



Anuario de Historia de la Iglesia
ISSN: 1133-0104
ahig@unav.es
Universidad de Navarra
España

Galí Boadella, Montserrat
Música para la teología de la liberación
Anuario de Historia de la Iglesia, núm. 11, 2002, pp. 177-188
Universidad de Navarra
Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35501118>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Música para la teología de la liberación

Montserrat GALÍ BOADELLA

Uno de los aspectos menos estudiados de la TL ha sido, curiosamente, el de su música. Y, sin embargo, fue uno de los más aceptados y difundidos, ya que sus autores e intérpretes alcanzaron una fama que rebasaba lo meramente religioso y litúrgico y algunas de sus obras han llegado a insertarse en el repertorio general de la música popular latinoamericana.

El fenómeno musical de la TL tiene varios antecedentes que conviene recordar. En primer lugar en los años 60, se produjo en toda Iberoamérica un movimiento muy poderoso de reivindicación de las músicas populares e indígenas. Surgieron cantantes y compositores de la talla de Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Víctor Jara y Óscar Chávez¹, por citar algunos, que, además de dignificar el folklore americano, introdujeron elementos de protesta, poéticos y de alto contenido humanista. Su fama llegó pronto a Europa. Este movimiento, conocido también como canto nuevo latinoamericano, fue «el grito de los que no tie-

1. Otros modos de difundir esta música comprometida fueron los festivales y las filmaciones de los mismos. En el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, del que se acaba de hablar, se presentaron documentales musicales con el fin de dar a conocer la música propiamente latinoamericana: sones cubanos, el tango argentino, la música popular, los músicos comprometidos, el canto libre, músicos exiliados, etc. Algunos de estos documentales, más relacionados con nuestro tema, fueron: *Inti-Illimani, hacia la libertad* (1979. Era un grupo musical chileno); *Canto libre* (1979-80. Sobre el desarrollo del canto libre en América Latina); *Algunos cantantes, algunas canciones* (1980. Filmación del Festival de canción comprometida celebrado en Mérida [Venezuela]); *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (Argentina 1983); *Balada para Tenorio junior* (Brasil 1983. Cantante desaparecido en Argentina tres días antes del golpe militar); *Que levante la mano la guitarra* (Cuba 1983. Sobre Silvio Rodríguez); *Canción en exilio* (1983. Documental sobre cuatro latinoamericanos exiliados y residentes en Barcelona que tocan música en las calles como medio de subsistencia y para apoyar con sus canciones el movimiento de resistencia en sus respectivos países); *Pablo* (Cuba 1984. Sobre Pablo Milanés); *Pedro Flórez, llanero, músico exguerrillero* (Colombia 1986).

Montserrat Galí Boadella

nen voz, un grito de dolor y esperanza de nuestros pueblos e intenta responder a la situación de dominación y a los esfuerzos de liberación. [...] La imaginación de los creadores del canto se ve sacudida por los conflictos sociales y políticos internos, por una juventud que nace al terminar la segunda Guerra Mundial y que inaugura la búsqueda de valores que le sean propios; es sacudida también por las consecuencias que crea una migración progresiva del campo a la ciudad, y por una Iglesia que debe comprometerse cada vez más con las necesidades del pueblo [...]»².

Por otro lado, en el campo de la liturgia, el Concilio Vaticano II abrió la puerta a una renovación que, como veremos, tenía ya algunos antecedentes en la propia América. En efecto, el Concilio Vaticano II, impulsado por Juan XXIII, además de aceptar las lenguas vernáculas como instrumento de la liturgia, reafirmaba la importancia que tiene para la Iglesia el canto así como la participación del pueblo en dicha actividad. Y añadía algo que resulta significativo en el contexto que vamos a reseñar:

«Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.

»Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, hay que dar a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia (...»³.

