

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTOR

Omar Isaac Rojas Mesía

ASESOR

José Ignacio López Ramírez Gastón

Febrero, 2020



A Dios, por darme el talento musical
A mis padres, por permitirme desarrollarlo
A mi iglesia, por ayudarme a descubrirlo

Agradecimientos

Realizar esta tesis ha sido un viaje que no había realizado nunca antes. Por ello, quiero empezar expresando mi más sincero agradecimiento a José Ignacio López Ramírez Gastón, mi asesor, por sus aportes, su guía y su paciencia. También quiero agradecer a todas las personas que accedieron a ser entrevistadas, muchos de ellos, músicos, cantantes y pastores de la iglesia evangélica quienes hicieron un espacio en su agenda y estuvieron dispuestos a conversar conmigo para atender mis inquietudes sin ponerme condiciones. También quiero agradecer a todos mis compañeros y amigos, como Rubén Castillo, que siempre mostraron interés en saber cómo iba avanzando con mi tesis, pues nuestras conversaciones me motivaban a seguir adelante. Asimismo, quiero agradecer a todos los profesores de la maestría de musicología de la universidad pues la experiencia y las enseñanzas que nos transmitieron en las aulas de clase han hecho posible que este trabajo se materialice. Por último, y no menos importante, quiero agradecer profundamente a mis padres Isaac y Ana, por el amor, respaldo y apoyo durante todo el tiempo que me tomó realizar este trabajo de investigación.

Resumen

La música, en tanto parte importante de la liturgia evangélica, ha sido objeto de discusión y controversia. Se conoce que la vertiente pentecostal y carismática de la iglesia evangélica ha mostrado apertura a los cambios musicales y a la apropiación de la música popular y sus diferentes géneros contemporáneos. El presente trabajo analiza desde una perspectiva histórica, musicológica y sociológica, el papel que tiene la llamada Música de Adoración Contemporánea conocida también con el nombre de “Alabanza y Adoración” dentro de la liturgia de la iglesia evangélica peruana. Para ello, investigo el proceso de apropiación que se dio en la década de 1980 en la iglesia evangélica Alianza Cristiana y Misionera de Lince. Asimismo, realizo un estudio de caso que explora y analiza la forma en que los actores musicales y religiosos de la iglesia Emmanuel, localizada en el distrito de San Isidro y originada por miembros de la primera iglesia mencionada, articulan en su experiencia “cultica dominical” el género musical que han denominado pop-rock contemporáneo como un medio para transmitir una identidad moderna ante la sociedad. La apropiación de este género musical en particular dentro de esta iglesia, ha sido objeto de encuentros y desencuentros. Por ello, este trabajo también explorará las tensiones, negociaciones y justificaciones generadas por esta apropiación musical. Por último, trato de comprender el significado, la autenticidad, así como las lógicas musicales locales y globales dentro de esta comunidad evangélica que posiblemente estén transformando las prácticas, la producción y la performance de la música cristiana dentro de su liturgia.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Agradecimientos | 2 |
| Resumen | 3 |
| Glosario de Términos Evangélicos | 7 |
| Introducción | 9 |
| Motivación y presentación | 9 |
| Capítulo 1: Aspectos Teóricos-Conceptuales | 15 |
| 1.1. Planteamiento y justificación | 15 |
| 1.2. Planteamiento de la hipótesis | 17 |
| 1.2.1. Pregunta general. | 18 |
| 1.2.2. Preguntas específicas. | 18 |
| 1.3. Objetivos | 19 |
| 1.4. Estado de la cuestión | 20 |
| 1.4.1. Estudios sobre la Música Cristiana. | 20 |
| 1.5. Diseño metodológico | 25 |
| 1.6. Marco Teórico | 30 |
| 1.6.1. Apropiación cultural. | 31 |
| 1.6.2. Música popular: buscando una definición. | 33 |
| 1.6.3. Música cristiana: algunas posturas teóricas. | 37 |
| 1.6.3.1. Clasificaciones de la música cristiana. | 39 |
| 1.6.4. Performance: promesa, música y experiencia. | 41 |
| Capítulo 2: Una Breve Mirada Histórica a la Iglesia Protestante | 45 |
| 2.1. Aproximación a la iglesia protestante | 45 |
| 2.2. ¿El evangélico es un protestante? | 45 |
| 2.3. Los evangélicos en el Perú | 48 |
| 2.4. El protestantismo, la modernidad y la música | 52 |
| 2.4.1. Géneros musicales y modernidad en la iglesia. | 57 |

| | |
|--|-----|
| 2.5. Conceptos importantes | 58 |
| 2.5.1. El pentecostalismo. | 58 |
| 2.5.1.1. El pentecostalismo en el Perú. | 60 |
| 2.5.2. El Movimiento carismático. | 61 |
| 2.6. La Iglesia Emmanuel | 62 |
| 2.6.1. Música: “unción y excelencia” en Emmanuel. | 65 |
| | |
| Capítulo 3: Los Evangélicos y la Música Popular Contemporánea | 68 |
| 3.1. Relación música-religión evangélica | 68 |
| 3.2. Procesos de apropiación musical | 68 |
| 3.2.1. En Estados Unidos: la apropiación como rebeldía. | 70 |
| 3.2.2. En Latinoamérica: ¿Un nuevo amanecer en la música cristiana o el nacimiento de una nueva industria? | 73 |
| 3.2.2.1. El fenómeno de la Alabanza y Adoración. | 76 |
| 3.2.3. El proceso en Perú: de la negociación a la mimetización. | 83 |
| 3.2.3.1. Proceso de Negociación. | 87 |
| 3.2.3.2. Estrategias de negociación. | 92 |
| 3.3. La apropiación de géneros musicales “satánicos” y “carnales” | 97 |
| 3.4. La música es de Dios y Satanás un usurpador | 100 |
| 3.4.1. La expropiación de la música popular contemporánea. | 106 |
| | |
| Capítulo 4: Performance y Autenticidad Musical en Emmanuel | 108 |
| 4.1. Observación Participante | 108 |
| 4.1.1. La liturgia dominical en Emmanuel. | 108 |
| 4.2. Jerarquías musicales | 113 |
| 4.3. La performance musical: un encuentro con Dios o una presentación de canciones | 116 |
| 4.3.1. El factor “secuencia”. | 118 |
| 4.3.2. La “mentalidad de concierto”. | 121 |
| 4.4. El género musical: un espacio de tensión y negociación | 126 |
| 4.4.1. El género musical sí importa: significado de esta apropiación. | 130 |
| 4.5. Género musical y autenticidad | 134 |

| | |
|---|-----|
| 4.5.1. Autenticidad como expresión de una identidad peruana. | 136 |
| 4.5.2. Autenticidad como expresión de una identidad moderna y actual. | 137 |
| 4.5.3. Autenticidad como expresión de la identidad musical de Emmanuel. | 141 |
| 4.5.4. Autenticidad como expresión de la actualidad global. | 143 |
| Conclusiones | 148 |
| Referencias | 154 |
| Anexos | 161 |
| 1. Lista de entrevistados | 161 |
| 2. Guías de entrevistas | 162 |



Glosario de Términos Evangélicos

Adoración: es un estado espiritual contemplativo en el que el ser humano se sobrecoge maravillado, estableciendo una comunión íntima con Dios. La adoración también puede ser entendida como una actividad –acompañada con música– que forma parte de la liturgia.

Alabanza: es un acto de gratitud, en este caso desde el ser humano para Dios, por todo lo que Él ha hecho, hace y hará en la vida del ser humano.

Carnal: lo opuesto a lo espiritual. Este concepto se asocia a la lujuria y a los placeres relacionados con el goce físico.

Congregación: grupo de creyentes que se reúnen en un templo o espacio consagrado para el ejercicio del culto (Fonseca, 2018, pag.36).

Culto: homenaje que el ser humano tributa a Dios por medio de ceremonias y actos reverentes. El culto cristiano, entonces, tiene como propósito adorar a Dios (Palomino, 2011, p.85).

Denominación: se refiere a una organización de iglesias –usualmente con personería jurídica– identificadas por el mismo trasfondo histórico, similar doctrina, y en la mayoría de los casos, por su organización.

Gozo: basado en Gálatas 5:22-23, es considerado un aspecto del fruto del Espíritu Santo. Tener gozo significa sentirse profundamente feliz sin importar que las circunstancias sean buenas o malas.

Himnario: libro que contiene las partituras y las letras de una colección de himnos y que se utilizaba como una herramienta para poder cantar en la liturgia evangélica.

Liderazgo: término utilizado para denominar a aquellos miembros de influencia dentro de la iglesia. En la percepción evangélica es equivalente al de servidumbre.

Liturgia: Aquello que hacen los cristianos evangélicos cuando se reúnen como iglesia para cantar, orar, y participar de la comunión juntos.

Ministerio: en las iglesias evangélicas el ministerio está asociado a un área de servicio.

Ministerio de Alabanza: equipo de músicos y cantantes voluntarios que tienen la tarea de guiar a la congregación a un encuentro con Dios dentro del culto, utilizando la música para ello.

Ministro: término aplicado comúnmente a quien realiza un servicio en algún área de la iglesia de manera remunerada.

Mundano: aquello que no va de acuerdo con las enseñanzas de Dios, ya que su forma de vivir está unida a lo material y a lo terrenal, dejando a un lado lo espiritual.

Pastor: es un ministro que tiene una congregación de fieles a su cargo, es considerado un líder espiritual.

Secta: grupo de personas que pertenecen a un grupo autónomo, no cristiano, fanáticamente proselitista. La palabra “secta” muchas veces va cargada de un cierto tono peyorativo o descalificador.

Secular: lo opuesto a lo espiritual, lo santo, o lo divino. En ese sentido, la música secular, es la que se compone para ser interpretada fuera de los ámbitos religiosos, en contraposición a la música cristiana.

Unción: la presencia del Espíritu Santo en la vida del creyente, que lo capacita y lo llena con poder para realizar aquellas tareas que no puede llevar a cabo en su propia fuerza.

Introducción

Motivación y presentación

Nací y crecí en un hogar cristiano evangélico. Es aquello que los evangélicos denominan de manera coloquial como “nacer en cuna cristiana”. En efecto, tanto mis hermanas como yo, somos la tercera generación evangélica en mi familia. Todavía recuerdo como todos los domingos de mi niñez mis padres me llevaban a la Iglesia Alianza Cristiana y Misionera (ACyM)¹ de la avenida Arequipa en Lince, y como durante la liturgia, se solían cantar los himnos sentados en las bancas del templo, leyendo un himnario y siempre acompañados por un piano acústico.

Años después en mi adolescencia, aprendí a tocar la guitarra y luego el bajo eléctrico en la iglesia, pues la congregación a la que asistíamos siempre andaba en la búsqueda de nuevos integrantes para su equipo de música o *Ministerio de Música*² que era como en aquellos tiempos se llamaba al conjunto de integrantes encargados de ejecutar la música dentro del culto. Fue así como llegué a la música, no fue debido a un curso o taller de música del colegio, tampoco debido a una institución pedagógica, cultural o musical o debido a algún profesor de música particular que me motivara o inspirara a ser músico. Soy músico profesional debido a la iglesia. Pasé todas las semanas de mi adolescencia y juventud ensayando, tocando y viajando junto al equipo de músicos de la iglesia a la que pertenecía.

Aunque hoy en día, ya no soy parte del equipo de música ni miembro o asistente asiduo de ninguna congregación evangélica, guardo gratos recuerdos y estoy muy agradecido con la congregación que me permitió desarrollarme y que siempre me brindó las facilidades para realizar múltiples proyectos musicales durante todos los años en los que congregaba. Al reflexionar sobre

¹ En adelante se utilizará la abreviación ACyM para referirse a la Alianza Cristiana y Misionera.

² En el cuarto capítulo exploraré los detalles relacionados a este cambio de nombre.

aquellos años, puedo afirmar, sin duda, que la iglesia evangélica de la cual provengo siempre se mostró muy dinámica y activa musicalmente. Prácticamente no había día en que no estuviera ensayando, grabando, haciendo arreglos musicales o tocando, no solamente en la liturgia de mi iglesia, sino también, en diferentes eventos, conciertos y conferencias de la comunidad evangélica dentro del país o incluso del extranjero.

Mi experiencia musical en la iglesia evangélica es el resultado de un proceso, a partir de los cambios suscitados hace 500 años, cuando en el otoño de 1517, un monje alemán llamado Martin Lutero empezó lo que se conoce como la “reforma” de la iglesia, por medio de la predicación y el canto de la palabra. Lutero fue un escritor de himnos que reavivó el canto en la llamada iglesia protestante, él pensaba, que, en una iglesia verdaderamente bíblica, todo creyente debía participar de forma activa en cada parte del servicio. El canto fue parte esencial de la Reforma pues Lutero sentía respeto por la práctica de la música y el cántico congregacional (Getty, 2018, p.xviii).

Aunque desde aquellos años hasta la actualidad, la música dentro de la liturgia evangélica ha pasado por varios procesos y cambios, no hay duda que la música y el canto continúan siendo parte esencial dentro de la liturgia para la iglesia evangélica. Como afirma Barreda: “el cristianismo es la religión del gozo, y el canto es la expresión genuina de ese gozo” (1993, p.235). La frase de este pastor evangélico da cuenta sobre la importancia que la música ha tenido y tiene dentro de esta comunidad, siendo parte de la cultura y el hábito evangélico. Barreda, añade, incluso, que “el canto cristiano debe ser expresivo, inteligente e inspirado, como parte del patrimonio cultural del pueblo cristiano” (1993, p.235). La música es, entonces, uno de los principales instrumentos dentro de la experiencia evangélica; es un mecanismo fundamental para una más emotiva participación en las congregaciones evangélicas, más aún, en nuestros días, “la

música es la fuente de identidad para muchas congregaciones y congregantes” (Stam y Witvliet, 1998).

En esta tesis propongo investigar la apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica. Para ello, primeramente, expondré el proceso de apropiación que se produjo en la iglesia ACyM de Lince a comienzos de la década de 1980. Este proceso ha incluido estrategias y negociaciones particulares que serán abordadas en este trabajo. Por otro lado, exploraré el significado e importancia de los cambios del paradigma musical en la iglesia durante esa década. Asimismo, me enfrentaré a las posiciones de pensamiento de la iglesia en relación a algunos géneros populares. Por último, exploraré y analizaré la forma en que los actores musicales y religiosos de la iglesia Emmanuel, localizada en el distrito de San Isidro, y originada por miembros de la ACyM de Lince, articulan en su experiencia religiosa dominical el género musical pop-rock contemporáneo.

Me interesa explorar a través de este estudio, una serie de preguntas que considero esenciales para comprender los procesos de apropiación y adaptación aquí investigados: ¿Por qué esta iglesia ha decidido apropiarse del género pop-rock electrónico para usarla dentro de su liturgia?, ¿Existe la percepción de que este género musical cuenta con mayor consenso y agrado entre los asistentes a esa iglesia?, ¿Buscan auto representarse de alguna manera en particular por medio de este género musical? ¿Qué significado le atribuyen? ¿Lo consideran más auténtico? ¿Solo es una reproducción mimética, mecánica y descontextualizada de la música cristiana producida en los países anglosajones, o presenta elementos locales propios que le otorguen un estilo singular?

La apropiación de este género en particular dentro de Emmanuel, también ha sido objeto de encuentros y desencuentros, de marchas y contramarchas. Por ello, este trabajo también

explorará las tensiones y negociaciones generadas por esta apropiación musical. Asimismo, trato de comprender las lógicas y las dinámicas musicales locales y globales dentro de esta comunidad evangélica que posiblemente estén transformando las prácticas, la producción y la performance de la música cristiana dentro de su liturgia.

La metodología empleada en este trabajo de investigación privilegiará la aproximación etnográfica, basada esta en (1) la realización de entrevistas en profundidad a los actores representativos –directores musicales y pastores de la comunidad evangélica limeña– (2) entrevistas y conversaciones informales con los cantantes y músicos más experimentados, responsables de la práctica musical de la iglesia estudiada –en lo que yo llamo una charla “de músico a músico”–. Asimismo, me baso en el trabajo de campo para la recopilación de datos mediante la observación de las reuniones dominicales, la observación de los ensayos de los músicos, la experiencia y un proceso de participación activa de mi parte en estas reuniones.

Estructuralmente, el trabajo se organizará en cuatro capítulos donde abordaré diferentes aspectos relacionados con el devenir de la iglesia cristiana evangélica y con la performance de la música cristiana dentro de la liturgia o culto evangélico. A continuación, explicaré los contenidos de cada uno de los capítulos:

El primer capítulo de esta investigación presenta el marco teórico-conceptual sobre el que se inscribe esta tesis, pues es necesario poder explicar algunos conceptos claves y algunas teorías sobre la música cristiana desde los estudios religiosos, los estudios en música popular y la llamada etnomusicología cristiana.

El segundo capítulo permitirá conocer un poco más de cerca a la iglesia evangélica. Como se sabe, esta comunidad es muy amplia y diversa, por ello es necesario delimitar, conocer y entender mejor algunas de las vertientes o movimientos de las que se hablarán tangencialmente,

para así, comprender los rasgos musicales, doctrinales y el trasfondo en la que se circunscribe la iglesia estudiada.

En el tercer capítulo, mencionaré brevemente la relación música-religión evangélica y la importancia de esta relación dentro de esta comunidad. También expondré algunos aspectos históricos-contextuales de los procesos de apropiación de la música popular por parte de la iglesia evangélica en Estados Unidos, en Latinoamérica y sobre todo en nuestro país: ¿Qué factores propiciaron esta apropiación?, ¿Qué significado tuvo?, ¿Qué estrategias y procesos de negociación se tuvieron que dar para que se concrete esta apropiación? Asimismo, expondré la justificación y el cambio en el discurso evangélico para el uso y la aceptación de géneros musicales contemporáneos, como el rock, dentro de la liturgia.

En el cuarto capítulo, me centraré en el estudio de caso de la Iglesia Emmanuel, para ello expondré su performance musical, apoyándome en la data obtenida en base al trabajo etnográfico realizado en dicha congregación. Exploraré las tensiones y negociaciones que se han producido entre los actores de esta iglesia a raíz de esta apropiación. Igualmente, analizaré la importancia, la función y el significado –en términos de autenticidad– que diferentes líderes de esta congregación atribuyen a este género musical que utilizan dentro de su liturgia.

En la última sección de este trabajo, formularé las conclusiones y reflexiones a las que he llegado, en ellas buscaré responder las preguntas del tema de esta investigación en base al trabajo etnográfico. Como cierre, adjunto los anexos y las guías de entrevista que apoyaron la presente investigación.

El estudio de la música cristiana en nuestro país es un campo aún virgen, en el que falta explorar y documentar mucho todavía. Por ello, espero que esta investigación pueda servir como un punto de partida para que posteriores pesquisas puedan ocuparse de investigar y analizar la

presencia y los diferentes aspectos de la música cristiana, así como el contexto y los espacios en que se produce y se desarrolla. La iglesia evangélica, es una comunidad muy amplia en la que existen una diversidad de contextos locales que podrían compartir, o no, las mismas lógicas y dinámicas musicales.



Capítulo 1: Aspectos Teóricos-Conceptuales

1.1. Planteamiento y justificación

Décadas atrás, la comunidad evangélica en nuestro país pasaba desapercibida pues era concebida como un grupo minoritario sin mayor impacto o influencia en nuestra sociedad, siendo considerada, incluso, por algunos, como una secta (Pérez, 2017, p.30). Término muchas veces utilizado en el Perú por la mayoría católica para referirse a grupos religiosos minoritarios de características negativas y fanáticas. Hoy en día, el panorama es muy diferente, no solamente porque la comunidad evangélica en el Perú representa el 14.1% de la población a nivel nacional según el último censo realizado el año 2017, estadística que parece ir en aumento, sino, sobre todo, porque han llegado a tener una representación y una participación activa en diferentes ámbitos dentro de nuestra sociedad, que van desde lo político hasta lo artístico.

En el aspecto musical, diversas vertientes de la iglesia evangélica se muestran como entes dinámicos y activos, siempre en constante movimiento y transformación. Es justamente esa particularidad que muestran, la que décadas atrás les llevó a apropiarse de diversos géneros de la música popular contemporánea en su práctica musical para ser usados como una expresión dentro de su ceremonia litúrgica. La apropiación y el uso de la música popular dentro de la iglesia evangélica es una muestra de la clase de conexión que esta busca entablar con sus asistentes, creyentes o no creyentes, con su entorno y con la sociedad. Pero también hay que recordar, siguiendo a Julio Mendivil, que la música es una manera de posicionarse en el mundo, de acercarse a unos y alejarse conscientemente de otros (2016, p.36-37), por lo que el uso de los diferentes géneros de la música popular también ha sido una forma de diferenciarse no solo de la Iglesia Católica Romana, sino también, de otras congregaciones evangélicas.

La presente investigación propone explorar la apropiación de la música popular contemporánea en la liturgia evangélica. El fenómeno de la iglesia evangélica o protestante en nuestro país ha sido estudiado por la academia desde diferentes perspectivas como la histórica, sociológica, antropológica, teológica e incluso política. Sin embargo, no existen trabajos que se ocupen del aspecto musical, –prácticas y dinámicas– de las iglesias evangélicas en Lima y en el Perú, así como de las transformaciones que esta música ha experimentado en las últimas décadas para ajustarse no solo a nuestros tiempos, sino también, a las necesidades de esta comunidad y a los gustos de sus congregantes.

Actualmente, la música cristiana se ha constituido en un género musical que convoca “masas”, no le faltan apasionados y seguidores, para quienes esta música se ha convertido en un elemento identitario. Es decir, nos encontramos frente a un fenómeno musical que da muestras de una creciente expansión y que le ha permitido entrar a formar parte del espacio sonoro público y urbano en nuestro territorio. Este es un primer motivo por el cual considero importante estudiar el uso de la música dentro de la iglesia evangélica, porque, además, puede brindar una visión más amplia de esta comunidad minoritaria.

Este trabajo también pretende llenar un vacío, pues como ya se mencionó, no existe ningún trabajo musicológico en nuestro país que se haya ocupado de la práctica musical de la iglesia evangélica. La música en la liturgia evangélica no ha sido explorada y atendida por la academia local a pesar de ser uno de los principales instrumentos de la experiencia vivencial y religiosa dentro de esta comunidad.

Como músico profesional y estudiante de la maestría de musicología me parece relevante poder abordar este tema, pues como he mencionado, la iglesia evangélica es una comunidad en constante crecimiento teniendo una representatividad importante en nuestro país. Fuentes

periodísticas afirman que existen más de 18 mil templos a lo largo de nuestro territorio, lo que es una muestra de la expansión del pueblo evangélico³ y cuya importancia ha sido reconocida incluso por el Estado peruano⁴.

La tesis que presento abordará el estudio de caso de la iglesia Emmanuel ubicada en el distrito de San Isidro en Lima, pues es una de las pocas megaiglesias que existen en el Perú, de tal manera, que se constituye en un referente dentro de nuestro territorio. Su caso podría ser un patrón emblemático y representativo del uso de la música popular contemporánea en nuestro territorio, es por eso, que su análisis puede abrir caminos académicos para el estudio de otras comunidades y congregaciones religiosas en el escenario nacional.

1.2. Planteamiento de la hipótesis

Para el desarrollo de esta investigación parto de la siguiente hipótesis: Las tensiones y negociaciones en el proceso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia de la iglesia evangélica son el resultado de la intención de cierto sector de su *liderazgo* que busca auto-representarse con una identidad moderna ante la sociedad.

A partir de esta hipótesis inicial buscaré conocer y describir la forma en que las autoridades de la congregación estudiada han desarrollado y construido su discurso sobre el uso y apropiación de la música popular y si es que ésta ha cambiado con el devenir de los años. Asimismo, para poder profundizar en esta hipótesis, plantearé una pregunta general y algunas preguntas específicas que me permitirán profundizar en la temática de esta tesis:

³ Rescatado de <https://diariocorreo.pe/peru/la-iglesia-evangelica-tien-18-mil-templos-en-el-peru-560015/>

⁴ El 19 de octubre de 2017 se aprobó la ley que declara el 31 de octubre de cada año como el Día Nacional de las Iglesias Evangélicas en el Perú.

1.2.1. Pregunta general.

1. ¿Cómo ha sido el proceso o los procesos de apropiación de la música popular contemporánea y cuál es su significado para un sector del liderazgo de la iglesia evangélica en el Perú?

1.2.2. Preguntas específicas.

1. ¿Por qué la iglesia Emmanuel ha decidido apropiarse del género pop-rock electrónico para usarlo dentro de su liturgia?
2. ¿Qué tipo de discrepancias, tensiones y negociaciones se han dado a raíz de esa apropiación?
3. ¿Existe la percepción de que este género musical cuenta con mayor consenso y agrado entre los asistentes –creyentes o no– a esa iglesia?
4. ¿Cómo es la performance de este género musical dentro de su liturgia? ¿Solo es una reproducción mimética, mecánica y descontextualizada de la música cristiana producida en los países anglosajones, o presenta elementos locales propios que le dan un matiz singular?
5. ¿Cuáles son las estrategias musicales que utilizan las autoridades de esta iglesia con respecto a la percepción que se tiene de las iglesias evangélicas como instituciones tradicionales y conservadoras?
6. ¿Cómo se relaciona con la probable necesidad de mostrarse como una iglesia en el Perú que está a la altura de las megaiglesias anglosajonas en este mundo cada vez más globalizado?

1.3. Objetivos

Los objetivos que persigo en esta investigación son:

1. Exponer el proceso de apropiación de la música cristiana contemporánea en la iglesia evangélica: génesis, impacto, significado y justificación.
2. Comprender qué significado tiene para los pastores, directores y músicos de la iglesia Emmanuel la apropiación de la música popular y en específico el género musical contemporáneo rock-pop electrónico.
3. Descubrir y comprender qué tipo de discrepancias, tensiones e interacciones se han generado entre los actores que gestionan y ejecutan la música en esta iglesia a raíz de esta apropiación.
4. Determinar la relación entre la apropiación del género musical que se ejecuta en la iglesia con la idea de ser una iglesia moderna y alejada de lo tradicional.
5. Explorar, describir y analizar la performance de este género dentro de la liturgia en la iglesia Emmanuel.
6. Determinar la relación entre la apropiación de este género musical y la necesidad de mostrarse como una iglesia en el Perú que está a la altura de las megaiglesias anglosajonas en este mundo globalizado.

Finalmente, en este trabajo también busco contribuir a la investigación académica sobre la práctica musical dentro de la comunidad evangélica en nuestro país, ya que prácticamente sobre esta temática no existen trabajos académicos musicológicos, lo cual me parece que debe de subsanarse. De esta manera, mi intención con esta investigación es dar una mirada a la iglesia evangélica desde otra perspectiva, desde su performance musical en el culto o liturgia.

1.4. Estado de la cuestión

En esta sección me parece importante revisar la producción bibliográfica en torno al tema central de mi tesis que es la música dentro de la liturgia cristiana-evangélica. Se presentarán investigaciones sobre la música cristiana que me han parecido relevantes considerar como antecedentes de esta pesquisa.

1.4.1. Estudios sobre la Música Cristiana.

Como ya se ha mencionado, la música es un asunto esencial dentro del quehacer evangélico, ha llegado, incluso, a traspasar el espacio físico de la iglesia para empezar a trascender en nuestra sociedad. Sin embargo, encontrar investigaciones académicas que tengan como objeto de estudio la gestión, producción y performance de la música cristiana dentro de las iglesias evangélicas en nuestro país es prácticamente imposible, pues la academia no se ha ocupado de estudiar este fenómeno. La joven musicología en nuestro territorio tampoco ha explorado la música cristiana pues es probable que haya considerado darle prioridad a otras prácticas y fenómenos musicales debido a la gran variedad existente en el Perú. Considero que posiblemente el motivo de este vacío académico podría estar relacionado con la idea que se tiene de la iglesia evangélica como una comunidad cerrada, hermética, “sectaria”, y por la tanto, de muy difícil acceso como para desarrollar un trabajo de campo exhaustivo. Sean cual sean los motivos, nos encontramos, pues, ante un fenómeno que no ha recibido la atención debida por parte de la academia.

Ante este escenario, me encontré en la necesidad de buscar y explorar en literatura de otras latitudes. La mayoría de investigaciones a las que pude acceder mediante internet provienen de países anglosajones como Estados Unidos, Inglaterra y Australia, donde el fenómeno de la música cristiana –tanto dentro de la liturgia evangélica como fuera de ella– ha venido siendo investigado

por los estudios religiosos, las ciencias sociales y la musicología con creciente interés, sobre todo, desde las últimas dos décadas. Estas fuentes, aunque no son locales y se ajustan a una realidad y contexto distinto al nuestro, son importantes pues nos permiten referenciar a autores internacionales que nos ayudarán a tener una visión global de lo que acontece con la música cristiana en los últimos años.

Una de las autoras especialistas en el tema de la música cristiana es la doctora estadounidense Monique M. Ingalls, que cuenta con varias publicaciones tanto de tesis, libros y artículos en revistas musicológicas de Estados Unidos e Inglaterra. El año 2018, esta etnomusicóloga publicó *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Este libro, producto de cinco años de investigación etnográfica en varios lugares como iglesias, teatros, estadios y escenarios donde se presentaba música cristiana en vivo, revela cómo la música contemporánea de adoración ha cambiado la comprensión de los cristianos evangélicos de los Estados Unidos. La autora sostiene que, al ser una práctica congregacional dinámica, la música dentro de la liturgia evangélica ha sido un fenómeno cambiante y que siempre seguirá en constante cambio. Esta práctica, a la que ella considera una práctica social, es importante pues refleja a la colectividad religiosa que la crea, la ejecuta y la circula, impartiendo, además, un poderoso sentido de comunidad. En ese sentido, la música dentro de la comunidad evangélica se constituye en una especie de “pegamento” entre diferentes espacios y actividades como pueden ser: cantar con una docena de amigos, cantar junto a miles de personas en un evento de música cristiana, cantar en un pasacalle cristiano o cantar en tu casa con la ayuda del internet.

Bigger, Better, Louder: The Prosperity Gospel's Impact on Contemporary Christian Gospel escrito en coautoría por Kate Bowler y Wen Reagan el año 2014, es un artículo que tiene como eje central los cambios en la música cristiana dentro de la liturgia evangélica de la

denominación pentecostal-independiente. Para ello, investigan las transformaciones musicales en dos reconocidas e icónicas megaiglesias: Lakewood Church de los Estados Unidos y Hillsong Church de Australia. Los autores sostienen cuatro afirmaciones acerca de la música cristiana contemporánea dentro de la liturgia evangélica.

Primero, que el llamado “evangelio de la prosperidad” tuvo un impacto significativo en el desarrollo y en los cambios musicales dentro de la liturgia evangélica en los Estados Unidos como resultado de su predominio y poder en el surgimiento de las megaiglesias y el tele-evangelismo. Segundo, desde la década de 1990 hasta nuestros días, estas megaiglesias de la prosperidad inauguraron una nueva forma de ejecutar la música, inspirada en la idea de la “arena rock”. Tomando ventaja del gran tamaño de sus locales y de sus sofisticados aparatos de producción de audio y video, crearon un ambiente que imitó a los grandes espacios y escenarios de los conciertos de música rock, transformando la liturgia en una de estilo “rockera” semejante a un concierto de U2. Tercero, estas mega iglesias estaban bien posicionadas para poder comercializar y circular este nuevo sonido industrialmente, ya que poseían tanto los recursos como el espíritu emprendedor para asociarse con la industria musical cristiana para la producción y distribución de esta nueva música. Cuarto, asimismo, estaban bien posicionadas doctrinalmente ya que el evangelio de la prosperidad ofrece un pensamiento teleológico orientado al optimismo y para ello la música fue un instrumento muy valioso, ya que argumentaban que proveía los mecanismos y herramientas emotivas para desatar las fuerzas espirituales en las vidas de los consumidores.

También es importante al artículo académico *Music sacred and profane: exploring the use of popular music in evangelical worship services* escrito por April Vega para la revista *Journal of Religion and Popular Culture* el año 2012. En esta breve investigación, la autora explora, mediante un trabajo etnográfico, la utilización de canciones seculares dentro del programa de la liturgia en

algunas iglesias evangélicas del estado de Washington D.C. en Estados Unidos. Su preocupación se enfoca en la negociación de los límites entre la música sagrada y la música secular por parte de los actores de las iglesias investigadas. Ella propone el término “música popular-secular”, entendida como aquella música creada para el consumo popular sin ningún tipo de letra cristiana o alusiva a ella, para así diferenciarla de la música popular con contenido cristiano. El texto muestra que muchos de los actores de las diferentes iglesias tienen su propio concepto de lo que es sagrado, popular y secular, para defender de esta manera, su postura frente al uso de la música secular en los servicios religiosos.

La autora concluye que para los actores religiosos la música popular-secular les provee de un lenguaje común no solo entre la iglesia y la cultura con la que conviven, sino, sobre todo, entre la gente de la misma congregación. Esta música, incluso, se convierte en un lenguaje común más poderoso que la misma biblia y los himnos tradicionales. De esta forma, sostiene que la sociedad norteamericana no se está secularizando, sino que expresa su religiosidad de nuevas maneras (Vega, 2012, p.12). Añadiendo que el empleo de este tipo de música permite a las iglesias ofrecer una religión más “completa” y, por lo tanto, menos sesgada a la sociedad.

Asimismo, esta temática también ha sido investigada en tesis universitarias en el país norteamericano. Ejemplo de ello es la tesis: *The Relationship Between the Christian Music Industry and Church Worship Music* (2015) de Julianne E. Ashbaugh. Esta investigación es más que nada descriptiva, sin embargo, se puede encontrar una síntesis y reseña del panorama de la música cristiana en los Estados Unidos de las últimas cuatro décadas. La autora sostiene que muchos de los cambios que han devenido en el desarrollo de la música cristiana obedece al progreso de la tecnología (Ashbaugh, 2015, p.7). Además, añade que existe un concepto de reciprocidad entre la industria musical cristiana y la iglesia al sostener que “no solo la industria

musical cristiana afecta a la música en la iglesia, sino que la música en la iglesia también afecta a la industria” (Ashbaugh, 2015, p.7). Más adelante, la autora menciona que la adopción del rock y los instrumentos musicales asociados a este género musical dentro de las congregaciones originó que se haga a un lado el cántico de himnos tradicionales. Esto derivó en una guerra de puntos de vista, originando, incluso, divisiones entre diferentes congregaciones en ese país. A esta controversia los estudiosos del tema de ese país la han calificado como “*Worship Wars*” –un juego de palabras inspirado en la película *Star Wars*– comentando que dichos desencuentros entre las iglesias que se han apropiado del rock y las que no lo han hecho, no han podido ser resueltos aún hasta nuestros días.

Trasladándonos a Latinoamérica, el país que más atención le ha prestado a este fenómeno ha sido México, así, podemos encontrar, por ejemplo, el artículo *Los Sonidos de la Fe: Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México* de José Andrés García Méndez (2016). En este texto, el autor analiza la relación música-religión y la relevancia que ha cobrado la música dentro del culto cristiano, así como las transformaciones que esta ha sufrido para adecuarse a los tiempos en los que vivimos y a los gustos de la población cristiana en ese país. García Méndez sostiene que la diversidad de la oferta religiosa ha originado un proceso de elección por parte de los feligreses, lo que, a su vez, ha obligado a las diferentes propuestas doctrinales en ese país a adecuarse a las condiciones de la población local (García Méndez, 2016, p.223). Es en este escenario, que la música cristiana se posiciona como un medio y estrategia para lograr una nueva relación y acercamiento a diferentes sectores marginados de la población en México. Lo interesante y valioso de este artículo es que en su análisis incluye no solamente a la iglesia evangélica –llámense metodistas, pentecostales, bautistas–, sino también, a la iglesia católica y a la iglesia adventista, llegando a postular la idea de que no existe un único estilo de música sacra.

Dentro de los textos a los que he podido tener acceso, considero un aporte muy importante el libro *¿Qué le paso al culto en América Latina?* (2011). Este material, editado por Ediciones Puma –una editorial evangélica peruana– y escrito por el doctor Miguel Ángel Palomino, es un intento académico de este teólogo y pastor evangélico peruano, que ahora radica en Miami, de explicar algunas de las transformaciones que han ocurrido en el culto evangélico durante las últimas cuatro décadas a lo largo de América Latina y el Perú. Abordando varios aspectos, entre los que se destaca la música, es el único libro que he podido encontrar que intenta describir y analizar, aunque de manera sucinta, los cambios musicales en la iglesia evangélica de nuestro país. Pese a que hace un rápido recuento y no aborda ningún estudio de caso de alguna iglesia en particular de nuestro país, sino que hace una revisión general del tema, es un texto que merece nuestra atención.

