

SIGNIFICADO Y VALOR DE LA EXPRESIÓN MUSICAL  
EN LA CELEBRACIÓN CRISTIANA DE LA FE  
A PARTIR DE SU RELACIÓN CON LA  
EXPERIENCIA RELIGIOSA

Monografía para optar por el título de Magister en Teología

Andrés Felipe Machado Sánchez

Director: Rodolfo Eduardo de Roux Guerrero, S.J.  
Segundo lector: Germán Bernal Londoño, S.J.

Fecha de sustentación: 29 de agosto de 2012

**Andrés Felipe Machado Sánchez**

Magister en Divinidades, Seminario Teológico Reformado de Colombia; Licenciado en Música, Universidad Tecnológica de Pereira.

Correo electrónico: andresfmachados@hotmail.com

**Rodolfo Eduardo de Roux Guerrero, S.J.**

Doctor en Teología, Pontificia Universidad Gregoriana, Roma; Licenciado en Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de tiempo completo, Facultad de Teología, Pontificia Universidad Javeriana.

Correo electrónico: rderoux@javeriana.edu.co

**Germán de Jesús Bernal Londoño, S.J.**

Magister en Teología, Instituto Católico de París; Licenciado en Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de tiempo completo, Facultad de Teología, Pontificia Universidad Javeriana.

Correo electrónico: gerberlo@yahoo.com

## **RESUMEN DE LA MONOGRAFÍA**

La presente monografía se encarga de indagar cómo la experiencia estética mediada por el canto puede alimentar y enriquecer la experiencia comunitaria de fe. Se abordan las categorías experiencia religiosa y experiencia estética en relación con la vida comunitaria de fe y su expresión por medio del canto.

El pensamiento antropológico de Bernard Lonergan y su inspiración teologal ofrecen una red categorial adecuada a la reflexión sobre el asunto, y permiten la selección de los tópicos pertinentes a su convergencia en el problema propuesto y en consonancia con la opinión de connotados liturgistas acerca de la valoración de la música y el canto en la celebración cristiana.

Se contribuye a la prevención de la problemática que se suscita, en un momento en el que la inculturación de la música religiosa se intensifica, para que esa inculturación, siendo legítima, no caiga en desvíos al carácter religioso de la celebración.

# CONTENIDO

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1

#### LA EXPERIENCIA RELIGIOSA

1. Análisis antropológico de la categoría experiencia
2. Autotrascendencia
3. Los sentimientos
4. La experiencia religiosa
5. Expresiones de la experiencia religiosa
  - 5.1 La intersubjetividad
  - 5.2 La experiencia artística y el arte
  - 5.3 Los símbolos
  - 5.4 La significación lingüística
6. Dialéctica del desarrollo de la experiencia religiosa

### CAPÍTULO 2

#### DESARROLLO DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA A NIVEL COMUNITARIO

1. La palabra
2. La fe
3. La creencia religiosa
  - 3.1 La comunidad religiosa
  - 3.2 El progreso y la decadencia comunitaria

### CAPÍTULO 3

#### LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

1. La significación en la música
2. Expresión simbólica del sentimiento
3. El canto como simbiosis: de música y palabra
4. El canto y la experiencia religiosa

5. Canto y tradición
6. El canto como creador de comunidad

#### CAPÍTULO 4

##### APORTES DEL CANTO A LA EXPERIENCIA RELIGIOSA COMUNITARIA

1. El canto, peligro de decadencia y posibilidad de inculturación
2. El canto y la comunicación de la fe

#### CONCLUSIONES

#### BIBLIOGRAFÍA

## **PRESENTACIÓN DEL EXTRACTO**

El Capítulo 3, “La experiencia estética”, se ocupa de definir el significado de la música y el canto desde el punto de vista de la interioridad humana y de la belleza, como un enlace entre la trascendencia y la expresión musical. Analiza la significación de la música, para determinar de qué manera esa significación potencial puede –al unirse a una melodía cantada– generar nuevas sensaciones y percepciones que enriquecen el significado de lo que se expresa lingüísticamente en el canto. El significado de la música tiene carácter simbólico, como la expresión de los sentimientos humanos, de tal suerte que es capaz de evocar lo indecible, conectándose así con la experiencia del misterio trascendente.

Aborda la simbiosis música-palabra, en cuanto existe un enriquecimiento del significado de la palabra cuando va acompañada de la experiencia estética musical, al evocar nuevas manifestaciones y expresiones de la experiencia religiosa. Ambas experiencias, estético-musical y religiosa, se complementan y enriquecen mutuamente, para producir nuevas manifestaciones y expresiones del significado de estar enamorado de Dios, sin condiciones ni reservas, en el ámbito de la tradición cristiana, ya que enriquecen la experiencia de oración y comunión con Dios.

Existe una conexión entre la música y la tradición cristiana, por lo cual se rastrea la utilización del canto, tanto en la Biblia como a través de la historia de la Iglesia. De esta forma, se establecerá la importancia y la participación del canto en la celebración cristiana de la fe, en un ámbito comunitario-histórico, que ha emergido en medio de diversos énfasis teológicos; ellos están reflejados en determinados contextos culturales, y han gestado una notable pluralidad de música y diversas reacciones frente a su utilización, en otras palabras, una tensión entre el culto y la cultura.

Por último, se explicita de qué manera el canto contribuye a la formación de una comunidad, teniendo en cuenta que la experiencia religiosa no es aislada sino que trasciende hasta crear una comunidad y una tradición. El canto es una manifestación de la expresión de los sentimientos simbólicos humanos, pero su dimensión no es únicamente existencial: puede y ha sido interpretado comunitariamente, para expresar la fe común.

## EXTRACTO

### Capítulo 3 La experiencia estética

*A partir de mi experiencia musical diaria se me ha hecho cada vez más clara una cosa: la música proviene de unas fuentes ocultas que no se hallan en este mundo. Siempre he percibido a través de la vivencia musical la resonancia de un misterio más allá que me conmueve profundamente el corazón, y con fuerza convincente, me sugiere un contenido de trascendencia.*

Bruno Walter<sup>1</sup>

Aunque la experiencia estética podría ser abordada en relación con el arte en general, se desarrolla el término en relación con la música y el canto. Ya está claro, a partir de las reflexiones realizadas, que toda experiencia ocurre en los procesos de la conciencia humana. Por tanto, la música como experiencia estética está asociada al sistema operacional humano y se articula con los procesos de experimentar, entender, juzgar y actuar. De tal manera, se puede afirmar que –como ha anotado Stefan Koelsch– “somos criaturas musicales de forma innata desde lo más profundo de nuestra naturaleza y, no existe ninguna parte del cerebro que no sea afectada por la música”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Walter, *Von der musik und Musizieren*, 17, citado por Maldonado, *Liturgia, arte, belleza. Teología estética*, 129.

<sup>2</sup> Koelsch, “Música, emociones y neurociencia. Entrevista de Eduard Punset a Stefan Koelsch, profesor de Psicología de la Música de la Freie Universität Berlin, 8 de junio del 2011”, *RTVE*, <http://www.rtve.es/television/20110930/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml> (consultado el 15 de marzo de 2012).



En este sentido, a nivel estético-musical, el juicio de una obra solo es factible después de haberla experimentado estéticamente; por tanto, alguien puede expresar que “El Mesías” de Haendel es una obra que se destaca por su monumentalidad, en cuanto a duración y proporciones sonoras. “Sin embargo, solo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano.”<sup>3</sup> Ello significa que, en referencia a cualquier clase de obra artística, la experiencia estética ocurre cuando la atención del ojo y del oído del hombre despierta su interés y le proporcionan goce mientras mira y escucha.<sup>4</sup>

La experiencia estética se trata entonces del “puro gozo de experimentar; como una liberación de las urgencias biológicas, de los afanes cotidianos, del aguijón de la pregunta intelectual”.<sup>5</sup> Una descripción etimológica provee luz para entender el significado de lo estético: “La palabra estético viene del griego *aisthetikos*, que significa susceptible de percibirse por los sentidos. El mundo de las artes es el mundo de lo estético, de lo que pasa por la sensibilidad de forma gratuita.”<sup>6</sup> Dicho mundo también ha sido definido como “la ciencia de lo bello”, “la teoría o filosofía del gusto”, o “la ciencia de la expresión”.<sup>7</sup>

El campo de la experiencia estética corresponde a todo lo que evoca y expresa la belleza, y precisamente en este nivel se encuentra una conexión directa con la experiencia religiosa (experiencia del misterio), en cuanto la revelación de Dios inspira lo bello, manifiesto en el amor encarnado en Jesucristo. En la experiencia religiosa, lo bello corresponde al amor de Dios que ha sido derramado en nuestros corazones. Nuestra respuesta a lo bello se expresa en estar enamorado de Dios sin condiciones ni reservas. Estar enamorado de Dios es estar afectado por la belleza del misterio.

---

<sup>3</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 6.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> De Roux, “Experiencia de fe y creatividad artística”, 478.

<sup>6</sup> Novoa, “Experiencia artística y ética cristiana”, 53.

<sup>7</sup> Langer, *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada de una nueva clave de la filosofía*, 22.

A pesar de que la belleza es el centro de la estética, en el ámbito de la celebración cristiana también hay lugar para lo horrendo, pero solo se presenta como contraste que ilumina simbólicamente la grandeza de los atributos de Dios, de manera que en la horrenda muerte en la cruz se puede encontrar la libertad, el amor y la salvación, y así cobran significado las palabras de Jesús: “Nadie tiene mayor amor que este, que uno ponga su vida por sus amigos” (Jn 15,13).<sup>8</sup>

La experiencia de la cruz como contraste entre horror y belleza sublime, hace que tome fuerza la afirmación del teólogo luterano Hamman: “en la necesidad de la cruz [...] se encuentra el acceso a la belleza originaria de nuestra existencia”.<sup>9</sup> Así, toda expresión musical que exprese ese tipo de sentimiento horrendo debe ser presentada solo como contraste que permite evocar la grandeza del amor de Dios.

Entonces, la estética corresponde al estudio de la belleza, y el arte (en el que se incluye la música) –tal como ha sido definido por Lonergan– corresponde a “la objetivación de un patrón puramente experiencial”; es decir, está relacionado con el estudio de la forma en sí.

