



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

Enfoques musicales y periodismo flamenco

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

La referencia invisible del canto.

Ricardo Sanmartín Arce

Antropólogo

Resumen

El artículo sobre “La referencia invisible del canto” se basa en un trabajo de campo realizado en varios monasterios benedictinos y zendos españoles, así como en el estudio bibliográfico en Roma (Gregoriana, Angelicum, Vaticano) y Silos de los textos en los que tanto los autores místicos, como otros creyentes confiesan sus experiencias religiosas y sus vivencias al interpretar el canto gregoriano. Se distingue el canto en directo del canto inserto en el proceso litúrgico que le es propio y se compara el ambiente creado en la vida comunitaria con otros ambientes. El canto inserto en el ritual afirma una referencia trascendente cuya comprensión exige el estudio del contexto social y cultural de la vida religiosa, así como una reflexión sobre los fundamentos vivenciales que validan ese tipo de conocimiento para los actores entrevistados o los autores estudiados.

La figuración con la que tanteamos todo campo de estudio es ya una primera respuesta al problema que percibimos en el primer acercamiento al mismo. Una gran parte de toda investigación consiste—más que en resolver un problema—en detener nuestro propio discurso hasta conseguir reconocer, con la apertura de nuestra atención, las verdaderas dimensiones del problema en estudio. Uno de los efectos positivos de la música o del canto es que nos obliga a detener ese discurso con el fin de que nuestra escucha sea efectiva. Esa es también la actitud adecuada cuando empezamos un trabajo de campo. Abrimos nuestra atención para escuchar la voz ajena que nos habla de un modo de vida distinto del nuestro, observamos con una mirada receptiva, dispuesta a ver lo que aún no conocemos. Con ese ánimo me he acercado a los monasterios benedictinos de Leyre y Silos y a los zendos de Beniarjò y Brihuega en distintas ocasiones, he escuchado a las monjas benedictinas de San Pelayo, y he conectado con las de San Benet en Montserrat, he rebuscado en Roma¹, en la Biblioteca de la Universidad Gregoriana, en la del *Angelicum* y en la del Vaticano, textos en los que el autor cuenta su experiencia personal del canto gregoriano o sus vivencias religiosas. Las confesiones de los autores, la observación en los monasterios y zendos, y las entrevistas a los monjes me han dejado entrever la densidad de un mundo que está en éste aunque sea otro, y al que cabe acercarse por muchos más caminos que el aquí emprendido; un mundo

1. Debo agradecer a la residencia de la Escuela española de Arqueología y Prehistoria el alojamiento que ha facilitado mi investigación en Roma desde el año 2000 al 2005. Beatriz Moncó me ayudó en la localización de informantes en Madrid, Miguel Martínez Antón en distintos monasterios y Vicente Simón en ambos zendos. José Miguel de Lorenzo me facilitó bibliografía y referencias musicales que le agradezco. Este texto no hubiese podido escribirlo sin la generosa ayuda del Padre José Luis y del Padre Bernardo Recaredo, así como del Abad P.Clemente Serna. Para un estudio más amplio de la vida monacal véase M.Martínez Antón, 2001: Conocer el monacato de nuestro tiempo. Zamora, Ediciones Monte Casino.

en el que, además de trabajar, se canta, se reza o se medita en silencio en estos momentos como se hacía hace siglos. La disparidad de su mundo y su duración en el tiempo no lo sitúan, sin embargo, fuera de la historia, sin sufrir efecto alguno de los cambios culturales. Se trata de un mundo sostenido por seres humanos que siguen atentos a nuestra historia. Desde las tendencias que esta historia esboza al ir sumando cambios y sucesos, cantores y creyentes contemplan y practican esas viejas tradiciones de oración, meditación y canto, y renuevan la expresión del sentido que tenían al integrar su interpretación en el nuevo contexto de sus vidas. Podemos seguir escuchando las canciones que Hildegard von Bingen compuso en el siglo XII, incluso cantos gregorianos del siglo IX, pero la experiencia de quienes los interpretan y escuchan es contemporánea; la liturgia en la que se integran, por más milenarias que sean sus raíces, es una celebración ritual que podemos observar hoy viva. En esa observación, y en las palabras de los informantes, se funda mi reflexión.

El canto gregoriano ha tenido en los últimos años gran difusión a través de televisión y de la venta de discos compactos, tanto en Europa como en EE.UU. El canto de los monjes de Silos llegó a ser uno de los discos más vendidos. Las ventas de libros y discos de Hildegard de Bingen también han sido muy notables. No he tenido acceso a toda la variada experiencia de quienes los han adquirido y gozado en su intimidad desde tan dispares anclajes culturales, pero sumando los casos registrados con mi propia experiencia, he de reconocer la distancia entre ese goce y la audición al participar en las liturgias durante el trabajo de campo. Me referiré, por tanto, solamente a lo observado en esas situaciones públicas. Son varias las diferencias relevantes entre el uso privado de la música –de toda música– y la participación en el acto de interpretación que le es propio, tanto en las iglesias, como en los conciertos de otros tipos de música. Contrastar un caso y otro ayuda a precisar el significado de lo que los autores confiesan o lo que los informantes cuentan al ser entrevistados. De un modo similar, el contraste entre el canto monacal y el silencio del zendo, junto con la semejanza de algunos de sus gestos, ayudará a entender algo más del oscuro referente al que unos y otros actores dirigen el conjunto de su acción. Canto y silencio son posibilidades musicales que no sólo distinguen la oración de los monjes y la meditación en el zendo, sino momentos de una misma obra sin los cuales no tendría ésta el sentido que posee. A estos he de añadir otros contrastes que, como eslabones de diferencia, enlazan la cadena reflexiva del argumento.

Cualquier espectador de conciertos, se incluya o no el canto en la música que se ejecuta, ha podido observar la frecuencia de gestos en los intérpretes. Se trata de gestos expresivos de una gran concentración. Aun cuando tengan una partitura delante y no lejos esté el director interpretando sus propios gestos, les hemos visto a unos y otro cerrar los ojos en algún momento mostrando así uno de los puntos en los que su intensa atención culmina en expresión. Son muchos los cantantes que lo hacen y no por temor al público, cuya presencia les resulta tan necesaria para alcanzar la singular atmósfera de la comunicación en escena. Movimientos de cabeza, brazos y manos resultan a veces incontrolables. Se producen sin buscar su producción ni poder evitar que nazcan de sus manos. Con esos gestos parece Joe Cocker querer efectivamente “desencadenar su corazón”, como pide a quien dirige su interpretación de la canción de B.Sharp y F.James. Gestos inevitables, en

