

ESPACIOS SONOROS: LA MÚSICA COMO RECURSO SIMBÓLICO EN LOS MIGRANTES PERUANOS Y BOLIVIANOS PENTECOSTALES DE LA CIUDAD DE IQUIQUE, CHILE

Sounding spaces: music as symbolic resource in Peruvian and Bolivian Pentecostal migrants in Iquique city, Chile.

CONSTANZA VÉLEZ CARO

Instituto de Estudios Internacionales (INTE), Chile
conyvel1@gmail.com

MIGUEL ÁNGEL MANSILLA AGÜERO

Instituto de Estudios Internacionales (INTE), Chile
mansilla.miguel@gmail.com

Recibido: 24.10.17

Aceptado: 13.03.19

Resumen

Este artículo tiene como propósito conocer los usos de la música como recurso simbólico entre los migrantes peruanos y bolivianos pentecostales en la ciudad de Iquique, para entender las relaciones elaboradas mediante lo musical (entendido como práctica y/o escucha), experimentadas en espacios domésticos y eclesiales durante el proceso de adaptación al nuevo lugar (Iquique). Más específicamente se trata de conocer las significaciones y re-simbolicaciones de los migrantes-creyentes entre los vínculos familiares y el lugar de origen y el de llegada, para las que la música constituye un recurso simbólico central, uniendo la nostalgia/consuelo (pasado) y esperanza (futuro). Para ello, utilizamos una metodología cualitativa de trabajo recurriendo a la observación participante y los relatos de vida mediante entrevistas con el fin de relacionar el relato contado con el vivido por medio de lo musical cívico y cotidiano del creyente migrante pentecostal.

Palabras clave: música; migrantes; peruanos; bolivianos; pentecostales; lugar.

Abstract

This article aims to know the different uses of music as a symbolic resource in Pentecostal Peruvian and Bolivian migrants in Iquique city to know the musical bonding generated (in the practicing and listening) in domestic and ecclesiastic spaces in the process of adaptation to the new place (Iquique). We will try to know the re-significations and symbolizations generated by the migrant-believer in family bonds and belonging place with the arrival place, where music becomes a central symbolic resource linking nostalgia/consolation (past) and hope (future). To this, a qualitative methodology of work was used with a participative observation and biographical stories from interviews to relate the told and the lived story through the ecclesiastic and daily experience of the Pentecostal migrant-believer.

Keywords: music, migrant, Peruvian, Bolivian, Pentecostal, place.

INTRODUCCIÓN

El pentecostalismo chileno ha sido abordado desde la antropología, la sociología y la teología, contando la década de 1960 como punto de partida. Sin embargo, estos estudios no han tratado la música como tema central sino como un subtema. Destaca la figura de Lalive D'Épinay como la principal fuente de investigación desde la sociología de la religión. Este autor estudió las contraposiciones de las partes protestante y pentecostal (D'Épinay, 1968) y cómo el pentecostalismo se masificó debido a su mensaje esperanzador orientado a los grupos sociales más precarios, recreando identidad junto con el sentido de pertenencia entre sus seguidores. Por otra parte, desde la antropología, hallamos a Willems (1967), quien estudia el éxito del pentecostalismo en Chile y su comparación con el catolicismo, tomando al primero como la nueva religión que respondía a la idea mesiánica, pero con la respuesta de la presencia de Dios en el 'aquí y ahora'. Por otro lado, autores como Vergara (1962) o Kessler (1967) abordaron la problemática desde la teología; el primero con una documentación de la historia del protestantismo en Chile y el segundo con un estudio referido a las misiones e iglesias protestantes más antiguas en Chile y Perú. En estos trabajos, sin embargo, la música no es considerada como una dimensión relevante.

Autores más contemporáneos abordan la música y la práctica instrumental en los cultos pentecostales, aunque de manera tangencial. Luis Orellana (2008), habla de la música como una expresión del ritual cúltilo junto con otras

expresiones y con un carácter histórico. Por otro lado, Miguel Mansilla (2009a, 2009b, 2014; 2016) habla de las demonizaciones atribuidas a algunos instrumentos de la época insertos en la práctica musical pentecostal, por su contexto secular. El autor se refiere a la música como un elemento universalmente entendido por los creyentes y como herramienta de socialización de la cultura pentecostal.

Finalmente, encontramos autores cuyo tema principal de estudio ha sido el fenómeno musical en el contexto pentecostal. Cristian Guerra (2008; 2009; 2011; 2015) habla de la música como el principal gestor de la experiencia protestante y pentecostal, estableciendo las características del repertorio en períodos como 1861-1895 y 1909-1936 e indicando a su vez los factores que ayudaron a formar la identidad del movimiento. En segundo lugar, Angélica Barrios (2009) habla de los ‘coritos’¹ como elemento de la liturgia pentecostal que conforma una parte importante del culto. La autora analiza el contenido de algunas de las letras como un elemento de memoria e identidad del creyente protestante. Finalmente, Rodrigo Moulian estudia lo que denomina ‘*poiesis* numinosa de la música pentecostal’, una investigación del fenómeno de la experiencia religiosa y sus diferentes funciones, poniendo énfasis en el ‘fluir’ o ‘manifestación del espíritu’ como inductor de los estados catárticos, signos del poder sobrenatural de Dios (Moulian *et al.* 2012).

Como se aprecia, la música se sugiere como un elemento de la construcción identitaria pentecostal tanto desde sus inicios en nuestro país como en la actualidad con características propias en cada período. Y si bien existen estudios sobre identidad pentecostal (Ossa, 1991), éstos no son contextuales respecto del proceso migratorio y la configuración de lo pentecostal por medio de lo musical, tanto en términos de migración urbana-rural como de migración transfronteriza de los últimos años. Hasta el momento no se registran investigaciones previas sobre las relaciones elaboradas mediante lo musical, o interpretaciones y análisis sobre la música como recurso simbólico respecto del fenómeno migratorio en sujetos pentecostales en Chile, particularmente en la ciudad de Iquique. Tampoco hay estudios sobre los migrantes peruanos y bolivianos, dado que todos los trabajos referidos a pentecostalismo y música se centran en la zona centro y sur de Chile (Guerra, 2008; Barrios, 2009; Moulian, 2014), no

¹ Los coritos pueden entenderse como canciones de estructura y armonía simple de la forma ABA, cuya función es, enseñar las verdades teológicas de manera sencilla para el nuevo creyente, cumpliendo una función lúdica en lenguaje sencillo con énfasis en la repetición del coro para su memorización.

existiendo estudios en el norte, a pesar de ser esta una zona de constante e importante flujo migratorio peruano y boliviano.

Este artículo integra las observaciones de campo y los relatos de los migrantes con un carácter exploratorio. En el espacio que permite el texto, optamos por describir e interpretar la importancia y significado de la música en el culto pentecostal y su relevancia en la cotidianidad de los migrantes creyentes. En este espacio-tiempo la globalización de la industria musical evangélica, ya destacada por Carlos Garma (1999), influye en el estilo y contenido flexibles que pueden ser aplicados y replicados en congregaciones de Perú, Bolivia y/o Chile, en un determinado lugar cálido.

Incluiremos dos conceptos centrales en nuestro abordaje: *lugar* y *nostalgia*. Tomamos el concepto de lugar de Marc Augé: “la idea, parcialmente materializada, que hacen [del lugar] aquellos que lo habitan, de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros” (Augé, 1992: 32). Destacan tres rasgos indicados por el autor: “identificatorios, relacionales e históricos” (Augé, 1992: 30). La identificación con el lugar corresponde a la idea de que “nacer es nacer en un lugar”, es tener un sitio de residencia destinado. El lugar es también histórico –necesariamente- a partir del momento en que, conjugando identidad y relación, se define entonces una estabilidad mínima. Un lugar antropológico es histórico, en tanto es un lugar construido por los antepasados y que los muertos recientes pueblan de signos que hay que conjugar e interpretar. Es relacional también en tanto quienes lo habitan se relacionan con el territorio, con sus semejantes y con los otros (Auge, 2003: 30-33).

