



La himnodia popular y el “catolicismo vivido” en Hungría en los años 1970-80¹

Kinga Povedák²

Recibido: 10 de junio de 2022 / Aceptado: 15 de julio de 2022

Resumen. En este artículo, analizo cómo las prácticas litúrgicas y devocionales cambiaron en Hungría tras del Concilio Vaticano II. En un contexto autoritario y ateo, las canciones religiosas se vincularon con el emergente “movimiento popular de masas”. El análisis de la himnodia popular húngara ofrece a una nueva perspectiva del catolicismo de Europa del Este y nos ayuda a comprender cómo el “catolicismo vivido” refleja el espíritu del Vaticano II. Esta himnodia tras el Telón el Acero, que actuó como catalizadora de un nuevo estilo de prácticas devocionales, se conceptualiza como “teología representada” que expresa y actualiza relaciones sociales, espirituales, eclesíásticas y escatológicas.

Palabras clave: himnodia popular; música litúrgica posterior al Concilio Vaticano II; “misa beat”; música popular cristiana; rock cristiano; Hungría socialista.

[en] Popular Hymnody and Lived Catholicism in Hungary in the 1970s–1980s

Abstract. In this article, I look at how popular hymnody and the surrounding devotional and liturgical practices changed after the Second Vatican Council in Hungary. The songs amongst authoritarian, atheistic circumstances sounded astonishingly similar to the emerging “folk mass movement”. The discourse analysis of Hungarian popular hymnody contributes to a new perspective of Eastern European Catholicism and helps us understand how “lived Catholicism” reflects the post-Vatican spirit. Post-Vatican popular hymnody, a catalyst for a new style of devotional practices, is understood as “performed theology” behind the Iron Curtain expressing relationality, as it actualizes and manifests spiritual, eschatological, and ecclesial relationships.

Keywords: popular hymnody; post-conciliar liturgical music; “beat mass”; Christian popular music; Christian rock; socialist Hungary.

Sumario. Introducción. 1. Métodos de investigación: El enfoque de la religiosidad vivida. 2. El Vaticano II y la modernización de base a ambos lados del telón de acero. 3. Cómo comprender la himnodia popular cristiana y las transformaciones en la cultura religiosa posteriores al Concilio Vaticano II. 4. Trayectorias de la música popular contemporánea. 5. La himnodia posterior al Vaticano II tras el Telón de Acero. 6. Análisis del texto de la himnodia popular posterior al Vaticano II. Conclusiones. Fuentes archivísticas. Referencias.

Cómo citar: Povedák, K. (2022). La himnodia popular y el “catolicismo vivido” en Hungría en los años 1970-80. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 44: 33-54.

¹ La versión en inglés de este artículo se publicó en: *Religions*, 12 (2021), 438.

² Investigadora postdoctoral, MTA-SZTE “Convivence” Religious Pluralism Research Group, Eötvös Lóránd Research Network (ELKH), ORCID/0000-0003-1182-5836
E-Mail: povedakkinga@gmail.com

Introducción

La multitud entra y sale de la iglesia de Matías, que está siendo renovada, y el pasillo está abarrotado de jóvenes; sólo se ve alguna persona mayor aquí y allá. Jóvenes barbudos de aspecto hippie, demonios del *downtown* o centro, escuchan ahora una misa. Un autobús extranjero se detiene en la plaza y los visitantes entran en la iglesia; las cámaras hacen clic. Una vez terminada la misa, la banda es rodeada por sus fans como si fueran celebridades. Se toman muchas fotos en pose³.

En Semana Santa, el 14 de abril de 1968, se celebró un acto inaugural en la iglesia gótica de Matías, uno de los edificios emblemáticos de Budapest. La liturgia festiva dio cabida a la “misa beat” de Imre Szilas, en la que las letras de las canciones tradicionales de la iglesia se pusieron al ritmo del rock. La aparición de la música popular cristiana húngara es sin duda un cambio paradigmático en la historia de la música eclesiástica en Hungría. No sólo los medios de prensa y los informativos de radio contemporáneos se hicieron eco del acontecimiento, sino que incluso la televisión estatal húngara realizó un breve documental⁴. Las singulares circunstancias históricas aumentaron lo delicado de la ocasión. En la Hungría de la era socialista, como en todos los estados satélites soviéticos, el partido estatal dedicó una energía extraordinaria a reprimir a las iglesias cristianas, forzándolas a una posición dependiente y empujando la religiosidad a la esfera privada. De manera que la presencia y el papel social de las iglesias se volvieron insignificantes y se limitaron al trabajo oficialmente sancionado del clero. Los acontecimientos religiosos apenas aparecían en las noticias, el clero era intimidado y el Partido Comunista tenía agentes, informadores, sacerdotes colaboradores y obispos en las iglesias hasta el más alto nivel⁵. A pesar de todo esto, el párroco de una de las iglesias católicas más prestigiosas del país –que también informaba a la policía secreta– permitió a los jóvenes interpretar himnos populares tradicionales recompuestos musicalmente y acompañados por un órgano eléctrico, una batería y guitarras.

Un breve documental grabado por la televisión húngara (véase la figura 1), titulado “Misa Beat”, mostraba a jóvenes con pelo largo y pantalones vaqueros que acudían a una iglesia abarrotada, y que estaban sentados en los bancos disfrutando de la misa y golpeando con los pies al ritmo de la música. Aunque este reportaje pretendía retratar el declive de la religiosidad, el efecto fue el contrario. Tras el Telón de Acero, la Iglesia católica húngara, que estaba subordinada al Estado y asumía los procesos religiosos “occidentales” de forma selectiva y tardía, se convirtió sin embargo en una de las pioneras de la renovación religiosa de los años sesenta: la Iglesia permitió la música rock dentro de sus muros a pesar del conocimiento y la voluntad de los dirigentes eclesiales o políticos.

³ Esta cita está tomada de un informe de un informante de un archivo de la policía secreta: ÁBTL 3.1.2. M-33094, p. 83.

⁴ *Misa beat* (1968). Dirigida por Sándor Szalkai MTVA [Archivos de la Televisión Húngara].

⁵ Gracias a los agentes infiltrados y a los informes de los informadores de la policía secreta, tenemos un conocimiento relativamente detallado del evento y de sus organizadores, que marcó el inicio de la música popular cristiana o del llamado movimiento “beat mass” en Hungría.



Figura 1. La fotografía es una imagen fija de los Archivos de la Televisión Húngara (MTVA) y muestra la primera misa beat de la Iglesia de Matías.

El movimiento de la “misa beat” (*beat mass*) apareció paralelamente al llamado movimiento de misa folclórica de las comunidades católicas de Estados Unidos, incluso antes del estreno teatral de *Jesucristo Superstar* en 1971. Tal vez por primera vez, una “misa beat” moderna, basada en la música rock, se presentó detrás del Telón de Acero, orientando a los jóvenes no religiosos hacia la religión, y reforzando ya a los jóvenes fieles en su afiliación religiosa. El acontecimiento mediático en torno a la “misa beat” de la Iglesia de Matías creó los comienos para una renovación religiosa de base en Hungría. Aunque los agentes infiltrados, los sacerdotes pacifistas⁶ y los obispos colaboradores intentaron prohibir el uso de la nueva música, no pudieron detener la transformación popular de la música religiosa.

El objetivo de este artículo es doble: En primer lugar, presentar la dinámica del cambio religioso en el ámbito de las prácticas devocionales y litúrgicas, tal y como la experimentaron los laicos católicos tras el Concilio Vaticano II, a través del movimiento de la “misa beat” y la evolución de una himnodia moderna, posterior al Vaticano, en Hungría. Además de las fuentes históricas, de archivo y de historia oral, también empleo en el análisis un grupo novedoso de fuentes que no se ha utilizado hasta ahora para analizar la cultura religiosa. Capto los procesos de transformación a través del cambio de la escena musical, centrándome en el poder de construcción de la comunidad de la música y sus características expresivas de creación de significado. Por lo tanto, este trabajo pretende argumentar que el estudio de la himnodia

⁶ Los llamados “sacerdotes de la paz” durante el comunismo húngaro y el socialismo de Estado se organizaron basándose en el modelo soviético a partir de los años 50, contribuyendo a los esfuerzos por socavar las influencias sociales de las iglesias en Hungría. Los sacerdotes que se oponían al partido eran continuamente presionados para que fueran sustituidos por sacerdotes de la paz. Los sacerdotes pacifistas que se unieron al movimiento tenían diversas razones para hacerlo. Algunos no causaron mucho daño debido a su personalidad; otros echaron una mano al Estado en la persecución de la práctica religiosa, causando un gran daño. Otros fueron obligados a unirse al movimiento mediante la tortura.

popular como fuente de investigación científica social puede aportar nuevas y significativas percepciones y resultados. Mediante el análisis de las letras de los himnos populares como narrativas, intento presentar los cambios y las actitudes que tienen lugar en las capas profundas de la religiosidad, lo que puede ayudar a identificar y dilucidar el proceso de transformación religiosa en la Hungría comunista en el período posterior al Vaticano II.