este caso sonoros, acompañaban la ejecución al *cello* del *Cant dels Ocells* de Pau Casals. También se escuchan con frecuencia gemidos parecidos a los del músico en muchos partidos de tenis. A pesar de no ser sino un deporte, la tensión de los jugadores es grande. El riesgo profesional, la autoexigencia, la presencia del público, el propio estado físico y emocional: todo sobrecarga la presión del partido y obliga a concentrar la atención del jugador en su objetivo. Tampoco se emiten esos gemidos a propósito. Se les escapan a los jugadores en el preciso instante de dar el golpe. No es la raqueta, ni su mano, ni su cabeza quienes realizan el *drive*. Es todo el cuerpo y alma, su entera persona, quien se entrega en ese instante de tan concentrada atención. Similar atención y transparencia del sujeto alcanza el arquero en la práctica zen². Como reconoce la compositora experimental norteamericana Pauline Oliveros, al tratar de “la meditación sonora”: “imponer una dirección consciente hacia un sonido específico produce una interrupción en la atención”³. De hecho, algunos tenistas, al intentar explicar su gemido, lo comparan con el que emiten los amantes en los momentos culminantes de su recíproca entrega. Según la experiencia de los deportistas, el gemido alivia la tensión y facilita el golpe. En cualquier caso, se trata siempre de un sonido no buscado y, aunque el deporte y la música exijan estudio y entrenamientos previos, esa expresión tan íntima no se ensaya; se desencadena como una catástrofe matemática en el imprevisible instante en el que la concentración en lo figurado se traduce pasivamente en acción, esto es, cuando la atenta concentración del querer, de la persona, cruza ese misterioso punto o límite en el que su determinación se transforma en entrega y aceptación. El jugador, el amante o el músico, al acercarse a ese nivel de concentración en la imagen que se les va figurando, en su imagen de la alteridad perseguida, alcanzan un punto en el que perciben una vida en esa meta que acepta y recibe ya su persona encapsulada en la entrega por el esfuerzo de su atención. La oscura imagen del *golpe-y-el-hueco* en campo ajeno, de la *persona-amada* o del *sonido-exacto*, deja de ser imagen propia y cobra vida autónoma, presenta su efectiva alteridad y acoge la entrega. Para ello, la persona del actor ha tenido que convertirse en *pura-visión-de-la-meta*, en *sólo-sonido*, olvidándose de sí al reducir su ser a *mera-contemplación-de-la-persona-amada*. Uno de los monjes entrevistados decía que al cantar en el coro “estamos con todo el ser ofreciendo a Dios todo lo mejor que tiene nuestra persona, y nuestra persona entera”. Como cantaba S.Juan de la Cruz:

“le di de hecho
a mi, sin dejar cosa
[...] ya sólo en amar es mi ejercicio”⁴.

Al usar en mi argumentación las palabras transcritas de las entrevistas a los monjes, los textos de los místicos o los poemas de San Juan de la Cruz no pretendo confundir al lector ofreciéndole ideales difíciles de alcanzar a modo de realidad cuantificable, como si

2. Véase Eugen Herrigel: *El Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.

3. Oliveros, P.: “Sobre la meditación sonora” en P. del Campo (coord.) 1997: *La música como proceso humano*. Salamanca, Amarú ediciones, p. 275.

4. San Juan de la Cruz, 1982: *Obras escogidas* (Cántico espiritual), Madrid, Espasa-Calpe, p. 17.

aquellos fuesen un dato logrado tras detectar y medir la conducta más frecuente entre los actores. Mi reflexión se inicia tras el reconocimiento de que toda “realidad empírica es [...] ‘cultura’ en cuanto la relacionamos con ideas de valor; abarca aquellos elementos de la realidad que mediante esa relación se vuelven *significativos* para nosotros, y *solo esos*”⁵. La estrategia weberiana, continuadora de la tradición humanista que subrayaron Vico y Dilthey, reconoce el carácter focal y relativo de todo análisis sociológico. Anclamos nuestra mirada en un determinado punto porque desde él vemos lo relevante, y esto no siempre resulta ser, de un modo directo e inmediato, lo más frecuente. Esa entera entrega de la propia persona o ese ejercicio del amor del que nos hablan los monjes y poetas no implica que todos ellos estén la mayor parte del tiempo ni en un éxtasis místico, ni en el pleno logro de aquello a lo que su esforzada ascesis aspira. Todos ellos reconocen con humildad los escasos logros humanos. Son múltiples las citas que podríamos repetir de los textos de los místicos reconociendo siempre la desproporción y gratuidad de los dones recibidos. Si atendemos a sus propias confesiones, son sin duda más frecuentes la debilidad y miseria de los hombres. Pero eso no significa que aquello que tipifica la acción social observada sea la cotidiana pobreza humana. Lo que se erige en pregunta y problema antropológico, aquello que al observarlo nos cuestiona y demanda interpretación es, más bien, la rareza de la plenitud y belleza de la contemplación, de la oración y del canto, no solo después de Auschwitz y de toda guerra y violencia, sino en medio también de este *tiempo de penuria*, de enmarañada ceguera burocrática y trivialidad. Junto a la pobreza y miseria humana existen asimismo estos bienes, los confiesan en sus textos autobiográficos y en las entrevistas, así como cabe también observar sus frutos en la conducta. Son éstos, por escasos que sean, los que tipifican el conjunto de esas vidas encerradas y los que operan como sostén y motor de la acción de los hombres y mujeres entrevistados durante el trabajo de campo. ¿No debe, acaso, una ciencia social estudiar aquellas experiencias que operan como motor de toda una vida? ¿no están presentes también, integrando el contexto de esas vidas, además de su cotidiana miseria, el canto y las palabras que leen a diario en los libros sagrados? Es más, si, por breves que sean, son las vivencias religiosas las que dan sentido a esas vidas, estaremos estudiando algo efectivamente vivido por personas reales y que, además, se constituye en el referente de su búsqueda vital, en aquello cuyo significado integra, ordena y orienta la totalidad del tiempo y decisiones del actor. Por eso dicen que “*da sentido*” a sus vidas, también, pues, a ese mayor porcentaje del tiempo que transcurre cotidianamente en medio *de una noche oscura*. Sin la búsqueda esperanzada de ese sentido no existirían las vidas que aquí observamos y desaparecerían como objeto de estudio. Duración y relevancia son dos criterios diferentes, si bien cabría considerar que aquello que, por dar sentido a una vida, resulta relevante está, aunque invisible, presente y operando tras los hechos en toda su frecuencia.

También cabe distinguir la breve inspiración de todo creador y el lento paso de las horas de trabajo. Algo similar le ocurre al deportista. Claro está que la acción lograda: el golpe, la unión, o la nota dada en esa entrega, no es el gemido que los acompaña. Tampoco el llanto

5. Weber, M. 1997 (1922): Ensayos sobre metodología sociológica. Buenos Aires, Amorrortu ed. S.A. p. 65.

al nacer es el nuevo ser, sino índice de la vida que entonces ve la luz. Con el involuntario gemido descarga el tenista ese exceso de energía que, una vez llega el momento imprecisable del golpe, ya no es necesaria. Aplicar dicha energía al golpe erraría la jugada o sacaría la bola de la pista. La descarga del gemido ajusta con precisión el deseo y su cumplimiento, logra la exactitud del sonido musical; el otro, el sonido del gemido, no lo percibe el jugador –tampoco el músico– de tan atento que está ante aquello que contempla. El actor ha puesto su energía, toda su energía, pues no puede precisar ese instante que no depende sólo de su cálculo y voluntad. Son la persona amada, la jugada, o la música quienes de pronto se presentan en su contemplación y, en diálogo con su esfuerzo, desencadenan pasivamente la efectiva actualización de la acción. De ahí que al consumir en el gemido la energía sobrante –al sacrificarla– no sólo se alivie la tensión sino que se facilite la precisión del golpe. Podemos entender el gemido como indicador del sacrificio necesario para ajustar con rigor la conducta a lo que el sujeto percibe como la meta más valiosa de su contemplación.