1.5. Diseño metodológico

La presente investigación se orienta al análisis de la apropiación de la música popular contemporánea como práctica musical dentro de la liturgia de la iglesia evangélica Emmanuel ubicada en el distrito de San Isidro en Lima. Será una investigación de carácter cualitativo tal como la define Uwe Flick: “La investigación cualitativa se orienta a analizar casos concretos en su particularidad temporal y local, y a partir de las expresiones y actividades de las personas en sus contextos locales” (Flick, 2004, p.27). En ese sentido, como también menciona el autor, “las subjetividades del investigador y de aquellos a los que se estudia son parte del proceso de investigación” (Flick, 2004, p.20). Es por ello que “las reflexiones de los investigadores sobre sus acciones y observaciones en el campo, sus impresiones, accesos de irritación, sus sentimientos,

etc. se convierten en datos de propio derecho formando parte de la interpretación” (Flick, 2004, p.20).

La ausencia de literatura bibliográfica que se aboque al estudio del fenómeno de la música cristiana en nuestra capital, es una primera dificultad que debe de ser suplida con otras formas de aproximación metodológica. Por tanto, esta investigación cualitativa privilegiará una aproximación etnográfica por su postura inductiva y flexible con respecto a datos y teoría (Wellin y Fine, 2007, p.333) que permite comprender la interacción entre los sujetos de estudio y “la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas” (Rodríguez, Gil y García, 1996, p.32). La metodología utilizada se ha servido de varias fuentes de investigación y de medios de documentación: a causa de que la bibliografía en español es escasa, se ha buscado información en artículos y libros de procedencia anglosajona con el objetivo de adaptar algunas de sus consideraciones a la música evangélica limeña.

Para alcanzar los objetivos de esta investigación voy a recurrir tanto a fuentes primarias como secundarias. Mis fuentes primarias serán:

- 1) La observación participante en las reuniones dominicales en la sede central de la iglesia Emmanuel.
- 2) Las entrevistas en profundidad a diferentes actores, sean pastores, músicos u otros miembros activos e importantes de esta iglesia.
- 3) Las entrevistas y conversaciones informales con los músicos más experimentados que se encargan de la ejecución musical en esta iglesia.
- 4) La observación de los ensayos de los músicos.

El objetivo de estas entrevistas es investigar cual es el discurso que tienen sobre la apropiación y el uso de la música popular dentro de esta iglesia, qué concepción se tiene de esta, y qué características se le atribuyen al género pop-rock electrónico. En esta dirección, la presente investigación, busca indagar en las lógicas de apropiación del género rock-pop contemporáneo electrónico dentro de esta iglesia y qué significado tiene para ellos. Asimismo, me interesa conocer cómo las ideas pre concebidas sobre este género musical en particular, por parte de estos actores, se llevan a la práctica y cómo en este proceso entran otros aspectos a tallar, como, por ejemplo, la influencia de otras iglesias cosmopolitas y la presencia de algunas otras variables.

Para este caso, tuve entrevistas personales con diferentes autoridades musicales y religiosas: pastores, directores de área y músicos. A algunos de ellos los conozco, como, por ejemplo, al encargado del “equipo de música”: Renato Jara Allende, músico del cual soy amigo desde hace muchos años, así como al pastor principal de esta congregación: Saúl Gutiérrez Prado quien es amigo de mi familia. De la misma manera, pude conversar con otros músicos y autoridades relevantes de esta congregación como es el caso del pastor Gilbert Rodríguez, que si bien no es el pastor principal –forma parte del equipo pastoral de Emmanuel–, su opinión es muy valorada y respetada por parte de sus colegas en dicha iglesia. También he podido entrevistar al pastor Oscar Zamora quien fuera el primer encargado del *ministerio de música* en Emmanuel años atrás, y al pastor fundador de esta iglesia: el arquitecto Humberto Lay Sun, quien actualmente se dedica a asesorar y aconsejar al equipo pastoral de dicha congregación.

A continuación, presento un cuadro con la lista de los actores entrevistados y sus respectivos cargos relevantes para este trabajo:

| | Nombre | Descripción |
|----|------------------------|--|
| 1 | Saúl Gutiérrez Prado | Cantante en la ACyM de Lince en la década de 1980 y actual pastor principal de la iglesia Emmanuel. |
| 2 | Renato Jara Allende | Director musical y guitarrista de la iglesia Emmanuel. |
| 3 | Francis Castañeda | Pianista de la ACyM de Lince en la década de 1980. |
| 4 | Aldo Linares | Director musical y pianista de la ACyM de Lince entre los años 1980 – 1985. |
| 5 | Renzo Ángeles | Director de cultura y pianista de la iglesia Emmanuel hasta junio 2019. |
| 6 | Christians Alvarado | Director creativo de la iglesia Emmanuel hasta junio 2019. |
| 7 | Esther Lay Sun | Organista de la ACyM de Lince en la década de 1960. |
| 8 | Humberto Lay Sun | Pastor principal de la ACyM de Lince entre los años 1979 – 1987. |
| 9 | Ana Assen de Gutiérrez | Esposa del pastor principal de la iglesia Emmanuel. |
| 10 | Christian Barrionuevo | Coordinador de músicos y baterista de la iglesia Emmanuel. |
| 11 | Belén Salazar | Cantante y "presidente" de la iglesia Emmanuel. |
| 12 | Jacqueline Chafloque | Pianista de la iglesia Emmanuel. |
| 13 | Gilmer Fernández | Actual director creativo y ex baterista de la iglesia Emmanuel. |
| 14 | Gilbert Rodríguez | Miembro del coro de la ACyM de Lince en la década de 1980 y pastor de "Generaciones" en la iglesia Emmanuel. |
| 15 | Fernando Torres | Pianista de la ACyM de Lince en la década de 1980 y ex ministro de música en la iglesia Emmanuel. |
| 16 | Oscar Zamora | Cantante y bajista en la ACyM de Lince en la década de 1980 y ministro de música de Emmanuel entre los años 1987 – 1994. |
| 17 | Pablo Espinoza | Director musical de la ACyM de Lince entre los años 1973 - 1980 y luego entre 1985 – 1991. |
| 18 | Ernesto Corzo | Guitarrista de la agrupación folklórica cristiana "Wayra" en la ACyM de Lince en la década de 1980. |

Para la realización de las entrevistas utilicé como punto de partida una guía de entrevista – adjuntada en la sección del anexo– elaborada en base a mis inquietudes y al tipo de información que buscaba obtener de mis entrevistados. Esta guía me ayudó a mantener un orden y a no perder

de vista el objetivo de la entrevista, sin embargo, no significó “una camisa de fuerza”, por lo que muchas otras preguntas se fueron dando conforme avanzaba la conversación con mis entrevistados.

Al ir concertando las entrevistas mis interlocutores me mencionaban los nombres de algunas otras personas que podrían ser de mucha ayuda para esta investigación. Lamentablemente, fue imposible llegar a comunicarme con dos de ellas: la misionera norteamericana Mary Hixson quien fuera organista de la ACyM de Lince y con Felipe Avellaneda quien era uno de los pianistas de dicha iglesia. Ambos son músicos de profesión, sin embargo, actualmente radican fuera del país, en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente. Sus testimonios hubieran sido de mucha ayuda, no solo por tratarse de músicos profesionales, sino también, porque ambos tenían responsabilidades musicales importantes en dicha iglesia, como me manifestaron algunos de mis entrevistados.

Mis fuentes secundarias comprenden:

- 1) La página web y las redes sociales de la iglesia estudiada.
- 2) Las publicaciones impresas, boletines, folletos y dvds publicados por la iglesia estudiada.
- 3) Bibliografía académica sobre música cristiana.
- 4) Artículos de internet y de revistas digitales protestantes.
- 5) Videos de YouTube y blogs de música cristiana evangélica.
- 6) Revisión discográfica producida por esta iglesia.

Todas estas fuentes me permitirán explicar, interpretar y realizar un análisis crítico de manera flexible. Asimismo, me permitirá tener un acceso desde diversas perspectivas como son el significado de esta apropiación, el proceso y las estrategias de negociación, los cambios en el discurso, las características musicales, etc.

Esta tesis se enfoca exclusivamente en las opiniones y testimonios de los líderes de la iglesia –músicos, pastores y directores–, sin embargo, un esfuerzo de investigación que tome en cuenta la opinión de los asistentes y demás participantes de esta iglesia evangélica, podría dar una luz y una interpretación diferente a este proceso. Considero que es un trabajo que debería hacerse a futuro, no obstante, esta investigación no indaga ni examina puntualmente las opiniones ni los testimonios de la congregación.

1.6. Marco Teórico

El presente subcapítulo proporciona el marco teórico-conceptual que comprenderá un conjunto de enfoques, teorías, investigaciones y antecedentes que considero válidos y pertinentes para la investigación que estoy realizando.

El concepto de apropiación cultural transmite la idea de relaciones de contacto por parte de una cultura hacia otra. Esto nos permitirá entender una de las transformaciones más importantes dentro de la comunidad cristiana evangélica⁵: la apropiación de la música popular contemporánea dentro de su práctica litúrgica, fenómeno que ha dado origen a una serie de manifestaciones y prácticas musicales dentro de esa comunidad hasta la actualidad.

Por otro lado, ya que el enfoque de esta investigación es explicar el fenómeno de la música dentro de la liturgia evangélica, es imperativo revisar algunos conceptos importantes dentro de los estudios de la música popular y los estudios religiosos. Entre estos tenemos: la música cristiana,

⁵ “Para que el concepto de cultura tenga una aplicación, es suficiente que grupos identificables de personas tengan ciertos rasgos (creencias, costumbres, logros, etc.) que los distinguan de otros grupos” (Young, 2008, p.10). “La cultura no depende de los determinantes biológicos (...) es un sistema integrado de valores, normas, actitudes, posiciones y prácticas sociales” (Giordano, 2010, p. 30). En base a estos conceptos, la iglesia evangélica puede ser considerada como una cultura. Por ello, cuando hablo de la comunidad cristiana evangélica me refiero a múltiples subniveles de organización social, que van, desde lo que considero una gran cultura internacional hasta las comunidades o grupos de personas específicos que reflejan esa cultura en nuestro país.

la música popular y la performance. Los conceptos expuestos en esta sección nos servirán como telón de fondo a lo largo de esta tesis.

1.6.1. Apropiación cultural.

Tradicionalmente el término apropiación ha sido asociado con la idea del robo o el acto de tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella (Morales, 2018, p.66). También se le ha relacionado con la enajenación, imposición, dominación y subordinación, vinculándose directamente con términos como *aculturación* o *enculturación* (Rogers, 2006 p.477). No obstante, recientemente dentro de la academia, este término se ha venido utilizando con una connotación positiva, siendo incluso considerada como una marca reveladora y una capacidad especial que poseen todos los seres humanos (Heyd, 2003, p.37). Igualmente, está empezando a entenderse como un ingrediente legítimo y necesario para la creación y recreación cultural, como una manera propicia y favorable de generar interés, así como una forma de desarrollo cultural (Heyd, 2003, p.38).

Desde la rama de los estudios culturales y las comunicaciones, la apropiación cultural ha sido explorada, y es definida como “el uso de los símbolos, artefactos, géneros, rituales o tecnologías de una cultura por parte de miembros de otra” (Rogers, 2006, p.474). El proceso de apropiación cultural es prácticamente inevitable cuando dos o más culturas entran en contacto (Rogers, 2006, p.474). Hay que mencionar, además, que esta apropiación es un proceso activo, es decir, continuo. Puede presentar diferentes manifestaciones como el uso de palabras que migran de una lengua a otra, prendas de vestir que pasan del uso cotidiano de un grupo de personas a las pasarelas de un evento de moda o, manifestaciones musicales que cambian de lugar de origen. Los actos de apropiación pueden tener distintos grados de voluntariedad por parte de los agentes involucrados.

Por otro lado, desde una perspectiva musicológica y artística, Heyd (2003), menciona que la apropiación cultural puede ser algo beneficioso, benigno, y hasta inocente, como por ejemplo, la apropiación por parte de los músicos de rap de algunas canciones comerciales, lo que ha permitido darle una nueva vida o un “renacer” a esas canciones o, también, la llamada “apropiación del gran arte” que se dio en la década de 1980 por parte de artistas como Sherrie Levine, Mike Bidlo, etc. que permitió y propició una revitalización del arte (Heyd, 2003, p.39). Estos son claros ejemplos de que la apropiación cultural puede ser entendida como un proceso positivo alejándose de la idea del robo.

Por su parte, el filósofo James O. Young considera que dentro del campo artístico existe una clase de apropiación cultural que él denomina: “apropiación de contenido”. Ésta se da cuando un artista utiliza los productos de una cultura a la que no pertenece para producir su manifestación artística, como, por ejemplo, los músicos que ejecutan canciones que no pertenecen a su propia cultura (2005, p.136). Además, añade, que esta apropiación de contenido muchas veces se da en diferentes grados o medidas, como puede ser desde una obra entera hasta un estilo o simple motivo.

En esa misma línea de pensamiento, Juan Zagalaz y Ana María Díaz Olaya en su artículo *Distintos tipos de contacto entre el jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros*, mencionan que la apropiación musical puede incluir desde el nombre del disco o la canción hasta la inclusión de elementos musicales superficiales. Por supuesto, dentro de esta categoría podemos encontrar distintos grados de profundidad en el empleo de estos elementos (2012, p.13).

Finalmente, es importante lo que propone el filósofo catalán Rubert de Ventós cuando sostiene que la apropiación mediante el consumo de significados opera mediante la búsqueda de una imagen o una significación prefabricada a través del consumo de objetos a los que se le

atribuye un significado *a priori*, para “ser como” (1980, p.11). Esta noción es importante para los objetivos de esta tesis, pues me interesa saber si la apropiación del género musical pop-rock electrónico por parte de la iglesia investigada se debe a que los líderes le atribuyen alguna característica *a priori*.

Considerando que el objetivo de esta investigación está enfocado en la apropiación musical, de todos los conceptos expuestos, se entiende el concepto de apropiación como el préstamo, uso y consumo de ideas, símbolos, y sonidos de una cultura por otra cultura. Adicionalmente, dentro de este trabajo, el concepto de apropiación no necesariamente lleva una carga moral negativa, pues no es de interés hacer un juicio de valor sobre el acto de la apropiación en sí mismo, sino, entender el proceso de apropiación y el significado de este género musical en particular por parte de esta congregación evangélica.

1.6.2. Música popular: buscando una definición.

La música popular ha sido objeto de estudio por parte de diferentes disciplinas como la sociología, la historia, la antropología, la musicología, la etnomusicología, etc. que han buscado teorizarla desde sus respectivos campos. Sin embargo, definir lo que es música popular ha sido una tarea complicada para la academia que no ha logrado una definición que logre consenso. Esa dificultad se debe a que el término mismo no tiene un significado exacto, ya que es parte del lenguaje vivo y no un término estrictamente técnico (Jones y Rahn, 1977, p.81). Como bien afirmó Robert Cantrick, “todos hablan acerca de la música popular, pero nadie sabe –exactamente– que es” (Cantrick en Jones y Rahn, 1977, p.81). Para Mendívil, este dilema obedece a que el concepto “popular” ofrece una multiplicidad de lecturas y a la dificultad del término mismo para definir a todo el mosaico de expresiones artísticas que conviven en un territorio (2001, p.6). Se han

producido, de esta forma, diferentes enfoques teóricos, así como nomenclaturas, para clarificar y delimitar lo que constituye y no constituye la música popular de una manera más precisa. Es debido a ello que podemos encontrar en algunos textos académicos términos como: música popular urbana, música popular moderna, música popular tradicional, música popular folclórica, música popular andina, entre otros más.

En las últimas décadas, se ha intentado encontrar una definición para la música popular partiendo desde muchos criterios, algunos claramente arbitrarios y otros limitados, entre estos tenemos: es popular porque la escuchan y consumen una gran cantidad de personas. Es decir, se la asocia con la popularidad de los cantantes, bandas o canciones, de tal manera que una música se define como popular a partir de la popularidad de los intérpretes y sus canciones (Mendívil, 2001, p.7). Mientras más personas la consumen, entonces la música es popular (Mendívil, 2001, p.7). Por otro lado, ha sido contrapuesta a la llamada música “clásica” para así definirla como una música inferior, dando por sentado que la música “clásica” es un tipo de música para la aristocracia a diferencia de la popular que es aquella que está destinada para las plebes. Pero, además, se ha buscado diferenciarla de las manifestaciones musicales folclóricas o tradicionales de los pueblos, argumentándose que no es una música “pura” como las ya mencionadas (Blacking, 1981, p.10). También se la ha intentado definir en términos de producción y distribución: como una música mediatizada para el consumo de masas –y por ello estandarizada– y en donde la manipulación de la tecnología cumple un rol fundamental (Tagg, 2001, p.33). Asimismo, se la ha buscado definir en términos estéticos y por el grado de su complejidad técnica, afirmándose que es una música más fácil de escuchar, digerir e interpretar que la llamada música “cultura”.

El musicólogo británico Richard Middleton en su libro *Studying Popular Music* resume estos criterios. Llegando a la conclusión de que durante el siglo XX se ha tratado de definir, categorizar y organizar a esta manifestación musical en cuatro acepciones:

1. Definición normativa: la música popular es un tipo de música inferior.
2. Definición negativa: la música popular es música que no es folclórica o artística.
3. Definición sociológica: la música popular es la producida por o para un grupo social particular.
4. Definición tecnológica-económica: la música popular es aquella música transmitida por los medios masivos o por el mercado de masas. (Middleton, 1990, p.4)

En esta misma línea, encontramos a Bruno Nettl, quien añade, que la música popular es aquella que se produce y consume en las urbes:

Es fundamentalmente urbana tanto en su procedencia como en la orientación de su audiencia, la tocan músicos profesionales pero no altamente entrenados, muestra una relación con la cultura artística de su cultura pero sin ser tan sofisticada, en el siglo XX su difusión se ha realizado fundamentalmente a través de los medios de comunicación radial y a través de grabaciones. (Nettl en Mendivil, 2001, p.6)

Desde el punto de vista latinoamericano, encontramos al musicólogo chileno Juan Pablo Gonzales que postula una definición que no pretende dar cuenta de toda la riqueza y variedad de las músicas populares latinoamericanas, pero que, a la vez, busca marcar distancia de las prácticas musicales tradicionales y orales:

Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada que es definida por su masividad, mediatización y modernidad (...) mediatizada en las relaciones entre música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de las grabaciones de las cuales aprende y recibe influencias (...) masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea (...) modernizante debido a su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente. (Gonzales, 2013 p.112-114)

Para Gonzales, la música popular es parte central de la modernidad y del progreso que se difunde desde la metrópolis, contribuyendo además a generar y socializar dicha modernidad debido a su mismo “carácter cosmopolita, democrático y participativo y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época” (Gonzales, 2013 p.114).

Complementando la idea de Gonzales, Alejandro Ulloa afirma que la música popular “es un lugar en donde se condensan simbólicamente los valores que genera la modernidad” y que es un “fenómeno masivo producto de la modernidad” (Ulloa, 1991, p.52).

Para efectos de esta tesis, y siguiendo principalmente a Juan Pablo Gonzales, considero como música popular a aquella práctica musical urbana o urbanizada que se define por su masividad, mediatización y modernidad; de carácter más comercial que guarda una estrecha relación con los medios masivos de comunicación y con la industria, siendo por lo tanto accesible para el público en general. Considero importante las nociones de Gonzales cuando afirma que esta música construye una sensibilidad en sintonía con la época y cuando sostiene que la mediatización de esta manifestación musical también se da entre la música y el músico cuando este “adquiere su práctica musical a través de las grabaciones de las cuales aprende y recibe influencias” (Gonzales, 2013, p.113).

1.6.3. Música cristiana: algunas posturas teóricas.

Si bien es cierto que la relación música-religión data desde hace muchos siglos, en esta investigación me interesa abordar y explorar la llamada “música cristiana de adoración” – traducción de *Christian Worship Music*–, es decir, aquella música que surgió a finales de la década de 1960 y cuya transformación y adaptación no se ha detenido hasta nuestros días.

Dado que este fenómeno viene siendo estudiado en países anglosajones, he recurrido a bibliografía procedente de esas regiones para poder entender a que nos referimos con el término “música cristiana”.

Adrienne Michelle Krone (2011), sostiene que existen tres maneras de definir la música cristiana y los límites en los que se circunscribe esta. Como primer punto, la música cristiana está definida por el contenido mismo de la música, dicho en otras palabras, existen dos tipos de música: música con letra acerca de Jesús, la vida cristiana y sus valores; y, por otro lado, música con letras que aborden cualquier otro tema, al que puede considerarse como “música secular” (p. 6). Como segundo punto, la autora menciona que no es necesariamente el contenido lírico lo que define si una música es cristiana o no, sino que son los contratos, las relaciones y las interrelaciones que se van creando las que la definen. Esta manera de definir a la música cristiana toma en cuenta a los sellos o firmas que producen y lanzan las producciones discográficas de este tipo de música, así como los lugares donde se ejecuta y los puntos de venta donde se ofrece esta música. Finalmente, como tercer punto, menciona que también hay que considerar un enfoque de comunidad para definir si una música es cristiana. Es decir, una música es cristiana si nace o emerge como producto artístico resultante del nexo de las relaciones y negociaciones continuas que unen a ciertos artistas, ciertas corporaciones, ciertas audiencias y ciertas ideas. Es por eso que en muchos hogares cristianos –audiencias– se considera que una música es cristiana no solo por la letra, sino también,

por la vida religiosa o devota de los músicos intérpretes –artistas–, así como por la manera de producir y distribuir la música –corporaciones–. Esta manera de definir a una música como cristiana valora no solamente aspectos musicales como la letra, sino que también considera la vida y la devoción de los diferentes actores –músicos, cantantes, artistas– que producen esta música.

El etnomusicólogo Tom Wagner (2014, p.326) define la música cristiana –él lo denomina *Christian Popular Music* (música popular cristiana)– como una etiqueta o término que abarca una serie de estilos de música popular comercial que se originó a finales del siglo XX y comienzos del XXI y que incluyen desde el folk al metal, al rap y otros géneros. Sostiene que para cada estilo o género musical secular existe su contraparte cristiana y que no hay diferencias sónicas entre ambas, ya que hacen uso de los mismos instrumentos, utilizan los mismos sonidos, y tocan en el mismo tempo y métrica. La diferencia musical se encuentra, desde su punto de vista, en el contenido de las letras. Sin embargo, el autor profundiza un poco más al afirmar que la música popular cristiana se diferencia de otras músicas populares no por su estética ni su cultura, sino por los discursos, las intenciones y la auto-identificación de aquellos que consumen esta música.

Asimismo, la doctora en etnomusicología Monique Ingalls, define la música cristiana como:

Una música caracterizada por letras y temas cristianos, creado por artistas cuya auto-identificación como cristianos es crucial para su imagen pública, mediatizada por compañías que se identifican como cristianas (i.e. magazines, firmas publicitarias, estaciones de radio, y compañías de grabación que promueven valores cristianos) y que es escuchada y consumida, principalmente, por una audiencia que se identifica como cristiana. (Ingalls en Wagner, 2014, pág.326)

Recientemente, esta misma autora en el año 2018, redefinió a esta música como un “repertorio mundial de canciones congregacionales cristianas modelado en los estilos más

importantes de música popular occidental” (p. 5). En esta definición ya puede notarse el elemento inevitable de la globalización, pues ya no se trata simplemente de una música o un repertorio local, sino que ahora da cuenta que esta música se mueve y transita de manera global.

Por otro lado, Evan Roberts (2014, p.4) afirma que el término música cristiana contemporánea puede resultar confuso ya que no se trata de un único estilo específico de música, sino que abarca una gran variedad de estilos musicales como el rap, reggae, rock, pop, etc. Para este autor la música cristiana contemporánea se diferencia de la música popular secular simplemente por el contenido de las letras de las canciones, ya que, en términos estrictamente instrumentales y sonoros, la música cristiana contemporánea suena exactamente igual que la música secular solo que contiene un mensaje espiritual.

Todas estas definiciones dejan ver que existen varias posturas sobre qué o cuales son los elementos que definen a una música como “cristiana”. En suma, algunos sostienen que una música es cristiana solo por las letras o el contenido lírico pues en el aspecto sonoro no existe una diferencia con la música “secular”; otros sostienen que el elemento lírico por sí solo no es suficiente, deben de existir otros elementos más como el sentido de comunidad, la vida de los músicos e intérpretes y las interrelaciones que se van creando en torno a ella.

1.6.3.1. Clasificaciones de la música cristiana.

Dado que este fenómeno ha sido estudiado por diversos autores de procedencia anglosajona, es complicado encontrar una terminología académica uniforme. Por el contrario, cada investigador ha utilizado diferentes nomenclaturas para la música cristiana siguiendo sus criterios. A esta dificultad se le suma el hecho de que muchos de los términos empleados al ser traducidos del idioma inglés terminan generando ligeras variantes en los nombres.

Por otra parte, aunque no hay un único género o estilo musical que sea exclusivo de la música cristiana, es importante la clasificación que propone o menciona la etnomusicóloga norteamericana Monique Ingalls, ya que hace una clasificación de la música cristiana contemporánea considerando sus usos, su intención, maneras de participación y consumo, así como sus espacios performativos. Para esta estudiosa, la música cristiana podría clasificarse básicamente de la siguiente manera:

- *Contemporary Worship Music* (música de adoración contemporánea) cuyo objetivo e intención es facilitar la adoración a Dios y es consumida con esa intención.
- *Christian Contemporary Music* (música cristiana contemporánea) cuyo objetivo es principalmente comunicar un mensaje cristiano y no el de facilitar la adoración a Dios, de tal manera que es consumida bajo esa premisa.

La música de adoración contemporánea, es la música que está creada y pensada, sobre todo, para ser ejecutada dentro de la liturgia de las iglesias evangélicas. También es conocida con otros nombres como: *Praise & Worship* (alabanza y adoración), *Christian Worship Music* (música de adoración cristiana), *Worship Music* (música de adoración), pero en todos los casos siempre se utilizan para referirse a este tipo de música que tiene como principal objetivo la adoración a Dios. Por otro lado, la palabra “contemporánea” es empleada para diferenciarla del repertorio tradicional como pueden ser los himnos.

Estos nombres se ajustan principalmente al contexto anglosajón, sin embargo, en Latinoamérica y en el Perú esta música no suele ser llamada “música de adoración contemporánea”

sino que simplemente se le denomina “alabanza y adoración” pues es música creada para cantar dentro de la liturgia con el objetivo de rendir adoración a Dios.

1.6.4. Performance: promesa, música y experiencia.

Juan Pablo Gonzales, afirma que “no es posible traducir con una sola palabra castellana el término *performance*” (1996, p.25). Los estudios de la performance constituyen un campo académico interdisciplinario. La academia se ha acercado a los estudios de performance desde diferentes disciplinas como el teatro, la antropología, la lingüística, la psicología, etc. para situar a la “acción” o al “desempeño” como el objeto de investigación. Se ha convertido en una disciplina académica de rápido crecimiento durante los últimos cincuenta años, que nació en el campo del teatro, pero que actualmente incluye a las artes escénicas, narración de cuentos y a una gran variedad de ceremonias, rituales y juegos. La performance, en ese sentido, está habilitada y constituida por la copresencia corporal de los actores y los espectadores (Schechner en Orning, 2017. p.84).

En la Alta Edad Media, el término *performance* estaba vinculado al concepto de promesa, de tal manera que cuando una persona prometía una acción en cualquier área o actividad humana, como el deporte, la religión, las leyes, etc. para poder cumplirla, lo “performaba”. Siglos después, el término se amplió de denominar al acto de realizar o cumplir una tarea asignada a denominar el desempeño de los actores en el teatro y al desempeño de roles operísticos. Cuando la música instrumental, durante el siglo XVIII, concibió su propio discurso, la palabra "performance" se integró en el léxico como una expresión bastante extraña para nombrar al acto mismo de la interpretación musical, convirtiéndose en su homólogo con el devenir del tiempo (Dreyfus, 2007 p.256).

Históricamente, la performance musical no ha sido objeto de mucha investigación dentro de la musicología (Orning, 2017, p.80). A pesar de ello, dentro de este campo, “las cuestiones sobre performance que se planteaban académicamente quedaban circunscritas o reducidas al campo de la interpretación de un texto musical” (Madrid, 2009, p.2). Sin embargo, las últimas décadas vieron un giro reflexivo en la musicología, donde algunos intérpretes han comenzado a estudiar sus propias prácticas a través de la reflexión, documentando sus propios procesos artísticos (Orning, 2017, p.80). Este giro que también se dio en las humanidades y en las artes, reconoció la construcción social de la realidad, sugiriendo que todas las prácticas humanas son, en última instancia, performances. Al convertirse la performance en el objeto de estudio, los académicos empezaron a considerar conceptos como acción, comportamiento, agencia y vitalidad. A partir de ello, la musicología dejó de considerar exclusivamente al texto musical –la partitura– como portadora y fuente de conocimiento, para tener una comprensión más dinámica de la música, en tanto evento estético, que está sujeta a constantes cambios mediante cada performance.

Christopher Small emplea el término "musicking" para proponer un paradigma de significados musicales arraigados en elementos contextuales de relaciones y rituales. Para Small, la "música" es un verbo, por lo tanto, la música es acción, y no un objeto o una cosa. "Musicking", según este estudioso, significa "participar, o tomar parte en cualquier capacidad, en una actuación musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer) o bailando" (Small, 1998, p.9). Es una actividad humana comunitaria y funcional, y como tal, ofrece a las personas un medio para explorar, afirmar y celebrar sus identidades. Enfatiza el contexto y las relaciones que ocurren tanto entre los sonidos musicales como entre los seres humanos.

Por ello, coincido con Small cuando concluye que una performance musical es un encuentro entre seres humanos que tiene lugar por medio de sonidos organizados de manera específica, pero como todo encuentro humano, se produce dentro de un entorno físico y social, que también debe tomarse en cuenta cuando nos preguntamos qué significados está generando una actuación musical. Por ello es que el significado de la música no radica solamente en los sonidos ni en el texto u obras musicales, sino en la totalidad de una performance musical (Small, 1998, p.13). De esta forma, una performance musical es una actividad mucho más rica y compleja, es un acto, un evento total, una experiencia y por lo tanto posee una naturaleza. Esta experiencia no toma en cuenta, de manera exclusiva, lo que hacen los músicos o artistas o las piezas que se estén tocando. El sociólogo Simon Frith suscribe esta noción al afirmar “estoy menos interesado en las teorías del texto que en el contexto, menos interesado en la performance como un medio por el cual se representa un texto, que en la performance como experiencia” (Frith, 1996, p.204).

Entonces, comprender que la música es más de lo que escucha el oído, “es una experiencia multisensorial”, tal como afirma Evelyn Glennie, remite a considerar que la “performance musical son "eventos multimedia" (Finnegan, 2003, p.191) donde el sonido solo es uno de varios canales de comunicación” (Blacking en Finnegan, 2003, p.191). Este concepto es refrendado por Richard Leppert en su libro *The Sight of Sound* cuando afirma que el aspecto "visual-performativo" es tan importante para la música como para la danza o el teatro (1993, xxi). Ruth Finnegan, por su parte, afirma que aspectos como las imágenes del lugar, los instrumentos, la vestimenta, los programas, las asociaciones visuales, los ritmos corporales, entre otros, merecen un papel central al momento de realizar un análisis de la música como experiencia. (2009, p.191).

Por otro lado, para Juan Pablo Gonzales, el término performance “engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación”, pero también comprende “el desempeño

del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo” (1996, p.25).

Para todos estos autores, la música es mucho más que simplemente el sonido, las notas musicales, el texto, la partitura o la interpretación. Y como consecuencia de ello, la performance musical es un encuentro entre seres humanos, un evento total, una experiencia comunitaria sensorial donde entran a tallar otros aspectos como el contexto, el espacio físico, la vestimenta, la producción del espectáculo, etc.



Capítulo 2: Una Breve Mirada Histórica a la Iglesia Protestante

2.1. Aproximación a la iglesia protestante

Para efectos de esta investigación considero importante poder comprender al protestantismo⁶, pues desde su nacimiento con Martín Lutero y su reforma en el siglo XVI, ha sufrido varias ramificaciones, constituyéndose en un fenómeno multifacético y complejo, y mostrándose debido a ello, como una institución heterogénea. Es justamente la pluridenominacionalidad y la pluricentralidad una de sus principales características (Arca, 2013, p.44). El protestantismo está constituido por una gran cantidad de iglesias⁷, tendencias y grupos, conocidos con el nombre de denominaciones que no muestran necesariamente, en primer lugar, una uniformidad organizacional que se ve reflejado en la gran cantidad de líderes y pastores que poseen, y, en segundo lugar, una uniformidad doctrinal. Este último punto es importante, pues dependiendo de la línea doctrinal que tenga cada denominación, la liturgia –y con ello la música– se expresará bajo determinadas formas y características.

2.2. ¿El evangélico es un protestante?

El término “protestante” engloba de manera general a las iglesias, movimientos y tendencias que se identifican con los postulados básicos de la reforma luterana (Pérez, 2017, p.94).

⁶ Históricamente el término “protestante” tiene su origen en la protesta formal presentada en 1529 por un pequeño grupo de príncipes alemanes, contra la disposición imperial que les impedía decidir autónomamente sobre la religión practicada en su territorio, y que buscaba de esa manera frenar la expansión del movimiento religioso inspirado en las ideas de Lutero (García, 2012, pág. 173).

⁷ Iglesia es el espacio físico en el cual se reúnen las personas para adorar a Dios, aprender más de su palabra y tener una vida de comunidad. Está conformada por miembros que están formalmente incorporados tras cumplir ciertos requisitos. También la conforman la “comunidad evangélica” que incluye niños y adultos, bautizados y no bautizados, activos y no activos, los que asisten de vez en cuando y personas que se identifican con la iglesia (Pérez Guadalupe en Arca, 2013, pág. 51). En esta tesis usaremos la palabra congregación e iglesia para referirnos a lo mismo.

Sin embargo, es importante mencionar que, a pesar de la gran cantidad de denominaciones y agrupaciones, “todos los Protestantes en América Latina han preferido el término *evangélico* como sinónimo de Protestante” (Pérez Vela, 2009, p.21). Precisamente, el término evangélico hace referencia, por un lado, a la fe en Jesús como el salvador y, por otro lado, al evangelio o las “buenas nuevas” que es el mensaje de salvación para esta iglesia (Patiño, 2014, p.88). Patiño, además cita a Masferrer para rastrear cómo y dónde fue que se decidió por el uso del término evangélico:

En 1916 las iglesias protestantes europeas y norteamericanas que hacían trabajo misionero en Panamá se reunieron para coordinar acciones y discutir la necesidad de hacer trabajo misionero en un continente que ya había sido evangelizado por la Iglesia católica. Como resultado de este congreso se cambió el término protestante en Europa y Estados Unidos por evangélico, menos connotado y más propositivo. (Masferrer en Patiño, 2004, p.78)

El historiador Juan Fonseca considera que el término evangélico tiene dos orígenes: uno teológico y otro sociohistórico. Teológico “en el sentido de seguidor del evangelio de Cristo”, de esta manera, los protestantes marcaron diferencias con el catolicismo al que incluso consideraban un cristianismo decadente y una especie de paganismo (2018, p.34). Pero, además, les ha servido para la construcción de su identidad en el territorio Latinoamericano pues “desde sus inicios se han asumido como la fuerza religiosa más auténticamente cercana a la esencia evangélica del cristianismo”. Debido a ello es que muchos evangélicos se refieren a sí mismos como “cristianos”, es decir, como los auténticos cristianos (Fonseca, 2018, p.34).