En relación con la música, se puede decir que el patrón no consiste en una nota aislada, ya que las notas están relacionadas entre sí y unidas para constituir la obra de arte; por eso, el patrón corresponde a las relaciones internas que abarcan la creación de melodías y armonías que poseen un sentido que resulta en una percepción agradable. El patrón que subyace a la melodía y a la armonía las hace más perceptibles, algo que la conciencia puede recoger y ser consciente de ellas, por así decirlo.<sup>10</sup>

El patrón hace más perceptible la experiencia, y al mismo tiempo se constituye en un patrón de sentimientos conectado con ese mismo acto de percibir. Dicho patrón se encuentra objetivado en cuanto está *expresado* en la obra musical. De ahí la consideración de

---

<sup>8</sup> Reina-Valera, *La santa Biblia* (1960).

<sup>9</sup> Novoa, “Experiencia artística y ética cristiana”, 57.

<sup>10</sup> Lonergan, *Filosofía de la educación*, 298.

Santallana de la belleza como “placer objetivado”, el placer del espectador proyectado al objeto que lo causa.<sup>11</sup>

Comprender el significado de estética deja entrever que existe un enlace entre la trascendencia y la expresión musical, a saber, lo bello. Por tanto, si alguna música puede catalogarse como bella, se puede entender entonces que resulta adecuada para expresar la experiencia de la belleza del misterio, y en contraste, será difícil encontrar conexiones entre una música que no evoque belleza y que no produzca percepciones que se articulen con la paz y el amor que produce el Evangelio de Jesucristo en la experiencia religiosa.

Ahora bien, la belleza no aparece como un absoluto, sino como una realidad ambigua, pues “la belleza puede ser el esplendor del bien y de la verdad, como pensara Platón; pero también puede ser aliada del mal, como subrayara Plotino”.<sup>12</sup> Por eso, la música puede contribuir u obstaculizar los propósitos de la experiencia religiosa.

“...de ahí que el estatuto religioso del arte al mismo tiempo que hace posible su encuentro con la religión lo problematiza haciendo que pueda producirse como abrazo complementario o como lucha antagónica.”<sup>13</sup>

Lo anterior ha sido ilustrado por el entonces cardenal Ratzinger, en su explicación de la existencia de una belleza falsa.

...la belleza falaz, falsa, que ciega y no hace salir al hombre de sí mismo para abrirlo al éxtasis de elevarse a las alturas, sino que lo aprisiona totalmente y lo encierra en sí mismo. Es una belleza que no despierta la nostalgia por lo indecible, la disponibilidad al ofrecimiento, al abandono de uno mismo, sino que provoca el ansia, la voluntad de poder, de posesión y de mero placer. Es el tipo de experiencia de la belleza al que alude el Génesis en el relato del pecado original: Eva vio que el fruto del árbol era “bello”, bueno para comer y “agradable a la vista”. La belleza, tal como la experimenta, despierta en ella el deseo de posesión y la repliega sobre sí misma.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ver a Langer, *Sentimiento y forma*, 28.

<sup>12</sup> Colomer, “Estética y religión”, *Digitum*, <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/10232/1/Estetica%20y%20Religion.pdf> (consultado el 1º de abril de 2012).

<sup>13</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>14</sup> Ratzinger, “La contemplación de la belleza”, *Humanitas* 29 (2003), [http://humanitas.cl/html/revista/hum29\\_2003.html](http://humanitas.cl/html/revista/hum29_2003.html) (consultado el 11 de abril de 2012).

## 1. LA SIGNIFICACIÓN EN LA MÚSICA

Para comprender cuál es el posible significado y valor de la expresión musical en la celebración cristiana de la fe, es necesario comprender de qué manera la música, en sí, puede tener o no una significación. Sin embargo, también resulta necesario aclarar que uno de nuestros propósitos es encontrar la afinidad existente entre la experiencia estética asociada al canto y la experiencia religiosa comunitaria. Esto implica que se debe tener claro que el canto, en una celebración de la fe, por lo general no se hace *a cappella* en todos sus momentos, sino que se incluyen instrumentos musicales que acompañan las melodías, lo cual profundiza la experiencia sensitiva del canto.

Han existido diversas posiciones en cuanto al uso de instrumentos en diversas tradiciones cristianas, ya sea porque se asocie a usos paganos y profanos, porque se quiera privilegiar la palabra como único acto verdaderamente humano, o porque se quiera evitar que la música instrumental o los instrumentos, con su fascinación, comprometan la intensidad y la religiosidad de la celebración.<sup>15</sup>

No obstante, el uso de instrumentos en la asamblea cristiana tiene un impacto en su forma sonora y en su significado, y desempeña una función que pone de relieve determinados aspectos del canto (el ritmo, la melodía, el color), valoriza la palabra, amalgama y hacen más coherente el acto global de cantar y, más generalmente, cualifica el *éthos*, la resonancia afectiva y las implicaciones culturales.<sup>16</sup>

Por otro lado, la música, aun cuando está separada del canto, puede vivificar en las celebraciones de la fe un ambiente en los momentos de acogida o de despedida; acompañar una acción silenciosa; servir a la meditación; proveer a la celebración la densidad, calidad, carisma festivo, como signo y como presión emotiva del que está dotado el concierto instrumental.<sup>17</sup>

Lo anterior abre la posibilidad de que en un servicio o culto cristiano la música sea ejercitada en algún momento por un grupo de instrumentistas o un solista vocal, y el resto de la congregación

---

<sup>15</sup> Costa, "Canto y música en la asamblea cristiana", 25.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., 25-26.

esté presente como espectadora. Su participación es pasiva en esa experiencia de adoración solo en cuanto no ejecuta instrumentos ni participa del canto; pero vive una experiencia estético-religiosa en su percepción musical y del misterio, pues la presencia de Dios acontece en el acto de escuchar.

Aunque la música instrumental está presente en el culto cristiano, lo que ocurre de ordinario es una celebración comunitaria por medio del canto común, en la que toda la congregación participa; por tanto, todos sus miembros tienen acceso a la interpretación, que es una expresión artística y una experiencia religiosa comunitaria.

Por tanto, si se quiere tener claro cuál es el significado de la música en el culto cristiano, es necesario tener en cuenta las dos posibilidades mencionadas, tanto la expresión y participación comunitaria activa, como el momento para escuchar una obra musical creada por un artista que ha impreso en ella un significado y un valor de carácter religioso. Con esta distinción presente, se puede iniciar un análisis del significado de la música, teniendo en cuenta que...

...hay dos perspectivas opuestas desde las cuales puede considerarse cualquier obra de arte: la de su autor y la de sus espectadores [...]. Una perspectiva lo presenta como una expresión; la otra como una impresión. Desde el primer punto de vista la pregunta natural es: ¿Que lleva al artista a crear su obra, qué es lo que entra en ella, que quiere significar con ella (si tal es el caso)? Desde el segundo la pregunta inmediata es: ¿Qué es lo que las obras de arte nos hacen o significan para nosotros?<sup>18</sup>

Nos interesa abordar la significación de la música desde el punto de vista de la expresión, pues presupone que hay un significado y un valor preliminar desarrollados a partir de la experiencia religiosa, los cuales se objetivan por medio de la expresión artística. Ahora bien, se debe aclarar si es acertado adjudicar a la música la facultad de “*expresar* realidades, objetivas o imaginarias, o estados de ánimo y emociones, o incluso sentimientos hasta ahora desconocidos”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Langer, *Sentimiento y forma*, 23.

<sup>19</sup> Defez, “Significado y comprensión en la música”, *Daimón, Revista de Filosofía* 31 (2004), <http://revistas.um.es/daimon/article/download/14481/13951> (consultado el 11 de abril de 2012).

Partir afirmando que la música<sup>20</sup> consiste en una objetivación –en la objetivación de un patrón–, equivale a decir que en la música se da una expresión de dicho patrón. Por eso, cuando se habla de una obra de arte en general, se afirma que “es con frecuencia una expresión espontánea de sentimiento, es decir, un síntoma del estado de ánimo del artista”.<sup>21</sup> Éste puede, en algún sentido, abarcar la expresión de la vida de la sociedad en la que surge, en la que –como hemos observado previamente– se aprecian modos, costumbres, comportamientos, y se refleja confusión o decoro, violencia o paz.<sup>22</sup>

Ahora bien, el significado de la música puede ser analizado desde el expresivismo (significación en la música haciendo uso de la vida emocional) o desde el formalismo (prestar atención solo a la calidad de los sonidos y a la arquitectura de la estampa musical), que busca encontrar significado en la música dando por sentado que posee cualidades metafísicas.<sup>23</sup>

Esto da luz para observar que el análisis expresivista en la comprensión del significado de la música presente en la celebración de la fe involucra la relación intrínseca de los sentimientos y la emotividad en la experiencia religiosa de una comunidad. No obstante, se ha dado también la perspectiva formalista de la significación musical, que aborda los análisis de la música en el culto, y define los elementos estructurales de la música que se ha creado con fines religiosos, para determinar sus efectos en la percepción e impresión que producen dichas estructuras en la vida emocional y sus posibles significados a partir de la fe. Es importante aclarar, sin embargo, que no es una

---

<sup>20</sup> Se ha escrito música en lugar de arte puesto que la música y su relación con la celebración cristiana es el objeto de la presente investigación. Por otro lado, la música ha sido ampliamente considerada como arte en cuanto encaja perfectamente con la definición Ionerganiana: la objetivación de un patrón puramente experiencial. La música corresponde entonces, no a algo que existe por sí mismo en los sonidos o en la música como tal, sino en los sujetos que la reconocen y la estructuran, la crean y la escuchan. (Ibid., 82.)

<sup>21</sup> Languer, *Sentimiento y forma*, 33.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ver Defez, “Significado y comprensión en la música”, *Daimón, Revista de Filosofía* 31 (2004), <http://revistas.um.es/daimon/article/download/14481/13951> (consultado el 11 de abril de 2012).

posición acertada la que descansa en el formalismo, cuando intenta dar un significado metafísico a la música, tratando de encerrarla en sí misma como un elemento aislado de la estructura humana.<sup>24</sup>

Dicha estructura musical no se concibe como una arquitectura fría o férrea, pues la percepción de dicha estructura evoca sentimientos que se evidencian como conjunto de relaciones y estructuras lógicas y como expresión de los sentimientos humanos. La música no es ajena a los sentimientos en la medida en que la emotividad es intrínseca al modo en que el ser humano se relaciona con su entorno; es decir, el sentimiento siempre está presente al estar en el mundo del hombre.

