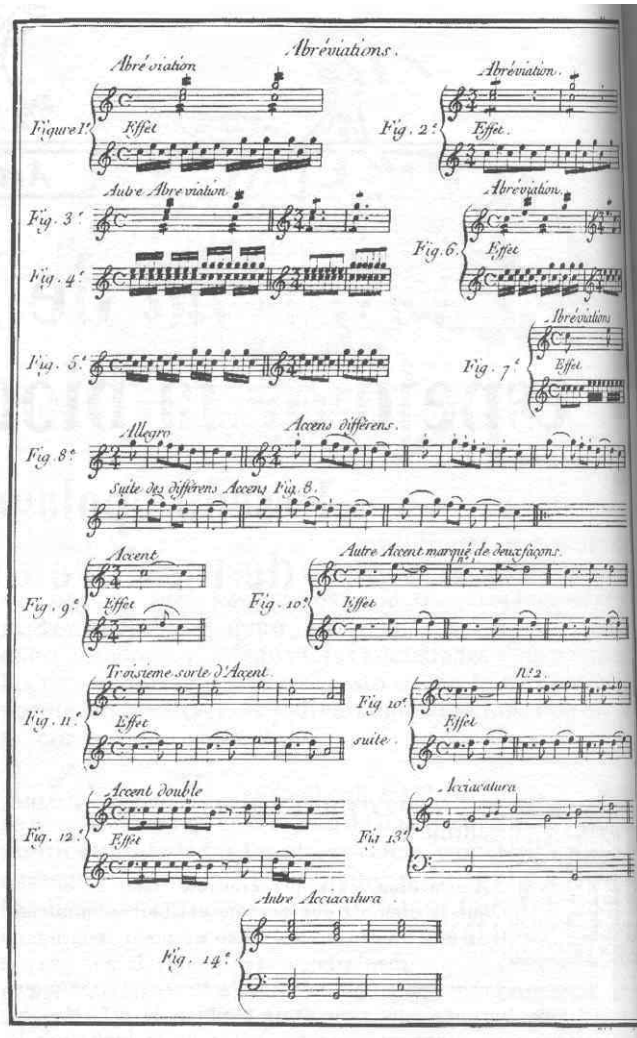
Ante los discursos anteriores cabe referirnos al propio Esteban Buch cuando, ante la avalancha de interpretaciones de su obra, recoge la comparación, de Beethoven con un aerolito:

Y la metáfora astronómica no está mal elegida para ilustrar el dilema de los exegetas: ¿es justamente Beethoven un aerolito, en perpetuo movimiento en el espacio de la historia o bien, desde el momento en que «la moda cambia y el genio de Beethoven no cambia», una especie de sol inmóvil? [...] El problema es que a menudo los admiradores del aerolito toman vías que quisieran originales pero que en realidad no son más que un eco debilitado de un pasado que se ignora [...] La relación «Beethoven y nosotros» es percibida siempre como novedosa por quienes la enuncian, pero los términos empleados para describirla se limitan con frecuencia a un repertorio consagrado de admiraciones y rechazos que sólo los nombres singulares de la época contribuyen a distinguir de las pasiones de antaño.⁶

(4) José Luis Comellas, «Beethoven y el genio de Europa», *Aetas. Boletín informativo del Departamento de Historia. Universidad de Navarra* (<http://www.unav.es/historia/aetas/boletin/diez/textos/beethoven.html>).

(5) Gabriel Mato Adrover, Presentación de «El porqué de un himno», conferencia-audición a cargo del profesor Jesús Sanz Arribas, 16 de febrero de 2005.

(6) Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 406 y 407.



Nuestro propósito, al reseñar los hitos fundamentales de las diversas interpretaciones políticas desarrolladas por Buch en su obra es, también, contribuir a evitar la ignorancia de la multiplicidad de esas exégesis y señalar los mitos, ideologías y contradicciones en las que incurren. Para ello, seguiremos los capítulos de la segunda parte de la obra de Buch, dedicado a nuestro tema (la primera parte está consagrada a un magnífico estudio sobre el nacimiento de las músicas con ideario político moderno) y que siguen un orden cronológico. Desgraciadamente, en el limitado espacio del que disponemos, tan sólo podemos llegar hasta la época del nazismo alemán y a una breve alusión a los otros dos. Invitamos a leer los restantes capítulos: XI. *Del año cero al himno europeo*, XII. *Del himno del apartheid a la caída del muro. Conclusión. Crítica y futuro de un sueño*.

La Novena Sinfonía

No podemos desarrollar con detalle la apasionante historia del proceso que lleva a Beethoven a la composición de la Novena. Sí es necesario subrayar que el poner música al poema de Shiller es un viejo sueño que se remonta a su juventud y que, posteriormente, se entrelazará con otros proyectos en los que se entremezclan los intereses puramente artísticos, con los políticos y los pragmáticos, y que ponen en tela de juicio la distinción convencional entre músicas

«de ocasión» y obras «de expresión», pero también muestran la conexión entre el compositor de música de Estado, que fue también el «revolucionario» Beethoven, y el autor de la *Oda a la alegría*.

En 1823 Beethoven puede, por fin, realizar su sueño de juventud, el de cantar la *Oda a la alegría* o, como decía en 1.812, «un todo» con sus «fragmentos separados». Esto quiere decir que la composición implicará la reelaboración del texto con importantes consecuencias para el significado global de la obra. La elección de Beethoven dejará de lado dos temas fundamentales del poema: el vino y el sufrimiento. El mito de Beethoven se construirá, en gran medida, a partir de esa imagen estoica que él contribuyó a crear al hacer suya la divisa «a la alegría por el sufrimiento» y, sin embargo, el compositor excluye el siguiente texto: «Sufrid valientemente, millones de seres, / sufrid por un mundo mejor». Es decir, excluye del texto la dimensión compasiva para cantar a la utopía de una Alegría en la que el dolor no ha dejado huella. Además de esta expurgación, Beethoven realiza una alteración del orden de los elementos conservados que transforma muy significativamente el sentido global de la obra. En Shiller el coro introduce cada vez un texto nuevo, mientras que en la versión de Beethoven el coro empieza por repetir, tras los solistas, la segunda sección de las tres primeras estrofas. Además, en cuanto a los coros del poema, se presentan más tarde en la obra, sin relación alguna con el principio de alternancia que los definía. Todo ello contribuye a hacer del texto de Beethoven una escena de canto comunitario donde el coro retoma la voz del solista siguiendo un principito imitativo e, incluso, de aprendizaje.