El que fue obispo de Cuernavaca, Mons. Sergio Méndez Arceo⁴, se había adelantado casi una década a estas recomendaciones del Concilio. En efecto, a mediados de los cincuenta, además de introducir la lengua vernácula y de renovar la liturgia en su diócesis, promovió una misa con mariachis que despertó por igual entusiasmos y suspicacias. Nos referiremos a ella más adelante. Por el momento queremos recordar que, además de tomar en cuenta estos dos antecedentes, el Vaticano II, por un lado, y por el otro, el surgimiento del gran movimiento de la música popular latinoamericana, hubo un factor que nosotros consideramos esencial para explicar el nacimiento de la música propia de la TL: la creación y desarrollo de las comunidades eclesiales de base, con todo lo que ellas representaron en los

2. Diana M. MÁRQUEZ, *Una aproximación al canto nuevo latinoamericano*, en «Christus» 559-560 (octubre-noviembre 1982) 48.

3. Constitución *Sacrosanctum Concilium*, nn. 118 y 119.

4. Nacido en Tlalpan en 1907 se ordenó sacerdote en 1934 y estudió en la Universidad Gregoriana. Fue nombrado Obispo de Cuernavaca en 1952. Trabajó de forma intensa a favor de los marginados mexicanos. En 1972 asistió al Primer Encuentro de «Cristianos por el socialismo», celebrado en Santiago de Chile.

Música para la teología de la liberación

niveles de vida religiosa, de comunidad social y de movimiento cultural, en el más amplio sentido de la palabra.

Las comunidades eclesiales de base proliferaron en América Latina por razones de su misma situación política y social, ya que respondían a una necesidad de los fieles de agruparse y apoyarse en su fe y en sus luchas. Como señala Juan José Tamayo-Acosta, fue el mismo Concilio Vaticano II quien llevó a cabo una revolución en el terreno de la eclesiología, abriendo también de esta manera la puerta a la creación de las comunidades de base, al «recuperar la categoría bíblica y patrística *pueblo de Dios* para definir a la Iglesia, y anteponer el capítulo sobre el pueblo de Dios al capítulo sobre la jerarquía lo cual supuso un cambio de grandes dimensiones». Un cambio en el que la Iglesia latinoamericana no se limitó a seguir las sugerencias del Concilio o a «una aplicación de la letra, sino una asunción abierta a la identidad cultural del continente y a la situación de pobreza estructural en que vive»⁵.

Y precisamente uno de los rasgos más fuertes de la identidad latinoamericana era su música y, en especial, aquella corriente que, a la vez que rescataba los valores musicales propios, se convertía en compromiso y denuncia. De este modo, pues, estaban dados todos los factores para que surgiera una música religiosa, íntimamente ligada a la liturgia, que a la vez que se sintiera como propia y vinculada a las tradiciones musicales de cada región, respondiera a la necesidad de expresar tanto la opresión como la esperanza que vivían los cristianos latinoamericanos.

Como ya hemos anunciado, a mediados de los cincuenta, Mons. Sergio Méndez Arceo llevó a cabo una serie de cambios pastorales y litúrgicos que han sido vistos como uno de los antecedentes de la TL. Promovido obispo en 1952, inició poco después su trabajo pastoral centrado en el catolicismo popular, considerando que, si bien en nuestros países las élites se servían del catolicismo para legitimar su situación, era posible y necesario propiciar el surgimiento de una conciencia religiosa crítica que se convirtiese en agente de cambio social. Y «fueron las pequeñas comunidades y los pobres quienes sembraron el fermento misionero y profético en el interior de ese catolicismo»⁶.

Uno de sus primeros pasos fue la renovación de la catedral de Cuernavaca, eliminando el altar de espaldas al pueblo y colocando en el lugar central del presbiterio un moderno y austero altar frente a los fieles. Eliminó toda la decoración decimonónica y rescató unos históricos murales del siglo XVI que narran la llegada de los franciscanos a México. De esta manera, el nuevo espacio de la catedral,

5. Juan José TAMAYO-ACOSTA, *Para comprender la Teología de la Liberación*, Verbo Divino, Estella [Navarra] 1989, p. 44.

6. *Ibidem*, p. 292.