Por esto, es factible afirmar que no se trata de una simple percepción de sentimientos producidos por la música cuando es escuchada, sino que la música habla de los procesos de la conciencia del ser humano y su mundo emotivo; en otras palabras, en la música se escucha al hombre.

Hablar de significado de la música equivale a determinar si ella tiene o no carácter semántico, dado que la significación generalmente ha estado asociada al ámbito lingüístico. Se mencionó, en el Capítulo 2, que el lenguaje constituye el vehículo fundamental de la significación, que –por medio de la palabra hablada o escrita– permite el desarrollo y la clarificación de la religión, razón por la cual se debe entender en qué sentido la música puede o no constituirse en lenguaje.

---

<sup>24</sup> La música no es un ser metafísico, pues ella es el resultado de la combinación elaborada de sonidos, producidos físicamente por un cuerpo sonoro que vibra generando ondas que son percibidas por el oído. Su estructura se puede notar la huella humana, ya que la música es el resultado de un proceso de experimentación que, a lo largo de siglos, ha producido resultados acumulativos y progresivos. Así, ha habido un avance en la complejidad de dicha estructura reflejada en la historia de la evolución de la creación musical. Esto ha dado lugar a diversas formas (sinfonías, preludios, conciertos, etc.) y distintos géneros musicales (ópera, danza, etc.), a partir del desarrollo que ha transitado desde la melodía a la armonía; de la polifonía hasta la monodía, y la orquestación. Para observar la evolución de la música, ver a Alsina y Sesé, *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*, 111-137. En cuanto a la música como ser metafísico, ver a Jankélevitch, “Ética y ‘metafísica’ de la música”, 7-22. La música es un objeto intencional que se distingue del sonido en cuanto objeto físico. Ver a Marrades, “Música y significado.” *Teorema* XIX/1,200, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf> (consultado el 4 de abril de 2012).

Loneragan define el arte como la objetivación de un patrón puramente experiencial inspirado en Langer. Esta autora lo precisa más al observar en la música la expresión simbólica de los sentimientos humanos. Uno y otra entienden el arte como expresión objetivada y definida en una forma lógica, por lo cual es posible decir que Langer está más o menos identificada con el expresivismo, y Lonergan, por su parte, hace una interpretación desde el punto de vista antropológico. No obstante, ambos abordan el arte desde el punto de vista de la expresión de los sentimientos del artista, de manera simbólica.

La forma como estos dos autores entienden el arte nos permitirá realizar una conexión entre la experiencia religiosa y la experiencia estética, como medio de expresión simbólica de la significación, y no solo como comunicación semántica. En este sentido, el arte corresponde a un medio de expresión simbólica de la significación de la experiencia religiosa.

Para los expresivistas, la música puede describir situaciones e imágenes del mundo, e incluso tiene la capacidad de describir sentimientos concretamente. Dicho expresivismo se sintetiza de la siguiente forma:

La música, igual que el lenguaje verbal, es un lenguaje que tiene el poder de evocar de forma precisa y definida sentimientos y emociones en todos sus matices, de manera que sería posible traducir símbolos musicales a expresiones lingüísticas referidas a la vida emocional.<sup>25</sup>

La definición anterior corresponde a un expresivismo simple, que pretendía afirmar la exactitud de la música para expresar los sentimientos; como afirma Mendelssohn, “el lenguaje verbal a diferencia de la música es deficiente para expresar nuestra vida emocional”.<sup>26</sup> Ese expresivismo se hizo más complejo y sofisticado cuando avanzó a la definición de la significación musical, no como un lenguaje exacto de los sentimientos humanos, sino solo como un símbolo de ellos.

---

<sup>25</sup> Defez, “Significado y comprensión en la música”, *Daimón, Revista de Filosofía* 31 (2004), <http://revistas.um.es/daimon/article/download/14481/13951> (consultado el 11 de abril de 2012).

<sup>26</sup> *Ibid.*



Por ende, es necesario distinguir la diferencia entre la significación lingüística y la significación en la música, ya que el hecho de que la música no tiene una significación a la manera del lenguaje hablado o escrito, no quiere decir que de suyo no contenga una significación. Además de esto, nuestras experiencias y emociones musicales son únicas, y no se pueden definir con palabras. Por eso, “la música puede objetivar emociones y sentimientos que ninguna otra cosa podría hacer”.<sup>27</sup>

La música, por tanto, no posee una significación única y concreta como ocurre en la significación lingüística, sino posee una significación simbólica. La música, entonces, ha de ser analizada como una expresión simbólica de sentimientos.

## 2. EXPRESIÓN SIMBÓLICA DEL SENTIMIENTO

Hasta aquí se ha afirmado que la música y el arte, de una u otra manera, tienen la facultad de expresar sentimientos, independientemente del ámbito desde el cual se observen, ya sea desde el punto de vista del creador o del espectador. También es pertinente anotar que toda expresión debe ser el resultado de una significación. Sin embargo, en la música, la expresión tiene una significación que no corresponde a la significación lingüística, sino a una significación simbólica, no verbal, o no tematizada.

El proceso artístico ocurre en la medida en que se da lo que Lonergan denominó *distancia psíquica*, es decir, una distancia entre el sujeto y su experiencia, una separación necesaria para que el sujeto pueda expresar su experiencia.<sup>28</sup> Dicha distancia psíquica no consiste en que un compositor expone en su obra algo así como una autobiografía emocional, sino que “capta lo que es o parece significativo, de peso, de importancia o que presenta interés para el hombre”,<sup>29</sup> de tal suerte que dicha captación es más precisa, más verdadera, más concisa y efectiva que la misma experiencia.

---

<sup>27</sup> Ibid., 77.

<sup>28</sup> Lonergan, *Filosofía de la educación*, 306.

<sup>29</sup> Ibid.

Nuestra experiencia estética obedece a un patrón o esquema, ya sea concreto (a partir de sus relaciones internas) o abstracto (como es el caso de una partitura), que representa lo percibido y se constituye así en el esquema del acto de percibir. El patrón mismo es percibido por la conciencia que organiza y selecciona, y permite la experiencia que está conectada con un patrón de sentimientos.

Para Lonergan, el patrón debe ser puro, es decir, que no instrumentalice la experiencia, de tal forma que los sentidos se conviertan meramente en un aparato para recibir y transmitir señales; o que funcionen al servicio de la inteligencia científica o solo práctica; tampoco deben estar predispuestos por una teoría *a priori* acerca de la experiencia.

La experiencia está unida a las emociones espontáneas que surgen naturalmente, y corresponde a la significación que se expresa por medio de la obra de arte misma, que no se constituye en la significación en sí, sino en la invitación a participar, a hacer la experiencia, a ver por sí mismo.

De esta manera puede entenderse que la música no actúa como la expresión inmediata o espontánea de los sentimientos: “es decir, como un signo natural del alma del artista [...]; no se trata de un signo sino de un símbolo, cuya función específica es la de articular y presentar conceptos”<sup>30</sup>, y no la de representar objetos como hace el lenguaje. Es lo que Langer llama *expresión lógica*, es decir, que expresa relaciones; “y puede significar –connotar o denotar– cualquier complejo de elementos que tenga la misma forma que el símbolo expresa”.<sup>31</sup>

Por eso, el arte es la abstracción de una forma que no es conceptual ni puede conceptualizarse, la expresión de una significación que guarda algún tipo de relación entre el patrón y la experiencia, entre lo vivido y la forma musical. Desde el punto de vista romántico, la obra musical es la expresión de los sentimientos, “entendiendo por

---

<sup>30</sup> Susanne Langer desarrolla una teoría del arte desde un enfoque semiótico que, en lo que respecta a la música, la ha llevado a revisar algunos postulados del expresivismo musical romántico. Ver a Marrades, “Musica y significado.” *Teorema* XIX/1,200, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf> (consultado el 4 de abril de 2012).

<sup>31</sup> Langer, *Sentimiento y forma*, 38.

expresión la actividad mediante la cual el compositor engendra e ilumina –da a luz– un mundo exterior de formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior”.<sup>32</sup>

Esta posición presenta debilidades en cuanto no explica de qué manera puede ocurrir el tránsito que va de los sentimientos hasta la forma musical. Es decir, ¿cómo puede la música expresar exactamente lo que ocurre en el interior sensitivo del autor? Podría suceder que se presenten varias situaciones que ponen problema: una, que la música llegue a significar algo totalmente distinto a lo que el autor quiso expresar; dos, que el autor haya tenido diversos sentimientos que no se ven realmente reflejados en la música que creó; o tres, que la música exprese algún sentimiento sin necesidad de que el autor lo haya vivido.