Y es que en el período clásico la palabra constituía un texto tanto operístico como litúrgico que se correspondía de forma precisa con las diferentes formas musicales: el aria y el recitativo de la ópera, las diferentes formas corales y solistas en las misas... Como ejemplo paradigmático cabe citar la fuga ritual en el Credo de las misas de Haydn y de Mozart. Para Beethoven, en cambio, la palabra no constituía un objeto a introducir en la música, sino más bien un elemento que ya tenía su propia carga expresiva y que había que trasladar a la música. Si se considera la única ópera lírica de Beethoven, *Fidelio*, se advierte que el compositor la ha transformado en una obra sinfónico-vocal. Lo que intentó el compositor con *Fidelio* es

conciliar la forma del *Singspiel* alemán, mezcla de recitación y de canto, con una forma ideal de teatro musical en la que encontrarán expresión la necesidad didáctica típica de la Ilustración (teatro como educación del público) y el ideal de la tragedia griega concebida como manifestación sacra destinada a la colectividad.⁷

Pero este intento logrará su plasmación plena en el último movimiento de la *Novena Sinfonía*.

Llegamos aquí al tema esencial, que Esteban Buch, en un párrafo imprescindible de su obra por sintetizar admirablemente los logros formales de Beethoven y las resonancias ideológicas que a nosotros nos interesa subrayar, explica de la siguiente forma:

(7) Jose M^a Pinto, Maricarmen Otero & Roser Berdagué, *Grandes épocas de la música. Desde el Barroco hasta el siglo XX*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona 1.992, vol. 2, pág. 18.

Así, el canto colectivo es el de una Alegría en la que ha quedado excluido el sufrimiento del Mundo. Y llegados a este punto, podemos preguntarnos si el sufrimiento no es precisamente el tema de los movimientos instrumentales que preceden al final. En realidad, el establecimiento de un recorrido narrativo que va desde el conflicto a su resolución se encuentra en el corazón de la transformación del género simbólico, que constituye una de las principales contribuciones de Beethoven a la historia de la música. Mientras que el centro de gravedad de la sinfonía clásica había sido siempre su movimiento inicial, a partir de la *Heroica* Beethoven convierte el movimiento final en el desenlace de las tensiones musicales acumuladas a lo largo de toda la obra; y ello a veces, como en la *Quinta*, por medio de la elaboración exhaustiva de un mismo material fundamental, el famoso motivo instrumental de cuatro notas. Su última sinfonía no es más que el ejemplo último de ese esfuerzo progresivo del papel catártico del final a partir de los materiales introducidos en los movimientos precedentes, aquí mediante la inserción de una forma vocal antigua, la cantata. Ahora bien, a partir de su estreno y de manera muy variada, generaciones de auditores identificarán ese recorrido musical con una determinada representación de la existencia humana. (...) En una obra instrumental sin programa ni título, semejantes interpretaciones del contenido están siempre más o menos ligadas a una estética musical metafísica; en la *Novena*, esa escucha que hace del discurso musical un discurso sobre lo humano está inscrita en la propia partitura, tanto por el texto de Shiller como por la manera de introducirlo. La *Oda a la alegría* es el feliz desenlace de una drama cuya significación literal queda para siempre enturbiada o, si se prefiere, protegida, por la indeterminación semántica de lo movimientos instrumentales de la preceden; al mismo tiempo la importancia musical de esos tres primeros movimientos hace de esa «quimera musical», como decía Roland Barthes, una piedra de toque para la significación social del arte musical, hasta un punto que seguramente no habría alcanzado bajo la forma de una simple cantata. De ahí ese doble papel: símbolo de la música en la vida política y símbolo de lo político en el arte musical.⁸

Debido, pues, a esa «indeterminación semántica» que señala Buch la recepción de la *Novena* ha sido objeto de innumerables lecturas míticas desde perspectivas filosóficas, literarias, autobiográficas, musicales, &c. Pero a lo que nosotros nos interesa subrayar es que en la composición misma, es decir, en el núcleo a partir del cual se van a desarrollar todas las interpretaciones posteriores, están ya puestos los componentes míticos. Estos componentes conducen básicamente a dos versiones muy determinadas del mito de la felicidad y del mito de la cultura: el modelo V, de los doce modelos generales de concepciones generales de la felicidad que Gustavo Bueno distingue en su obra *El mito de la felicidad*⁹ y al que denomina espiritualismo absoluto ascendente; y unido esencialmente a él, en concreto en la versión del «idealismo de la libertad» de Johann Gottlieb Fichte, la concepción romántica de la Cultura que ve en el arte y la ciencia la expresión del Espíritu infinito.

Dejamos para el siguiente apartado el análisis detallado de cómo, en la interpretación de los románticos de la *Novena* y de la figura de Beethoven, se va a reconstruir el mito de la cultura, y nos centramos en este lugar en el de la felicidad. No podemos dejar de ver en el desplazamiento que realiza

(8) Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 175 y 176.

(9) Gustavo Bueno, *El mito de la felicidad. Autoayuda para desengaño de quienes buscan ser felices*, Ediciones B, Barcelona 2005, pág. 255 y sigs.

Beethoven del lugar central que ocupaba el primer movimiento en la sinfonía clásica al último la inversión que Fichte realiza sobre el modelo de la felicidad de Berkeley. Efectivamente, si el obispo irlandés defiende una teoría de la felicidad donde Dios es un *Primum* y aparece, como dice Gustavo Bueno, en el horizonte del pretérito, el Dios de Fichte aparece como un *Summum*, y por tanto como un horizonte futuro:

Pero la felicidad, tal como Fichte la concibe, sólo podrá ponerse en el final de un proceso indefinido de la Humanidad (en un «progreso ascendente») que la llevará desde su estado inicial hacia un estado final en el que alcanza la libertad o, mejor dicho, el principio de una libertad cuyo término se le aparecerá siempre como un horizonte visible, aunque inalcanzable.¹⁰

La concepción de Fichte es la que asume Beethoven en su obra, pues, como buen romántico sitúa a la música en el plano de un sistema filosófico, superior al de las demás artes, ya que implica una visión del mundo (*Weltanschauung*). Incluso llegará a afirmar que «la música es una expresión más alta que cualquier filosofía» o que «en la música vive una sustancia eterna, infinita, totalmente aferrable»¹¹. Podemos ver que en el pensamiento de Beethoven, aunque no tenga el valor de un sistema filosófico, se refleja una organización de las ideas donde prima el optimismo y que orienta, como dice Buch, toda su obra hacia la resolución de las contradicciones en un final luminoso que resuelve la posición de conflicto entre las ideas musicales presentadas en los movimientos anteriores. Esta filosofía «animosa y progresista» es la que mueve al idealismo y aparece de forma meridiana en Fichte, para quien el «el dolor está descontado: es un factor indispensable en el plan del perfeccionamiento del hombre». Y esta concepción queda ilustrada de forma definitiva en la *Novena*, pues después del sufrimiento representado en la parte instrumental aparecerá la resolución mediante la inserción de la *Freudensmelodie* (como se conoce en Alemania a la *Oda a la alegría*). La ternura del *adagio* y la violencia del *scherzo*, repetidos en el último movimiento antes de que aparezca por primera vez la palabra en la obra (y por primera vez en la historia de la sinfonía) en la voz del barítono, refiriéndose a los anteriores movimientos para negarlos con esta exclamación: «¡Oh, amigos! ¡Esos sones no! ¡Entonemos más bien un canto más agradable y más alegre!», se pueden poner en correspondencia, como ahora veremos, con la siguiente afirmación de Fichte:

Detenerse y llorar sobre la corrupción del hombre, sin tenderle una mano, es femenino. Castigarle y avergonzarle, sin enseñarle cómo debe ser, es inhumano.¹²

La búsqueda de la melodía definitiva se acompaña, pues, de lo que más arriba indicábamos como una incitación o un aprendizaje: el compositor-solista va en pos de una melodía que los otros van a cantar. La parte instrumental es también el ámbito de las melodías posibles y donde adquirirá forma el canto comunitario, pues aunque la parte instrumental aparece como «a la contra» de la parte vocal, también en esos movimientos instrumentales se ha anunciado levemente

la melodía definitiva (como en el *Trio* del «*Scherzo*»). Después de que el solista haya cantado la melodía entera, la segunda sección es retomada por el coro al unísono:

¡Alegría, hermoso destello de los dioses,
hija del Elíseo,
en tu santuario, criatura celestial,
penetramos ebrios de fuego!
Tus encantos reconcilian
lo que la moda severamente ha dividido;
todos los hombres serán hermanos
allí donde se mece tu ala suave.

A partir de aquí, la melodía, sin sufrir alteración, aparecerá en varios contextos musicales que mutan profundamente su significado: la cantata profana, la batalla y la música militar, así como la tradición religiosa. El regreso del tema es semejante al de una espiral ascendente donde se evita todo intento de clausura, como el horizonte de felicidad que se pretende alcanzar pero que nunca se culmina. Después de la marcha militar termina el esquema repetitivo (que representa el aprendizaje) y nos vemos conducidos de vuelta a la primera estrofa, cantada entonces por todo el coro en su totalidad; es entonces cuando, por primera y única vez en toda la sinfonía, la comunidad entera canta en *fortísimo* la *Oda a la alegría*. Después la obra alcanza un momento crucial: las voces masculinas presentan una nueva melodía sobre las palabras del primer coro de Shiller:

The image shows a page of musical notation titled "Accompagnement Sans Chiffres". It contains several systems of music. The first system is for voice, with "En Majeur" and "En Mineur" parts. Below it are "Fig. 1^e" and "Regle 1^e". The second system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 2^e". The third system is for voice, with "En Majeur" and "En Mineur" parts, and "Regle 3^e". The fourth system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 4^e". The fifth system is for voice, with "Fig. 1^e" and "Regle 5^e". The sixth system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 6^e". The seventh system is for voice, with "Fig. 1^e" and "Regle 7^e". The eighth system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 8^e". The ninth system is for voice, with "Fig. 1^e" and "Regle 9^e". The tenth system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 10^e". The eleventh system is for voice, with "Fig. 1^e" and "Regle 11^e". The twelfth system is for piano accompaniment, with "Fig. 1^e" and "Regle 12^e". The thirteenth system is for piano accompaniment, with "Fig. 2^e" and "Fffte.". The fourteenth system is for voice, with "Anticipation de la Note" and "Anticipations Sans anticipation". The fifteenth system is for piano accompaniment, with "Fig. 3^e".

(10) *Ibid.*, pág. 259.

(11) José María Pinto, Maricarmen Otero & Roser Berdagué, *op. cit.*, vol.2. pág. 2.

(12) Citado por Gustavo Bueno en *El mito de la felicidad*, pág. 261.

¡Os abrazo, millones!
¡Vaya este beso para el mundo entero!
Hermanos: por encima de la bóveda estrellada
habita sin duda un Padre amante.

En ese «ese beso para el mundo entero», la unidad de la Humanidad en la alegría, presentada hasta ahora de forma distributiva, como agregación de individuos, se ha convertido ya en atributiva, es ya una fusión. El Padre creador aparece claramente en el sentido de Fichte, no como causa del Mundo sino como el *Summum* de la utopía comunitaria, como una interrogación o una apuesta, como un horizonte visible pero no del todo alcanzable. Y es en este momento religioso cuando Beethoven introduce un gesto arcaizante en la música, un auténtico «fósil gregoriano» que tiene además como consecuencia el atenuar, de forma pudorosa, la crítica que, mediante las palabras, se hace a la antigua liturgia que se humilla e inclina ante la divinidad:

¿Os prosternáis millones?
¿Buscas, mundo, a tu Creador?
¡Lo hallarás más allá de la bóveda estrellada!
Sin duda habita por encima de los astros.

Si hiciéramos un recorrido por la biblioteca de Beethoven podríamos encontrar, al lado de la poesía de Homero, Goethe y Shiller, las obras filosóficas de Herder, Shubart y Schlegel, pero de forma muy significativa, destacadas por el propio compositor, las de Kant. Y es que en sus *Cuadernos de conversación*, que comenzó a utilizar cuando se quedó sordo, podemos, para nuestra sorpresa, leer la siguiente anotación de febrero de 1820: «La ley moral en nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros. ¡¡Kant!!». Esta anotación es la que se ha puesto en relación inequívoca con las palabras anteriores de la *Oda a la alegría* y algunos, recientemente, con algunas observaciones de Kant acerca de lo sublime en su *Crítica del juicio*¹³.

Los mundos terrestre y trascendente serán fusionados, finalmente, en la última intervención de las voces:

Vaya este beso para el mundo entero
Alegría, hermoso destello de los dioses.

En este himno desemboca en una unión lo sagrado y lo profano, siendo clausurado, definitivamente, por la cadencia orquestal en Re mayor con la que concluye la Novena.

Esteban Buch reconoce, en fin, en la Novena Sinfonía la huella de las composiciones a los «déspotas ilustrados», la idea revolucionaria francesa de la «voz única de la nación», la concepción de la divinidad ligada a la idea (mito) de la naturaleza, la tradición vinculada a una concepción teológico-política de la sociedad, el ideal burgués de la «educación estética» trasladado a una metafísica de la música; todo ello confluyendo en el canto colectivo de adoración que desde la Antigüedad constituye la definición misma de himno¹⁴. Toda esta amalgama contradictoria y «viscosa» hubiera sido imposible fusionarla sin la potencia del mito de la felicidad interpretado como espiritualismo absoluto ascendente (modelo V), como hemos analizado anteriormente, y su confluencia con el mito de la cultura, con la idea metafísica de cultura

(13) Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 180-185.

(14) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 189.

de la filosofía alemana, que, precisamente en estos momentos, empieza a dar sus primeros pasos, como a continuación veremos.