Aunque en algunos rezos un lado del coro responda al otro, nada en la salmodia gregoriana parece equivalente a un partido de tenis y, sin embargo, esta reflexión comparativa nos puede iluminar un aspecto central del proceso que se cumple en el canto. Los monjes acuden a la capilla siete veces al día para el canto de sus oraciones (a las 6 h. Maitines, a las 7'30 h. Laudes, 9'30 h. Eucaristía y Tercia, a las 13'45 h. Sexta, a las 16 h. Nona, a las 19 h. Vísperas, y a las 21'45 h. Completas). Con puntualidad asisten al rezo en el coro. Entran en el presbiterio y antes de ocupar su silla se dirigen hacia el altar y, con las manos juntas sobre el pecho, hacen una profunda inclinación de noventa grados. El silencio inunda toda la abadía hasta que se inicia el canto. No todos los monjes siguen el texto del Oficio Divino en el libro. Son muchos años los que llevan haciendo el mismo recorrido por sus páginas y conocen ya de memoria letra y música de cuanto corresponde a las horas de cada día. Toda vez que en una de las oraciones se invoca al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, se levantan de sus asientos y repiten su profunda inclinación mientras cantan su *Gloria*. Salmos, antifonas, peticiones, lecturas y silencio se siguen hora a hora, día a día a lo largo del año, de su vida y de la historia, llenando de referencia su tiempo. No hay gestos ni sonidos incontrolados. Se trata de una liturgia que repite y despliega sus actos de un modo tradicional, previsto según la norma. No hay signos de esfuerzo, aunque sí de atención concentrada en la oración y canto gregoriano.

Su ejecución es menos perfecta que la que escuchamos grabada en un disco, sin embargo su audición resulta completamente diferente. Se trata, en realidad, de dos actos distintos. Los monjes entrevistados, conscientes del valor patrimonial del canto gregoriano, del “tesoro” artístico heredado de cuya conservación se responsabilizan, reconocen con humildad que a veces su voz es débil o su pronunciación defectuosa. “*No somos artistas*”, repiten con énfasis, ni su actuación en la abadía es un concierto. “*No hemos venido para ser artistas ni cantantes, sino para expresar con espontaneidad, con educación, con finura, lo más posible ¿no? ¡Tratándose de esas delicadezas!*”. No es fácil *expresar lo más posible* de ese delicado tesoro. No en el gemido ausente, pero sí ahí, en el desarrollo del proceso ritual, en la preparación y en el contexto que da sentido a todo ello, es donde podemos detectar el esfuerzo exigido para lograr algo que, ante todo, es oración. Algunos de los hospedados en el monasterio

también reconocen esta diferencia cuando señalan que, a su juicio, cabe distinguir “*dos tipos de gregoriano: uno más artístico, más canto, y otro más oración, más auténtico*”. No es que la estética o el arte estén reñidos con la autenticidad⁶. Más bien es cierto todo lo contrario. Lo que el informante quiere expresar es una jerarquía entre los componentes cualitativos del fenómeno, reconociendo a la oración el papel nuclear para evaluar la autenticidad de un acto que une música y rezo. Como cabía esperar, esa es también la opinión de los monjes: El canto gregoriano

“es oración porque nace de la oración. Le precede la oración. Le precede la experiencia, podríamos decir, mística, la experiencia profunda religiosa. Sin esa experiencia ¿qué hacemos en el coro? Lo primero es la experiencia personal, vamos, [...] exteriorizando la oración, como es la oración por antonomasia pública y eclesial: la liturgia, ¡eh!, la oración del coro. Claro, si no tienes esa inquietud, esa fe y esa experiencia interior dice muy poco el canto gregoriano, se reduce entonces a una música más”.

Señalan los monjes que esas canciones, cuando se compusieron, “*nacían de una experiencia muy profunda y muy rica, y de vidas contemplativas*”. De los antiguos cantos gregorianos se desconoce su autor y es difícil, por tanto, precisar su historia hasta detallar el esfuerzo ascético del compositor. Con todo, lo que sí consta es cómo entienden hoy los monjes del coro la experiencia humana encerrada en el logro del canto gregoriano.

En esa misma línea, y subrayando el valor del rezo sobre la música, se corresponde una primacía de la palabra, del texto, sobre los neumas, sobre la partitura:

“En el gregoriano, el origen se puede decir que es la palabra rezada, y luego viene la palabra recitada ya con una dominante, luego viene la cantilación, donde se ponen acentos melódicos en la recitación, que es la salmodia cantada [...] Es la perfección de esa oración [...] Por eso no se puede separar en absoluto. Además sería un canto ridículo si no le precede lo otro, la experiencia, [...] y luego por el mensaje que lleva [...] Es la palabra de Dios que estamos recreando o poniéndola al nivel de lo humano [...] Sobre todo es la palabra. Por eso, aunque sea recitao, hay que hacer la frase bien hecha, con los tiempos de silencio –do y la, tiempos silábicos– en la mitad del verso, del salmo; las entradas suaves, las terminaciones suaves, y entre la entrada y la terminación [...] hay también pequeñas distinciones [...] por eso el gregoriano parece muy sencillo pero es muy difícil. Siempre lo más simple es lo más difícil”.

Con todo, a pesar de la difícil sencillez y de la pobreza de recursos del gregoriano, “*no hay monotonía [...] porque estamos pronunciando palabras distintas, y según sea la palabra, lo que estás diciendo, el sentimiento que pones, lo que te expresa, le pones vida, le das un crescendo*” con el que varía el resultado. Para ellos es claro que

6. Para un estudio etnográfico más amplio del papel de la autenticidad en el arte contemporáneo véase R. Sanmartín, 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Ed. Trotta.

“las melodías gregorianas están al servicio del texto litúrgico del cual han nacido [...] han nacido de allí. [La música] es como la sierva de la señora que es la palabra. Está acompañando a la palabra, está realizando la palabra, está al servicio de la palabra, pero a la vez tiene su independencia [...] aunque en general suele coincidir el acento melódico con el acento de la palabra, silábico, a veces hay que [...] disimular un poco el acento de la palabra [...] buscas ahí la armonía, están ayudándose la una a la otra, [...] la una no es nada sin la otra, sobre todo la música”. Finalmente, “la melodía se hace obediente a la palabra de Dios. La melodía gregoriana amplía el lirismo de los textos y —es interesante esto— si no amplía el contenido inteligible, amplía la inteligibilidad [...] sigue siendo misterio, pero habría el poder de entenderlo un poco más [...] Según lo exige la palabra bien hablada le ponemos la música que mejor le convenga para exaltar o revalorizar eso”.

