

# El Gloria panamericano como parte del ordinario de la Misa

---

*Martín García*<sup>1</sup>

## Resumen

El Gloria de J. A. de Souza incluido en la Misa Panamericana (de aquí en más, “Gloria Panamericano”), constituye un caso paradigmático de las tensiones irreconciliables entre gran parte del repertorio musical litúrgico de uso corriente y la naturaleza y requerimientos propios de la liturgia católica. Mediante el estudio de esta pieza musical me propongo cuestionar la validez de ciertas pautas para la elección de los cantos litúrgicos así como alentar a una revisión de los criterios adoptados en torno a la cuestión de la música litúrgica y del arte católico en general. Doy por descontado que el lector conoce bien el Gloria Panamericano (comienza: “Gloria a nuestro Dios en lo alto de los cielos y en la tierra paz a los por Él amados”).

---

1 El autor es Licenciado en Dirección orquestal por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y *Master of Music* por la Universidad del Norte de Colorado (EEUU). Actualmente se desempeña como Director Artístico y Musical de la Orquesta Filarmónica de Montevideo y profesor de Dirección orquestal en la Escuela Universitaria de Música de la Facultad de Artes (Universidad de la República).

## 1. La Misa Panamericana

No logré obtener información específica sobre la creación del Gloria Panamericano. Sí existen algunos datos sobre el origen de la Misa Panamericana, suficientes como para ubicarnos en el contexto en que surge el canto que aquí se estudia.

La Misa Panamericana fue estrenada en Cuernavaca en 1966. No se trata de una composición específica sino de una selección de cantos del Ordinario de la Misa compuestos en distintos países latinoamericanos. La mayoría fueron extraídos de misas con títulos de índole nacionalista, algunas de ellas con clara influencia folclórica. En varios sitios de internet aparece el nombre del sacerdote canadiense Juan Marco Leclerc como responsable del concepto de “misa panamericana” y el del obispo de Cuernavaca, Mons. Sergio Méndez Arceo, como gran animador. Ésta surge en medio del empuje de renovación litúrgica que venía dándose en esa ciudad al menos desde fines de la década del cincuenta y es reflejo de los movimientos folcloristas y nacionalistas que aparecieron simultáneamente en varias iglesias del continente. La diócesis mexicana llamó la atención durante años por la pujanza de sus innovaciones y de las personalidades que las impulsaban: además de la notoria figura de Méndez Arceo, causaban interés y revuelo las experiencias litúrgicas y psicoanalíticas en el priorato Santa María de la Resurrección de Ahuacatlán, así como la actividad del CIDOC (Centro Intercultural de Documentación).

La revista estadounidense *Time*, al igual que otros medios periodísticos de ese país, dedicó varios artículos al obispo y a la diócesis. En uno de 1969 afirma:

Más recientemente, Méndez Arceo adornó la catedral con un tipo diferente de innovación, esta vez tomado del CIDOC—una Misa ‘Panamericana’, con ritmos tradicionales latinoamericanos, mariachis tachonados, guitarras rasgadas y trompetas chillonas. La catedral se llena todos los domingos para las dos ‘misas mariachis’, y muchos en la multitud son hombres jóvenes, algo inusual en las iglesias latinoamericanas. Luego de la misa, el obispo se mezcla con la muchedumbre afuera, charlando en uno de cinco idiomas con los visitantes extranjeros, y deteniéndose ocasionalmente para dar a algún feligrés un cálido ‘abrazo’.<sup>2</sup>

---

2 *Time*, 29 de agosto de 1969, acceso el 27 de marzo de 2022, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901309,00.html>. La traducción es mía.

Lamentablemente, el articulista no ahonda en detalles acerca del vínculo entre la Misa Panamericana y el CIDOC. Resulta llamativo que que la Misa Panamericana fuera identificada “misa mariachi”, tal vez reflejando el hecho de que Méndez Arceo hubiera concebido o apadrinado la idea de que la colección de cantos latinoamericanos compilados por el padre Leclerc fuera interpretada por mariachis en las misas catedralicias de domingo. El laico y activista social José Álvarez Icaza recuerda sus impresiones ante esa “misa mariachi”:

En el Movimiento Familiar Cristiano estábamos ya haciendo *pininos* semi-clandestinos de reforma litúrgica a partir del concepto de familia como Iglesia Doméstica, cosa que luego canonizó el Concilio. Y entonces era un oasis acudir con mi familia y amigos a la misa dominical de mariachis en la catedral restaurada de Cuernavaca. Ya no tenía nada que ver con la obsoleta catedral en que oímos misa mi mujer y yo en nuestro viaje de luna de miel de 1947.<sup>3</sup>

Al parecer, a la “misa de mariachis” de la catedral a las once de la mañana (o a las dos “misas mariachis” de domingo según Time), se agregaba otra a las doce y media en el pueblo de Tepoztlán con instrumentos indígenas.<sup>4</sup> Sería interesante corroborar si la música interpretada con estos instrumentos correspondía a la Misa Panamericana.

El LP “Misa Panamericana” grabado por el Mariachi Hermanos Macías incluye los cantos del Ordinario además de un canto de entrada, un Aleluya, un canto de comunión y uno de salida.<sup>5</sup> El detalle del LP es el siguiente:

Lado A

- 1- Entrada. Ángelus (del grupo chileno Los Perales)
- 2- Señor, ten piedad (extraída de la Misa Mexicana del compositor Delfino Madrigal)
- 3- Gloria (de J.A. de Souza, brasileño)

3 José Álvarez Icaza (discurso al recibir el Premio Nacional de Derechos Humanos Don Sergio Méndez Arceo, Cuernavaca, 20 de abril de 1996), <http://www.cencos.org/es/node/8513>

4 Guadalupe Rocha Guzmán, “Las Instituciones Psicoanalíticas en México. Un análisis sobre la formación de analistas y sus mecanismos de regulación” (tesis de maestría en Psicología Social, UNAM, Ciudad de México, 1998). Agrega Rocha que en opinión de Mons. Méndez Arceo “la renovación litúrgica realmente llegó a México por el monasterio benedictino [Santa María de la Resurrección] y en este sentido no está de más señalar que también fue en el monasterio de Cuernavaca que la misa se cantó en español desde antes que el Concilio aceptara su dicción en la lengua del país respectivo, además de que el diseño redondo de su capilla significó el primer altar mexicano en el que se ofició una misa de frente.”