Desde la nostalgia, como lo aborda Hirai, la relación con el lugar se define como “un sentimiento importante que permite reconstruir las memorias e imaginación personal o colectiva sobre sus terruños y la imagen de la cultura localizada y para constituir algunos aspectos de sus vidas, conciencias y la realidad social (Hirai, 2009: 32).

Ambas ideas son representadas de manera vivencial e imaginada por medio de la música y permiten transportar al creyente-migrante a los tiempos pasados/vividos con los otros significantes y con lugares significativos. Con la flexibilización, desterritorialización y re-territorialización de lo musical, la significación, la simbolización y el proceso relacional entre contenidos es posible para el migrante.

Dentro de los estudios existentes sobre migración por un lado y pentecostalismo por otro, e incluyendo ambas dimensiones, este artículo espera mostrar la importancia que tiene la música en el culto pentecostal y el

significado que adquiere (siendo cristiana o secular) en la vida cotidiana del creyente migrante.

CONTEXTO METODOLÓGICO

Esta es una investigación de tipo cualitativo. Nuestro abordaje es mediante la perspectiva biográfica y de observación participante. Respecto de la muestra teórica, las características básicas generales para la elección de entrevistados fueron: periodo de conversión del creyente ('de cuna' o 'convertido'), aspectos de género (mujer/hombre) y generacionales (nivel etario), además de la viabilidad de la realización de entrevistas individuales.

En base a esto, se realizaron observaciones de campo en congregaciones con migrantes peruanos y/o bolivianos y 11 entrevistas. Las observaciones de campo se realizaron en la iglesia evangélica Asambleas de Dios de la ciudad de Iquique en distintos cultos de la semana y fines de semana en el período de seis meses de mayo a octubre de 2016, debido a la gran presencia migrante en la congregación. Las observaciones permitieron definir a los futuros entrevistados en respuesta a las primeras impresiones e hipótesis, como por ejemplo la influencia del estado civil de los entrevistados en la realización de entrevistas personales, etc. Además consideramos las recomendaciones de personas asociadas con grupos migrantes y de expertos que trabajan el tema migratorio en la región. Se optó por una entrevista de carácter semiestructurado que permitiera agregar o eliminar preguntas según la necesidad para la obtención de información y respondiendo a los objetivos planteados.

El templo observado, perteneciente a la denominación Las Asambleas de Dios, cuenta con una asistencia de aproximadamente 400 personas en los cultos de domingo (mañana y tarde), con unos 150 migrantes de distintas nacionalidades: haitianos, dominicanos, cubanos, colombianos, venezolanos y ecuatorianos; la mayor concentración se encuentra entre peruanos y bolivianos (por sobre el 50%). Como en toda iglesia de corte pentecostal, alrededor del 60% de la población son mujeres, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la asistencia al "culto de damas" (unas 100 mujeres), mientras que el "culto de varones" recibe unos 30 hombres y el culto de jóvenes unas 100 personas. Cada reunión o culto utiliza música en por lo menos una instancia de su estructura (instrumental o sólo cantada), similar a la de los días domingos y a los paseos o retiros de los jóvenes; las damas realizan actividades de visitación y los varones además tienen encuentros de fútbol y en el verano algún retiro en la playa.

Para este artículo utilizaremos dos binomios sólo como distinción analítica: 1) música secular /eclesiástica y 2) música festiva/contemplativa. En primer lugar, no significa que tales diferenciaciones existen en la práctica; si los creyentes las hacen (y si lo hacen) o si existen, las fronteras no son claras. En primer lugar, nosotros destacamos lo secular y lo eclesiástico porque algunos creyentes hablan de música “mundana/no mundana” o “música del mundo/del o para el Señor”. En segundo lugar, utilizamos los conceptos analíticos de música festiva y contemplativa porque los creyentes utilizan tanto dentro como fuera del templo los conceptos de música de alabanza/adoración.

En cuanto a la música que se toca en los cultos, generalmente es siempre la misma. Según los entrevistados, el repertorio de cantos varía cada uno o dos años. Pero en general los cantantes Marcos Witt, Jesús Adrián Romero y otros han permanecido por más de una década. Otro grupo del que se escuchan algunas canciones es Hillsong, pero más bien en un contexto de juventud. El encargado de la elección del repertorio es el Ministerio Musical, un grupo de jóvenes adultos que ensayan los días sábados y algunos días de la semana como excepción en el caso de actividades especiales en las que se requiera de su participación. Las canciones cantadas y tocadas durante los cultos dominicales y cultos juveniles son en vivo; en cambio en los cultos de damas y varones se utiliza música envasada o plataformas como YouTube, sin variación entre el repertorio tocado en vivo y envasado. Para todos los casos, se proyectan las letras de las canciones para facilitar el cantar de los hermanos. Hay cultos especiales con músicos invitados de la ciudad de Santiago, pero en general los usos musicales² del templo son jóvenes y masculinos: cantar y tocar un instrumento es una actividad de hombres jóvenes, y si hay mujeres en el grupo no adquieren protagonismo sino que forman parte del coro que acompaña al solista.

El templo de Las Asambleas de Dios en Iquique, el templo observado, dispone de una radio evangélica, sin auspiciadores ni espacios vendidos. Sólo existen programas propios y es administrado por hermanos de la congregación, algunos rentados y otros como un ‘servicio a la congregación y al Señor’, desde la 8 de la mañana hasta las 20 horas. En este espacio, los estilos musicales sí varían, pudiendo escucharse desde música de tradición himnológica hasta estilos musicales actuales –antes criticados- como reguetón ‘pero evangélico’ -como dicen-. Esto último, si bien presente en el ambiente radial, no se observa en los

² En este caso, nos referimos tanto a la escucha como a la práctica musical que pudiera existir.

cultos, ni siquiera de jóvenes, porque aún es considerada una “música para fuera de la iglesia”.

MÚSICA EN LA CONGREGACIÓN

La música se presenta en los templos pentecostales con sus sonoridades particulares y en un espacio en el que la feligresía es participativa. En este contexto, como señala Garma, la música tiene muchas expresiones simbólicas que provocan sentimientos significativos (Garma, 2000). Los pentecostales generan su propio repertorio dentro de las variadas formas de gratitud del creyente por la manifestación de lo divino en su cotidianidad; porque para el pentecostal “la música es la puerta de entrada al mundo espiritual” (Moulian, et al., 2012: 39). Los nuevos creyentes o visitas participan de manera pasiva-activa observando, o bien cantando las letras de las canciones que se proyectan y así “los cantos le dan, a su vez, un tono festivo a los servicios” (Garma, 2000: 69). Así, aunque no canten, la música festiva (alabanza) les permite la participación, mientras que la música contemplativa (adoración), que es la que permite la nostalgia, evoca y permite la invocación el lugar de origen y los otros significantes. Esto lo pudimos ver en los cultos del templo Las Asambleas de Dios y en otros. La globalización musical, inclusive en un contexto pentecostal, activa con más énfasis la nostalgia por el lugar.

En este contexto encontramos a los ejecutantes de estas músicas, también llamados “músicos consagrados”, *levitas*³ como generalmente se les denomina en el lenguaje evangélico o ministerio musical⁴. Son quienes están frente a la congregación o próximos al púlpito con sus instrumentos y los encargados de guiar o ministrar (en lenguaje evangélico) a la congregación con la música festiva y contemplativa (alabanza y adoración). Ser parte del ministerio musical promueve a un *status* de prestigio dentro de la congregación, adquiriendo un rol central en los cultos no solo al momento de tocar. El “ser músico” algunas veces parecería ser más importante que la misma figura de predicador. Esta imagen, que no es nueva, también fue descrita por D’Épinay al hacer referencia

³ En tiempos bíblicos, la tribu de Leví, era la encargada de los servicios en el Tabernáculo. Entre sus funciones se incluía la alabanza.