También en Leyre señalaba el abad cómo: “las melodías gregorianas han sido compuestas con gran acierto y sabiduría, a fin de esclarecer el sentido de las palabras”⁷. Por ello, en la notación musical resulta que “*los signos de puntuación del gregoriano son el equivalente, también están cogidos de la puntuación del texto*”. En última instancia, comenta otro informante, el compositor gregoriano “*ha sacado la música que esa palabra tenía dentro, no ha puesto una música debajo ni al lado de la palabra: ha sacado la música que tiene dentro, por eso el gregoriano da paz, equilibrio, invita a la oración, porque la palabra es palabra de Dios, que la paz es inspirada, dice siempre algo e invita a algo*”.

Aunque muchos, entre ellos Stravinski, han subrayado que “la visión del gesto y del movimiento de cada parte del cuerpo que produce esta música constituye una necesidad esencial para llegar a asimilarla en toda su extensión”⁸, la diferencia que todos constatan entre el disco y la audición en el lugar no reside sólo en la observación directa, auditiva y visual a la vez. También se puede observar en directo un concierto de música sacra en un teatro o en una iglesia y, sin embargo, se trata de hechos diferentes. Monjes, huéspedes y expertos destacan el valor de la integración litúrgica del canto como un elemento más de la vida en los monasterios: ése es el contexto de su sentido específico al que se suman luego las otras diferencias. Ver cantar —reconoce un informante— implica que el canto “*no solamente nos entra por los oídos, sino que nos entra también por los ojos, por todos los sentidos, y la sensación, las vibraciones: por eso conmueve*”. Para los monjes no es un concierto,

“¡es la celebración de la Palabra de Dios! Pero es que ¡es muy serio!” —insiste el informante con gran énfasis— “*¡estás en la presencia de Dios! [...] Ya el mero hecho de reunirse todo un montón de gente en una iglesia ¿quién les ha llevado allí? Ya, puede haber... dicen: muchos vienen a escuchar el concierto, pero hay muchísima gente que [...] están a lo que están y son conscientes del mensaje que estamos transmitiendo y que vivimos. La gente, a*

7. Calahorra, P. y Prensa, L. (coords.) 1997: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, p. 181.

8. Stravinski, I. 2005: *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Alba Editorial, p. 87.

muchos les conmueve, les toca, y fíjate [...] qué toque más sutil, sin ideología, sin intentar convencer a nadie, ni proselitismos ni nada, simplemente es un toque a lo más profundo del ser, que muchos lo llevan ahí, pues, dormido totalmente [...] y a veces se dan verdaderas conversiones. [...] Me decía un alemán. ‘Mira, J.L., vengo a Silos solamente por escuchar los aleluyas, porque ahí es donde veo la contemplación pura’, y es verdad”.

En realidad, los visitantes sólo ven a los monjes reunidos en el coro, no ven su *contemplación*, aunque sí que perciben que ese canto no va dirigido al público que llena la iglesia como si fuese la audiencia de un concierto. Tampoco en el zendo se ve la meditación, sino que se nota que todos la están intentando hacer. También al entrar en la sala de meditación, y habiendo unido sus manos sobre el pecho, todos hacen una profunda inclinación. En la sala no hay mueble alguno. La sala está completamente alfombrada. Todos entran descalzos y, tras esa inclinación se sitúan alrededor de las cuatro paredes. Un visitante pregunta al maestro zen a quién va dirigido ese saludo, ya que no ve ninguna imagen en la sala. El maestro no da una respuesta directa. En vez de razonar con él y explicar el hecho, invita al visitante a que observe cómo lo hacen todos y, con un poco de paciencia, verá el sentido de ese gesto de respeto. Suena la campana y todos comienzan la meditación de cara a la pared, con los ojos abiertos y bajos, reposando una mano sobre otra con las palmas hacia arriba, cruzando en loto las piernas o de rodillas, sentados sobre los talones con la ayuda de unas almohadas firmes y redondas. Salvo el golpe en la espalda que alguno de los reunidos pide al maestro, todo es silencio hasta el nuevo gong de la campana que indica el fin de la sesión.

En la abadía y en el zendo esa profunda inclinación no sólo encarna un respeto, sino que encierra en sí la señal de una referencia, revela comunicación con *quien* recibe ese respeto. Se trata de un referente trascendente e invisible cuya posibilidad se afirma en el gesto. Observamos el gesto repetido incluso en la soledad de la capilla o del zendo, cuando quien se inclina cree ser el primero en ocupar ese espacio. No es, obviamente, ante un observador oculto por la escasa luz del amanecer ante quien se inclinan. Tampoco se dirigen unos a otros recíprocamente, ni a la suma de ellos mismos. El conjunto de todas las sesiones de meditación, de *za-zen*, las comidas en silencio, el trabajo en la huerta de la abadía, en la biblioteca, la reunión en el coro a lo largo de las siete *Horas* del Oficio Divino... todo ello constituye una acción sostenida en el tiempo que atestigua, con mayor amplitud que un gesto ritual, la solidez de su figuración colectiva, una figuración que ve reforzado su intento en el proceso colectivo de objetivación. Como reconocen los informantes, el canto

“es también una oración contemplativa pero exteriorizada, de alguna manera comunicada, con unión, es comunitaria. Dice Cristo: cuando dos o tres en mi nombre se reúnen a orar, allí estoy en medio de ellos, pues entonces, al cantar, no solamente expresamos lo que tenemos, sino que lo compartimos. De ahí lo importante que es la oración comunitaria, porque hay incluso físicamente, por las vibraciones, también ayuda, comunica, y por eso tiene tanta fuerza una asamblea cantando aunque sea a voz en grito, porque es la expresión de lo inexpresable, de lo que han contemplado dentro [...] Impresiona a veces el canto del coro, no por las voces, que a veces cantamos pocos, sino el número, la comunidad [...] somos

conscientes de lo que estamos haciendo, no porque nos oigan, porque igual... [refiriéndose a la presencia de fieles] ¿qué importa que no haya nadie? Estamos cantando con el corazón y con la expresión y nos estamos comunicando y despertándonos unos a otros. Por eso es tan importante la oración comunitaria”.

En toda época y lugar ha resultado difícil precisar la vivencia religiosa. Nunca ha sido fácil sostener la fe en la que el ser humano se sustenta. De ahí el valor de todo logro cultural que ayude a anclarla en la experiencia humana. No ya “definir la religión, sino encontrarla” es el “problema” que reconocía Geertz al inicio de su estudio sobre el Islam. Según el autor: “Se trata justamente de descubrir qué tipos de creencias y prácticas sostienen a qué tipos de fe bajo qué condiciones”⁹. En nuestro caso, la palabra del Oficio Divino o de la Lectio divina sí que habla de “las últimas, las decisivas cuestiones” y, aunque se formule con la rotundidad y belleza de “una noción completa del mundo”, su comprensión y aceptación ha exigido encarar la radicalidad de la existencia, la oscuridad del misterio o la sorprendente luz de una revelación inefable. Según cuentan los actores, percibir la radicalidad o sentir el impacto de esa oscura luz puede acontecer en una sencilla y directa experiencia, si bien nada de ello es fácil de comprender. En el campo de la fe siempre sufren los actores la tensión existencial entre la firmeza y seguridad de la vivencia y la inseguridad racional ante la inverosimilitud de lo vivido. Por eso, a pesar de que los monjes reconocen que el voto más duro de cumplir es el de la obediencia, el que implica asumir el peso de la convivencia, es a su vez tan valioso contar con la comunidad como ayuda en la objetivación de una fe cuyo sentido se orienta hacia aquella referencia invisible. De ahí la insistencia de los informantes en valorar el hecho comunitario del canto.