No se ha escrito mucho sobre la cultura religiosa cotidiana durante la época comunista/socialista. El control gubernamental de los estudios ayuda a explicar esta laguna: en los países socialistas no existía una disciplina de estudios religiosos independiente de la censura política; las expectativas ideológicas del régimen impregnaban la literatura científica de la época. Por tanto, no se dio voz a las transformaciones religiosas, a las experiencias religiosas personales, a los movimientos de renovación religiosa ni a las religiones minoritarias. Recientemente, los historiadores han tratado de abordar esta laguna. Salvo algunas excepciones, la mayoría de sus investigaciones han examinado la política religiosa de alto nivel, la relación oficial entre el Estado y la Iglesia, y la persecución de las comunidades religiosas.

En consecuencia, sabemos poco sobre lo que ocurrió en las capas profundas de la cultura religiosa y cómo se transformaron las prácticas religiosas cotidianas durante estos años. Asimismo, apenas se conocen las prácticas que se desarrollaron en el marco de la religiosidad cotidiana o vernácula. De hecho, tanto los archivos de la policía secreta como las fotografías realizadas por ellos sobre la religión vivida solo han llamado la atención de los investigadores recientemente⁷. Disponemos de muchas descripciones, análisis etnográficos, fuentes parroquiales, literatura popular y artículos periodísticos del periodo anterior a la toma de posesión comunista de Hungría en 1948, que nos informan de las prácticas religiosas populares de aquella época. También los procesos de religiosidad contemporánea después de 1989 son objeto de investigación por parte de los sociólogos de la religión. Pese a ello, existe una zona gris en la historia de las religiones del siglo XX en lo que respecta a la religiosidad cotidiana, vernácula y vivida del laicismo posterior al Vaticano II. Estas pocas décadas también han marcado el inicio de un cambio de mentalidad dentro de la Iglesia católica que puede describirse como un encuentro con la modernidad a nivel de la religiosidad institucional, teológica y vivida.

1. Métodos de investigación: El enfoque de la religiosidad vivida

Para llevar a cabo un análisis objetivo, es esencial un enfoque horizontal, en el que hay que explorar y retratar lo mundano, lo cotidiano, y ofrecer una visión de la materialidad de la experiencia religiosa. Sin negar la importancia de los procesos a nivel

⁷ Verderey, Katherine: *Secrets and Truths: Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*. Central European University Press, 2014; Povedák, Kinga: *Gitáros Apostolok. A Keresztény Könyvzene Vallástudományi Vizsgálata*. Szeged: MTA-SZTE Vallási Kultúrakutató Csoport, 2019; Kapaló, James: "The Appearance of Saints: Photographic Evidence and Religious Minorities in the Secret Police Archives in Eastern Europe", *Material Religion* 15 (2019), pp. 82–109; Hesz, Ágnes: "Secret Police Informer Files as Sources for the Study of Vernacular Religion under Communism", in James A. Kapalo y Kinga Povedák: *The Secret Police and the Religious Underground in Communist and Post-Communist Eastern Europe*, Routledge, 2021, pp. 213-233. Katherine Verderey se refiere a los informes policiales secretos como "etnografías policiales" (Verderey, *Secrets and Truths*) comparando el trabajo de los antropólogos con el de los informadores de la policía secreta.

institucional, es igualmente importante analizar la religiosidad vivida de los fieles. El enfoque de la religión vivida abandona las cuestiones de nivel macro e intenta teorizar el futuro de la religión en la modernidad centrándose en cómo se practica la religión⁸. Esta perspectiva ascendente puede revelar cómo se han transformado ciertos procesos político-económicos-culturales y se han experimentado en la vida cotidiana, y supone un cambio de interés desde la religión como sistema abstracto hasta las múltiples formas relacionadas con los procesos y las prácticas de las creencias religiosas: sus expresiones verbales, conductuales y materiales. Además, el enfoque de la religión vivida nos permite investigar el impacto que las reformas, las decisiones sinodales o las encíclicas papales tuvieron en la cosmovisión religiosa y las prácticas cotidianas de la mayoría de los creyentes. Los procesos de la religión vivida oficial, institucional e informal no son necesariamente coherentes, y puede haber varias correlaciones entre ellos. Puede haber diferencias significativas entre una posición oficial, teológica e institucional y la opinión de la mayoría de los creyentes; por ejemplo, las demandas religiosas populares pueden surgir antes desde las bases y allanar el camino para la aprobación institucional. A la inversa, una decisión sinodal puede tener una acogida favorable e integrarse armoniosamente en las prácticas religiosas cotidianas. Aunque sigan a una determinada autoridad, los creyentes interpretan las enseñanzas de la Iglesia de forma individual, lo que da lugar a diversas corrientes de religiosidad vivida.

Sin embargo, cuando queremos examinar las características de la religiosidad vivida desde una perspectiva histórica, necesitamos incorporar recursos adicionales a las entrevistas de historia oral. La perspectiva temporal, en este caso, todavía nos permite recoger los recuerdos de los informantes mediante métodos etnográficos y conocer la cultura religiosa de la Hungría socialista recurriendo a la historia oral. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, encontramos menos recuerdos y las historias se vuelven cada vez más oscuras. El cambio de sistema político que se ha producido y los múltiples cambios de actitud hacia la dictadura, incluido un cierto grado de nostalgia por el régimen de Kádár (1956-1989)⁹, hacen que las entrevistas de historia oral realizadas hoy en día contribuyan a un conocimiento fragmentado y construido. En consecuencia, necesitamos más fuentes que nos lleven a una imagen más completa del fenómeno religioso investigado¹⁰.

Se podría considerar la prensa contemporánea como una fuente, pero sus relatos pueden considerarse prácticamente lo contrario de la historia oral. Mientras que las historias orales reflejan las perspectivas de los individuos, que sufren una política

⁸ Knibbe, Kim y Helena Kupari: "Theorizing lived religion: Introduction", *Journal of Contemporary Religion* 35 (2020), p. 159.

⁹ János Kádár (1912-89) fue el secretario general del Partido Socialista Obrero Húngaro, que presidió Hungría de 1956 a 1988. A partir de 1957, Kádár aplicó la llamada política cultural de las 3 T, por las palabras húngaras: támogat (apoyar), tűr (tolerar) y tilt (prohibir). La religión se situaba en las fronteras de la tolerancia y la prohibición. Para conseguir la aceptación internacional tras la opresión de la revolución de 1956, Hungría mejoró la imagen de la libertad religiosa tanto en su país como en los asuntos internacionales. En 1964, Hungría firmó un "acuerdo parcial" con el Vaticano. En consecuencia, Hungría se convirtió en un modelo positivo para las relaciones entre el Estado y la Iglesia en el bloque socialista.

¹⁰ Tan solo podemos obtener una imagen más completa, pero nunca del todo, de la cultura religiosa durante los años de la dictadura. La formación del Estado socialista se caracterizaba a menudo por intereses, juicios y actitudes completamente diferentes hacia diversos fenómenos religiosos. La Iglesia católica romana, a la que pertenecían aproximadamente dos tercios de la población en Hungría en los años 40, fue objeto de una valoración diferente, con la que el Estado (1950) llegó a un acuerdo tras una serie de juicios de exhibición, extensas actividades de perturbación de los agentes, campañas en los medios de comunicación e intimidación.

antirreligiosa y atea, la prensa censurada refleja la perspectiva del poder central. Del mismo modo, los documentales propagandísticos, antirreligiosos y “esclarecedores”, que constituían una contrapropaganda atea de los fenómenos religiosos (como una aparición mariana, las visitas a un pozo santo o las misas de guitarra para los jóvenes), y que se esforzaban por presentar la posición del Estado sobre la religión, son algo problemáticos como fuente. No en vano la cosmovisión comunista pretendía mostrar que las nocivas ideas erróneas y la superstición, que pueden ser refutadas a partir del pensamiento racional, eran el remanente del “pasado no ilustrado”.

Llegados a este punto, merece la pena considerar las posibilidades de utilizar fuentes alternativas, como los documentos de la policía secreta, como fuente para los estudios religiosos. Sostengo que es posible leer el trabajo del aparato opresor de la dictadura a través de los ojos de los estudiosos de la religión de una manera que conduce a nuevas percepciones, nuevas interpretaciones y nuevas lecturas para llegar a entender la vida religiosa cotidiana. Como señaló Ágnes Hesz en relación con las fuentes de archivo de la policía secreta:

Cuando se leen con un enfoque crítico, revelan varios aspectos de la religiosidad bajo el comunismo: sobre todo las formas en que los grupos e individuos religiosos se adaptaron a la opresión y desarrollaron estrategias para desviar la atención de las autoridades, pero también expresiones de espiritualidad o la posición y el papel que la religión, las iglesias y sus representantes tenían en una sociedad socialista¹¹.

