
Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del Misterio

*Experience, Empathy and Conversion: A theology
of Music as the Epiphany of the Mystery*

RECIBIDO: 12 DE ABRIL DE 2010 / ACEPTADO: 15 DE MAYO DE 2010

Jordi-Agustí PIQUÉ I COLLADO, OSB

Abadía de Montserrat. Barcelona. España
secretaria@abadiamontserrat.net

Resumen: En nuestro entorno cultural, la pregunta religiosa actual se formula en términos de «¿cómo decir Dios?». Esta búsqueda se concreta privilegiadamente en el ámbito de la experiencia estética. En este horizonte, el autor ensaya elaborar una teología de la música como epifanía del Misterio partiendo de la experiencia, la empatía y la conversión. Se subraya la presencia de compositores que interpretan hermenéuticamente la Palabra llevándola a una comprensión empática y que va más allá de cualquier explicación. A la hora de decir una palabra sobre el Inefable y sobre el misterio de su comunicabilidad, los teólogos pueden ser sensibles a los lenguajes meta-lingüísticos, como la música y la percepción estética. En ellos pueden encontrar un camino de comunicación de la percepción estética del Misterio del Dios que se revela.

Palabras clave: Experiencia, Empatía, Conversión.

Abstract: In our cultural milieu, the religious question is formulated in terms of «How to say “God”?». This query is concretized in a privileged way in the sphere of aesthetic experience. It is within this perspective that the author proposes a theology of music, taking the latter as the epiphany of the Mystery, derived from experience, empathy and conversion. The study draws attention to composers who interpret the Word by carrying it into an empathic comprehension, which is beyond all explanation. When it comes to saying anything about the Ineffable and the mystery of its communicability, theologians ought to be sensitive to meta-linguistic languages such as music and aesthetic perception. In these they may discover a way of communicating the aesthetic perception of the Mystery of a self-revealing God.

Keywords: Experience, Empathy, Conversion.

Los cantores del Apocalipsis cantan ante la misteriosa presencia de Dios: «*quis non timebit te Domine et magnificabit nomen tuum? quia solus pius es: quoniam omnes gentes venient et adorabunt in conspectu tuo, quoniam iudicia tua manifesta sunt*» (Ap 15,4).

La pregunta surge espontánea: ¿Cómo glorificarán el nombre de Dios quienes no lo conocen? ¿Cómo cantar/buscar el nombre de Dios en un mundo como el actual? ¿Quién puede decir/saber el nombre de Dios en medio de la «Babel» contemporánea?

En la Biblia la posibilidad de decir el nombre de Dios queda reservada al canto. Jesús mismo, en la cruz, llama al Padre como Dios con el canto del salmo 21. Toda la dinámica de «decir el nombre de Dios» queda circunscrita al ámbito de la adoración y ésta no es posible sin la experiencia que lleva a la conversión.

Creo que hay que destacar que en nuestro entorno cultural, la pregunta religiosa ya no se formula en la clave de la existencia de Dios. «¿Existe Dios?» es una pregunta que corresponde a un momento de la teología y del pensamiento que en nuestro contexto occidental ha pasado ya. Pero esta pregunta se formula hoy en «¿cómo decir Dios?». Y esta búsqueda se concreta, no sólo en enunciaciones, sino sobre todo en el ámbito de la experiencia y, me atrevo a decir, privilegiadamente, en el ámbito de la experiencia estética.

Propongo, pues, estudiar los elementos de esta búsqueda y experiencia que pueden llevar a una conversión. Primero, estudiando la relación entre teología y música, desde la relación Biblia-música y la comprensión filosófica de la música como lenguaje.

Después, con el estudio sobre la dimensión teológica del «*quaerere Deum*» (*quaerere nomen Domini*) a partir de su formulación contemporánea desde la experiencia empática de la música como epifanía del misterio de Dios.

Finalmente propongo una apertura, osada y a la vez titubeante, al conocimiento del Misterio, como un intento de dar forma a lo inefable.

Así pues, propongo un intento de elaborar una teología de la música como epifanía del Misterio partiendo de la experiencia, la empatía y la conversión para poder decir una palabra significativa sobre la incomprensible grandeza de un Dios que se revela, crea y redime.

Con el canto de los redimidos se recapitula la gran revelación de Dios que se inicia en la Creación, «*sonum*» del Espíritu, y que tiene en Jesucristo su culminación. La Iglesia, que confiesa el ser del «Dios con nosotros», canta esta realidad con «cantos y himnos del Espíritu».