El culto de los románticos

Es en el siglo XIX cuando la música se convierte en un elemento fundamental dentro de la ideología que trata de justificar y constituir una «identidad» alemana. Es en este contexto en el que se comenzará a construir el mito de Beethoven. La imagen del hombre cultivado (*gebildet*), que alcanza su libertad por medio del estudio de las artes y las ciencias proviene de la exaltación de la experiencia religiosa «interior» promovida por el pietismo. Estamos pues en la plena gestación e, incluso, maduración de la idea metafísica de cultura, unida a la *religión de la música*¹⁵. La idea de cultura objetiva comenzará a envolver la de cultura subjetiva (a la *Bildung*), pues la cultura será el medio en que el ser humano alcance su verdadera altura y dignidad frente a la naturaleza. No podemos encontrar ejemplo mejor de la función que la cultura va a ejercer como heredera del mito de la *Gracia* que la interpretación que, ya en 1826, cuando todavía vive Beethoven, Adolf Bernhard Marx realiza para explicar la extraña inclusión de una obra coral, propia de una cantata, en una sinfonía. Y es que, cuando los instrumentos y las voces se presentan juntos, dice Bernhard Marx, éstas se presentan en primer lugar «porque el canto que comprende el habla y la potencia musical que reside en el hombre, representa lo que es del hombre, en oposición a lo instrumental que ofrece lo que está fuera del hombre». La línea de la evolución de la idea metafísica de cultura aparece en Herder y continúa con Fichte y Hegel. La dialéctica planteada en la *Novena* es representada por Bernhard Marx en un lenguaje típicamente hegeliano al afirmar al «hombre vencedor por su potencia espiritual de Proteo instrumental»¹⁶.

Inmediatamente después de la muerte de Beethoven se plantea el problema de cómo rendir el homenaje debido al genio en este contexto de maduración de la cultura como reino de la sublimidad humana. Y una de las ideas que aparece como más recurrente es la de la construcción de un monumento. Es muy significativo el hecho de que en este momento no existe todavía ninguna de las grandes estatuas consagradas a los grandes artistas representativos de Alemania; tan sólo una, que no es la de un artista, pero que representa a una de las primeras figuras en la genealogía que Gustavo Bueno rastreó para seguirle la pista al nacimiento de la idea metafísica de cultura: Lutero. Cuando todavía no se han erigido los monumentos dedicados a Shiller (que no tendrá su primera escultura hasta 1839) y a Goethe (en 1832, Bredeinstein publica en un semanario local un artículo titulado «En recuerdo de Beethoven», donde propone erigir un monumento al compositor en Bonn «o bien lo que podría ser mejor, un memorial vivo dedicado al arte, la *Bildung*, la educación, &c.»¹⁷. Lo que interesa subrayar aquí es lo siguiente: uno de los principales proyectos de unión europea ha sido

(15) Gustavo Bueno, *El mito de la Cultura*, Editorial Prensa Ibérica, 1996. Ver especialmente el capítulo II, «Nacimiento y maduración de la idea metafísica de cultura en la filosofía alemana».

(16) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 200 y 201.

(17) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 203 y 204.

el proyecto nazi. Pero actualmente la aparición del nazismo es interpretado como un horror, como la representación de el mal humano con mayúsculas, como algo, en definitiva inexplicable, como una excepción a la gran historia europea y, más en concreto, alemana. En otras ocasiones se tenderá a ecualizar el nazismo con el estalinismo, criticándolos como totalitarismos. Pero, primero, el nazismo no es un mal genérico de la humanidad, sino un fenómeno específicamente alemán (aunque luego pueda ser adoptado por otras naciones) y, segundo, no supone una ruptura, sino la continuidad de la línea, como ha señalado Gustavo Bueno, cuyos puntos principales pasan por Lutero, Herder y Fichte, adquiere su mayor relevancia filosófica en Hegel y llegan hasta Spengler.

Algunos han considerado las tesis anteriores como exageradas; nosotros, en su apoyo, y, frente a la idea de que la construcción de un monumento a un artista pudiera ser banal, consideramos, con Buch, que este fenómeno, para considerarlo en sus verdaderas dimensiones, hay que insertarlo dentro del proceso de la tensión entre la problemática local y la modernización que impone la revolución industrial. La construcción de monumentos experimenta, a partir de la época que nos ocupa, una eclosión vertiginosa, pues representa el panteón esculpido de la *Kultur*, que se convertirá en el principal modo identitario de Alemania hasta la aparición del Reich. La iniciativa de estos monumentos pertenecerá, sobre todo, a la llamada «sociedad civil», no directamente política, de las grandes ciudades. Lo crucial es que las figuras representadas serán, muy a menudo, destacadas como «alemanas», pero, enmarcadas dentro del iluminismo de la *Bildung* burguesa, se presentarán, al mismo tiempo, como universales. Esta tensión entre lo particular y lo universal, encuentra fácil expresión, no en las grandes figuras políticas, sino en los «héroes culturales» y, muy especialmente, en los músicos, precisamente por ser la música el lenguaje llamado universal por excelencia (sentando más fácilmente la aparente base empírica de la experiencia estética universal propugnada por Kant). Pero si la música es universal es, precisamente, por su formalismo en relación con el habla, una construcción con sonidos cuya ambigüedad semántica permitirá multitud de interpretaciones, incluidas las políticas, que son las que vamos aquí a traer a colación.

Es interesante constatar cómo la unión entre la filosofía espiritualista y la música instrumental hace que la música sea reconocida como un potencial de «belleza metafísica», y que esta ecuación haga, inmediatamente después de la muerte de Beethoven, que Francia se remita a un ámbito cultural propiamente alemán. Estamos así en los inicios del ideal de la cultura universal que, en realidad, como Gustavo Bueno ha señalado, se realiza, ante todo, en la sociedad industrial como cultura *kitsh*. Aunque ésta se da tanto en las elites como en las masas, el concepto

fue acuñado en Alemania precisamente por la élite que creía detentar los valores más auténticos y genuinos, y muy especialmente, como vanguardia, el «monopolio» de la «creación» cultural.¹⁸

Y es que, a partir de 1828, el encuentro alrededor del genio musical es el de una especie de comunidad internacional de artistas, pero sólo para ciertos miembros de una élite parisina que se ve reforzada por un buen número de extranjeros.

(18) Gustavo Bueno, *El mito de la Cultura*, pág.213.