⁴ En este caso, se entiende como banda, orquesta o agrupación musical. Su organización dependerá sencillamente de lo que determine la congregación en la cual éstos participan.

al lugar especial apartado para éstos: “los músicos, después de haber orado al pie del púlpito, se instalan en galerías perpendiculares al estrado [...]”, pero a diferencia de otras iglesias descritas, en sus observaciones los músicos se encontraban bajo del púlpito en una separación de jerarquías, donde el predicador predominaba (1968: 84). En nuestras observaciones, en cambio, los músicos están arriba, en el púlpito junto al predicador, en un espacio de poder, prestigio y privilegios dentro de las iglesias evangélicas.

Los hermanos que forman parte del ministerio musical muy pocas veces son profesionales formados en conservatorios, universidades o institutos profesionales de música. Para los que llegan, luego de transcurrido un tiempo de mostrar su deseo de participación en la congregación, la práctica instrumental se aprende mediante la integración al grupo de músicos consagrados. Pero su competencia (tanto habilidad como capacidad) se atribuye plenamente a Dios, quien otorga este don por y para ‘Su Gloria’. En este contexto “los conversos encuentran un espacio donde perciben que sus talentos son apreciados y valorados” (Garma, 2000: 76). Muchas veces se considera el ‘sentir del corazón’ y el deseo de participar por sobre la técnica. Dios pasa a ser el Maestro por excelencia de quienes le alaban, con el Espíritu Santo como ayudante. Este imaginario se constituye como mito fundacional del pentecostalismo chileno con uno de sus líderes más importantes:

¿Qué pensarían allí de un avivamiento sin un gran coro y director de música? Nosotros tenemos el Director más grande de todos - el Señor Dios Omnipotente - y Él ha enviado al Espíritu Santo para dirigir todo. (Hoover, 1932/2006: 35)

Según nuestras observaciones, parecería que, pese a los aspectos técnicos en la ejecución instrumental cuya interpretación a ojos de un profesional pudiera verse afectada, fallida o poco prolija, la libertad de lo emotivo para el creyente hace superar todo tecnicismo académico. En otras palabras, sin tener que “estar convencido de la veracidad del intérprete o compositor” (Garma, 2000: 65), o que desde la mirada profesional ciertos aspectos queden desatendidos, con emoción sincera del corazón la música -sea festiva o contemplativa- llega a Dios. No obstante, es la música contemplativa la que permite que los migrantes elaboren sus sentimientos revividos y es ahí en donde entra a tallar la nostalgia, “ese deseo de llenar estos huecos en su mundo interior y restaurar estos elementos perdidos” (Hirai, 2009:100).

En los inicios del pentecostalismo la música fue utilizada como un recurso para llamar la atención de los transeúntes y posibles convertidos, como lo indican las descripciones de los primeros estudios: “en los interludios musicales, uno de los fieles sale del grupo y se dirige a las personas que pasan cerca [...]” (D’Epinay,

1968: 77). Con el paso del tiempo, la música acabó tornándose una parte fundamental del culto, pasando de ser un pretexto en la prédica callejera a una parte esencial del discurso pentecostal dentro de la congregación. Hoy no existe culto sin música; la música en las congregaciones es medio y mensaje y en gran parte, un elemento potenciador de la prédica. En palabras de los creyentes: “la música calma mi espíritu al llegar al culto y permite el fluir, te prepara para la prédica o una ‘revelación’ a tu espíritu. Todo depende de lo que diga el contenido de la prédica después” (entrevistado 5).

No es sólo la globalización musical evangélica lo que genera o potencia la nostalgia, sino que “el pentecostalismo en sí es una religión de la nostalgia” (Mansilla, 2013). La música contemplativa pentecostal es nostálgica, pero se trata de una nostalgia mitológica, en tanto y en cuanto se recuerdan el tiempo y el espacio perdidos que nunca fueron: el Edén, el paraíso o el cielo; también un tiempo y espacio históricos como el campo y lo rural. En consecuencia, la generación de nostalgia para el migrante indígena, ya sea aymara o quechua, es facilitada por la música en tres sentidos; a) los contenidos y símbolos aludidos hacen referencia al lugar de origen del migrante; b) la música pentecostal, sobre todo la contemplativa, es inherentemente nostálgica y c) los estilos musicales son globales. Esto permite:

Recuperar su pasado y su hogar, y es reconstruido en sus memorias. Pero las memorias no están completas para restituir de manera precisa lo que se perdió. Para completar estas memorias, ellos utilizan la imaginación. Por eso, el lugar que se reconstruye de ese modo es una ficción o un terruño imaginario (Hirai, 2009:100).

Pero también la estructura cultica es una estructura globalizada, en tanto adopta ciertos valores universales dentro del mundo pentecostal, tanto en Chile como en Perú y Bolivia, según los entrevistados: para los migrantes ésta sugiere un nexo a lo ya conocido. En base a la observación participante y notas de campo, se pudo observar la rutina de la estructura cultica-musical de la siguiente manera. Se da la bienvenida a la hermandad por parte de quien esté a cargo y se ora, se comienza con la música festiva a modo de ‘ambientación’. Las personas manifiestan su alegría aplaudiendo, batiendo manos o danzando, asignando un carácter divertido y jubiloso a este tipo de música que se realiza más bien en comunidad.

El señor esta en este lugar.

El señor esta en este lugar.

Para sanar, para librar,

Para romper toda obra de maldad.

Para sanar, para librar mi alma.

El señor, el señor
El señor está aquí

Letra de El Señor está en este lugar (Marco Barrientos)

En una segunda etapa del culto se toca una música contemplativa, más tranquila y reflexiva. El propósito de esta música es calmar el espíritu del creyente y prepararlo para la prédica; es aquí donde el cantar estas canciones es más bien una actitud personal, de introspección entre el creyente y Dios.

Con manos vacías vengo a ti
No tengo nada que darte
No hay nada de valor en mí
No puedo impresionarte

Hoy puedo entregar mi corazón
Pero esta quebrantado
Recíbelo mi buen pastor
Tú puedes restaurarlo

CORO:

Pongo mi vida a tu servicio Señor
No será mucho, pero la entrego hoy
Y si mis manos hoy vacías están
Puedes llenarlas con tu gran poder y amor
Usa mis manos Señor

////Usa mis manos Señor////

Letra de Con Manos Vacías (Jesús Adrián Romero⁵)

En estas canciones se presenta el carácter individualista de la relación con lo divino. Este y otros cantos similares sugieren un individuo carente. Este sentimiento de impotencia que transmite la música le abre al migrante, a pesar de sentir que no tiene nada (vivienda, trabajo), que sufre precariedad o discriminación, etc.), la posibilidad de ser usado por Dios y alcanzar sus metas. Así, las canciones son una canalización para estos sentimientos. Tanto estos y el lugar confluyen en el cuerpo del creyente migrante, porque “el cuerpo es concebido como un espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos” (Augé, 1999: 35). Esto se manifiesta,

⁵ Otro de los músicos evangélicos cuyas canciones han sido muy utilizadas en las congregaciones de varios países, es el mexicano Jesús Adrián Romero, quien además es dueño, director y mentor del sello discográfico CanZion.

por ejemplo, con el llanto, los temblores o la catarsis que vivencian las personas. Porque el cuerpo no es sólo mediador, sino mediador y recurso de la nostalgia y su vínculo con el lugar o el terruño, es “esa imagen mental del lugar de origen construida a partir de memorias e imaginación (Hirai, 2009: 100).