Si repasamos lo que nos han ido confesando los monjes veremos cómo se encadenan las razones en un orden orientado a un objetivo. Desde la composición de la música hasta su ejecución coral en la vida diaria de la abadía, la etnografía nos muestra las estrategias con las que han logrado crear un sentido personal y religioso que orienta su estilo de vida. Todos insisten en el origen contemplativo de la composición, por más anónima que ésta sea:

“Es el misterio de la contemplación quien hace cantar a la persona humana en canto gregoriano [...] no es música profana, ni la música de una sola persona. Todo el mundo reconoce la pureza de este canto, la impresión que da de recogimiento, de paz [...] El cantor] sobre todo obedece a su contemplación”¹⁰.

Contemplar no es algo que se pueda improvisar. Si el gregoriano se funda en la contemplación ésta, a su vez, presupone un estilo de vida entero como contexto de su eficacia. No otra cosa cabe decir de cada estilo musical. No me refiero solamente a las diferencias

9. Geertz, C. 1994: *Observando el Islam*. Barcelona, Paidós Studio, p. 17.

10. Jeanneteau, J. 1985: *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética*. Abadía de Silos, Studia Silensia XI, pp. 445-446.

que la comparación arroja entre las tradiciones musicales de las distintas culturas. Dentro de una misma cultura encontramos contextos muy diferentes tanto en el origen compositivo como en el uso y ejecución de la música clásica, el canto jondo, la música popular, el jazz... Tras cada uno de ellos late una concepción del vivir y traen consigo un ambiente distinto. Se encierra todo un mundo en la rotundidad de una ópera de Verdi diferente al que vibra en la vitalidad de un vals, distinto también al de un concierto de Bach o al de ese sencillo y hondo respeto que arranca a Casals su gemido cuando interpreta al *cello* el anónimo y popular *Cant dels Ocells*. Aunque hay semejanzas en esa singular unión entre compunción y gozo, es otro el estilo de vida que sostiene como su contexto propio al canto gregoriano. Por más que lo sienta, y a diferencia del *cellista*, no puede el monje gemir mientras canta. Su contemplación entraña toda una vida de oración, de lectura y meditación, de vida comunitaria, de atenta consideración de esa palabra cuya música intenta desentrañar. No sólo por su origen y antigüedad, también por su espíritu o estilo, el gregoriano todavía conserva la marca del minimalismo musical al servicio de la palabra, como han reiterado los informantes. La lectura sentida de los acentos y pausas del latín, la cantilación, melismas y *jubilus*, nos los presentan los cantores casi como un corolario que se desprende de la lectura de la palabra escrita en los salmos, himnos y antifonas. Con todo, para captar ese poético nacimiento hay antes que penetrar no sólo en el significado del texto, sino en su verdadero sentido, en ese invisible referente semántico al que apunta su honda inclinación y el conjunto de su vida. Sin duda, el desarrollo que sufre la lectura de sus acentos y pausas al ponerle vida, sirviendo a la palabra, ayudándole, expresando el lirismo que encierra “*con la música que mejor le convenga*”, traduciendo en sonido las mociones del alma que el sentido de lo leído suscita, y sumando la voz de cada cantor en una unidad en la que ninguno destaque, todo ello produce la sensación de que nadie ha intervenido más que obedeciendo. El voto de obediencia parece cumplirse en una música que pretende no ser más que un mero énfasis coral de un texto cuyo autor es *El que Es* y no tiene nombre. Lo único que parece escapar es el *jubilus*, el aleluya que el informante ejemplifica cantando un “*Ab, a-a-á*” mientras lee una partitura: “*¿No dice nada! ¿ves? ¿ves lo que digo? La explicación, la expresión de lo inexpresable: a-a-á ¿qué canta? Nada, el corazón. ¡Je, je! Pero tiene un orden y una... increíble!*”.

La repetición de un sonido sin texto, que es mero júbilo y, aún sin palabras, expresa alegría, la interpretan los monjes leyendo los neumas escritos en la partitura. Lograr en esa expresión una espontaneidad auténtica obedeciendo a la partitura exige ensayos, aprendizaje del latín, ejercicios vocales, lectura y meditación de los textos. Del mismo modo que el tenista entrena mil veces el golpe como preparación antes de enfrentarse de verdad a su adversario, también el músico ensaya la partitura y el monje su canto. Unos y otros no pueden lograr sus objetivos si, además de ese estudio y ejercicio, no cuidan su dieta, sus posturas y hábitos y, además del cuerpo, preparan su alma. Todo ese aprendizaje implica volver una y otra vez sobre la misma operación para ir conociendo los pasos que ha de dar no sólo el cuerpo, sino el corazón y el alma del sujeto, hasta llegar al punto deseado. Implica, sobre todo, acostumbrar la propia persona a los cambios que ha de sufrir para ajustar su orientación en la dirección a la que ha de atenerse. Ese enorme y largo esfuerzo

–verdadera ascesis en el caso de la vida de oración– sujetando al sujeto se encamina, en realidad, al logro de su libertad. Aunque se parezcan, no hay dos partidas de tenis iguales. Como reconocía Casals cada vez que interpretaba a Bach “tiene que ser distinta. No podía ser de otra manera. Así es la naturaleza, y nosotros somos naturaleza”¹¹, de lo contrario, comentaba la cantante Billie Holiday, “no será música, sino práctica cerrada, ejercicio o cualquier otra cosa menos música”¹². Desde la Edad Media se cantan los mismos rezos, y se repiten a lo largo de las *Horas* de cada año litúrgico y, sin embargo, cada acto de oración es único. No podría ningún tenista profesional dar un buen golpe reproduciendo mecánicamente lo ya repetido en los entrenamientos. Es la percepción real del adversario al otro lado de la red, la captación de todo el ambiente de la competición, lo que dispara la atención del deportista. La meta del aprendizaje es alojar en el patrimonio personal el repertorio de los recursos estratégicos necesarios para cada objetivo. De ese modo se dota al sujeto de la destreza necesaria para que su atención quede libre, centrada sobre la novedad que importa tan pronto se presenta, sin distraerse con aquellos movimientos anímicos y corporales básicos que, si bien son requeridos por la tarea, ya han sido mecanizados por el aprendizaje. Encarar la persona del adversario, su viva realidad, el reto que la profesión le presenta en ese instante, exige de él atenerse a ello plenamente, y para eso necesita contar con toda su libertad. Es siempre en esa tensión máxima entre libertad y atenimiento donde la persona rinde lo mejor de sí misma. El carácter máximo de esa polaridad dibuja un límite, y son los límites los que dan la forma a la figura humana.