Montserrat Galí Boadella

el uso de la lengua vernácula, el impulso a la lectura y reflexión de la Biblia y los cantos populares fueron elementos de la renovación que Méndez Arceo inició y que se convirtió en el modelo para toda la Iglesia latinoamericana y aún mundial... Uno de sus grandes aciertos fue, sin duda, la creación de la *Misa Panamericana*, acompañada por los tradicionales mariachis, que rescataba algunos de los géneros y ritmos musicales más populares de México. Dicha misa se interpretaba todos los domingos, durante la ceremonia litúrgica oficiada por el propio obispo, a las 11:00 de la mañana, y se convirtió en punto de referencia religiosa, cultural y musical del país durante más de dos décadas.

Un poco más tarde, a principios de los sesenta, Mons. Méndez Arceo promovió la creación de la llamada *Misa Popular*, para los grupos parroquiales de canto. Por tratarse de una misa más sencilla, musicalmente hablando, se incorporó fácilmente a las numerosas comunidades de base de la región, ya que no requería de una orquesta, como era el caso de la *Misa Panamericana*.

Otro antecedente de las misas ligadas al movimiento de la TL fue la famosa *Misa Criolla* del compositor argentino Ariel Ramírez. Las partes de la misa utilizaban ritmos y formas de la música tradicional andina y argentina, pero ni su autor ni su ejecución estaban relacionados con la Iglesia Latinoamericana postconciliar. Sin embargo, es digna de mención, por su gran difusión y por su innegable calidad musical, y porque ejerció una influencia notable en las misas que aparecieron a partir de la década de los setenta.

Con todo, la música de la TL no se limitó a las misas, aunque éstas constituyeron su expresión más acabada y fueron las que, sin duda, más contribuyeron a crear el espíritu de comunidad solidaria y cristiana que se buscaba. De hecho, hubo varios tipos de canto y poesía, populares en su origen y en su esencia, que alimentaron la religiosidad y el compromiso. Por ejemplo, aquellas canciones del repertorio tradicional que, con o sin modificaciones, fueron adoptadas por los creyentes. Tal fue el caso de la canción brasileña titulada *El Mandacarú* (o Cactus), que se cantó en la reunión de comunidades de base latinoamericanas, celebrada en Brasil, en marzo de 1980. La letra de la canción, algo cambiada, se prestaba oportunamente a ilustrar dos aspectos tratados en la reunión: expresaba el dolor del pueblo y al mismo tiempo su capacidad de dar frutos y alimentar aun en las más adversas circunstancias. He aquí algunos versos:

El verdor hace tiempo no nace aquí,
¿Será que mi Dios se olvidó de este lugar?
En medio de aquel desierto árido
Hay un verde suspendido en el aire
Del brazo erguido pidiendo al cielo:
«Ten piedad de este pueblo; aprendió a rezar»
(...)

Música para la teología de la liberación

El progreso de los grandes no tiene corazón.
Un día quisieron arrancarlo de ahí
Nos unimos defendiéndolo de pie:
En el sagrario del pueblo ninguno pone la mano
Entonces preguntaron ¿Porqué tanta fe?
¿Una planta arrogante merece compasión?
Pero el corazón del pueblo gritó:
Mandacarú es el pueblo, sufrido, desértico (...)

(Refrán o estribillo:)

Sólo mandacarú-sólo nopal
Sólo mandacarú-sólo nopal
Resistió tanto dolor⁷.