En 1829, un muy joven Hector Berlioz publica su primer texto sobre Beethoven, citando por extenso a Adolph Bernhard Marx para hablar de una sinfonía en re menor que, aunque no ha oído nunca considera «el punto culminante del genio de su autor»¹⁹. La *Novena Sinfonía* no se estrena en París hasta el 27 de marzo de 1831. Las reacciones ponen de manifiesto las incomprendiones y resistencias que la obra encuentra en su primeros momentos, no sólo en Francia, también en la misma Alemania y, muy especialmente, en Gran Bretaña. Pero los románticos acabarán imponiendo su visión sobre la obra (y, diríamos, sobre la «cultura» y el «arte»). En 1838, a la hermeneútica puramente musical de Berlioz se le superpone la del violinista y crítico Crétien Urhan, que considera la obra como una expresión del «misticismo ardiente» del autor y en la *Oda a la alegría* escucha «música de iglesia, pero música para la iglesia del Cielo».

Aunque la visión romántica se centra en ese misticismo de la interioridad heredero del protestantismo, rozamos aquí el núcleo de las primeras interpretaciones políticas. A la visión religiosa de Urhan se oponen quienes reconocen en la *Novena* un mensaje masónico, pues los primeros tres movimientos representarían las «pruebas» que los «hermanos» han de superar y que vendrían coronadas por los versos de Shiller. Las proyecciones religiosa y social convergen en los sansimonianos, pues el compositor Félicien David quiere poner el poder de emoción de la música al servicio de dichos ideales, moviéndose entre la interpretación masiva de sus sinfonías y la realización de un «himno de futuro».

Mientras tanto, el proyecto de la estatua de Beethoven es objeto de reservas, porque

el mayor monumento que puede tener Beethoven es una interpretación adecuada de sus obras: una ejecución anual de la sinfonía coral por 1.000 o 1.500 personas. El gran himno masónico de Europa interpretado por 1.000 voces apoyadas por una orquesta de 500 instrumentos sería una apoteosis tal que el compositor habría deseado prolongar su tiempo de vida para asistir a él.²⁰

Nos encontramos en 1837 y en un proyecto, ante el entusiasmo de los francmasones franceses, que constituye el primer intento de hacer de la *Oda a la alegría* un himno específicamente europeo.

¿En qué acaba el tan discutido plan de hacer un monumento a Beethoven? Es el compositor Franz Liszt el que, finalmente, añade una considerable suma de dinero al ya reunido para costear la escultura y que donará con una sola condición: que sea su amigo Bartolini el que realice la obra. Pero la comisión responsable le pondrá una excusa de carácter técnico para ocultar la verdadera razón: que el escultor es extranjero. En nombre de Federico Guillermo IV se propondrá un concurso público abierto, en teoría, a todos los países, pero en el que, en realidad, participarán sólo alemanes. La obra será encargada a un escultor de Dresde y todo estará preparado para celebrar el septuagésimo quinto aniversario del compositor en agosto de 1845.

(19) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 210.

(20) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 214 y 215.

Las fiestas de Bonn de 1845

Es la celebración alrededor del busto de Beethoven uno de los acontecimientos que permiten mostrar de forma preclara la biocenosis en que consiste Europa. Todos los discursos contruidos alrededor del reiterado, por entonces «patriotismo europeo» reflejan el nacionalismo y, a través de él, la problemática yuxtaposición de la comunidad local y la élite cultural, así como los mismos conflictos entre esa élite.

El último día de la celebración, Franz Liszt pronuncia un discurso que es agresivamente criticado por Hypolyte Chelard, músico francés afincado en Alemania, que le espeta un «se ha olvidado usted de los franceses», tras lo cual se monta una bronca monumental. Un diario musical alemán interpreta el olvido como una crítica velada a la mínima participación francesa en la construcción del monumento. Pero además,

Un segundo incidente descrito por Chorley viene a añadirse al error de Liszt cuando Elwart se queja en los pasillos del hotel de que, habiendo bebido a la salud de Victoria, no se haya hecho lo mismo con Luis Felipe. «¡La omisión del rey de Francia es un insulto a la gran nación francesa!», habría dicho antes de que un inglés le replicara: «¿Por qué no un brindis por el emperador de la China o el kan de los tártaros?»²¹

La reacción de Elwart y, brindar por la madre patria en la «intimidad de su corazón», es interpretada por Buch como el fracaso del proyecto de fundar en torno de la estatua de Beethoven un verdadero lugar de memoria europeo y la victoria del nacionalismo arraigado en el sentimiento íntimo. Estando básicamente de acuerdo con él, habría que reinterpretar su conclusión afirmando que es la dialéctica de Estados la que sale a la luz a pesar, o mejor, a través del mito de la cultura (del arte).

La Novena en la época de los nacionalismos

Llegamos a 1870, primer centenario de la muerte de Beehoven. 1871 se establece como fecha simbólica, en *El mito de la cultura* (pág. 111), de la «mayoría de edad» de la idea de cultura como mito político, pues es, en este momento, en el que comienza el *Kulturkampf* de Bismarck. No es extraño que el centenario no se celebre en París, pues las revistas musicales han dejado de publicarse y la máxima preocupación se centra en los acontecimientos militares y la suerte de la ciudad asediada.

En Alemania, sin embargo, Beethoven es convertido en el símbolo de la música de Estado, alrededor de las figuras de Guillermo I y Bismarck. A esta concepción ha contribuido, de manera sobresaliente, en 1849 (diez años antes de que se celebre por todo lo alto el centenario de Shiller como «poeta de la libertad») el nacionalista Friedrich Ludwig Jahn, fundador del movimiento de los *gymnastas* alemanes, sugiriendo —como hecho histórico— la idea de que el poema *An die Fraude* se titulaba originalmente *An die Freiheit*, pero como el censor tachó la palabra «libertad» se vieron

obligados (Jhan era copista de Shiller) a sustituirla por «alegría». Tal hecho, demostrable como falso, dejará su huella como «basura historiográfica», y resulta muy ilustrativo como reflejo de la dialéctica de la metafísica de la libertad y de la felicidad.

Pero en el enfrentamiento entre Francia y Alemania, va a ser Wagner la principal figura representativa. Para el proyecto que, al final, cristalizará en el festival de Baeyreuth, Luis II de Baviera imagina el futuro estreno de *El anillo del nibelungo* como una materialización de la *Oda a la alegría* y, en 1865, escribe a Wagner: «Todos los hombres son hermanos allí donde planea tu ala suave». Y ya en 1870 la confrontación del «sacro arte alemán» con una civilización francesa considerada como la fuente de la degeneración de la «verdadera cultura» hace escribir a Cosima (hija de Liszt y esposa de Wagner): «La guerra es un festival Beethoven». La obra *Beethoven* de Richard Wagner es algo más que un panfleto nacionalista (que también lo es); es, ante todo, una de las formas más elaboradas de la *religión de la música* (que roza el espiritualismo antihumanista ante la lejanía y sublimidad del héroe artístico)²²:

Mientras que los ejércitos alemanes penetran victoriosamente hasta el corazón de la civilización francesa, de repente se despierta en nosotros un sentimiento de vergüenza porque vivimos en la dependencia de esa civilización.²³

La superación de las «modas parisinas» se realizará en función de una especial percepción de la música por los alemanes, cuya más alta expresión será ¡la sordera de Beethoven!, que simboliza el aislamiento del mundo de los fenómenos para replegarse absolutamente hacia el interior. La metafísica de la música es, de este modo, realizada por el compositor que substituye la experiencia de la pura representación por la experiencia del en sí del mundo. De esta forma,

el mismo instinto que empujó la razón de Beethoven a imaginarse al hombre *bueno* lo llevó a establecer la *melodía* de ese hombre.