5 Grabado en la Catedral de Cuernavaca y editado en 1966 por el sello Aleluya (A-015), México.

4- Aleluya (México)

5- Credo (extraído de la Misa en México de Rafael Carrión)

Lado B

1- Santo, Santo, Santo (de la misma Misa en México)

2- Cordero de Dios (de la Misa a la Chilena de Vicente Bianchi)

3- Comunión. El Peregrino de Emaús (de Los Perales)

4- Salida. Aleluya (de Los Perales)

Se trata de cantos de muy distinta procedencia en disparejas versiones mariachis. Varios de ellos son de una cierta unción, aunque el tratamiento mariachi tiende a exaltar la sentimentalidad subjetiva.

Algunos de los cantos ya tenían varios años de compuestos cuando apareció el LP. Tal es el caso del canto de Entrada, el cual data de 1960. En algunos casos, es sencillo identificar a los autores de los cantos: Los Perales son un conjunto vocal mixto que compone canciones religiosas con influencias folclóricas; Delfino Madrigal fue un compositor y organista mexicano de larga trayectoria; Rafael Carrión fue un compositor, arreglador y director notorio por su colaboración con el cantante Javier Solís, conocido como el “Rey del bolero ranchero”.

Vicente Bianchi, autor de la Misa a la Chilena, fue un destacado compositor y director con amplia actividad en el terreno de la música litúrgica. Su misa chilena, aparentemente preparada antes de 1964, fue apadrinada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez, Arzobispo de Santiago de Chile, en un proceso más o menos paralelo con el de Cuernavaca. “Con ritmos mapuches, cantos corales, danzas nortinas y una cueca al cierre, su ‘Misa a la chilena’ fue presentada en 1965 en el programa ‘¡Aún tenemos música, chilenos!’ de José María Palacios en Radio Cooperativa, y estrenada por el coro Chile Canta en la capilla Santa Adela de Cerrillos”.<sup>6</sup> La situación de Bianchi en Chile tipifica la de los compositores y parte del clero en otras iglesias latinoamericanas: a) había una inquietud de parte de algunos músicos y clérigos por implementar algunas innovaciones litúrgicas; b) esa inquietud encontraba cierta resistencia por lo que; c) los experimentos en cuestión litúrgica venían realizándose desde hacía varios años en forma más bien discreta y paulatina; d) varias de estas experiencias fueron reconocidas en la Constitución Sacrosantum Concilium y en las reformas litúrgicas que siguieron al Concilio. Según Vicente Bianchi:

---

6 MusicaPopular.cl, acceso el 27 de marzo de 2022, <https://www.musicapopular.cl/artista/vicente-bianchi/>

Es interesante notar la asociación espontánea que surge en algunos de los protagonistas de esos años entre el nuevo canto litúrgico y el cambio de orientación del sacerdote durante la misa.

Había que empezar muy suavemente porque era un movimiento demasiado arriesgado. La iglesia entró en un movimiento de cambio total con el Concilio Vaticano. Cambió la actitud de los curas incluso frente a la asamblea. Hasta ese momento ellos celebraban de espaldas, mirando hacia el altar [...] Todo lo nuevo generalmente provoca oposición. Pero al final logramos imponernos. Viejitas llorando llegaban a comulgar, vinieron de la televisión francesa a filmar cómo era esta cosa de las misas criollas.<sup>7</sup>

La Misa Panamericana en su versión mariachi se hizo enormemente conocida. Forma parte del repertorio estándar de numerosos conjuntos de mariachis y es, hasta el día de hoy, interpretada en celebraciones tanto en México como en varias zonas de los Estados Unidos.

## 2. El Gloria Panamericano<sup>8</sup>

Junto con el Aleluya, señalado como de origen mexicano, es el Gloria el canto que posee el origen más incierto en el LP mencionado más arriba. No he logrado rastrear al compositor J. A. de Souza, aparentemente brasileño, ni he podido constatar si el canto fue compuesto en Brasil o en México, o si había tenido alguna difusión antes de 1966.

Se trata de un canto sencillo y sin rasgos folclóricos definidos. Tiene forma responsorial: un estribillo que se canta al inicio es intercalado con las distintas estrofas. Aunque tal vez fuera concebido para ser cantado alternando entre dos grupos (asamblea – coro), aspecto que en la práctica no ocurre acaso en parte porque su impulso rítmico invita a todos a cantar todo.

La melodía tiene un registro limitado básicamente a la quinta Re – La. Este registro se mantiene en forma estricta en el estribillo, cuyo contorno melódico es muy claro: primero ascendente hacia la palabra “cielos”, luego descendente hacia la palabra “amados”. El peso tonal del canto es suavemente debilitado por

7 MusicaPopular.cl, acceso el 27 de marzo de 2022, <https://www.musicapopular.cl/artista/vicente-bianchi/>

8 Los comentarios analíticos se apoyan en la versión del canto tal y como aparece en el cancionero de John J. Limb, ed., *Flor y Canto*, 2ª edición (USA: OCP Publications, 2001).

la resolución Fa# - Re. La melodía de las estrofas apenas roza el Si sobre el final del primer y segundo verso y el La grave en la resolución de éste.