Sugiero que podemos obtener nuevos conocimientos sobre la cultura religiosa durante los años de la dictadura con la ayuda de imágenes y artefactos, a los que Kapaló se refiere como “galerías ocultas”¹², encerradas en los archivos de la policía secreta junto con las llamadas etnografías policiales¹³, que aluden a los informes de la policía secreta y comparan el trabajo de los informadores de la policía secreta con el de los antropólogos. Sin embargo, en la aplicación de la etnografía policial también debe aplicarse una crítica de la fuente; el contenido de los informes del agente no puede considerarse como una descripción auténtica de la sociedad, al igual que la actividad del agente no estaba destinada al conocimiento científico. Sin embargo, se deduce que estas estructuras y prefiguraciones contemporáneas deben desprenderse del texto¹⁴.

En algunos casos, los textos del agente son conspiraciones basadas en la observación de personas reales a través de las cuales el propio agente buscaba alcanzar sus objetivos personales. Sin embargo, la “mirada del agente” que explora las huellas de la organización antisistémica puede haber transformado inadvertidamente los énfasis originales, las proporciones reales: podría haber resaltado mejor ciertos fenómenos, haber sobrestimado su papel y su significado, y haberles dado un sentido

¹¹ Hesz, Ágnes: “Secret Police Informer Files as Sources for the Study of Vernacular Religion under Communism”, en James A. Kapaló y Kinga Povedák: *The Secret Police and the Religious Underground in Communist and Post-Communist Eastern Europe*, Routledge, 2021, pp. 213-233.

¹² Kapaló, James: “The Appearance of Saints: Photographic Evidence and Religious Minorities in the Secret Police Archives in Eastern Europe”, *Material Religion* 15 (2019), p. 88.

¹³ Verdery, Katherine: *Secrets and Truths: Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*. Central European University Press, 2014.

¹⁴ Gyáni, Gábor: *Az Elveszített Múlt. A Tapasztalat mint Emlékezet és Történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010, pp. 34-35.

diferente al original. No obstante, el uso de múltiples fuentes puede dar lugar a una mejor comprensión de los efectos directos del Vaticano II y contribuir a una historia de la recepción desde una perspectiva ascendente.

En mi enfoque, las fuentes de archivo se complementan con un grupo de fuentes fundamentalmente sensoriales y expresivas que son las letras de los himnos posteriores al Vaticano, que rara vez se utilizan en los estudios religiosos. En concreto, las letras expresan sentimientos, deseos y experiencias de fe individuales en forma poética. Sin embargo, se nutren del medio cultural-religioso dado, reflejan sus peculiaridades y, debido a su disponibilidad masiva, también configuran la religiosidad, las actitudes y las preferencias religiosas y de valores de estas comunidades. Las transformaciones religiosas posteriores al Concilio Vaticano II, las actitudes emergentes y el aspecto de la creación de significado del “nuevo tipo de cultura religiosa” también pueden investigarse más a fondo mediante el análisis de las letras de los himnos.

2. El Vaticano II y la modernización de base a ambos lados del telón de acero

Como dice Hellemans¹⁵, el Vaticano II y el espíritu de *aggiornamento* crearon una asociación y un diálogo con la modernización, ya que la Iglesia Católica Romana tenía que encontrar respuestas a los cambios sociotécnicos que se aceleraban radicalmente y a los procesos que amenazaban su autoridad y su estatus. Antes del Concilio Vaticano II, no se produjeron realmente reformas integrales en el siglo XX, mientras que las reacciones espontáneas nacieron entre los fieles como procesos ascendentes¹⁶. Estos movimientos de renovación espiritual de base nacían constantemente y se diversificaban cada vez más, debido a la falta de regulación y orientación clara. En este sentido, el Vaticano II fue tanto un producto como un promotor de reformas. Sus innovaciones se basaron en las necesidades existentes, ya que la Iglesia era cada vez menos capaz de seguir el ritmo de los cambios acelerados tras la Segunda Guerra Mundial. Las estructuras eclesiológicas se habían alejado cada vez más de la conciencia social, con la consecuencia natural de una brecha cada vez mayor entre los creyentes católicos (que también forman parte de la conciencia social) y la Iglesia institucional. Tan es así que la Iglesia y los fieles ya no vivían en la misma época.

Para muchos espectadores, ya era hora de que la Iglesia intentara por fin adaptarse al espíritu de la época y cambiar, como cambian todos los demás organismos vivos¹⁷. El extraordinario impacto de las reformas del Vaticano II se vio amplificado por el hecho de que fue el primer concilio ecuménico que pudo ser seguido por todos

¹⁵ Hellemans, Staf: “From ‘Catholicism Against Modernity’ to the Problematic ‘Modernity of Catholicism’”, *Ethical Perspectives*, 8 (2001), pp. 117–27.

¹⁶ Esto no quiere decir que en las comunidades húngaras no se produjeran innovaciones significativas en la teología, la eclesiológica, la práctica de la caridad y la cultura devocional. En la década de 1930 nacieron organizaciones católicas como KALOT (Katolikus Agrárfjúsági Legényegyesületek Országos Testülete [Organización Nacional de Jóvenes Católicos Agrarios]), KALÁSZ (Katolikus Asszonyok és Lányok Szövetsége [Alianza de Mujeres y Niñas Católicas]) que involucraban a la gran mayoría de los jóvenes católicos. Además de la moral cristiana, estas organizaciones se ocupaban de cuestiones más amplias como la educación, la conservación de las tradiciones populares y también la preparación para la vida social. Durante los años de entreguerras, estos movimientos, junto con las florecientes comunidades de scouts, recibieron un importante apoyo estatal; sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, todos fueron disueltos por las autoridades comunistas en 1946.

¹⁷ Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a Kereszténység Zenéjéből*. Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1998, p. 263.

los creyentes y no creyentes interesados gracias a los medios de comunicación de masas, al menos en el llamado mundo democrático “occidental”.

En los estados socialistas, sin embargo, toda la información religiosa se filtraba a través de la censura y podía aparecer en la prensa eclesiástica controlada de forma simplificada y a menudo transformada, mientras que la televisión y la radio estatales no solían informar sobre temas religiosos. Al buscar el adoctrinamiento del ateísmo y la ruptura con las iglesias cristianas, el Estado no tenía ningún interés en lograr la renovación de la Iglesia católica. Debido al potencial de renovación y a la esperada popularidad de las reformas del Vaticano II¹⁸, el Estado trató de limitar su aplicación generalizada, ya que las reformas formuladas en el Vaticano II y las que siguieron (por ejemplo, un lenguaje religioso mejor adaptado a las necesidades de la época, el surgimiento de iniciativas ascendentes y de movimientos de renovación ascendentes) habrían puesto en peligro la estabilidad de un sistema que ya funcionaba y era capaz de controlar a la Iglesia. No fue principalmente por la renovación en el seno de la Iglesia por lo que supusieron un factor de riesgo, sino porque las nuevas formas, en consonancia con la transformación de las necesidades de la sociedad posmoderna, trataron de forma diferente a las instituciones – la autoridad anteriormente suprema –, poniendo en peligro las ya tensas relaciones entre la Iglesia y el Estado. La policía secreta prestó especial atención a la observación de los movimientos de renovación de base, reuniones de pequeños grupos cuya espiritualidad estaba en consonancia con varias innovaciones posteriores al Vaticano II. El hecho de que la Iglesia católica húngara tuviera una actitud ambivalente hacia las reformas posteriores al Vaticano II también contribuyó a ello. Oficialmente, las decisiones del Vaticano II fueron apoyadas con normalidad, pero la aplicación práctica de las reformas fue lenta. A ello contribuyó la relación de subordinación y vulnerabilidad de la Iglesia con el Estado, que las autoridades eclesiásticas siempre tuvieron que tener en cuenta para que la Iglesia al menos funcionara y evitara acciones de represión aún más violentas.

La actitud de la política religiosa del régimen de Kádár queda claramente demostrada por los expedientes de los Archivos de la Seguridad del Estado, que desde los años sesenta hasta la segunda mitad de los ochenta atestiguan que las comunidades juveniles, los movimientos espirituales emergentes y las reuniones estaban bajo constante vigilancia. La atención se centró en la organización de individuos, principalmente pastores de jóvenes. El Estado percibía todas las comunidades de base como una fuente de peligro creciente, independiente tanto de la organización del partido como de la élite eclesiástica controlada. Los movimientos de renovación (por ejemplo, los Focolares, el movimiento Bokor, la renovación carismática) y varios grupos de jóvenes y coros eran esos grupos independientes con un importante poder de formación de comunidades que operaban fuera de los muros de la iglesia. Como señaló un informante, “los problemas sólo pueden producirse si el individuo se encuentra con una comunidad”¹⁹. La misma actitud recelosa se observa con las

¹⁸ Las reformas del Vaticano II no se analizan en el presente estudio. Incluso un mero listado de la literatura sobre el Vaticano II requeriría constituir una enorme bibliografía. Mi estudio no se ocupa de las innovaciones teológicas del Vaticano II, sino que se centra en los cambios que se produjeron en la música religiosa tras el Telón de Acero, un tema que queda fuera de la profunda literatura sobre la historia de la recepción del Vaticano II, y la información adicional que nos proporciona respecto a la incompletamente comprendida cultura religiosa regional de la época.