I. LA MÚSICA COMO META-LENGUAJE DE TRANSCENDENCIA

La dificultad de «decir», de comunicar, se da también en el arte contemporáneo. Pero esta dificultad formal, en el arte se ha convertido en un signo de modernidad. La no-forma se ha convertido en forma, y lo no-comunicable, en comunicación. La música como arte intangible participa también de esta realidad. Es, pues, un lugar privilegiado para expresar el misterio inefable de Dios y de su revelación. La liturgia lo sabe muy bien.

Visitar teológicamente el arte y la sintonía entre la teología y la música, puede establecerse como una vía para descubrir la presencia misterioso-simbólica de Dios que se revela. El «*plus*» de evocación que posee la música permite considerarla como un elemento privilegiado para la comprensión experiencial del Misterio de Dios¹.

El estudio de la relación entre teología y música, no siendo nuevo, es uno de los capítulos más olvidados del saber teológico contemporáneo². Tomo dos elementos primordiales de esta simbiosis: la relación Biblia-música y la comprensión filosófica de la música como meta-lenguaje.

1.1. *La comprensión del arte como «epifanía» del Misterio: Biblia y música*

La Biblia entiende la música como lenguaje para hablar con Dios, contiene en sí misma un libro dedicado al canto en su más alta expresión: los salmos. «Delante de los ángeles quiero cantarte» (Ps 138,1). Algunos autores atribuyen a este libro la función de puente entre la Ley y los profetas³.

Encontramos la razón fundamental del canto en el *Psallite Sapienter* del Ps 47, tan querida por la tradición benedictina como expresión del ideal de vida de los monjes. En esta manera de cantar los salmos, con gusto, saboreán-

¹ Balthasar afirma: «Lo bello volverá solamente cuando entre salvación y trascendencia, teología y el mundo perdido en el positivismo y en la frialdad del cuerpo despiadado, la forma del corazón cristiano será tan grande que experimentará el cosmos como revelación de un despuntar de gracia y de incomprensible amor absoluto. No solamente de “creer”, sino de “experimentar”», VON BALTHASAR, H. U., «Offenbarung und Schönheit», en *Verbum Caro: Skizzen zur Theologie*, Einsiedeln: Johannes Verlag, 1960, 116.

² PIQUÉ, J., *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio*. Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen, Tesi Gregoriana, Serie Teología 132, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006. RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, Milano: Jaca Book, 1996, 120. Trad. esp.: IDEM, *Un canto nuevo para el Señor: la fe en Jesucristo y la liturgia hoy*, Salamanca: Sígueme, 1999.

³ RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, 120.

dolos, sabiamente, se integran todos los factores del ser del hombre que se encuentra envuelto en esta manera de cantar y de ser canto para Dios. Si canta el cantor, canta la Palabra, el salmo, se produce una primera «encarnación»⁴.

El Nuevo Testamento presenta los cánticos y los himnos como lugares privilegiados de enunciación teológica. La lectura cristológica de los salmos se irá abriendo paso a través de los siglos hasta convertirse en clave exegética de toda la Biblia.

Antes de la Encarnación del Verbo, Zacarías *canta*, después de haber pronunciado el nombre de su hijo Juan, saliendo del silencio provocado por la visión en los umbrales del antiguo templo. María *canta* después de encontrar a su prima Isabel. Simeón *canta* la entrada del Mesías en el templo. El coro mismo de los ángeles *canta* para anunciar la maravilla de las maravillas, que el Verbo se hizo carne.

Cristo cantó con sus discípulos los himnos y los cánticos de ritual. Él mismo aprendió a cantar la «*berakhâ*» sobre el pan y el vino. La tradición evangélica quiere que Jesús cantase el salmo 21 en la cruz.

La Iglesia primitiva recibe toda esta tradición y la hace suya. Los apóstoles subían al templo para *cantar* los salmos del ritual. Estando reunidos con las mujeres y María, en el *canto* de la primera Iglesia, reciben la visita del Espíritu en forma de «*sonum*».

Los cristianos hebreos tienen que *cantar* a Dios en sus corazones. Los colosenses son exhortados a *cantar* con cánticos espirituales. Los himnos cristológicos, con pedagogía sabia y eficaz, junto con la interpretación cristológica de los salmos, serán la clave para reinterpretar la Biblia.