El “tópico” es de una alegre marcha que, dependiendo de la versión, será de pulso binario, o bien de pie rítmico largo-corto, correspondiente al pie poético troqueo, habitual en varias danzas tradicionales europeas. Este pie puede ser escrito y ejecutado de diversas maneras. En el cancionero “Flor y Canto” aparece como corchea con punto-semicorchea en compás de 2/4, mientras, por ejemplo, el compositor norteamericano John Philip Sousa, conocido como el “Rey de las marchas”, empleaba habitualmente la figuración negra-corchea en compás de 6/8.

### 3. Las tensiones del Gloria Panamericano

Hasta ahora hemos visto que el Gloria Panamericano es reflejo de los intereses litúrgicos y pastorales de su contexto. Es un canto sencillo y alegre, identificable con tópicos musicales profanos, adaptable a los requerimientos de ciertos géneros autóctonos (como el grupo de mariachis) y orientado a la “participación activa” de los fieles. Aquí la expresión típica conciliar, utilizada al menos desde el año 1903 por el papa San Pío X, adquiere una acepción y unas consecuencias acaso contrarias a las esperadas por los padres del Concilio. El Cardenal Ratzinger se ha referido a una falsa interpretación de la expresión “participación activa” en los siguientes términos:

Este concepto, en sí mismo bastante significativo, ha no pocas veces llevado a la opinión de que la meta ideal de la renovación litúrgica es la actividad uniforme de todos los presentes. Por consiguiente, hemos presenciado la reducción de tareas especialmente prominentes y, en particular, la música litúrgica festiva fue ampliamente considerada como un signo de una inapropiada visión ‘cultural’ que parecía incompatible con la actividad general. Desde este punto de vista, la música litúrgica puede seguir existiendo sólo en la forma de canto de la congregación, el cual, a su vez, no deberá ser juzgado en términos de su valor artístico sino sobre la base de su funcionalidad, i.e. su capacidad para “construir comunidad” y su función activadora.<sup>10</sup>

9 Utilizo el término “tópico” para referirme a las connotaciones y asociaciones evidentes en la pieza en discusión.

10 Joseph Ratzinger, “Problemas teológicos de la música litúrgica” (discurso ante el Departamento de Música Sacra del Conservatorio Estatal de Música de Stuttgart, enero de 1977), acceso el 10 de julio de 2009, <http://www.musicasacra.com>

El canto congregacional se vale del impulso motor del ritmo para lograr el cometido de hacer cantar a todos. Es el ritmo el elemento impulsor de la participación activa de los fieles y de la renovación litúrgica.<sup>11</sup> Se pretende exaltar una “sensibilidad popular” pero se paga un precio alto al identificar inequívocamente al canto litúrgico con formas artísticas ajenas al culto católico. El fiel es “forzado” por el ritmo a participar activamente en cantos que se reconocen de inmediato como imposturas de músicas profanas.<sup>12</sup>

Veremos que la tensión generada por el ritmo es sólo una de las varias que contiene el Gloria Panamericano y que inhabilitan su inserción en la liturgia. Si bien hoy este tema se puede abordar con mayor aplomo que hace algunas décadas, no ignoro el “fuego cruzado” que aún subsiste, ni tampoco que la cuestión litúrgica es y será siempre tema de discusión en el seno de la Iglesia. Es entendible que la liturgia esté en “reforma permanente”, ya que es allí donde la Iglesia celebra ante Dios y se muestra ante el mundo.

#### 4. Tensión entre texto y música

Son innumerables las composiciones musicales con el texto del Gloria, “himno antiquísimo y venerable con el que la Iglesia, congregada en el Espíritu Santo, glorifica a Dios Padre y glorifica y le suplica al Cordero”.<sup>13</sup> Incontables compositores de todas las épocas han creado música para este himno. Tomemos, por ejemplo, dos obras de W. A. Mozart similares en duración a la Misa Panamericana: los Glorias de las *Missae breve* K 49 en Sol mayor y la K 65 en Re menor. En el caso del primero, comienza brillante y esplendoroso hasta que, al llegar al “Qui tollis” asume tintes inquietantes, alternando el canto entre coro (“Qui tollis”) y solistas (“miserere”). En esa sección, la figuración de los violines aparece entrecortada y suspirante, y la armonía alcanza un evidente aunque sobrio dramatismo. El Gloria de la K 65, en la inusual tonalidad de re menor, presenta

11 Sin embargo, debe notarse que en la práctica los cantos litúrgicos populares, concebidos para la “participación activa” de los fieles según los criterios que veremos, no siempre encuentran una respuesta entusiasta. La rara unanimidad del canto del pueblo –al menos en un país como Uruguay– se termina impulsando por medio de formas y expresiones extra musicales que presuponen y predisponen a la desinhibición y la unanimidad de los participantes: palmas, pantomimas, la presencia de un “animador”, etc.

12 Un caso extremo aunque real de impostura cultural: nótese la irrisión que a veces provoca el “rock cristiano” a los rockeros de ley.

13 *Instrucción General del Misal Romano*, 53.

otros desafíos que el compositor resuelve admirablemente. Su carácter es más homogéneo que el de la K 49, por lo que en la sección “Qui tollis”, el contraste es logrado al aumentar el ritmo armónico (es decir, más cambios en menos tiempo) y al complejizar el entramado vocal.

Veamos otros dos ejemplos. El Gloria de la Misa VII del Liber Usualis (*Kyrie Rex splendens*) es de una devota y austera simplicidad. Parece estar apoyado fuertemente en la palabra declamada: su ámbito melódico es pequeño (siempre en torno a la tercera Fa-Sol-La, con ocasionales incursiones y cadencias en Re), y los melismas son pocos y breves. Las fórmulas melódicas son casi intercambiables de no ser por diferencias sutiles que responden a necesidades expresivas de la propia palabra.<sup>14</sup> El Gloria de T. Aragüés, de uso común hoy en día, es silábico, con ideas melódicas simples y relacionadas entre sí y, al igual que el gregoriano, con una métrica y una estructura sometida únicamente a la necesidad de la palabra declamada. Los contrastes son sutiles entre las secciones, llamando la atención el ascenso gradual del primer “Tú que quitas” hasta el “Tú que estás sentado”, o el breve y sentido melisma en “Jesucristo”.