El Cristo de Palacagüina fue otro ejemplo interesante. Compuesta por Carlos Mejía Godoy y grabada en sus discos comerciales, no sólo fue una de sus canciones más célebres, sino que, a pesar de no estar concebida como una canción religiosa propiamente hablando, se convirtió en una de las favoritas en todo tipo de concentración litúrgica y religiosa en las épocas de mayor actividad revolucionaria. En realidad, desde el punto de vista musical, podríamos más bien encuadrarla en el género de los villancicos. El estribillo dice así:

Cristo ya nació en Palacagüina
de Chepe Pavón y una tal María
ella va a planchar muy humildemente la ropa que goza la mujer hermosa
del terrateniente

La primera estrofa nos narra el nacimiento de Cristo allá en la montaña de las Segovias (lugar de nacimiento del héroe nicaragüense César Agusto Sandino). En la segunda el Niño no recibe oro, incienso y mirra, sino quesillo, cajetitas y buñuelos. En la tercera y última estrofa escuchamos:

José el pobre jornalero
se mecateya todito el día
lo tiene con reumatismo el «tequío» de la carpintería
María sueña que el hijo
Igual que el tata sea carpintero
Pero el chavalito piensa:
«Mañana quiero ser Guerrillero»

7. Citado en «Christus» 540 (noviembre de 1980) 44.

Montserrat Galí Boadella

Este lenguaje popular será la constante de casi todas las misas, aunque fue sobre todo en Centroamérica, en la *Misa Popular Salvadoreña* y en la *Campesina Nicaragüense*, en donde con más libertad se usó el habla de los campesinos y los modismos regionales.

Las reuniones de Medellín y Puebla significaron una sacudida muy fuerte para la Iglesia de América. Allí se discutieron asuntos de gran calado teológico-espeluznante, pero también se dio cauce a muchas preocupaciones pastorales y de aplicación de la liturgia que ya se ensayaban en diversas regiones del Continente. Se trataba de dar cabida a las expresiones populares, en especial en aquellos lugares en donde la injusticia política y social había provocado un mayor compromiso de la Iglesia con los pobres. En Brasil prelados como Mons. Pedro Casaldáliga, poeta él mismo y promotor de grandes novedades de protocolo y litúrgicas, revolucionaron las prácticas religiosas. Otro poeta, el sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal⁸, incluso antes de que estallara la Revolución Sandinista, había llevado a cabo experiencias religiosas comunitarias que exemplificaban la «opción por los pobres» proclamada después en la Conferencia de Puebla. Como poeta, Cardenal creó un sinnúmero de *Salmos*, que pasaron a engrosar el repertorio de oraciones de muchas comunidades de base latinoamericanas. Como todos sabemos, los salmos tienen su antecedente en la Biblia y se producen generalmente en contextos de aflicción y dolor del pueblo de Israel. Esta identificación con el pueblo de Israel ha sido un tópico en el discurso de la TL y aparece como *leit motiv* en los textos y la música relacionada con ella.

Benoit A. Dumas ha escrito respecto de los *Salmos* de Ernesto Cardenal: «El ambiente dialéctico y conflictivo en el cual se desenvuelven muchos salmos de súplica, coloca los problemas y desgarros de la convivencia humana, interpersonal y socio-política, en el meollo de la oración eclesial». Y más adelante: «Pronunciada con frecuencia e intensidad, actualizada en función de la propia situación y de los aspectos y sucesos más deprimentes de la actualidad [...] la inspirada oración de los salmos de súplica suscita una proyección ideológica básica e indispensable de la fe, orienta el profetismo de la Iglesia —como denuncia y reconstrucción— da un contenido cada vez más preciso al “compromiso histórico liberador de la Iglesia” (Medellín), hace efectiva su “opción preferencial por los pobres” del

8. Nacido en Granada (Nicaragua) en 1925. Estudió Filosofía y Letras en México y literatura latinoamericana en la Universidad de Columbia (Estados Unidos). En 1954 participó en la rebelión contra la dictadura de Somoza. Entre 1959 y 1961 estuvo en el monasterio benedictino de Cuernavaca. Se ordenó sacerdote en 1965 y fundó la comunidad de Solentiname en una isla del lago de Nicaragua. Vinculado al Frente Sandinista fue nombrado Ministro de Cultura en 1979, cargo que ocupó durante dos legislaturas y hasta 1990 fue Director del Instituto de Cultura del Ministerio de Educación. En conflicto con la jerarquía eclesiástica por su vinculación a la TL, en 1985 fue suspendido a *divinis*.