Si la Biblia comienza con el «*sonum*» que aleteaba sobre las aguas, culmina con el canto de la liturgia celestial⁵. Los cantores del Apocalipsis elevan sus cantos delante mismo del Cordero y de la presencia misteriosa del Dios, innarrable en palabras. El texto joaneño nos lleva a escuchar los mismos acordes de la liturgia celeste que percibimos a través de la poesía y de la belleza de la composición literaria. Nos llegan sólo por el «*excessus*» con que el autor del Apocalipsis se ve elevado a la visión descrita con colores y música. De hecho cantan el Cántico de Moisés y el grito del Aleluya⁶.

⁴ RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, 122.

⁵ Cfr. RAVASI, G. y GALLARANI, M., *Bibbia, arte e musica*, Milano: Paoline, 1992, 82.

⁶ Cfr. GRELOT, P., *Introduzione al Nuovo Testamento 9. La liturgia nel Nuovo Testamento*, Roma: Borla, 1992, 170-174.

1.2. *La música como meta-lenguaje*

La estética musical se pregunta reiteradamente por la condición real de la música como lenguaje. No existe una música universal. Hay músicas concretas que se materializan en formas y estilos concretos. El cristianismo, al menos en Occidente, ha marcado la evolución y la comprensión de la música como lenguaje y ha adoptado sus formas, especialmente las vocales, para difundir su pensamiento y celebrar su liturgia. La música, por otro lado, ha sido siempre asociada al movimiento de los «afectos», a la implicación sensible, y por este motivo ha sido considerada tanto por la filosofía como la teología como «lenguaje ambivalente»⁷.

Algunas voces de la filosofía son críticas a la hora de definir la música como lenguaje. Pero hay que reconocer que la relación música-Palabra ha dado ejemplos claros de una trascendencia que va más allá del hecho musical. Mucho más en la música litúrgica. Para destacar algunos ejemplos contemporáneos podemos citar algunas obras que llevan a cabo esta operación⁸: Olivier Messiaen (*Livre du Saint Sacrement*), Arvo Pärt (*De profundis*), Christoph Penderecky (*Passio secundum Lucam*). La relación con los sentidos se concentra en la impresión sonora del oído (y de la vista en Messiaen) buscando, mediante recursos tímbricos y dinámicos, la empatía sonora. Estos compositores interpretan hermenéuticamente la Palabra llevándola a una comprensión empática y que va más allá de cualquier explicación.

Con estos pocos elementos se puede captar el sentido meta-lingüístico de la música, ya que ésta lleva a una comprensión empática de la Palabra *in musica* que va más allá de una contemplación estética. Wladimir Jankélévitch decía: «la audición de la música puede crear el estado de gracia que largas páginas llenas de metáforas poéticas no pueden obtener [...] es la escucha que nos hace captar, revelando imprevistamente, lo inefable, lo invisible, lo inaudible»⁹.

II. *QUARERE NOMEN DOMINI: EXPERIENCIA, EMPATÍA Y CONVERSIÓN*

Dios continúa siendo formulado por nuestra cultura. Incluso los que lo niegan se refieren a una comprensión concreta de Dios. No es posible un

⁷ Cfr. SAN AGUSTÍN, *Confessiones*, X, 33, 50.

⁸ SEQUERI, P., *Musica e mistica*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 452.

⁹ JANKÉLÉVITCH, V., *La Musica e l'ineffabile*, Milano: Il Mulino, 2001, 101-102.

nombre sin una comprensión. La filosofía y la teología se han preguntado a menudo sobre esta posibilidad de decir el nombre de Dios.

Anselmo centra su particular búsqueda en el «*Quaerere Deum*» que le lleva al llamado argumento ontológico: «*Et quidem credimus Te esse aliquid quo nihil maius cogitare potest*»¹⁰. La filosofía tomista nos recuerda que un conocimiento profundo no puede limitarse al enunciado, sino que debe dirigirse al objeto en sí: «*non terminatur ad enuntiabilem, sed ad rem*»¹¹. Pero, para nuestro tema, la experiencia paradigmática sobre la comprensión de Dios es la conversión de San Agustín.

En las *Confesiones* encontramos al autor maduro que lleva la Palabra y la Escritura al ámbito de la experiencia. Dicha experiencia necesita las metáforas para ser expresada. Es el intento de describir la experiencia de lo inefable, buscar un lenguaje para la experiencia del Misterio.