En estos cuatro ejemplos observamos que en el caso de composiciones que contemplan la regularidad de un pulso y las jerarquías propias del compás, la efectividad expresiva requieren de recursos compositivos más drásticos y evidentes que en el de aquellas composiciones en que domina el ritmo de la palabra tal cual brota de la oración. En el Gloria Panamericano, en que domina el pulso regular de la marcha y las jerarquías propias del compás, el texto en su totalidad queda barnizado por la indiferente recurrencia del tópico reinante. Es más: el texto es forzado a responder a los requerimientos estrictos de un canto rítmicamente regular y melódicamente rimado. La marcha alegre vale para todo: la súplica al Cordero Inmaculado, la alabanza, la bendición, la adoración, la glorificación y la acción de gracias, todo aparece supeditado al paso imperturbable de una marcha que poco o nada difiere de un jingle publicitario.

Hay, pues, una clara tensión “afectiva” entre texto y música. Este tipo de tensión ha sido reconocido por los compositores de todas las épocas, siendo utilizado en distintos medios (ópera, música de cine, televisión, etc.) como recurso

---

14 Por ejemplo, en el primer “*Qui tollis*” llama la atención el descenso reposado al Re en la palabra “*mundi*” antes de cadenciar en Fa con una fórmula igual a la utilizada en “*bonae voluntatis*”. El “*Qui sedes*” resulta ser más sombrío, con una cadencia sobre el Re en “*nobis*” que confirma el énfasis puesto en esa dominante en el primer “*Qui tollis*” acaso aludiendo a la bajeza del pecado y la necesidad del hombre de ser levantado por Cristo.



de doble sentido captado por el oyente.<sup>15</sup> En el caso del Gloria Panamericano, la ironía de la modesta y despreocupada marcha llevando sobre sus hombros la majestad del “himno venerable” es inevitable. Y si bien es cierto que Cristo se abajó haciéndose humilde, y que los medios humanos de que dispone la Iglesia, son siempre imperfectos e insuficientes, en este caso no se advierte ni siquiera el intento por elevar aunque sea un poco la mirada del orante. Esta paradoja cómica del Gloria Panamericano recuerda los comentarios de Henry Fielding en su Prefacio de su *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (Londres, 1742), en el que distingue dos especies de escritura o pintura: lo cómico o ridículo versus lo burlesco o la caricatura. Lo cómico –entendido aquí en un sentido propio del siglo XVIII– copiaría la naturaleza exactamente y expresaría verdaderamente los afectos, mientras lo burlesco sería innatural, absurdo, más humorístico pero irracional. Según este criterio, el Gloria Panamericano caería involuntariamente en la categoría de lo burlesco.

## 5. Tensión entre movimiento rítmico y movimiento litúrgico. La “prepotencia” del ritmo

Toda idea musical connota movimiento. Lo sabe el soldado, el gimnasta, el bailarín, el niño que juega a la ronda o el barrabrava. El ritmo conduce en una dirección determinada y no acepta rebeliones. El individuo sentado en la tribuna al lado de la barra de aliento es insultado por no cantar y saltar; aquí la prepotencia del ritmo ha adquirido su forma más violenta.

El ritmo característico de una música determinada, con las mencionadas implicancias cinéticas, siempre se contrapone a la experiencia vital del oyente, con la cual dialoga; los pianistas de cine sabían muy bien qué música tocar durante una escena de persecución, por ejemplo. Un elevado aprovechamiento de esta tensión se da quizás en los minués de las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven. Estos compositores generaban tensiones entre la música (en este caso compuesta para ser escuchada, no bailada) y la experiencia del oyente en tanto bailarín: el público

---

15 Un ejemplo de esto se da en la ópera *Così fan tutte* de Mozart. En el segundo acto, mientras Fiordiligi se avergüenza por su inconstancia en el Rondò “*Per pietà ben mio*”, los exuberantes solos de corno recuerdan jocosamente que las sombras y las plantas (“*quest’ombre e queste piante*”) entre las que tuvo lugar su falta, son las mismas entre las que su novio Guglielmo retoza ahora con Dorabella, hermana de aquella. Nuevamente el corno, guiña al público cuando Fiordiligi dice refiriéndose a su novio: “*Si dovea miglior mercede, caro bene, al tuo candor*”.

reconocía la comicidad de los pasajes repetitivos, los contrastes sonoros insólitos, o las incongruencias cómicas entre la métrica de la música y los pasos de danza al cotejar lo que oía con su experiencia en el salón de baile.

La tensión entre la propulsión rítmica de la marcha del Gloria Panamericano y la actitud corporal en la alabanza y súplica al Dios Trino aparece como difícilmente conciliable. La participación del cuerpo humano en la liturgia, con sus inclinaciones, sus genuflexiones, sus procesiones, etc., no parece dar lugar alguno a una música dominada por el impulso rítmico y la danza... a menos que la actitud corporal en la liturgia se deje modelar por la “nueva” música. La oración es dinámica, ciertamente, pero ese dinamismo no se manifiesta marchando o bailando. Al respecto de la danza en la liturgia, escribió el cardenal Ratzinger:

El baile no es una forma expresiva de la liturgia cristiana. Los círculos gnósticos y doctas pretendieron introducirlo en la liturgia hacia el siglo III. Para ellos la crucifixión fue sólo una apariencia. Según los gnósticos, antes de la Pasión, Cristo habría abandonado su cuerpo que nunca antes había asumido realmente. De este modo, en lugar de la liturgia con la crucifixión como elemento central, podría darse una liturgia dominada por el baile, puesto que la cruz fue sólo una apariencia. Las danzas culturales de las distintas religiones poseen orientaciones diversas, como pueden ser la excoriación, los actos de magia vudú, el éxtasis místico. Ninguna de esas orientaciones tiene nada que ver con el contenido interior de la liturgia del “sacrificio hecho Palabra”.<sup>16</sup>

El oyente, al verse confrontado a un ritmo bailable (o al menos, con una connotación cinética tan clara), comienza de inmediato una negociación que conduce ya sea al movimiento corporal, ya a la negación deliberada del mismo. En el caso del Gloria Panamericano, celebrante y asamblea de pie, cantan orando, cada uno en su lugar, mirando a lo alto, mientras la música les dice “¡marche!” o “¡baille!”. Quien se resista a dejarse llevar a alabar a Dios por este ritmo “prepotente”, difícilmente pueda evitar transformarse en oyente de la música. Y quien se transforme en oyente, difícilmente pueda orar con el canto, porque para ello deberá sortear el resto de las tensiones que guarda éste contiene.

La oración litúrgica aparece aquí gobernada por formas exteriores de emotividad que violentan su valor universal y su objetividad. Esta oración es transformada por el ritmo en expresión de los sentimientos del sujeto. Según Romano Guardini:

---

16 Joseph Ratzinger, *Introducción al Espíritu de la Liturgia* (Bogotá: Sociedad de San Pablo, 2006), 164-165.

La condición radical de toda oración colectiva es que vaya imperada por la razón y no por el sentimiento. Sólo cuando esa oración tiene el soporte y la influencia de un contenido dogmático, claro y profundo, es cuando puede ser vehículo expresivo de una colectividad, compuesta de los temperamentos más variables y movida por las más diversas corrientes emocionales”.<sup>17</sup>

Al asociarse a expresiones de sentimentalidad, la oración litúrgica es convertida en elemento de exclusión: el que no experimenta los sentimientos de la música, queda relegado a contemplar a Dios por el resquicio que dejan el ritmo y los sentimientos del canto. Y no sólo la expresión sentimental está reñida con la oración de la Iglesia. También lo está el método invasivo por el cual los fieles son empujados a sentir lo que se canta; nada más alejado de la sobriedad y delicadeza con que la Iglesia va introduciendo a los fieles en la oración.

## 6. Canto y contexto: el templo

Hemos referido ya a la tensión entre texto y música y entre el ritmo y el cuerpo en la liturgia. Debemos referir también a la tensión entre el objeto y su entorno. Esta tensión está en la base de la comedia: el Fitito en el circuito de Fórmula 1 o el elefante en el salón de clases.

Aquí la tensión se da por la incongruencia entre la calidad artística del canto y la del entorno en que se celebra. Cuanto más espléndidas son estas formas artísticas del templo (la arquitectura, las santas imágenes, los altares, los mosaicos, los ornamentos, las vestiduras, etc.), más fuera de lugar resulta un canto artísticamente pobre.

Se puede convivir con este nivel de tensión, lo cual generalmente ocurre, o se lo puede atenuar de dos formas: mediante un raid iconoclasta que rebaje o elimine algunas expresiones artísticas y de religiosidad, o generando un cierto contrapeso homogeneizando la calidad del canto, es decir, produciendo un canto litúrgico homogéneamente pobre. La segunda medida se da a menudo; la primera, aunque parezca exagerada, no es enteramente desconocida.

Cabe recordar aquí ciertos impulsos arquitectónicos contemporáneos al Gloria Panamericano. Las nuevas propuestas surgían en no pocos casos como fruto de una comprensible rebelión contra cierta monumentalidad estéril. Se pretendía hacer lugar a la sentimentalidad privada de la cual emanaron aquellos cantos:

<sup>17</sup> Romano Guardini, “El Espíritu de la Liturgia”, *Cuadernos Phase 100* (2006).

Nuestra formación litúrgica ya no nos permite proyectar sobre el templo un simple juicio de valor monumental, ni visitarlo como un simple ambiente de museo, valorizado por el espacial mérito de sus obras de arte. La idea de ‘enriquecer’ el templo con obras de arte como evasión o sucedáneo, con detrimento de sus principales valores culturales y pastorales, hoy no puede admitirse.<sup>18</sup>

Sin embargo, el peligro de la nueva visión arquitectónica era cierto purismo que veía con sospecha toda manifestación de la belleza de la fe como un lujo innecesario. El peligro era, pues, caer en una fijación funcionalista ajena al culto de la Iglesia. El mismo funcionalismo que justifica aún hoy la presencia de cantos como el Gloria Panamericano en la liturgia.<sup>19</sup>

## 7. Otra forma de tensión: el acompañamiento instrumental

El Gloria Panamericano, para ser plenamente realizado, requiere del apoyo de instrumentos musicales. De todos los instrumentos, es la guitarra el que mejor sirve a su empuje rítmico y a sus pretensiones de unir a la asamblea con el canto. La cuestión de la guitarra en la misa se ha convertido en tema de discusión entre católicos, ocupando un lugar emblemático entre las aguas divididas. El Gloria Panamericano aparece en el tiempo en que la guitarra irrumpe en la liturgia. Esa irrupción se dio, sin dudas, de forma espontánea en muchos lugares; en otros, lo hizo respondiendo a ideas y estrategias bien concretas. A veces esas estrategias parecían responder a una agenda rupturista, llegando incluso a contraponer la “autenticidad” de la guitarra con la “distante majestad” del órgano. El siguiente fragmento, extraído del texto introductorio de un cancionero, ilustra lo que se acaba de afirmar:

---

18 José Manuel Aguilar, “Precisando notas del templo”, *ARA* 15 (2007): 27. El texto es citado en Juan Anaya Duarte, *El templo en la teología y la arquitectura* (México: Universidad Iberoamericana, 1996).