Música para la teología de la liberación

mundo entero (Puebla), le exige estilo de vida y presencia pública, exigidas por el clamor de tantos hombres (...»⁹.

Lo mismo podríamos decir de las demás Misas, elaboradas en su mayoría en la década de los setenta, a lo largo y ancho del geografía americana. El mismo Ernesto Cardenal fue el inspirador de la más famosa de todas ellas, la *Misa Campesina Nicaragüense*, composición que junto con la *Misa Popular Salvadoreña*, constituye sin la menor duda la música más representativa de la TL.

Ernesto Cardenal, al presentar la grabación de la *Misa nicaragüense*, insiste en la importancia de la utilización del habla campesina, en lo que significa el uso de los instrumentos del país: zambumbias, marimbas, chirimías, violines. Pero también insiste en que la *Misa nicaragüense* es ortodoxa en tanto sigue lo ordinario, al tiempo que es moderna y revolucionaria. La Eucaristía, nos dice, es acción de gracias y aquí concretamente lo es del pueblo campesino al Dios de los pobres. Y va más allá: una misa no es neutral en la lucha de clases; es una misa contra los opresores.

La *Misa Campesina Nicaragüense* resume la experiencia de Solentiname¹⁰, la comunidad en la que Ernesto Cardenal llevó a cabo su concepto de Iglesia. Una comunidad de campesinos y pescadores situada en una pequeña isla, situación que, como veremos, explica no poco las letras y el estilo musical adoptados. En esta Misa, termina diciendo Cardenal en su presentación, no sólo se refleja la sociedad nueva que queremos sino, y es lo más importante, se hace ofrenda de nuestras vidas. Y esto, como se vio poco después en la convulsionada Nicaragua, no era una frase hueca.

Haremos una revisión de la estructura y letras de esta Misa apoyándonos en una entrevista realizada a su principal autor, el cantautor Carlos Mejía Godoy¹¹. La Misa inicia con un Canto de entrada, una especie de valsecito o son, que, como se-

9. Benoit A. DUMAS, *Salmos de súplica y liberación*, en «Christus» 572 (febrero de 1984) 32-33.

10. Sobre esta experiencia Cardenal escribió un libro y se realizó un documental, vid. nota 21 del trabajo anterior sobre cine, *supra*.

11. Fue seminarista entre 1956 y 1958, reconoce haberse alejado de la religión entre 1957 y 1967. Vivió la represión somocista y en 1973 se integró en el Frente Sandinista de Liberación Nacional. Estuvo en Alemania estudiando televisión; estudió periodismo y abogacía y trabajó en la radio, en donde, en parte por influencia de su hermano, el médico y músico Luis Enrique, comenzó a dedicarse a la música. Compositor y cantante, inició su carrera en solitario pero desde 1976 su nombre está ligado al conjunto «Los Palacagüina». Con ellos realizó numerosas giras en Europa, en la segunda mitad de los años 70, y recogió entre otros galardones el Premio Bravo de la Iglesia Católica Española en 1979 por la *Misa Campesina Nicaragüense*. En ese mismo año 1979, tras el triunfo de la Revolución Sandinista, regresó a Nicaragua y fue elegido diputado en la Asamblea Nacional por el Frente Sandinista. Vinculado con Ernesto Cardenal y la experiencia de Solentiname, la música de Mejía Godoy se convirtió en un puente entre el FSLN y el Movimiento Cristiano Revolucionario.

Montserrat Galí Boadella

ñaló su autor, responde a una forma típica de Nicaragua, el son de Pascua. La letra es simple y contundente y destaca en ella el refrán:

Vos sos el Dios de los pobres
El Dios de rostro curtido
El Dios humano y sencillo
El Dios que suda en la calle

Las estrofas hablan del Dios obrero y de Cristo trabajador y describen distintos trabajos pesados propios del proletariado nicaragüense. El *Kyrie* es más dramático, y para ello el autor escogió el ritmo de la mazurca, que Mejía Godoy describe como triste y melancólica. «Dan ganas de dar un grito». Y añade: este ritmo representa la cultura del norte, «la presencia de las segovías, de mi tierra, y al mismo tiempo es la presencia del ejército defensor de la soberanía nacional: Sandino»¹². La letra del *Kyrie* es también dramática: se pide a Cristo que se identifique con el pueblo, que se solidarice no con los opresores sino con el oprimido. Estrofas que, como recuerda Mejía Godoy, no gustaron a todo el mundo.