¹⁹ ÁBTL 3.1.2. M-38453, p. 11.

iniciativas ascendentes destinadas al ecumenismo²⁰, que podrían haber reforzado fundamentalmente la unidad y el poder de los cristianos organizados independientemente del partido, y cuya aparición quizá se vea facilitada por la música religiosa. Como señaló Bányai ya en 1969, “la interacción de las reformas de la música religiosa ha desencadenado un mejor entendimiento y relaciones ecuménicas entre las iglesias antes que en el mundo relativamente cerrado del dogma y la teología”²¹. En cada caso, estas iniciativas comunitarias privadas, organizadas fuera de los muros de la iglesia, proporcionaron una mayor oportunidad para que surgieran opiniones, demandas y puntos de vista individuales diferentes de las formas de religión centrales y aprobadas por el Estado, y para que las comunidades se extendieran.

Se puede ver que, al igual que no podemos hablar de un único patrón de modernización y de un proceso unificado, tampoco podemos hablar de una reacción católica unificada. Al igual que hay muchos tipos de modernidad/múltiples modernidades, también hay un catolicismo que se está modernizando de muchas maneras. Hay diferencias fundamentales entre el antiguo mundo democrático “occidental” y la Europa central y oriental comunista y poscomunista. Como subraya Máté-Tóth, en Occidente, la privatización del individualismo y el catolicismo se convirtieron en la dimensión determinante, en relación con la cual se observó una pérdida de fe en las instituciones. En cambio, en los países del bloque soviético, donde la iglesia se convirtió en el principal objetivo de la guerra cultural ateo-materialista, la privatización de la religión tuvo lugar sólo de forma limitada, y la dimensión institucional de la iglesia conservó más su antiguo significado simbólico²².

Estos procesos oficiales eclesiásticos y políticos, como la subordinación de la Iglesia al Estado, dieron lugar a una situación en la que la renovación y los movimientos espirituales dentro de la Iglesia se oponían doblemente. No sólo el Estado desconfiaba, sino que la jerarquía eclesiástica tampoco solía tolerar su presencia. No es casualidad que uno de los principales marcadores de la himnodia moderna posterior al Vaticano II en la historia de la recepción húngara sea la dicotomía. La música religiosa moderna estuvo acompañada de tensiones y divisiones, junto con autocontradicciones, dentro de la institución y la comunidad durante el último medio siglo.

3. Cómo comprender la himnodia popular cristiana y las transformaciones en la cultura religiosa posteriores al Concilio Vaticano II

Sabemos lo importante que es la música como parte de la práctica religiosa, y lo central que es tanto en la comunicación trascendente (los cantos como encarnaciones de los sentimientos personales) como en la experiencia trascendente (la descripción imaginaria de un canto como ámbito trascendente, experiencia trascendente y facilitador del logro de la trascendencia). Entre las ramas del arte, la música es la que

²⁰ “Para mí, éste [el agente se refiere al movimiento Bulányi Bokor] no parece ser el movimiento más peligroso, sino los carismáticos que se encuentran a menudo en los movimientos juveniles dentro de las iglesias protestantes, especialmente entre los bautistas. Tienen material de propaganda en húngaro gracias al apoyo extranjero, principalmente de los Países Bajos. Estos folletos de propaganda se encontrarán poco a poco en todas partes, desde el seminario central hasta las parroquias más pequeñas” (ÁBTL H-63879: 17).

²¹ Bányai, Jenő: “Könnyűzene templomainkban? Hozzászólás az egyházi zenemai problémáihoz”, *Theológiai Szemle*, 7–8 (1969), p. 223.

²² Máté-Tóth, András: *Egyház a Pokol Kapujában*. Szeged: Agapé, 2006, p. 21.

puede responder más rápidamente a las necesidades culturales, sociales y religiosas cambiantes y llegar a las mayores masas; por ello, es evidente que la música religiosa es a menudo el primer y más expresivo medio para mostrar la necesidad de cambio/invariabilidad. Por lo tanto, la música se convierte en el campo de batalla simbólico de la oposición religiosa.

Los procesos socioculturales y religiosos pueden ilustrarse bien con la aparición de la música popular cristiana, centrándose en el aspecto de transformación y comunidad de la música religiosa. Se puede argumentar que, a través del análisis de la música religiosa, se hacen más comprensibles las estrategias de adaptación mediante las cuales la religión intenta dar respuestas relevantes en una época determinada. No obstante, existe la llamada “sordera disciplinaria” dentro del estudio de las religiones²³. No se estudia con gran detalle cómo la gente experimenta la música religiosa contemporánea, ni cómo la música religiosa expresa y representa las actitudes, los valores y las motivaciones que subyacen a la religiosidad cotidiana vivida. Aunque el análisis de la música popular cristiana ya puede mostrar resultados relativamente significativos²⁴, la investigación de la música popular católica²⁵ queda inexplicablemente relegada a un segundo plano, y el análisis lírico contextual en los estudios religiosos es en gran medida una *terra incognita*.

La transposición de todas estas metodologías a las condiciones de detrás del Telón de Acero es una investigación absolutamente necesaria si queremos presentar nuestro conocimiento de la época de forma coherente.

4. Trayectorias de la música popular contemporánea

El desentrañamiento de los antecedentes musicales de la música popular cristiana presenta cuatro hechos aparentemente extraños: Sorprendentemente, (1) sus raíces no se remontan a los años 50, en el nacimiento del rock and roll, sino a finales del siglo XVIII, con la llegada de los espirituales. Por lo tanto, (2) la música popular cristiana no surgió de la cultura cristiana europea, sino de la cultura afroamericana. De este modo, (3) la música popular cristiana no se basa en los antecedentes de la música eclesiástica, sino en una base musical totalmente nueva, y (4) los inicios de la música popular cristiana no se descubren únicamente dentro de la cultura religiosa.

Para nuestro propósito, no podemos elaborar aquí la historia y las tendencias del desarrollo espiritual del gospel jazz/blues rock, ni discutir en qué canción de conocidos intérpretes de rock and roll podemos descubrir un contenido religioso explícito ya en la década de 1960. En este artículo, la renovación de la música con función religiosa se incluye en nuestro análisis como música popular cristiana.

Cabe señalar que la aparición, y la ola de transformación, de la música religiosa no fue una mera derivación del Vaticano II²⁶. La “Misa folclórica del siglo XX” del

²³ Weiner, Isaac: “Sound and American Religions”, *Religion Compass*, 3 (2009), pp. 897–908.

²⁴ Véanse, entre otros, los trabajos de Monique Ingalls, Anna Nekola, Thomas Wagner o Christopher Partridge.

²⁵ Para una notable excepción, véase Arpad von Klimo: “Katholizismus und Popkultur. Beatmessen in Italien und Ungarn in den 1960er Jahren”, en Friedrich Wilhelm Graf y Klaus Große Kracht (Eds.): *Religion und Gesellschaft im Europa des 20. Jahrhundert*, Böhlau: Colonia 2007, pp. 353-74.

²⁶ *Musicam Sacram* es el documento conciliar del Vaticano II relativo a la música litúrgica debe interpretarse en el contexto del movimiento litúrgico que se inició a principios del siglo XX en el seno de la Iglesia

Twentieth Century Church Light Music Group, fundado en Inglaterra en los años 50 y dirigido por Geoffrey Beaumont, o las chansons del padre Aimé Duval de Francia no tienen su origen en las reformas litúrgicas del Vaticano II, sino que muestran las demandas preexistentes y emergentes a las que la Iglesia respondió y puso en marcha una rápida transformación cultural. De hecho, el Concilio Vaticano II abordó este fenómeno en *Musicam Sacram*, el documento conciliar sobre la música litúrgica, de la siguiente manera

No se prohíbe ningún tipo de música sagrada en las acciones litúrgicas de la Iglesia, siempre que corresponda al espíritu de la propia celebración litúrgica y a la naturaleza de cada una de sus partes, y no impida la participación activa del pueblo²⁷.

La renovación musical en el seno de la Iglesia católica se remonta a un antecedente de tres hilos. Por un lado, la línea europea occidental está marcada principalmente por el padre Duval, Soeur Sourire o Beaumont; por otro lado, el “movimiento de misas folclóricas” tuvo su inicio en la América de los años sesenta. En tercer lugar, las iniciativas basadas en la música folclórica tradicional, como la *Missa Luba*²⁸ o la *Misa Criolla*²⁹, mostraban las características del renacimiento musical folclórico de los años cincuenta y sesenta. Sólo posteriormente, en su mayor parte a partir de los años 80, florecieron los efectos de iniciativas ecuménicas como el Gen Rosso, la música de Taizé o la música de culto carismática pentecostal.

Es evidente que en la música de la revolución religioso-musical de los años 60, los estilos musicales de moda de la época, marcados primero por el nombre de Bob Dylan, inspirados en la música folk americana, tuvieron una tendencia beat –relacionada con el sonido pop británico– y luego, a partir de los años 70, se apoyaron en las otras corrientes del rock and roll. Como resultado de su entrelazamiento con un estilo secular, el “rock cristiano” de esta época se distinguía únicamente por sus textos cristianos. Casi totalmente separado de estos, pero muy similar en su sonido, el estilo apareció también en la cultura religiosa más allá del Telón de Acero.

católica y considerarse como una especie de continuación del *motu proprio* del Papa Pío X “*Tra le sollicitudini*” (1903).