También es posible entender la música como capaz de expresar por sí misma diversos sentimientos (interpretación formalista). Una cierta música podría evocar a alguien un ambiente de tristeza, lo cual no quiere decir que el oyente esté necesariamente triste. Como afirmó Hospers:

La tristeza de la música es fenoménicamente objetiva (es decir, es sentida como si estuviese “en la música”); mientras que la tristeza de una persona al oírla (si se produce realmente) es perfectamente diferenciable de la tristeza de la música: la siente como “fenoménicamente subjetiva”, como perteneciente a ella y no a la música.<sup>33</sup>

Por esto, la música no puede poseer en sí misma el sentimiento sino solo analógicamente; es decir, la música contiene características similares a las que posee el ser humano cuando expresa algún tipo de sentimiento. Por ejemplo, esto puede aducirse cuando la música es lenta y con intervalos cortos y suaves, es decir, cuando tiene un carácter triste; de la misma manera, una persona triste se mueve lentamente y habla en un tono suave. Así, la expresión musical representa

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Beardsley y Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, 139, citado por Marrades, “Música y significado.” *Teorema* XIX/1,200, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf> (consultado el 4 de abril de 2012).

simbólicamente la vida emocional mediante sonidos musicales a partir de una semejanza estructural que existe entre aquella y estos.<sup>34</sup>

Dicha tristeza equivaldría al concepto que articula y presenta la música de manera simbólica, ya que las formas del sentimiento humano (fluidez, ordenamiento, conflicto, resolución, rapidez, arresto, calma o activación, etc.) se presentan también en las formas elaboradas de los sonidos y silencios de la música, como una analogía tonal de la vida emotiva.<sup>35</sup>

Por todo ello, la música puede ser considerada con razón como símbolo del sentimiento humano, en cuanto los sonidos son identificables, mientras que los sentimientos no se perciben de inmediato. La música, como forma simbólica, expresa lo que un compositor imagina de los sentimientos, es decir, mediante su propia vivencia interior trata de hacer sentir con sonidos lo inexpresable sobre la sensibilidad humana, y tiene un significado a nivel preconceptual.<sup>36</sup>

Para comprender esta capacidad de la música de establecer una relación simbólica, es pertinente recordar la función del símbolo, como significante que evoca significaciones múltiples. Una señal es de por sí meramente indicativa (como la flecha de una indicación de una vía, que tiene una connotación precisa), mientras que el “signo-símbolo” de una bandera o de un sentimiento amoroso da una amplia e inmensa gama de significados. La declaración de San Pablo podría ilustrar de manera similar lo que pasa con la multiplicidad de significados a los que se refiere un significante:

Pues estoy seguro de que ni la muerte ni la vida ni los ángeles ni los principados ni lo presente ni lo futuro ni las potestades ni la altura ni la profundidad ni otra criatura alguna podrá separarnos del amor de Dios manifestado en Cristo Jesús señor nuestro. (Rm 8,38-39).<sup>37</sup>

San Pablo, con una larga lista de negaciones, tiene el propósito de *simbolizar* su completa dedicación y entrega a Cristo. También

---

<sup>34</sup> Marrades, “Musica y significado.” *Teorema* XIX/1,200, <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf> (consultado el 4 de abril de 2012).

<sup>35</sup> Langer, *Sentimiento y forma*, 34-35.

<sup>36</sup> *Ibid.* 36.

<sup>37</sup> Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.), *Biblia de Jerusalén* (1976).

pueden usarse solo figuras representativas que evocan diversas acepciones con el propósito de reforzar la significación.<sup>38</sup>

La simbolización que caracteriza los ámbitos estéticos y artísticos, como creación libre y experiencia libre, presupone que existe una *significación ulterior*; es decir, que la obra artística es el significante, simboliza algo que de suyo es oscuro, opaco. Así, el arte desborda los límites de una aprehensión intelectual adecuada, en la medida en que significa, comunica y comparte algo que no se alcanza por los lenguajes de la ciencia o de la filosofía, sino mediante una participación activa en la inspiración y en la intención del artista.

De esta manera, dado que el arte es precientífico y prefilosófico, puede tender a la verdad y al valor sin definirlos, y puesto que es posbiológico, puede reflejar las profundidades psicológicas y trascenderlas.<sup>39</sup>

Esto indica que el propósito del símbolo no es la lógica, sino que obedece a una conciencia que procura expresar algo incomunicable e inefable. Por esto, la música –como expresión simbólica de los sentimientos humanos– hace referencia a algo que alguien ha vivido, que es expresado por medio de una forma objetivada y tangencial, sin agotar su significación.

Cuando nos referimos a la música como expresión de los sentimientos que se suscitan en nuestro yo profundo, producidos por la revelación del misterio trascendente, podemos percibir la pertinencia para poderlo realizar. Porque además de expresar una variada gama de sentimientos, afectos, remite a una realidad que no es de tipo nocional, conceptual, sino que se asienta en la experiencia de estar enamorado de Dios; es algo que está fuera del alcance de la significación lingüística.

La expresión simbólica de los sentimientos por medio de la música permite potencializar, hacer más denso, dar un marco emotivo y reforzar el significado de estar enamorado de Dios, ya que lo indescifrable de esa experiencia se objetiva en las formas musicales, que expresan lo vivido, sin agotar la profundidad de lo que se quiere expresar.

---

<sup>38</sup> Lonergan, *Filosofía de la educación*, 308-909.

<sup>39</sup> Idem, *Insight. Estudio sobre la comprensión humana*, 236-237.

### 3. EL CANTO COMO SIMBIOSIS: DE MÚSICA Y PALABRA

Una vez definidas la importancia y las posibles significaciones de la música en general, pasamos ahora al canto y su importancia en cuanto portador de la palabra que expresa el conocimiento nacido del amor religioso. El canto corresponde a una comunión que se expresa por medio de palabras, gestos y movimientos, y se constituye en un verdadero signo eficaz, que no solo expresa exteriormente los sentimientos íntimos, sino que los realiza y los hace acontecimiento.<sup>40</sup>

Desde el punto de vista formal-estético, el canto posee una expresividad única que los instrumentos no pueden alcanzar, y aun cuando no posee la exactitud y amplitud de los instrumentos, por medio de un perfeccionamiento formal, puede acercarse a esa exactitud. En el canto, la mente está conectada con la voz, de suerte que es posible crear sonidos intencionados y controlados que desembocan en la emisión. Ésta no consiste en un simple ruido o una producción onomatopéyica, sino en sonidos que pueden identificarse y articularse adecuadamente con una estructura musical; en otras palabras, el canto “puede entrar en el simbolismo vital de la música”.<sup>41</sup> Langer definió el canto como música de la siguiente manera:

Cuando las palabras y la música se juntan en un canto, la música absorbe las palabras; no solo las puras palabras y las oraciones literales, sino aún estructuras literarias de palabras, la poesía. El canto no es un compromiso entre la poesía y la música, aunque el texto escogido sea por sí solo un gran poema; el canto es música.<sup>42</sup>

Si la palabra es absorbida por la música en el canto, aunque conserva su funcionalidad como palabra, ahora es potencializada en cuanto a su expresividad e intensidad emocional, porque ya no es solo palabra, sino música. Esto indica que la palabra cantada puede ser experimentada como una expresión simbólica de los sentimientos humanos; es decir, las palabras son *respaldadas* por la expresión inefable de la música. Y no solo la palabra es respaldada por la mú-

---

<sup>40</sup> Aldazabal, “El canto y la música en la liturgia”, 10.

<sup>41</sup> Langer, *Sentimiento y forma*, 143.

<sup>42</sup> *Ibid.*

sica, sino la música también es enriquecida con la significación lingüística, de modo que la expresión musical simbólica se abre a nuevos horizontes de posibilidades gracias a la palabra.

No obstante, cuando es cantada, la palabra se hace simbólica, no solo por la posibilidad que el lenguaje tiene de expresar ideas simbólicamente, sino por cuanto se expresa musicalmente. Esto quiere decir que música y palabra se fusionan generando nuevas e infinitas posibilidades de significación. Así, cuando un compositor pone música a un poema, “aniquila el poema y crea un canto”<sup>43</sup>, e incluso los poemas más simples y menos logrados pueden ser textos muy apropiados en una creación musical.

El canto no es el resultado de la adición de una melodía y un texto. Tampoco es el encuentro ocasional de la música pura y la poesía pura. Es un gesto humano original en el que palabras y sentido no son más que una sola cosa. En el canto, el texto es portador de significaciones que la música toma de él, mientras la música, por su parte, prolonga sin fin el sentido de las palabras. Gracias a la palabra, la música puede “nombrar” al Dios de Jesucristo; por la música, la voz humana intenta decir lo inefable.<sup>44</sup>

La significación que tiene lugar en el canto se abre a una gama innumerable de significados, en cuanto pueden acontecer múltiples combinaciones producidas en las evocaciones adyacentes a las formas musicales, que están unidas al significado del texto. También la significación de un canto concreto puede abordarse desde “la denotación (el significado directo del texto) o al nivel de la connotación (el sentido global del canto)”<sup>45</sup>.

Por tanto, el significado del texto no agota la significación, en cuanto la forma musical puede generar distintas connotaciones. Se puede ejemplificar esto en el caso de un canto que contenga una letra que exprese la felicidad que produce la unión con Cristo, y que a su vez esté acompañado de una música de fondo que indica calma, reposo y lentitud, de manera que inspira a la meditación y motiva una actitud

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Universa Laus, “La música en las liturgias cristianas”, 5,5.

<sup>45</sup> Stefani, “Las comunicaciones sonoras en la liturgia”, 338.

reflexiva, gracias a los sentimientos que evoca esa felicidad vivida. Sin embargo, ese mismo texto también puede producir una actitud de gratitud y de fiesta frente a dicha felicidad, si está acompañado de un ritmo alegre, rápido o festivo.

De esta forma la connotación implica: la *palabra contenida* en el canto, el *acompañamiento instrumental*, las *formas sonoras* de dicho acompañamiento y el *ambiente* que se propicia en el lugar donde acontece, además del *propósito* que se tiene con el canto en un momento específico del culto o celebración. Más adelante profundizaremos en el canto como comunicador del mensaje de Dios.

#### 4. EL CANTO Y LA EXPERIENCIA RELIGIOSA

La experiencia religiosa no es posible sin el amor de Dios que penetra lo impenetrable irrumpiendo en lo más profundo del ámbito de los afectos del ser humano. Cuando se experimenta la belleza, el perdón, la aceptación, cuando hay una verdadera reconciliación con Dios, gracias a la hermosura de la revelación encarnada en la muerte y resurrección de nuestro señor Jesucristo, se produce un cambio trascendental de la existencia, que transforma todas las aspiraciones, significados y valores, no solo en el ámbito de la interioridad, sino también en el relacional.

Esa gratitud conduce a un anhelo de intimidad, de comunión y de conocimiento que no es motivado simplemente por el impulso innato de autotranscendencia humana o de hacer preguntas deliberadamente, sino por el amor vivido que crece deliberadamente, de suerte que se llega a compartir una fe común, en cuanto vinculada a una tradición que ha experimentado en el tiempo ese mismo impulso de amor incondicional e inmovible. Tal experiencia común de fe llega a crear lazos de hermandad y *koinonia* por la Palabra de Dios.

Todo el amor que desborda la revelación de Dios en Jesucristo no se puede contener, sino que tiende a expresarse por medio de una Palabra que no está muerta, ya que no es el resultado de una mera elucubración filosófica, sino que está encarnada en el ser, en todos los ámbitos de la vida, y sale al encuentro del otro, tanto al interior de la comunidad, como al mundo.