Esta melodía no es otra que la que pertenece a la *Oda a la alegría*, que concentra el valor moral del arte, perfectamente separable, para Wagner, de las palabras de Shiller, pues la concepción universal de éste no es, en absoluto, compatible con la del compositor, puesto que él la vincula a la tradición del coro protestante. Buch considera que esta tradición es separable del mito político de la voz de la nación; nosotros sabemos que no: la voz del Espíritu Santo hablará ahora a través del pueblo. Y esa voz es representada ahora en el canto y, sobre todo, la música, de raigambre tan pretendidamente alemana, de Bach y Beethoven. El llamamiento está dirigido a un «público alemán», pero el autor sueña con un público mucho más amplio que, gracias a la *Oda a la alegría*, pueda encontrarse en la comunidad de los fieles, en una frase que recoge de manera inmejorable la implicación entre el mito de la felicidad y el de la Cultura:

Por este camino, que tiene como origen su acontecimiento interior más profundo, el espíritu alemán debe dirigir a su pueblo, para que haga felices a los otros pueblos, como es su misión.

(21) Esteban Buch, *op.cit.*, pág.266.

(22) Gustavo Bueno, *op.cit.*, pág. 72.

(23) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 279.

Pero las interpretaciones, no musicales sino ideológicas, de la *Novena*, no reflejan sólo la dialéctica de Estados, también la de clases y, desde luego, las ideologías de las izquierdas (entre las que calará también el mito de la Cultura, especialmente como forma de ascensión de clase: Beehoven será reivindicado por los opositores del Reich en tanto que figura de una *Bildung* burguesa que vale la pena recuperar en sus elementos más «progresistas»). Por ejemplo, la interpretación romántica de Engels subrayaba la idea de libertad (divagante) no explícitamente política y, hacia finales de siglo, se incorporará a Beethoven en la retórica y los rituales del partido socialdemócrata. El momento central lo constituyen las fiestas del 1 de mayo, pero alcanzarán el punto culminante el 18 de marzo de 1905, en un concierto en memoria de Shiller y la revolución de 1848. El acontecimiento está organizado por Kurt Eisner, quien dirá que «por primera vez en la historia la *Novena sinfonía* de Beethoven fue interpretada por proletarios». La dialéctica hegeliano-marxista sostendrá que el himno mundial (la *Oda*) que nació en el contexto de la revolución burguesa de 1789 encontrará su «verdadera patria» gracias a la revolución socialista²⁴.

Las anteriores contradicciones (dialécticas, si se quiere) se pondrán claramente de manifiesto en el trayecto de la *Novena* en Francia durante la III República, cargado de connotaciones nacionalistas y, a la vez, de pretensiones universalistas basadas en el «mesianismo humanitario» francés. Para Buch hay una paradoja:

mientras que en Alemania las palabras de Shiller se dejan a menudo de lado en nombre del poder expresivo de la música, en Francia, donde el acceso al texto queda entorpecido por la cuestión lingüística, es justamente el sentido de las palabras lo que se resalta en las lecturas políticas.²⁵

Pero la paradoja se resuelve al aclarar que la interpretación republicana francesa insistirá, en la traducción, en sustituir la palabra «alegría» por «libertad». La oscuridad y confusión de la idea de «libertad» cuando aparece descontextualizada y utilizada de forma metafísica queda aquí puesta de manifiesto de forma meridiana. Recordemos que la interpretación de la *Oda* como libertad, realizada por Jahn, significaba, ante todo, librarse de los franceses. Y es Octave Fouque quien va a realizar una nueva corrección criticando el sentido restringido de las interpretaciones anteriores: «la alegría filosófica que hemos intentado definir no deja de ir acompañada de un profundo sentimiento de libertad para sí y para los demás. De manera que también la igualdad y la fraternidad son invocadas por Shiller y su poesía». En pleno delirio metafísico Fouque interpreta, pues, la *Novena* proponiendo la idea (mito) de la felicidad como síntesis donde se encontrarían la libertad, la igualdad y la fraternidad. A través del mito, no hay duda que se trasluce el nacionalismo francés que reivindica el «verdadero» mensaje de la *Novena*: después de la derrota 1871, frente a la estrechez de miras de la interpretación alemana, la *Oda a la libertad* no es otra cosa que un nuevo himno nacional francés. La viuda de Edgar Quinet afirmará:

He aquí por fin el himno de la liberación, de la libertad renaciente, la Francia regenerada, el himno de una República inquebrantable

mediante la unión de todos los franceses en un inmenso amor por la Patria.

En 1893, cuando publica sus textos, podemos reconocer en la señora Quinet como la encarnación por excelencia del mito de la Cultura como heredero de la Gracia, pues afirma que escuchará la *Oda*, esa nueva «Marsellesa de la humanidad», en tanto que simple trabajadora que el domingo acude al concierto como a un «oficio divino»²⁶.

En definitiva, antes de la preguerra todo el mundo tiene en Francia a su *Novena*: Roman Rolland aborda los temas republicanos interpretándolos de forma moral y religiosa (una interpretación que curiosamente reproduce el mito de la felicidad, en este caso, según el modelo que Gustavo Bueno ha llamado «espiritualismo asertivo ascendente» (modelo II), Georges Pioch mediante un socialismo metafísico (una nueva religión anticlerical), Vicent d'Indy a través del catolicismo...

El centenario de 1927

Sólo dos palabras sobre esta época, para incorporar al tema las interpretaciones de EEUU y la URSS. Debe ser por el poder que adquieren ya por estas fechas los psicólogos y pedagogos (o porque se inicia la ideología que les catapultará a la influencia masiva que tienen actualmente), pero lo que tienen en común las lecturas de ambos es la confianza en el poder educador de la música de Beethoven. En Nueva York, la «celebración cívica» es coronada con una interpretación de la *Novena Sinfonía* en el Carnegie Hall; en una ceremonia en el ayuntamiento, el gobernador del Estado de Nueva York declara solemnemente: «Beethoven era un verdadero demócrata con elevadas aspiraciones éticas y eso hace que su mensaje sea vital para nuestra época».

¿Y qué se dice al otro lado, en la zona donde no existen esos valores propugnados por la democracia capitalista? Los festejos, en la Unión Soviética, se organizan bajo la responsabilidad del comisario de Cultura Anatoli Lunacharski. Para él, el compositor es un representante de «*intelligentsia* democrática» del siglo de las Luces, «cuya visión del mundo coincide en sus principales elementos con la del proletariado» y cuyas obras clásicas constituyen un modelo que la revolución socialista debe seguir para crear esa «cultura proletaria» que aún le falta²⁷.