En contraste, el *Gloria* es una explosión de alegría, una expresión de la fiesta popular, en la que el compositor quiso traernos varios tipos del son nicaragüense: «Con el gozo de los cuetes de nuestra fiesta popular» reza la letra. Y se canta *Gloria* «al que denuncia la injusticia, al que sufre la cárcel y el exilio», se canta al «Jesús de la verdad». Pero domina la alegría y la esperanza por el triunfo próximo de la justicia y la libertad.

El *Credo* es una de las partes musicalmente más logradas de la misa, con ritmos que reflejan muy bien la tradición musical nicaragüenses. En él se utiliza la marimba de arco, de origen africano, conservada principalmente en el barrio de Monimbó. Se habla de «los bosques mutilados bajo el hacha criminal» y se alaba a Cristo con la belleza de la naturaleza, con las estrellas, los ríos, los cafetales y algodonales; se exalta la figura de Cristo rebelde en la «Roma imperialista», y se termina invocándolo como «compañero» y diciéndole: «Creo en tu lucha sin tregua, y en tu Resurrección».

El *Canto de meditación* fue escrito por un campesino, Pablo Martínez Téllez. Según explica Carlos Mejía Godoy, se había pedido la colaboración de cuantas personas quisieran participar en la composición de la Misa, que se concibió como una especie de suite colectiva. Pero solamente se pudo contar con el canto de Pablo Martínez, en el que alaba a Dios haciendo alusión al canto de los pajari-

12. Arnaldo ZENTENO, *Entrevista con Carlos Mejía Godoy, «Tu eres el Dios de los pobres. La Misa Campesina Nicaragüense»*, en «Christus» 559-560 (octubre-noviembre de 1982) 65.

Música para la teología de la liberación

llos. Se nombra las especies de la región —el gorrión, el alcaraván, el pájaro carpintero— y el autor dice: «como estos pajarillos [...] pidiéndote nos una la fuerza de tu amor [...] fuiste rebelde, luchaste noche y día contra la injusticia de la huminidad».

En el *Ofertorio* se vuelve a utilizar el ritmo de mazurca. «Yo te ofrezco en esta Misa el trajín de cada día, toda la energía que da mi sudor». Además del pan y el vino, se ofrecen los frutos de la región: papayas, pipianes, ayote, chicha, jocotes y mangos, y se habla de la clase trabajadora que los produce: «La clase trabajadora que desde la aurora busca su pan».

El *Sanctus* sigue también el ritmo de mazurca, pero más alegre que el anterior. Se repite el Santo: «Vos sos tres veces santo, vos sos tres veces justo, libéranos del yugo, danos la libertad». Y se dirigen a Dios, al estilo de las saetas andaluzas, cosas algo atrevidas, requiebros y expresiones muy populares: «La gente —nos dice Carlos Mejía Godoy— lo baja de su solio y lo pone en la llanura, y lo trata de uno a uno. [...] e dicen el Colochón, el hombre ñeque, que significa guerrero: ñiquehomó, ñique homó, donde nació Sandino, tierra de hombre de ñeque [...]»¹³.