Por otro lado, el origen sociohistórico se da “en el sentido con el que suele ser descrita el ala evangelical dentro del protestantismo norteamericano” (Fonseca, 2018, p.34). Esto se debe a que en Estados Unidos el protestantismo se divide en dos vertientes: las iglesias históricas o *Mainline churches* y las iglesias evangélicas o *Evangelicals*. Estos últimos se caracterizan por tener

posturas doctrinales más conservadoras, extremistas y fundamentalistas a diferencia de los primeros que son más liberales y progresistas. Aunque hay que aclarar que mientras que en el país norteamericano la diferencia entre evangélicos e históricos se mantiene, en Latinoamérica y en Perú, el término evangélico se constituyó como el término identitario para todos los cristianos cuyo origen histórico se remonta a los tiempos de la Reforma (Fonseca, 2018, p.36; Pérez, 2017, p.94).

Entre las diversas agrupaciones protestantes o evangélicas podemos encontrar a los luteranos, calvinistas, metodistas, ejército de salvación, menonitas, presbiterianos, bautistas, puritanos, pentecostales, neopentecostales, independientes o no denominacionales, etc. No obstante, a pesar de esta pluralidad y de las diferencias que esta característica puede suponer, también hay creencias que todas estas agrupaciones comparten y que las unifican: la experiencia de la conversión o el “nuevo nacimiento”, el reconocimiento de Jesucristo como único redentor y salvador, la oportunidad de tener una relación personal con Dios sin necesidad de ningún mediador, –es por eso que no practican el culto a los santos o a la virgen–, el bibliocentrismo, es decir, consideran a la Biblia como fuente de autoridad final, así como el interés y el fomento de la evangelización o el proselitismo religioso. Además de todas las características anteriormente mencionadas, comparten una más: el origen histórico de estas agrupaciones se remonta a la época de la Reforma y por lo tanto “se identifican con los postulados básicos de la reforma luterana” (Pérez, 2017, p.94).

En el plano musical, las iglesias evangélicas confieren gran importancia a la música, esta es vital dentro de los cultos⁸. Esta práctica proviene de un pasado común, pues como ya se

⁸ Es preciso mencionar que el término liturgia no es usado por los evangélicos. Ellos prefieren usar la palabra “culto” debido a que asocian la liturgia al ritualismo vacío (Varela, 2002) o bien con algo antiguo, viejo y sin sentido para los nuevos tiempos (Veiga, 2013). En esta tesis usaremos los términos culto y liturgia como sinónimos.

mencionó, Lutero mismo, fue un compositor de canciones⁹ y ejecutante del laúd, por lo que avaló y defendió el uso de todo tipo de música para el culto y fue quien entregó al pueblo alemán el primer himnario en su propio idioma (Hustad, 1998, p.198). Esto muestra la importancia que Lutero confería a la música en las iglesias protestantes, pues alentaba la participación y el canto de los fieles durante el culto y otras reuniones religiosas, tal como se puede notar en una frase suya:

Me gustaría tener más himnos para que el pueblo pudiese cantar durante los cultos y para acompañar todas nuestras celebraciones religiosas. Decidimos seguir el ejemplo de los profetas y de los padres de la Iglesia cuando escribimos himnos en alemán para el pueblo alemán. (Música y Reforma Protestante, 2014, p.11)

A partir de la Reforma Protestante propiciada por este monje alemán, la música se convirtió en un patrimonio de la congregación, pues hasta antes de ello, eran básicamente simples espectadores durante el desarrollo de la liturgia, ya que, además, se desarrollaban en idioma latín y no en el idioma del pueblo. Para lograr la participación de las personas Lutero se apropiaba de melodías o tonadas populares y tradicionales a las que solamente les agregaba texto con contenido cristiano (Música y Reforma Protestante, 2014, p.14).

2.3. Los evangélicos en el Perú

Aunque existieron algunos esfuerzos esporádicos y aislados por parte de algunos misioneros extranjeros que pasaron por nuestro país antes de nuestra independencia, se considera que la llegada “oficial” de la religión protestante o evangélica a nuestro territorio se remonta a

⁹ Su canción más conocida es el himno llamado “Castillo Fuerte es Nuestro Dios” que todavía se canta esporádicamente en algunas iglesias evangélicas en nuestro país.

finales del siglo XIX y comienzos del XX, durante un momento histórico del desarrollo de las misiones protestantes hacia América Latina. Pérez Guadalupe afirma que el inicio de esta religión en nuestra tierra “se remonta oficialmente al año 1889” (Pérez, 2017, p.17). El protestantismo que se implantó en nuestro país tuvo como agentes principales a misioneros británicos y norteamericanos, que llegaron por diferentes razones, sean religiosas, políticas o incluso económicas (Fonseca, 2002, p.71). Se destaca mucho el trabajo que tuvieron los misioneros vendedores de biblias que llegaban al país de parte de la Sociedad Bíblica Británica y la Sociedad Bíblica Americana para el avance del protestantismo en nuestra nación (Amat y León, 2008, p.3-4).

No obstante, uno de los primeros y tal vez el principal precursor del protestantismo en nuestro país y en toda América Latina fue el pastor bautista escocés Diego Thomson, quien llegó a nuestras tierras procedente de Chile en 1822, tras una invitación realizada por el general don José de San Martín “para que organizara el sistema educativo peruano a partir del método lancasteriano aplicado en Inglaterra para el aprendizaje, a partir del texto de la biblia” (Amat y León, 2008, p.2; Pérez, 2017, p.17). Thomson además de pastor, era un colporteur –vendedor de biblias– que trabajaba como agente para la Sociedad Bíblica Británica (SBB). Este pastor bautista asumió su trabajo con los niños peruanos no solo como una acción educadora, sino también, evangelizadora. Amat y León cita al antropólogo Tito Paredes, quien describe el trabajo educativo de Thomson de la siguiente manera:

Por más de 30 años los colegios de Thomson fueron en el Perú los primeros en ofrecer una educación general para todas las clases de la sociedad peruana. Esto es particularmente significativo puesto que hasta entonces la educación en el Perú era privilegio de los ricos. (Paredes en Amat y León, 2008, p.3)

Sin embargo, el trabajo misionero de Thomson se dio de manera concreta, a través de la distribución de biblias, pues como ya se mencionó, también era un colpoltor. Es interesante notar que para esta labor “contó con el beneplácito del poder político y de algunos sacerdotes católicos entusiasmados con su proyecto educativo” (Amat y León, 2008, p.3). En 1824, Thomson abandonó el país y se trasladó a la Gran Colombia para continuar con su labor educativa y misionera.

El colpoltor ítalo-uruguayo de la Sociedad Bíblica Americana (SBA) Francisco Penzotti, quien llegó al Perú para formar una agencia de distribución de biblias por encargo de la SBA, fue el que estableció la primera iglesia evangélica para ciudadanos peruanos en julio de 1888 (Fonseca, 2002, p.94). Penzotti se ganó el hostigamiento y la persecución de la iglesia católica, siendo encerrado en la cárcel en un par de ocasiones debido a ello, esto no hizo más que generar el despertar de una conciencia pública en la sociedad peruana en aras de una mayor libertad religiosa en nuestro país (Amat y León, 2008, p.4). A pesar de su encarcelamiento, la iglesia metodista no retrocedió y en 1890 se formalizó tomando el nombre de primera Iglesia Metodista Episcopal del Perú y llegando a contar hasta con 300 asistentes. Penzotti salió en libertad en marzo de 1891 y viajó rumbo a Argentina dejando la iglesia a cargo del Dr. Tomas Woods. Después de la salida de Penzotti, se produjo un despertar misionero en el Perú tal como lo menciona Amat y León:

Con la salida de Penzotti, se inició toda una nueva etapa para el avance del protestantismo en el Perú, una oleada de despertar misionero se levantó desde Gran Bretaña y los Estados Unidos. Misiones establecidas, así como individuos de manera independiente, comenzaron a poner su mirada en las posibilidades de América y el Perú como un nuevo campo misionero. (Amat y León, 2008, p.5)

Es importante mencionar que la primera oleada o generación de misioneros protestantes en nuestro territorio fueron los llamados “históricos”, pero también hubo presencia de los

“evangélicos”. De esta manera, se produjo hasta el año 1930 aproximadamente, una convivencia entre ambas vertientes, sin embargo, fueron los “evangelicals” o “evangélicos” los que tuvieron más predominancia y los que finalmente conformaron el núcleo de la identidad evangélica en el Perú. Las características básicas de la identidad evangélica en nuestro país fueron básicamente tres: el bibliocentrismo, el pietismo y el conversionismo (Fonseca, 2018, p.35-36). Algunas de sus primeras denominaciones se fundaron durante ese período, como, por ejemplo, la Iglesia del Nazareno en el año 1914 y la Iglesia Evangélica Peruana (IEP) en el año 1922. Así, una vez creado el Concilio Nacional Evangélico (CONEP) en nuestro país el año 1940, “no hubo duda para usar el término “evangélico” como categoría identitaria del cuerpo representativo de la institucionalidad evangélica” (Fonseca, 2018, p.36).

Para el año 1940, el Censo Nacional de Población registraba un total de 54,818 evangélicos en nuestro país, es decir el 0.88% de la población total, (Amat y León, 2008, p.24), en ese entonces la presencia evangélica era todavía mínima. En realidad, hasta la década de 1950, el crecimiento de esta religión se dio de manera lenta, no obstante, fue a partir de esa misma década que se desata un crecimiento más acelerado de esta comunidad, debido, sobre todo, al gran empuje de la denominación llamada “Asambleas de Dios del Perú” principal representante de la corriente pentecostal en nuestra nación.

Para los años 1987-1988 el panorama cuantitativo de la comunidad evangélica en nuestro país ya era diferente, llegando a representar el 4.53% del total de la población nacional, y existiendo una gran presencia de templos o lugares de celebración de cultos evangélicos a lo largo de nuestro territorio, sobre todo en nuestra capital (Amat y León, 2008, p.27). Para esos años el pentecostalismo ya se había convertido en la denominación más importante en términos cuantitativos a lo largo del país, sin embargo, ya había empezado a hacerse notar otro fenómeno

dentro del mundo evangélico: las iglesias independientes o no denominacionales. Estas llegaron a alcanzar para el año 1991 la mayor cantidad de número de creyentes. El año 1993, el pueblo evangélico llegó a representar el 7.8% del total de la población nacional.

Según los resultados del censo realizado el año 2017¹⁰, la comunidad evangélica en nuestro país ha alcanzado una representatividad estimada en 14.1% de la población a nivel nacional. Dicha estadística, tal como hemos ido mostrando, va en constante aumento ya que se ha incrementado en un 25,3% con respecto al censo del 2007.

En nuestra capital existen una gran cantidad de iglesias evangélicas, algunas incluso llegan a albergar en sus reuniones dominicales a miles de asistentes (conocidas con el nombre de megaiglesias) y una de ellas es precisamente la Iglesia Emmanuel ubicada en la céntrica avenida Javier Prado en el acomodado distrito de San Isidro y de la que nos ocuparemos más adelante.

2.4. El protestantismo, la modernidad y la música

Un primer diagnóstico de los primeros años de la presencia protestante en nuestro país, es decir, de la primera generación de misioneros que arribaron al Perú, deja constancia o al menos muestra indicios, que la presencia evangélica estuvo ligada –en un inicio– a la propuesta liberal del siglo XIX y al proyecto modernizador. Esto se materializaba, sobre todo, en los trabajos sociales y educativos en los que se involucraban los misioneros. Las escuelas metodistas y presbiterianas con su propuesta pedagógica que incluía la educación de las mujeres y la enseñanza del idioma inglés, la lucha por la libertad religiosa y el matrimonio y registro civil, la lucha por la profesión de enfermería como campo laboral para las mujeres que por ese entonces no tenían

¹⁰ Estadística recuperada de:

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf

derecho al sufragio, etc. dan cuenta del compromiso que tuvieron las primeras misiones protestantes con la modernidad y la democracia (López, 2017, p.2). Fonseca afirma que durante los primeros años del siglo XX:

El protestantismo se presentaba como una alternativa religiosa reformista frente al conservadurismo del catolicismo del momento, pues promovía la vigencia de nociones tales como la democracia, la justicia social, la libertad y el cumplimiento estricto de un código de ética que la intelectualidad reformista consideraba pertinente a las reformas que propugnaba para la nación...aunque es exagerado afirmar que los protestantes promovieron el proyecto modernizador, si es cierto que lo acompañaron y que fueron parte activa dentro de él. (Fonseca 2002, p.18-19)

Ciertamente esta parte activa y compromiso con la modernidad parece ser que fue una característica que tuvieron las primeras misiones evangélicas en toda Latinoamérica, como Carlos Mondragón afirma:

Ligadas a la tradición liberal del siglo 19, que en América latina promovió el Estado y la educación laica (la libertad de culto, la libertad de conciencia, la libertad de pensamiento y la libertad de prensa, etc.) las iglesias protestantes evangélicas operaron como un elemento opositor a la cultura católica, al mismo tiempo que fueron una expresión de modernidad. (Mondragón 2005, p.36)

El musicólogo chileno Christian Guerra menciona que “historiadores protestantes, como Justo González, reafirman esta relación protestantismo-modernidad como elemento fundamental de la cosmovisión transmitida por los misioneros extranjeros que difundieron el protestantismo en Latinoamérica”. Guerra además añade:

La llegada del protestantismo a Latinoamérica en el siglo XIX se vincula directamente con el proyecto modernizador emprendido por las élites del continente, especialmente aquellas más

cercanas al liberalismo. Países como Gran Bretaña y Estados Unidos, con los cuales las repúblicas recién independizadas del dominio español buscaron rápidamente establecer relaciones comerciales, fueron vistos como paradigmas de la modernidad y se tenía claro que en la formación de tales naciones el protestantismo jugaba un papel crucial. (Guerra, 2006, p.50)

Por su parte, el teólogo argentino Pablo Deiros también sostiene:

La mayoría de los primeros misioneros venidos del extranjero y los intelectuales protestantes latinoamericanos, fueron profundamente influenciados por el liberalismo. (...) La convicción de estos dirigentes de que el avance del protestantismo significaba a su vez un avance del progreso y la democracia es un ejemplo de esa identificación. (Deiros en Pérez, 2017, p.84)

En ese mismo sentido, Pérez Guadalupe afirma, que esta primera etapa de las misiones protestantes en nuestro país “se caracterizó por la promoción de la modernidad occidental por parte de estos misioneros liberales” (Pérez, 2017, p.115). Si bien es cierto que esta relación o vínculo entre el protestantismo y la modernidad fue una relación compleja y eventualmente tensa, “existe un relativo consenso entre los estudiosos del tema de que este estrecho vínculo en un inicio estuvo presente” (Guerra, 2006, p.49).

Este compromiso con la modernidad de los primeros misioneros protestantes encuentra su explicación no solo en su sensibilidad cristiana, sino, en la manera en que ellos concebían la misión y la espiritualidad, ya que no separaban lo “secular” de lo religioso, lo sagrado de lo profano y lo público de lo privado. Esta primera generación no limitaba la santidad a una severidad ética externa como pueden ser la apariencia personal o la vestimenta, ni consideraban que el mover o accionar de Dios se restringía o limitaba solo a los asuntos espirituales dentro de las cuatro paredes de la iglesia. Por el contrario, consideraban que era inconcebible separar la vida privada y pública, la santidad personal de la santidad social. Esta manera de entender la espiritualidad es la razón por la cual se mostraron activos en la sociedad, apoyando el proyecto modernizador de los sectores

liberales y apostando por una educación moderna e inclusiva como una forma de salir del subdesarrollo.

Sin embargo, este panorama sufrió un cambio con la llegada de nuevas misiones e iglesias de la vertiente evangelical –de corte más fundamentalista– y pentecostal a nuestro país al empezar la década de 1940 en adelante. Estos sectores tenían una concepción diferente de la misión y la espiritualidad, y también de la relación que debían mantener con los sectores no evangélicos, al que tenía la primera generación de misioneros. “Estos movimientos se caracterizaban por un dualismo y espiritualismo más marcado, una ética de separación del mundo acompañada por rigidez legalista” (Míguez, 1995, p.47). Esta manera de concebir la espiritualidad y la misión fue tan fuerte que terminó por afectar e influir fuertemente a las iglesias evangélicas “madres” o clásicas” que ya existían en nuestro país (Míguez, 1995, p.47).

De esta manera, los evangélicos dejaron de ser vistos como agentes de la modernidad y se convirtieron principalmente en una fuerza religiosa, pero tal como señala Fonseca, esto fue aún más allá, ya que empezaron a adoptar posturas que incluso descalificaban los valores de la modernidad (Fonseca, 2002, p.43). Su concepción de la misión y espiritualidad fue diferente, empezando a preocuparse menos por la sociedad y más por el crecimiento numérico, enfocándose en ganar nuevos adeptos a sus filas y convirtiéndose de esta manera en “una opción religiosa más” (López, 2017, p.2).

Por otro lado, este dualismo que menciona Míguez Bonino, y que se entiende como la separación del mundo y la rigurosidad ética, y que fue acompañada del legalismo por parte del creyente evangélico, no hizo más que reducir la vida cristiana al ámbito privado y al espacio religioso, marginándolo de la sociedad y deviniendo en una desaparición y una participación nula de la iglesia evangélica en los ámbitos de la esfera pública, así como un desinterés y repudio por

los temas sociales y de la agenda pública, por ser considerados temas “mundanos” o simplemente innecesarios. Lo importante y necesario en el contexto evangélico de aquella época era crecer numéricamente y fundar más iglesias. Este pensamiento rígido y fundamentalista permeó en el imaginario colectivo de la sociedad peruana desde entonces, construyéndose la idea de una iglesia evangélica peruana llena de personas religiosas, extremistas, fanáticas, solamente interesados en ganar más adeptos para sus filas.

Considero importante el proceso explicado en este último apartado para entender cómo es que desde aquellas décadas hasta la actualidad, la iglesia evangélica ha arrastrado ante la sociedad, el estigma y la etiqueta de ser una institución conformada por religiosos, fanáticos espirituales, arcaicos, conservadores o hasta retrógradas, que defienden con firmeza desmedida sus creencias¹¹, llegando incluso, a ser imaginada por un sector de esta, como un grupo sectario a los que poco les importa la realidad social o la agenda pública del contexto en que se desenvuelven por vivir “encerrados” en la iglesia. En cuanto a este tema el teólogo e investigador Darío López afirma:

Su ética de separación del mundo, la sospecha que tenían (durante décadas y hasta años recientes) de la política y de los políticos, su postura anti-ecuménica agresiva, su negativa a dialogar con otros sectores sociales distintos a los evangélicos, unidos a su énfasis en el crecimiento numérico y en la plantación de iglesias para tener predominio en el campo religioso, entre otras notas distintivas de su teología y piedad; pueden explicar por qué tuvo poca o nula incidencia en la esfera pública y un marcado desinterés y aversión por los temas de la agenda pública. (López, 2017, p.9)

López además menciona, que la opinión pública, el mundo académico, y especialmente los medios de comunicación propiciaron de alguna manera esta idea, al prestar mayor atención a las

¹¹ Es por ello que algunas personas se refieren a los evangélicos con el término “evangelistas”.

prácticas del sector evangélico más conservador y fundamentalista (2017, p.9). Aunque en los últimos años, la participación política de algunos líderes evangélicos en nuestra sociedad, por ejemplo, la del pastor Humberto Lay, podría estar cambiando esta percepción, esta manera estereotipada de imaginar y ver a la comunidad evangélica en el Perú todavía persiste hasta nuestros días¹².

2.4.1. Géneros musicales y modernidad en la iglesia.

Desde el punto de vista musical, considero que un sector de la iglesia evangélica en nuestro país busca negociar su identidad moderna ante la sociedad y representarse como personas actuales y no religiosas por medio de la apropiación de algunos géneros musicales populares contemporáneos. La música popular tiene esa capacidad, porque logra una sensibilidad en sintonía con la época en la que se desenvuelve y por ser una expresión sonora moderna y cosmopolita.

A pesar de que esta noción no esté presente dentro de la doctrina, teología o discurso oficial de las congregaciones, esta subyace. Esto bien puede advertirse desde la apropiación y performance de músicas populares actuales, contemporáneas y comerciales dentro de su liturgia hasta la participación de músicos cristianos evangélicos en la escena musical limeña, como una manera de expresar y comunicar a la sociedad que los evangélicos, además de capaces, son modernos y actuales, y que están a la altura de este mundo moderno, cosmopolita y globalizado; no siendo simples fanáticos extremistas que viven separados del mundo, de la actualidad musical, e incluso, de las exigencias que impone la industria y el mercado discográfico. Esto resulta, hasta cierto punto, contradictorio pues si en el pasado consideraron que la música popular

¹² Ejemplo de ello son los diferentes informes de la prensa en cuanto al tema de la iglesia evangélica “Aposento Alto”: <http://diariouno.pe/religiosos-insaciables-tambien-pretenden-comprar-estadio-de-la-u/>

contemporánea y algunos instrumentos musicales eran “mundanos”, “carnales” y hasta “satánicos”, hoy en diversas congregaciones evangélicas el discurso ha cambiado, y se usa diferentes géneros de la música popular contemporánea para alcanzar diferentes propósitos.

2.5. Conceptos importantes

En esta sección expondré brevemente el origen, desarrollo y características de algunas denominaciones y movimientos, así como corrientes y variantes que ha tenido la iglesia evangélica en el devenir del siglo XX. No se trata de explicar el fenómeno evangélico en toda su extensión, sino, solamente aquellas vertientes con las que la iglesia Emmanuel se vincula. Servirán para los propósitos de esta investigación, pues me permitirá comprenderla un poco más a profundidad y me permitirá contextualizar y entender en qué momento nace, así como, en qué vertiente se ubica y se alinea la iglesia Emmanuel.

2.5.1. El pentecostalismo.

Esta corriente se identifica con la vigencia actual de los dones del Espíritu Santo. Aunque los estudiosos no se ponen de acuerdo en la fecha y lugar exacto de su nacimiento¹³, en lo que sí coinciden es en que surge como un movimiento de renovación religiosa a comienzos del siglo XX en los Estados Unidos. Desde su génesis estuvo asociado a los sectores más marginales de la sociedad americana: población afroamericana, esclavos liberados, inmigrantes pobres, obreros, delincuentes, prostitutas, etc. (Sánchez, 2005, p.86). Esta denominación centra su espiritualidad

¹³ Algunos estudiosos sostienen que se originó en un avivamiento espiritual de la calle Azusa, en la Iglesia Metodista Episcopal Africana de California en 1906. Otros sostienen que se originó en el Instituto Bíblico Bethel de Topeka, Kansas el año 1901. Mientras que otros sostienen que resulta reduccionista afirmar que se originó en un solo lugar, y que más bien fue un movimiento que se dio en varias partes del mundo de forma paralela y sin contacto alguno (Anderson, 2005, p.180).

en la firme creencia de la acción directa del Espíritu Santo sobre la vida del creyente: enfatizando principalmente la experiencia del bautismo del Espíritu Santo que se manifiesta en el cuerpo como una presencia y haciendo que las personas hablen en lenguas extrañas –glosolalia–, formulen profecías, se produzcan sanidades y hasta mejoren sus relaciones interpersonales (Semán, 2019, p.30).

El cristiano pentecostal se considera un portador del carisma otorgado por el Espíritu Santo y de las capacidades o dones que este les confiere por gracia. “Es una religión sensorial y sustentada en la articulación constante e intensa de su experiencia con lo numinoso” (Fonseca, 2018, p.37). Eso explica el hecho de que se introduzcan dentro de su práctica litúrgica elementos emotivos que habían estado excluidos de los cultos tradicionales –luteranos, calvinistas, bautistas, anglicanos–. Se produce entonces en el desarrollo del culto, un escenario de intensas emociones donde priman los sentidos, las manifestaciones espontáneas y la búsqueda de una experiencia sobrenatural. Todo esto colabora a que los cultos carezcan de una formalidad, es por ello, que los tiempos de música son prolongados, no se tiene un orden estricto, se privilegia la participación emotiva de los creyentes, etc.

Una de las características del pentecostalismo, que le ha sido favorable para tener un crecimiento explosivo, es la capacidad de vincular su mensaje a las espiritualidades locales, es decir, se adaptan a la situación local y cultural en la que se desarrollan –la música no ha sido una excepción, tal como veremos en el tercer capítulo, de hecho, ha sido un medio clave para su crecimiento (Abraham, 2018, p.1). Esto les concede la posibilidad de tener “liturgias flexibles, variadas y fácilmente apropiables con las que se disemina en los más diversos segmentos de población de distintos contextos nacionales” (Semán, 2019, p.31).

2.5.1.1. El pentecostalismo en el Perú.

El año 1914, se funda en Estados Unidos las Asambleas de Dios (Amat y León, 2008, p.18) una de las principales instituciones representantes de la corriente pentecostal en el mundo y que poco tiempo después llegaría a Latinoamérica y al Perú. Si bien el año 1911, llegaron a nuestro país algunos de los primeros misioneros pentecostales, fue en 1919 cuando llegaron los primeros misioneros de las Asambleas de Dios (Amat y León, 2008, p.18).

Esta corriente pentecostal llegó a sintonizar en el Perú con los sectores populares, difundiéndose, principalmente, entre los grupos más pobres de la sociedad y entre los grupos de migrantes provincianos que llegaban a las ciudades, a tal punto que, como señala Pérez, fue vista como “la secta de los pobres” (2017, p.92). En un inicio su propuesta fue la de servir a las iglesias evangélicas de entonces solamente como un movimiento de renovación espiritual (Fonseca, 2018, p.38) y no convertirse en una denominación específica, sin embargo, con el tiempo devino en la conformación de nuevas iglesias de corte pentecostal para luego convertirse en una denominación. A partir de 1950, su crecimiento se dio de manera acelerada en nuestro territorio. En efecto, el crecimiento del pentecostalismo en el Perú, fue y es más rápido que en otros países de América y Europa (Carcelén, 2013, p.85), diseminándose en muchas iglesias locales que a pesar de tener una teología similar a la de los evangélicos no pentecostales, fueron discriminadas, despreciadas y catalogadas como sectas por estos últimos. Sin embargo, con el transcurrir de los años fueron aceptadas e “incorporadas al *establishment* evangélico” (Fonseca 2018, p.38). Con la llegada del movimiento carismático o neopentecostalismo, este pentecostalismo con las características descritas en los párrafos anteriores fue denominado por los estudiosos de manera más precisa como “pentecostalismo clásico”.

2.5.2. El Movimiento carismático.

A principios de la década de 1970¹⁴, el espíritu pentecostal descrito en los párrafos anteriores logra permear poco a poco las creencias y prácticas de buena parte de las denominaciones protestantes tradicionales e incluso católicas a nivel mundial dando origen al llamado movimiento carismático o neopentecostalismo. No obstante, en nuestro país recién empezó a surgir a finales de la década de 1980, en algunos casos dentro de denominaciones evangélicas y en otros de manera independiente (Fonseca, 2018, p.39).

Este movimiento se caracterizó por ser transdenominacional, es decir, que atravesó diferentes denominaciones de aquella década. Adicionalmente, este movimiento también se caracteriza por su rechazo al denominacionalismo, debido a que prefieren mantenerse como congregaciones o iglesias independientes y cuya asistencia, además, pueden llegar a ser miles de creyentes siendo consideradas, en ese caso, como megaiglesias.

Algunas otras características de este movimiento se pueden observar en su práctica religiosa, como, por ejemplo, la introducción y el uso de la tecnología en el culto o liturgia, el uso de los medios de comunicación, así como, la teología de la prosperidad y también aquello que Fonseca llama la postmodernidad litúrgica, es decir, servicios religiosos que parecen conciertos de rock (2018, p.39). Pero, además, muestran un alejamiento de la actitud apolítica y sectaria y del dualismo característico de los pentecostales clásicos, y, por lo tanto, se posicionan en este mundo de manera activa para transformarlo. Socioculturalmente, a diferencia del pentecostalismo clásico, este movimiento está integrado por la población perteneciente a la clase social media y media alta tal como sostiene Pérez Guadalupe:

¹⁴ Pérez Guadalupe sostiene que este movimiento surgió en este continente recién a partir de la década de 1980 (Pérez, 2017, pág.105).

En cambio, por la infraestructura eclesial, el nivel educativo de sus líderes y la capacidad económica de sus miembros, queda claro que el movimiento neopentecostal o carismático pone un énfasis en los sectores medios y altos de la sociedad. (Pérez, 2017, p.107)

2.6. La Iglesia Emmanuel

En un boletín especial, sin fecha de publicación, escrito por Humberto Lay e impreso por la iglesia Emmanuel para sus asistentes, donde se hace una breve reseña histórica de la iglesia Emmanuel, se sostiene que, en el año 1987, un pequeño grupo de seis mujeres que pertenecían a la Iglesia Alianza Cristiana y Misionera de Lince, fueron “motivadas por la búsqueda de una vida espiritual más profunda y por el anhelo de conocer más sobre la obra del Espíritu Santo”. Asimismo, el texto mencionado, declara que al tener “la convicción de que el bautismo con el Espíritu Santo era parte integral de la doctrina bíblica, así como una experiencia necesaria y deseable para cada creyente, recibieron ese bautismo de poder y pronto un número mayor de personas fueron teniendo esa misma experiencia profunda con Dios”. Debido a esto, el boletín relata, deciden retirarse de la iglesia Alianza Cristiana y Misionera de Lince en la cual congregaban. Esta situación se dio, justamente, en medio del movimiento carismático que afectaba a nuestro país durante aquellos años. En ese sentido, el teólogo argentino Pablo Deiros afirma:

La experiencia de Emmanuel en sus orígenes es muy similar en varios aspectos a lo ocurrido en muchas otras iglesias de un trasfondo denominacional más conservador y tradicional que vieron en estos años un mover, que experimentaron un mover del Espíritu Santo, que resultó en cambios en la manera de organizarse la iglesia, cambios en la adoración, y, sobre todo, cambios en la visión de la iglesia. (Deiros, 2012, entrevista)

Dicho texto, también refiere, que “fue en un retiro espiritual donde Dios habló a este grupo de mujeres acerca de la formación de una nueva iglesia, señalándoles que era su voluntad que el

pastor de esta nueva congregación fuera el arquitecto Humberto Lay Sun junto con su esposa Cristina”. El pastor Saúl Gutiérrez afirma en un video publicado el año 2012 por el 25 aniversario de la iglesia Emmanuel: “así nace la Iglesia Bíblica Emmanuel”¹⁵. Considerada por ellos como “Bíblica” porque habían sido formados en una Iglesia con un fuerte énfasis bíblico –ACyM–, y “Emmanuel”¹⁶ porque afirman que Dios les decía vez tras vez en profecía¹⁷: "Yo estoy con ustedes".

En una entrevista personal, Saúl Gutiérrez, actual pastor titular de esta iglesia, definió a Emmanuel de la siguiente manera:

Somos una iglesia independiente, sin denominación, entre carismáticos y pentecostales, fraternal a las Asambleas de Dios, una iglesia sierva que cree en Jesús como su salvador y una iglesia que ama a Dios y a las personas (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Por otro lado, para Humberto Lay, pastor fundador de esta iglesia, Emmanuel toma de tres vertientes:

Emmanuel nace con la influencia doctrinal del movimiento carismático, es decir, la experiencia del Espíritu Santo del movimiento carismático, la doctrina pentecostal del pentecostalismo clásico, pero la doctrina básica de la Iglesia Alianza Cristiana y Misionera, que es más tradicional. Es decir, no es ni conservadora, ni pentecostal, ni carismática, es una combinación de las tres vertientes (H. Lay, comunicación personal, 2019).

¹⁵ Durante más de veinte años se llamaron Iglesia Bíblica Emmanuel, sin embargo, hace unos años decidieron cambiarlo a simplemente: Emmanuel.

¹⁶ Emmanuel es un término bíblico que quiere decir: “Dios con nosotros”.

¹⁷ La profecía, para los evangélicos, es un don sobrenatural del Espíritu Santo que tiene el propósito de anunciar o declarar" la voluntad divina de Dios para una persona o grupo.

Por ello, la iglesia Emmanuel puede ser considerada como una iglesia independiente, no denominacional, fraternal¹⁸ a las Asambleas de Dios, que no se alinea necesariamente con una doctrina específica, sino, que es una mezcla del movimiento carismático, de la doctrina pentecostal y de la doctrina más tradicional o conservadora (H. Lay, comunicación personal, 2019). El pastor Lay considera que Emmanuel ha sido una iglesia que se ha caracterizado desde un inicio por: la adoración¹⁹, “siempre muy sentida y con mucha libertad, pero con orden; la palabra profunda y el ejercicio de los dones espirituales, lo que le ha valido ser una iglesia referente en nuestro país y en el extranjero”. Para el pastor, estos tres últimos rasgos mencionados han sido el ADN de Emmanuel (H. Lay, comunicación personal, 2019).

Emmanuel ha sido una iglesia que ha evidenciado un crecimiento numérico apreciable en nuestra ciudad, llegando a albergar hasta a cinco mil asistentes en sus reuniones dominicales. Cuenta con un equipo de pastores y ministros, así como con otras sedes en diferentes partes de la ciudad y en el extranjero²⁰, a la que ellos denominan “localidades”. Ofrecen diversos programas que están diseñados a la medida de las necesidades de las personas como: cursos para varones, cursos para damas, cursos para madres, reuniones para adolescentes, jóvenes y jóvenes adultos, reuniones especiales para los adultos mayores, etc. Asimismo, movilizan a una gran cantidad de voluntarios para sus diferentes ministerios y actividades eclesíásticas. Siempre están actualizados en el uso de la tecnología: sistemas de sonido y proyección, luces, pantalla led gigante, etc. y también tienen una cafetería y una librería. El género musical dentro de su liturgia es contemporánea orientada al rock-pop electrónico. Finalmente, esta iglesia ha sido siempre

¹⁸ Fraternal es un término que expresa la relación cordial entre hermanos.

¹⁹ Adoración es un estado espiritual contemplativo en el que el ser humano se sobrecoge maravillado, estableciendo una comunión íntima con una deidad. La adoración se puede entender como una actividad que forma parte de la liturgia, pero también como un “estilo de vida” del creyente evangélico.

²⁰ Cuentan con una sede –ellos lo llaman localidad– en Santiago de Chile. Hasta hace un par de años, también tenían una localidad en New Jersey, USA.

asociada a Humberto Lay, ya que ha sido un pastor reconocido públicamente dentro de la comunidad evangélica y también en la sociedad civil por su incursión en la vida política de nuestro país.

En vista de las características enumeradas, Emmanuel podría ser considerada por los sociólogos y estudiosos del tema como una megaiglesia. Sin embargo, ellos no se califican de esa manera, de hecho, ninguno de los pastores, directores y músicos con los que pude lograr entrevistarme usaron ese término para definirse a sí mismos en ningún momento a lo largo de nuestras conversaciones.

2.6.1. Música: “unción y excelencia” en Emmanuel.

Durante las entrevistas y conversaciones con los diferentes actores –pastores, músicos, cantantes y otras autoridades– de esta congregación, éstos declaraban que Emmanuel es una iglesia que en sus inicios se caracterizó por tener una identidad musical, así como, una manera muy sensible y muy propia de concebir la adoración en el bloque musical durante la liturgia, reconociéndose a sí mismos como una “iglesia adoradora”. Tanto para Zamora, Rodríguez como para Lay, esto les permitió que, de alguna manera, vayan “marcando la pauta” a otras congregaciones, convirtiéndose en una iglesia referente en nuestro país por más de una década. En ese sentido, el pastor Gilbert Rodríguez afirma que:

Se hizo y se construyó todo. Dábamos conferencias y talleres y construimos una cultura porque marcábamos todo: “así se hace esto”. Fue la época donde Emmanuel sí tenía bien clara su cultura y su ADN en cuanto a este tema (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Oscar Zamora quien fuera ministro de música durante los primeros siete años de esta iglesia, lo recuerda de esta manera:

El pastor Humberto diseñó una teología de culto, con algunos aportes míos (...) Las iglesias nos pedían que les enseñáramos y les transmitiéramos lo que estábamos haciendo. Era un sustento bíblico (...) Yo diseñé el curso de dirección de cultos de lo que aprendí en Estados Unidos, de la experiencia y sobre todo de los excesos y errores que yo veía que se cometían en otras iglesias (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

Esta identidad musical y particular manera de concebir la adoración, y por ende también, la música, se concretaba en dos planos. Primero en lo que ellos llaman “la unción²¹” o el “respaldo del Espíritu Santo” que permitía que la música sea “poderosa”, tal como mencionó Zamora: “la gente entraba y solo de escucharnos cantar en la adoración, se entregaban completamente quebrantados, enfermos se sanaban, liberaciones en medio de las canciones” (O. Zamora, comunicación personal, 2019). Esto al parecer generaba que los asistentes tengan mucha expectativa de lo que podría ocurrir en el bloque musical, que solía extenderse durante el culto, como manifestó Gilmer Fernández ex baterista y actual director creativo de la iglesia:

Antes había mucho protagonismo de la música, pero eso generaba que en medio de la música ocurrieran otras experiencias como manifestaciones de sanidad o de palabra y daban la idea de que eso ocurría en el tiempo de música y generaba también una expectativa mayor de los tiempos de música (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Todos mis interlocutores mencionaban que había mucha espontaneidad, un “mover distinto” así como libertad durante la performance musical, incluso una cantante la calificó como una “libertad hermosa” debido a que “no se caía en el desorden y la congregación era afectada para bien” (B. Salazar, comunicación personal, 2019).