²⁷ Naturalmente, estos capítulos de *Musicam Sacram* han sido interpretados de forma diferente por los músicos de la iglesia y los estudiosos de la liturgia. Los opositores a las misas acompañadas por guitarra construyeron sus argumentos sobre secciones que subrayaban cómo el canto gregoriano debía ocupar un lugar privilegiado en los servicios litúrgicos. La música popular moderna es objeto de una fuerte crítica basada en el capítulo VI *Musicam Sacram*: “Sin embargo, aquellos instrumentos que, según la opinión y el uso común, sólo son adecuados para la música profana, deben ser prohibidos por completo en toda celebración litúrgica y en las devociones populares”. Para más información sobre la “guerra musical” católica, véase Povedák, Kinga: “Worship Wars. Christian Popular Music in the Church”, en Gábor Barna (ed.): *Religion, Culture, Society 3: Yearbook of the MTA-SZTE Research Group for the Study of Religious Culture*, Szeged: MTA-SZTE Research Group for the Study of Religious Culture, 2016, pp. 135–45.

²⁸ La *Missa Luba* es una misa africana en latín. La misa se desarrolló a partir de las improvisaciones colectivas del padre franciscano belga Guido Haazen y un coro formado por escolares de la tribu baluba, años antes de los cambios litúrgicos del Vaticano II. La *Missa Luba* incluía elementos musicales autóctonos congoleños. En 1958, la *Missa Luba* se interpretó en varias ocasiones en una gira de conciertos por Europa y se hizo muy conocida.

²⁹ La *Misa Criolla* fue una de las primeras misas que no eran en latín, poco después de que el Concilio Vaticano II permitiera el uso de la lengua vernácula en las iglesias católicas, creada por Ariel Ramírez en 1964. La *Misa Criolla* incluye géneros folclóricos e instrumentos autóctonos.

5. La himnodia posterior al Vaticano II tras el Telón de Acero

Según la descripción de los documentos de archivo de la policía secreta, la música popular cristiana apareció en la esfera pública húngara con sorprendente brusquedad, provocando reacciones masivas de forma prácticamente simultánea a los procesos paralelos en “Occidente”. La revolución de la música religiosa, fuertemente entrelazada con las formas emergentes de renovación religiosa de la época y las cambiantes experiencias y necesidades religiosas, suele relacionarse con la ya mencionada «misa beat» de 1968 (también llamada misa de Szilas o misa adolescente). A finales de 1966, con 16 años, Imre Szilas³⁰ comenzó a escribir la “misa beat”, que se presentó por primera vez en Abony en 1967. La misa se grabó en una cinta para que el párroco y el grupo la memorizaran. El coro de unas 15 personas no funcionó entonces durante casi un año. No se reunió hasta la primavera de 1968 para representar la obra en la iglesia de Matías de Budapest en Semana Santa³¹. Para la misa de Pascua, el coro fue dirigido por László Tardy, director de la iglesia de Matías, con la condición de que la banda de Szilas (Zenith) y un coro formado por 20 jóvenes del conservatorio, de la iglesia de Matías y de la iglesia de Tabán dedicaran tiempo y energía para interpretar la misa con un alto nivel³².

A partir de entonces, la difusión de la música popular cristiana en Hungría se produjo con la velocidad de una verdadera avalancha. Esto se debió, por un lado, a que la “Misa de Szilas” fue cubierta por los periódicos católicos de la época y, por otro, al hecho de que se representó varias veces en la iglesia de Matías y en la de Tabán. El segundo “culto musical moderno” celebrado en la iglesia de Matías el 5 de mayo de 1968 –lo que demuestra la confusa relación de las autoridades políticas– ya se celebró con la participación de la radio húngara, ya que todo el material musical y de otro tipo de la misa se grabó también en la televisión austriaca. A continuación, se sucedieron los coros de las iglesias y las bandas de grupos juveniles, más o menos grandes, por todo el país. Aunque su funcionamiento se vio interrumpido, en la mayoría de los casos debido a la situación política, a la escasez de oportunidades y a una recepción desigual³³, el fenómeno se hizo imparable. Los párrocos, que vieron en la música una posible herramienta y canal para la evangelización de los jóvenes, también desempeñaron un papel importante para facilitar la difusión.

La ola de despertar espiritual y de renovación religiosa comenzó como un fenómeno urbano, con centros en la capital y en los pueblos rurales, orientados principalmente en torno a sacerdotes activos en la pastoral juvenil. Las “misas beat” de los coros urbanos aparecieron luego en los pueblos en la siguiente fase, a partir de la segunda mitad de los años 70.

La misa de Szilas, y las misas beat resultantes, tuvieron dos efectos principales. En primer lugar, a través de la nueva música, contribuyeron a la creación de un nuevo lenguaje musical religioso, una nueva himnodia musical, y en segundo lugar, se

³⁰ Imre Szilas (nacido en 1950) fue alumno de la escuela de arte musical. El 17 de octubre de 1970 salió de Hungría con un pasaporte privado hacia Sudán y luego emigró a Estados Unidos. Véase: ÁBTL 3.1.5. O-16455.

³¹ Una semana después de la presentación de la misa, el 23 de abril de 1968, se elaboró un informe mecanografiado y evaluado. Véase: ÁBTL 3.1.2. M-33124/3.

³² ÁBTL 3.1.9. V-158886/5. p. 12.

³³ El estilo no fue recibido con el mismo entusiasmo por los fieles, a lo que no contribuyó el hecho de que las canciones, que no funcionaban bien en todos los casos, fueran interpretadas a menudo por bandas de aficionados sin formación.

crearon nuevas comunidades en torno a este tipo de nueva música (grupos de oración de jóvenes, coros, orquestas). El nuevo repertorio musical, aunque fue advertido por las autoridades estatales, provocó controversia no sólo en los círculos políticos, sino también en el ámbito religioso, tanto entre el clero como entre los fieles. El Estado veía el peligro, no tanto en la nueva himnodia, sino en las comunidades emergentes, que estaban poco controladas. En este sentido, fueron especialmente importantes las iniciativas cuyo objetivo principal era crear comunidades religiosas específicas para jóvenes a través de la música y proporcionar a los jóvenes religiosos una experiencia de comunidad religiosa. El evento más significativo y de mayor duración, que reunía a varias generaciones (los fundadores, sus hijos y sus nietos), fueron los encuentros de Kismaros y luego de Nagymaros³⁴, que se reunían dos veces al año, ocasionalmente para 800-3000 personas. En concreto, las reuniones comenzaron en 1971 con Jenő Sillye (nacida en 1947), que desde 1969 escribía canciones religiosas de estilo beat y misas con guitarra. Sin duda, la nueva música religiosa atrajo a los jóvenes a las reuniones de Nagymaros, y además de la música, los programas espirituales que eran los actos principales de las reuniones se construyeron a un ritmo rápido³⁵. Las reuniones en Nagymaros también se convirtieron prácticamente en los lugares de encuentro nacionales de los movimientos de renovación religiosa (Regnum Marianum, movimiento Bokor, carismáticos). Así, los festivales juveniles de Kismaros/Nagymaros fueron organizados por sacerdotes entusiastas, principalmente jóvenes, que antepusieron la renovación religiosa y los intentos pastorales a su miedo al aparato represivo socialista. Las reuniones no eran vistas con buenos ojos ni por el poder estatal ni por el clero dirigente. Hasta el punto de que red de confidentes estaba constantemente presente, informando sobre los sacerdotes organizadores y el evento.

El cardenal László Lékai, arzobispo de Esztergom, que colaboraba con el Partido Comunista, se mantuvo alejado del movimiento durante mucho tiempo e incluso emitió una circular condenando a las pequeñas comunidades y movimientos, intentando cumplir al máximo el papel que se esperaba de él desde el Estado³⁶. En consecuencia, las reuniones estuvieron al borde de la ilegalidad en la década de 1970 y no fueron aceptadas oficialmente (pero no apoyadas) en los círculos eclesiásticos hasta abril de 1980, cuando la Iglesia católica húngara, y por tanto el cardenal László Lékai, se encontraron con las fuertes críticas del papa Juan Pablo II. El Papa expresó su preocupación por la decadencia moral del catolicismo húngaro y pidió al cardenal que hiciera todo lo posible por evangelizar a la sociedad, especialmente en la educación religiosa de los jóvenes, y en la integración de las pequeñas comunidades y los movimientos de renovación³⁷. De hecho, el propio Lékai celebró la misa en Nagymaros el día de Pentecostés de 1980. Por ello, muchos consideran que Nagymaros es la cuna de la renovación católica húngara.

³⁴ Nagymaros y Kismaros son pequeños asentamientos situados a 50 km de Budapest, en la curva del Danubio. Las canciones se difundían oralmente sin indicar el nombre del autor y a menudo se transcribían tal y como se escuchaban. Las canciones se difundían generalmente de boca en boca, de una persona a otra. Debido a la falta de partituras publicadas hasta mediados de los años 80, existen varios cancioneros caseros escritos a mano o a máquina de los años 70 y 80.