Por lo tanto, sentimientos, lugar y cuerpo divergen y convergen entre la nostalgia y la esperanza, pero a su vez fortalecen el ánimo del migrante para enfrentar la adversidad. Los tres convergen porque en el espacio cúllico los símbolos, los ritos y los mitos, la música y la prédica convergen en los sentimientos vividos, allá en su tierra de origen y de acogida para los conversos. La divergencia se da en el caso de aquellos que se convirtieron al llegar a Chile y por tanto no conocen ni reconocen el culto pentecostal: los sentimientos difieren de los conversos en sus tierras de origen. Sin embargo, el estar entre “hermanos”, entre connacionales en el culto los ayuda; como las comidas comunitarias y las reuniones post-cultos; todo ello fomenta la asistencia al culto como un espacio de nostalgia y esperanza.

Debido a la similitud de los espacios culticos en el mundo pentecostal, es posible apreciar la elaboración –posiblemente no consciente- de una performance en lo referido a la entrada y salida del predicador en base al ambiente generado con los sentimientos apropiados reconstruidos por la música. Esta parte del culto adopta variadas formas de aplicación según quién predique y también se acompaña de canciones de tipo contemplativo. A veces, durante el mensaje que se predica, alguna canción es solicitada por el mismo predicador para que sirva de pre-texto contextual tranquilizante y reflexivo para el discurso del predicador. En otros casos es al final del mensaje. La prédica dura entre 30 a 45 minutos. Luego de esto, el predicador pide a los oyentes que pasen al altar para la oración e imposición de manos. Esto no siempre es una parte obligatoria del culto, pero por lo general es una acción que forma parte de la ritualidad. Igualmente se acompaña de música y generalmente se trata de un momento muy emotivo en el que las letras de las canciones contribuyen al estado.

Aquí estoy rendido por tu majestad
cubierto por tu gracia señor
Aquí estoy sabiendo que soy un pecador
cubierto por tu sangre Señor

Encontré el más inmenso amor por mi
tu vida entregaste en el gran sacrificio

CORO:
Majestad, majestad

tu gracia me encontró tal cual soy
no era nada y tú me diste valor

Majestad, majestad
tu amor me cambia al habitar
en presencia de tu majestad

Aquí estoy rendido por tu amor que me das
tu perdón me hace perdonar
Aquí estoy, sé que tu deseo soy
santo por tu gloria y poder

Encontré en más inmenso amor por mi
tu vida entregaste en el gran sacrificio

//CORO//

Letra de Majestad (Delirious)⁶

Para el creyente-migrante que se encuentra en un estado de profunda necesidad, decir “no era nada y tú me diste valor” crea una identificación. El migrante, a su vez, con sentimientos potenciados por lo que pudiera haber sido la prédica, consigue ver el amor de Dios a pesar de su sentimiento “nadista”, porque “cantar determinadas canciones implica un compromiso vivencial” (Guerra, 2009: 131). Esa necesidad no es tanto o sólo económica, pese a la precariedad financiera y laboral; en realidad se trata de personas con necesidad de estar con sus seres queridos: están allá y aquí a la vez. Todo lo que los acerque a sus seres queridos: música, comida o conciudadanos, ritos, mitos o símbolos constituyen recursos simbólicos y psicosociales que compensan, animan o fortalecen su voluntad para continuar en su nuevo lugar. De este modo la nostalgia es el fármaco del que nos habla Derrida: dolor y terapia, remedio y veneno a la vez (Derrida, 1986), siendo la nostalgia “el deseo de regresar al hogar y al terruño” (Hirai, 2009: 102), y ese regreso se produce siempre en términos simbólicos por medio de la música, o reales, en cuanto regresan varias veces al año al lugar de origen.

En el caso de que algún no creyente pasara al altar por el llamado, a veces puede hacerse una oración de conversión para quienes lo deseen. Como última acción

⁶ Traducción del original “Majesty (Here I am)”. Ver:
<https://www.youtube.com/watch?v=vNjH8QDpBFY>. [Trad.] Ver:
<https://www.youtube.com/watch?v=IeAFr9iaLpM>

y previo al final, se hace el llamado para ofrendar, el cual también se acompaña con canciones referidas al dar o a ser parte del ‘pueblo de Dios’ dando.

Somos el pueblo de dios,
somos un pueblo especial,
llamados para anunciar,
las virtudes de aquel,
que nos llamó a su luz.

Somos el pueblo de dios,
su sangre nos redimió,
y su espíritu dio,
para darnos poder,
y ser testigos de él

CORO:

y llevaremos su gloria
a cada pueblo en acción
trayéndoles esperanza
y nuevas de salvación
y su amor nos impulsa
no nos podemos callar
anunciaremos al mundo
de su amor y verdad

Letra de Somos el Pueblo de Dios

(Marcos Witt, Marco Barrientos y Jorge Lozano)⁷

Finalmente se realiza la oración de despedida y puede darse por acabado el culto. Aquí también se canta para finalizar, siempre con canciones festivas, y los hermanos se saludan y luego vuelven a sus casas. Esta estructura cúllica suele mantenerse en la mayoría de los cultos realizados en la semana, tanto para cultos generales, como de damas, varones o jóvenes, en Chile, Perú o Bolivia. Esto último lo confirman los entrevistados.

⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=MBmkV8ILFiQ>

LA ESCUCHA PERSONAL: RELACIONES ELABORADAS POR MEDIO DE LO MUSICAL

Habiendo abordado lo musical en un contexto congregacional asociado con los migrantes, planteamos en este apartado la expresión *escucha personal* para referirnos a la acción de los propios migrantes de elegir su repertorio musical, esto es, estilos, interpretes, y contexto (tanto secular o eclesial), es decir, la música que ellos escuchan cuando no son guiados en la congregación por el ministerio de alabanza. Dentro del grupo de migrantes entrevistados algunos formaron parte del grupo musical en sus congregaciones de origen (tanto en Perú como en Bolivia). La estructura cultiva mencionada anteriormente, también se aplica, como lo señala una joven mujer boliviana:

[...] Era una iglesia chica, ahí hacia esa mezcla, con alabanza de júbilo para agradecer por llegar a la casa de Dios, y ya para terminar ponía una adoración, lo mismo que después de la prédica una adoración para que uno pudiera orar. (Entrevistada 1)

Sin embargo, a su llegada al país y una vez integrados a sus nuevas congregaciones, los entrevistados que mencionaron haber formado parte de los grupos musicales de sus iglesias de origen no continuaron participando en los nuevos grupos musicales en el lugar de llegada. Uno de los principales motivos fue la complejidad de armonizar sus trabajos con el cumplimiento de las obligaciones del grupo musical (ensayos y reuniones). Y en otros casos, porque señalaron que “ya había pasado el tiempo” y “Dios los tenía en otra etapa”. O porque ya no veían su lugar en una participación de ese tipo. En el caso de Chile, el grupo musical de la congregación es un campo generalmente liderado por hombres, en el que se requiere de horarios de ensayo y compromiso fuera del horario laboral; para las mujeres, ese tiempo pasa a ser definido por otro tipo de prioridades, como la maternidad o el ser esposa, que ganan por sobre el deseo de integrar el grupo. De igual manera, ser parte del grupo musical de la congregación se define por una cuestión de rango etario, predominantemente joven (entre 18-35 años). Muchas veces, los migrantes no se sienten representados; cuando dicen “que el tiempo ha pasado” se refieren al hecho de que o ya no les es posible por la situación actual de sus vidas (maternidad, trabajo, etc.) o porque a nivel etario, ya no se sienten capaces o en el “ánimo” de cumplir con dicha actividad. Respecto de integrar el grupo musical de su actual congregación en Chile, una mujer adulta peruana nos comenta:

[...] por ahora el ministerio no, porque encuentro que para adorar [a Dios] no necesitas estar en un ministerio musical, y a veces terminas estando en un ministerio musical y no adorando a quien debes adorar, terminas siendo luces y no haciendo lo

principal. Por el momento no es mi fuerte, agarro mi guitarra en mi pieza y canto. (Entrevistada 11)

En este caso, la entrevistada, sin querer ahondar en detalles, nos da sus impresiones de lo que ella cree debería ser un grupo musical de la iglesia en cuanto a adorar o llevar a otros a la adoración. Ella no está de acuerdo del todo con la imagen de los grupos musicales dentro del templo (ministerio musical) - como lo indica- ya que, según ella, el “ministerio ha perdido su objetivo trascendental y básico, que es adorar a Dios” (Entrevistado 11). Actualmente los grupos musicales de las congregaciones buscan otras cosas (admiración de otros, fama, etc.). Aunque no lo dicen, según ella. Esta es otra de las posibles causas por las cuales algunos migrantes no desean formar parte de los grupos musicales de sus congregaciones en Chile, porque lo consideran el centro del culto y no un recurso para llegar a Dios (por medio de lo musical). De este modo la agrupación musical, es decir sus integrantes, pasa a ser el centro de la congregación. Nuestra entrevistada los metaforiza como “lucos”; no se identifica en ellos en su imaginario de lo que debería ser el ministerio musical.