²¹ La presencia del Espíritu Santo en la vida del creyente, que lo capacita y lo llena con poder para realizar aquellas tareas que no puede llevar a cabo con su propia fuerza.

En segundo plano, parte de esa identidad también se materializaba y se manifestaba en los géneros musicales y en la performance musical durante la liturgia: la música que seleccionaban incluía géneros musicales populares variados, “así como somos los peruanos, bastante alegre, tropical, latina” mencionó una de las cantantes. Estos géneros tenían que ser interpretados con excelencia, como manifestó el pastor Lay: “todo [la música] hay que hacerlo con excelencia”, mostrando originalidad, tal como mencionó Zamora que “musicalmente, él buscaba originalidad, gente que componga”, dando espacio para la espontaneidad y el fluir musical durante la liturgia; propiciando de esta manera, la sensibilidad y la superación técnica-musical de los músicos. Esto, con el devenir del tiempo, alimentó la idea de que Emmanuel era una iglesia donde había buena música y buenos músicos –excelencia– así como buenos tiempos de alabanza y adoración –unción–, y que un aspecto no excluía necesariamente al otro.

Retomaré, de forma más amplia, el tema de la música en la iglesia Emmanuel en el cuarto capítulo, pues en el tercer capítulo de esta investigación exploraré cómo fue que se desarrolló y se concretó la apropiación de la música popular contemporánea y sus diferentes géneros dentro de la iglesia evangélica en nuestro país. Para ello expondré los procesos de apropiación que acontecieron en Estados Unidos y en Latinoamérica.

Capítulo 3: Los Evangélicos y la Música Popular Contemporánea

3.1. Relación música-religión evangélica

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la iglesia evangélica cree firmemente en la autoridad de la biblia. Desde su perspectiva, esta es clara en mencionar que la música debe ser usada con el propósito de expresar adoración a Dios, tanto de manera individual como colectivamente²². Es por ello, que, en las iglesias evangélicas, la música ha cumplido un rol importante en la experiencia de la adoración congregacional:

La música sirve como un medio mucho más eficaz de comunicación entre Dios y las personas, expresando su presencia y su gracia y proveyendo la oportunidad para una respuesta humana en alabanza, acción de gracias, confesión, dedicación y petición. (Hustad, 1998, p. 41)

Asimismo, los participantes asumen que la música de adoración es una ofrenda que toda la congregación ofrece a Dios en gratitud por sus ilimitadas ofrendas de amor. Sin embargo, más allá de ello, la música, en la iglesia evangélica es muy importante, ya que al ocupar un lugar central dentro del culto²³, también ha servido como medio de educación, de socialización, y como un elemento para la transmisión de la doctrina a través de himnos, coros, etc. (García, 2016, p. 228).

3.2. Procesos de apropiación musical

En el devenir del tiempo, la música empleada dentro de la liturgia evangélica ha ido cambiando. Muchos de esos cambios se suscitaron en los últimos 50 años, donde se ha pasado de

²² Por ejemplo: Efesios 5:19; Salmos 150; Salmos 34:1; Salmos 33:3, etc.

²³ Es preciso mencionar que el término liturgia no es usado por los evangélicos, prefieren usar la palabra “culto” debido a que asocian la liturgia al ritualismo vacío (Varela, 2002) o bien con algo antiguo, viejo y sin sentido para los nuevos tiempos (Vega, 2013). Sin embargo, en esta tesis usaremos culto y liturgia como sinónimos.

cantar himnos tradicionales acompañados únicamente con un órgano o un piano, a cantar canciones arregladas en los más diversos géneros musicales populares modernos y acompañadas por toda una banda musical. Estos procesos de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la iglesia evangélica se dieron en determinados contextos sociales y religiosos, que en los siguientes párrafos expondré, describiré y analizaré.

Comenzaré por Estados Unidos, pues fue en ese país donde se originó y se propaló este cambio. Continuaré luego con el contexto Latinoamericano y finalmente en nuestro país. En el caso de Latinoamérica, no existen investigaciones en cuanto a este tema, debido a ello, lo reconstruiré e interpretaré en base a diversas fuentes disponibles en internet como páginas web, blogs, videos en YouTube y discografías disponibles en foros cristianos. Igualmente, para el caso peruano, al no existir ninguna investigación ni documentación al respecto, lo reconstruiré en base a entrevistas con diversos músicos y pastores que vivieron ese proceso durante aquellos años de cambio en el paradigma musical de la liturgia evangélica. Me centraré específicamente en la Iglesia Alianza Cristiana y Misionera de Lince²⁴, una iglesia dirigida a la evangelización de las clases media y media alta (Amat y León, 2008, p.20) e importante en términos cuantitativos en nuestra capital (Amat y León, 2008, p.18), de carácter más tradicional y conservadora, que a pesar de no ser fundamentalista, “asume buena parte de esa identidad, a partir de los presupuestos conservadores que tienen en la lectura e interpretación de la Biblia” (Amat y León, 2008, p.19).

²⁴ Esta misión llegó a nuestro territorio en 1925. Durante sus primeros años en el Perú, la iglesia Alianza Cristiana y Misionera funcionaba como una junta de misioneros que apoyaban el trabajo de la Iglesia evangélica nacional (Amat y León, 2008, p.9). Años después, aproximadamente en 1954, se convirtieron en una denominación. Su página web afirma que para el año 1958 se fundó oficialmente la iglesia de Lince solamente con dos miembros. En 1959, compraron una propiedad en la cuadra 23 de la av. Arequipa en Lince y en 1974 inauguraron su primer templo, diseñado por el pastor Humberto Lay quien es arquitecto de profesión (P. Espinoza, comunicación personal, 2019); (H. Lay, comunicación personal).

Escogí esta iglesia por dos razones importantes: primero, ya que, al ser una iglesia conservadora, el proceso de apropiación que experimentó puede ilustrar muy bien y ejemplificar claramente el proceso que podrían haber tenido otras iglesias similares en Lima; y la segunda razón es porque de esta iglesia nace la iglesia que estudiaré en el siguiente capítulo: la iglesia Emmanuel y muchos de los músicos que dirigían y tocaban en la ACyM de Lince, la abandonaron años después para formar parte de la Iglesia Emmanuel.

3.2.1. En Estados Unidos: la apropiación como rebeldía.

La práctica musical que se viene desarrollando dentro de la liturgia de las iglesias evangélicas en nuestros días, es el resultado de un largo proceso. Para muchos autores y estudiosos, esta se remonta a finales de la década de 1960, específicamente al movimiento evangélico juvenil llamado *Jesus Movement* que tuvo lugar en los Estados Unidos y cuyos integrantes eran jóvenes hippie convertidos al cristianismo evangélico (Eskride, 2005; Galiley, 2011; Ashbaugh, 2015; Reagan, 2015; Ingalls, 2017). Al ser la música un elemento importante de su cultura hippie, empezaron a escribir canciones simples con letras que expresaban su amor a Dios, cantándolas por horas, acompañados con una guitarra, en sus estudios bíblicos y en sus reuniones en la iglesia (Ashbaugh, 2015, p.10). Al ser nuevos creyentes y al no encontrar motivos teológicos para no hacerlo, estos jóvenes no tuvieron reparos en apropiarse y validar muchos géneros musicales contemporáneos, “demostrando que la música cristiana podía ser actual, para así, traerla al estilo y el lenguaje de las personas en ese entonces” (Joseph, 2008, p.8). Este autor afirma que, además de usar el rock cristiano, los jóvenes de este movimiento comenzaron a expresar el gozo y la

esperanza que habían encontrado en Jesucristo por medio de unas canciones cortas conocidas como “coros de alabanza”²⁵ (2008, p.8).

Esto originó una transformación en el paradigma musical de hasta entonces: el cántico de himnos, una tradición que tenía la iglesia evangélica en ese país desde varios siglos atrás. Estos jóvenes “consideraban el cristianismo como un estilo de vida” (Galiley, 2011, p.24) y la música era un medio para afirmar esa fe, tal como sostiene Colleen McDannell: “ya que ellos deseaban que cada aspecto de sus vidas sean un reflejo de su relación con Cristo, desearon rodearse con música que afirme sus creencias”²⁶ (McDannell en Galiley, 2011, p.24).

El pastor Chuck Smith de la iglesia *Calvary Chapel* en Costa Mesa, California, tuvo un rol importante para el desarrollo y propalación de estos coros. Smith, fue uno de los pocos pastores de esa época que acogió a los *hippies*, ganándolos para la religión evangélica e invitándolos como miembros de su iglesia. Los animó a usar el estilo de música folk/rock que ellos interpretaban como una forma de expresar su adoración a Dios en los cultos dominicales. Al ver el impacto que tuvo esta “nueva música” en su iglesia y ministerio²⁷, en 1971, grabó un álbum con un compilado de canciones que contenía lo mejor de esta nueva música de su iglesia, el cual resultó ser un éxito rotundo entre la juventud. Poco tiempo después, ese mismo año, con la idea de compartir esta nueva expresión musical y de propalarlo por todo Estados Unidos y el mundo por medio de discos de vinilo y casetes, Smith fundaría el primer sello discográfico cristiano: “*Maranatha*”²⁸ *Music*” que publicó aproximadamente 40 álbumes cristianos durante esa década (Galiley, 2011, p.25).

²⁵ Traducción del vocablo “*praise choruses*”, algunos autores lo llaman “*praise songs*”. En nuestro país algunos también los llamaban “coros”. Básicamente eran estribillos cortos que hablaban de los atributos de Dios (Galiley, 2011, p.27).

²⁶ “Since they wanted every aspect of their lives to reflect their relationship with Christ, they wanted to surround themselves with music that affirmed their beliefs”.

²⁷ Dentro de las iglesias evangélicas el ministerio es el servicio a Dios.

²⁸ Maranatha es un término bíblico que significa “ya viene el Señor”.

Sin embargo, fue Ralph Carmichael, quien llevó a la música cristiana a un nivel más alto. Considerado por muchos como “el innovador de la música para la cultura cristiana” (Joseph, 2008, p.19) fue el que contribuyó e influenció de manera significativa al desarrollo estilístico de la música de la liturgia evangélica. A Carmichael, quién fue un reconocido músico, compositor y arreglista durante la década de 1960, se le atribuye la introducción de la técnica de escritura y la sonoridad de las *Big bands* y del jazz comercial, la fusión de la música del estilo que se creaba en los estudios de Hollywood con la música de los *hippies* del *Jesus Movement*, pero sobre todo, el haber establecido un standard de excelencia en las grabaciones de la música cristiana que se comparaba con las grabaciones de música popular secular grabada en los sellos discográficos seculares de esa época; constituyéndose de esta forma, en ejemplo e inspiración para cientos de jóvenes arreglistas evangélicos (Joseph, 2008, p.19-20).

La apropiación de la música popular contemporánea y el cambio de paradigma que ocasionó en las iglesias evangélicas norteamericanas, también tuvo sus críticos y detractores, especialmente los adultos. A los padres de muchos jóvenes, así como a los pastores conservadores no les gustaba el rock. Bob Larson, un conocido predicador por aquellos años afirmaba que “el uso del rock cristiano es un compromiso descarado tan obvio que solo aquellos que están espiritualmente ciegos por la carnalidad pueden aceptarlo” (Larson en Galiley, 2011, p.26). Ellos creían firmemente que existía fundamento bíblico para aborrecer la música rock, oponiéndose y denunciándolo. Por lo que el significado de esta apropiación musical dentro de este contexto en Estados Unidos, puede leerse como una manera que encontraron los jóvenes de “rebelarse” contra sus padres, contra los adultos y también contra algunos pastores y líderes religiosos fundamentalistas que buscaron condenarlo por todos los medios posibles. Esta fue una de las razones por la cual esta música fue aceptada, defendida y popularizada de manera inmediata por

el sector juvenil (Galiley, 2011, p.26). En 1974, Maranatha Music publicó el disco “*The Praise Album*”, quizás la primera grabación de música de alabanza y adoración contemporánea, y el primero de ocho álbumes que el sello grabaría en la década de 1970. Poco antes de comenzar la década de 1980, Maranatha Music decidió enfocarse en la música para uso en la iglesia, primero en Estados Unidos y luego internacionalmente, con la visión de “hacer de cada carro, cada hogar, cada iglesia y cada corazón un santuario” (Nekola, 2011, p.139).

La apropiación de este género musical rock/folk en la iglesia evangélica estadounidense tendría un fuerte impacto a lo largo de toda la comunidad evangélica Latinoamericana y peruana pocos años después.

3.2.2. En Latinoamérica: ¿Un nuevo amanecer en la música cristiana o el nacimiento de una nueva industria?

La música dentro de la liturgia evangélica latinoamericana, se caracterizó desde un inicio por el canto de himnos, el cual perduró hasta avanzado el siglo XX, y que, de hecho, aún persiste de cierto modo en algunas congregaciones (Guerra, 2015, p.18). Esta práctica musical se dio debido a que se trasplantó esta tradición de países como Estados Unidos e Inglaterra de donde provenían muchos de los misioneros que se encargaron de la evangelización de nuestro continente. Algunos de ellos contaban con educación musical, incluso se encargaban liderar o conformar comisiones para la edición de himnarios (Guerra, 2015, p.31). En algunos casos al ser pianistas u organistas, enseñaron a ejecutar dichos instrumentos a creyentes locales –como veremos más adelante en el caso peruano– con el objetivo de que estos creyentes locales también puedan acompañar los himnos durante el desarrollo del culto (P. Espinoza, comunicación personal, 2019; E. Lay, comunicación personal, 2019).

Los himnos, eran piezas musicales más académicas escritas frecuentemente a cuatro voces –soprano, alto, tenor y bajo– en textura homofónica, con la melodía principal en la voz de soprano y que se caracterizaban por el contenido doctrinal y bíblico de sus textos. La mayoría de los himnos que se cantaban en nuestro continente eran traducciones de los que se cantaban en los países ya mencionados, es por eso que se pueden apreciar himnos con distintas traducciones o variantes usadas en diferentes iglesias. Sin embargo, con el paso de los años, con el objetivo de encontrar una identidad latinoamericana, se fueron editando diferentes himnarios locales y se fueron creando himnos cuyos compositores eran de procedencia latina.

Aunque es preciso mencionar, que las creaciones eran básicamente de texto, pues algunas melodías o “tonadas” utilizadas pertenecían a melodías seculares y a himnos anglosajones. Esta característica se constituye en un rasgo estilístico en la praxis musical evangélica desde las épocas de Martín Lutero hasta el siglo XIX, “época en que comenzaron a imponerse nuevos criterios estéticos sobre la relación entre texto y música” (Guerra, 2015, p.36). Para el musicólogo Christian Guerra, “esto permite suponer que al menos en el caso de estos himnos, tanto en las iglesias evangélicas chilenas como hispanoamericanas se debieron cantar desde el comienzo con las mismas tonadas” (2015, p.36). Con el transcurrir de los años, se han transmitido un corpus de piezas himnicas dentro de la iglesia evangélica que se han constituido, para muchos de ellos, en parte del canon y tradición musical evangélica²⁹.

El inicio de la apropiación de la música popular contemporánea en el contexto evangélico-latinoamericano mencionado en el párrafo anterior, se dio a través del ingreso de la forma musical

²⁹ Por ejemplo: “Santo, Santo, Santo”, “Cuan Grande es Él”, “Oh Tu Fidelidad”, “A Cristo coronad”, etc.

conocida como “coros”, “coritos” o “estribillos”³⁰. No se tiene el dato específico respecto a los días de su origen, sin embargo, “estudiosos de la musicología eclesial del protestantismo, creen que su gestación estaría vinculada al contexto del Movimiento de Santidad en Estados Unidos a fines del siglo XIX” (Barrios, 2009, p.149). Los principales practicantes y gestores de esta forma musical fueron los pentecostales clásicos, que como ya hemos visto en el segundo capítulo, se caracterizan por tener su propia cosmovisión del culto, enfatizando su esencia emotiva y fervorosa. En palabras de Miguel Ángel Palomino:

Las iglesias pentecostales se mostraron desde un inicio abiertas a innovar en el culto y particularmente con la música, pues introdujeron coros con melodías autóctonas que iban muy bien con su forma espontánea de adoración, donde el uso de panderetas y otros instrumentos folclóricos era aceptado sin mayores problemas. (Palomino, 2001, p.20-21)

Estos “coros del avivamiento”, cánticos breves o “coritos” son piezas de extensión reducida, en el idioma vernáculo, generados frecuentemente en medio de manifestaciones y vivencias carismáticas (Guerra, 2015, p.36). Esta particular forma de concepción, ha permitido que los “coritos” sean considerados como propiedad de la comunidad, y su mismo nombre, revela el grado de apropiación que posee la congregación sobre el mismo, cuando se utiliza un diminutivo para darle un tratamiento más sensible al concepto (Barrios, 2009, p.149). Todo esto permitió que el canto de los himnos en muchas congregaciones vaya perdiendo vigencia, siendo desplazados poco a poco por el cántico de los “coritos”.

³⁰ Canciones cortas en comparación con los himnos tradicionales y escritas por autores latinos a diferencia de los himnos cuyos autores eran sobre todo anglosajones. Los “coritos” se transmitían de manera oral y se cantaban de memoria; pertenecen al conjunto de elementos que conforman la liturgia pentecostal clásica.

3.2.2.1. *El fenómeno de la Alabanza y Adoración.*

No obstante, fue a partir de la mitad de la década de 1980, que comenzó el cambio sustancial dentro de las iglesias evangélicas independientes carismáticas en América Latina. Este se dio por medio de un movimiento que algunos denominaron “renovación de la alabanza y adoración” y que terminaría por transformar por completo la práctica musical dentro de la liturgia evangélica y que consolidaría la apropiación de la música popular contemporánea, y sus diferentes géneros, dentro del culto evangélico. Esta renovación fue liderada y promovida principalmente desde países centroamericanos, por los *ministerios de música*³¹ de diferentes iglesias evangélicas como el Grupo Restauración de la Iglesia El Verbo y el *ministerio de música* de la iglesia Palabra en Acción, ambos de Guatemala y por músicos como Juan Carlos Alvarado y el más mediático de todos: el estadounidense Marcos Witt. Todos ellos empezaron a producir gran cantidad de material discográfico. En un primer momento solo se trataba de traducciones de canciones cristianas estadounidenses –los ya mencionados *praise choruses*– para luego, dar el salto a componer y producir canciones propias que fueron adoptadas y recibidas con entusiasmo por gran cantidad de iglesias a lo largo de nuestro continente.

Es así, que el grupo Restauración publicó el año 1988, su primera producción de *alabanza y adoración* titulado “A Ti Señor” (imagen 1). Este disco fue grabado en una congregación en Guatemala en 1987. Contiene 12 canciones, todas traducciones de coros estadounidenses producidos por los sellos discográficos Maranatha Music e *Integrity Music*. Por su parte, la iglesia Palabra en Acción del pastor canadiense Wes Spencer, lanzó el año 1987, el álbum "Digno de

³¹ El *ministerio de música* es un grupo de servidores que tiene la responsabilidad de guiar a la congregación a “ministrar” el corazón de Dios, utilizando la música para ello (Álvarez, 2017, s/n). Este ministerio está constituido por diversos actores como: directores, vocalistas, instrumentistas y en algunos casos sonidistas. También se les llama con los nombres de *ministerio de adoración*, *ministerio de alabanza*, o en estos tiempos, simplemente equipo de música.

Alabar" con la intención de traducir nuevos cantos al español para que la gente se los aprenda³². Aunque este álbum también tiene canciones que fueron compuestas por este ministerio y por gente de habla hispana, la mayoría de sus 14 canciones también eran traducciones del inglés al español. El álbum contó con la participación de Juan Carlos Alvarado quien hizo su debut en las grabaciones cristianas y quien desde entonces es considerado como uno de los pioneros de esta renovación musical. La mayoría de las canciones usadas para este álbum provenían de álbumes del sello cristiano estadounidense Integrity Music³³.

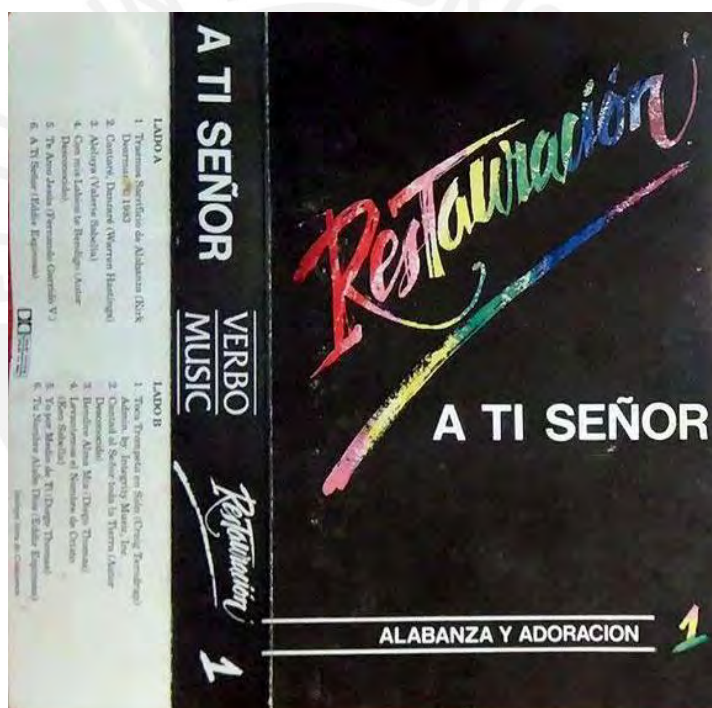


Imagen 1: portada de la producción del Grupo Restauración “A Ti Señor” (1988)

Fuente: <http://jmigueba.blogspot.com/2017/04/restauracion-1-ti-senor-1987.html>

³² Juan Carlos Alvarado dijo que este álbum se grabó en su iglesia con el objetivo que la gente lo compre y escuche durante la semana, para que así el domingo supieran las letras, pues no contaban con un proyector. Información disponible en: <http://jmigueba.blogspot.com/2016/07/palabra-en-accion-1-digno-de-alabar-1987.html>

³³ Información disponible en <http://jmigueba.blogspot.com/2016/07/palabra-en-accion-1-digno-de-alabar-1987.html>. Accedido el 12 de septiembre del 2019.

No obstante, fue Marcos Witt, el músico y cantante que más influencia e impacto tuvo en la iglesia evangélica –e incluso años después en la misma iglesia católica– a lo largo de toda América Latina. Originario de San Antonio, Texas, creció con su familia en Durango, México, pues sus padres eran misioneros en ese país³⁴. El año 1986, Witt, quien estudió música clásica en la Universidad Juárez del Estado de Durango, empezó su carrera musical como cantante solista cuando publicó su primer álbum “Canción a Dios”. Un año después, fundó CanZion Producciones³⁵ cuyo slogan por entonces era: “un nuevo amanecer en la música cristiana”³⁶. Con ese sello publicó la mayoría de sus discos. Sin embargo, fue con el disco “Proyecto AA” –iniciales de *Alabanza y Adoración*– publicado en marzo de 1990; con el disco “Tú y Yo” el año 1991; y con el disco “Te Exaltamos” en 1992 –este último publicado por el sello Integrity Music– que Witt alcanzó gran fama y popularidad en la iglesia evangélica a lo largo de todo el continente³⁷.

Estos últimos tres discos mencionados, que ya daban muestra de una mejora en la calidad de grabación y en el sonido, buscaban simular la atmósfera que se daba dentro del culto, es decir, se escuchaba la participación de la congregación aplaudiendo, cantando, gritando, etc. Esta música cristiana grabada en los discos, que luego fue utilizada en muchas iglesias evangélicas, empezó por entonces a ser denominada simplemente como *Alabanza y Adoración*, traducción del término en inglés *Praise & Worship* que figuraba en las portadas de las producciones norteamericanas de la década de 1980 como puede verse en las imágenes 2 y 3. En la imagen 2, incluso se puede notar

³⁴ Información extraída de la página web de Canzion. Disponible en <https://canzion.com/conocenos/>. Accedido el 12 de septiembre del 2019.

³⁵ Hoy en día, se llama Grupo CanZion y es reconocida como un sello multinacional con oficinas en Estados Unidos, México, Colombia, y Argentina y que cuenta con varias marcas: *CanZion — Sello discográfico y Publisher; CanZion Home Media, CanZion Films, CanZion Eventos, Instituto CanZion, y Director de Alabanza*.

³⁶ Información extraída de un video de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9QBLsMLmcKY>

³⁷ Según su página web, Marcos Witt, ha grabado más de 30 álbumes y vendido múltiples millones de copias de sus discos alrededor del mundo. A lo largo de su carrera, ha recibido cinco premios Latin GRAMMY© y dos Premios Billboard.

que el término *Praise & Worship* está en un tamaño de letra más grande que el mismo título de la producción, resaltando por encima de este. En la portada del casete de la imagen 3, el término *Praise & Worship* ya aparece en un tamaño de letra más pequeño, no obstante, el término siempre estaba presente en las portadas. Las imágenes 4 y 5 son producciones latinoamericanas producidas por Canzion producciones, donde el término *alabanza y adoración* también figuraba, o bien en la portada, como se observa en la imagen 4, o en el casete mismo como se puede ver en la imagen 5.

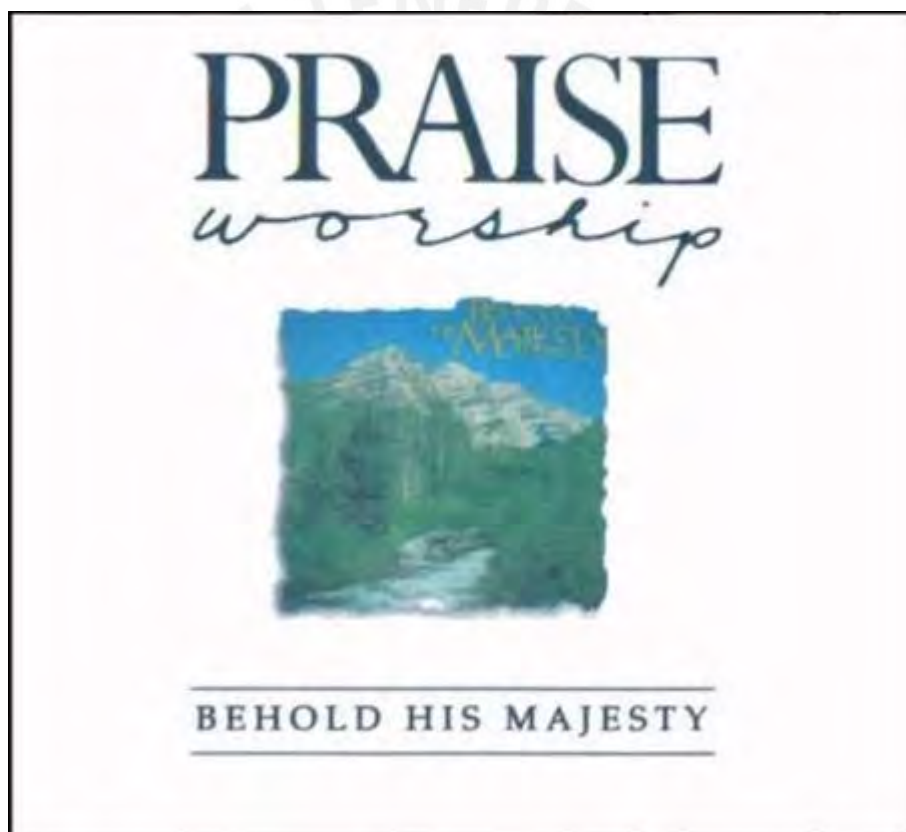


Imagen 2: portada de la primera producción de Integriy Music “Behold His Majesty” (1983)

Fuente: <http://christian-music-library.blogspot.com/2010/11/ behold-his-majesty-ron-tucker-1983.html>

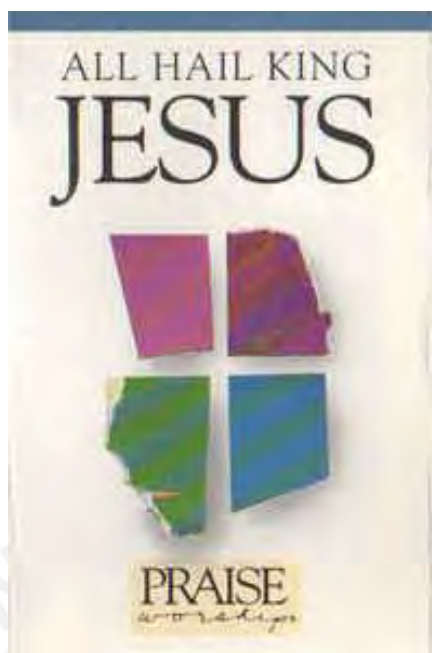


Imagen 3: portada del casete de Integrity Music “All Hail King Jesus” (1985)

Fuente: <https://www.discogs.com/es/Kent-Henry-All-Hail-King-Jesus/release/11832120>



Imagen 4: portada de la producción de “Proyecto AA” (1990)

Fuente: <http://descargardiscos cristianos.blogspot.com/2015/09/marcos-witt-proyecto-aa.html>



Imagen 5: casete de la producción de “Tu y Yo” (1991)

Fuente: <http://jmigueba.blogspot.com/2015/05/marcos-witt-tu-y-yo-1991.html>

El fin último de estas producciones latinoamericanas de *alabanza* y *adoración*, era nutrir a las iglesias evangélicas latinoamericanas con un nuevo repertorio de canciones en los más diversos géneros musicales populares contemporáneos para ser empleados dentro del culto.

Entre los géneros musicales que Marcos Witt utilizó en el disco “Proyecto AA” y en el disco “Tú y Yo” encontramos: rock, funk, reggae, balada, pop, etc. además, las canciones ya no eran necesariamente traducciones de canciones en inglés, sino que eran canciones compuestas por diversos autores mexicanos, entre ellos el mismo Witt³⁸. En cuanto a la instrumentación se puede apreciar el uso de la batería electrónica –seguramente programada o secuenciada– el bajo secuenciado, pero también el bajo eléctrico en otras canciones, el uso del piano eléctrico y acústico, de los Strings pads, de la guitarra eléctrica con distorsión y sin distorsión, así como arreglos vocales a tres voces para soprano, alto y tenor, en movimiento paralelo y textura homorítmica. Además, la forma o estructura musical era similar a la de cualquier canción comercial que se podría escuchar en la radio o las que usaban los cantantes seculares, de esta manera, también entraba en consideración la duración de la canción: ya no era muy extensa. Esto propició que la música

³⁸ No sabemos las razones exactas por las que empezaron a componer música propia, esto requiere una investigación más profunda que excede los límites de este trabajo.

cristiana y sus músicos intérpretes empezaran a entrar en diálogo con la industria musical secular y con la actualidad y modernidad de aquellos días.

Marcos Witt, quien buscaba abrirse paso como músico y cantante evangélico, también ofrecía diferentes servicios musicales por medio de esta productora, como refiere su casete “Para India con amor” publicado el año 1990. Entre estos, la pedagogía y capacitación musical a las iglesias, realizando para ello, congresos y talleres a lo largo de todo el país mexicano y luego latinoamericano. Canzion se definía como “un ministerio de apoyo para el pueblo cristiano de habla hispana en el área musical” es por ello que también iniciaron una serie de videos educativos llamados “didacta: educación musical a tu alcance” que se vendían al pueblo evangélico. Por otro lado, desde un principio Canzion estableció como norma prioritaria “producir música a un nivel excelente, (...) a diversos ministros de música que reúnen los requisitos de calidad y excelencia que el Señor demanda de sus vidas y ministerios”³⁹. Es por esto, que también empezaron a producir una gran cantidad de discos de *alabanza y adoración* para diferentes ministros de música o cantantes de música cristiana latinoamericanos que empezaron a ser comercializados y distribuidos en todo nuestro continente.

Todo esto originó que, a partir de esa misma década, empezaran a surgir diferentes disqueras y productoras cristianas⁴⁰ enfocadas en un primer momento, estrictamente al mercado evangélico, para luego, con el paso de los años, empezar a ofertar de manera creciente, a profesantes de otro tipo de religión como los católicos, adventistas, etc. que comenzaron a consumir las canciones de los evangélicos (García, 2016, p.229). Considero que, de esta manera,

³⁹ Toda la información de este párrafo fue extraída del casete “Para India con amor” publicado por Canzion el año 1990 y disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9QBLsMLmcKY>. Accedido el 18 de noviembre del 2018.

⁴⁰ Algunos ejemplos son: Aliento Music Group de Marcos Barrientos, Vástago Producciones de Jesús Adrián Romero, así como algunas casas editoriales evangélicas como Editorial Vida que comienzan a interesarse por la música de *Alabanza y Adoración* (Fuente: <https://famorac.wordpress.com/2018/04/27/el-movimiento-de-adoracion-y-alabanza-en-la-iglesia-latinoamericana-parte-ii/>)

nació en nuestro continente un nuevo mercado e industria musical: el de la música cristiana, que hasta entonces era prácticamente inexistente y no generaba un interés masivo.

Al posicionarse como una música con matices comerciales y por supuesto vendible, y al convertirse en una música mediatizada por la industria musical cristiana, se produjo una “desterritorialización del culto” a través de las grabaciones de este tipo de música. La gente ya no precisaba estar en la iglesia para “alabar y adorar” a Dios, pues ahora podían sentir toda la atmósfera litúrgica en las grabaciones, ya que estas transmitían ese sentir. Esto además originó que con el transcurrir de los años, tal como sugiere Miguel Ángel Palomino, se produzca una uniformidad del repertorio musical en las iglesias de toda América Latina. Muchas congregaciones como Emmanuel, empezaron a cantar las canciones de estas grabaciones “a la usanza de”, es decir, en la misma tonalidad, con las mismas letras, con los mismos arreglos, los mismos instrumentos, los mismos sonidos –o los más parecidos– de la grabación original, etc. Refiriéndose a este tema, Oscar Zamora mencionó que “hay quienes les encanta copiar las canciones igualitas, hasta con las fallas de la cinta (...) era la época en donde la *unción* estaba en copiar y sacar la canción exactamente como en la grabación” (comunicación personal, 2019). De esta manera, la industria musical cristiana empezó a influenciar la música en el culto evangélico.

3.2.3. El proceso en Perú: de la negociación a la mimetización.

En la liturgia de la iglesia evangélica de nuestro país, también se cantaban los himnos tradicionales acompañados, inicialmente, por un órgano –algunos años después recién se incorporaría al piano– y haciendo uso del himnario⁴¹. Tal como menciona Palomino, en la década

⁴¹ Un himnario es una colección de himnos, es decir, canciones religiosas, generalmente recogidos en forma de libro. La reforma protestante del siglo XVI junto con las posibilidades de la reciente imprenta hicieron que se extendieran

de 1960, tanto la biblia como el himnario eran elementos que marcaban la identidad del creyente evangélico:

En esta década, la Biblia y el himnario todavía definían bien la identidad y la tradición evangélica (...) El creyente iba al culto con la Biblia, la “espada”, bajo el brazo –referencia de identidad anti-católica– (...) Por su lado, el himnario cumplió un papel de “construcción de fronteras” como dicen los sociólogos. Estas fronteras religiosas, antes que dividir, daban identidad denominacional, pues uno podía identificar claramente a que iglesia pertenecía un creyente tan solo mirando su himnario. (Palomino, 2011, p.24)

Efectivamente, los principales himnarios que se usaban en esos años eran: Himnos selectos evangélicos –Bautista– de portada roja, Cántico nuevo –Metodista– de portada medio guinda, Himnos de la vida cristiana –Alianza Cristiana y Misionera– de portada celeste, Himnos de gloria –Pentecostal– de portada naranja, Himnos de Sion –Asambleas de Dios–, entre otros más (Palomino, 2011, p.21).