³⁵ Kamarás, István: *Lelekierőmű Nagymaroson*. Budapest, VITA, 1989.

³⁶ Mezey, András: *Hittan a Katakombákban. A Csongrád Megyei nem Hivatalos Ifjúságpsztoráció Története 1946-1980*. Budapest: Új Ember, 2015, p. 23; Bodnár, Dániel: *Lélektől Lélekig*. Budapest: Múzik Bt, 2002, p. 34.

³⁷ László, Leslie: "The Catholic Church in Hungary", en Pedro Ramet (ed.): *Catholicism and Politics in Communist Societies*, Durham: Duke University Press, 1990, p. 172.

Con los encuentros en Nagymaros, también comenzó un nuevo tipo de estilo musical, que se convirtió en un movimiento importante (véase la figura 2). Gracias a su mundo melódico y a su sonido musical, ahora podía salir de los muros de la iglesia y ser cantado en entornos individuales o en pequeños grupos. Este tipo de música de ritmo polifónico condensa simultáneamente las funciones litúrgica, de culto, de entretenimiento y de usabilidad. Además del mundo melódico, su movimiento también se debió a que, a partir del Sillye, la música ya no se escuchaba desde arriba, desde la galería de las iglesias, sino desde abajo, cerca del altar, como parte integrante del encuentro y la liturgia³⁸.



Figura 2. Fiesta de la juventud en Bokod en 1980.

Fuente: colección personal de la autora.

Debido al entorno político, la difusión de este fenómeno musical religioso espontáneo, que adoptaba la forma de un movimiento de base, se ocultó esencialmente a las autoridades estatales como un proceso similar al *samizdat*. Esta difusión del *samizdat*³⁹ se observó también en relación con la distribución de canciones de música popular cristiana importadas en secreto del extranjero y la reproducción de grabaciones eclesiásticas por parte de grupos nacionales similares, y tuvo un efecto decisivo en el fenómeno que creó la autoría y la existencia en variantes: las canciones grabadas en grabadoras y las partituras copiadas a mano y enviadas por correo en forma de cartas. Además, las personas que grababan en secreto las misas y las actuaciones estaban presentes regularmente en las iglesias, y las grabaciones pronto se pusieron a la venta en el mercado negro. Las canciones grabadas de este modo iban a menudo al Oeste, a las radios húngaras que operaban allí, a través de las cuales las canciones volvían al público húngaro (ya si podían captar dichas emisiones radiofónicas

³⁸ Kamarás, István: A Szilas-Miséától a Jenő-Dalokig. (Nyelvújítás a Katolikus újraevangelizációs Mozgalomban), 2008, <http://www.kamarasistvan.eoldal.hu/cikkek/> (consultado en Internet 2 de febrero de 2016).

³⁹ Las canciones se difundían oralmente sin que se indicara el nombre del autor y a menudo se transcribían tal y como se escuchaban. Las canciones se difundían generalmente de boca en boca, de una persona a otra. Debido a la falta de partituras publicadas hasta mediados de los años 80, existen varios cancioneros caseros escritos a mano o a máquina de los años 70 y 80.

de forma ilegal). Naturalmente, el proceso daba lugar a ritmos e instrumentaciones diferentes de la versión original de las canciones, lo que, en varios casos, iba en detrimento de la calidad estética y facilitaba la controversia en torno a esta novedosa himnodia.

En resumen, se puede ver claramente que la música popular católica húngara, nacida después del Vaticano II y portadora del espíritu del Concilio, nació típicamente como un movimiento de base, pero desde el principio estuvo en estrecha relación con la Iglesia institucional.

6. Análisis del texto de la himnodia popular posterior al Vaticano II

Si incluimos las letras de los himnos populares posteriores al Vaticano II como un grupo de fuentes narrativas válidas en el análisis, nos enfrentamos inmediatamente a varios retos metodológicos. En primer lugar, ¿qué canciones debemos analizar y cómo podemos obtener información que podamos generalizar como característica de la cultura religiosa de la época? En segundo lugar, hay que prescindir en el análisis de la estética, las formas poéticas de expresión y la corrección teológica. En tercer lugar, los nuevos rasgos religiosos descubiertos en las canciones deben, en principio, contrastarse con los himnos populares anteriores que no los contienen para que los cambios salgan a la luz.

Antes que nada, debemos afirmar que el uso de la himnodia popular como relato no puede producir resultados representativos que puedan cuantificarse mediante encuestas. Aunque se está llevando a cabo un análisis cuantitativo de las letras del corpus de música popular cristiana húngara de los años 60 a los 80, por mucho que nos empeñemos en sumergirnos, siempre puede haber canciones utilizadas por una comunidad local durante un periodo de tiempo más o menos largo que no se incluyan en el análisis. Además del análisis de las letras de los programas informáticos, también es necesario analizar el aspecto poético de las canciones, lo que supone un trabajo más lento y laborioso, pero ese análisis de cada canción, además de ser un trabajo poco práctico, no tendría sentido. Hay canciones que se utilizan regularmente desde hace décadas en las misas de guitarra, es decir, que simbolizan todo el fenómeno. Dichas canciones han aparecido en varias colecciones de volúmenes de canciones (ver en las figuras 3 y 4), pero debido a su amplia prevalencia (y a la proliferación tipo *samizdat* ya descrita anteriormente), no existen en una única versión. En muchos casos, pueden observarse diferencias en su melodía, ritmo o incluso en la letra, y en muchos casos, incluso las canciones pueden haberse convertido en poemas o en la “sabiduría” de cartas en cadena distribuidas en línea⁴⁰. Por lo tanto, nos basamos en gran medida en el aspecto comunitario en el análisis. Analizamos las canciones que se tocaban con regularidad y que la comunidad prefería y aceptaba por su melodía y su letra. Estas canciones, al igual que las antiguas canciones populares, pasaron el filtro de la censura comunitaria preventiva y se convirtieron en parte integrante de la cultura religiosa, ya que expresan los sentimientos de la comunidad en el idioma de la misma.

⁴⁰ Povedák, Kinga: *Gitáros Apostolok. A Keresztény Könnýzene Vallástudományi Vizsgálata*. Szeged: MTA-SZTE Vallási Kultúrákutató Csoport, 2019, p. 169.



Figura 3. La portada de un cancionero casero. Fuente: colección personal de la autora.

Figura 4. Partitura manuscrita. Fuente: colección personal de la autora.

En el presente estudio, he elegido como base de análisis tres canciones que son generalmente conocidas desde hace mucho tiempo, y que se presentan regularmente en todas las partes del país, tanto en entornos litúrgicos como no litúrgicos. La canción de Jenő Sillye⁴¹ de 1972 “Soy pequeño”, como su título indica, se dirige básicamente a los niños. En consecuencia, se interpretaba principalmente no como una canción litúrgica, sino como una canción de adoración y en parte de entretenimiento en pequeñas ocasiones comunitarias, especialmente en presencia de niños. La sen-

⁴¹ Jenő Sillye (nacido en 1947) suele ser considerado el “Padre” de la música popular cristiana en Hungría. Sillye ha compuesto más de 400 canciones hasta la fecha.

cillez y la estructura rimada de su mundo textual también se adaptan a las peculiaridades de los niños, aunque la expresión “soy pequeño” también puede expresar la descendencia y la debilidad del hombre en comparación con lo trascendente.

Kicsi vagyok én, mégse félek én, / kicsi vagyok én, mégse félek én, / Semmi baj nem lehet, / mert engem Jézus szeret, / Kicsi vagyok én, mégse félek én! / Boldog is vagyok, az is maradok, / boldog is vagyok, az is maradok! / Rossz kedvem nem lehet, / mert engem Jézus szeret / Boldog is vagyok, az is maradok! / Erdőn, réteken száll az énekem, / erdőn, réteken száll az énekem, / Tudja meg a világ, / hogy Jézus a boldogság! / Erdőn, réteken száll az énekem, / Utcán, tereken nem hagy el sosem, / utcán, tereken nem hagy el sosem! / Mindenkit így szeret, / mert Jézus a szeretet, / utcán, tereken – nem hagy el sosem!

Soy pequeño, pero no tengo miedo / ¡Soy pequeño, pero no tengo miedo! / No puede haber nada malo, / porque Jesús me ama, / ¡Soy pequeño, y sin embargo no tengo miedo! / Soy feliz, ¡también seguiré siéndolo! / No puedo estar de mal humor / porque Jesús me ama, / soy feliz, ¡también me quedaré así! / Mi canción está en los bosques y prados. / Que el mundo sepa / que Jesús es la felicidad, / mi canción está en los bosques, en los prados. / Nunca me deja en las calles, en las plazas, / ama a todos así / porque Jesús es amor, / nunca me deja en las calles, en las plazas⁴².

La novedad de la canción reside claramente en que se dirige al público objetivo, los niños. La letra de la canción no se dirige a Jesús, ni describe los sufrimientos de Cristo. La canción carece prácticamente de toda referencia teológica, de apego o de referencias al catolicismo, o del énfasis en el pecado personal que suele caracterizar a la anterior himnodia popular católica. A diferencia de los himnos folclóricos que se basan en la historia del sufrimiento, aquí se hace hincapié en la alegría que se puede experimentar personalmente al vivir en la fe. Puede verse como una “buena noticia” que, además de enfatizar la felicidad y la alegría personales, lleva un único mensaje: Jesús nos ama y nunca nos abandona. La Iglesia como institución, las imágenes bíblicas o las enseñanzas no aparecen en absoluto en la canción.