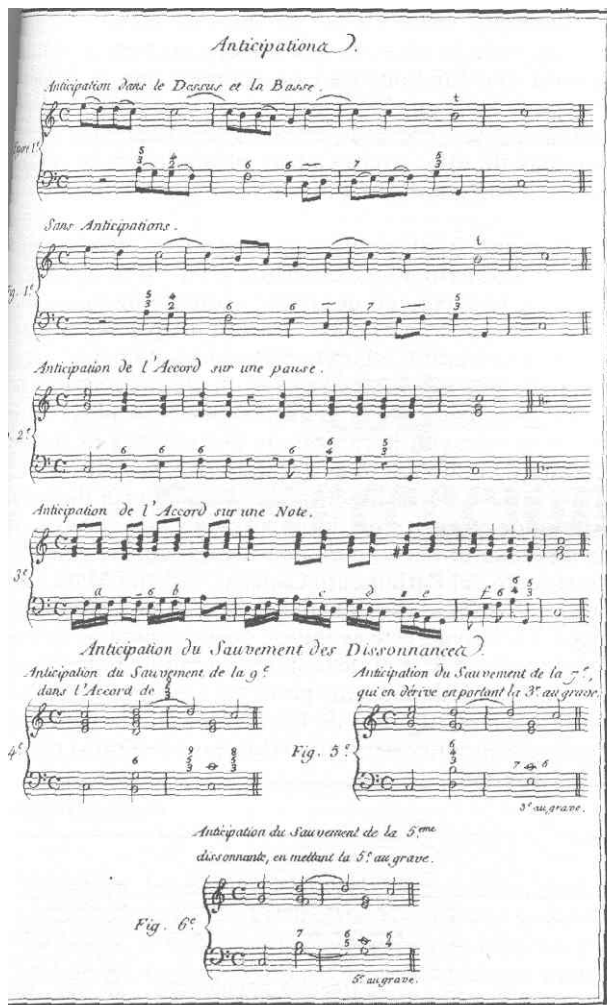
¿Y en Alemania? Tras la humillación del Tratado de Versalles, y bajo la influencia de Carl Schmitt, se intenta refutar la «falsa imagen» del Beethoven francés y que pasa incluso por Wagner, afirmando un «Beethoven revolucionario» que habría utilizado la música para vencer a los franceses con sus propias armas. Lo importante es que las discusiones se prolongan al ámbito específicamente político: el ministro de Asuntos Exteriores Gustav Stresemann, prohíbe un concierto en homenaje a Beethoven que los coros del movimiento obrero alemán iban a interpretar en el Reichstag.

(24) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 286.

(25) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 287.

(26) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 292.

(27) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 318.



Las izquierdas, sin embargo, siguen festejando a Beethoven en unas manifestaciones públicas que hacen que la derecha califique el sistema republicano como un «Estado beethoveniano». Es precisamente en este momento cuando Alfred Rosenberg comenzara a re-construir el mito de la raza aria como dispensador de la cultura más elevada: en un periódico anuncia el advenimiento del «nuevo mundo» creado por la raza aria sobre «las ruinas del mundo caído», comparando el empuje del movimiento hitleriano con la marcha del tenor de la *Novena Sinfonía*, «¡Alegre como un héroe hacia la victoria!»²⁸.

Beethoven «Führer»

No podemos extendernos como nos gustaría en este punto, pero por lo dicho hasta aquí se comprenderá que suscribamos las palabras de Esteban Buch cuando afirma que no hay una verdadera contribución original de los nazis a la interpretación de Beethoven, salvo la de la pretendida «ciencia racial». La interpretación nazi es, pues, una consecuencia si no del racismo y antisemitismo alemán, sí del mito del alma musical alemana (en la que recaerá el exiliado Otto Kemplerer). Tampoco el elogio de la Humanidad

(28) Citado en Esteban Buch, *op. cit.*, pág.322.

propuesto por la *Novena* es intrínsecamente inconsecuente con la ideología nacionalsocialista, que quiere excluir a todos los «subhombres» (Aunque esto suponga la puesta en marcha de una «falsa conciencia» cuando se tenga que justificar la presencia en la misma orquesta de los polacos y de los ocupantes alemanes, por ejemplo). Y, por último, subrayar que es precisamente en este momento, con el desarrollo del capitalismo estadounidense y el socialismo ruso, cuando se produce el cambio semántico de la palabra *Europa*, que hasta ahora había sido eminentemente «cultural» y, con el proyecto nazi, pasa a ser político.

A partir de una iniciativa de Joseph Goebbels, en 1937 el aniversario de Hitler es festejado por con la *Novena Sinfonía*, interpretada por Wilhelm Furtwängler y la Orquesta Filarmónica de Berlín; esto se repetirá en 1942 cuando el *Führer* asuma el mando directo en el frente oriental. En Nueva York, en 1938, se organiza una espectacular in-terpretación de la *Oda a la alegría*, «himno por la paz y la alegría del Mundo» que pretende amordazar a los «perros de la guerra europeos»²⁹. También en Gran Bretaña se interpretan conciertos para no permitir que el nazismo se adueñe del «patrimonio cultural» alemán.

Para terminar con este apartado, dos testimonios fundamentales que muestran la enorme ambigüedad de la música y la incompatibilidad absoluta de los contenidos políticos que se le atribuyen. La cantante Fania Fénelon, deportada a Auschwitz en abril de 1943, escribirá ahí los arreglos para la orquesta femenina que dirige Alma Rosé, hija del fundador del cuarteto Rosé, el cuñado de Mahler (recordemos que Radio Londres abría su noticiario con las cuatro primeras notas de la *Quinta*):

PA-PA-PA-PAM...No es Londres. Es nuestra orquesta repitiendo el primer movimiento de la Quinta sinfonía de Beethoven, que he reescrito completamente de memoria. Ese PA-PA-PA-PAM... me ha proporcionado mucho placer [...] Alma quería algo de Beethoven, fingí acordarme sólo del primer movimiento de la Quinta y le sugerí que lo pusiera en su programa. Un placer extraordinario para mí. No vio en ello malicia alguna, ni tampoco las SS. No hicieron ninguna asociación con el indicativo de la «Francia libre» de la BBC. Para ellos, se trata de Beethoven, un dios, un monumento a la música alemana que escuchan con respeto, con el rostro extasiado.³⁰

En el mismo Auschwitz se organiza una coral infantil de niños checos judíos. Además de melodías folklóricas, esa coral cantará en las letrinas de Auschwitz la *Oda a la alegría* en checo. El concierto nunca tendrá lugar porque sus miembros serán asesinados el 7 de marzo de 1944, en la cámara de gas, mientras entonan el himno nacional checo. Pero uno de los niños sobrevivirá. Cuenta que esa época desconocía el origen y el significado de la melodía que, más tarde, reconocería como la *Novena*, años más tarde añade que no ha dejado de querer comprender la elección de semejante música en semejante lugar: ¿manifestación del espíritu de los valores universales?, ¿expresión de un sarcasmo extremo?³¹

(29) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 377.