Esther Lay una de las primeras organistas de la iglesia ACyM de Lince recuerda:

Hacia el año 1962, la iglesia ACyM de Lince se reunía en una casona ubicada en la cuadra 23 de la avenida Arequipa en Lince. La sala comedor era el templo. Había poco más de 40 miembros registrados y la asistencia oscilaba entre 30 a 40 personas. En aquellos años se cantaba con el himnario, aunque también existían otros cancioneros, pero siempre con ese mismo tipo de música, es decir, himnos (E. Lay, comunicación personal, 2019).

Lay también recuerda, que fue Edith D'amico, organista y esposa del pastor de la iglesia, el argentino Samuel D'amico, quién les enseñó a tocar el órgano a ella y a su hermana Gladys

rápidamente como una característica estándar en el culto cristiano, principalmente en la Europa central y occidental (<https://educalingo.com/es/dic-es/himnario>).

cuando tenían 12 y 14 años respectivamente. También me comentó, que, aunque les enseñó porque ellas tenían el deseo de aprender, el objetivo, de alguna manera, era que ellas puedan tocar en los cultos de la iglesia. Debido a ello:

La hermana Edith nos enseñaba a tocar los himnos, empezó con el himno más sencillo y luego, poco a poco, nos fue enseñando a tocar otros himnos de mayor dificultad (...) Por esos años, en la iglesia no se tocaban otros instrumentos como el piano, la guitarra y la batería. Tocábamos leyendo la partitura del himnario, no tocábamos de oído (E. Lay, comunicación personal, 2019).

En esa década, además de cantar los himnos de manera grupal o congregacional, era muy común que dentro del culto dominical también se canten los himnos en formatos de dúo, trío y cuarteto, pero como presentaciones musicales especiales.

También durante esos años, se realizaban los llamados “cultos evangelísticos” todos los domingos a las 7 de la noche. En esos cultos, tal como explica Lay, “se cantaban himnos evangelísticos, pero siempre himnos, pues los himnarios contenían varios tipos de himnos: de edificación, de adoración, de alabanza, e himnos evangelísticos” (E. Lay, comunicación personal, 2019).

Más allá de las cuestiones de identidad y tradición evangélica, las declaraciones de Esther Lay (2019), dan cuenta de la importancia que tenía el himnario por aquellos años para el desarrollo musical dentro de la liturgia evangélica. Si bien, no se concebía un culto sin música, esta tampoco era posible sin la ayuda del himnario, ya que la música era ejecutada de manera más académica, es decir, siempre leyendo la partitura. Esto además evidencia, que si alguien tenía el deseo de tocar el órgano en la iglesia necesariamente tenía que saber leer notación musical, pues no se ejecutaba o se tocaba el órgano “de oído”. Por otra parte, el himnario se constituía en una herramienta poderosa para la iglesia, ya que, al contener una gran cantidad de himnos con diferentes contenidos

temáticos, podía ser utilizado de acuerdo a los objetivos que esta persiguiese, como la evangelización, la edificación de la iglesia, o simplemente la alabanza y adoración a Dios dentro del culto.

Para finales de la década de 1970, el piano acústico ya se había constituido como el instrumento principal en la iglesia evangélica, pues todas las congregaciones contaban con uno, tal como menciona el músico y pastor evangélico Francis Castañeda:

Para inicios de la década de 1980, el piano acústico era el instrumento principal en la iglesia Alianza Cristiana y también en las iglesias bautistas. Las iglesias grandes tenían un piano de un cuarto de cola, las iglesias con menos recursos tenían un piano de pared, ese era el standard (F. Castañeda, comunicación personal, 2018).

Sin embargo, a comienzos de la década de 1980, en la iglesia ACyM de Lince, todavía se continuaban cantando himnos, ahora básicamente acompañados con un piano y ocasionalmente con un órgano. Francis Castañeda, quien pertenecía al *ministerio de música* de esa iglesia por aquellos años, nos cuenta:

Se cantaban básicamente himnos. Los domingos en las mañanas eran himnos cuyas letras eran verticales, es decir dirigidas a Dios. En las noches eran reuniones evangelísticas, por lo que las letras eran más de testimonio y se daba apertura a otros tipos de himnos. Esto es en el año 1981-1982 aproximadamente (F. Castañeda, comunicación personal, 2018).

Aldo Linares, director del ministerio musical de esa iglesia entre los años 1981-1985 también afirma:

En aquellos años tocábamos los himnos del himnario de la Alianza Cristiana “Himnos de la vida cristiana” a veces cantaban sentados. Los himnos solo se cantaban los días domingos, porque en

ese tiempo se manejaba mucho la mentalidad bautista y en la iglesia Alianza tenían muchos pastores bautistas (A. Linares, comunicación personal, 2019).

3.2.3.1. Proceso de Negociación.

Paralelamente a lo expuesto, a finales de la década de 1970, la práctica musical dentro de la comunidad evangélica de nuestro país empieza a dar muestras de cambios. En base a las entrevistas que realicé, considero que dichos cambios provinieron o se propiciaron, inicialmente, desde tres direcciones, y cada una de ellas, ayudó significativamente al proceso de apropiación de la música popular contemporánea.

Primero, algunas congregaciones –principalmente aquellas de corriente carismática y pentecostal– empezaron a cantar los llamados “coritos”, motivo por el cual, el canto de los himnos tradicionales empezaría a ser desplazado poco a poco por este nuevo tipo de canción (Palomino, 2011, p.69). Esto fue importante, pues estos coritos permitieron, con el paso del tiempo, que se comenzaran a incorporar instrumentos modernos como la batería, el bajo eléctrico, el piano eléctrico, y la guitarra eléctrica dentro de la liturgia, aunque todavía con ciertas reservas como menciona Palomino:

El hecho de que el órgano –instrumento “oficial” en las iglesias en esos días– no se prestara tanto para tocar los coritos, llevó a que los jóvenes más y más tocaran la guitarra en los cultos (aun cuando en forma muy limitada, porque en muchos círculos era considerada un instrumento no propio para la adoración), lo cual propició controversias, pues los creyentes más conservadores temían que con la guitarra también se introdujeran a la iglesia otras costumbres “mundanas”. (Palomino, 2011, p.27-28)

De estas declaraciones se puede inferir que, en un inicio, existía cierto recelo y temor por parte del ala conservadora de la congregación, en aceptar la inclusión de ciertos instrumentos

musicales como la guitarra eléctrica, por la asociación que tenía en aquellos años con la música rock, vínculo que Simon Frith resalta:

Lo cierto es que históricamente la música rock ha estado estrechamente unida a la guitarra eléctrica, en términos estrictamente sonoros, en términos gestuales para las actuaciones en vivo (no en vano los fans imitan, usando “guitarras invisibles”, los exagerados gestos de los músicos), e iconográficamente también. (Frith, 2001, p.37)

Este fuerte vínculo entre la guitarra y la música rock, y por ende para muchos creyentes conservadores, también con la rebeldía, las drogas, etc. construyó la idea en el imaginario del evangélico de que la guitarra era un instrumento “mundano”, y que incitaba, de alguna manera, a la excitación emocional. Fernando Torres, uno de los pianistas de la iglesia ACyM de Lince durante esa época comenta:

La guitarra eléctrica siempre estuvo en el blanco de ser un instrumento “mundano”, por más que no le pusieran distorsión, a lo mucho un chorus. Y tenía cierto sentido, porque una vez escuché una explicación que los armónicos o sub-armónicos que genera el distorsionador de alguna forma, obviamente, como toda la música, juega con los sentidos. Nos dieron ejemplos de algunas canciones que tenían guitarras bien fuertes y de cómo te adrenalizaban y te hacían sentir agresivo. La guitarra eléctrica era medio condenadita (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Segundo, hubo cierto apogeo de la música folklórica o latinoamericana en algunas iglesias como la ACyM de Lince, alentados por grupos cristianos como Trío Mar del Plata de Argentina y Kerigma Canta del Perú. Es por ello, que en la ACyM surgieron grupos como Wayra⁴² integrado por jóvenes como Walter Edgar, Miguel Ángel Palomino, entre otros, y el grupo Wayrita. Fernando Torres integrante de este último grupo musical recuerda:

⁴² Quiere decir “viento” en quechua.

Yo tocaba el charango, Carlos López el bombo y Ernesto Corzo la guitarra, era esa música, que, en esa época, era mal llamada “vernacular”. Sin embargo, aceptaban a ese tipo de música como cristiana, y eso que, Savia Andina y otros grupos grababan esa música con melancolía y penas sentimentales. Sin embargo, había un famoso grupo de esa época, que nos hicieron conocer, que cantaban el Salmo 8, Kerygma creo que se llamaba, ellos cantaban esa música, pero con mensaje cristiano. Tocábamos como especiales musicales más no para la liturgia (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Ernesto Corzo me comentó en una comunicación personal que “a la gente le gustaba, al tratarse de folclore peruano, era bien recibida, canciones como *Bajo la sombra de un arbolito* se convirtieron en temas emblemas” (comunicación personal, 2019). Saúl Gutiérrez, quien era uno de los cantantes de esa iglesia, comenta que, debido a este interés por el folclore peruano, el bombo andino fue considerado “espiritual” por la congregación, a diferencia de la batería (comunicación personal, 2019). Asimismo, Aldo Linares afirma que la ejecución de esta música folclórica entre los jóvenes y la interacción que se produjo fue un factor que colaboró en la apropiación de la música popular contemporánea y sus instrumentos dentro de la liturgia cuando él era el director musical de esa iglesia:

En aquellos años estaba Miguel Ángel Palomino, él conversó conmigo para ir haciendo algunos cambios, incluso algunas de sus composiciones la cantábamos en la iglesia, él componía salmos y coritos. Él como pastor dirigía los servicios, y le dieron el grupo de jóvenes en el cual yo estaba, entonces ahí ellos tenían un grupo folclórico y un grupo de jóvenes donde yo estaba también, entonces esa interacción facilitó mucho para poner otra música más ligera en los servicios de los domingos, pero con mucho cuidado (A. Linares, comunicación personal, 2019).

Hasta este punto, se puede afirmar que la apropiación de la música popular contemporánea en la ACyM de Lince fue una suerte de negociación que se dio entre los miembros del ministerio musical –director, músicos, cantantes–, algunos pastores y la congregación. El hecho de que el

bombo andino y la música folclórica sí sean aceptados como cristianos o hasta “espirituales” y no sean vistos con sospecha por la congregación, significaba un progreso para que la música popular contemporánea y otros instrumentos musicales vayan introduciéndose poco a poco dentro de la liturgia, pero parte de esa negociación también consistía en ser prudentes y en proceder con cautela.

Tercero, como parte de esa negociación, considero importante el papel que tuvieron las obras musico-teatrales o las llamadas “cantatas” –este último término es el que se usa en el mundo evangélico–, que se realizaban en la ACyM, pues también contribuyeron a que se vayan aceptando el uso de la música popular contemporánea dentro del culto. Aldo Linares, quien era por entonces estudiante del Conservatorio Nacional de Música, ya dirigía algunas cantatas a principios de la década de 1980. Él, comenzó a hacer arreglos musicales e invitó a otros músicos evangélicos con los que estudiaba, a tocar en la iglesia en dichas cantatas, de esta forma, “la gente vio que se podía hacer música para Dios con diferentes tipos de instrumentos, habían cuerdas, vientos y percusión” (A. Linares, comunicación personal, 2019). Al respecto, Fernando Torres recuerda:

Aldo Linares empezó a realizar cantatas y dirigió incluso a una orquesta de cámara, pero era música que no eran himnos, ni tradicional, por así decirlo, era una música más contemporánea. Aldo le metía un trabajo más escolástico, más preparado, elementos más académicos e incluso hasta innovadores, diferentes o no convencionales para esa época (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Pero fue una cantata, en especial, la que marcó un hito por aquellos años: “El Testigo”⁴³ creada por Jimmy y Carol Owens. Es una obra musical que narra la historia y vida de Jesús desde la óptica de su discípulo Pedro, quien es justamente el testigo. Oscar Zamora quien por ese

⁴³ Traducción de la obra musical que se titula: *The Witness: a musical*. Fue publicada por Lexicon Music en Waco, Texas en 1978.

entonces estudiaba un mayor en música y un minor en teología en los Estados Unidos, nos cuenta cómo fue que trajo dicha obra musical a nuestro país:

Escuché “El Testigo” por primera vez en Waco, Texas. Sucede que estuve en un taller de música cristiana con Ralph Carmichael. Él era famoso por haber hecho música para películas, pero ya como creyente ayudaba a los muchachos a ampliar la visión. Él nos presentó El testigo y nos dijo: estoy seguro que cuando ustedes lo escuchen van a querer llevarlo a sus iglesias. Cuando lo escuché, me dije, tengo que llevarlo al Perú ¿quién lo va a hacer? no tengo ni idea, pero me puse a traducir canción por canción, me di el trabajo de traducir y adaptar las 18 canciones, me compré el soundtrack que venía en cinta de carrete y llegué a Lima cargando mi carrete, mis partituras y mis traducciones al español (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

A Pablo Espinoza, exdirector musical de la ACyM de Lince y director coral egresado del Conservatorio Nacional de Música, le encargaron la dirección de la cantata y del coro integrado por 120 personas de diferentes iglesias y denominaciones. Oscar Zamora, quien interpretó el papel protagónico de Pedro en esa cantata, cuenta que la obra tuvo buena acogida, y marcó un hito en el mundo evangélico, pues además de presentarse en diferentes escenarios no sacros y salir del espacio físico sagrado de la iglesia, sirvió para cambiar, de alguna manera, el concepto de lo que hasta el momento era la música cristiana, tanto de los evangélicos como de los no evangélicos que asistieron a ver la obra musical. “Eso rompió muchos moldes” afirma Zamora y añade:

Montamos la obra musical “El Testigo” primera en su género acá en Lima, que ayudó a mover las bases de lo que la gente pensaba que era la música dentro de la iglesia. Aunque lo hicimos fuera de la iglesia, porque nos presentamos en el auditorio del colegio Santa Úrsula, en el Humboldt y en el colegio Champagnat. Ante tal éxito, la iglesia ACyM de Pueblo Libre nos invitó para hacerlo dentro de la iglesia para terminar ahí las presentaciones. Fue un lleno total, tres mil personas, y con parlantes afuera incluso (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

El papel que jugaron las cantatas para mostrar a la comunidad evangélica que era posible hacer una música cristiana más contemporánea o moderna, haciendo uso de otros instrumentos que no sean necesariamente el órgano o el piano acústico, fue muy importante. Si sumamos este último punto a los dos puntos mencionados anteriormente, puedo afirmar que el terreno o el escenario se encontraba preparado para poder ir incorporando música de corte más popular contemporánea y otros instrumentos musicales dentro de la liturgia de la iglesia ACyM de Lince.

3.2.3.2. Estrategias de negociación.

La entrada de instrumentos como el bajo eléctrico, en primer término, y la batería en segundo, dentro de la liturgia de la iglesia ACyM de Lince, de manera permanente, se produjo justamente después de la cantata El Testigo. Aproximadamente en el año 1984, el bajo eléctrico se empezó a usar dentro de las liturgias dominicales, primero en los cultos evangelísticos de las noches. Oscar Zamora quien ya empezaba a congregarse en dicha iglesia recuerda “hasta que por fin nos dieron el bajo”, aunque “siempre seguíamos tocando himnos acompañados con piano u órgano, pero ahora también con el bajo eléctrico”. En cuanto a la batería, esta se introdujo por acción directa de Humberto Lay, pastor titular de la iglesia por aquel entonces. Lay, tomó esa decisión después de vivir una experiencia diferente en una iglesia en el extranjero durante uno de sus viajes:

El año 1985, viajé a Brasil, y asistí a una iglesia de las Asambleas de Dios en Rio de Janeiro y fue un culto extraordinario para mí. Primera vez en mi vida que escuchaba lo que era cantar en el Espíritu, tuve una impresión muy fuerte. Ahí había piano, guitarra, bajo y batería, y entonces en mi ingenuidad, yo pensé que eran los instrumentos los que ayudaban a esa atmósfera tan extraordinaria para mí. Regresé y cuando viajé a Estados Unidos me compré una batería, yo fui el que introduje la batería en la iglesia Alianza, lo compré pensando en la iglesia (H. Lay, comunicación personal, 2019).

Oscar Zamora comenta que cuando el pastor Lay regresó de dicho viaje, lo llamó y le dijo que había visitado una iglesia en el extranjero y había observado que en el culto tocaban la batería, pero de una manera muy sobria y que le había encantado. Le pidió que se encargue de conseguir un baterista que pueda tocar en la ACyM, pero que tenía que tocar de manera muy sobria en los cultos. Por su parte Francis Castañeda recuerda:

Los cambios se dieron los años 1984 y 1985 con la entrada del bajo eléctrico y la batería. La guitarra eléctrica todavía no, en todo caso muy tímidamente, siempre sin efecto, muy limpia, y nunca como un instrumento guía, siempre el piano guiaba, todo giraba alrededor del piano musicalmente hablando. Al comienzo se cantaba el mismo repertorio, es decir los mismos himnos, pero con estos nuevos instrumentos (F. Castañeda, comunicación personal, 2018).

Esta forma de ir introduciendo poco a poco los nuevos instrumentos musicales en la práctica musical durante la liturgia fue una de las estrategias con las que se llevaron a cabo, siempre pensando en no generar una impresión muy fuerte o un impacto contraproducente, si se quiere, en la congregación, acostumbrada por muchos años a cantar himnos acompañados solamente con un órgano o un piano. Francis Castañeda recuerda que “esa fue la manera en que se hizo, fue estratégico, porque si tú de frente cambias el repertorio y los instrumentos, hubiera sido demasiado chocante”.

Aun así, Saúl Gutiérrez me comentó que cuando se empezó a utilizar la batería dentro de la liturgia de la iglesia ACyM, mucha gente lo consideró un instrumento no apropiado:

La batería era parte vital en los grupos rockeros, entonces no era un instrumento “santo”, ese era el pensamiento de la gente religiosa de ese tiempo...porque lo asociaban con los grupos de rock, creían que era “del diablo” (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2019).

Parte de esta estrategia en la introducción de estos nuevos instrumentos musicales en la liturgia, también se puede advertir en la manera en que se tuvo que introducir a la guitarra eléctrica, pues este instrumento no podía ser ejecutado con ningún efecto que distorsione su sonido. Aldo Linares me mencionó que “la guitarra siempre tenía que tocarse limpia y sin efectos” y Saúl Gutiérrez me comentó que la batería tenía que tocarse “de forma no escandalosa”. Al entrar a un espacio sagrado, estos instrumentos tenían que “sacralizarse” de alguna u otra manera. Fernando Torres lo explica así:

La batería tenía que ser con un toque sobrio, decente, bien de salón y la guitarra con ningún efecto que distorsione su sonido. Era como que cualquier música que entraba en la iglesia tenía que pasar un poco esa “limpieza”, esa “sacudida” para que pueda entrar (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Los instrumentos musicales se convertían en una especie de símbolos. Mientras que el bombo andino, la pandereta, la guitarra acústica, el piano y el órgano eran “instrumentos espirituales”, por otro lado, la batería y la guitarra eléctrica eran “instrumentos del diablo” por la asociación que estos últimos tenían con la música rock.

Otro aspecto importante en esta estrategia de negociación que colaboró para el cambio del repertorio y el uso de estos nuevos instrumentos, fue la introducción de los coros carismáticos y de las canciones de corte popular o comercial. Estas canciones, que ya se cantaban en ocasiones informales como los “aires libres” y los campamentos de jóvenes, también se empezaron a cantar tanto en las reuniones juveniles como en las reuniones de oración de los días miércoles en la iglesia:

En ocasiones informales, reuniones de jóvenes y en la reunión de los miércoles se cantaban los coros, canciones populares. El que ayudó mucho a esta fusión fue el cantante Dany Berrios⁴⁴ porque empezó a sacar canciones diferentes, tipo balada (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Aldo Linares quien tocaba el piano por aquellos años cuenta cómo es que estos coros afectaban a las personas que asistían los días miércoles al culto de oración, “nos dimos cuenta que la gente cuando cantaba coritos los días miércoles, podíamos hacer un popurrí de 10 ó 20 coritos y la gente estaba totalmente conectada. Se conectaba incluso más que con los himnos” (A. Linares, comunicación personal, 2019).

Cuando Linares dejó la dirección musical en 1985 para ir a otra sede de la ACyM, Pablo Espinoza, quien ya había tenido ese cargo entre los años 1973 a 1980, retomó dicha labor. Él comenta que los días miércoles tocaba en la iglesia los coros y las canciones que la gente quería cantar, pero que él no permitía que se canten en la liturgia del día domingo por considerarlas “canciones muy simplonas en música y en texto”. Tampoco aceptaba que se toque la batería en todos los himnos el día domingo, era él quien determinaba en que himnos se tocaba. No obstante, pese a tener una educación musical cien por ciento clásica, tuvo que entrar por necesidad a lo más contemporáneo, “pues me tenía que poner a la altura, a la gente –la congregación– también le gustaba lo contemporáneo, así como les gustaba cuando ponía a Handel, Bach o Mozart” (P. Espinoza, comunicación personal, 2019).

Sin embargo, también hay que mencionar a otros actores importantes: los misioneros procedentes de Norteamérica, puesto que desempeñaron un rol esencial en esta transición o cambio del paradigma musical en la liturgia. Estos misioneros llegaban del extranjero con los últimos

⁴⁴ Danny Berrios es considerado como uno de los músicos y cantantes que tuvieron un papel importante como precursores de la música cristiana contemporánea en español. Publicó su primer disco el año 1982.

casetes de música cristiana producidos por esas latitudes y los propalaban dentro de la iglesia a la cual llegaban a realizar su labor misionera. Tal como explica Aldo Linares, “los misioneros me traían los casetes de Maranatha Music y me las entregaban, todo el material me lo traían, casetes, partituras” (A. Linares, comunicación personal, 2019).

De las declaraciones de Linares se puede concluir que la industria musical cristiana que se había originado en Estados Unidos a comienzos de la década de 1970 –explicada brevemente en un subcapítulo anterior– ya empezaba a llegar a nuestro país. La música propalada por esta nueva industria empezaría a influenciar en gran medida a los músicos de la iglesia evangélica. Ejemplo de ello es la serie de grabaciones de *alabanza y adoración* en español que Maranatha Music empezaría a publicar a partir del año 1982, titulados "Quiero Alabarte" que significó el inicio de un nuevo tipo de *alabanza y adoración* más actual y moderno para muchas iglesias de nuestra ciudad. El primer disco de esta serie fue "Quiero Alabarte I" el cual incluía traducciones de canciones como "Canta Aleluya", "Busca Primero", entre otros. Todas estas nuevas canciones también contribuyeron a cambiar la *alabanza y adoración* de las congregaciones evangélicas.

Algunos pocos años después, las grabaciones realizadas en países centroamericanos –mencionadas al inicio de este capítulo– también se empezaron a ofrecer en nuestro territorio de tal manera que el repertorio musical para la liturgia se amplió, sin embargo, estos discos se convirtieron, de alguna manera, en “normativos”, es decir, se empezaron a tocar las canciones exactamente igual a las grabaciones, produciéndose así una mimetización musical.

No obstante, tal como me mencionó Linares, este cambio en el paradigma musical dentro de la liturgia significó poder empezar a incluir géneros musicales populares contemporáneos e incorporar otros instrumentos además del órgano y el piano, lo cual significaba un avance, “otros

se quedaron solo cantando himnos, esas cosas, que no es malo, pero ya el mundo estaba cambiando” (A, Linares, comunicación personal, 2019).

Como se puede apreciar, la apropiación de la música popular contemporánea y sus instrumentos musicales dentro de la liturgia evangélica fue un proceso que tuvo varios frentes en el que participaron activamente –en mayor y menor medida– tanto directores musicales, músicos, pastores y misioneros por un lado, y la congregación por el otro. Estas canciones diseñadas en base a los géneros musicales populares, comerciales y modernos fueron insertadas progresivamente dentro del culto evangélico de forma estratégica. Asimismo, esta nueva música cristiana es el resultado de varios móviles como son la búsqueda de una “intimidad con Dios”, la creatividad e inquietud de los compositores y músicos, la modernidad, la búsqueda de una “frescura” que no era tan evidente en el culto evangélico de ese entonces, la ruptura de los paradigmas estéticos musicales tradicionales, la naciente industria musical cristiana y su fuerza mediática dentro de la comunidad evangélica, entre otros.

3.3. La apropiación de géneros musicales “satánicos” y “carнаles”

La iglesia evangélica de nuestro país no estuvo exenta de esta transformación en el paradigma musical litúrgico, que fue propiciada gracias a diversas influencias recibidas, tanto locales como translocales, y que ha llevado a muchas de estas congregaciones a apropiarse de diferentes géneros musicales con “aires comerciales”. Esta apropiación musical, originó que se comenzará a debatir que tan legítimo era dejar de cantar los himnos tradicionales con toda su riqueza lírica, melódica y armónica, pues para algunos sectores conservadores la apropiación de estos géneros musicales significaba, por un lado, la sumisión a la música comercial, tal como afirma Pablo Espinoza:

[La música cristiana] se llenó más del comercialismo, porque esta música vende y gusta a la gente...se ha rendido a lo comercial, hacia lo que a la gente le gusta consumir, han devaluado el texto, o sea, el texto de los himnos consistentes se ha devaluado por: “yo te alabo”, “yo te adoro”, “tú me amas”, “yo te amo”, “si Señor”, “estoy aquí”, esas nimiedades a mí no me gustan...a mí me da mucha pena que la música cristiana se haya comercializado, haya devaluado su calidad musical y literaria (P. Espinoza, comunicación personal, 2019).

Pero, por otro lado, como ya he mencionado, para el ala más conservadora significó la entrada del “mundo” a la iglesia y una invitación a “prácticas inapropiadas y carnales” en la casa de Dios. Hay que tomar en cuenta, que el canto de los himnos se solía realizar sentados en las bancas, sin mayor efusividad, sin aplausos y de manera muy solemne como afirma Ana Assen, esposa del pastor principal de la iglesia Emmanuel quien congregaba en la ACyM por el año 1986 aproximadamente:

En la ACyM, la música era mucho más formal, más himnos... en los cultos de la mañana no palmeábamos, ni levantábamos las manos, era más serio y apagado, no había mayor expresión, solamente eran cantos, no había la libertad de expresarte como tú lo sentías (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Las expresiones corporales no eran posibles con el cántico de himnos, pues el aspecto rítmico no era tan importante en esta forma musical que privilegiaba la melodía, la armonía y la letra. Sin embargo, la apropiación de la música popular trajo consigo nuevas prácticas durante su performance. Ahora era posible tener mayor libertad para expresarse, por ejemplo, las personas podían cantar de pie, podían palmear siguiendo el ritmo de la canción, podían levantar las manos y, sobre todo, ahora también podían mover su cuerpo al ritmo de la música que estaba siendo

ejecutada. El pastor Lay me comentó que, en base a la observación, desarrolló una manera muy práctica de discernir cuando una música ayudaba al espíritu y cuando no:

Yo tenía un concepto muy pragmático, no teórico ni doctrinal: cuando una música te hace mover la parte inferior del cuerpo es mala y si te hace mover la parte superior es buena. En base a observar. En la música del mundo, cuando una música es muy sensual, ¿qué es lo que mueve una mujer en sensualidad? las caderas, igualmente el hombre. En la alabanza a Dios no puede entrar la sensualidad, por eso yo hacía esa distinción, una forma práctica de diferenciarlo. Una música que puede ser espiritual que ayuda al espíritu, y una música que, más bien, despierta sensualidad en las personas (H. Lay, comunicación personal, 2019).

Ante este escenario, la iglesia evangélica se vio en la posición y en la necesidad de encontrar un sustento bíblico o teológico que pueda sostener y justificar la apropiación de esta nueva música dentro de su liturgia, pues además entre estos géneros musicales contemporáneos que habían entrado a la iglesia se encontraba el rock. Este género musical había sido duramente sancionado en la comunidad evangélica, experiencia que me mencionó Fernando Torres:

De hecho, en las reuniones de jóvenes nos pegaban una lavada de cerebro con el tema de la música rock, lo que llamaban el *backward masking*⁴⁵, la música al revés, nos hablaban de todo, de Janis Joplin, de Led Zeppelin, de ACDC, de Alice Cooper, de toda esa mancha brava y nos enseñaban que había tipos de música que sí y tipos de música que no (F. Torres, comunicación personal, 2019).

El pastor Gilbert Rodríguez también confirmó esta idea que se tenía de la música rock, pues me comentó:

⁴⁵ El *backmasking* es una técnica sonora en la cual los sonidos son grabados a la inversa sobre una pista musical planeada para ser tocada hacia adelante. Es un proceso premeditado, que ha sido causa de muchas controversias, especialmente relacionadas con los mensajes subliminales en la música rock.

Yo vengo de la escuela [de la iglesia evangélica] donde nos decían que el rock era satánico (...) en mi época, la guitarra eléctrica era un instrumento del diablo, y cuando llegó la batería, dijeron que “el mundo entró a la iglesia” (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Ante estas afirmaciones entonces ¿Cómo fue posible que un género musical que era mal visto en la iglesia y al que se le acusaba de ser mundano y hasta satánico, ahora esté siendo utilizado para alabar a Dios dentro de la liturgia? ¿Qué justificación o sustento doctrinal se encontraba para la apropiación de estos diversos géneros musicales en la iglesia evangélica?

3.4. La música es de Dios y satanás un usurpador

La gente comenzó a darse cuenta que la música no le pertenece al enemigo, esa enseñanza empezó a mellar y cambiar los paradigmas que habían en cuanto a ese tema.

Al menos en lo personal, eso fue lo que liberó un poco mi mente...
poco a poco entendí que la música le pertenece a Dios.

(F. Torres, comunicación personal, 2019)

Al conversar con mis entrevistados, pude notar que las justificaciones que encontraron para la apropiación de los diferentes géneros musicales modernos son diversas. No obstante, un argumento con el que la totalidad de mis entrevistados coincidieron, es el que “la música es creación de Dios”. Esta posición parte de la premisa de que Dios, como ser supremo, es el creador de todo el universo, y, por lo tanto, creador de la música, que fue creada, además, para alabarle y darle “gloria”. Esto pone al ser humano en la posición de únicamente “descubridor”. En otras palabras, desde esta particular perspectiva, el hombre ha ido y va descubriendo, a lo largo de la humanidad y de la historia, los sonidos, las notas, los ritmos, los géneros musicales, etc. sin embargo, estos ya existen de antemano porque Dios los ha creado. Esta afirmación, por ejemplo, fue argumentada por uno de mis entrevistados, el pianista y compositor Fernando Torres: “desde

el momento que yo creo que Dios es el que crea la música, los géneros le pertenecen, el hombre solo los ha descubierto, tal como las notas musicales o los acordes” (comunicación personal, 2019).

Bajo esa lógica, si Dios es el creador de la música, entonces sería lícito poder utilizar dentro de la liturgia cualquier género musical con el propósito de poder “alabar y adorar” a Dios:

Yo creo que se puede tocar cualquier tipo de género musical dentro de la liturgia. Dios creó la música, el hecho de que el diablo haya tergiversado eso, no significa que no sea creación de Dios. Para mi es importante el mensaje que se da a través del estilo [musical], todo es inspirado por Dios (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Esta última declaración también saca a la luz otro argumento que muchos de mis entrevistados afirmaban y que complementa al ya mencionado: Dios es el creador de la música, pero el diablo la corrompió y la tergiversó para sus fines:

Lucifer era músico y se ha metido en la historia de la música desde el principio y siempre ha alentado a sus “marionetas” a crear cosas que en realidad promuevan la carne, desde el principio en la biblia y en la historia del cristianismo también (A. Linares, comunicación personal, 2019).

Otro argumento que también me transmitieron mis entrevistados es que la música en sí misma, en tanto creación de Dios, “es neutral” y que todo depende de cómo la utilices y del contenido que tenga. En ese sentido, la música es solamente un instrumento que puede ser usado o para el bien o para el mal, porque cualquier género musical *per se* no tiene un contenido moral inherente:

La música es creación de Dios, no hay géneros, ni música, ni instrumentos satánicos, ni mundanos, no creo eso, por más que escuche metal cristiano y al cantante gritando, no podría decirte que el

género sea satánico, el cantante tal vez, pero el género no (B. Salazar, comunicación personal, 2019).

Yo creo que ahora somos más libres, la religiosidad es terrible, por ejemplo, antes un pastor decía que el televisor era la caja del diablo (...) yo puedo decir que un móvil porque me lleva a internet es un “instrumento del diablo” porque veo pornografía, pero para mí puede ser una bendición porque puedo conectarme con el mundo entero y escuchar los mensajes de Dios y la música que están sacando los nuevos músicos *salmistas*⁴⁶. Es depende de para que lo uses, el ritmo en sí no es malo, es para que lo usas, y con qué contenido lo usas (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Yo parto por este principio: la música no es mala, la música fue creada por Dios, y no es mala ni es buena, y los géneros musicales no son malos, me parece que el problema está en el contenido, en lo que la música comunica, entonces si la música comunica un mensaje tóxico, entonces yo no diría que la música es mala, yo diría más bien: “no te malees, esa canción es tóxica” (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Por otro lado, algunos, como Oscar Zamora tienen la posición de que no existe la música “neutra”, por el contrario, lo que existe es música con propósito, que puede ser la música cristiana, la música del mundo y la música satánica:

En la teología del culto yo enseñaba que la música la ha creado Dios (...) El principio es que no hay música neutra, la música que Dios ha creado es para su alabanza y adoración, eso no es neutralidad es propósito, pero como cristianos somos también ciudadanos, ¿qué significa eso?, que hay música que no es del diablo, pero que tampoco es de la iglesia; es una música que en su sentido más aséptico es música del mundo, como el himno nacional, por ejemplo. La música del mundo no es música del diablo como la música satánica, por ejemplo, ahí hay un propósito satánico. Hay que saber qué es lo que le agrada a Dios, básicamente es el texto y la intención del espíritu (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

⁴⁶ *Salmistas* es el término con el que algunos evangélicos denominan a los cantantes cristianos.

Por otro lado, en cuanto a la noción que se tenía en ese entonces sobre la música rock, Aldo Linares considera que “ese pensamiento estaba inducido por la tradición evangélica, por los pastores y por los teólogos” sugiriendo que no necesariamente era bíblico y que más bien era un pensamiento humano. El pastor Gilbert Rodríguez también comparte esa idea:

Creo que muchos líderes confundieron el temor a Dios con sus miedos personales, en que su liderazgo podía, de alguna manera, no ser próspero o productivo, y entonces en la eclesiología y doctrina de la iglesia, se metieron muchos parámetros y reglas que no existen en la biblia (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Esta idea de que la música rock era “música satánica” y los instrumentos como la guitarra eléctrica y la batería, asociados a este género, eran “instrumentos del diablo” (G. Rodríguez, 2019, comunicación personal), estaba construida en base a la sospecha, presunción y falta de conocimiento bíblico de los líderes de aquel entonces. Hay que recordar que este cambio en el paradigma musical de la iglesia evangélica fue un proceso nunca antes ocurrido en nuestro país y al ser una experiencia totalmente nueva, evidentemente, generaba cierto temor entre las autoridades de esta iglesia, lo que los llevó a tomar esa postura; como me mencionó el pastor Saúl Gutiérrez, “muchas veces aquello que se desconoce se rechaza” (2019).