En el caso del monje no hay más adversario que él mismo. Su ascesis se encamina hacia la oración, hacia el logro de una apertura de la atención que le permita darse cuenta de que, según sus palabras,

“estás en la presencia de Dios! [...] La vida contemplativa [...] precisamente es el silencio, el recogimiento. La Lectio Divina le precede, que es la meditación. A la meditación le sigue la contemplación. Entonces de la contemplación sale la explosión de eso contemplado [...] la comunicación, es la alabanza que ya es la oración por antonomasia, la admiración hacia Dios, la acción de gracias [...] Entonces como hermanos necesitamos comunicarnos. Entonces la oración nace de ese silencio, o gestada en el silencio, ¡eh!, y en el desasimiento de todo [...] En realidad lo que expresas, o intentas, es el sentimiento, que es la fe, que es el corazón, que es el amor, la fe, la esperanza. La esperanza es algo inasible, intocable; como decimos: ni se ve, ni se toca, pero se siente y se vive, es real. Entonces ¿cómo expresamos esa realidad, esa realidad espiritual?”

Claro que, también aquí, esa expresión de lo inefable sólo puede lograrse si, superados el aprendizaje y el ensayo, el cantor entona su canto como un acto de oración, de diálogo, esto es, si percibe –como el tenista– la presencia real y viva de ese Otro a quien dirige la acción de su entrega. Es entonces cuando el canto deja de ser ensayo o concierto y se convierte

11. Citado por J. Estefanía en “50 años sin Bird (y algunos menos sin Cortázar)”, *El País* 22-9-2005, p. 15.

12. *Ibid.*

para el intérprete en comunicación, en una entrega a Alguien que lo acepta y recibe. El reto que encara el monje en su vida contemplativa trasciende sus fuerzas. Percibir en el silencio y comunicarse con Dios, oculto y sin nombre, parece un imposible a la luz de la razón discursiva; algo cuyo intento exigiría el uso de toda la energía vital, de la vida entera, y aún así no tendría la garantía de alcanzarlo. Si a ella tuviéramos acceso, quizá fuera posible escuchar en esa vida de ascesis el gemido del orante. Con todo, sin lamento y con humor, otro informante —que calificaba la silla del coro como “*nicho vertical*”— confesaba en voz muy baja, queriendo hacerme oír el silencio mismo en mitad de la entrevista: “*s-s-s ¡escuche! ¿Vd. se da cuenta? El silencio habla del dolor... dice unas cosas tremendas a veces ¡eh!. A veces dice: ‘enfrentate con ti mismo, no te escapes’. Otras veces: ‘no tengas miedo, sé valiente.’*”

Son muchos los registros de campo y entrevistas en los que consta cómo viven los artistas su esfuerzo creador. La proximidad entre la experiencia del artista y del monje en este punto es patente, más aún cuando la vida de oración alcanza una expresión cantada. El morir para renacer en la obra, esa entrega plena de sí mismo, indica con claridad no ya el exceso, sino la totalidad de las energías invertidas en la operación. En este caso ninguna sobra. No hay gemido sino un canto tranquilo, un canto que, si bien puede nombrarlo, no lo emite en el propio canto:

“¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?”¹³.

Aquí, toda tradición mística y estética insiste tanto en la necesidad de una ascesis, como en la gratuidad de los dones recibidos. Ambas cosas van unidas, pero no hay una proporcionalidad medible por el asceta. No cabe predecir científicamente los resultados. Se trata de un saber no científico que centra su atención en la palabra y su vivencia interior. Percibir y comunicarse en el silencio y hallar en él el canto exige un trabajo interior continuado que mueva al sujeto cambiando su posición, su orientación, su actitud y apego en todo. Para afrontar el difícil reconocimiento de ese mundo interior necesita el asceta contar con la mayor libertad. Para dedicar toda su energía y atención a esa tarea ha de tenerla disponible, ha de poder contar con ella, ha de encarar el reto con la más plena de las disponibilidades, pues tampoco está en su mano, ni puede prever qué cambios ha de hacer, qué preciso movimiento interior se le va a exigir. Para hallar la presencia escondida del Amado se requiere una búsqueda esperanzada, pero ésta discurre por caminos sin trazar. Por más reglas, orden, votos, disciplina y horarios a los que se atiene el creyente, nada de eso le vadea el paso a ese referente trascendente ante el que se inclina y al que dirige su canto. Lo que consigue es situarse ante el umbral, sostener su atención ante el mar abierto. Para acertar en la diana tendrá que trazar estelas con su canto, y para ello necesita libertad. ¿Cómo sabe, entonces, sin camino y “en una noche oscura”, que es en esa dirección donde hallará su estrella? ¿Cómo, sin poder comprobar con experimento alguno, llega ese saber a saber lo que sabe?

13. San Juan de la Cruz, op. cit. p. 13.

Si nos atenemos a lo observado en el trabajo de campo, a lo indicado por los informantes en las entrevistas, o a lo confesado por la práctica totalidad de los autores en los textos de la tradición mística, encontramos tres formas, al menos, de fundar su conocimiento: por experiencia, por el testimonio personal de los demás creyentes, y por la calidad moral del bien percibido en el encuentro de la contemplación. Como ya hemos visto, no sólo hablan los informantes por propia experiencia, sino que así lo confiesan los místicos en sus relatos autobiográficos y lo confirman los expertos¹⁴. Ni unos ni otros refieren una información que hayan obtenido de segunda mano o mediante la lectura. Hablan de algo que les ha sucedido a ellos de modo absolutamente personal. Entre las innumerables veces que a esa experiencia se remite Santa Teresa de Jesús, baste como ejemplo su afirmación:

“y dígoles, porque lo sé por experiencia, que el alma que en este camino de oración mental comienza a caminar con determinación [...] va comenzado el edificio en firme fundamento [...] yo lo he probado y visto [...] muy muchas veces (yo tengo grandísima experiencia de ello, y sé que es verdad, porque lo he mirado con cuidado, y tratado después a personas espirituales)”¹⁵.

Se trata de afirmaciones que siguen a la descripción de un encuentro inefable que, además, imprime “una certidumbre que queda en el alma”¹⁶. Se trata, por tanto, de “experiencia directa e inmediata de presencia percibida, [...] la experiencia de una realidad obtenida por una unión de amor. No se trata, hablando con propiedad, del conocimiento de un objeto particular, sino de la comunión con un sujeto, de donde se deriva el carácter intensamente personal de tal experiencia”¹⁷. Lo vivido en esa experiencia posee para los informantes tal fuerza que faltarían a la verdad si negasen la realidad del encuentro, aunque no acierten a explicarlo. Tampoco el observador tiene acceso a esa experiencia interior más que viendo el conjunto de la vida de los actores que sostiene lo afirmado en la coherencia de su estilo de vida.