19 Es interesante notar los antecedentes arquitectónicos tendientes a la “asamblea fraterna”. “[...] Frank Lloyd Wright [...] sin las limitaciones canónicas del catolicismo, había incursionado un par de veces en el diseño de templos protestantes donde desaparecía la dirección del espacio basilical y se privilegiaba la reunión de la comunidad en torno al celebrante”. Se trata del Templo Unitario de Oak Park, Illinois (1908) y del de Shorewood Hills, Wisconsin (1947). Tomado de Alberto González Pozo, “Gabriel Chávez de la Mora”, en *Monografías de Arquitectos del Siglo XX*. (México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2005).

[...] lleva importancia y mucha esta introducción de la guitarra en nuestras asambleas fraternas. Con ella nos llegan nada menos que invitaciones y realizaciones de la intimidad introducida en el culto. También hubo aquel tiempo en que la novedad estuvo en introducir el órgano. Era entonces todo lo distinto; con el órgano llegaba la solemnidad. Y no seré yo quien la menosprecie hoy [...].<sup>20</sup>

La eucaristía es aquí una asamblea fraterna y la guitarra sería el instrumento ideal (“inevitable” es la expresión usada en varias ocasiones) para una expresión auténtica y sincera. Continúa el autor:

Pero opino que habíamos quedado demasíadamente ahí; el órgano tan ajeno a la calle y las penas y alegrías de los hombres, nos pretendía elevar, levantar de estas cosas, conducirnos hacia arriba, es decir, con su servicio encerraba un peligro (alguien lo llegaría a llamar alienación), un peligro de no ser nosotros [...] sino los ángeles quienes condujesen el coro.

La finalidad de la “asamblea fraterna” sería la expresión de las emociones de los integrantes de un grupo. El “ser nosotros” que se menciona no se puede valer sólo de “nuestro instrumento” sino que requerirá también de “nuestra música”. Y ésta, en consecuencia, se nutrirá de la cotidianidad profana. Cualquier parecido entre la música litúrgica y la profana no es ya pura coincidencia, sino una necesidad.

La guitarra llega pues y bien a punto, fatalmente, cuando el pueblo de Dios quiere ser él el que diga sus cosas al Señor, las suyas, las de cada día, las que son imposibles de decir con tantos tubos y tantos registros, las que expresa humilde y anhelantemente la cuerda de la guitarra humana. No ha sido pues un acierto; la guitarra se ha introducido como una necesidad, más por encima de los propósitos de nadie, por inspiración, diría yo, de Quien se hizo carne -¿qué instrumento hasta ahora mejor que la guitarra para expresar “la carne”?- y habitar entre nosotros.

Finalmente, la categoría de la guitarra como instrumento que afirma la identidad de la asamblea y la une en un canto que brota desde la intimidad del yo, es sentenciada:

[...] hasta aquí se había insistido en que en el templo se venía a alabar a Dios –lo cual es cierto, tanto como indispensable- pero se había dejado un tanto preterido que se

---

20 José María Llanos s.j., introducción a *El Señor es mi fuerza*, de Juan Antonio Espinosa, 6ª edición (Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1971), vii-xiv.

venía a hacer el servicio de alabanza amasando a los hermanos en una sola voz que partiese de un solo corazón. Cuando caímos en la cuenta del ‘olvido’ hubo que acudir fatalmente a la guitarra [...] La guitarra sola se oye y la comprendes. Por ello, por autenticidad con su genio y misterio, por ello la calidad de sus ‘letrillas’ debe ser leve y sencilla como lo son estos pobres corazones de los humildes por dentro, cuando aún –gracias a Dios– desconocen la literatura y tantas cosas.

Es asombrosa la claridad con que el texto citado expresa todos los elementos que veníamos observando en el Gloria Panamericano. Este canto representa, precisamente, la exaltación de esa leve sencillez; es, a la vez, canto que, por virtud de su impulso rítmico, de su misma simplicidad y de sus alusiones profanas, quiere “amasar” a los fieles en una sola voz que parte de un solo corazón.

Si bien el Gloria Panamericano es idealmente servido por la guitarra, es interesante que a menudo se acompañe con órgano en nuestras iglesias. La descontextualización de un órgano mastodóntico de iglesia tocando un ágil ritmo popular adquiere no pocas veces tintes grotescos; al instrumento de instrumentos que contiene todas las voces del cosmos que resuena ante la voz de Dios se le obliga a sustituir ágiles rasgueos y acompañamientos que no son idiomáticos. El efecto es forzado y a veces vergonzante; la conciencia del oyente posiblemente se debatirá entre ignorarlo o asociarlo al flagelo padecido por el Verbo que se hizo carne.

Las asociaciones que se derivan del acompañamiento del Gloria Panamericano con el órgano pueden ser asombrosas. El órgano acompañando el canto con el patrón rítmico ritmo largo-corto remite a algunas músicas populares norteamericanas; de hecho a este patrón, que se conoce como *shuffle* en el jazz y en músicas derivadas o relacionadas con éste, está presente en infinidad de músicas populares de circulación comercial. Ante el primer contacto con el Gloria Panamericano acompañado por el órgano de la Catedral Metropolitana de Montevideo, el autor de este artículo no pudo evitar retrotraerse a “California Girls” de los *Beach Boys*, canción compuesta por Brian Wilson y Mike Love, especie de himno que celebra a las mujeres de Estados Unidos, éxito masivo en 1965 y producción inspirada del *pop* de su época. El órgano (doblado por un vibráfono) atacando un acorde de Si mayor en ritmo de *shuffle* luego de una introducción que parece evocar el amanecer en el mar con una elegancia digna de Aaron Copland, es como un emblema que resume todo el imaginario del Sur de California en cuatro segundos. Sin duda, una asociación inesperada y sorprendente en una Misa Crismal.