La justificación bíblica para el uso de los instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, la batería, el bajo eléctrico, los teclados y sintetizadores se encontró en el Salmo 150, donde la biblia exhorta a alabar a Dios con instrumentos de música como afirma una de mis entrevistadas:

...si vamos a la biblia encontramos que dice que usemos panderos y todos los instrumentos habidos y por haber que existían en ese tiempo, yo pienso que se puede usar todos los instrumentos y en la palabra [la biblia] lo encontramos (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Justificación que también es afirmada el pastor principal de Emmanuel:

Todo lo que respira alabe al Señor, y en ese tiempo, el Salmo 150 habla acerca de alabarlo con instrumentos de vientos, de cuerdas, hablaba de todos los instrumentos conocidos en esa época. Es lo mismo ahora, ¿Por qué no usar todos los instrumentos en nuestra alabanza? (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Por otro lado, la religiosidad era un elemento muy fuerte en el cristianismo evangélico de algunas iglesias conservadoras por aquellos años⁴⁷. Se consideraba que el creyente evangélico debía que separar muy bien lo sagrado de lo profano, basándose en algunos versículos de la biblia en los que se menciona que “no amen al mundo ni nada de lo que hay en él”⁴⁸ así como “no se amolden al mundo actual”⁴⁹. Estos conceptos incidían fuertemente en la manera de valorar a ciertas prácticas, entre ellas la música, muchas veces de forma radical. Fernando Torres afirma:

El mayor temor de los pastores era compararse con el mundo, lo que ellos llaman lo “secular”, o sea, se supone, se entiende por la biblia, por la historia y tradición de la iglesia, que se tiene que cuidar de todo lo que es lo “mundano”. Todo me es lícito, más no todo me conviene, todo lo puedo hacer más no todo edifica. Y hasta cierto punto, tenían algo de razón, al menos para la época, porque si escuchabas la música del mundo, la letra y el contenido era pues nada que ver con Dios, entonces y si tu llevabas eso a la iglesia pues como que era lo mismo (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Por su parte, Oscar Zamora afirma que esta separación que debía de existir entre lo sagrado y lo profano propiciaba en el creyente una falta de diferenciación, lo cual originaba que se

⁴⁷ Y todavía lo es para algunas iglesias más conservadoras y fundamentalistas

⁴⁸ 1Juan 2:15 (Nueva Versión Internacional)

⁴⁹ Romanos 12:2 (Nueva Versión Internacional)

sancionen a todos los instrumentos o géneros musicales que no eran para Dios como contrarios a Él:

El problema está en que como “cristianitos” tendemos a meter todo en un mismo saco, si no es de Dios, todo lo demás es del diablo, pero tenemos que aprender a discernir, a discriminar qué es para Dios y qué no es para Dios y que no necesariamente es para el diablo (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

Por otra parte, para el pastor Lay, el asunto pasa por analizar qué efecto produce la música rock en la congregación, para luego, en base a ello, determinar si es válido poder incluirlo como un género musical apropiado dentro del culto evangélico:

De repente el rock ya no produce hoy día el efecto que producía en aquellos años o puede ser que siga siendo malo y, sin embargo, ya pues, la iglesia se rindió y lo acepta el día de hoy, eso habría que analizar. Lo que hay que analizar es si una música rock clásico ¿sirve hoy día como vehículo para alabar y adorar a Dios o no? Ahí está la cosa (H. Lay, comunicación personal, 2019).

Sin embargo, el pastor Lay considera más importante el efecto que produce la música en las personas y eso, desde su punto de vista, ello depende de la cultura:

Si para un pueblo determinado esa música le ayuda y le permite expresarle a Dios lo que en su fe quiere decirle. Por ejemplo, en el himnario de la Alianza Cristiana había un himno que era la melodía que cantaban las cervecerías alemanas que le habían puesto letra cristiana y como nosotros no sabemos nada porque somos de otra cultura, era un excelente himno, así que no es tanto el origen, sino que efecto produce en las personas (H. Lay, comunicación personal, 2019).

3.4.1. La expropiación de la música popular contemporánea.

Una idea que también me transmitió uno de mis entrevistados para justificar el uso de los géneros de la música popular contemporánea, y que presentaré a continuación, fue que la música, en tanto creación de Dios, le pertenece a sus hijos, sin embargo, el diablo fue muy astuto en adueñarse, apropiarse y distorsionar algo que no le ha pertenecido nunca por derecho propio. De esta forma, lo único que ha hecho la iglesia evangélica, como hijos de Dios, es expropiarle a Satanás lo que nunca fue de él:

Partimos de la premisa de que Dios es el creador de la música y lo que el “enemigo” está haciendo es usurpar, está usando lo que no le pertenece para sus fines, entonces nosotros le decimos: un momentito esto no es creación tuya, esto tú lo has descubierto y lo estás usando para tu conveniencia y yo agarro y te lo quito, lo cual es expropiar, te lo expropio para yo usarlo como debería usarse (F. Torres, comunicación personal, 2019).

Esta última declaración revela algunos puntos importantes sobre la percepción que tienen los evangélicos con respecto a la temática presentada en este subcapítulo de la tesis. Primero, revela que algunos evangélicos consideran que este no es un caso de apropiación musical, sino, de expropiación musical a un personaje a quien consideran un enemigo. Segundo, dentro del marco de esta percepción el enemigo es Satanás, quien, además, es un usurpador que continuamente utiliza la música –que no le pertenece, porque él no la creó– para sus intereses. Tercero, al arrebatarse la música a Satanás, esta usurpación es vencida por los evangélicos, quienes consideran tener la forma apropiada y correcta de cómo es que debe usarse la música, que no es otra que para alabar a Dios y comunicar un mensaje de esperanza, marcando, de esta manera, un claro contraste con el uso que se hace de la música en el mundo secular.

Como puede observarse, dentro del discurso evangélico existen diferentes argumentos para justificar el uso de la música popular contemporánea dentro de la liturgia. Esta justificación en algunos casos, ha sido enseñada, transmitida y luego repetida por diferentes miembros del liderazgo. Hay puntos en los que coinciden como, por ejemplo, el argumento que la música es creación de Dios y hay otros puntos en los que divergen, como, por ejemplo, para algunos la música no tiene una carga moral inherente, siendo neutral y para otros no. Estas justificaciones algunas veces son interpretadas a partir de algunos versículos de la biblia –divino– y otras veces a partir de un razonamiento y lógica muy personal –humano–. Sin embargo, hoy en día en algunas congregaciones evangélicas como el caso de la iglesia Emmanuel, esta justificación parece ya estar superada, es decir, en la actualidad ya no es un problema la apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica, sino que en muchos casos, ahora el problema se ha trasladado en definir cuál sería el género musical –rock, pop, latin, música electrónica, reggaetón, dembow, entre otros– más auténtico o el más indicado para poder llevar a la congregación a un “encuentro con Dios” dentro del culto. Exploraré este tema en el siguiente capítulo de mi tesis en base al trabajo de campo y a las entrevistas realizadas a diferentes actores de la iglesia Emmanuel de San Isidro.

Capítulo 4: Performance y Autenticidad Musical en Emmanuel

4.1. Observación Participante

Basándome en el trabajo de campo etnográfico realizado, la observación participante y las entrevistas a diferentes autoridades y actores religiosos: pastores, directores, músicos, y cantantes de la iglesia Emmanuel, en el siguiente apartado describiré la reunión⁵⁰ que se realiza los días domingos en esta iglesia considerando su estructura, sus rasgos distintivos, su música, su público, etcétera.

4.1.1. La liturgia dominical en Emmanuel.

Cada domingo, la iglesia Emmanuel abre sus puertas a miles de personas que asisten a sus seis reuniones –cuatro por la mañana y dos por la tarde– para “conocer más de Jesús”⁵¹. Cada reunión tiene una duración de aproximadamente una hora con veinte minutos, y consta básicamente de dos grandes partes: música y predicación de la palabra de Dios. De esta manera, la música en la reunión de esta iglesia constituye una de las principales actividades rituales, y ocupa, por lo general, hasta el treinta por ciento del tiempo destinado al servicio religioso. Al respecto, el pastor principal de esta iglesia afirma que “la música siempre ha tenido mucha importancia en esta iglesia, siendo uno de los dos pilares junto con la predicación de la palabra” (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Mi experiencia ha sido que, para tener acceso a una de las reuniones dominicales de Emmanuel, el asistente tiene que hacer cola por lo menos veinticinco minutos en el frontis de su

⁵⁰ Usaremos la palabra reunión para referirnos al culto, pues en esta iglesia han desechado este último término.

⁵¹ Esta frase en particular es utilizada en todos los videos y anuncios de esta iglesia, así como por algunos de sus pastores.

local ubicado en la avenida Javier Prado, sobre todo, si asiste a las reuniones de las 11:00 am o de las 12:30 pm donde el flujo de gente es bastante considerable. No obstante, la “experiencia religiosa” empieza desde ese preciso momento, ya que al que asiste por primera vez, los anfitriones de la iglesia le ofrecen una taza de café y procuran hacerle sentir lo más cómodo posible; incluso le invitan a formar parte de una fila especial con otras personas que asisten por primera vez para que puedan ser los primeros en ingresar al auditorio.

Ya dentro del auditorio, lo primero que llama la atención es la oscuridad del recinto, pues además de las paredes negras, hay una iluminación muy tenue, pareciera que uno estuviera asistiendo a un concierto o espectáculo musical. Pueden observarse en el escenario instrumentos musicales como la batería, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el sintetizador. También llama la atención la gran pantalla led –similar al que se usa en los conciertos de artistas internacionales– que abarca casi todo el fondo del escenario, donde se encuentra proyectado el logo de la iglesia. Por otro lado, un elemento que se añade a toda esta atmósfera creada, es la música de fondo que va sonando mientras la gente aún se acomoda y espera sentada el inicio de la reunión, generalmente son las canciones de algún disco cristiano foráneo o canciones producidas por el equipo de música de esta iglesia⁵².

En cuanto a la infraestructura, se puede observar una gran inversión en equipos de luces profesionales y en equipos de sonido, pues cuentan con lo último en tecnología como macs, ipads, dimmers y consolas digitales, así como parlantes line array y un sofisticado sistema de monitoreo de audio llamado “in ears”. Además, un dato importante es que el templo está acondicionado acústicamente y estéticamente mediante el uso de un cielo raso de madera, alfombras y tapizones, lo que ayuda a eliminar los rebotes y a tener un mayor control del sonido.

⁵² Emanuel ha lanzado 6 producciones discográficas, tres de ellas en los últimos cuatro años.

Un minuto antes de empezar la reunión, se proyecta en la pantalla led un video con música que de alguna manera “anuncia” el comienzo de la reunión. Esta empieza propiamente cuando el cantante o la cantante principal –conocidos en esta iglesia con el nombre de presidentes, porque su labor es la de presidir el tiempo de canciones– músicos y demás vocalistas acompañantes, generalmente una soprano, una contralto y un tenor, salen al escenario desde el backstage e invitan a la congregación a ponerse de pie y a cantar junto con ellos. Estos cantantes están vestidos con ropa casual: jeans pitillos, jeans rasgados, polos, zapatillas, etc. incluso hay músicos que hacen uso de aretes o de barbas al estilo de los “hipster”. En cuanto al papel de los músicos el investigador José García Méndez asegura:

La importancia de músicos y cantantes es relevante por varias razones, entre ellas, atraer a nuevos conversos, generar una imagen amable, cordial y jovial de las iglesias evangélicas, así como propiciar la difusión de los valores y creencias de cada doctrina, amenizar y aligerar los servicios. (García, 2016, p. 230)

No hacen ningún tipo de oración para dar inicio a la reunión, lo cual puede resultar insólito ya que se trata de un espacio religioso. Renato Jara, director musical de Emmanuel comenta:

Las canciones son oraciones a Dios. No hay que ser tan ceremoniales ni legalistas, queremos ser más frescos. No es necesario orar con la congregación. Nosotros creemos firmemente que nuestras canciones son oraciones, la misma música tiene el poder de calmarte y conectarte, se ora de esa manera (R. Jara, comunicación personal, 2018).

Considero, en base a estas declaraciones, que Emmanuel busca presentarse como una iglesia comprensiva, incluyente y tolerante. Distanciándose de la idea de ser religiosos, formalistas o rigurosos, y para ello, la música resulta ser una herramienta muy útil, pues las canciones se convierten en una suerte de “oraciones modernas o no tradicionales”, donde las personas ya no

necesitan cerrar los ojos, arrodillarse y juntar las manos. Desde otro ángulo, sus declaraciones también me permiten concluir que las autoridades de esta iglesia comprenden muy bien el poder inherente que posee la música para afectar el alma o el ánimo de las personas.

El tiempo de canciones⁵³ es un bloque que forma parte del programa de la reunión, debido a ello, está totalmente cronometrado, incluso los cantantes tienen una pantalla led de 36 pulgadas colocada estratégicamente frente de ellos con un conteo regresivo para que puedan monitorear el tiempo que les queda para concluir con las canciones antes de dar paso a otra parte de la reunión.

Gilmer Fernández baterista y actual director creativo de esta iglesia comenta:

Hoy en día lo que Emmanuel tiene como tiempo de música es básicamente como parte de un programa que va transmitiendo un mensaje, porque tiene un contenido, unas letras que nos llevan a alabar, a adorar a Dios [...] creemos que siempre hay una palabra que va a través de las canciones. Sin embargo, de todas maneras, el tiempo de canciones es parte de un programa y desde que ya está delimitado con un tiempo, solamente 25 minutos de música, entonces corresponde a un programa (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

En mis visitas a las reuniones pude notar que generalmente son cinco canciones las que se cantan, tres canciones con un ritmo rápido y alegre al que ellos llaman “alabanzas” y luego dos canciones lentas, más íntimas y reflexivas, a ese tipo de canciones se les conocen usualmente con el nombre de “adoración”. Adicionalmente, antes de dar paso a la predicación siempre se canta una canción más para acompañar el tiempo de la ofrenda o donaciones, así me manifestó Jara: “el tiempo de canciones es de 25 a 30 minutos como máximo, con un total de 5 canciones y una canción más para las ofrendas” (R. Jara, comunicación personal, 2018).

⁵³ En esta iglesia se utiliza el término “tiempo de canciones” en lugar de “alabanza y adoración” para definir al bloque musical dentro del culto.

Regularmente durante las alabanzas se puede observar gran entusiasmo y alegría, la gente participa activamente cantando a gran voz, saltando, gritando o palmeando, se trata de un tiempo de fiesta. Aunque esta participación puede variar dependiendo de la reunión, por ejemplo, en la primera reunión de las 7 de la mañana cuya asistencia está compuesta, sobre todo, por gente adulta mayor, el entusiasmo en las canciones rápidas pasa casi desapercibido, incluso muchos no cantan pues aparentemente se les dificulta seguir la rítmica de este tipo de música moderna, rápida o movida, sin embargo, en las canciones lentas de estilo balada pop, sí se puede notar ese tipo de participación. Para este fin, resulta de gran ayuda para la congregación que en todo momento las letras de las canciones sean proyectadas en la pantalla led gigante. La proyección que es muy colorida, va al ritmo de la música que se está ejecutando, y está diseñada digitalmente con diversos tipos de letras, formas y trazos muy vivos y modernos, llamando bastante la atención.

Durante el tiempo de canciones lentas, la atmósfera se vuelve más calmada, la gente se tranquiliza y empieza a entrar en un estado más reflexivo, de recogimiento y quebrantamiento, pues la idea es tener un momento de mayor cercanía e “intimidad con Dios”. No es raro ver que muchos creyentes derramen lágrimas durante este tiempo y que levanten las manos como si quisieran alcanzar el cielo o en señal de rendición a la deidad. Esto deja ver el compromiso que tienen los fieles con la acción ritual ya que en todo momento participan con dedicación y concentración. Esta calidad participativa de la música es importante en las expresiones actuales de adoración, pues resulta fundamental para atraer a los jóvenes a la iglesia. En cuanto a la participación musical, Thomas Turino afirma:

Sugeriría que la creación de música participativa conecta a las personas de manera más íntima y poderosa debido al compromiso interactivo compartido entre todos los participantes en la realización real de las actividades entre ellos. (Turino, 2008, p. 61-62)

Tomando esta noción de Turino, también se podría afirmar que las acciones compartidas, como el canto congregacional, conectan a las personas íntima y poderosamente, destacando el papel de la música en el fomento de un sentido de comunidad y experiencia compartida entre los creyentes.

La participación activa durante el tiempo de música en las reuniones tiene una explicación dentro de esta iglesia, así lo menciona el director musical de esta iglesia, “la música es un catalizador, un vehículo para conectar, para llevar un mensaje hacia Dios inicialmente. Genera un espacio entre Dios y la iglesia, te enfoca, te canaliza hacia Dios” (R. Jara, comunicación personal, 2018). Esto también me lo mencionó el pastor de esta congregación al manifestarme que “la música es un vehículo, un instrumento de conexión con Dios, para llevar a la iglesia o congregación a Dios, en rendición, en comunión” (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

De esta manera, la música dentro de esta iglesia tiene la funcionalidad de “rendir culto a Dios” siendo una vía muy efectiva para entrar en “contacto íntimo con Él”, y es debido a ello, que los creyentes se comprometen participando activa y profundamente en el tiempo de canciones, ya que para ellos es una manera de acercarse o “conectarse” con Dios.

4.2. Jerarquías musicales

La parte musical dentro de esta iglesia está a cargo de un equipo de músicos y cantantes voluntarios conocidos con el nombre de *equipo de música* –en esta iglesia en particular se refieren a ellos coloquialmente con la abreviatura: MINAD–, años atrás también los llamaban: *ministerio de adoración*, *ministerio de alabanza* o *ministerio de música*. Sin embargo, tal como me mencionó Ana Gutiérrez, esposa del pastor principal de Emmanuel, hoy en día los llaman *equipo de música* porque “sencillamente queremos ser más contemporáneos en la manera de comunicar nuestro mensaje” (A. Gutiérrez, comunicación personal, 2019). Los roles musicales están bien definidos

y organizados. Este equipo o ministerio está bajo la responsabilidad de un director ministerial quien se encarga de gestionar toda esta área de la iglesia, pero tiene a su lado a tres personas que lo apoyan para esta tarea: el encargado-coordinador de los músicos, el encargado-coordinador de los vocalistas y el ingeniero de sonido. A continuación, en base a las entrevistas realizadas tanto al director musical como al coordinador de músicos detallaré las jerarquías y responsabilidades de cada uno de ellos:

El director musical: es el máximo cargo musical-ministerial de la iglesia. Digamos que es lo que en la época colonial se conocía con el nombre de *kapellmeister* o maestro de capilla. Es el único músico de este ministerio que se encuentra en planilla y recibe un salario de parte de la iglesia. Tiene diferentes funciones y responsabilidades, entre ellas:

- Realizar un rol de servicio mensual⁵⁴ para programar a todos los músicos y cantantes voluntarios en las reuniones de los días domingos y de los días miércoles.
- Coordinar y decidir que canciones nuevas se van a interpretar dentro de la liturgia.
- Realizar las audiciones musicales a todos los interesados en pertenecer a este ministerio musical.
- Realizar entrevistas personales a los músicos y cantantes que pasaron satisfactoriamente la audición o evaluación musical.
- Decidir cuándo es que un integrante nuevo se encuentra apto para empezar a cantar o tocar en las reuniones de la iglesia.
- Encargarse de dirigir los ensayos generales-musicales de este equipo que se realizan todos los días viernes de 6 a 10 de la noche.

⁵⁴ Para realizar este rol utilizan una plataforma y aplicación digital de última generación llamada Planning Center. Para mayor información visitar <https://planning.center/>

- Toda la participación o performance musical del equipo de música, sea esta buena o mediocre, es atribuida a su gestión o responsabilidad.
- Representa a todos los miembros de este ministerio –es la voz de ellos– ante los pastores y líderes de esta congregación.
- Tiene que velar por la vida espiritual y el bienestar del alma de todos los miembros de su equipo. Es decir, también tiene una labor pastoral.

El coordinador de los músicos: su trabajo está más orientado al aspecto técnico-musical.

Entre sus responsabilidades y funciones tenemos:

- Producción musical en las reuniones dominicales y otros eventos.
- Equipamiento y capacitación musical a los voluntarios del ministerio.
- Soporte musical al equipo de post-producción audiovisual.
- Velar por el uso adecuado y el mantenimiento de los instrumentos musicales de manera correctiva y preventiva.
- Proveer de material musical y recursos al equipo de músicos. Se encarga de preparar los charts o cifrados –partituras musicales– para que los músicos puedan aprender las canciones.
- Organización de los voluntarios para el desarrollo musical en todas las reuniones donde se necesite músicos.
- Co-producción y planificación de eventos regulares y especiales.

El coordinador de los vocalistas: es el responsable de preparar los arreglos vocales a tres voces –para soprano, alto y tenor– y enseñárselas a todos los cantantes en los ensayos de voces.

El ingeniero de sonido: se encarga de manipular y operar los sofisticados equipos tecnológicos de audio y de trabajar en equipo con los músicos y cantantes para obtener la mayor calidad de sonido. Asimismo, se encarga de captar a nuevos voluntarios para esta función y de capacitar a todo el staff de sonidistas voluntarios para una labor más eficiente en esta área de la iglesia. El ingeniero de sonido de esta iglesia también es sostenido económicamente, siendo remunerado por su trabajo.

El equipo de música en esta iglesia involucra a 60 personas divididos en 24 músicos y 36 cantantes. La gran mayoría son jóvenes, pues en palabras del director musical “los mayores no tienen tiempo y no 'jalan' musicalmente”, es por ello, que el promedio de edad de este equipo es de 25 años⁵⁵, lo cual es una clara muestra del impacto y arraigo que tiene el área musical, sobre todo, en el público juvenil. Toda la labor musical que realizan los miembros de este ministerio dentro de la congregación es de manera voluntaria, por lo que no perciben remuneración alguna por tocar, cantar o hacer sonido, excepto los ya mencionados.

4.3. La performance musical: un encuentro con Dios o una presentación de canciones

Durante la performance musical en la reunión de Emmanuel, se puede observar sobre el escenario a un ensamble musical integrado por 4 músicos: un baterista, un tecladista, un bajista y un guitarrista; y 4 cantantes que generalmente son el presidente de culto –cantante principal–, una soprano, una alto y un tenor para poder realizar un trabajo vocal más completo y estético mediante armonías vocales. Además de cantar afinadamente y de estar vestidos casualmente, todos tienen la responsabilidad de irradiar y expresar alegría con sus rostros, para así contagiar e inspirar a la

⁵⁵ Datos proporcionados por el director musical de esta iglesia.

congregación durante el tiempo de canciones. La ejecución musical en vivo del ensamble es complementada con elementos de música electrónica como loops de percusión, synths pads, secuencias, sintetizadores y diversos efectos de sonido propios del estilo de música electrónica. Para este fin, hacen uso de pistas multitracks que un músico designado de la banda, en este caso el tecladista, lanza por medio de un ordenador portátil –una MacBook Pro– antes de cada canción como se puede observar en la imagen 6, lo cual ayuda a que la ejecución musical se escuche más completa, más profesional y, sobre todo, tal como suena en la grabación original de la canción que están cantando.



Imagen 6: tecladista con laptop. Fuente: Facebook de la iglesia Emmanuel.

Las canciones rápidas son cantadas una tras otra muy rápidamente y sin pausa entre ellas, ni bien termina una canción, la siguiente canción ya está empezando, sin embargo, en las canciones

lentas sí hay un poco más de pausa entre ellas, porque el carácter de ese momento ya es diferente, es por ello, que los cantantes ya no se mueven tanto ni muestran rostros alegres pues se pasa a un momento más reflexivo y eso se da a demostrar. En líneas generales, las canciones se mueven en diferentes tonalidades sean mayores o menores, sin causar ningún tipo de distracción a los asistentes.

Si bien existe, como ya se mencionó, una participación activa de los asistentes dentro de la reunión, siguiendo nuevamente a Thomas Turino, también existe un componente de presentación para estas reuniones. Al referirse sobre los conciertos y clubes como espacios o reuniones sociales a las que las personas asisten "porque les gusta estar con otras personas de ideas afines", Turino afirma que existen características contextuales en la presentación de la performance de un determinado estilo musical, "la presentación de un estilo musical dado crea un punto de apoyo alrededor del cual se pueden formar o mantener grupos de identidad dados" (2008, p. 61).

En ese mismo sentido, el ensamble de músicos que toca durante el tiempo de canciones presenta el género musical a un grupo de personas afines que comparten valores y creencias religiosas similares. La performance musical dentro de esta iglesia, por lo tanto, funciona de forma similar a un concierto, en el que la performance musical, en última instancia, actúa como un "punto de apoyo" para crear y mantener el grupo de identidad específico de los creyentes. La presentación del género musical fomenta la identidad de este grupo, mientras que la naturaleza participativa añadida de la música –mencionada en el subcapítulo anterior– compromete aún más a la congregación en una forma de adoración activa y expresiva.

4.3.1. El factor "secuencia".

Si bien el empleo de las pistas multitracks o las secuencias ha colaborado para tener una sonoridad musical similar a la grabación original, su uso ha generado ciertas discrepancias entre

el liderazgo de la iglesia. Para algunos, es una manera de preparar, planear y organizar la forma y estructura de las canciones, así como tener un mayor control del tiempo durante la reunión, tal como sostiene el director musical:

Todas las canciones son con secuencias, con una estructura musical. Si se repiten las canciones también se ensaya eso, no queremos que sea tan improvisado. Creemos que, así como se prepara una prédica, también se prepara la música (...) Se quiere hacer bien las cosas, con mayor orden, no improvisar nada, con el objetivo de administrar bien el tiempo, por eso tanto detalle (R. Jara, comunicación personal, 2018).

Para otros, como el actual director creativo, el uso de los recursos tecnológicos disponibles es un aspecto que no solo le interesa a Dios, sino que también es una forma de estar al día con la modernidad de la industria musical:

El hecho de avanzar y estar de la mano con la tecnología o dentro de lo nuevo que se experimente en la música, en mi opinión si le interesa a Dios. Y si la música, los efectos, los loops, los sintetizadores, y otros recursos más que usamos en este tiempo, son algo que funciona como una plataforma de lenguaje para comunicar cosas a nuestra gente y al mundo entero, pues yo creo que es importante seguir una línea que vaya siempre actualizándose (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

El actual coordinador de músicos tiene una explicación más pragmática para el uso de las secuencias:

Usamos secuencias porque el género [musical] que estamos haciendo ahora así lo demanda, no podemos tocar en vivo todo lo que suena, los músicos, al menos los tecladistas, tendrían que ser un tanto virtuosos para ello, por la cantidad y densidad de efectos y sonidos (C. Barrionuevo, comunicación personal, 2019).

No obstante, parece ser que, en algunos casos, se ha llegado al “extremo” de no tocar una canción de manera espontánea si es que no se ha preparado la secuencia para ser usada el día domingo, así me manifestó la esposa del pastor principal de Emmanuel:

Es absurdo que no se pueda tocar sin las secuencias, porque si tengo un bajo, un baterista, una guitarra y un teclado, pues omito la secuencia porque tengo los instrumentos básicos, pero no nos debería atar la secuencia (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Por otro lado, algunos de mis entrevistados también reconocen que el uso de las secuencias ha derivado en cierta rigidez musical como me mencionó el mismo coordinador musical:

He visto que usar secuencias genera dependencia en los músicos y les limita la capacidad musical individual en cierta forma, porque en las secuencias ya suenan muchos instrumentos. Antes sin secuencias podías hacer más arreglos (C. Barrionuevo, comunicación personal, 2019).

En esa misma línea, Christians Alvarado director creativo de Emmanuel hasta junio del 2019, también me comentó que tanto él como Renzo Ángeles –director de cultura– no querían “estar muy pegados a la secuencia, incluso, queríamos dejarla y tocar en vivo con los sintetizadores, tratar de sonar bien como ensamble, ya los músicos se estaban relajando” (C. Alvarado, comunicación personal, 2019).

Por su parte el pastor Gilbert Rodríguez me manifestó que “el nivel técnico musical ha bajado mucho acá, tanto vocalmente como instrumentalmente (...) yo diría que no estamos sonando bien, nos hemos acostumbrado mucho a las secuencias musicales (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

En cuanto a las canciones secuenciadas, una cantante de Emmanuel me expresó su opinión:

Todas son secuenciadas, si falta un bajista, no te preocupes tenemos el bajo en la computadora, casi todas las canciones tienen hasta coros grabados, entonces me digo yo ¿para qué canto? No en todas las canciones, pero hay. Es más, si no usamos secuencias estamos perdidos, se cae todo si tocamos sin la secuencia, es decir, solo instrumentos y voces no sonamos (B. Salazar, comunicación personal, 2019).

La idea de rigidez que trae consigo el uso de las secuencias musicales, también me manifestó Gilmer Fernández: “hemos estado con muchos parámetros, por ejemplo, el parámetro de los tiempos, el parámetro de que no podemos fluir porque la secuencia musical va sonando y ya de por si te limita” (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

En base a las citas de este apartado, puedo concluir que el uso de las secuencias en la iglesia Emmanuel tiene sus pros y sus contras. Es justificada, por un lado, debido a que te permiten ofrecer un sonido más profesional y muy similar al de las grabaciones originales, un mayor control del tiempo de canciones, pero en detrimento de la espontaneidad, el fluir musical y del nivel técnico musical de los cantantes y músicos.

4.3.2. La “mentalidad de concierto”.

Aunque el tiempo de canciones puede funcionar de forma similar a un concierto, las autoridades de esta iglesia se disocian de esa idea. Debido a esto, durante este tiempo en la reunión, existe una constante tensión entre aquello que se considera una “verdadera adoración” y una “mera presentación o ejecución de canciones”. Mientras que la verdadera adoración tiene el propósito de conseguir que los asistentes experimenten un encuentro real e íntimo con Dios usando como ayuda a la música; la mera presentación o ejecución de canciones, en este contexto, es considerado como algo artificial, simulado y hasta no legítimo pues coloca a la gente en una posición pasiva convirtiéndolos en simples espectadores⁵⁶. Esto es algo que afirma el pastor Gutiérrez:

Considero que hay una mentalidad de concierto que no debería darse... porque en un servicio de alabanza y adoración, la ministración a Dios es de todos...poner a la iglesia como espectadora y al grupo de músicos adelante como si fueran “superstars”, que no está mal si fuera un concierto,

⁵⁶ En ese sentido, se dice que una música “conecta” cuando la congregación, canta, danza y participa de manera activa en el culto. Por el contrario, la música “no conecta” cuando la congregación en lugar de participar activamente, solamente observa la performance musical durante el culto en Emmanuel.

pero no debería darse dentro del tiempo del culto. Puede sonar muy bonito, pero no es el objetivo (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

No obstante, esta “mentalidad o sensación de concierto” se ve, de alguna manera, incentivada o estimulada por la misma atmósfera creada en el auditorio durante la reunión. El recinto permanece en oscuridad quedando iluminada, básicamente, la plataforma o escenario donde los músicos realizan la performance musical. De esta manera, toda la atención y mirada de los asistentes permanece únicamente sobre ellos. Igualmente, otro elemento que colabora a esta “sensación” de concierto es el juego de luces profesionales que van moviéndose e iluminando de colores diferentes algunas partes del auditorio, de manera muy similar a cualquier concierto de alguna banda o cantante secular como se puede apreciar en la imagen 7.



Imagen 7: auditorio iluminado con luces de colores durante el culto

Fuente: Facebook de la iglesia Emmanuel.

Esto ha generado algunas opiniones un tanto contrarias, como, por ejemplo, la del pastor fundador de esta iglesia, quien, desde su punto de vista, no existe una justificación válida para que el auditorio permanezca oscuro:

...el culto es la asamblea de la iglesia en la cual nos reunimos para celebrar a Dios y para que Él nos hable, entonces siendo una familia tenemos que poder vernos y cuando yo veo a otra persona que adora a Dios y que derrama lágrimas eso me inspira a mí y hay una retroalimentación entre todos nosotros, pero si está oscuro...En el espectáculo si se requiere oscuridad. Si es una película, todos tienen que mirar la película y que nada los distraiga, si es un teatro o un concierto, todos tienen que mirar la plataforma y que nadie estorbe a nadie. Ahí sí se justifica la oscuridad, pero no en un culto, si no, se convierte en cada uno solito mirando hacia adelante, desapareciendo el sentido de comunicación y comunidad (H. Lay, comunicación personal, 2019).

El pastor Gutiérrez también va por esa misma línea de pensamiento al sostener que tiene que haber luces y color, pero, los rostros de las personas se tienen que ver, enfatizándome que “en un servicio de alabanza y adoración, la ministración a Dios es de todos”, y por esa razón “desde la persona que toca la batería hasta el que cuida la puerta, se tienen que ver, es por ello que “no me gusta porque la oscuridad nos aísla, es decir, pone a la iglesia como espectadora”, esto lo dice porque algunas veces se ha llegado al extremo de oscurecer demasiado el auditorio como se logra apreciar en la imagen 8.

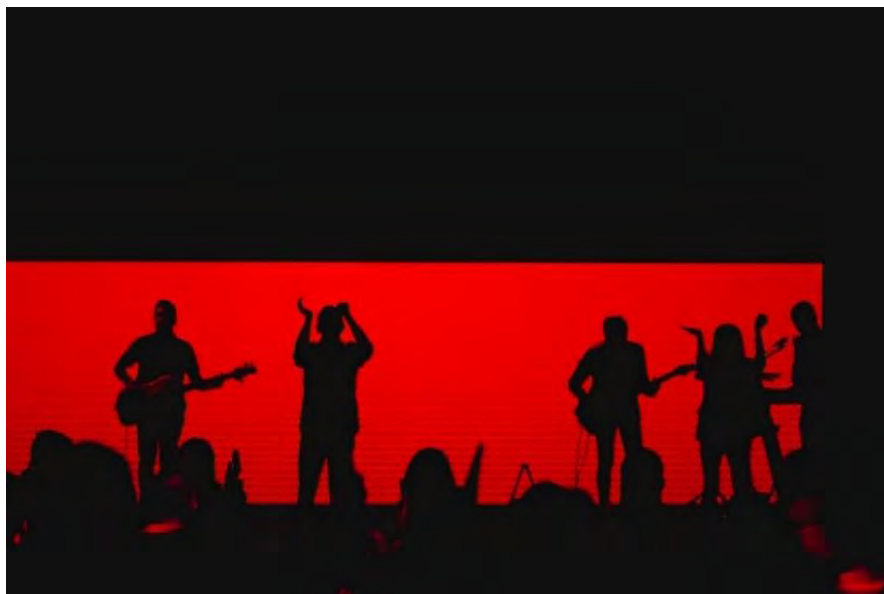


Imagen 8: auditorio oscuro. Fuente: Facebook de la iglesia Emmanuel.

Una concepción diferente tiene el pastor que se encarga de las “Generaciones”⁵⁷ en la iglesia, pues su forma diferente de concebir el cristianismo afecta su manera de imaginar cómo tiene que ser una iglesia y como debe de materializarse en el culto:

Compramos luces y cabezas móviles porque creemos que suma, porque estamos en un tiempo diferente, porque creemos que las personas de hoy cuando van a un auditorio encuentran atmósferas diferentes, porque las personas de hoy que están expuestas a la tecnología cuando llegan a una reunión muy plana sienten que ya es aburrida, pero si ven que a nuestra música que tiene un contenido bueno se le suma una pantalla led, se le suma un poco de luces, se crea una atmósfera que suma (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

También existe otro tipo de opinión que, en teoría, no se posiciona ni a favor ni en contra, es el caso del director musical quien me manifestó que “a mí me da igual cantar y tocar con luces o sin luces, con fluorescentes o con luces profesionales, pues antes de que compren todos estos equipos yo he tocado solo con fluorescentes y no me afecta” sin embargo, también me manifestó el gusto que tiene de tocar con luces profesionales pues “es algo bueno, se ve moderno, actual y

⁵⁷ Generaciones en esta iglesia es el área de niños, adolescentes, jóvenes, jóvenes adultos y gente mayor.

no podemos estar desligados de las cosas modernas y para que la gente no sienta que, de repente, está llegando a una catedral” (R. Jara, comunicación personal, 2018).

Otro aspecto importante se puede advertir en la valoración o importancia que los pastores suponen que la congregación le otorga a la oscuridad y al juego de luces. Para el pastor Lay, la congregación no le confiere una valoración especial a este tipo de elementos, y considera que “son cambios que no son realmente necesarios y tampoco positivos”, pues “la oscuridad está produciendo una iglesia individualista, es decir, cada uno y su fe, se pierde el sentido de comunidad, ya ni nos conocemos” y sostiene que a la larga podrían ser contraproducentes para la iglesia pues “se termina trivializando lo sagrado y sobre todo convertir el culto en un espectáculo”.