(30) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 378.

(31) Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 381.

Final

Aunque, como decíamos al comienzo, no tenemos espacio aquí para desarrollar las interpretaciones ideológicas de la *Novena* posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no nos resistimos a señalar dos de ellas muy significativas.

En primer lugar el no muy conocido hecho de que, una vez que la *Oda a la alegría* había sido ya incorporada como «himno de Europa», el gobierno de Rodesia la adoptará como himno nacional. Efectivamente, en su cruzada contra el «marxismo ateo», el gobierno rodesiano busca desesperadamente un himno adecuado, pero tras intensas deliberaciones y, en medio de la desesperación del gabinete encargado al efecto, se escucha a través de la radio una melodía (que no reconocen las personas reunidas allí) y que no es otra que la de la *Oda a la alegría* que, inmediatamente, es propuesta y aceptada como himno el 16 de enero de 1974. Será interpretado por primera vez el 27 de agosto de 1974 para la apertura de la quincuagésima sesión del parlamento de Salisbury³². Aunque, como indica Esteban Buch, no es el mismo caso que el nazi, puesto que se trata de la más absoluta ignorancia y no tanto de la reapropiación consciente de la tradición beethoveniana, no podemos dejar de ver en el hecho de que la *Novena* se convierta en el símbolo del *apartheid*, el síntoma del fracaso absoluto del intento de ver en la partitura el símbolo de la fraternidad universal.

El segundo hecho significativo que queríamos destacar es que desde la adopción (en 1971), no de la *Novena*, ni del cuarto movimiento de la sinfonía, ni siquiera de la *Oda a la alegría*, sino de lo que se ha dado en llamar el prelude de la *Oda a la alegría*, como himno de Europa, se ha intentado infructuosamente ponerle letra. Y la razón es clara: mientras que la música «une» (en función del tópico de considerar la música como el «lenguaje universal»), la lengua separa. Y esto, al menos, por dos causas: porque Europa habla en diferentes idiomas y porque en esos idiomas se proponen ideologías enfrentadas. La indefinición semántica es, como hemos señalado, necesaria para conservar la ilusión del proyecto europeo, un proyecto que busca en el pasado las «raíces» de su «identidad», pero que no puede anclarse en la tradición pues Europa es algo dado pero también, se dirá, algo que, sobre todo, queda por venir. Marcello Burattino, jefe de protocolo de la Comisión Europea, resume este problema con meridiana claridad:

Sí, el himno europeo no se canta, ante todo porque no veo muy bien qué se podría poner, o bien tonterías, o bien fragmentos de los tratados. No tenemos historia... En general en los himnos nacionales siempre se narran hazañas, se trata de una evocación de hazañas históricas. Nosotros, para empezar no tenemos esas cosas; y, en segundo lugar, algo que parece insignificante pero son muy importantes son las lenguas, y es que si tuviéramos un texto, ese texto debería tener correspondencia y ser cantable, desde el punto de vista, la rima, etc., en el abundante número de lenguas que tenemos y que corre el riesgo de ir en aumento. Así que por el momento, a la espera de una simplificación lingüística a una o dos lenguas y eventualmente una hazaña gloriosa que pudiera justificar unas palabras en el himno, no sé qué se podría poner, las actas de una reunión de jefes de Estado o...³³

(32) Esteban Buch, *op. cit.*, págs. 431 y 432.

(33) Entrevista con Marcello Burattino, Jefe de protocolo, Unión Europea, Bruselas, 26 junio 1995. Cit. en Esteban Buch, *op. cit.*, pág. 453.

Podemos suscribir las palabras de Burattino tan sólo sustituyendo la ideas de que Europa no tiene historia, por aquella que fundamenta este trabajo: que la historia de Europa es la de una biocenosis, la de un equilibrio o unidad interna que le viene dado por los enfrentamientos y alianzas (muchas de ellas contra otros países también europeos) entre sus diferentes naciones.

Esteban Buch publicó la magnífica obra que nos ha servido de suelo para este artículo en 1999. No pudo, por lo tanto, hacerse eco del último intento de poner letra al himno europeo en el 2003. La lengua que se propone entonces es ¡el latín!, el texto está redactado por el «erudito» austriaco Peter Roland y en él se puede encontrar el intento de anular la contradicción que supone el mensaje universal de la *Novena* con la referencia particular a un himno nacional que tampoco lo es del todo (Es, en este sentido, un claro reflejo de la ideología de la mayoría de los eurodiputados y políticos defensores de la Unión Europea. Compárese el texto, a estos efectos, con el discurso del Presidente del Parlamento Canario, Gabriel Mato Adrover, que citábamos al comienzo de este trabajo). Toda la información relativa a este evento se puede encontrar en internet, donde, para paliar el desconocimiento de la lengua latina por los ciudadanos europeos se presenta la respectiva traducción en algunos de los idiomas de la Unión con su explicación y justificación filológica³⁴. Transcribimos el texto original:

*Est Europa nunc unita
et unita maneat;
una in divesitate
pacem mundi augeat.
Semper regant in Europa
fides et iustitia
et libertas populorum
in maiore patria.
Cives, floreat Europa,
opus magnum vocat vos.
Stellae signa sunt in caelo
aureae, quae iungant nos.*

Alex, el protagonista de *La naranja mecánica*, la novela de Anthony Burgess llevada al cine por Stanley Kubrick, es condicionado contra la violencia y el sexo pero, también, como «efecto secundario», contra la *Novena* de Beethoven. Como señala Esteban Buch en la conclusión de su obra, resulta delicado convertir la historia de un símbolo en el símbolo de la historia, pues el peligro es caer en la propia mitología e ideología (en este caso, de raíz romántica) que se pretende destruir. El conocimiento de las diferentes interpretaciones ideológicas de la *Novena*, no se debe tomar, pues, como una sustituto del conocimiento de la historia de las naciones europeas, pero sí, y este era el objetivo fundamental de este artículo, puede servir para descondicionarnos, para recuperar la «salud»: al igual que Alex, al final de la película, puede escuchar sin asociarla a la náusea la magnífica obra de Beethoven y proclamar «definitivamente me había curado», nosotros podemos volver a desvincular la nefasta asociación *Novena* (estímulo) con «fraternidad europea» (respuesta) y centrarnos en la apreciación de las insuperables cualidades musicales de la composición.

(34) <http://www.hymnus-europae.at>