Para la *Comunión* se cantan dos canciones. La primera es una larga composición en miskito. Se trata de una canción religiosa tradicional de los miskitos, que se insertó por considerarse importante en el contexto de la Misa y de la situación política que vivía el país. En ella se hace la comparación entre el pueblo de Israel, liberado por Abraham, y la situación de Nicaragua y su esperanza de liberación. La siguiente canción es una de las que más popularidad alcanzó y sigue siendo cantada en numerosas comunidades latinoamericanas, aun cuando muchos ya han perdido el recuerdo de la *Misa Campesina*. El ritmo corresponde a un son nicaragüense. La letra nos recuerda que la comunión es compromiso, lucha, conciencia cristiana al servicio del prójimo. «Vamos a la milpa del Señor [...]. Vamos a la milpa de la comunión». La milpa es la parcela, la unidad del campo en Mesoamérica, dedicada principalmente al cultivo del maíz. La comunión, nos dice el texto, es una invitación de Jesucristo «a su cosecha de amor». Y al final reitera: «La comunión no es un rito banal, es comprometerse con la lucha de la comunidad, es decir soy cristiano y conmigo podés contar».

La misa finaliza con un *Canto de Despedida* con marimbas, rebosante de alegría, a pesar de la dureza de la vida. En esta despedida se reitera el compromiso social y religioso y se recuerda que los fieles allí presentes regresarán pronto a la misa campesina. En dicho canto se expresa la alegría por ser cristianos y estar uni-

13. *Ibidem*, p. 67.

Montserrat Galí Boadella

dos. Así cantan: «voy a limpiar con más alegría mi huerto»; y también: «si somos unidos nadie nos moverá», y proclaman la necesidad de «amor y hermandad nicaragüense».

Todos los que han comentado la *Misa Nicaragüense* desde la perspectiva de la TL, se refieren a ella como una Misa profética. En ella se manifiesta la alianza y el agradecimiento con el Dios de los pobres presente en la historia. Una historia en la que hay injusticia y opresión, en la que, con todo, se reconoce y anuncia el amor de Dios, la acción del Espíritu y sobre todo al hombre nuevo y a la nueva sociedad que surgirá, eso sí, después de enormes sacrificios.

Este carácter profético se expresa, más aún si cabe, en la *Misa Popular Salvadoreña*. Quizás porque desde un principio estuvo muy ligada al ejemplo y las enseñanzas de Mons. Oscar Arnulfo Romero. La Misa se terminó unos días antes de su asesinato. Curiosamente en su última homilía en catedral, el domingo 23 de marzo de 1980, hizo alusión a dicha misa. En su homilía, titulada: «La Iglesia, un servicio de liberación personal, comunitaria, trascendente», al repasar las noticias recientes de la diócesis, expresó: «Y nota simpática, también de nuestra vida diocesana, que un compositor y poeta nos ha hecho un bonito himno para nuestro Divino Salvador. Próximamente lo iremos dando a conocer: “Vibran los cantos explosivos de alegría – voy a reunirme con mi pueblo en Catedral – miles de voces nos unimos este día – para cantar nuestra fiesta patronal”. Y así siguen estrofas muy sentidas por el pueblo. La última es muy bonita: “Pero los dioses del poder y del dinero, se oponen a que haya transfiguración. Por eso, ahora, vos sos Señor el primero en levantar el brazo contra la opresión”»¹⁴. Al día siguiente, 24 de marzo de 1980, mientras predicaba en la misa de aniversario de la Sra. Sara de Pinto, unas balas acabaron con su vida. Eran las cinco de la tarde, en la Capilla del Hospital de la Divina Providencia. La misa, compuesta por el grupo Yolocamba-Itá y, entre otros, por Guillermo J. Cuéllar, se estrenó en el funeral del obispo mártir salvadoreño.

En dicha misa las letras están igualmente inspiradas por la situación de represión, injusticia y violencia que oprimía al pueblo salvadoreño; sin embargo, es más profundamente religiosa y aparentemente menos radical, desde el punto de vista político, que la *Misa Campesina Nicaragüense*. Atribuimos esta característica al hecho de que la vida religiosa salvadoreña, a pesar de la mayor残酷性 vivida por su pueblo, estuvo siempre dominada por el infinito amor de Mons. Romero, amor que incluía a los propios torturadores y asesinos del pueblo. Una paradoja que sólo el cristianismo, como bien predicaba Mons. Romero, es capaz de asumir.