No obstante, para el pastor Rodríguez es todo lo contrario. Pues desde su punto de vista, los asistentes a la reunión si le otorgan una valoración importante:

Por supuesto que le dan una valoración, porque estoy pensando en una generación nueva no solo en adultos, sino en adolescentes y jóvenes. Si yo me quedo solo con el singular entonces, yo preferiría seguir cantando himnos con un órgano y con violines, pero si yo me quedo con el mensaje integral de Jesús, que no solo es singular sino también plural, considero los tiempos en los que estoy viviendo (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

Lo cierto es que, por el momento, no hay manera de saber qué tipo de importancia o valoración le concede la congregación a este tipo de elementos que son parte de la performance musical pues las autoridades de la iglesia no han considerado importante hacer mediciones, estadísticas o indagaciones en cuanto a este tema y tal como me mencionaron, no han realizado ningún tipo de estudio o retroalimentación para medir la aceptación o aprobación de los asistentes en cuanto a este tema.

4.4. El género musical: un espacio de tensión y negociación

Una noción muy común para los evangélicos de hoy en día es que “el cristianismo no es una religión, es una relación con Dios”. Concepto que nos mencionó Ana Assen, esposa del pastor principal de Emmanuel:

Somos conocidos como evangélicos, pero en realidad hablamos de una relación con Dios, que Jesucristo es nuestra prioridad, por medio de Él, tenemos esa apertura, ese puente, esa conexión con nuestro creador y padre celestial. Para mí, es más una relación de amor e intimidad con Dios. Yo he venido de otra religión, del catolicismo, que ahí más bien es: tienes que hacer esto y esto y lo otro, pero cuando yo conozco del amor de Dios, fue encontrar una relación y lo que me impactó es no quedarme como creación, sino ser hija de Dios...que yo puedo hablar con Él, que no necesito un mediador y que el único camino es Jesucristo. Para mí es una relación, una vida, vivir bajo sus promesas y en dependencia de Él (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Este pensamiento que busca divorciarse de la idea de la religiosidad y la ritualidad tradicional, permea mucho la forma en que las iglesias plantean sus reuniones. La meta es llevar a las personas a una creciente "relación" con Dios, y este concepto también se materializa en el género musical elegido. Dentro de la liturgia de Emmanuel, el género musical es básicamente lo que ellos han denominado “un estilo de música contemporánea, pop-rock electrónica”, género que desde su perspectiva “conecta” sobre todo, con el público juvenil, tal como nos lo deja ver el director musical de esta iglesia:

La música en esta iglesia está pensada para un público objetivo o *tarjet* de 16 a 25 años: es música actual/contemporánea, pop, rock electrónico, indie pop. Aunque este estilo está por definirse todavía, “está en veremos”. El pastor quiere que la música afecte a todos para bien obviamente, quiere que sea música actual contemporánea no canciones que se hicieron hace 10 ó 15 años, máximo 5 años. (R. Jara, comunicación personal, 2018).

Sus declaraciones muestran que hay una intención deliberada en la apropiación de este género musical en particular, orientado a atraer a un público más juvenil, en ese sentido, el pastor Gutiérrez me mencionó sobre la decisión de la iglesia de “conectar a las nuevas generaciones con música contemporánea” (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018). Pero, además, hay una intención por parte de los directores de esta iglesia de solamente incluir dentro de su repertorio canciones que no tengan muchos años de antigüedad, seguramente por el interés de estar con lo último en tendencias de la música cristiana.

Con respecto a la decisión por un determinado género musical, Gilmer Fernández quien fuera asistente del director musical hasta hace un par de meses y baterista de la iglesia comenta:

No se dijo expresamente que íbamos a hacer pop-rock electrónico, pero sí, al elegir las canciones, al ver cuáles son las que se iban a tocar y al ver cuales no se iban a tocar, claramente se notaba que había y se trataba de un solo estilo e inclusive se trataba solo de algunos discos de unas bandas o cantantes extranjeros específicos (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Durante la conversación que tuvimos, el director musical, me dejó ver que él no se encontraba tan conforme con el género musical por el que ha optado la iglesia. Por eso me mencionó que “está en veremos”, “está por definirse todavía” aunque no nos dijo cuándo lo definirían. Desde su perspectiva, Emmanuel puede hacer uso de cualquier género musical siempre y cuando haya algo bueno y digno de rescatarse y siempre manejando una misma línea musical:

Creemos que la alabanza y adoración no son estilos musicales, podemos tomar de donde se necesite, pero manejando una línea similar, es decir, no vamos a ponernos a tocar salsa y luego huayno. La línea sería el pop, y el pop tienen sus relativos el pop rock, el electro pop, el indie pop, latin pop y todas esas que se derivan, mientras haya buen contenido y haya algo decente que rescatar, se rescatará (R. Jara, comunicación personal, 2018).

Lo paradójico es que el pastor de esta iglesia tampoco se mostraba tan satisfecho con esta clase de género musical orientado a un público más juvenil, manifestando la idea de que la música debe afectar a toda la congregación y no solo a un sector de esta:

Se ha estado tocando música pop electrónica orientado a un público juvenil, sin embargo, la música debe de afectar a todos en la iglesia, por eso mi deseo de fusionar la música y de incluir diferentes estilos musicales dentro de la música en el culto, hasta huayno incluso. No tengo problemas con los estilos musicales en la iglesia [...] no tengo problema con el “sancochado” (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Ambas declaraciones revelan un par de temas de interés. Primero, que ambos parecen ser capaces de sacrificar sus gustos o preferencias musicales en pos de un objetivo en particular que persigue esta iglesia, que parece ser el poder “conectar” y alcanzar a las nuevas generaciones mediante la música contemporánea pop-rock electrónica. Segundo, no deja de llamar la atención que las dos autoridades eclesíásticas encargadas de tomar las decisiones en cuanto a lo musical no estén, de alguna manera, muy contentos con el género musical que se ejecuta en la iglesia, lo cual resulta sorprendente. Ante esto es inevitable preguntarse ¿Qué tipo de tensiones, discrepancias y negociaciones se habrán suscitado al tomar la decisión de apropiarse de este género musical?

Emmanuel está organizada de tal manera que es el líder del equipo creativo el que se encarga de tomar las decisiones en cuanto a lo musical –como, por ejemplo, qué canciones y qué género musical tocar y qué otros descartar– tal como el mismo pastor lo mencionó:

Los creativos y el director de música de esta iglesia son los que se encargan de decidir y filtrar qué elementos de la cultura popular se van a tomar dentro de la liturgia o en la música. Pero reconozco que debo ser yo como pastor de esta iglesia el que decida con la ayuda de este equipo, pero no lo he estado haciendo. (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Llama la atención que también nombre al director musical como encargado de decidir qué elementos de la cultura popular –entre ellos el género musical– se tomarían dentro de la iglesia,

ya que, como mencioné, el director musical estaba inconforme con el estilo musical que se practicaba en la iglesia.

Por otro lado, en esta iglesia también existe la figura del “director de cultura” como el encargado de supervisar todas las áreas de la iglesia entre ellas la música con el objetivo de que esta cultura sea visible en las diferentes expresiones de Emmanuel:

Se quería implantar una cultura como un área nueva que supervise a los demás, entiendo yo, que se da por un tema de ir a la vanguardia, con el lenguaje que usamos, con la música que usamos, con las gráficas que usamos, con la imagen (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Christians Alvarado, quien fuera director creativo de Emmanuel hasta julio del 2019, explica las funciones que esta figura tenía:

Ver que la cultura que se estaba empezando a forjar en la organización, se pueda plasmar en todas las expresiones artísticas. Entonces revisaba los guiones de las obras de teatro, los guiones de los videos, las letras de las canciones, las puestas en escena, revisaba bien que todo lo que planteemos se comunique fácil, que funcione, que vaya con la visión de la iglesia (C. Alvarado, comunicación personal, 2019).

Renzo Ángeles ex director de cultura de Emmanuel hasta julio del 2019 sostiene que la cultura en esta iglesia se basaba en 5 valores:

- **Comunidad:** La iglesia no es un lugar, sino la comunidad que el mundo necesita. Una comunidad abierta y conectada con las necesidades de su contexto. Valoramos pasar tiempo juntos. Nos hacemos más fuertes juntos. Y atraemos a más gente porque estamos juntos.
- **Honra:** Valoramos y celebramos a cada persona, pues todos tenemos el mismo valor delante de Dios. Dios no nos valora por nuestras acciones, sino que el sacrificio de Cristo

nos hace agradables ante Él. Honramos a quienes nos lideran, a quienes lideramos y a quienes sirven a nuestro lado.

- ***Servicio:*** No estamos en este mundo para servirnos a nosotros mismos. Somos la iglesia y estamos para servir al mundo, de la misma manera que Jesús vino por el mundo. Para esto conocemos las necesidades del mundo en el que vivimos y dejamos una huella en él.
- ***Profundidad:*** Mientras más conocemos a Dios, más descubrimos de su amor y más amamos a los demás. Buscamos capacitarnos y descubrir con mayor profundidad a nuestro Padre, no con el fin de acumular conocimiento, sino, para poder compartir con amor de su verdad a los demás.
- ***Creatividad:*** Hemos sido hechos a imagen y semejanza de Dios, que es en esencia creador. Como seres humanos, Dios nos ha dado la capacidad de imaginar un futuro que no existe y hacerlo realidad. No nos conformamos con hacer las cosas como todos las hacen o como siempre se han hecho. Nos retamos a nosotros mismos a hacer las cosas diferentes, a hacerlas mejor, a no copiar, a ser copiados. Estamos siempre abiertos a ideas nuevas que nos permitan seguir comunicando a Jesús de una manera relevante en nuestra sociedad.

Bajo estos cinco valores se filtraban todas las expresiones artísticas en Emmanuel y la música igualmente.

4.4.1. El género musical sí importa: significado de esta apropiación.

Debido a que los géneros musicales nunca son estáticos, sus significados están sujetos a una negociación constante (Ingalls, 2016, p.8). Debido a ello, en nuestras conversaciones, Renzo Ángeles –director de cultura– y Christians Alvarado –director creativo– me mencionaron cinco

parámetros que ellos plantearon como importantes al momento de seleccionar y negociar el repertorio de canciones que se cantarían dentro del culto en Emmanuel:

- ***Que sean canciones sencillas:*** buscaban que lo más fuerte e importante sean las letras y no los arreglos musicales. La meta era que la gente regrese a casa pensando en el amor de Dios, y para ello era importante que la melodía sea fácil de repetir. No buscaban que los arreglos musicales distraigan a las personas.
- ***Contenido relevante:*** lo explicaron con la frase “rascar en el lugar que pica”. Buscaban considerar el momento presente que están viviendo las personas para que la letra sume a ese momento.
- ***Música que se pueda aplicar a su formato de ensamble:*** por fines prácticos el formato de Emmanuel solo considera a la batería, el bajo, la guitarra eléctrica y el sintetizador, ya que es muy transportable por el tema de sus localidades. Y por eso, “si no tenemos cuarteto de cuerdas no podemos sacar una canción que sea cuartero de cuerdas y voz, por ejemplo, así de simple” (R. Ángeles, comunicación personal, 2019).
- ***Que sea música futurista o que nos conecte al futuro:*** “que sea música que no esté desconectada, es decir, que no vas a la iglesia para escuchar un género único de iglesia” (C. Alvarado, comunicación personal, 2019). Para esta iglesia el género musical es un medio para comunicar un mensaje “entonces mientras la música tenga más parámetros comerciales, más parámetros vanguardistas iba a ser más sencillo de usarlo como medio” (C. Alvarado, comunicación personal, 2019). Pero, además, me manifestaron la idea de ser una iglesia que siempre este innovando como afirma Ángeles:

Que sea música que nos conecte hacia el futuro, o sea que estemos innovando. Yo creo que la iglesia históricamente en la época del Barroco quien innovaba en la música era la iglesia, por ejemplo, Bach. Yo sí creo que el ser humano tiene esa herencia de parte de Dios, de crear, de hacer que lo que no existe se vuelva visible. ¿Por qué no seguir intentando eso, por qué no atreverse, por qué no tratar de estar siempre con el pie adelante y no con el pie atrás? Si tú eres innovador y haces cosas que trasciendan de todas maneras vas a estar conectado con la generación que viene (R. Ángeles, comunicación personal, 2019).

Por otra parte, Christians Alvarado me mencionó que buscaban identificar el “hilo conductor” que tienen los géneros musicales en las canciones que están sonando actualmente y que conectan con las personas, que para ellos eran el rock, el pop, y también estaban pensando incluir al dembow por los sintetizadores y elementos electrónicos. Para así, más adelante “no solamente llegar a las iglesias, sino, de repente alcanzar algunos festivales y llegar al espacio urbano local y translocal” (C. Alvarado, comunicación personal, 2019).

- **La temporalidad:** se buscaba que las canciones no tengan más de cinco años de antigüedad, “para poder empezar a entender el lenguaje musical y la musicalidad de este tiempo y comenzar luego nuestro propio lenguaje”. Renzo Ángeles consideraba este punto crucial “porque en Emmanuel no estamos encontrando una ruta muy clara musicalmente y establecer eso nos iba ayudar a enfocarnos, es como ponerte un poquito de límites para que trabajes de ahí hacia adelante”.

Analizando estos parámetros es posible notar que la música en Emmanuel se convierte en un medio –no el único, pero ciertamente uno importante– que es usado para presentarse como una iglesia actual, moderna, innovadora, “fresca”, alejada de la religiosidad, el legalismo o la rigurosidad, que busca “conectar” con las personas de este tiempo presente y sobre todo con las nuevas generaciones. Estos parámetros los llevaron a apropiarse de un solo género musical dentro

de la liturgia: el pop-rock contemporáneo electrónico. Mientras que para algunos significó acceder a la modernidad o mantenerse a la vanguardia, para otros, fue darle la espalda a la identidad musical que la iglesia ha tenido desde un principio, ya que Emmanuel siempre ha sido variado:

En el afán de mostrarnos como una iglesia más joven, actual, moderna, que comunica mejor, que ora poco, se han puesto en juego muchas cosas y para mi hay cosas que no son negociables. Yo no estoy de acuerdo con el tema de tener solo un género musical porque creo que hay que ser diversos, tampoco estoy de acuerdo en restar los tiempos de fluir musical dentro del culto (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Este aspecto de la variedad musical como parte de la identidad de la iglesia también fue mencionado por la esposa del pastor principal:

Algunos dicen que la música de Emmanuel es como un pan con mango porque es muy variada, si se trata de un estilo, creo que no tenemos un estilo musical, [la música] es como es Emmanuel, somos una iglesia de todas las razas, de todos los estatus y de todos los distritos (...) acá a San Isidro vienen de bastantes distritos, somos multigeneracionales, multicontextuales, si diríamos un estilo, es que somos variados, eso podría ser nuestra identidad porque nos caracteriza (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Estas posiciones generaron, de alguna manera, una suerte de tensión entre los encargados de gestionar la música en esta iglesia como me comentó uno de mis entrevistados:

La línea del director musical, es decir, de Renato, ha pensado siempre en la variedad de géneros musicales porque por los años que él tiene aquí en Emmanuel, se siente en la autoridad de decir que siempre hemos sido así y que eso nos ha funcionado y que por lo tanto es la mejor forma de llegar a la congregación. Entonces tenemos el punto de vista de una persona que está años aquí, y que de alguna manera ha crecido con eso, y de otro lado, tenemos a una persona muy impetuosa con generar nuevas experiencias musicales, nuevas formas, que tiene en la mano un legajo de cosas actuales (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Es por ello, que para Christians Alvarado el asunto principal no pasaba por la continuidad de una identidad, sino, por entender que no hay que tener miedo al cambio, salir de la zona de confort y atreverse “cambiar la mentalidad del *estatus quo* y pasarnos a la mentalidad de poder arriesgar, experimentar, o poder combinar, fusionar porque eso mantiene al ser humano más apasionado, con más vida, más vivo” (C. Alvarado, comunicación personal, 2019).

En este escenario parece estar en juego la identidad musical variada que siempre ha tenido Emmanuel y que la ha caracterizado, pero por el otro, está el deseo de algunas de sus autoridades por mostrarse más modernos y vanguardistas, ya que, desde su punto de vista, esto les permitirá vincularse de manera más cercana y familiar a las personas, y, por lo tanto, ser más accesibles ante la sociedad y las nuevas generaciones para así rescatar a más “almas perdidas”.

4.5. Género musical y autenticidad

Cualquier discusión sobre el significado que puede tener la música popular, no puede dejar de lado la noción de autenticidad. Este concepto ha sido y es un aspecto importante en los estudios de música popular. La socióloga canadiense Sarah Thornton afirma que “la autenticidad es quizás la característica más importante de la música popular” (1995, p.26). Autores como Frith, Middleton, Moore, Keightley, entre otros, han abordado también este tema. Si bien el discurso de autenticidad dentro de los estudios de música popular se ha centrado, sobre todo, en el aspecto de la originalidad y la sinceridad, la autenticidad en la música cristiana también tiene otras aristas.

Por ejemplo, para Monique Ingalls la autenticidad en la música cristiana tiene la funcionalidad de validar ciertas prácticas que han sido apropiadas de los espacios de la música popular secular:

El discurso de autenticidad se utiliza para legitimar las prácticas de adoración en las que el estilo musical, los espacios de actuación y los roles sociales se adoptan de los espacios de actuación de

la música popular convencional, pero luego se replantean o se niegan. (Ingalls en Thornton, 2015, p.171)

Sin embargo, las tensiones y los diferentes puntos de vista evidenciados en el subcapítulo anterior me llevan a considerar el concepto de la autenticidad del género musical como expresión dentro del culto en Emmanuel. Es por eso que en este subcapítulo de la tesis cuando me refiero a la autenticidad, busco dilucidar, a partir de las entrevistas y testimonios, algunas interrogantes como: ¿Este género musical en particular tiene mayor aceptación por parte de los asistentes a Emmanuel?, ¿Esto lo convierte en más auténtico?, ¿Cuál es la mejor forma de adorar a Dios a través de la música?, ¿Cómo los discursos cristianos se ven afectados con la apropiación de este género musical contemporáneo? ¿Un mayor apego a la cultura popular ayuda a captar e involucrar a los nuevos asistentes?

El musicólogo Allan Moore plantea que la autenticidad no es algo que esté inscrito a un género musical o a una performance, por el contrario, es un valor, una cualidad que los oyentes o receptores atribuyen a determinada música. De esta manera, la música no está etiquetada como "auténtica", sino más bien, como "autenticada" por una comunidad particular de oyentes. Moore desarrolla tres tipos o clases de autenticidades: autenticidad *expresiva* o “autenticidad en primera persona” (2002, p.211), autenticidad en la *ejecución* o “autenticidad en tercera persona” (2002, p.214), y autenticidad en la *experiencia* o “autenticidad en segunda persona” (2002, p.220). Si bien es cierto que Moore también afirma que “la música más auténtica es aquella de la que nos apropiamos”⁵⁸ (p.219), mi interés radica en saber, en primer término, si los actores de esta iglesia así lo consideran y entienden en base a su experiencia dominical con el género musical que utilizan

⁵⁸ “The music we declare to be authentic is the music we appropriate” (Moore, 2002, p.219).

durante su liturgia, y, en segundo término, descubrir en base a que conceptos podrían estar construyendo su idea de autenticidad.

Para ello, tomaré la última noción de la *experiencia*, pues tiene que ver con cómo la identidad de una audiencia, en tanto miembros de una comunidad en particular, se valida a través de la música, en este caso de un género musical en particular. También consideraré la autenticidad en “tercera persona” pues esta ocurre cuando el artista(s) se basa en una tradición particular de performance, en este caso tomaré en cuenta la identidad musical que ha tenido Emmanuel a lo largo de los años que fue mencionada por mis interlocutores y que desarrollé brevemente en el último apartado del segundo capítulo.

4.5.1. Autenticidad como expresión de una identidad peruana.

Muchos de mis informantes manifestaron la idea de que actualmente en Emmanuel, se están copiando modelos del extranjero que van desde el estilo o género musical hasta la performance del mismo y que no necesariamente se ajustan al contexto local, a nuestra identidad local y a nuestra realidad como peruanos. Esto fue lo que me expresaron algunos músicos y cantantes de Emmanuel:

Yo sé que en el Perú se escucha más la cumbia por un estudio que hizo mi universidad, y yo creo que sería bacán que en la iglesia toquemos lo que escucha nuestra gente, entonces toquemos cumbia, integrarlo como parte del repertorio, y también un festejo, una salsa, mezclar todo eso, porque eso es lo que identifica al peruano. ¿O sea, tú quieres llegar a peruanos o a extranjeros? la iglesia debería ser un reflejo musicalmente (C. Barrionuevo, comunicación personal, 2019).

Por su parte, el pastor Gutiérrez también mencionó este punto en la entrevista que tuve con él: “somos una Iglesia cosmopolita y se han estado siguiendo modelos esquematizados que han estado funcionando”. Además, también añadió que “hay mucha música como el huayno que no

pasa de moda porque es parte de nuestra cultura como peruanos”, en ese sentido, manifestó que su deseo era que se puedan hacer versiones contextualizadas de la música local (S. Gutiérrez, comunicación personal, 2018).

Todas estas declaraciones tienen directa relación con lo que afirma el musicólogo Keir Keightley, “las experiencias musicales consideradas auténticas son aquellas que ensalzan o nutren la identidad” (2001, p.184). Es por ello que para muchos de mis entrevistados este género musical no es auténtico en tanto no muestra, transmite, ni representa nuestra identidad como latinos ni como peruanos.

4.5.2. Autenticidad como expresión de una identidad moderna y actual.

*Elegimos poner en primer plano ciertos aspectos
de nosotros mismos para auto representarnos...
dependiendo de lo que sea socialmente importante
en un contexto dado y dentro de la sociedad en general*
(Tomas Turino)

El pastor Gilbert Rodríguez, manifestó que “Emmanuel es una iglesia relevante en el Perú, una iglesia que producto de su reinvento hace tres años atrás, está comenzando a innovar, a probar y a crear”, en otro momento, incluso, fue claro al mencionar que “Emmanuel es ahora una iglesia innovadora, no sé si vanguardista, pero si innovadora” (comunicación personal, 2019). Como parte de esa manera de entender e imaginar a la iglesia y para transmitir esa identidad moderna, la música juega un papel muy importante.

Thomas Turino afirma que la música chicha es un género que comunica modernidad por medio de la inclusión de sonidos electrónicos producidos en modernos estudios de grabación,

también comunica urbanidad debido a los elementos de cumbia que posee, así mismo comunica juventud por la inclusión de instrumentos como las guitarras eléctricas, el bajo y los teclados, de tal forma que se convierte en un signo para representar una determinada posición e identidad social, en este caso de los jóvenes hijos de migrantes andinos que viven en nuestra capital (2008, p.108).

Si bien es cierto que Turino se refiere a una modernidad asociada a la construcción de una identidad local, tomando la afirmación de este autor en cuanto a la música chicha, yo sostengo que la música pop rock electrónica contemporánea utilizada dentro de la liturgia de la iglesia Emmanuel, es un medio visible y manifiesto para representarse con una identidad moderna, actual y cosmopolita o “extranjerizante” ante la sociedad, tal como sostiene el director creativo de la iglesia:

Yo creo que con la música que hacemos ahora en Emmanuel si llegamos a todos, porque es lo que en la actualidad la gente consume y escucha. Ahora en gustos y colores hay muchas cosas que debatir ahí. Pero finalmente, considero a lo que nosotros nos toca, es no seguir lo que el mundo quiere, pero si ver cuál es el lenguaje que se maneja musicalmente y eso tiene que ver con géneros musicales, con estilos, eso tiene que ver con arreglos musicales (G. Fernández, comunicación personal, 2019).

Pero no solamente la música es el medio, también lo son las letras⁵⁹, el escenario, las luces, el “outfit” de los cantantes y músicos, los movimientos, los gestos, es decir, el estilo y la performance completa. Esto se debe a que se busca manejar el lenguaje actual con el que las personas, y, sobre todo, las nuevas generaciones se comunican. Por su parte la tecladista de la iglesia también sugiere esa idea:

La música cambió, así como la tecnología, como la moda, la ropa, ¿todo no? Nadie se queda en lo que era antiguo, nadie se viste como se vestía años atrás, el ser humano se va acoplado a lo que

⁵⁹ Las letras de las canciones han sido tildadas por algunos de mis entrevistados de ser más individualistas, no hacen mucha referencia a Dios como antes. No entraré en detalle a este tema pues excede los límites de esta investigación.

hay, yo creo que la música que tocamos es la música que gusta ahora, tal vez no a todos, pero sí a un gran sector (J. Chafloque, comunicación personal, 2019).

Thomas Turino sostiene que una estrategia para representar nuestra identidad consiste en resaltar aquellos aspectos que nos parecen relevantes y productivos, descartando o minimizando otros. Sostiene que “cada quien da forma a su auto representación para que se ajuste a sus objetivos en determinadas situaciones y raramente revelan todos los hábitos que constituyen el yo” (2008, p.102). Este concepto me parece importante porque lo que Emmanuel está buscando es enfatizar un aspecto que es la modernidad, que ellos interpretan como ser contemporáneos, ser actuales, manejar el mismo lenguaje que maneja la sociedad, la misma tecnología, el “outfit”, la performance musical tipo espectáculo, para así incorporarse al contexto actual y legitimarse ante la sociedad. Turino también afirma, que debido a que las artes –entre ellas la música– “son articulaciones públicas, están enmarcadas para recibir atención especial, [y] a menudo son puntos claves y centrales para la representación de la identidad” (2008, p.106). Esta representación de la identidad, también se expresa en otro aspecto y dimensión: la visual, y se puede reparar en las imágenes que esta iglesia publica en sus redes sociales, en las que se puede ver a muchos músicos y cantantes en plena performance musical como muestran las imágenes 9 y 10.



Imagen 9: músico durante el culto

Fuente: Facebook de la iglesia Emmanuel



Imagen 10: baterista durante el culto en Emmanuel

Fuente: Facebook de la iglesia Emmanuel

Sin una explicación de por medio no se podría deducir que estas fotos fueron tomadas en el culto de una iglesia evangélica. La imagen 9, por ejemplo, nos muestra a un bajista vestido casualmente con zapatillas y unos jeans pitillos en plena “pose rockera”, además, iluminado de manera profesional al estilo de cualquier concierto de música moderna, se puede apreciar detrás de él una pantalla led con un fondo de estrellas. Igualmente, la imagen 10, muestra a un baterista iluminado solamente con una luz de color verde mientras se mantiene en oscuridad todo el espacio que lo rodea. De esta manera, Emmanuel busca marcar una diferencia con respecto a otras iglesias evangélicas más conservadoras y tradicionales que muchas veces son tildadas de extremistas y religiosas, “pues para realizar nuestras propias identidades, tendemos a poner en primer plano los aspectos que son considerados como importantes por las personas que nos rodean” (2008, p.102).

En este caso, claramente, Emmanuel considera que las personas toman en cuenta el estilo moderno y actual de la performance musical dentro de la liturgia.

Debido a esto, algunos actores de esta iglesia consideran a este género musical genuino porque permite expresar el carácter y el espíritu moderno, y por lo tanto, el *ethos* de la iglesia Emmanuel ante la sociedad, asimismo, porque les vale para comunicarse de una forma más fresca y natural con las personas no creyentes, haciendo uso del lenguaje que ellos manejan en su vida cotidiana, lo que los aleja de la idea de ser una comunidad poblada de místicos y religiosos, apartados del acontecer y la realidad actual.

4.5.3. Autenticidad como expresión de la identidad musical de Emmanuel.

Por esos años cuando yo estaba en los cultos había algo tan especial –que no sucede mucho el día de hoy, honestamente– que se transmitía a través de la música, y de la que yo quería ser parte. Era especial porque había vulnerabilidad, transparencia, honestidad, veías en las personas que dirigían y cantaban una expresión genuina en la forma como expresaban con la música el afecto y el amor hacia Dios. Y lo segundo es que en el tema espiritual transmitían algo, había libertad, un mover distinto (B. Salazar, comunicación personal, 2019).

Esta frase de una cantante de Emmanuel solo es un ejemplo de lo que la gran mayoría de mis entrevistados me transmitían: Emmanuel ha tenido una forma especial, un sello distinto en el momento musical durante el culto.

Para algunos actores, este género musical, ni la performance del mismo, es auténtico, porque la congregación no lo ha aceptado, y porque hubo una ruptura con la manera como se venía realizando la performance musical durante años en la iglesia. Un único género musical para ellos no es parte de la identidad de Emmanuel, pues esta iglesia siempre ha incluido géneros musicales

variados para su culto. Además, no era música sencilla y con poca elaboración, siempre fue música más trabajada y elaborada, algo que no sucede el día de hoy:

Hoy en día ya no es así ni en lo musical ni en lo espiritual. La exigencia musical de las canciones que estamos tocando es diferente, el nivel es muy básico. Todas son secuenciadas, si falta un bajista pues no te preocupes, tenemos el bajo en la computadora, casi todas las canciones tienen hasta coros grabados, entonces me digo yo ¿para qué canto? No en todas las canciones, pero hay. Es más, si no usamos secuencias estamos perdidos, se cae todo si tocamos sin la secuencia, es decir, solo instrumentos y voces no sonamos. Ahora las sopranos y las altos hacemos casi siempre la misma voz. Las canciones de hoy no exigen al equipo de música (B. Salazar, comunicación personal, 2019).

En cuanto a este tema, Jacquie Chafloque, una de las pianistas que toca en Emmanuel desde mediados de la década de 1990 cuando todavía era adolescente, me manifestó:

En aquellos años la música era más complicada, mucho más elaborada musicalmente, lo que pasa es que antes no existía la secuencia y cada uno hacía su parte como correspondía. Por ejemplo, ahora en los teclados no puedes hacer todos los teclados, entonces te limitas a hacer algo nomas y todo lo demás lo hace la secuencia, antes tocábamos con dos teclados. Tenía que esforzarme más (...) las canciones eran más elaboradas, te daban una partitura, los arreglos estaban más armados, las canciones de los domingos eran otra cosa, se tocaba Integrity Music y esas cosas, que eran canciones que tenían una partitura para cada instrumento, hasta para la batería. Eso significó un avance para mí, aprendí mucho. (J. Chafloque, comunicación personal, 2019).

Esto ha generado que algunos músicos no se identifiquen con la música que están tocando en el culto:

Yo no me identifico con la música que ahora hace Emmanuel al cien por ciento. No me gusta porque siento que es música muy monótona, desde mi gusto personal como músico no me permite expresar musicalmente lo que soy, me limita musicalmente, no es exigente (C. Barrionuevo, comunicación personal, 2019).

Pero, además, parece existir cierto consenso también por parte de la congregación, pues esta parece no haber conectado con la idea de que Emmanuel solo apueste por un único género musical. Algo que nos transmite el director creativo:

Emmanuel nunca ha desarrollado un solo estilo musical y cuando ha pretendido desarrollar un solo estilo no ha funcionado porque ya tiene una forma y un lenguaje de cómo expresar la música. Te das cuenta que no ha funcionado porque no ha dado los mismos frutos, o sea, la congregación no ha respondido de la misma manera que respondía antes (Fernández, comunicación personal, 2019).

Se puede concluir entonces considerando la “autenticidad en tercera persona” postulada por Moore, que para algunos músicos y autoridades esta música no es auténtica porque está haciendo a un lado la identidad musical que ha tenido Emmanuel, una identidad que incluía géneros musicales variados y más elaborados. Pero, además, una identidad que se caracterizaba por tener un nivel técnico musical más exigente y, sobre todo, por dar espacio a un fluir y una espontaneidad que permitía que la música sea “poderosa” por el respaldo del Espíritu Santo.

4.5.4. Autenticidad como expresión de la actualidad global.

El sociólogo brasileño Renato Ortiz afirma que la “modernidad mundo” nos muestra espacios desterritorializados que son aquellos que no están marcados por fronteras físicas o demarcados en territorios nacionales (Ortiz, 1999, p.182). La globalización y el desarrollo tecnológico contemporáneo son manifestaciones que han posibilitado este fenómeno. Las redes sociales permiten a los usuarios comunicarse y acercarse a diferentes culturas muy rápidamente, permitiendo que las barreras fronterizas se reduzcan. En el plano musical la globalización ha permitido que la música circule muy rápidamente por internet, estando al alcance de los usuarios a solo un clic del mouse del ordenador. YouTube y Spotify se han convertido en plataformas

cruciales para la difusión musical, y la música cristiana evangélica no es ajena a esta realidad, aspecto que el investigador Fernando Mora afirma en su blog de música cristiana:

Hoy por hoy, del tráfico de cassettes y de escuchar canciones en las pocas radios cristianas que dedicaban espacio a esta música a comienzos de los ochenta, hemos pasado a un mundo interconectado donde los cultos de las megaiglesias son transmitidos en *streaming* por Internet, o quedan grabados en *Youtube*, o bien, se divulgan a través de cadenas de televisión como TBN, Hillsong o, Enlace en el caso de nuestro continente⁶⁰. (Mora, 2018, párr.16)

Justamente como parte de esa interconexión, mis entrevistados en algún momento de nuestra conversación, nombraban a algunas iglesias evangélicas extranjeras, como, por ejemplo, la australiana Hillsong o la estadounidense Mosaic, destacando la gran influencia musical que tienen a nivel global. Sobre Hillsong algunos me comentaban:

La influencia y el impacto de Hillsong a nivel global han sido muy fuerte. Las comunicaciones han posibilitado ese impacto, ahora en un clic lo tienes en tu casa, antes tenías que esperar que llegue el casete o el disco compacto. Las redes sociales, el internet han hecho que la influencia de Hillsong se acelere exponencialmente. Han sabido manejar su marca muy bien, eso es indudable, tienen gente a tiempo completo trabajando en la marca, gente a tiempo completo componiendo, gente a tiempo completo haciendo las conexiones internacionales, porque para ellos es un ingreso brutal de dinero al año, es una industria (O. Zamora, comunicación personal, 2019).

La música que se escucha actualmente e influye mucho para ello la iglesia Hillsong, las iglesias que adoptan estos paradigmas empiezan a crecer numéricamente, aunque la vida espiritual sea muy superficial (H. Lay, comunicación personal, 2019).

⁶⁰ Disponible en: <https://famorac.wordpress.com/2018/04/27/el-movimiento-de-adoracion-y-alabanza-en-la-iglesia-latinoamericana-parte-ii/>

Esta influencia producida por la globalización, al parecer, ha dado paso a una copia indiscriminada de la música producida por esta iglesia y otras de la misma línea, por lo que algunos de mis entrevistados exponen esa situación:

Ahorita es como que las iglesias evangélicas tienen un modelo a nivel global, tú vas a una iglesia en USA y es parecido, y nosotros (Emmanuel) nos parecemos a todas ellas. Claro, esa es su cultura, eso son ellos, es su música. No es que no debemos de tocar rock o pop dentro del culto, sino que me parece que hay que integrar elementos musicales propios de nuestra cultura, pero no sé porque no lo hacemos (C. Barrionuevo, comunicación personal, 2019).

Pero si te pones a pensar, la música que tocamos la tocan en todas las iglesias, todas las iglesias están como nosotros. Vas a Camino de Vida y están con el mismo repertorio, vas a Agua Viva y tocan lo mismo que tocamos (J. Chafloque, comunicación personal, 2019).

Sin embargo, este tema también produce posiciones encontradas, pues mientras para unos significa estar copiando modelos de iglesias del extranjero, para otros, es simplemente consecuencia natural de la globalización, y no debe ser descalificado, pues, además, no es una copia porque, de alguna manera, hoy en día, ya no hay nada nuevo por descubrirse en este mundo.

Yo no diría que es una copia, porque si no, todos seríamos copia de todos (...) Yo creo que es un mover mundial (...) Estamos en un mundo globalizado, ya nada está guardado ni se va a descubrir recién, entonces no es copia, es la globalización (A. Assen, comunicación personal, 2019).

Para el pastor Rodríguez, en última instancia, si la música en Emmanuel fuera una copia, no hay porque descalificarla, porque se trata de una línea musical más globalizada que, desde su perspectiva, sí funciona:

Yo entiendo que cuando decimos Hillsong, pensamos que es la línea de Hillsong, pero también entiendo que básicamente es una línea más globalizada, ¿Pero por qué lo hicieron ellos? ¿No será que escucharon lo que afuera [música comercial] ya sonaba? ¿Por qué no poder imitarlo? (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

E incluso esta apropiación significaría, en cierta forma, estar a la altura de las iglesias más influyentes a nivel global:

En mi opinión, la música que hoy está sonando, y te menciono algunas agrupaciones al margen de Hillsong y Mosaic a las que considero muy buenas, como, por ejemplo: Un Corazón, En tu Presencia y Lead (...) ¿Por qué descalificarlo? Entonces tendríamos que tocar huayno y chicha acá en Perú, y eso no me afecta a todos, pero una música y un género más global pueden afectar a todos y puede afectar a los que vienen (G. Rodríguez, comunicación personal, 2019).