En las relaciones elaboradas por medio de lo musical, la investigación mostró que pocas veces los migrantes generan separaciones entre lo secular o eclesiástico al momento de la escucha, contrario a las intervenciones de los predicadores o integrantes de los grupos musicales. En consecuencia, la música en sí produce nostalgia para los migrantes, sólo que la llamada música secular, aquella que no alude a Dios, la escuchan en casa. Pero,

Esos sentimientos no se dirigen hacia recuerdos imprecisos de todo el pasado. El sujeto añora y siente la nostalgia hacia el [lugar] del periodo en que vivió ahí, particularmente la época en que pasó el sujeto su infancia en su tierra natal. (Hirai, 2009:115).

No sólo de infancia, sino también de juventud u ocasiones relevante para la persona, es decir se trata de un lugar-tiempo significativo. Aunque por un lado, muchos no eran evangélicos en esa época e incluso al momento de llegar al país.

A diferencia de lo que pudiera esperarse en el mundo evangélico, las personas entrevistadas hablaron sin problemas luego de adquirir cierto grado de confianza en la entrevista en lo referido a que en realidad escuchaban lo que les recordara a sus familias, así como otros géneros musicales que les gustaran y que sabían que en realidad no podrían escuchar en los cultos de las congregaciones a las cuales asistían, lugar que también les servía para alegrarse un poco recordando. En casa se sienten libres de escuchar lo que quieran sin ser sometidos a

evaluaciones por el contenido u origen de sus músicas⁸. Las cantan, ríen y a veces hasta bailan según nos comentan:

Cuando escucho boleros, me acuerdo de allá [lugar de origen], Lucho Barrios⁹, igual que la salsa que uno escucha en la micro. O en la calle me conectan a mi país. En ese caso era lo que yo oía, más que la letra, creo que cuando era adolescente no me fijaba mucho en el contenido. Y de repente me digo ¿cómo podía cantar eso? –ríe- (Entrevistada 3),

Es por ello que la escucha de músicas llamadas “mundanas” dentro del lenguaje evangélico significa un nexo con el país que dejaron, porque también para ellos “nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia.” (Augé, 1992: 31), es un lugar nostálgico o terruño simbólico que “no puede ser transmitido por sí mismo. Tiene que pasar al nivel de representación para ser visible y transmitido” (Hirai, 2009:100). O como lo indicara una de nuestras entrevistadas:

Ahora, el estilo que a mí personalmente me fue gustando es la salsa porque la salsa es un ritmo que mucho se escucha en Perú. Aquí en Chile cuando llegué hm... en las radios, sólo era para hacer el aseo [refiriéndose a las dueñas de casa, ríe] ahora yo creo que sí, pero cuando llegué aquí, no había, entonces eso es como lo que echo de menos porque crecí escuchando ese ritmo. Había música cristiana también, pero lo secular, es muy fuerte la influencia, porque donde uno pasaba por la calle siempre había personas escuchando, en la micro siempre están, en el mercado, igual la música, es un ritmo que se escucha siempre y ese fue un ritmo que se escucha y cuando llegué aquí lo echaba de menos. (Entrevistada 3)

A diferencia de otros países latinoamericanos, en Chile, hablando musicalmente, es complejo definir un estilo musical propio que pudiera ser parte de la escucha

⁸ Las prédicas o las intervenciones de los integrantes de los grupos musicales hacen énfasis de escuchar “música del Señor” o “música espiritual” y no la “música del mundo”. Por tanto, aunque no hay control ni regulación al respecto, nadie es totalmente libre entre los hermanos para decir que escucha “música secular o del mundo” sin ser sometido a un juicio de valores.

⁹ Lucho Barrios, fue una influencia musical fue importante entre los años 50 a los años 70 en Chile, y en el mundo pentecostal. Pero cuando apareció la influencia de la música mexicana o la música utilizada de las campañas evangelísticas de los estadios, éstas se integraron como parte de los géneros de las congregaciones, sobre todo, por la masificación de los cassettes y programas radiales evangélicos. Finalmente, la música de la industria musical evangélica (Manuel Bonilla, Juan Carlos Alvarado, Marcos Witt, etc.) influyó notablemente en las congregaciones pentecostales. Por lo que dejaron de influir los estilos musicales regionales y nacionales de Chile

diaria -considerando que la cueca es más bien limitada a festividades patrias- Es por ello que puede entenderse lo planteado por nuestra entrevistada. Los ritmos propios de una región se vuelven inherentes al migrante, sobre todo en otro país, de ahí esta no diferenciación espiritual-secular de la escucha musical. Ambos paradigmas musicales (secular y sagrado) contribuyen a la nostalgia. Pero también cabe destacar que no se trata de estilos autónomos, sino que los estilos musicales sagrados generalmente toman su ejemplo de lo secular, a modo de *contrafactum*. Más bien se trata de una distinción abstracta que hacen los pentecostales, sin reconocer que muchos de los estilos musicales son de origen “profano”. No obstante, lo sacro y lo profano contribuyen a la representación del terruño imaginario. Es decir, “existen diversas formas de representar el imaginario: las imágenes materiales, objetos, textos, narraciones, discursos, etc.” (Hirai, 2009:100).

En lo referido a la práctica musical, pudimos conocer que, del total de entrevistados, sólo uno en la actualidad participa del grupo musical de la congregación y comenzó a hacerlo cuando ya estaba en Chile. Quienes tocaban en agrupaciones en sus países de origen, una vez en Chile dejaron de hacerlo. En la utilización de instrumentos, en comparación con las congregaciones de origen que nos mencionaron, esto no variaba. Podría decirse que, al existir una globalización instrumental, los lugares considerados como indígenas o ancestrales en un tiempo se ven de igual manera influenciados por las denominaciones pentecostales en común, que están presentes en los tres países.