Aunque esa palabra revelada transforma el intelecto (los estratos cognitivos de la personalidad humana), ha inducido toda



suerte de emociones y sentimientos, propios de un estado de enamoramiento que no es un asunto solo de la razón. Por esto, en la experiencia universal de la amistad, del encuentro enamorado, existe una fuerte tendencia a la expresión de ese amor, porque todo amor que no se expresa muere.

Para hacer patente la honda experiencia de estar enamorado, un medio es la palabra. Sin embargo, cuando se trata de exteriorizar un sentimiento, la palabra es insuficiente. Si se trata de algo relacionado con lo que sentimos en nuestro cuerpo, dos personas pueden utilizar el mismo término, que posiblemente no corresponde a lo que cada uno individualmente está sintiendo. Esto, porque –como afirma Koelsch– no existe una correspondencia unívoca en el cerebro entre nuestras sensaciones, por un lado, y nuestros centros lingüísticos, por el otro; tiene que producirse una transformación de la información desde las sensaciones al lenguaje.

Por eso se utiliza la música para evocar sensaciones que se parezcan a las sensaciones que se sienten en el cuerpo.<sup>46</sup> Sin embargo, como ya habíamos anotado, pese a que dichas sensaciones evocadas por la música son más significativas que la palabra, solo pueden tener una connotación simbólica de los sentimientos.

Entonces, cuando se usa como medio de expresión de la experiencia religiosa, el canto es inspirado por el estado dinámico de estar enamorado, tanto en la palabra como en las evocaciones simbólicas del sentimiento que produce la música. Así, la experiencia del amor de Dios se asocia con las expresiones vocales que son propias de la celebración cristiana y de la vida espiritual presente desde tiempos milenarios, especialmente en la tradición bíblica judeo-cristiana. La invitación a cantar se puede expresar de la siguiente manera:

Amonesta el Apóstol a los fieles que se reúnen esperando en la venida de su Señor, que canten todos juntos con salmos e himnos y cánticos inspirados. El canto es una señal de euforia del corazón. De ahí que San Agustín diga, con razón: “Cantar es propio de quien ama.” Y viene de

---

<sup>46</sup> Koelsch, “Música, emociones y neurociencia. Entrevista de Eduard Punset a Stefan Koelsch, profesor de Psicología de la Música de la Freie Universität Berlin, 8 de junio del 2011”, *RTVE*, <http://www.rtve.es/television/20110930/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml> (consultado el 15 de marzo de 2012).

tiempos muy antiguos el famoso proverbio: “Quien bien canta, dos veces ora.”<sup>47</sup>

Esto indica que hay dos aspectos relevantes del canto en la vida enamorada de Dios, que se relacionan con la expresión de los sentimientos y con la oración. El canto va más allá de la mera expresión, es decir, no cumple la función de ser un mero adorno a la expresión (no es mera información), sino que “encarna la actitud interior y el sentimiento, haciéndolos vivos y humanos”,<sup>48</sup> reviviéndolos a tal grado que la experiencia de amor se profundiza, se gestan nuevos matices, comprensión y entendimiento. Porque el estado dinámico de estar enamorado es irrestricto, no tiene límites, es cercano en cuanto vivido, pero lejano en cuanto a las posibilidades de significación que abarca en relación con el misterio.

La oración, como medio de comunicación con Dios, no se fundamenta simplemente en la afirmación imperativa “orad sin cesar” (1Ts 5,17)<sup>49</sup>, sino es consecuencia del encuentro trascendental con Dios y resultado gratuito de nuestra experiencia de amor. No obstante, es posible que vengan tiempos de sequedad en los que se puede perder el fervor y la devoción en la oración, que desembocan en la pérdida de ese primer amor (ver Ap 2,4).

En esos momentos, el canto actúa para que la oración cobre vida, sea más plena y expresiva, y específicamente, para que la presencia de Dios se experimente y se reavive el amor. En esto radica su importancia. Por tanto, no se debe entender como simple ornamento, sino como algo que “sirve mucho para incitar los corazones e inflamarlos en mayor afecto y fervor para orar”.<sup>50</sup> Por ello:

No ha de ser considerado el canto [...] como un cierto ornato que se añade a la oración, como algo extrínseco, sino más bien como algo que dimana de lo profundo del espíritu del que ora y alaba a Dios. Con el

---

<sup>47</sup> “*Institutio*” general del *Misal Romano*, citado por Aldazabal, “El canto y la música en la liturgia”, 5.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>49</sup> Reina-Valera, *La santa Biblia* (1960).

<sup>50</sup> Calvino, *Institución de la religión cristiana*, 701.

canto “la oración adopta una expresión más penetrante. El misterio de la liturgia se manifiesta más claramente.”<sup>51</sup>

Para Juan Calvino, la oración es “el principal ejercicio de la fe, y por ella recibimos cada día los beneficios de Dios”.<sup>52</sup> Él enfatizó en la necesidad, no simplemente de orar, sino de que la voz y el canto no se vuelvan infructuosos cuando no nacen de un íntimo afecto del corazón.<sup>53</sup> A esto se refirió Isaías: “Dice, pues, el Señor: porque este pueblo se acerca a mí con su boca, y con sus labios me honra, pero su corazón está lejos de mí, y su temor de mí no es más que un mandamiento de hombres que les ha sido enseñado” (Is 29,13).<sup>54</sup>

Este tipo de oración, que incluso abarca el canto, no nace de la experiencia de estar enamorado. Por tanto, es inauténtica, no está acompañada de los afectos del corazón, sino de algún tipo de coacción en la que el participante solo reproduce palabras, e incluso sonidos, sin tener ningún tipo de identificación ni vivencia a nivel emocional ni racional.

Otro aspecto importante radica en las palabras de San Pablo cuando explica cómo debe ejecutarse el canto: “Entonces, ¿qué hacer? Oraré con el espíritu, pero oraré también con la mente. Cantaré salmos con el espíritu, pero también los cantaré con la mente” (1Co 14,15).<sup>55</sup>

Esto indica que, cuando se canta, se debe avanzar en los niveles de la conciencia humana; es decir, la experiencia no se debe quedar en mera experiencia, sino debe avanzar hacia los niveles de entender, razonar, deliberar y actuar. Cantar con el espíritu supone la presencia activa de los sentimientos que produce el estado de enamoramiento. No obstante, la recomendación de Pablo consiste en la necesidad de avanzar hacia la búsqueda de la comprensión de la experiencia.

Aunque en el canto está incluida la palabra, es posible que alguien cante alguna estrofa de un himno sin tener un mínimo de comprensión del significado y valor de lo que canta, porque ese

---

<sup>51</sup> Aldazabal, “El canto y la música en la liturgia”, 7.

<sup>52</sup> Calvino, *Institución de la religión cristiana*, 663.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 701.

<sup>54</sup> Reina-Valera, *La santa Biblia* (1960).

<sup>55</sup> Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.), *Biblia de Jerusalén* (1976).

contenido no ha pasado por los procesos de la conciencia, y por tanto, el canto mismo no puede conectarse adecuadamente con la vida emotiva, y la música solo puede evocar experiencias estéticas que no trascienden hacia el crecimiento espiritual auténtico, ya que la experiencia de amor se encuentra en un estado primitivo.

Cuando San Pablo indica que debemos cantar con la mente, nos invita indirectamente, no solo a que cantemos poniendo sentido a las palabras, sino a que componamos letras inspiradas en la Palabra de Dios dada a una tradición.

En el campo pastoral del canto, puede darse un peligro: que la música se convierta en una trampa, engolosinando a quienes participan en ella. Es importante comprender que, en el canto celebrativo de la fe, es imprescindible evitar que “nuestros oídos estén más atentos a la melodía que nuestro corazón al sentido espiritual de las palabras”,<sup>56</sup> ya que el sentido de la fe se encuentra en la meditación de la Palabra, y la fe a su vez “viene de la predicación, y la predicación, por la Palabra de Cristo” (Rm 10,17).<sup>57</sup>

En eso consiste el temor de San Agustín de que la música que soporta al canto *opaque* la Palabra de Dios por el embelesamiento que produce la experiencia estética. Por eso declaró: “Cuando llego a sentirme más trastornado por el canto que por lo que se canta, confieso mi culpa y preferiría no oír al que canta.”<sup>58</sup> Calvino hizo referencia a tales palabras:

...el mismo San Agustín confiesa haber temido, diciendo que algunas veces había deseado que se guardase la costumbre de cantar que usaba Atanasio, el cual mandaba a que el lector pronunciase tan bajo sus palabras, que más bien pareciese una lectura que un cántico; pero añade también que cuando se acordaba del fruto que había recibido oyendo cantar a la asamblea, se inclinaba más bien a la parte contraria; es decir, a aprobar el cántico.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Calvino, *Institución de la religión cristiana*, 701.

<sup>57</sup> Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.), *Biblia de Jerusalén* (1976).

<sup>58</sup> Agustín de Hipona, *Confesiones*, 263-264, citado por Nocent, “Palabra y música en la liturgia”, 326.

<sup>59</sup> Calvino, *Institución de la religión cristiana*, 702.

En el canto celebrativo de la fe hay, entonces, una unión entre la experiencia estética musical y el significado y valor de la Palabra de Dios, que puede propiciar una auténtica experiencia del misterio. Ambas experiencias se funden en una sola, produciendo una riqueza abundante de emociones y de significaciones, no solo en los momentos de devoción privada –en los que puede estar presente el canto como en una adoración profunda–, sino también en el canto comunitario, que adquiere un color distinto y unas implicaciones profundas para la fe y la transformación de la vida de la comunidad misma.

## 5. CANTO Y TRADICIÓN

Si se parte del hecho de que la experiencia religiosa no es aislada (como en el caso de Israel, cuando Dios establece alianza con un pueblo, y llama a formar parte de él), ya que el amor no puede contenerse en un ámbito meramente existencial –en cuanto su realidad es posible tanto en el ámbito de la interioridad como en el de las relaciones interpersonales–, se entiende que la comunicación del amor de Dios por medio de la Palabra ha generado una comunidad y una tradición.