La otra canción de Jenő Silye “Happy smile on my face” también puede entenderse como un credo de la religiosidad personal de un creyente:

Eltékozolt sok évemet, hazug vágyamat, örömeimet / kökeresztként vállamon viszem! / Földre roskadok, fölkelek, de Hozzád mégis elmegyek, / megállni az úton nem lehet! / Refr Boldog mosoly az arcomon, egy pillanatról álmodom, utam végén vársz rám, tudom! / Add a két kezed kedvesem, / együtt megyünk egy életen, / egymás nélkül nem jutunk tovább! / Testvéreim, ne várjatok, ha fáradtak vagytok, szóljatok, / de egymás nélkül nem jutunk tovább!

Llevo mis años desperdiciados, mi falso deseo y alegría / como una cruz de piedra en mi hombro. / Caigo al suelo, me levanto, pero sigo yendo hacia ti, / no puedo parar en el camino. / Estribillo: Sonrisa feliz en mi cara, / Sueño por un momento, / Me esperas al final de mi viaje, ¡lo sé! / Dame las dos manos, querida, / iremos juntos por la vida, / ¡no llegaremos más lejos el uno sin el otro! / Hermanos míos,

⁴² Silye, Jenő: *Nappénydal*. Budapest, Szent István Társulat, 1981, pp. 56-57.

no esperéis, si estáis cansados, decidlo, / ¡pero no llegaremos más lejos el uno sin el otro!⁴³

El poema comienza con una yuxtaposición de lo profano y lo sagrado, con una mirada retrospectiva a los años desperdiciados en los placeres mundanos, con los que, como si se leyera un relato de conversión, se contraponen la alegría de ser creyente. Además del enfoque bipolar, la canción también presenta aspectos positivos de la existencia comunitaria. A diferencia del estilo de los himnos folclóricos anteriores, dirigiéndose al cónyuge de manera informal, aparece “querida”, destacando la importancia del matrimonio para la vida, así como dirigiéndose a los “hermanos”, que se refiere no sólo a los parientes sino también a la comunidad de creyentes. Además, la parte “no llegaremos más lejos el uno sin el otro” de la línea final enfatiza claramente el aspecto comunitario de la religión sin ningún contenido teológico, referencia bíblica o referencia a la dimensión institucional del catolicismo.

Por su parte, la importancia de la composición de János Benyhe de 1972 “I Bind Myself” radica en el hecho de que nació como el himno del movimiento de renovación católica húngara más significativo, el movimiento Bokor⁴⁴.

Megkötöm magamat Isten kötelével. / Megkötöm szívemet Ország Igéjével. / Szabadságom, Uram, Néked visszaadom. / Csak a szeretetre formáld át tudatom. / Magamat megkötni nehéz nekem, Uram. / Segítő kéz nélkül nehéz járnom utam. / Atyám, erősítsd meg gyermeked a hitben. / Életem példázza: szeretet az Isten. / Megkötöm magamat baráti kötéllel. / Testvéri közösség tartóerejével. / Testvér, ha eloldnám kettős kötelékem. / Szembesíts magammal, légy felelős értem.

Me ato con la cuerda de Dios, / lleno mi corazón con la palabra del Reino, / mi libertad, Señor, te devuelvo, / ¡sólo transforma mi conciencia en amor! / Soy débil para atarme, / Señor, me es difícil caminar sin una mano amiga. / Padre mío, fortalece a tu hermano en la fe, / mi vida es un ejemplo: El amor es Dios. / Me ato con una cuerda amiga, / con el poder sustentador de la comunidad de hermanos. Hermano, si pierdo mi doble vínculo, / enfrentate a mí, hazte responsable de mí mismo⁴⁵.

Nacido bajo el liderazgo de György Bulányi, el movimiento de renovación de la pequeña comunidad tuvo una doble oposición: además del Estado, la Iglesia también intentó reprimirlo⁴⁶. Las primeras ideas que aparecen en el himno del movimiento son las fuerzas que unen a la comunidad perseguida: la fidelidad a Dios y la necesidad de amor frente a la opresión. Para el camino de la fe, el autor pide ayuda a Dios, ya que el individuo es débil en sí mismo y necesita el poder sustentador de los amigos y la comunidad.

⁴³ Sillye, Jenő: “Boldog mosoly az arcomon”, en Hardi Titusz (ed.): “*Énekelj az Úrnak!*” [¡Canta al Señor!], Pannonhalma: Bencés Kiadó, 1993.

⁴⁴ Bokor [Zarza] fue un movimiento de renovación católica organizado en torno a György Bulányi (1919-2010) que se basaba en las enseñanzas bíblicas y hacía gran hincapié en el papel de las comunidades de base. Para más información, véase Máté-Tóth, András: *Bulányi und die Bokor-Bewegung. Eine pastoraltheologische Würdigung*. Wien, UKI, 1996.

⁴⁵ Se trata de la primera canción de un cancionero mecanografiado y samizdat titulado “Énekek” [Canciones] utilizado por los miembros del movimiento Bokor.

⁴⁶ Véase, para más información: Máté-Tóth, *Bulányi und die Bokor-Bewegung*.

Además de las tres canciones aquí analizadas, se podrían enumerar muchos ejemplos de letras similares. La mayoría de ellas se han cantado durante décadas tanto en la liturgia como en las pequeñas reuniones comunitarias. Curiosamente, el contenido teológico y los ejemplos de una narración bíblica son relativamente escasos en ellas; la mayoría fueron escritas por un sacerdote o un teólogo que, con los conocimientos suficientes que poseía, formuló sus textos de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia. Sin embargo, la mayoría se dirigía a los oyentes de las canciones –jóvenes, familias, personas casadas– centrándose en los problemas y cuestiones de su vida, a los que daban respuestas sencillas: creer en Jesús y amar a sus semejantes, a los miembros de la familia y a la comunidad. Por otro lado, la representación de la Iglesia como institución queda totalmente relegada a un segundo plano; la mención o la devoción a los santos y a los milagros son escasas, mientras que el énfasis se pone en la vida mundana, las pautas religiosas, el modo de vida comunitario de la religión y la vivencia del amor a Cristo. Las canciones, aunque fueron escritas durante el comunismo, no contienen mensajes políticos. De hecho, las canciones tampoco tenían prácticamente ningún contenido político primario, ni letras que amenazaran al estado del partido. Al mismo tiempo, podían tener un significado político secundario en el sentido de que esta himnodia popular pertenecía a la cultura religiosa, que no era apoyada o tolerada políticamente y que básicamente operaba fuera del control del Estado.

La importancia de la himnodia popular postvaticana como fuentes primarias radica en el reconocimiento de la creatividad religiosa y la agencia de los fieles en la creación de un nuevo repertorio con nuevas visiones, nuevas ideas y necesidades. No en vano la himnodia popular a menudo se convierte en una expresión de lo que la gente cree y a veces es un indicador más fiable de la creencia popular que las confesiones crediticias⁴⁷. Al centrar el enfoque académico en la himnodia popular posconciliar, y a través de su análisis, podemos entender las “teologías vernáculas” de los congregantes. Esta forma performativa de expresión religiosa, el culto, y su música es lo que McGann llama “teología interpretada”:

El culto y su música son teología performativa, ya que expresan la relacionalidad encarnada y actualizan y manifiestan las relaciones espirituales, eclesiales, escatológicas y ecológicas que expresan y crean la identidad de una comunidad⁴⁸.

Siguiendo el argumento de McGann, aquí se sostiene que las canciones religiosas interpretan “teologías vernáculas” y que los textos de los himnos populares postvaticanos proporcionan una fuente oculta e inexplorada que merece nuestra atención y análisis.

Conclusiones

Podemos concluir que la música popular cristiana y las llamadas “misas beat” de los años setenta y ochenta se convirtieron en una forma popular de práctica religiosa semiclandestina. Curiosamente, todos los movimientos de renovación católica de

⁴⁷ Yong, Amos: “Conclusion. Improvisation, Indigenization, and Inspiration: Theological Reflections on the Sound and Spirit of Global Renewal”, en Monique M. Ingalls y Amos Yong: *The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity*, Pennsylvania State University Press, 2015, p. 281.