Puede verse la multiplicidad de alusiones de difícil integración en la liturgia que este Gloria implica. Hay una incompatibilidad entre la intimidad mundana del Gloria Panamericano y la liturgia católica que parece insalvable. Es un caso

muy distinto al de la música litúrgica del tiempo en que, que en una cultura más impregnada de cristianismo y con un conocimiento de un lenguaje musical sacro, los compositores incorporaban elementos populares en sus obras. Sin embargo, la distancia entre expresiones artísticas profanas y religiosas no podía ser abismal en una cultura impregnada de cristianismo.

## 8. Un Gloria que no es Gloria

Conviene aquí transcribir el texto completo del Gloria Panamericano:

GLORIA A NUESTRO DIOS EN LO ALTO DE LOS CIELOS  
Y EN LA TIERRA PAZ A LOS POR ÉL AMADOS

Señor te alabamos, Señor te bendecimos,

Todos te adoramos, gracias por tu inmensa gloria

GLORIA A NUESTRO DIOS EN LO ALTO DE LOS CIELOS  
Y EN LA TIERRA PAZ A LOS POR ÉL AMADOS

Tú eres el Cordero que quitas el pecado

Ten piedad de nosotros y escucha nuestra oración

GLORIA A NUESTRO DIOS EN LO ALTO DE LOS CIELOS  
Y EN LA TIERRA PAZ A LOS POR ÉL AMADOS

Tú solo eres Santo, Tú solo Altísimo

Con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre

GLORIA A NUESTRO DIOS EN LO ALTO DE LOS CIELOS  
Y EN LA TIERRA PAZ A LOS POR ÉL AMADOS

Alabanza y súplica aparecen abreviadas por la urgencia funcional de un canto cuyo principal cometido ya analizamos. La Instrucción General del Misal Romano indica tajante: “El texto de este himno no puede cambiarse por otro” (53).

Aquí se plantea en toda su dimensión el problema: ¿cómo puede ser que un canto que posee tensiones internas y externas que inhabilitan su pertenencia litúrgica y cuyo texto ni siquiera es canónico ocupe un lugar tan destacado en la liturgia local? Apuntar a responder esta pregunta nos lleva a examinar los criterios artísticos en torno a la liturgia y la consideración del arte cristiano que impera en la Iglesia uruguaya.

Hay una relación evidente entre la concepción de la eucaristía como mera “comida fraterna” y el arte litúrgico que surge de esta visión. El Cardenal Ratzinger describió la situación en los siguientes términos:

El punto de partida de la liturgia (se nos dice) se encuentra en la asamblea de dos o tres que se reúnen en el nombre de Cristo. En un principio, esta referencia a la

promesa de Jesús en Mateo 16:20 suena inofensiva y bastante tradicional. Sin embargo, adquiere un ímpetu revolucionario a través de la aislación de este único texto bíblico que es visto en contraste con toda la tradición litúrgica [...] Esta definición de liturgia, por tanto, significa que no es la Iglesia la que tiene precedencia sobre el grupo, sino más bien que el grupo es más importante que la Iglesia. No es la Iglesia como entidad total la que sostiene la liturgia de un grupo individual o congregación, sino que el grupo mismo es el punto en que la liturgia misma comienza en cada instancia”.<sup>21</sup>

En una liturgia orientada al grupo, en que se exalta la emotividad subjetiva, la música debe estar nutrida de experiencias sonoras cotidianas, simples y sentimentales. Había una diferencia notoria entre el *ethos* de la Misa en Do menor de Mozart y sus conciertos para piano en la misma tonalidad; el *ethos* de gran parte del canto litúrgico actual difiere poco del dúo Pimpinela o el del grupo Mocedades. La emotividad es la misma porque los medios utilizados son los mismos.

La Iglesia, como siempre inmersa en su tiempo, no escapa sino que sufre a su manera la crisis artística de la modernidad y la posmodernidad. El lugar tangencial que ocupa la Iglesia como generadora de cultura no puede sino relacionarse con esta “apostasía” artística. En nuestro país, y en muchas partes del mundo, el gran arte cristiano, y en particular el católico, es demasíadamente ignorado por los propios creyentes. Y para quienes no lo ignoran, muchas veces resulta molesto. La exaltación esplendorosa de la Fe tal cual se encuentra en las grandes obras artísticas del catolicismo avergüenza e incomoda a no pocos católicos. La elocuencia del arte sacro se corresponde con el anuncio explícito de los Misterios de la Fe, y ese anuncio explícito repugna a la sensibilidad de los cristianos que lo encuentran prepotente e invasivo. El rechazo al anuncio explícito da para pensar, especialmente en tiempos de “misión permanente”. Hay, por otra parte, en la cultura occidental una ubicua exaltación de lo juvenil y lo masivo. El gran arte cristiano no es ni lo uno ni lo otro; el nuevo canto litúrgico tampoco, aunque lo a veces lo intenta de forma tan evidente como infructuosa.