En las diversas culturas y religiones del mundo el canto ha estado presente como medio de expresión y sensibilización estética, y la tradición cristiana no ha sido ajena a esta manifestación; antes bien, desde la Antigüedad ha cobrado un valor trascendental en la expresión de la fe. Si hablamos de la experiencia religiosa como algo que trasciende a una comunidad, que a su vez está fundamentada en una tradición, entonces es necesario comprender cuál ha sido el significado y valor del canto para la tradición bíblica y eclesial.

Al observar la tradición bíblica, sin ser exhaustivos, se nota un amplio uso del vocablo canto, ya que se emplea 309 veces en el Antiguo Testamento y 36 veces en el Nuevo, lo que supone que, cuando el hombre establece una relación íntima con Dios, no basta el lenguaje hablado, sino que se despiertan mecanismos de su ser que desembocan en cántico.<sup>60</sup>

La primera ocasión en la que se menciona el canto se refiere al momento en que el pueblo fue liberado de la esclavitud de

---

<sup>60</sup> Ratzinger, *Introducción al espíritu de la liturgia*, 113.

Egipto, después de atravesar el mar Rojo.<sup>61</sup> Esa manifestación de Dios inspiró al pueblo a cantar en acción de gracias, por la salvación, como expresión del regocijo que experimentó una vez fue libre de la esclavitud. De la misma manera, los cristianos festejan haber sido pasados por el agua de la Palabra, para ser lavados y liberados del poder del pecado y ser partícipes de la salvación eterna.

Aquel canto explicita que el pueblo estaba alimentado por una fe sustentada en el poder de Dios y en su fidelidad, no solo al sacarlos de Egipto, sino también cuando los acompaña hasta entrar a la tierra prometida. Ese canto nacido de la fe se expresó como una alabanza a Dios: “Canto a Yahveh, pues se cubrió de gloria arrojando en el mar caballo y carro” (Ex 15,1).<sup>62</sup> Este acontecimiento es para Israel el centro de la tradición bíblica y oral, un acto salvífico que “fue siempre el fundamento sobre el que se sustentaba la alabanza a Dios, tema básico de sus himnos a Dios”.<sup>63</sup>

Y ello no es ajeno a la posterior revelación neotestamentaria, pues así como por medio del cordero pascual y la sangre derramada en los dinteles de las casas, el ángel de la muerte no pudo tocar a los primogénitos de Israel –lo cual desembocó en la travesía por el mar hacia la libertad–, Cristo es ahora el cordero inmolado que nos libra de la muerte y nos acompaña como peregrinos y extranjeros en la tierra, hasta que sea manifestado plenamente en la eternidad el cántico perpetuo de adoración, dirigido al que está sentado en el trono y al cordero de Dios. Dicho canto retumbará “como el estruendo de muchas aguas y como la voz de grandes truenos [...]. ¡Aleluya, por que el Señor nuestro Dios todopoderoso reina!” (Ap 19,6).<sup>64</sup>

Esta consumación implica la *dimensión escatológica del canto cristiano* y la expresión del “todavía no” del Reino’. Como diría Agustín: “Pasado nuestro gemido, seremos todos consolados, unidos

---

<sup>61</sup> Ver Ex 12–15. Sin embargo, se aclara que es posible que el canto no haya sido redactado justo después de la travesía por el mar Rojo. Este canto conmemora toda la epopeya del éxodo hasta la llegada a Jerusalén. Ver Ediciones Cristiandad, *La Biblia día a día. Comentario exegético a la lectura de la liturgia de las horas*, 172.

<sup>62</sup> Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.), *Biblia de Jerusalén* (1976).

<sup>63</sup> Ratzinger, *Introducción al espíritu de la liturgia*, 114.

<sup>64</sup> Reina-Valera, *La santa Biblia* (1960).

a una sola voz, en un solo pueblo, en una sola patria, unidos a los miles y miles de ángeles que cantan”.<sup>65</sup>

La dimensión escatológica contenida en los cantos está impregnada de esperanza, de la seguridad en la promesa de la gloria postrera, y también de expresiones de anhelo de liberación definitiva, de clamor y hasta de queja:

... Yahveh, no me corrijas en tu cólera, en tu furor no me castigues. Tenme piedad, Yahveh, que estoy sin fuerzas, sáname, Yahveh, que mis huesos están desmoronados, desmoronada totalmente mi alma, y tú, Yahveh, ¿hasta cuándo? Vuélvete, Yahveh, recobra mi alma, sálvame, por tu amor. Porque, en la muerte, nadie de ti se acuerda; en el seol, ¿quién te puede alabar? Estoy extenuado de gemir, baño mi lecho cada noche, inundo de lágrimas mi cama; mi ojo está corroído por el tedio, ha envejecido entre opresores... (Sal 6,2-8).<sup>66</sup>

Existen permanentes tensiones entre la alabanza como expresión de júbilo, por la salvación y la liberación de Dios, y las penalidades que aún deben padecerse en la historia, ya que también “se deben recoger todos los sufrimientos para ser depositados en el sacrificio de alabanza”.<sup>67</sup> Por eso, en los salmos se expresan sentimientos de necesidad e indignancia, por la condición humana en su tránsito por el desierto del mundo, contaminado por la decadencia humana.

Esto significa que, en el canto cristiano, no solo existe la dimensión teocéntrica en la que se rinde tributo, honra, gloria, reconocimiento, adoración y alabanza, sino también la dimensión humana, ya que por medio de la expresión de los sentimientos más profundos de la realidad existencial, Dios sale al encuentro de sus hijos para escuchar su clamor y sus necesidades, para brindarles consuelo, esperanza, liberación de la opresión espiritual y fortaleza interior. Más adelante se profundizará en la dimensión teocéntrica y antropocéntrica del canto cristiano.

Para definir la manera como la tradición veterotestamentaria hacía uso de la música, es necesario explicitar los orígenes del término

<sup>65</sup> San Agustín, *Enar. In ps.* 85,24: Migne PL37, 1099, citado en Basurko, “Música y canto”, 36.

<sup>66</sup> Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.), *Biblia de Jerusalén* (1976).

<sup>67</sup> Ratzinger, *Introducción al espíritu de la liturgia*, 115.

“cantar”, especialmente en los salmos. En el canto se encuentra implícito el acompañamiento de instrumentos, especialmente de cuerda, cuya melodía está relacionada inequívocamente con el texto, de suerte que se orienta a resaltar determinados aspectos de contenido de lo que se proclama.<sup>68</sup>

La devoción israelita en la alabanza involucra hacer ruido (la raíz hebrea es *halal*). Indica así el uso de palabras con *expresión audible* y la lectura pública de las Escrituras; también el verbo “*zammar* (en la forma *zimmer*; que en la Biblia griega traduce *psallo*: “cantar himnos”) cubre la actividad musical, incluso el toque de instrumentos y el canto en honor de Yavé”.<sup>69</sup>

Esta forma verbal fue empleada para indicar el modo como el pueblo judío interpreta la música, e incluye el canto individual y coral, el toque de instrumentos musicales, como la bocina, la trompeta, los címbalos, las flautas y el arpa (ver Sal 150); también fue empleada más tarde para indicar el canto de los cristianos.

Este recorrido permite entrever el trasfondo bíblico-teológico que genera el *contenido* del canto en la tradición judeo-cristiana, que tiene que ver con el reconocimiento de los atributos de Dios, con el anuncio de sus virtudes (ver 1P 2,9), con la proclamación y reconocimiento de la redención efectuada en la muerte y resurrección de Jesús, que inicialmente produce una transformación existencial, y después trasciende al amor al prójimo como a sí mismo.

En el canto se adora a un Dios de misericordia que nos extendió su amor por medio de su Hijo. Por ello, “el canto de la Iglesia procede, en último término, del amor. Es el amor el que, desde lo más profundo de su ser, origina el cántico.”<sup>70</sup> La revelación de Dios en Jesucristo ha propiciado el desarrollo de la tradición cristiana en el Nuevo Testamento y la explicitación de las doctrinas que han clarificado su significado.

Dichas doctrinas se han expresado en himnos, cánticos y declaraciones que han definido la fe de la Iglesia, lo cual hace referencia tanto al encuentro del cristiano con Dios y a la multiplicidad y diver-

---

<sup>68</sup> Ibid., 119.

<sup>69</sup> Martin, *La teología de la adoración. Reflexiones teológicas, pastorales y prácticas*, 28.

<sup>70</sup> Ibid., 118.



sidad inherentes a la realidad histórico-cultural, como al proceso mismo de evolución del espíritu humano.

Es evidente, entonces, que existe gran variedad de himnos en el Antiguo y en el Nuevo Testamento que han inspirado la adoración cristiana; incluso, se han desarrollado estudios recientes que se ocupan del “descubrimiento, clasificación y evaluación de muestras de ‘himnos a Cristo’ ya vistos en la literatura de las comunidades apostólicas”.<sup>71</sup> En Hb 2,12, se aplica el lenguaje del piadoso judío (en Sal 22,22) directamente a Jesús, diciendo:

*Anunciaré a mis hermanos tu nombre;  
en medio de la congregación (o la Iglesia),  
te alabaré (lit., te ofreceré himnos).*<sup>72</sup>

Este contenido ha estado presente en el canto a lo largo de más de dos mil años de caminata histórica, tanto en la Iglesia Católica como en las iglesias protestantes. En las celebraciones cristianas, la importancia de la música fue el motor que impulsó, en gran medida, el desarrollo y la evolución de la misma a lo largo de los siglos, y que permitió a cada comunidad expresar su adoración y alabanza a Dios, por medio de la música y del canto propios de cada situación y contexto histórico-cultural vivido.

Así, desde los inicios de la Iglesia, en la época patrística, se privilegió la música vocal, ya que se consideraba profano el uso de instrumentos musicales. Por tanto, proliferó la composición e interpretación de himnos que tenían como propósito propagar la fe o diseminar herejías (como las que surgieron con el arrianismo). Con el paso de los siglos, apareció el canto llano, y alrededor del siglo VI, el papa Gregorio Magno unificó la liturgia. Propició así, tres siglos más tarde, la aparición del canto gregoriano, alrededor del siglo IX y X, fundamentado en una estructura monódica, es decir, que consta de una sola línea melódica.

El canto avanzó hacia el *organum*, que se constituyó en el inicio de la polifonía, y contaba ya con el acompañamiento del órgano, único instrumento permitido en la música de la Iglesia, desde la

---

<sup>71</sup> Ibid., 63.