Agustín confesará cuán vivo está en él el fascinante encanto de la música¹². La melodía continúa siendo un elemento de conmoción interior en el maduro teólogo y en el anciano filósofo¹³. En las *Confesiones* Agustín recuerda y revive el resonar de los cantos que tanto le conmovieron en su experiencia de Milán¹⁴. El contacto con los himnos ambrosianos, de los cuales Agustín cita fragmentos literales en varias de sus obras, impresionan íntimamente al filósofo, pasando de la escucha de la melodía a la conmoción de las lágrimas. Dos de estos momentos catárticos fundamentales se reflejan en las *Confesiones*: el pasaje de Milán y el de Cassiciacum¹⁵, y ambos encuentran una concreción común en la experiencia de lo musical.

Pero también aparece en la madurez la prevención frente a la atracción de la melodía, que en su ambigüedad es capaz de embriagar los sentidos. Agustín llega a reconocer que la Palabra cantada llega más profundamente al inte-

¹⁰ *Proslogion, Obras Completas de San Anselmo*, vol. I, ALAMEDA, J. (ed.), Madrid: BAC, 1952, 359. Cfr. POSADAS, L., «El Nombre verídico y no disimulado de Dios, en Anselmo de Canterbury, Pavel Florenskij, Jacques Derrida y Gershom Scholem», *ad manuscriptum*, Roma: 2009.

¹¹ *Assensus fidei non terminatur ad enuntiabile sed ad rem*. «La fe –escribió santo Tomás de Aquino– no termina con la enunciación, sino con la realidad» («Fides non terminatur ad enuntiabile sed ad rem»). «Del mismo modo, los maestros de la fe no pueden contentarse con enseñar las verdades de fe, tienen que ayudar a las personas a alcanzar el objetivo, a no tener sólo una “idea” de Dios, sino a hacer la experiencia de Él, según el sentido bíblico de conocer, diferente, como se sabe, del griego y filosófico», CANTALAMESSA, R., 4 de diciembre de 2009.

¹² Cfr. *Confesiones*, X, 33 (49-50).

¹³ Cfr. *Confesiones*, X, 28 (38).

¹⁴ Cfr. *Confesiones*, X, 50.

¹⁵ Cfr. *Confesiones*, VIII, 12, 29.

rior del que la escucha. Pero en Agustín la lucha entre lo que es sensible y lo que es experiencia, por lo que respecta a la música, continúa siendo una fuente de tensión¹⁶. Afirma: «cuando me sucede que soy más conmovido por el canto que por las palabras cantadas, confieso cometer un pecado a expiar, y entonces preferiría no oír cantar»¹⁷.

Agustín dará a este canto una comprensión trascendente, de movimiento, de subida¹⁸. En este sentido se puede interpretar el fabuloso sermón sobre el Aleluya Pascual, donde se dice que quien canta aleluya lo hace para sí mismo, para quienes lo escuchan y sobre todo para quien es celebrado con el canto mismo: Cristo resucitado. El canto del Aleluya se convierte en performativo, ya que hace bien a quien canta y a quien oye. En este pasaje se puede encontrar una tridimensionalidad comprensiva, interpretativa, relacional y trascendente¹⁹.

En Agustín la música se entiende como algo más que un medio, un instrumento o una clave. La Palabra se une al sonido, la melodía al sentido. La percepción del Misterio está servida. Agustín lo manifiesta en su «cuán tarde te amé, Belleza tan antigua y tan nueva»²⁰.

III. UN EJEMPLO DE TEOLOGÍA Y MÚSICA: EL ALELUYA DE HÄNDEL (1685-1759)

¿Qué experimenta un oyente contemporáneo cuando escucha los coros o las arias de *The Messiah* de Händel, cuando a duras penas conoce ni los textos bíblicos que se cantan allí y menos aún su contexto? ¿Cómo se explica que el mismo oyente pueda conocer mejor las circunstancias de la composición del Aleluya del oratorio citado, pero nada de la razón teológica, por la cual este fragmento concluye la parte cristológica de la obra? Las mismas preguntas podrían hacerse sobre las cantatas de Bach, sobre el oratorio *Paulus* de Mendelssohn, o sobre el *Te Deum* de Bruckner²¹.

Ciñéndonos al fragmento citado del Aleluya de Händel²², a pesar de la popularidad de la pieza, pocos conocen que el texto proviene del Apocalipsis

¹⁶ Cfr. *Confessiones*, X, 33, 49.

¹⁷ Cfr. *Confessiones*, X, 33, 50.

¹⁸ Cfr. *En. in Ps.*, 125, 15.

¹⁹ Cfr. *En. in Ps.*, 144, 1.

²⁰ *Confessiones*, X, 27, 38.