Reforzando esa impresión de realidad, y ayudando a objetivarla, se suma el testimonio de los demás miembros de la comunidad. No es sólo uno quien se inclina al acudir al coro. Se trata de un gesto repetido por todos los monjes, del mismo modo que son todos ellos quienes repiten las palabras de los salmos, las notas del canto, el rezo, el trabajo, la obediencia a la llamada del toque de campana. Con la aportación de cada uno crean la vida en comunidad, y en ella se apoya el conocimiento al que accede cada cual en su

-
14. Entre los clásicos, véase William James, 1901-02 (1999): *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona, Península, y como estudiosos contemporáneos: Juan Martín Velasco, 1996: *La experiencia cristiana de Dios*. Madrid, Trotta. Asimismo, en la misma editorial, 1999: *El fenómeno místico. Estudio comparado*, y 2004: *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Panikkar, R. 2005: *De la mística. Experiencia plena de la vida*. Barcelona, Herder.
15. Santa Teresa de Jesús, 1982: *Su vida*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A. p.67. Véase también pp. 61, 62, 66, 68, 70, 74, 76, 119, 122, 132, 140, 141, 151, 157, 161, 167, 200, 221, así como en 1982: *Las moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A. pp. 69-70.
16. Santa Teresa de Jesús, 1982: *Las moradas*, p. 69.
17. Léonard, A. 1952: “Recherches phénoménologiques autour de l’expérience mystique”: *Le Supplément à La Vie Spirituelle* 23, p.469. Citado por Martín Velasco, J. 1999, op. cit. p. 376.

vida de oración y canto. Como señalaba Mauss, “al pedir con frecuencia a las conciencias particulares la presencia de fuerzas colectivas, el acto [...] que está implicado [...] mantiene precisamente su existencia ideal”¹⁸. Pero esa presencia de lo colectivo ha sido, a su vez, creada previamente por los actores. Al entrar en cada zendo o en una u otra abadía, el silencio, el gong o el toque de campana, la luz que llega desde el claustro, el frío de la iglesia, el olor del incienso, todo ello remite, como un recordatorio inmediato, a algo más que una u otra de las reglas. Comentaba un monje que obedecer el toque de campana “cuesta [...] porque te interrumpe tu propia voluntad de lo que estabas haciendo, [...] si no hay fe eso no se soporta. Pero yo lo soporto porque [...] la campana es la voz de Dios que me llama para algo muy importante que es cantarle sus alabanzas”. Un canto que, al ser colectivo, “las energías provenientes de muchos participantes actuando juntos se amplifican, refuerzan y sostienen los efectos”¹⁹. Pero ¿por qué esa actuación colectiva confirma al sujeto? El monje subraya el apoyo en la fe, a la vez que reconoce el coste, la fragilidad de quien recibe esa fe. El don invisible de la experiencia personal sufre el embate del mundo visible, exterior a esa vivencia y, a pesar de la “certidumbre que queda en el alma”, son innumerables las instancias que reclaman la atención del sujeto en direcciones que le apartan de aquélla a la que el canto apunta como referencia. La vida en común viene en su ayuda. Se trata de una ayuda peculiarmente productiva, pues esa vida en común no nace, sin más, ella sola, sino que es creada, a su vez, por los individuos. Cada miembro de la comunidad aporta la energía de su esfuerzo personal. Cada monje cumple su parte, observa las reglas, trabaja y reza, encarna en sus gestos el símbolo compartido de su fe, y entrega al grupo la cuota de su testimonio. De ese modo se logra crear un ambiente que se respira en cada esquina del claustro, en cada hora. Cada aroma y sonido remite a la unidad total en la que tiene la plenitud de su sentido. Cada parte no sólo se puede usar para representar al todo, sino que encierra dentro de sí ese todo que estalla como vivencia al ser percibido por los creyentes que ha contribuido a integrarlo, a crearlo con su participación. Todo ambiente opera de ese modo. Cada partícipe entrega su energía, pero al sumergirse en él recibe la suma del total que se ha ido integrando. La comunidad se convierte en tierra fecunda que devuelve a cada uno la misma naturaleza de lo que entrega, si bien en una dosis multiplicada. Por eso no es sólo Joe Cocker quien libera su corazón cuando interpreta ante sus seguidores la canción. La energía que perciben los partícipes en cualquier concierto no es sino la multiplicación de la que previamente han depositado ellos en ese campo de experiencia a lo largo de su vida cotidiana.

“En el gregoriano también las voces tienen que unirse totalmente. Es una sola melodía y es una sola voz, pero compuesta de muchas, que ahí está la fuerza y la dynamis que digo yo. Todos ahí, fundidos, arrojando al otro, y por eso, delicadamente pero con fuerza, penetra y llega lejos”. No sólo en el coro, también en la vida cotidiana es fácil percibir ese atemperamiento del individuo en el seno de la vida comunitaria, fruto de la abnegada ascesis que ha ido minando la orgullosa subjetividad, puliendo su interior como un canto rodado. A pesar de ello,

18. Mauss, M. 1970: *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona, Barral Editores, p. 247.

19. Oliveros, P. op. cit. p. 277.

la comunidad no es, en realidad, una persona, no es alguien. Sigue siendo cada monje la persona que da el testimonio de su propia vida a los otros monjes de un modo recíproco. Decía Gadamer que “el lenguaje no se realiza mediante enunciados, sino en y como conversación, como la unidad del sentido que se construye a partir de la palabra y la respuesta [...]. Esto vale, sobre todo, para el lenguaje articulado. Pero, sin duda, es válido también para el lenguaje de los gestos y también para las formas de expresión y las costumbres”²⁰. Vale, pues, para la reciprocidad del testimonio en la que se afirma colectivamente su saber, así como para la singular conversación que constituye el canto cuando éste es oración. Tanto el testimonio que cada monje ofrece en su comunidad, como esa parte de la conversación que el canto establece y puede ser oída, se fundan en la persona que se muestra a sí misma en esa acción, así como al sostener la coherencia de su rezo con el despliegue entero de su vida cotidiana. Cada monje prueba a los demás, con el testimonio de su persona, que aquella referencia invisible a la que se dirige su canto está siendo eficaz a la hora de llenar de sentido su acción y su vida. También el canto cumple su cometido. Cada cantor es el primero en escuchar el resultado coral al que está contribuyendo. Se trata de una oración que alarga la breve duración de la contemplación y que se objetiva a medida que se produce la escucha como efecto inmediato de lo que entre todos se va cantando. Ahora bien, hay una parte en el diálogo de la oración que, aun quedando atestiguada por el cantor, resulta invisible para el observador y, sin embargo, es lo que le permite al creyente validar su saber de un modo incontestable, con una fuerza mayor que la de cualquier otro modo de conocimiento. Es este tercer modo de saber que algo indemostrable se sabe lo que caracteriza el saber de los creyentes observados. Encontramos aquí una constante de la que todos, informantes y autores, hablan en sus discursos y textos: la oscuridad de la fe, la necesidad de jugarse en una apuesta vital arriesgada la entrega entera de la persona para gozar de una vida con sentido. Pero ¿cómo logran conocer el secreto de la vida al entregarla? Sin duda no es ése un modo científico de conocer. Decía Santa Teresa que aunque esa luz

“siempre es breve [...se] fija [...] en lo interior [del] alma de manera, que cuando torna en sí, en ninguna manera pueda dudar”²¹. La causa de tal “certidumbre”, explica la doctora, “sólo Dios la puede poner [...] No lo sé yo, son obras tuyas, mas sé que digo verdad [...] es todopoderoso el que lo hace [...] en el centro de nuestra alma [...]y] no quiere que tengamos en ésta más parte de la voluntad, que del todo se le ha rendido”²².