El arte cristiano abandonado por los propios católicos, es descristianizado. Se transforma así en pieza de museo, disfrutable en virtud de sus logros técnicos y su belleza, en tanto ésta se aproxime más o menos al gusto personal. Es verdad que existe una cualidad que podemos llamar “elitismo” y que toda expresión ar-

---

21 Joseph Ratzinger (discurso en el VIII Congreso Internacional de Música Sacra en Roma, 17 de noviembre de 1985).



tística la tiene en un cierto grado, así como posee una tendencia a la autonomía. También es cierto que, el gran arte litúrgico corre el riesgo de derivar en excesos que la Iglesia también ha rechazado en tiempos pasados. Pero hay un elitismo que corren en todos sentidos:

Repetidamente se ha caracterizado como curioso y contradictorio el hecho de que paralelamente al desbande de los coros y orquestas eclesiales, nuevos conjuntos a menudo aparecieron para interpretar jazz “religioso”. En cuanto a la impresión creada, estos conjuntos ciertamente no eran menos elitistas que los antiguos coros de iglesia. No estaban sujetos a la misma crítica que los coros, empero. Doquier esa transferencia fuera reforzada con apasionada exclusividad, había una actitud discernible en que toda la música litúrgica, en efecto toda la cultura occidental previa no era considerada como perteneciente al presente y por tanto no podía ser parte de la práctica contemporánea, tal como la liturgia puede y debe ser. Al contrario, la cultura tradicional es dejada de lado en un estado de preservación más o menos museístico en la sala de conciertos [...] el mundo contemporáneo está tan completamente concebido en términos de lo funcional que el vínculo con la historia está roto, y la misma historia puede sólo retener algún grado de valor en cuanto función, propiamente como un objeto en un museo. De este modo la historia queda completamente relegada al pasado y pierde toda su fuerza vital para dar forma a la vida hoy.<sup>22</sup>

La gran música sacra queda así relegada al ámbito privado: ¿cuántos sacerdotes que personalmente la aprecian, nunca la incluyen —aún en sus formas más sencillas— en las celebraciones que presiden?

Cuando, para utilizar las palabras de Guardini, el *ethos* adquiere primacía sobre el *logos*, el arte cristiano es primero expatriado por los propios católicos para ser luego un objeto más de consumo del *bon vivant* contemporáneo que ignora la fe o incluso la ataca a la vez que se deleita libando la belleza de las grandes catedrales y de la gran música sacra. Y si bien podemos dar gracias a Dios porque la belleza del arte surgido de la fe cristiana, y por lo tanto ese reflejo de la bondad de la gloria divina puede llegar a todos, no puede negarse el efecto pernicioso de ese espíritu sibarita que sorbe las formas y deshecha la esencia. El arte católico podrá ser de todo el mundo, sí, pero antes lo es de Dios y de los católicos. La inversión de ese orden lleva primero a la creación artística que desplaza a Dios

---

22 Joseph Ratzinger (discurso en el VIII Congreso Internacional de Música Sacra. Roma, 17 de noviembre de 1985).

como origen y fin de las cosas, y luego a una suerte de expoliación de los bienes artísticos de la Iglesia.

Hace unos años los fieles contemplaron inermes la “secularización” de Leonardo Da Vinci. Cierta relato transformó en amigo de quienes hoy que atacan a la Iglesia a este hombre libre, genial e inmerso en una cultura católica. Esa cultura que es despreciada por una narrativa que machaconamente presenta a artistas y científicos católicos como semidioses atormentados por sus patrones eclesiales.

## Consideraciones finales

El Gloria Panamericano implica una serie de tensiones que inhabilitan su pertenencia a la liturgia católica. Esas tensiones son compartidas por gran parte del repertorio musical litúrgico de uso corriente. Las tensiones entre texto y música, entre impulso rítmico y movimiento litúrgico, las implicancias profanas, la focalización en la asamblea como fuente y origen de la celebración, el afán funcionalista, deben conducirnos a repensar los criterios de selección de cantos para la liturgia.

De la mano de este problema aparece el de la poca estima por el gran arte cristiano dentro de la propia Iglesia. La crisis del arte afecta a la Iglesia en modos que empobrecen su culto a Dios y su testimonio ante el mundo. Mientras, fuera del templo, el mundo consume sin fe la belleza del arte católico, adentro, el Pueblo de Dios celebra el Misterio de Cristo con cantos de poco o ningún valor artístico. Uno se pregunta qué tipo de testimonio da quien deliberadamente ignora los tesoros artísticos que contienen la belleza resplandeciente de la Verdad.

## Bibliografía

Aguilar, José Manuel. “Precisando notas del templo”. *ARA* 15 (2007).

Álvarez Icaza, José. Discurso al recibir el Premio Nacional de Derechos Humanos Don Sergio Méndez Arceo. Cuernavaca, 20 de abril de 1996. <http://www.cencos.org/es/node/8513>

Anaya Duarte, Juan. *El templo en la teología y la arquitectura*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

González Pozo, Alberto. “Gabriel Chávez de la Mora”. En *Monografías de Arquitectos del Siglo XX*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2005.

- Guardini, Romano. “El Espíritu de la Liturgia” *Cuadernos Phase* 100 (2006).
- Limb, John J., ed. *Flor y Canto*, 2ª edición. USA: OCP Publications, 2001.
- Llanos, José María Llanos s.j. Introducción a *El Señor es mi fuerza*, de Juan Antonio Espinosa, 6ª edición. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1971.
- MusicaPopular.cl. Acceso el 27 de marzo de 2022. <https://www.musicapopular.cl/artista/vicente-bianchi/>
- Ratzinger, Joseph. “Problemas teológicos de la música litúrgica”. Discurso ante el Departamento de Música Sacra del Conservatorio Estatal de Música de Stuttgart, enero de 1977. <http://www.musicasacra.com>
- . Discurso en el VIII Congreso Internacional de Música Sacra en Roma, 17 de noviembre de 1985.
- . *Introducción al Espíritu de la Liturgia*. Bogotá: Sociedad de San Pablo, 2006.
- Rocha Guzmán, Guadalupe. “Las Instituciones Psicoanalíticas en México. Un análisis sobre la formación de analistas y sus mecanismos de regulación”. Tesis de maestría en Psicología Social. Ciudad de México, 1998.
- Instrucción General del Misal Romano*.
- Time*, 29 de agosto de 1969. Acceso el 27 de marzo de 2022. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901309,00.html>.