En suma, algunos actores de esta iglesia no consideran a este género musical genuino porque es una copia de modelos musicales de iglesias extranjeras a las que no se les agrega ningún ingrediente local. Para otros, sin embargo, si es auténtico pues aparentemente les permite estar a la altura de lo que está sucediendo musicalmente en otras iglesias evangélicas influyentes a nivel global. Esto de alguna manera posicionaría a Emmanuel como una iglesia actual, cosmopolita y globalizada alejándolos de la idea de ser una comunidad apartada del mover evangélico global.

Esta breve discusión sobre la autenticidad que algunos de los actores de la iglesia Emmanuel otorgan al género pop rock contemporáneo, es un claro ejemplo de los diferentes significados que genera la apropiación de esta música contemporánea dentro del culto evangélico. El caso particular de esta iglesia, además, revela cómo la apropiación de determinado género musical puede decidirse en base a percepciones y criterios *a priori*, donde entran en juego aspectos e ideas más subjetivas.

Antes de concluir

El caso de la apropiación en la iglesia Emmanuel abordado en el estudio de caso de esta investigación, tiene como marco de tiempo el año 2018 hasta julio del 2019. A partir de dicha

fecha se han comenzado a dar cambios paulatinos en el género musical dentro de su liturgia, justamente debido a lo expuesto en este último capítulo. Hoy en día, Emmanuel está apropiándose de géneros más latinos como el reggaetón y el denbow, y ya no solamente del pop rock contemporáneo. Esto muestra la capacidad que tiene esta iglesia evangélica de reinventarse y buscar nuevas maneras de conectar con las “nuevas generaciones”.



Conclusiones

Cuando empecé esta investigación tenía varias preguntas en mente que buscaba responder, como, por ejemplo, ¿Cómo se dio el cambio en el paradigma musical de la liturgia evangélica en nuestro país? ¿Qué factores entraron en juego? ¿Cuál fue el proceso? ¿Qué tipo de estrategias y negociaciones entraron a tallar? ¿Qué justificaciones se encontraron para la apropiación de estos géneros populares contemporáneos? ¿Qué significado tuvo y tiene la apropiación de la música popular contemporánea en un espacio que es considerado sagrado? ¿Es el caso del Perú diferente al de otros países y muestra elementos únicos a analizar?

La apropiación de la música popular contemporánea en nuestro país obedeció a factores exógenos como los cambios producidos tanto en Estados Unidos a partir del movimiento *Jesus Movement* y en Latinoamérica a partir de la industria musical cristiana originada en Centroamérica a mediados de 1980, y que dio origen al fenómeno de la *Alabanza y Adoración*. Las producciones discográficas que iniciaron este fenómeno, incluían varios géneros musicales contemporáneos y propiciaron que la música cristiana y sus músicos intérpretes comenzaran a entrar en diálogo con la industria musical secular, así como con la actualidad y modernidad de aquellos días. Entre los factores endógenos, estaban el deseo y la búsqueda de un cambio en la tradición musical imperante —el canto de himnos— que había sido trasplantada de Europa y Estados Unidos por los misioneros evangelizadores.

El proceso de apropiación tuvo varios frentes, en la que participaron activamente directores musicales, músicos, pastores y misioneros, por un lado, y la congregación por el otro. Esta nueva música cristiana presentada en los más diversos géneros populares contemporáneos es el resultado de varios móviles, como por ejemplo, la búsqueda de una “intimidad más profunda con Dios”, la inquietud de los compositores y músicos, la modernidad, la búsqueda de una

“frescura” que no era tan evidente en el culto evangélico de ese entonces, la ruptura de los paradigmas estéticos musicales tradicionales, la naciente industria musical cristiana y su fuerza mediática dentro de la comunidad evangélica, entre otros.

Esta “nueva música” popular contemporánea fue insertada progresivamente dentro del culto evangélico de forma estratégica, pues se buscaba proceder con cuidado debido al pensamiento religioso de aquella época y a la sospecha que se tenían sobre ciertos instrumentos y géneros musicales de ser “mundanos” o “del diablo”. En esa misma línea, la incorporación de instrumentos de la sección rítmica como el bajo, la batería y la guitarra eléctrica dentro del culto en la ACyM de Lince se dio paulatinamente, como una estrategia para no producir un efecto contraproducente en el ala conservadora de la congregación. Parte de la negociación, era que instrumentos como la batería y la guitarra eléctrica tenían que “sacralizarse” de cierto modo, debiendo ser ejecutados sobriamente y sin ningún efecto distorsionador para no producir “escándalo”. Los instrumentos, en el imaginario de los creyentes evangélicos, se habían constituido en símbolos, por un lado, estaban el piano, el órgano, el bombo y la pandereta, que eran los instrumentos “espirituales”, y, por otro lado, estaban la batería y la guitarra eléctrica que eran los instrumentos “mundanos”.

En ese sentido, la apropiación de los géneros populares contemporáneos dentro de culto evangélico tuvo diferentes significados, para algunos fue la sumisión a la música comercial, es decir, ofrecerle a la gente los géneros musicales que gustan y venden. Para otros significó la entrada del mundo a la iglesia, no solamente por los géneros musicales y los instrumentos *per se*, sino, además, porque esta nueva música permitió la expresión corporal por parte de los creyentes, lo que era entendido, por algunos, como una invitación a las “prácticas carnales”.

La iglesia evangélica debió de encontrar y fundamentar una justificación para la apropiación y el uso de estos géneros musicales contemporáneos, entre ellos el rock, que había sido duramente sancionado y criticado por ellos durante años. Esta investigación demuestra que las justificaciones planteadas por los grupos evangélicos en general, y los grupos investigados en particular, son variadas. Estas son fundamentadas ya sea a través del uso de lo que consideran como criterio y “lógica humana”, como a través de lo que consideran es expresado por Dios en el texto bíblico. El texto bíblico en este caso sirve para negociar las decisiones tomadas y poder declararlas como acciones en armonía con los objetivos y deseos de Dios. La justificación que es refrendada por todos mis entrevistados, aduce que Dios, en tanto creador del mundo, también es creador de la música y por lo tanto le pertenece, por lo que el diablo es solamente un usurpador y un distorsionador quien ha utilizado los géneros musicales, como el rock, para “hacer de las suyas” en el mundo. De esta manera, lo único que están haciendo los evangélicos como “hijos de Dios” es expropiarle a satanás la música para usarla con el propósito que siempre ha debido de tener, que es el de “dar honra a Dios”.

El cambio en el discurso y la justificación para la aceptación de los diferentes géneros musicales contemporáneos, da cuenta de cómo un sector de la comunidad evangélica ha sabido ir cambiando con el paso de los años. Hoy en día, en muchas iglesias de esta comunidad, el uso de los diferentes géneros musicales dentro de la liturgia no es mayor problema, es una discusión que en muchos casos ya ha sido superada, por el contrario, ahora esta parece haberse trasladado a la comprensión de cuál género musical es el más adecuado y auténtico para ser usado dentro de la liturgia.

Como el caso de la iglesia Emmanuel demuestra, la música puede convertirse, de esta manera, en un espacio de tensión y de negociación para los diferentes actores que tienen la

responsabilidad de gestionar y tomar decisiones en cuanto a este tema, pues cada quien muestra una particular cosmovisión respecto a qué género musical usar en sus cultos dominicales.

Por otro lado, como el estudio de caso de la iglesia Emmanuel revela, en cuanto a la autenticidad del género musical que ha sido apropiado, hay criterios en los que convergen y también en los que no. Los actores consideran varios parámetros, como, por ejemplo, el hecho de que el género musical conecte con la congregación, el mantenerse fieles a una identidad particular o manera de realizar la performance musical durante los años, pero también a aspectos como el poder reflejar nuestra identidad latina y peruana y no ser una mera copia de modelos extranjeros. Es el caso de la tecladista de Emmanuel, por ejemplo, para ella es un género musical que si “conecta” con las nuevas generaciones y por eso es auténtico, pero por el otro lado, es una música muy sencilla que no le permite superarse musicalmente y que, además, no es tan elaborada como la música que tocaban antes en la iglesia por lo que termina siendo una contrariedad para ella. Estos parámetros dan evidencia que, en estos tiempos, la autenticidad dentro de la música cristiana evangélica no es una cualidad que se atribuya tan fácilmente o que se encuentre supeditada simplemente al contenido bíblico o teológico de las letras.

Actualmente, los géneros musicales populares modernos dentro de la liturgia evangélica generan una suerte de idas y vueltas, de posiciones encontradas, de tensiones mucho más evidentes, donde parecen estar en juego aspectos más subjetivos, a diferencia de los primeros años cuando solamente se cantaban himnos tradicionales leyendo un himnario y acompañados por un órgano y cuya práctica no fue cuestionada durante años ya que esa era la tradición trasplantada por los evangelizadores foráneos y se asumía que así debía de realizarse.

Asimismo, el estudio de caso de la apropiación de la música en Emmanuel, muestra no solo la importancia que esta comunidad confiere a la música contemporánea, sino, que ahora también

se enfatiza mucho la performance. Por ello, se busca ofrecer una experiencia en el tiempo de canciones que es complementada con el uso de tecnología, la oscuridad del recinto y el uso de luces profesionales, el uso de secuencias y loops musicales, el *outfit* de los músicos y cantantes. Este caso muestra que la música dentro de las iglesias evangélicas puede ser usada para representarse con una identidad moderna ante la sociedad. Asimismo, demuestra cómo es que la comunidad evangélica siempre está reconfigurando y reinventando su práctica musical para ajustarla a sus necesidades, en este caso en particular, como un medio de autorepresentación moderna ante la sociedad y a las “nuevas generaciones” como ellos lo denominan. Sin embargo, es preciso mencionar que Emmanuel ha entendido que no solamente la música es un medio poderoso, sino también, la performance musical, entendida como un evento y experiencia total, pues para ellos todo suma con el objetivo de entablar una conexión y comunicación, que haga uso del mismo lenguaje que las personas utilizan, bajo su punto de vista, en la sociedad actual.

Soy consciente de las limitaciones de este trabajo, y no puedo dejar de mencionar que esta investigación no pretende dar cuenta de la práctica y performance musical de toda la iglesia evangélica, pues como ya se mencionó esta es muy amplia y heterogénea. No obstante, considero que esta investigación, sí puede mostrar e ilustrar de manera clara, el proceso que muchas iglesias evangélicas han pasado, están viviendo o seguramente atravesarán, pues, a fin de cuentas, el cambio es parte de la vida, la sociedad y la música misma.

Por último, la apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica solamente ha abierto un capítulo más dentro de la práctica musical de la iglesia evangélica o protestante en su historia. Lutero mismo, se apropiaba de melodías populares y vernaculares para usarlas dentro de la liturgia con el propósito de hablar el mismo lenguaje que la sociedad y de buscar la participación de la congregación. Esta praxis, entonces, se muestra como

una herencia y una constante en el devenir de la iglesia evangélica, que parece privilegiar formas estratégicas para “conectar” con la sociedad.



Referencias

- Abraham, I. (2018). Sincere Performance in Pentecostal Megachurch Music. *Religions*, 9(6), 1-21. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.3390/rel9060192>
- Anderson, A. (2005). The Origins of Pentecostalism and its Global Spread in the Early Twentieth Century. *Transformation*, 22(3), 175-185. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43052918?seq=1>
- Amat y León Perez, O. (2008). *Presencia Evangélica en la Sociedad Peruana*. Amanecer-Perú. Recuperado de: <https://rolandoperez.files.wordpress.com/2009/02/presencia-evangelica-en-la-sociedad-peruana-por-oscar-amat-y-leon.pdf>
- Arca, E. (2013). *La palabra proyectada: una lectura de la iglesia evangélica a través de sus productos audiovisuales* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, (PUCP).
- Ashbaugh, J. (2015). *The Relationship Between the Christian Music Industry and Church Worship Music* (senior thesis). Liberty University, Estados Unidos. Recuperado de: <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/501>.
- Barrera, S. (1993). *Orígenes y Desarrollo de la Iglesia Evangélica Peruana. 100 Años de Misión*. Lima, Perú: CBT – CEDEPP.
- Barrios, A. (2009). Teo-odisea cantada: Vida e imaginario del creyente pentecostal a través de sus cánticos. *Cultura y Religión* (3), 152-71. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3088699>
- Blacking, J. (1981). Making artistic popular music: the goal of true folk. *Popular Music* 1, 9-14.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Carcelén, C. (2013). Lucha por la libertad religiosa. Primeras misiones pentecostales en el Perú: las Asambleas de Dios en Áncash, 1919 a 1927. *Desde el Sur* 4(1) 75-91. Recuperado de: <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/59>
- Comisión de Música de la Conferencia General de los Adventistas del Séptimo Día Movimiento de Reforma. (2014). *Música y Reforma Protestante*. Ed. Marcos Pedrazas. Recuperado de: <https://reformacolombia.org/fe-original/musica-y-reforma-protestante-500-anos>

- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(3), 253-272.
- Eskride, L. (2005). *God's Forever Family: the Jesus People Movement in America, 1966-1977* (tesis de doctorado). Universidad de Stirling, Escocia.
- Finnegan, R. (2003) Music, experience and the anthropology of emotion, en M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España. Morata.
- Fonseca, J. (2002). *Misioneros y civilizadores. Protestantismo y modernización en el Perú (1915-1930)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fonseca, J. (2018). Conceptos básicos para comprender en mundo evangélico en el Perú. *Revista Argumentos*, Edición N° 1, Año 12, 34-4.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Massachusetts, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Frith, S. (2001). The popular music industry. In S. Frith, W. Straw, y J. Street (Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge Companions to Music, 26-52). Cambridge: Cambridge University Press.
- Galiley, S. (2011). *Jesus Music: The Story of the Jesus Movement and Evaluation of Its Musical Impact* (senior thesis). Liberty University, Estados Unidos. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/58824375.pdf>
- García, J. (2016). “Los sonidos de la fe”. Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México. *Cuicuilco*, 23(66), 223-243. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35145982012.pdf>
- Getty, K. y Getty, K. (2018). *¡Cantemos!: Cómo la alabanza transforma tu vida, familia e iglesia*. Nashville, Estados Unidos: B&H Publishing Group.
- Giordano, C. (2015). Las nociones de cultura y de derecho en antropología. *Anuario de Derecho Penal* (2009), 27-46. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-nociones-de-cultura-y-de-derecho-en-antropologia/>
- González, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Argentina: Gourmet musical.
- González, J. P. (1996). Evocación, modernidad y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la Performance. *Revista Musical Chilena*, 50(185), 25-37.

- Recuperado de:
<https://revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/13833/14112/0>
- Guerra Rojas, Cristián. (2006). La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890. *Revista musical chilena*, 60(206), 49-83. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902006000200003>
- Guerra, Cristian. (2015). La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: Los primeros himnarios evangélicos publicados en Chile (1861-1895). *Neuma*. 8, 10-41. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/281493345_La_musica_en_los_inicios_de_los_cultos_cristianos_no_catolicos_en_Chile_Los_primeros_himnarios_evangelicos_publicados_en_Chile_1861-1895
- Heyd, T. (2003), Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 37-46. Recuperado de:
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1540-6245.00090>
- Hustad, D. (1998). *Regocijaos: La Música Cristiana En La Adoración*. Texas, Estados Unidos: Casa Bautista de Publicaciones.
- Ingalls, M. (2012). Contemporary Worship Music. *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, 8, 147-52. Recuperado de:
https://www.academia.edu/4238203/Contemporary_Worship_Music_-_encyclopedia_entry
- Ingalls, M. (2018). *Singing the Congregation: How contemporary worship music forms evangelical community*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Ingalls, M., Anna E. Nekola, y Mall, A. (2013). Christian Popular Music, U.S.A. *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, edited by J. R. Recuperado de: <http://www.hymnology.co.uk/c/christian-popular-music,-usa>
- Jones, G. y Rahn, J. (1977) Definitions of popular music: Recycled. *Journal of Aesthetic Education*, 11(4), 79-92. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/270321289_Definitions_of_Popular_Music_Recycled
- Joseph, T. (2008). *The Historical Development of the Modern Worship Song Over The Past 100 Years* (senior thesis). Liberty University, Estados Unidos. Recuperado de:
<https://core.ac.uk/download/pdf/58823302.pdf>

- Keightley, K. (2001). Reconsidering rock. En S. Frith, W. Straw, y J. Street (Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge Companions to Music, pp. 109-142). Cambridge: Cambridge University Press.
- Krone, A. (2011). *Pop Music with a Purpose: The Organization of Contemporary Religious Music in the United States* (tesis de maestría). Duke University, Estados Unidos. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/10161/3786>
- Leppert, R. (1995). The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1), 103-10. Disponible en: https://books.google.com.pe/books?id=T6QwDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Richard+Leppert%22&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwji7p6Q5e_lAhUPw1kKHSJnDN0Q6AEIKDAA#v=onepage&q&f=false
- López, Darío. (2017). Protestantismo y Espiritualidad en América Latina en H. Fernando Bullón y Nicolás Panoto (Eds.), *Hacia dónde va el Protestantismo en América Latina: Una visión multidisciplinaria y prospectiva a los 500 años de la Reforma* (pp. 159-172)., Buenos Aires: Ediciones Kairos.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música* (13). Recuperado de: http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf
- McIntyre, E. (2007). Brand of Choice: Why Hillsong Music is Winning Sales and Souls. *Journal for the Academic Study of Religion*, 20(2), 175-194. doi.org/10.1558/arsr.v20i2.175
- Mendivil, J. (2001). *Todas las voces: artículos sobre la música popular*. Lima, Peru: Biblioteca Nacional del Perú.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, United Kingdom: Open University Press.
- Míguez, J. (1995). *Rostros del Protestantismo Latinoamericano*. Buenos Aires-Grand Rapids: Nueva Creación-William B. Eerdmans Publishing Company.
- Mondragón, C. (2005). *Leudar la masa: El pensamiento social de los protestantes en América Latina, 1920-1950*. Buenos Aires: Kairos Ediciones.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.

- Mora, F. (27 de abril de 2018). El movimiento de adoración y alabanza en la iglesia latinoamericana (Parte II) [Mensaje en un blog]. La viña: crónicas muy personales. Recuperado de: <https://famorac.wordpress.com/2018/04/27/el-movimiento-de-adoracion-y-alabanza-en-la-iglesia-latinoamericana-parte-ii/>
- Morales, M. (2018). Apropiación cultural: Una perspectiva para analizar la incorporación de tic en la práctica docente. *Revista Electrónica Sinergias Educativas*. doi: 3.10.31876/s.e.v3i1.3.
- Nekola, A. (2011). US Evangelicals and the Redefinition of Worship Music. En M. Bailey y G. Redden, (Ed.), *Mediating Faiths Religion and Socio-Cultural Change in the Twenty-First Century*, (pp.131-146). 1st Edition, New York.
- Orning, T. (2017). Music as performance – gestures, sound and energy. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1, 79-94. doi: <https://doi.org/10.23865/jased.v1.946>
- Ortiz, R. (1999). Cultura Mundializada Modernidad y Posmodernidad. *Crítica Cultural en Latinoamérica: Paradigmas globales y enunciaciones locales*, 24(51), 181-196.
- Palomino, M. Á. (2011). *¿Qué le pasó al culto en América Latina?* Lima, Perú: Ediciones Puma.
- Patiño A. (2014). Hijo de tigre... ¿pintito? Perspectivas del tiempo y espacio. Cambios generacionales entre la comunidad cristiana evangélica. *El Cotidiano*, núm. 185, 87-94. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32530725009>
- Pérez Guagalupe, José Luis. (2017). *Entre Dios y el César El impacto político de los evangélicos en el Perú y América Latina*. Lima, Perú: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. Instituto de Estudios Social Cristianos (IESC).
- Pérez Vela, R. (2009). *Media and the Re-signification of Social Protest, Change and Power among Evangelicals: The Peruvian Case* (tesis de maestría). School of Journalism and Mass Communication of the University of Colorado, Boulder, Estados Unidos.
- Reagan, W. (2015). *A Beautiful Noise: A History of Contemporary Worship Music in Modern America* (Tesis de doctorado). Duke University, Estados Unidos. Recuperado de: https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/9836/Reagan_duke_0066_D_12773.pdf?sequence=1
- Roberts, E. (2014). CCM in the United States of America: An exploration into the Contemporary Christian Music scene in the USA. Recuperado de: https://www.academia.edu/7886202/CCM_in_the_United_States_of_America_An_Exploration_into_the_Contemporary_Christian_Music_scene_in_the_USA
- Rodríguez, G., Gil, J. y García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, España: Ediciones Aljibe.

- Rogers, R. (2006). From cultural exchange to transculturation: a review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication theory*, n° 16: 474-503. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.561.659&rep=rep1&type=pdf>
- Rubert De Ventós, X. (1980). El pudor i els signes: de la psicologia a la pornografia. *Saber*, n° 1, 21-23.
- Sánchez, J. (2005). El pentecostalismo en el Perú. Prácticas individuales y colectivas en la perspectiva de Max Weber. *Debates En Sociología*, (30), 83-106. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/7010>
- Semán, P. (2019). ¿Quiénes son? ¿Por qué crecen? ¿En qué creen? Pentecostalismo y política en América Latina. *Revista Nueva Sociedad*, 280, ISSN: 0251-3552. Recuperado de: <https://nuso.org/articulo/quienes-son-por-que-crecen-en-que-creen/>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stam, C. y Witvliet, J. (1998). Worship Transformed: A Time of Change for Choral Musicians in Christian Churches. *The Choral Journal*, 38(8), 55-62.
- Tagg, P. (2001) *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. (2 Ed.) New York, Estados Unidos: The Mass Media Music Scholars Press.
- Thornton, D. (2015). *Exploring the Contemporary Congregational Songs Genre: Texts, Practice, and Industry* (tesis de doctorado) Macquarie University. Sidney, Australia. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/a95b/6cf3267f2c805e6679950f73bf3cb5886bce.pdf>
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, Estados Unidos, The University of Chicago Press.
- Ulloa, A. (1991) Modernidad y Música popular en América Latina. *Iztapalapa. Revista de Ciencias*, 11(24), 51-70. Recuperado de: <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1072/1226>
- Vega, A. (2012). Music Sacred and Profane: Exploring the Use of Popular Music in Evangelical Worship Services. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 24(3) 365-379.
- Veiga C. (2013). Creatividad artística en la liturgia como “identidad” y “libertad” cristianas contra el consumismo y el monopolio litúrgico. En J. Barreda y E. Sánchez (Eds.) *Arte, Liturgia y Teología* (pp.13-21). Lima: Ediciones Puma.

- Viñuela, E. (2010). El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. *Tripodos. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna-URL* Núm. 26,15-28. Recuperado de: [https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187672/244546%20\[Consulta:%2004-09-19\]](https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187672/244546%20[Consulta:%2004-09-19])
- Wagner, T. (2014). No Other Name?: Authenticity, Authority and Anointing in Christian Popular Music. *Journal of World Popular Music*, 1(2), 324–342. Recuperado de: https://www.academia.edu/11317289/No_Other_Name_Authenticity_Authority_and_Anointing_in_Christian_Popular_Music
- Wellin, C. y Fine G. (2007). Ethnography as Work: Career Socialization, Settings and Problems. En Atkinson, P. Coffey A. Delamont, S. Lofland, J. y Lofland L. (Eds.), *Handbook of Ethnography* (pp. 328-338). Sage Publication.
- Young, J. (2008) *Cultural Appropriation and the Arts*. Chichester, United Kingdom, Wiley-Blackwell Publishing Ltd. Recuperado de: https://www.academia.edu/17884088/Cultural_Appropriation_and_the_Arts
- Zagalaz, J. y Díaz, A. (2012). Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros. *Arte y Movimiento: Revista Interdisciplinar del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*, nº 7, 9-19. Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/900>

Anexos

A continuación, se expone la lista de informantes con quienes se interactuó para el desarrollo de esta tesis, así como algunas guías de entrevistas.

1. Lista de entrevistados

Saúl Gutiérrez Prado: entrevista realizada el 24 de octubre 2018

Saúl Gutiérrez Prado: comunicación personal el 16 de octubre 2019

Renato Jara Allende: entrevista realizada el martes 23 de octubre 2018

Francis Castañeda: entrevista realizada el 5 de noviembre 2018

Aldo Linares: entrevista realizada el 11 de septiembre 2019

Renzo Ángeles: entrevista realizada el 25 de julio 2019

Christians Alvarado Correa: entrevista realizada el 24 de julio 2019

Esther Lay Sun: entrevista realizada el viernes 13 de septiembre 2019

Humberto Lay Sun: entrevista realizada el 29 de agosto 2019

Anita Assen de Gutiérrez: entrevista realizada el 13 de octubre 2019

Christian Barrionuevo: entrevista realizada el 5 de octubre 2019

Belén Salazar: entrevista realizada el 9 de octubre 2019

Jacqueline Chafloque: entrevista realizada el 27 de septiembre 2019

Gilmer Fernández: entrevista realizada el 2 de septiembre 2019

Gilbert Rodríguez: entrevista realizada el 11 de septiembre 2019

Fernando Torres: entrevista realizada el 30 de agosto 2019

Oscar Zamora: entrevista realizada el 18 de septiembre 2019

Pablo Espinoza: entrevista realizada el 5 de septiembre 2019

Ernesto Corzo: comunicación personal el 16 de octubre 2019

2. Guías de entrevistas

Guía de entrevista a Humberto Lay

Datos personales y trayectoria

Nombre:

Edad:

Profesión:

Cargos en la iglesia:

¿Entre que años y cuánto tiempo?

¿En cuanto a su creencia religiosa como se define?

Sobre la música cristiana

¿Qué recuerdos tiene sobre cómo era la música en la iglesia Alianza Cristiana?

¿Desde cuándo? ¿Cómo nace la idea y como se dio el cambio de paradigma musical?

¿Cuál era el discurso del liderazgo en esa época para apoyar o no dicho cambio?

¿Hubo resistencia? ¿Hubo desacuerdos? ¿Es posible que los jóvenes quisieran dichos cambios y los adultos no?

¿Es verdad que consideraban carnal o hasta satánicos algunos géneros musicales e instrumentos?
¿Por qué?

En todo caso ¿Por qué antes se pensaba así y por qué ahora se piensa de otra manera? ¿Tenían una concepción equivocada en ese entonces?

Sobre Emmanuel

¿Qué es Emmanuel?

¿Cómo lo definiría? ¿Qué vertiente o corriente es?

Sobre la música

¿Cuál es la función de la música en la iglesia evangélica?

¿Cuál es el objetivo que cumple?

Si la música es un vehículo para adorar a Dios, y si al final de cuentas se dice que Dios mira el corazón ¿Por qué tantos cambios musicales? ¿Por qué no seguir con los himnos o la música tradicional? ¿Será que también hay una búsqueda por agradar al hombre?

¿La música en la iglesia como producto estético está dirigido, entonces, al hombre?

En cuanto a la manera actual de hacer la música en el culto, el género musical, la oscuridad, el juego de luces, la tecnología, la escena tipo concierto. ¿Considera que esos cambios son necesarios y en última instancia positivos? ¿Por qué?

¿Cuál es el objetivo de la inclusión de estos elementos en los servicios?

No falta quienes afirman que el juego de luces, la pantalla led HD y la música contemporánea tipo electrónica a alto volumen, distrae y hasta trivializa el culto y lo sagrado ¿Está de acuerdo con esa afirmación? ¿Por qué si o por qué no?

Los asistentes

¿Cómo cree que esta nueva manera de performance en el culto afecta la vivencia de la experiencia religiosa de los asistentes?

¿Usted cree que los asistentes al culto en Emmanuel le den alguna valoración al género musical que se toca y a toda la performance dominical? ¿Qué tipo de valor le darían: ¿un signo de modernidad, de poder económico, de globalización, etc.?

¿Es importante para ellos que se toquen musical actuales y modernas o lo es más para los líderes que implementaron estos cambios?

Los músicos

¿Usted considera a los músicos de la iglesia como artistas y toda la carga que ese término supone?

Punto de vista

¿Cuál es su posición con respecto a todos los cambios que se están dando en Emmanuel en el culto de los días domingos? Desde la música hasta la prédica (el tiempo que se ha acortado, la producción milimétrica, etc.)

¿Cree que Emmanuel ha perdido su esencia (por decirlo de alguna manera) siendo una iglesia carismática que cree en el mover del Espíritu Santo, se refleja ese concepto los domingos?

¿Se está privilegiado la copia de modelos extranjeros en el culto de Emmanuel?

Guía de entrevista: Aldo Linares

Datos personales y trayectoria

Nombre:

Edad:

Profesión:

Cargos en la iglesia:

¿Entre que años y cuánto tiempo?

Sobre la música cristiana

¿Cómo era la música en la liturgia de la Iglesia ACYM?

¿Cómo se dio el paso de cantar himnos a dejar de cantarlos? ¿Cuándo fue el cambio?

¿Cuál fue tu papel como músico académico en ese entonces?

¿Hubo apoyo de los pastores o hubo resistencia?

¿Qué tipo de canciones se tocaban en el culto? ¿Qué instrumentos se usaban? ¿Había músicos profesionales?

¿Cuál fue el papel de los músicos misioneros por aquellos años?

¿Por aquellos años consideraban mundanos o hasta satánicos algunos géneros musicales o incluso algunos instrumentos?

¿Qué significó esta apropiación de este tipo de música popular en la liturgia por aquellos años?

¿Qué factores posibilitaron dicho cambio?

¿Cuál era tu posición en cuanto a ello en esas épocas? ¿Estabas de acuerdo?

¿Todavía se mantiene así? ¿Con el tiempo has cedido en algunas cosas?

¿Cómo decidían que canciones sacar y cuáles no? ¿Cuáles eran sus fuentes musicales para escoger el repertorio?

¿Dónde conseguían los casetes y las partituras?

¿Consideras que la música es creación de Dios y como tal se debe usar para sus propósitos?

¿Consideras que en ese sentido por mucho tiempo la música aburrida estuvo en la iglesia, mientras que en el mundo la música era mucho más divertida e innovadora?

¿Estás de acuerdo con la idea de que cualquier género musical puede ser usado para alabar y adorar a Dios dentro del culto?

Desde su punto de vista ¿Cuál fue la primera transformación?

¿Cuál fue el papel de la iglesia carismática y pentecostal para que se produjeran estos cambios?

¿Consideras que la globalización ha tenido impacto sobre la música que se canta en la liturgia evangélica?

¿A qué creas que se deba que hoy en día la iglesia ya no se usen los ritmos latinos y se haya enfatizado más el uso del estilo pop/rock electrónico?

¿Consideras que la iglesia peruana tiene la mirada puesta en modelos de iglesia que hay en Estados Unidos?

¿Desde tu punto de vista los asistentes al culto le dan alguna valoración al género musical que se toca? ¿Qué tipo de valoración le darían? ¿Un signo de modernidad, actualidad, frescura, de globalización, de poder, etc.?

Se dice que Agua Viva fue una iglesia referente en el aspecto musical. ¿A qué crees que se haya debido eso? ¿Cuál fue el papel de las iglesias carismáticas o pentecostales para este cambio de paradigma musical?

Guía de entrevista: Oscar Zamora

Datos personales y trayectoria

Nombre:

Edad:

Profesión:

Cargos en la iglesia:

¿Entre que años y cuánto tiempo?:

Sobre la música cristiana en la ACYM

¿En qué año llegaste a la ACYM, cómo era la música en la liturgia?

¿Cómo se dio el paso de cantar himnos a dejar de cantarlos? ¿A partir de cuándo se dio el cambio?

¿Qué factores posibilitaron dicho cambio?

¿Tuvieron algún papel de los (músicos) misioneros por aquellos años?

¿Cuál fue tu papel como músico/cantante académico en ese entonces?

¿Notaste si hubo apoyo de los pastores o hubo resistencia?

¿Cómo era la música dentro de la liturgia evangélica en USA?

Desde su punto de vista ¿Cuál fue la primera transformación?

¿Qué tipo de canciones se tocaban en el culto? ¿Qué instrumentos se usaban? ¿Había músicos profesionales?

¿Por aquellos años consideraban mundanos o hasta satánicos algunos géneros musicales o incluso algunos instrumentos?

¿Qué significó esta apropiación de este tipo de música popular en la liturgia por aquellos años?

¿Cuál fue el papel de la iglesia carismática y pentecostal para que se produjeran estos cambios?

¿Cuál era tu posición en cuanto a ello en esas épocas? ¿Estabas de acuerdo?

¿Todavía se mantiene así? ¿Con el tiempo has cambiado o cedido en algunas cosas?

¿Cómo decidían que canciones sacar y cuáles no? ¿Cuáles eran sus fuentes musicales para escoger el repertorio?

¿Dónde conseguían los casetes y las partituras?

Sobre la Música

¿Consideras que la música es creación de Dios y como tal se debe usar para sus propósitos?

¿Consideras que, en ese sentido, por mucho tiempo la música aburrida estuvo en la iglesia, mientras que en el mundo la música era mucho más divertida e innovadora?

¿Estás de acuerdo con la idea de que cualquier género musical puede ser usado para alabar y adorar a Dios dentro del culto?

¿Qué hay del rock? ¿Por qué antes era considerado del demonio y hoy en día muchas iglesias lo acogen en sus cultos?

Sobre Emmanuel y sus inicios

Háblame un poco sobre la teología del culto que enseñaste en Emmanuel en sus inicios ¿Quién lo diseñó?

¿Cómo ministro de música cual era tu preocupación? ¿Qué buscabas lograr con el ministerio por aquellos años? ¿Intentabas formar un ADN tal vez?

¿Por qué se diseñó? ¿Buscaban una manera de diferenciarse de otras iglesias?

¿Consideras que todavía sigue vigente o que con el paso de los años ya no está vigente? ¿Fue para una época solamente? ¿Eran más que nada cuestiones de forma?

¿Cuál era la característica musical de Emmanuel que le permitió ser considerada como una iglesia referente en aquellos años?

Sobre Música, performance e iglesia

¿A qué crees que se deba que hoy en día la iglesia ya no se usen los ritmos latinos y se haya enfatizado más el uso del estilo pop/rock electrónico?

¿Consideras que la iglesia peruana tiene la mirada puesta en modelos de iglesia que hay en Estados Unidos?

Desde tu punto de vista, ¿los asistentes al culto le dan alguna valoración al género musical que se toca? ¿Qué tipo de valoración le darían? ¿Un signo de modernidad, actualidad, frescura, de globalización, de poder, etc.?

¿Consideras que la globalización ha tenido impacto sobre la música que se canta en la liturgia evangélica?

Guía de entrevista: Francis Castañeda

Datos personales y trayectoria

Nombre:

Edad:

Profesión:

Cargos en la iglesia:

¿Entre que años y cuánto tiempo?

Sobre la música cristiana

¿Qué recuerdos tiene sobre cómo era la música en la iglesia Alianza Cristiana?

¿Qué tipo de canciones se tocaban en el culto? ¿Qué instrumentos se usaban? ¿Había músicos profesionales?

¿A partir de cuándo y cómo empezó a cambiar la música en las iglesias? ¿A qué se debió?

Desde su punto de vista ¿Cuál fue la primera transformación?

¿Cuál fue el papel de la iglesia carismática y pentecostal para que se produjeran estos cambios?

¿Qué diferencias musicales encuentras en la década de los 80, en los 90s? en este milenio y en estos días?

¿Consideras que la globalización ha tenido impacto sobre la música que se canta en la liturgia evangélica?

¿Consideras que la música cumple una función catárquica en los cultos evangélicos?

¿Usted considera a los músicos de la iglesia como artistas y todo lo que ello supone?

¿A qué cree que se deba que hoy en día en la iglesia ya no se usen los ritmos latinos y se haya enfatizado más el uso del estilo pop/rock electrónico?

¿Consideras que la iglesia peruana tiene la mirada puesta en modelos de iglesia que hay en Estados Unidos?