⁴⁸ McGann, Mary E.: *Exploring Music as Worship and Theology. Research in Liturgical Practice*. Collegeville, The Liturgical Press, 2002.

los años 70 estaban relacionados con este lenguaje musical y con las canciones de la nueva himnodia creada. Sin embargo, estas tendencias no siempre se detuvieron en las fronteras de la cultura religiosa, sino que también llevaban implícito un significado político. En la gran mayoría de los casos, no se trataba de una crítica al sistema existente, de una confrontación con él, ni siquiera de la imagen de un modelo alternativo y anticomunista basado en el sistema social cristiano, sino de uno mucho más despolitizado, que hacía hincapié en la autoconciencia nacional. Ni que decir tiene que provocó la desaprobación y el recelo del Estado de partidos. Como dice Jenő Sillye:

En realidad, no queríamos politizar porque éramos conscientes de ello. También vi cómo se llevaban al cura en la plaza de Béke porque estaba tratando con jóvenes [...] También nos recordaban que tuviéramos cuidado y no nos involucráramos. Siempre evitamos el 23 de octubre⁴⁹, por lo que nunca se celebraron reuniones en esa fecha [. . .] Los sacerdotes también nos dijeron que no hiciéramos política, pero si se involucraban con alguien, me lo decían enseguida. Los sacerdotes del Regnum lo sabían, hablaban por experiencia propia⁵⁰.

Si bien la disidencia política no aparecía explícitamente en las opiniones de los creyentes, el sistema existente proyectaba sobre ellos sus propios temores. El régimen de la época de Kádár había dificultado que las relaciones espontáneas desarrollaran ciertas normas de comportamiento “de abajo arriba” a las que la gran mayoría de la sociedad se adhería voluntariamente, y por otro lado, el funcionamiento de estos sistemas fomenta un clima de desconfianza y hostilidad⁵¹. Con todo, el fenómeno tenía básicamente dos características: la religiosidad vivida y el estilo musical de moda (beat, rock), que en sí mismos ya suponían reservas del estado de partido socialista.

La aparición del movimiento “beat mass” o fenómeno de la música popular cristiana se puede rastrear relativamente bien a través del análisis de las fuentes de archivo de la policía secreta que intentaba documentar y controlar todas las iniciativas comunitarias de base religiosa, así como a las personas que las creaban (tanto clérigos como laicos). Así, aunque las observaciones no se centraron en la nueva música religiosa, aún se pueden descubrir datos, ya que la música religiosa se popularizó casi por completo como una iniciativa de base, independiente de la ideología del Estado central, y fue originalmente un fenómeno centrado en la comunidad.

En concreto, los informes policiales secretos de los agentes infiltrados arrojan luz sobre la desconfianza de los dirigentes estatales y eclesiásticos hacia la nueva música religiosa y el nuevo tipo de cultura religiosa juvenil que surgió en torno a ella, así como sobre las necesidades religiosas que había detrás del fenómeno musical: el deseo de renovación y de nuevas comunidades; la necesidad de un nuevo lenguaje religioso y los procesos identitarios y políticos que había detrás. Las sospechas del Estado socialista hicieron que la música popular cristiana apolítica se convirtiera en un triple movimiento alternativo hasta los años ochenta. En primer lugar, desde el punto de vista político, este nuevo género de

⁴⁹ La importancia de la fecha reside en la Revolución húngara del 23 de octubre de 1956.

⁵⁰ Entrevista con Jenő Sillye, Budapest, 2 de junio de 2015.

⁵¹ Andorka, Rudolf: “Társadalmi változások és társadalmi problémák (1940–1990)”, en Tibor Valuch (ed.): *Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig*, Budapest, Argumentum–Osiris, 2004, p. 43.

música eclesiástica estaba fuera de la cultura socialista oficialmente aceptada; pertenecía a la contracultura creada por la “música rock and roll occidental”. Al mismo tiempo, ser religioso durante el régimen comunista era, en cierto modo, oponerse al sistema político. Además, en tercer lugar, la Iglesia consideraba los movimientos de renovación como una religiosidad alternativa y resultado de una ideología externa, es decir, el rock and roll secular. La nueva himnodia y las comunidades que la rodeaban eran vistas con recelo por el estado del partido, pero también representaban una especie de cultura alternativa dentro de la Iglesia católica húngara. Muchos de los clérigos, especialmente los sacerdotes de paz, tenían fuertes sentimientos contra la himnodia popular, ya que veían el poder de formación de comunidades como una amenaza para la relación entre el Estado y la Iglesia, mientras que otros simplemente rechazaban el género musical en sí. La música popular cristiana, que funcionaba como un lenguaje religioso fundamentalmente nuevo, simbolizaba por tanto una especie de movimiento de renovación ascendente durante los años del socialismo, simbolizando una religiosidad alternativa a la tradicional. De hecho, los principales indicadores de esto se encuentran también en la himnodia popular: la pequeña comunidad como el medio más importante para la preservación de la religión, el mensaje cristiano simple, sin ambigüedades y transdenominacional, y la imagen no institucionalizada de la religiosidad centrada en las relaciones interpersonales amorosas.

(Traducción del inglés: Amelia Serraller Calvo)

Fuentes archivísticas

Beat mise. 1968, dirigido por Sándor Szalkai. Budapest: MTVA [Archivos de la Televisión Húngara].

ÁBTL, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára [Directorio Histórico de los Servicios de Seguridad del Estado].

Referencias

Andorka, Rudolf: “Társadalmi változások és társadalmi problémák (1940–1990)”, en Tibor Valuch (ed.): *Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig*, Budapest, Argumentum–Osiris, 2004, pp. 35–49.

Bányai, Jenő: “Könnyűzene templomainkban? Hozzászólás az egyházi zenemai problémáihoz”, *Theológiai Szemle*, 7–8 (1969), pp. 223–27.

Bodnár, Dániel: *Lélektől Lélekig*. Budapest, Múzik Bt, 2002.

Gyáni, Gábor: *Az Elveszített Múlt. A Tapasztalat mint Emlékezet és Történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.

Hellemans, Staf: “From ‘Catholicism Against Modernity’ to the Problematic ‘Modernity of Catholicism’”, *Ethical Perspectives*, 8 (2001), pp. 117–27.

Hesz, Ágnes: “Secret Police Informer Files as Sources for the Study of Vernacular Religion under Communism”, en James A. Kapalo y Kinga Povedák: *The Secret Police and the Religious Underground in Communist and Post-Communist Eastern Europe*, Routledge, 2021, pp. 213–233.

Kamarás, István: *Lelkierőmű Nagymaroson*. Budapest, VITA, 1989.

- Kamarás, István: A Szilas-Misétől a Jenő-Dalokig. (Nyelvújítás a Katolikus újraevangelizációs Mozgalomban), 2008. <http://www.kamarasistvan.eoldal.hu/cikkek/> (accessed on 2 February 2016).
- Kapaló, James: “The Appearance of Saints: Photographic Evidence and Religious Minorities in the Secret Police Archives in Eastern Europe”, *Material Religion* 15 (2019), pp. 82–109.
- Klimo, Arpad von “Katholizismus und Popkultur. Beatmessen in Italien und Ungarn in den 1960er Jahren”, en Friedrich Wilhelm Graf y Klaus Große Kracht (Eds.): *Religion und Gesellschaft in Europa des 20. Jahrhundert*, Böhlau, Colonia 2007, pp. 353-74.
- Knibbe, Kim y Helena Kupari: “Theorizing lived religion: Introduction”, *Journal of Contemporary Religion* 35 (2020), pp. 157–76.
- László, Leslie: “The Catholic Church in Hungary”, en Pedro Ramet (ed.): *Catholicism and Politics in Communist Societies*, Durham, Duke University Press, 1990.
- Máté-Tóth, András: *Bulányi und die Bokor-Bewegung. Eine pastoraltheologische Würdigung*. Wien, UKI, 1996.
- Máté-Tóth, András: *Egyház a Pokol Kapujában*. Szeged, Agapé, 2006.
- McGann, Mary E.: *Exploring Music as Worship and Theology. Research in Liturgical Practice*. Collegeville, The Liturgical Press, 2002.
- Mezey, András: *Hittan a Katakombákban. A Csongrád Megyei nem Hivatalos Ifjúságpasztoráció Története 1946–1980*. Budapest, Új Ember, 2015.
- Povedák, Kinga: “Worship Wars. Christian Popular Music in the Church”, en Gábor Barna (ed.): *Religion, Culture, Society 3: Yearbook of the MTA-SZTE Research Group for the Study of Religious Culture*, Szeged, MTA-SZTE Research Group for the Study of Religious Culture, 2016, pp. 135–45.
- Povedák, Kinga: *Gitáros Apostolok. A Keresztény Könnyűzene Vallástudományi Vizsgálata*. Szeged, MTA-SZTE Vallási Kultúrakutató Csoport, 2019.
- Sillye, Jenő: *Napfénydal*. Budapest, Szent István Társulat, 1981.
- Sillye, Jenő: “Boldog mosoly az arcomon”, en Hardi Titusz (ed.): “Énekelj az Úrnak!” [¡Canta al Señor!], Pannonhalma, Bencés Kiadó, 1993.
- Verdery, Catherine: *Secrets and Truths: Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*. Budapest, Central European University Press, 2014.
- Weiner, Isaac: “Sound and American Religions”, *Religion Compass*, 3 (2009), pp. 897–908.
- Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a Kereszténység Zenéjéből*. Budapest, Gemini Budapest Kiadó, 1998.
- Yong, Amos: “Conclusion. Improvisation, Indigenization, and Inspiration: Theological Reflections on the Sound and Spirit of Global Renewal”, en Monique M. Ingalls y Amos Yong: *The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity*, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 279-88.