GLOBALIZACIÓN MUSICAL EVANGÉLICA

En la década de 1990 se generó un *boom* de producciones musicales evangélicas. Desde el área del Caribe con énfasis en México, figuras como Marcos Witt, Marcos Barrientos, Jorge Lozano, Jesús Adrián Romero, Danilo Montero o René González, Jaci Velázquez, Doris Machín, Lilly Goodman o Aline Barros en el caso de Brasil (quien logró posicionarse en los países de habla hispana por la traducción de sus discos), fueron bien recibidos en Latinoamérica. Cantautores y cantautoras pasaron de ser parte de la escucha personal de los creyentes y del repertorio de las congregaciones de gran parte de América Latina. Este listado sigue sumando repertorio y nuevos cantantes, al punto que hoy existen cantantes reconocidos de manera internacional, ganadores del Grammy, adquiriendo una globalidad que permite la identificación de lo ‘evangélico’ en el mundo donde sea que el creyente pueda hallarse. Esas

canciones son conocidas y se cantan, aunque con mínimas variaciones. Una de nuestras entrevistadas señala:

Por el tipo de música, parecemos países diferentes pero la música coincide, es la misma, se maneja casi la misma alabanza, yo estoy allá y se escucha lo mismo. (Entrevistada 11)

Todos saben quién es Marcos Witt en el mundo evangélico o Jesús Adrián Romero, a causa de esta globalización de la música evangélica ayudada por los medios e internet como principal promotor musical. En el caso evangélico incluso se venden CD o pendrives con música evangélica bajada de internet ya que, en este ambiente, refiriéndonos al congregacional, no existe discusión sobre la idea de plagio. “Estos cantantes-artistas se autodenominan ‘cristianos’ o ‘evangélicos’, en lugar de destacar la pertenencia a una iglesia o asociación religiosa particular” (Garma, 2000: 66). De este modo es posible la identificación masiva con lo evangélico, especialmente de jóvenes y adultos jóvenes. En consecuencia, las músicas de estos autores han pasado a ser parte del repertorio conocido de algunos países denominados como católicos, perteneciendo a espacios ligados al ecumenismo debido a sus presentaciones en variados escenarios, ya no solo evangélicos. Es a causa de este fenómeno musical evangélico que hallamos una dualidad, especialmente en aquellos que vienen de comunidades evangélicas andinas. Si bien al momento de la integración y adaptación del migrante al nuevo país esta globalización musical suele ser bienvenida, es la misma la que deja el anhelo de la escucha de sonoridades propias del lugar de origen para poder recordar, porque escuchar las músicas “que se escuchan” (en la congregación de destino), en cierto punto va dejando atrás lo propio. Inclusive en las prácticas locales:

[...] el charanguito, eso era como lo más que yo vi y bien, cuando ya fui creciendo empecé a ver la batería, guitarra eléctrica, y los instrumentos más electrónicos, pero esos eran los clásicos.” (Entrevistado 3)

Producto del reconocimiento y de la ejecución constante del repertorio mencionado, las músicas de autores menos conocidos o de ritmos menos universales a los antes mencionados van desapareciendo junto con sus sonoridades y a su vez, se van agregando instrumentos electrónicos para homologar los sonidos de “lo que se escucha o está de moda” y así, las canciones son reemplazadas y pasan a formar parte de la lista de “clásicos” pocas veces ejecutados en las congregaciones. Esta globalización musical evangélica ayuda a la adaptación e integración comunitaria del nuevo lugar, ya que todos saben o conocen determinado repertorio de canciones “que hablan de Dios” en las congregaciones y esto les integra. En otros casos deja vacíos

reconocidos por los propios migrantes, que finalmente son los mismos que contribuyen a la nostalgia respecto de “las experiencias que tuvieron estos individuos en ese lugar en el pasado se recuerdan y se imaginan como los elementos que contrastan con su vida cotidiana del presente en el lugar espacio temporalmente remoto al sentir nostalgia.” (Hirai, 2009).

EL LUGAR REPRESENTADO EN LAS SONORIDADES

El folclor sigue siendo la música más anhelada. Muchos de los migrantes entrevistados, conscientes de la ausencia o muy poca presencia de este género en las congregaciones a las cuales asisten en territorio chileno -a diferencia de lo que pudiera ser Perú o Bolivia-, con nostalgia integran a su repertorio personal las canciones que cantaban en sus congregaciones del país de su lugar de origen o terruño. De ese modo,

El terruño como espacio físico pasa por diferentes niveles de representación y se convierte en el ‘terruño imaginado’, es decir, un conjunto de símbolos y discursos aterrizados e incrustados en el lugar que controlan en forma organizada las memorias sobre ese lugar. (Hirai, 2009: 101).

Muchos prefieren estas sonoridades en sus momentos de escucha musical en lo cotidiano o en los tiempos no ligados a la congregación. Y así recuerdan cómo era:

[...] extraño un poco, como se llama... música criolla [refiriéndose al folclor], porque así uno extraña sea que quiera o no, uno extraña esa parte del país nuestro, de repente no escucho mucho y cuando escucho, como que se me queda grabada porque aquí no se escucha mucho eso. (Entrevistado 7)

Los entrevistados nos dijeron que había “hermanos que cantaban música folclórica y usaban una cuestión chiquitita con zampoña”. (Entrevistada 11) o “un ritmo llamado huayno¹⁰, que era el más tocado en la iglesia de Perú, es como más... se canta con más sentimiento.” (Entrevistado 9). Las imágenes de los instrumentos interpretados en los países de origen permanecen y es de este modo que se vuelve nostalgia. Los ritmos particulares de la región traen al recuerdo no solo vivencias, sino paisajes en los que el migrante estuvo o que

¹⁰ El huayno (Wayñu en Quechua), de origen prehispánico, es un género musical de la Sierra del Perú, particularmente común en la región pero también presente en Chile, Bolivia, Argentina y Ecuador.

representan su región de origen. La no diferenciación entre escucha secular o espiritual también se aplica en este caso:

Entonces son canciones así de tradición y yo lo escuchaba allá, igual me gusta el folclórico de alabanzas que sacaron en Bolivia, como el Yuri Ortuño que estaba en el mundo secular, pero se convirtió para Dios y sacó alabanzas. (Entrevistado 2)

Yuri Ortuño no solo es importante en el mundo evangélico, reconocido como uno de los exponentes más importantes del folclor boliviano. Quien iniciara su carrera en la música secular por la década de los ochenta en la agrupación Proyección y otras posteriores haciendo conocido el género folclórico hasta ese tiempo, no muy popular a nivel internacional (grabando uno de sus discos en México) abandonó en 1995 producto de una crisis causada por el alcoholismo. Se convirtió al pentecostalismo e inició su carrera como solista, esta vez como músico evangélico, pero manteniendo la esencia andina, característica de su estilo¹¹. Junto con las temáticas evangélicas, también fundó el grupo Nueva Proyección de temáticas seculares y género folclórico con temáticas románticas y algunas veces ha interpretado temas de su carrera como solista.

Se puede decir que, “en este sentido, el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual” (Augé, 1992: 31) y por medio de lo musical, el lugar, entendido como espacio asociado a las experiencias vividas, es representado en el imaginario de/la migrante y esto profundiza “la tristeza a causa de la distancia de su tierra natal y, a la vez, es un anhelo por su hogar y un deseo de reducir la distancia con su “patria chica”. (Hirai, 2009:107). La sonoridad de la zampoña o la guitarra traen a la memoria lo andino, el lugar que se dejó en busca de una tierra prometida que es el nuevo lugar. Éste, con más oportunidades y un futuro que si bien algunas veces puede no ser muy claro, sí es más seguro que aquel que se tenía en el caso de quienes llegaron a Chile por trabajo. Para quienes llegaron con sus familias, estas sonoridades les recuerdan a los suyos o a cómo eran las congregaciones a las cuales asistían (en el caso de quienes eran evangélicos en Perú o Bolivia). Así, se hace presente lo meta-nacional idealizado. La música transporta al lugar para rememorar:

Para mi podría ser esas canciones que habla en especial de los Kjarkas que dice de la Paz y Cochabamba¹² y porque son los lugares donde viví y cuando los escucho o los veo los videos me da una nostalgia, sí, eso, y cuando a la música cristiana, a ver... he

¹¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=8NfwfmwSFRk>

¹² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=uXRrEmgIorE>

escuchado mucho de Alex Campos¹³ y esa canción donde canta él, de hartos cantantes, no sé cómo se llama, pero es muy linda la canción esa, no me acuerdo del tono. (Entrevistada 1)

En Bolivia se adora
Al Señor de los señores
Con sus ritmos con sus cantos
Bolivia es pueblo de Dios

CORO:
Le alabamos, le exaltamos
Su nombre glorificamos
A Jesús le proclamamos
Bolivia es pueblo de Dios

Aleluya, aleluya ah ah ah
Aleluya señor mío
Aleluya, aleluya ah ah ah
Aleluya señor mío