14. Mons. Oscar Arnulfo ROMERO, *La voz de los sin voz*, en *La palabra viva de Monseñor Romero*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José de Costa Rica 1980, p. 286

Música para la teología de la liberación

El grupo Yolocamba-Ita, creador de la *Misa Popular Salvadoreña* tuvo que exiliarse a México después de la muerte de Mons. Romero, hecho que facilitó la rápida difusión de su Misa entre las comunidades de base mexicanas, que recibieron con frecuencia la visita de dicho grupo musical salvadoreño.

La música de la TL, en sus aspectos formales y litúrgicos, ha trascendido en otras misas que se han ido componiendo hasta nuestros días. Quizás se trate ahora de un fenómeno algo distinto, habiendo cesado los regímenes abiertamente represores y las dictaduras militares. Las condiciones de injusticia social persisten, sin embargo, en América Latina, en donde han surgido nuevos movimientos, algunos de ellos netamente indígenas como los zapatistas en Chiapas; otros ligados a la explotación y marginación campesina, como el movimiento que encabeza Mons. Ca-saldáliga en Brasil; o a las condiciones infrumanas de las grandes concentraciones urbanas. Ya no es la desigualdad provocada por el desarrollismo sino por el neoliberalismo. La Iglesia americana sigue su lucha y sigue cantando.

Así se explica la *Misa Mesoamericana*, promovida por la Fundación Monseñor Oscar Arnulfo Romero y otras instituciones centroamericanas y europeas, cuyo autor, Guillermo Cuéllar ya había participado hace veinte años en la creación de la *Misa Popular Salvadoreña*. O la *Misa de Chiapas*, del mexicano Ignacio Olivarec, promovida por los católicos de Alemania. En la presentación del disco se reproduce el sermón del Vicario General de Chiapas, el día del estreno de la Misa en Frankfurt, en donde habla de la dignidad y los derechos de los indígenas y de la esperanza de paz y de justicia. El mismo tono sigue Rainer Frisch, al presentar la Misa: solidaridad, esperanza, derechos humanos...

Todas las composiciones religiosas han abandonado el lenguaje extremo de la época más dura de la represión y de las luchas revolucionarias. Las referencias a un Cristo obrero o a un Dios liberador se hacen en nuevos contextos: se habla de las luchas de la mujer, de los niños de la calle que venden chicles y se drogan, del migrante que cruza la frontera para ir a trabajar (Cristo como trabajador ilegal, o es representado en el rostro de una obrera maquiladora). Lo más radical, políticamente hablando, podría ejemplificarse en esta estrofa del Canto de comunión de la *Misa Mesoamericana*:

Descubre los pies de barro
De quienes tienen poder
Y alimenta la esperanza
Dolorosa de los pobres.

El propio Carlos Mejía Godoy, al preguntársele en 1982 si podría repetirse la *Misa Campesina Nicaragüense*, reconocía que habría que escribir otra misa o bien modificar la primitiva de 1976. Es evidente que en las misas recientes se reco-

Montserrat Galí Boadella

ge las experiencias de la lucha revolucionaria, las nuevas situaciones que vive la sociedad latinoamericana y por ende el sentir de una Iglesia que ya puede ver los resultados de la TL y de las comunidades eclesiales de base con perspectiva. Pero, si bien las circunstancias que ocasionaron la creación de las misas latinoamericanas han variado, lo cierto es que todavía hoy su música vital y auténtica, sus textos dramáticos y sinceros fruto de situaciones límite de gran sufrimiento y a la vez de una fe inquebrantable, nos emocionan y evocan aquellas épocas de entrega apasionada, de luchas por la justicia, la fraternidad y la libertad en las que un pueblo humilde y perseguido esperaba la liberación, mientras se alegraba de ser cristiano.

Montserrat Galí Boadella
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma de Puebla
Juan de Palafox y Mendoza, 208
72000 Puebla (Centro), Pue. México
mgali@siu.buap.mx