<sup>72</sup> Ibid.

Edad Media hasta el siglo XV, que acompañó misas, *discantus* y motetes (incluidas las piezas polifónicas de la escuela de *Notre Dame* con compositores como Leonín y Perotín, representantes del *Ars Antiqua*), música que sirvió de soporte para la adaptación que músicos seculares hicieron a canciones profanas alrededor del siglo XIII.

Hacia el siglo XIV, los avances de la armonía eran considerados por la Iglesia como lascivos e impúdicos, a propósito de que “los compositores se dejaban llevar por las posibilidades abstractas de la armonía y el contrapunto, olvidando que la música tenía que sustentar la plegaria y servir a la palabra”.<sup>73</sup> Además, se consideraba impropio el uso de instrumentos, debido a su frecuente utilización para canciones paganas, hasta el punto de catalogar a la polifonía como diabólica.

No obstante, con Guillaume de Machaut, y con Palestrina, y sus métodos sencillos de composición, se jugó un papel importante para la recuperación de dicha música. Hacia el siglo XV y XVI, y en el desarrollo del Renacimiento, la polifonía alcanzó su máxima expresión, y apareció también la coral luterana, en la que Bach jugó un papel importante para la armonización de himnos a cuatro voces; mientras tanto, en Inglaterra, el compositor Thomas Tallis desarrolló el *anthem*, canto determinante de la liturgia anglicana de la época. También se deben incluir los más de 6.500 himnos compuestos por Carlos Wesley, que sirvieron de soporte para afirmar la fe del metodismo y la propagación del mensaje.

Se debe anotar que los avances maravillosos que aportó la polifonía en el Renacimiento, el barroco y el clasicismo con sus “canciones bonitas”, a su vez significaron para la Iglesia Católica un abandono “del canto celebrativo de los salmos, de los himnos y de los textos litúrgicos”.<sup>74</sup> Sin embargo, se gestó un movimiento que recuperó el canto gregoriano en la celebración, principalmente desde finales del siglo XIX hasta el Concilio Vaticano II.<sup>75</sup>

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, tanto en África como en Norte América, ocurrieron expresiones musicales en el culto

---

<sup>73</sup> Jarque, “El cántico nuevo. La música en la Iglesia”, 20.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid., 20-21.

que no se arraigaron necesariamente en la música “cultura” que tradicionalmente se ejecutaba en las iglesias. A finales del siglo XIX, entró en escena el jazz, gracias a las fusiones entre la música occidental y los conceptos musicales afroamericanos, y muy pronto comenzaron a transferirse los estilos de la canción profana a lo religioso, evidenciado especialmente en el *negro spiritual*, que se difundió por los medios de la industria del consumo musical.<sup>76</sup>

Ello no fue bien recibido por algunas autoridades eclesiásticas. No obstante, día a día crecía la expresión por medio de las canciones de la música popular con fines religiosos, entre diversos grupos protestantes y católicos, incluidos especialmente los grupos carismáticos y pentecostales. La llamada música *gospel* se popularizó y se extendió por los medios de comunicación, y además de ser cantada en los cultos, llegó a tener fines comerciales.

A todo este proceso musical se añadió la propuesta del Concilio Vaticano II, de que el pueblo debía cantar en su lengua materna, y de que la música en la iglesia no debía ser solo un elemento embellecedor del culto, sino expresar y estar al servicio de la plegaria. Además del reconocimiento de la supremacía del canto gregoriano y la polifonía, “se abre de par en par las puertas al futuro pidiendo que se promuevan las formas populares de la música sagrada”.<sup>77</sup>

Todo esto significa que el canto, en la Iglesia Católica y Protestante (en el caso de Colombia), se ha visto influenciado por todos los ritmos propios de cada región, de suerte que no es extraño escuchar cantos religiosos con acompañamiento de música folclórica fusionada incluso con la música *rock* y *pop*; ello es más frecuente en las iglesias evangélicas carismáticas y pentecostales de la actualidad, donde se cantan alabanzas con un pluralismo musical de amplias proporciones, que conllevan en algunos casos a experimentar un éxtasis espiritual asociado a la experiencia religiosa.

Los éxtasis que ocurren a algunas personas no siempre se quedan en el simple experimentar emocional, sino que trascienden a una entrega que se evidencia en una transformación de vida.

---

<sup>76</sup> Huckle, “Jazz y música popular en la liturgia”, 307.

<sup>77</sup> Jarque, “El cántico nuevo. La música en la Iglesia”, 22.

La contextualización histórica del canto en la tradición cristiana tiene como propósito observar la afinidad existente entre la experiencia estética musical y la experiencia religiosa comunitaria, teniendo en cuenta la diversidad de las tradiciones cristianas y la pluralidad de la música presente en dichas tradiciones. No obstante, independientemente del tipo de ritmos o estilos musicales que se empleen en una celebración cristiana, se puede afirmar que el canto se ha constituido en un elemento fundamental para el desarrollo y crecimiento de la fe comunitaria.

Entonces, la teología debe encargarse de dar cuenta de las relaciones posibles entre el culto y la cultura, entre la música y el canto como una expresión de la cultura y una expresión de la fe.<sup>78</sup> La cultura ha sido el resultado de las diversas diferenciaciones de conciencia, y nuestra labor teológica no debe consistir en “pedir a las gentes que renuncien a su propia cultura”,<sup>79</sup> sino –como lo expresa Lonergan, el teólogo, que tiene una visión pluralista– “más bien partirá de la cultura de ellos y buscará los caminos y los medios para hacer de dicha cultura un vehículo de comunicación del mensaje cristiano”.<sup>80</sup>

Es fundamental tener en cuenta la problemática relacionada con la dinámica que existe entre el culto y la cultura, con el propósito de tener claridad sobre cómo y en qué condiciones el canto puede aportar y enriquecer la experiencia religiosa comunitaria. Ello significa que el canto presenta una doble conexión, a saber, la tradición y la cultura, para que sea una experiencia verdaderamente enriquecedora que no se aleje de la tradición, pero que tampoco se abstraiga, hasta el punto de sentir que lo que hace es algo extraño a su cotidianidad.

## 6. EL CANTO COMO CREADOR DE COMUNIDAD

La música, por naturaleza, tiene la capacidad de unir a las personas, cumple funciones de cohesión social, genera lazos mientras se in-

---

<sup>78</sup> La teología es una mediación entre una determinada matriz cultural y el significado y función de una religión dentro de dicha matriz. Ver a Lonergan, *Método en teología*, 9.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 348

<sup>80</sup> *Ibid.*

terpreta o se escucha; incluso en algunas culturas se utiliza para liberar tensiones y solucionar conflictos entre las personas. Algunos estudios de neurociencia lo describen de esta forma:

Cuando se escucha música se activan las áreas del cerebro que se encargan de la imitación y la empatía, las zonas donde están las neuronas espejo que actúan reflejando las acciones e intenciones de los otros como si fueran propias; de esta forma podemos sentir el dolor de los otros, su alegría, su tristeza, imitar sus acciones. Quizás por eso, la música es capaz de tocar las emociones y crear lazos sociales, porque nos permite compartir sentimientos.<sup>81</sup>

Cuando nos referimos a una celebración cristiana, se dice que el canto crea comunidad en dos sentidos: desde el punto de vista de los músicos y cantores, y desde el punto de vista de la congregación entera. Los cantores y músicos habrán de perfeccionar su virtuosismo musical a nivel individual, pero también han de tener un tiempo para preparar juntos el repertorio que interpretarán en el culto.

Por tanto, un ministerio musical tendrá un espacio para estar unidos, para la *koinonia* y para la oración, ya que no se trata solo de la ejecución musical, sino de la expresión de la fe por medio de la música. El proceso de preparación de los músicos adoradores implica la resolución de dificultades de carácter técnico-musical y de los conflictos que se hayan tenido debido a las presiones normales de la vida cotidiana. Ello implica que los tiempos de ensayo son también un momento de liberación, cooperación mutua y de lazos de amor cristiano.

En este sentido, el ministerio musical no solo está inserto dentro de la comunidad, sino que cada uno de sus participantes ha establecido lazos comunitarios de amor. En los tiempos de ensayo de un ministerio musical se crea unidad, no solo como consecuencia de la ejecución de la música y del canto, que de suyo genera empatía, sino también por la acción del Espíritu Santo que está presente en los tiempos de adoración.

---

<sup>81</sup> Koelsch, “Música, emociones y neurociencia. Entrevista de Eduard Punset a Stefan Koelsch, profesor de Psicología de la Música de la Freie Universität Berlin, 8 de junio del 2011”, *RTVE*, <http://www.rtve.es/television/20110930/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml> (consultado el 15 de marzo de 2012).

La congregación local, reunida para celebrar la fe, ahora se encuentra unida por la acción del Espíritu, de la misma manera que en la primera Iglesia se encontraban todos “unánimes juntos” (Hch 2,1) (*epi to auto*); es decir, se encontraban en un estado de verdadera unión de los sentimientos y de los corazones en comunidad, en la nueva sociedad cristiana<sup>82</sup>, como resultado de la atmósfera de oración común en la que estaban sumergidos, que a su vez preparó el descenso del Espíritu Santo sobre ellos.

Ello significa que la celebración de la fe involucra la unidad de la comunidad, que es alimentada por la atmósfera espiritual que produce la oración y la adoración en el Espíritu Santo, que desde los días del evento de Pentecostés (Hch 2) permanece con la Iglesia y en la Iglesia para glorificar a Cristo.

La instrucción *Musicam sacram* sobre la música en la sagrada liturgia afirma que “mediante la unión de las voces se llega más claramente a la unión de los corazones”.<sup>83</sup> También declara que el canto “pone de manifiesto de un modo pleno y perfecto la índole comunitaria del culto cristiano”.<sup>84</sup>

El canto comunitario enriquece las emociones y los sentimientos que se experimentan a nivel individual, pues la vivencia es reforzada por la escucha de la entonación de los que están a la par, lo cual produce nuevas emociones que son fruto de la respuesta grupal al amor de Dios, como una reacción humana frente a la revelación de Dios que se expresa por medio de un texto unido a una melodía.