²¹ Cfr. FUBINI, E., «La musica e il sacro», 13-19.

²² HÄNDEL, G. F., *Messiah*.

19,6. Así pues, las exclamaciones aleluyáticas muestran a Cristo como vencedor de la muerte y rey eterno. Las largas notas *in crescendo* en progresión ascendente y la repetición constante sobre las palabras *King of Kings, and Lord of Lords*, manifiestan claramente la intención del autor. Así mismo este fragmento culmina la primera parte dedicada a las profecías del Mesías y a su encarnación, y la segunda, dedicada a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, se centra ya en la espera escatológica del Reino.

Tenemos aquí tres elementos del proceso creador: el autor recoge hábilmente los textos de la Biblia para construir un discurso sobre la figura del Mesías. El segundo elemento es la primera recepción de la música de Händel por parte de un auditorio que sea capaz de valorar la música pero también la intención religiosa del autor. El tercer elemento a considerar es cómo la música sobrepasa las barreras del tiempo y se convierte en un patrimonio humano donde experimentar los grandes movimientos de la emoción.

¿Las emociones que uno experimenta cuando escucha este oratorio responden a la significación de lo que allí se canta, o responde al de los «afectos» provocados por una música capaz de hacer vibrar los registros universales de la emoción humana?

Creo que ambas cosas. La música de Händel encierra la significación profunda y originaria del texto que interpreta. Dicho de otra forma, la música que Händel adhiere al texto aleluyático del Apocalipsis expresa el sentir del triunfo y victoria total sobre el enemigo común, la muerte, por parte de Cristo, haciendo vibrar, empáticamente, las emociones del oyente. En esa experiencia se saboreará, sapiencialmente, la contemplación del Misterio que se revela en una escena iluminada apocalípticamente.

Música y texto se identifican para hacer material lo inmaterial, para hacer comprensible lo incomprensible. Podríamos decir lo mismo del *Die Schöpfung* de J. Haydn, o de la *Messe de la Pentecôte* de Olivier Messiaen. En todas estas obras hay una experiencia que provoca empatía y puede ser el primer paso a la conversión.

IV. CONCLUSIÓN

Quizá nunca como hoy el ser humano contemporáneo tiene tanta necesidad de buscar un sentido a su propia existencia. En cierta manera, en su búsqueda, está dispuesto a escuchar, a dejarse maravillar, por una palabra sobre

Dios que lo lleve a descubrir la Palabra de Dios si ésta es percibida como viva y actuante (¿performante?).

El camino estético-teológico no es una propuesta nueva. Es una senda desdibujada. Si nos adentramos en ella, encontraremos enseguida las huellas de quienes nos han precedido en este camino. No nos sorprende estar en la escuela de Agustín, Hildegarda, Bernardo, en cuanto al estudio teológico. Menos aún nos resulta extraño encontrar a Victoria, Schönberg, Messiaen, Bach. En el fondo todos ellos hablan el mismo lenguaje. Los teólogos intentan decir una palabra sobre el Inefable y sobre el misterio de su comunicabilidad. Contemporáneamente, pienso que como teólogos no podemos olvidar los lenguajes meta-lingüísticos. En la música y en la percepción estética que lleva más allá de los límites verbales, podemos encontrar un camino de comunicación de la percepción estética del Misterio de Dios que se revela.

Bibliografía

- ANSELMO DE CANTERBURY, *Proslogion, Obras Completas de San Anselmo*, vol. I, Alameda, J. (ed.), Madrid: BAC, 1952.
- FUBINI, E., «La musica e il sacro nella tradizione ebraica», *La musica e il sacro. Atti dell'Incontro Internazionale di Studi 1994*, Firenze: Ed. Leo S. Olschki, 1997, 13-19.
- GRELOT, P., *Introduzione al Nuovo Testamento. La liturgia nel Nuovo Testamento*, Roma: Borla, 1992.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La Musica e l'ineffabile*, Milano: Il Mulino, 2001.
- PIQUÉ, J., *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio. Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen*, Tesi Gregoriana, Serie Teología 132, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006.
- RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, Milano: Jaca Book, 1996.
- RAVASI, G. y GALLARANI, M., *Bibbia, arte e musica*, Milano: Paoline, 1992, 82.
- SEQUERI, P., *Musica e mistica*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005.
- VON BALTHASAR, H. U., «Offenbarung und Schönheit», *Verbum Caro: Skizzen zur Theologie*, Einsiedeln: Johannes Verlag, 1960.