Mi pueblo es un pueblo de oración
Cántico nuevo de ofrenda al señor
Mi pueblo es un pueblo vencedor

Por la preciosa sangre del señor,

Aleluya, aleluya ah ah ah
Aleluya señor mío

Letra de Bolivia Pueblo de Dios (Yuri Ortuño)

Con ritmo de saya, destaca el nacionalismo espiritual con que el autor canta su nuevo repertorio. Algo que es significativo para los creyentes bolivianos, ya que para los países vecinos Bolivia es un país despreciado y así lo perciben ellos

¹³ Refiriéndose al tema interpretado por el colombiano Alex Campos en su tour de 2009 “Te Puedo Sentir”, titulado El Sonido del Silencio con la participación especial de Juan Felipe Mamani y Jorge Chávez, ambos, músicos peruanos quienes en la adición de charango y quena a la interpretación traen a la imagen las representaciones de lo andino a través de las sonoridades de éstos instrumentos autóctonos. Tema que la misma productora musical cristiana CanZion describe como una combinación entre folclor andino, llanero y zamba. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=8EV-ngmrKM0>

debido al trato y la discriminación que sienten, pero de todas maneras se tiene nostalgia de tal lugar y se construyen narrativas nostálgicas de su tierra natal, “lo que hace el sujeto no es una simple comparación entre dos lugares o dos tiempos. Más bien, contrastando un con otro, narra su preferencia por cierto paisaje, estilo de vida, costumbres, relaciones sociales y algunos periodos del pasado” (Hirai, 2009: 123)

Hay una canción, no sé cómo se llama, pero dice “los caminos de la vida” [continúa tarareando] esa canción como que me produce algo, uno se transporta y recuerda su lugar de origen. (Entrevistada 10)¹⁴

El conocido vallenato de origen colombiano interpretado por el grupo *Los Diablitos*, consigue transportar a nuestra entrevistada al lugar donde nació. A pesar de no ser un ritmo propio de su región, el valor que la entrevistada asigna a la canción, es en base a su experiencia de escucha estando con su familia y reconociendo que como migrante no puede tenerlos por hallarse en Chile, y no a un reconocimiento de sí misma en la letra como pudiera imaginarse. Es en este sentido que “el habitante del lugar vive en la historia, no hace historia” (Augé, 1992: 32) y esta vivencia la hace con la nostalgia “en un doble sentimiento: por un lado, existen insatisfacción, disgusto, descontento, decepción por la condición de su vida actual; por el otro, preferencia, apego y anhelo por el pasado y por el estilo de vida, el paisaje y las personas que están ausentes en la vida presente en el extranjero” (Hirai, 2009: 124).

LA MÚSICA COMO RECURSO PARA PERTENECER Y PARTICIPAR

Partiendo de la definición, tanto re-significar como re-simbolizar son un proceso dinámico, complejo y no siempre consciente de brindar o trasladar un significado a un objeto, hecho o experiencias. “La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2003: 88). A partir de la vivencia del migrante, el deseo de escuchar ciertas temáticas en las canciones se vuelve algo singular en cada caso y permite recrear las realidades actuales de

¹⁴ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=5L9itEadUCE>

cada uno, donde “el terruño es visto como un espacio donde pueden identificar el sentido de pertenencia y se distingue de la sociedad receptora como espacio de ajenidad”. (Hirai, 2009:159). Pero, es aquí donde la música “ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la Interpretación” (Marín, 2014: 27). Es ahí donde la música es reinterpretada por el oyente en función de una necesidad en particular. Las coincidencias aquí son muchas; la mayoría apuntan a una adaptación de un meta-sujeto significativo como Dios, Jesús o el Espíritu Santo, el cual viene a suplir una acción en particular para el migrante, la cual adquiere valores reales. Eso se da muchas veces en el caso de la música festiva y la contemplativa que aluden a alguna vivencia personal que los migrantes hayan tenido. Ellos cambian alguna parte de alguna canción para hacerla propia y esto al cantarse adquiere un mayor significado y de este modo,

Los símbolos religiosos suministran una garantía cósmica no sólo de su capacidad de comprender el mundo sino también, al comprenderlo, al dar precisión a los sentimientos que experimenta, dando una definición a las emociones, definición que les permite experimentarlas con tristeza o alegría [...] (Geertz, 2003: 101).

A su vez, la música genera posibles respuestas a la necesidad del momento y vuelve más cercano al Dios, sujeto o meta-sujeto de quien se habla o canta. Los meta-sujetos sagrados que se presentan en las canciones (Dios, Espíritu Santo, Iglesia, etc.) se ven potenciados por los elementos que influyen la elección musical (instrumentos, sonoridad particular, contenido, etc.), los que, de igual manera, siempre mantienen el carácter vivencial como factor determinante del gusto. La afectividad, la solidaridad, la confianza y la esperanza como símbolos que se transmiten en las canciones, superan por momentos a la nostalgia, pese a que esta siempre está presente y forma parte del proyecto de vida en el lugar de llegada –aunque sea de manera inconsciente y pese a la intención de querer volver siempre.

Los entornos se representan y las canciones se resignifican, así los sujetos tratados en las canciones adquieren un carácter real, casi palpable, más próximo al creyente y compensan la necesidad que éste pueda tener en su vida o en determinada situación. En tanto el ser humano “depende de símbolos y de sistemas de símbolos, de manera que la más remota indicación de que no puede habérselas con uno u otro aspecto de la experiencia le causa la más viva ansiedad” (Geertz, 2003: 96). Por tanto, cuando un determinado tipo musical o una determinada denominación pentecostal no brinde esos recursos simbólicos, se busca entonces otra iglesia, o a veces, en el testimonio de los mismos migrantes entrevistados, éstos pertenecen y participan en una denominación y a

su vez participan sin pertenecer del todo en otra que llena los vacíos de la primera. De una otra forma, a la nostalgia, la soledad y o el sentimiento de precariedad, se les busca un sentido a través de distintos recursos brindados por la música en uno u otro lugar. Al respecto un joven boliviano nos indica:

Yo me pongo a pensar y las escucho y me llega me toca el corazón y pienso en eso de irme a Bolivia y hacer que mi madre comience a ir a la iglesia cristiana, como yo, o sea, yo antes sinceramente, yo me hacía la burla. Pasaba con mi moto en la calle y los veía orando y gritando y decía que eran locos y me di cuenta después, vi desde el primer día que fui [a la iglesia] como me había tapado la boca [Dios]. O sea, he escuchado muchas músicas aquí y las letras las he cambiado, les he puesto el nombre de mi madre, como palabras de fe [hace una pausa, sus ojos se llenan de lágrimas]. (Entrevistado 5).

O en el caso de una de nuestra entrevistadas, para pedir un cambio personal sin que para ella el proceso sea tan complejo de enfrentar. Ella menciona:

Eh, a ver, si hay una canción que dice enséñame la paciencia y es como que tú le pides que te moldee [a Dios], pero también dice que te machuque y te modele¹⁵ entonces ahí yo le digo que no me machuque mucho para que no duela. (Entrevistada 1)

Los motivos de dichas acciones son variados, pero en ellos, la música juega un rol fundamental en la gestión de los afectos (Moulian, 2012) y en este caso, en la identificación del sujeto respecto de la escucha (musical) en base a su experiencia. Algunas veces, la persona cambia las significaciones de estas letras, por el anhelo de que Dios pueda ser un Dios más cercano, o Jesús un amigo en la adversidad. Otras veces porque el proceso vivido es tan complejo, que el migrante necesita que Dios le ayude a que no sea tan doloroso. Se trata de “las significaciones generales en virtud de las cuales cada individuo interpreta su experiencia y organiza su conducta (Geertz, 2003: 118). Pero también existen casos en que las significaciones han respondido a cosas más prácticas, como aliento y motivación:

Sí, muchas veces que he tratado de cambiar un poco la letra de las canciones para hacerla mía. Me ayuda a incentivarme a mí mismo y en realidad a sentirme mejor. (Entrevistado 7)

¹⁵ En este caso, la entrevistada hace la analogía indicada en el texto bíblico de Dios como alfarero y el creyente como barro.