La experiencia religiosa que se ha vivido a nivel existencial no se queda encerrada en el sujeto, sino que, al expresarse en el canto comunitario, encuentra apertura, ocurre una identificación de sentimientos y una identificación con el otro, en cuanto se canta una fe que es compartida, y se superan las perspectivas personales para unirse a las comunitarias. Las emociones crecen cuando se canta en grupo porque, en la comunidad de sentimientos, quienes participan están teniendo la misma reacción emocional frente al texto que contiene el canto, que expresa a su vez una misma experiencia de fe que les ha

---

<sup>82</sup> Lécuyer, “La asamblea litúrgica. Fundamentos bíblicos y patrísticos”, 164.

<sup>83</sup> Sagrada Congregación de Ritos, “Instrucción *Musicam sacram*”, 5.

<sup>84</sup> *Ibid.*

sido transmitida en su tradición. Por ello, cantar en grupo significa compartir la misma fe.

El canto crea comunidad en la medida en que produce simpatía (*sun-pathos*); es decir, cuando se canta en comunión de sentimientos con todo el corazón y con entusiasmo expresando amor a Dios, alguien más se puede sentir atraído por tal devoción. De esta manera, una persona que no ha tenido una experiencia religiosa trascendental puede sentirse atraída cuando, en medio de una celebración cristiana, escucha y observa cantar, de suerte que se abre la posibilidad de que experimente un encuentro con Dios, e incluso puede terminar uniéndose al canto de los demás.

El canto crea comunidad en cuanto rompe con las barreras que desintegran la unidad de la congregación, de la misma manera que ocurre cuando se entona el himno nacional, que evoca un sentido de unión, de patriotismo y de remembranza de las raíces que fundamentan el ser parte de una nación. El canto resulta beneficioso para el crecimiento en el amor de Dios en cuanto “fusiona, envuelve a los que cantan como en un círculo, mezcla los grupos y las diferencias y cubre toda división”.<sup>85</sup> Cuando se canta en la iglesia, se adora a Dios, y la presencia del Espíritu compunge los corazones, los guía a la verdad e incluso al arrepentimiento.

El término celebración está generalmente asociado a algo que se realiza entre varias personas; es un acto social, formal y solemne que suele realizarse en honor a alguien; es un festejo que conmemora algún tipo de acontecimiento. Una reunión cristiana es en realidad la oportunidad para celebrar el triunfo de la cruz, la gracia de la salvación y la victoria del pueblo de Dios; por tanto, debe procurar un clima festivo y no un ambiente de tristeza lúgubre y sombrío. Si bien es necesario tener tiempos de recogimiento y reverencia ante la majestad y poder de Dios, también debe haber lugar para el festejo que Dios mismo prepara a todos sus hijos, que igual que el hijo pródigo, han decidido regresar a casa.<sup>86</sup>

El canto crea comunidad cuando se constituye en un medio oportuno para la expresión de la alegría que vive el pueblo redimido.

---

<sup>85</sup> Huckle, “Presupuestos musicales de una reforma litúrgica”, 231.

<sup>86</sup> Ver Lc 15, 11-32.

Por tanto, Dios mismo espera expresiones de gratitud, y nos exhorta a cantar, como afirma el salmista: “¡Canten al Señor con alegría, habitantes de toda la Tierra! Con alegría adoren al Señor; ¡con gritos de alegría vengan a su presencia!” (Sal 100,1-2).<sup>87</sup>

Entonces, la dimensión comunitaria del canto ayuda a la consolidación de la comunidad misma por las razones que se han expuesto. El canto se constituye no solo como un medio adecuado de la expresión de la fe, sino que es signo de la presencia real de Cristo en la celebración “y mueve a los cristianos a la oración y a la alabanza gozosa en presencia de Dios y de su misterio”.<sup>88</sup>

Cristo es la cabeza de la Iglesia que él mismo compró con su sangre, para constituirla como comunidad. Por eso, cuando la Iglesia canta, dicha acción no es solo *una cuestión de estética*, sino se convierte en *una mediación teológica* en cuanto es testimonio de la unión de la comunidad y de ésta con Cristo.

Además, cuando el canto es comunitario, no solo es signo eficaz de un misterio que se celebra, sino también del misterio mismo de la Iglesia: cada uno de los participantes sale un poco de sí y expresa efectivamente su incorporación a la comunidad que se siente alcanzada por el don de Dios.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Sociedades Bíblicas Unidas, *Biblia Dios Habla Hoy*.

<sup>88</sup> Aldazabal, “El canto y la música en la liturgia”, 10.

<sup>89</sup> *Ibid.*



## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, Antonio. *Pastoral del canto litúrgico*. Santander: Sal Terrae, 1997.
- Aldazabal, J. “El canto y la música en la liturgia.” *Dossiers* 27 (1985): 5-11.
- Alsina P. y Sesé F. *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Graó, 2006.
- Barth, Karl, y J.I. Gonzalez Faus. *Esbozo de dogmática*. Santander: Sal Terrae, 2000.
- Basurko, Javier. “Música y canto.” *Cuadernos Phase* 28 (1989): 5-40.
- Beardsley, M. y Hospers, J. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Calvino, Juan. *Institución de la religión cristiana*. Tomo II. Barcelona: Fundación Editorial de Literatura Reformada, 2006.
- Colomer, Fernando. “Estética y religión.” *Digitum*, <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/10232/1/Estetica%20y%20Religion.pdf> (consultado el 1º de abril de 2012).
- Costa, Eugenio. “Canto y música en la asamblea cristiana.” *Cuadernos Phase* 55 (1994): 19-30.
- Defez, I. Antoni. “Significado y comprensión en la música.” *Daimón, Revista de Filosofía* 31 (2004), <http://revistas.um.es/daimon/article/download/14481/13951> (consultado el 11 de abril de 2012).
- De Roux, Rodolfo Eduardo. “Experiencia de fe y creatividad artística.” *Theologica Xaveriana* 143 (2002): 473-488.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

- Douglas, J.D. y Merrill C. Tenney. *Diccionario bíblico Mundo Hispano*. El Paso (TX): Mundo Hispano, 1997.
- Duran, Vicente, Juan Scannone y Eduardo Silva (comp.). *Problemas de la filosofía de la religión desde América Latina. De la experiencia a la reflexión*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2003.
- Ediciones Cristiandad. *La Biblia día a día. Comentario exegético a la lectura de la liturgia de las horas*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.
- Equipo de la Escuela Bíblica y Arqueológica de Jerusalén (dir.). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976.
- Herve, Carrier. *Diccionario de la cultura*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 1994.
- Hucke, H. "Jazz y música popular en la liturgia." *Concilium* 42 (1969): 303-341.
- \_\_\_\_\_. "Presupuestos musicales de una reforma litúrgica." *Concilium* 12 (1966): 211-242.
- Jankélevitch, Vladimir. "Ética y 'metafísica' de la música." *Revista de Occidente*, 191 (1997): 7-22.
- Jarque, Joan E. "El cántico nuevo. La música en la Iglesia." *Cuadernos Phase* 136 (2003): 5-22.
- Juan Pablo II. "Carta a los artistas (4 de abril de 1999)." *Vatican*, [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/letters/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_sp.html) (consultado el 11 de abril de 2012).
- Kauflin, Bob. "Introducción: ¿Qué es y qué no es la adoración?" *Entre cristianos* (26 de diciembre de 2005), <http://www.entrecristianos.com/2005122612/Introduccion-Que-es-y-que-no-es-la-Adoracion> (consultado el 3 de abril de 2012).
- Koelsch, Stefan. "Música, emociones y neurociencia. Entrevista de Eduard Punset a Stefan Koelsch, profesor de Psicología de la Música de la Freie Universität Berlin, 8 de junio del 2011." *RTVE*, <http://www.rtve.es/television/20110930/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml> (consultado el 15 de marzo de 2012).
- Langer, Susanne K. *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada de una nueva clave de la filosofía*. México: Uni-

- versidad Autónoma de México, Centro de Estudios Filosóficos, 1967.
- Lécuyer, J. "La asamblea litúrgica. Fundamentos bíblicos y patristicos." *Concilium* 12 (1966): 163-181.
- Loneragan, Bernard. *A Third Collection. Papers by Bernard J.F. Lonergan, S.J.*, Editado por Frederick E. Crowe, SJ. New York: Paulist Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía de la educación*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Insight. Estudio sobre la comprensión humana*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Método en teología*. Salamanca: Sígueme, 1988.
- Maldonado, Luis. *Arte, liturgia y belleza. Teología estética*. Madrid: San Pablo, 2002.
- Martin, Ralph. *La teología de la adoración. Reflexiones teológicas, pastorales y prácticas*. Miami (FL): Vida Publishers, 1993.
- Marrades M., Julián. "Musica y significado." *Teorema* XIX/1,200 <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1190/1/MARRADES.pdf> (consultado el 4 de abril de 2012).
- Nocent, A. "Palabra y música en la liturgia." *Concilium* 222 (1989): 323-332.
- Novoa, Carlos. "Experiencia artística y ética cristiana." *Revista Javeriana* 7 (2009): 51-63.
- Pique Collado, Jorge. *Teología y música. Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio (Agustín, Baltasar, Sequeri, Victoria, Shomberg, Messiaen)*. Roma: Pontificia Universidad Gregoriana, 2006.
- Ratzinger, Joseph. *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, 2006.
- \_\_\_\_\_. "La contemplación de la belleza." *Humanitas* 29 (2003), [http://humanitas.cl/html/revista/hum29\\_2003.html](http://humanitas.cl/html/revista/hum29_2003.html) (consultado el 11 de abril de 2012).
- Reina-Valera *La santa Biblia*. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

- Sagrada Congregación de Ritos. "Instrucción *Musicam sacram.*" *Dossiers* 38 (1967): 10-25.
- Sociedades Bíblicas Unidas. *Biblia Dios habla hoy*, 1966.
- Stefani, G. "¿Es aún necesaria la música en la liturgia?" *Concilium* 42 (1969): 237-250.
- \_\_\_\_\_. "Las comunicaciones sonoras en la liturgia." *Selecciones de Teología* 40 (1971): 327-345.
- Universa Laus. "La música en las liturgias cristianas." *Dossiers* 38 (1988): 52-63.
- Weakland, Rembert. "El canto y los símbolos en la liturgia." *Cuadernos Phase* 136 (2003): 45-57.