Otros textos de la tradición mística, con palabras similares, expresan vivencias muy parecidas que oímos luego en las entrevistas realizadas²³. Finalmente, el efecto de esa breve luz es

20. Gadamer, H.G. 1998: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós Studio, p. 146.

21. *Las Moradas*, op. cit. p. 69.

22. *Ibid.*, pp. 69-70.

23. Véase Sanmartín, R. “Emoción y verdad en la experiencia de los creyentes” en C.Lisón Tolosana (ed.) 2003: *Antropología: Horizontes emotivos*, Granada, Universidad de Granada, pp. 143-168.

“un nuevo acatamiento a Dios, porque da noticia de su Majestad y poder, de una manera, que no se puede decir: sé entender que es una gran cosa [...] no me quedó ninguna sospecha de que era ilusión. No vi nada, mas entendí el gran bien que hay [...] que es la misma verdad”²⁴.

A pesar, pues, de la enorme dificultad que encuentran los creyentes para expresar lo que han conocido, salvan toda sospecha y quedan ciertos y seguros en su saber por una fuerza distinta de la coherencia lógica, del razonamiento discursivo o de prueba experimental alguna. Se trata de la fuerza todopoderosa que siempre opera al percibir el bien. Hay, pues, en su experiencia un punto en el que se cruza, se salta o se rompe la frontera entre el conocer y el querer, entre el saber y la moral, entre la ciencia y la ética. Estas mismas categorías, tan pronto las usamos, percibimos lo incorrectas que resultan para dar cuenta de su singular experiencia, pues es el Bien quien hace acto de presencia en la conciencia de quien lo contempla al cantar su oración. Por más inexplicable y oscura que resulte la experiencia de la vida, y aunque carezca el creyente de toda otra garantía, la plenitud del bien percibido es tanta, su bondad es tan rotunda, la autoridad moral del bien que se le presenta le resulta tan innegable, el bien es tan verdadero, tan cierto, que no le cabe sino rendirse con plena esperanza ante el sorprendente conocimiento. Según la experiencia relatada, el misterio de la existencia no queda explicado, sigue siendo oscuro y ese es el reto que desde su libertad encara el creyente: apostar por la verdad del bien que ha percibido con plena realidad en su experiencia de oración, aun sin tener los datos que el conocimiento ordinario exigiría para dar el visto bueno que aquiete la angustia del desconocimiento.

Aquí no se profiere gemido alguno, es la totalidad de la energía que soporta al sujeto en su ser la que fluye con suavidad, y lo hace día a día, hora a hora, en dirección al referente que señala su gesto. Para el creyente lo que le ha sido dado conocer es verdadero porque la potencia del bien es plena, domina todo el horizonte y lo llena de sentido hasta el punto en el que ya no es apremiante conocer lo desconocido. Lo desconocido sigue siendo misterioso y tremendo, pero el miedo ante lo desconocido ha sido arrumbado por la fuerza igualmente misteriosa y tremenda del Bien que ahora se da a conocer, y que reclama para sí aquel atenuamiento, a cambio del cual se libera y llena de confianza al sujeto. De ahí, quizá, la expresión de la alegría que brota en el *jubilus* y hace intenso el canto del aleluya.

Bibliografía

- CALAHORRA, P. y Prensa, L. (coords.) 1997: *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza.
- ESTEFANÍA, J. 2005: “50 años sin Bird (y algunos menos sin Cortázar)”, *El País* 22-9-2005.
- GADAMER, H.G. 1998: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós Studio.
- GEERTZ, C. 1994: *Observando el Islam. El desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia*. Barcelona, Paidós Studio.

24. Santa Teresa de Jesús, *Su vida*, op. cit. p. 242.

- HERRIGEL, E. : *El Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.
- JEANNETEAU, J. 1985: *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética*. Abadía de Silos, Studia Silensia XI.
- LÉONARD, A. 1952: “Recherches phénoménologiques autour de l’expérience mystique”: *Le Supplément à La Vie Spirituelle* 23.
- MARTÍN VELASCO, J. 2004: *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, J. 1996: *La experiencia cristiana de Dios*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, J. 1999: *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, M. 2001: Conocer el monacato de nuestro tiempo. Zamora, Ediciones Monte Casino.
- MAUSS, M. 1970: *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona, Barral Editores.
- OLIVEROS, P. 1997: “Sobre la meditación sonora” en P. del Campo (coord.) *La música como proceso humano*. Salamanca, Amarú ediciones.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1971: *¿Qué es Filosofía?*, Madrid, Revista de Occidente.
- PANIKKAR, R. 2005: *De la mística. Experiencia plena de la vida*. Barcelona, Herder.
- San Juan de la cruz, 1982: *Obras escogidas* (Cántico espiritual), Madrid, Espasa-Calpe.
- SANMARTÍN, R. “Emoción y verdad en la experiencia de los creyentes” en C.Lisón Tolosana (ed.) 2003: *Antropología: Horizontes emotivos*, Granada, Universidad de Granada.
- SANMARTÍN, R. 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Ed. Trotta.
- Santa Teresa de Jesús, 1982: *Las moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A.
- Santa Teresa de Jesús, 1982: *Su vida*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A.
- STRAVINSKI, I. 2005: *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Alba Editorial.
- WEBER, M. 1997 (1922): Ensayos sobre metodología sociológica. Buenos Aires, Amorrortu ediciones S.A.
- WILLIAM JAMES, 1999 (1901-02): *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona, Península.
- ZUBIRI, X. 2005: *El hombre: lo real y lo irreal*. Madrid, Alianza Editorial.

Nota biográfica

Ricardo Sanmartín Arce, Valencia, 1948. Estudió Derecho y C.C. Económicas en la Universidad de Deusto, y Antropología Social en la Universidad de Cambridge. Es catedrático de Antropología Social de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido director del Departamento de Antropología Social desde 1990 a 1998, y de la Revista de Antropología Social desde 1991 a 2001. Profesor invitado en las universidades de Río Piedras en Puerto Rico, U.I.M.P., “La Sapienza” de Roma, Perugia y Burdeos. Es autor de los libros: «La Albufera y sus hombres» (1982, Akal), «Valores Culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad» (1999, COMARES), “Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa” (2003, Ariel), “Meninas, espejos e Hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte” (2005, Trotta), así como de distintos artículos en las

revistas MAN (Royal Anthropological Institute), R.E.I.S. (C.I.S.), Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Revista Interuniversitaria de Teoría de la Educación, CLAVES y EUROPAEA (Europeanists Society). Ha realizado trabajo de campo en Valencia desde 1973 y actualmente realiza trabajo de campo en Madrid y Valencia sobre arte contemporáneo y experiencia religiosa.