Estas canciones también pueden cumplir funciones lúdicas o como suele pasar, generan recuerdos al dedicar una canción a alguien que es de afecto para ellas o ellos:

Sí, sobre todo ahora que tenemos niños pequeños cambiamos algunas cosas para que ellos lo entiendan porque a veces hay cosas que no entienden. Y en lo personal, sí, claro, como para reafirmar mi fe y a veces hasta he cambiado por ejemplo hay canciones una que dice 'te vengo a decir' y se la canto a mi hijita, a mi esposo en ese sentido de reafirmar un sentimiento, de repente una expresión de amor... lo he cambiado [...] (Entrevistada 4)

Un punto interesante en las significaciones es el carácter comunitario y/o individual que adoptan dichos cambios a través de las canciones; "claramente, el simbolismo del cántico se concentra en el problema del sufrimiento humano e intenta afrontarlo colocándolo en un contexto con sentido" (Geertz, 2003: 101). En base a las entrevistas, pudimos apreciar que, en el caso de los migrantes que llegaron al país con sus familias o en los que rápidamente hallaron pertenencia en Chile, sus procesos de significaciones apuntaron más bien a lo grupal, al sentido de comunidad que al puramente individual. En cambio, para quienes migraron solos, estas significaciones apuntaron a llenar o compensar falencias o anhelos propios que les permitieran, a través de esto, poder ser parte en el presente, del nuevo lugar que se les presentaba y de este modo, hallar pertenencia en el nuevo territorio.

CONCLUSIONES

En este artículo nos propusimos conocer las relaciones elaboradas por medio de lo musical en los migrantes peruanos y bolivianos pentecostales de la ciudad de Iquique, tanto en los espacios eclesiales como domésticos. La investigación mostró que la música es constitutiva de lo pentecostal. La estructura cultica está determinada sonora y musicalmente no solo en el modo de definir los momentos en el culto, sino como factor potenciador de los símbolos y significaciones que vinculan al migrante con su lugar de origen y de llegada. Mediante este proceso las experiencias de lo espiritual se hacen más vivificantes y dignificantes. Respecto de la escucha personal, en la interpretación de contenidos relevantes para los migrantes, éstos aluden principalmente a la nostalgia (del lugar de origen) y a la esperanza (del lugar de llegada). Escuchar determinada canción o sonoridad, trae recuerdos y así, esas canciones y contenidos se vuelven significativos simbólicamente, transformándose en recursos movilizados con la esperanza de elaborar un nuevo proyecto de vida,

que no significa olvidar el lugar que se deja, pero sí, que atenúa el dolor, la tristeza o la soledad.

Por otro lado, la globalización musical evangélica es un factor de doble acción en el caso particular de los migrantes pentecostales, que genera flexibilidad de contenidos, desterritorialización y re-territorialización mediante los variados estilos y artistas que promueve. De igual modo, les ayuda a reconocer la música de sus congregaciones de origen en el nuevo lugar en que se encuentran y les deja con anhelos de sonoridades propias, de ver su lugar de origen representado esta vez en lo sonoro.

Los migrantes investigados no hicieron una diferenciación dogmática entre música secular y religiosa. En relación con la identificación con la música secular, ésta fue más bien de carácter personal en base a las sensaciones que les provocaban. Finalmente, el proceso de adaptación al nuevo lugar se hace más llevadero en cuanto mayor sea el número de semejanzas respecto de la escucha musical y en los casos que esto no sucede, es ahí cuando el migrante-creyente resignifica los contenidos de las músicas que escucha según su necesidad y los recursos simbólicos generados le permiten la identificación.

En el pentecostalismo la música brinda recursos simbólicos significativos, en el entendido de que, sin sonoridad, en este caso musical, no hay pentecostalismo. Es por ello que, para el creyente migrante, la música crea nexos con el nuevo país y su origen. Se vuelve presente cada vez que mira al pasado y de esta manera genera nuevos significados y ve sus necesidades liberadas en una melodía o letra, o en el cambio de ésta. De este modo la música no tiene solo un carácter social, cultural y simbólico, sino que también lúdico. En el pentecostalismo se aprende cantando, y en los casos en que la nostalgia está presente para el migrante-creyente, la música crea pertenencia en el nuevo lugar y por medio de lo musical, el proceso de integración se hace más llevadero y posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (1992). *Los No lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Barrios, A. (2009). Teo-odisea cantada: Vida e imaginario del creyente pentecostal a través de sus cánticos. *Cultura y Religión*.3 (2). 145-164. Recuperado de <http://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/culturayreligion/article/view/155/146>

- Garma, C. (2000). Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio de la transformación de la música religiosa. *Ciências Sociais e Religião*. 2(2), 63-85.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Guerra, C. (2008). La música en el Movimiento Pentecostal de Chile (1909-1936): el aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0054330.pdf>
- Guerra, C. (2009). Tiempo, relato y canto en la comunidad pentecostal. *Revista Cultura y Religión, Chile*, III (2), pp. 127-144. Recuperado de <http://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/culturayreligion/article/view/154/145>
- Guerra, C. (2011). Presencia presbiteriana en el avivamiento pentecostal de 1909: algunos aspectos desde la mirada musicológica. En *La religión en Chile del Bicentenario. Católicos, protestantes, Evangélicos, Pentecostales y Carismáticos*. Repositorio Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.udechile.cl/handle/2250/118501>
- Guerra, C. (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 (1). 10-41. Recuperado de <http://neuma.utalca.cl/wp-content/uploads/2016/03/Cristia%CC%81n-Guerra-Rojas.pdf>
- Hirai, S. (2009). *Economía Política de la Nostalgia. Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos*. México: UAM.
- Hoover, W. (2006). *Historia del avivamiento pentecostal en Chile*. Concepción: CEEP.
- Kessler, J. B. (1967). *A study of the older protestant missions and churches in Perú and Chile. With special reference to the problems of division, nationalism and native ministry*. Goes: Oosterbaan & le Cointre N.V.
- Lalive D'Epinau, C. (1968/2009). *El Refugio de las Masas, Estudio Sociológico del Protestantismo Chileno*. Santiago: IDEA, USACH y CEEP (2da Edición de 2009).
- Mansilla, M. (2009a). De la caja de Diablo a la caja de Dios. *PentecoStudies*, 8(1).1-36.
- Mansilla, M. (2009b). ¿La caja del Diablo? Los miedos a la secularización del pentecostalismo chileno. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. (1-14). Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- Mansilla, M. (2014). *La Cruz y la Esperanza. La cultura del pentecostalismo chileno en la primera mitad del siglo XX* (2da ed.). México: La Editorial Manda.
- Mansilla, M. (2016). *La Buena Muerte. La Cultura del Morir en el Pentecostalismo*. Santiago: RIL Editores.

- Marín, M.A. (2014). Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma*. 7(2). 10-30.
- Moulian, R., Izquierdo, J., & Valdés, C. (2012). Poiesis numinosa de la música pentecostal 1: Cantos de júbilo, gozo de avivamiento y danzas en el fuego del espíritu. *Revista Musical Chilena*, 66 (218), 38-55. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/26539/27970>
- Orellana, L. (2008). *El Fuego y la Nieve. Historia del movimiento pentecostal en Chile 1909-1932*. Concepción, Chile: CEEP Ediciones.
- Ossa, M. (1991). *Lo ajeno y lo propio: identidad pentecostal y trabajo*. Santiago: Ediciones Rehue.
- Vergara, I. (1962). *El protestantismo en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Willems, E. (1967). *Followers of the New Faith: Culture change and the rise of the protestantism in Brazil and Chile*. Nashville: Vanderbilt University Press.