



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## T E S I S

**ENTRE LA FE RELIGIOSA Y LA  
ESPECIALIZACIÓN MUSICAL:  
UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL  
HACER COTIDIANO DE UN GRUPO  
DE MÚSICOS CRISTIANOS-  
UNIVERSITARIOS EN TUXTLA  
GUTIÉRREZ, CHIAPAS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO EN CIENCIAS  
SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**Diego Ignacio Prado Tuma**

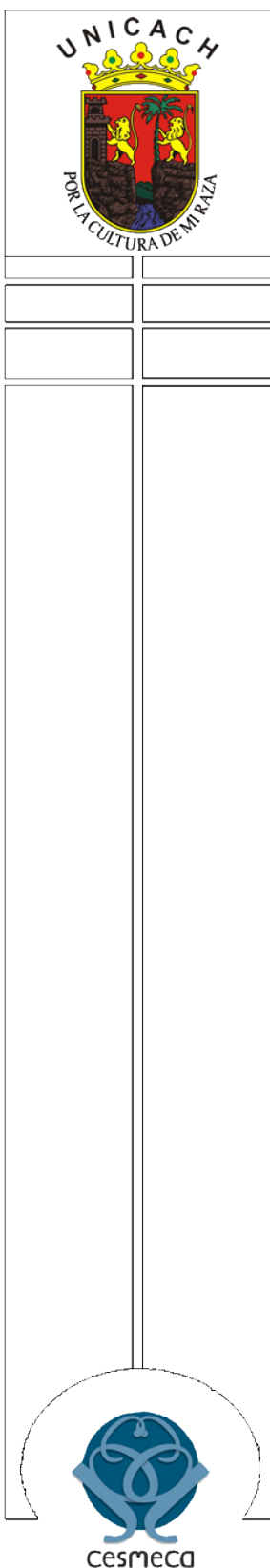
DIRECTORA

**Dra. María de Lourdes Morales Vargas**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Abril del 2021





# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## TESIS

### ENTRE LA FE RELIGIOSA Y LA ESPECIALIZACIÓN MUSICAL: UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL HACER COTIDIANO DE UN GRUPO DE MÚSICOS CRISTIANOS- UNIVERSITARIOS EN TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

### MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

**Diego Ignacio Prado Tuma**

COMITÉ TUTORIAL

**Dra. María de Lourdes Morales Vargas**

**Dra. Astrid Maribel Pinto Durán**

**Dra. Flor Marina Bermúdez Urbina**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Abril del 2021



## UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

### DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 24 de marzo de 2021

**Oficio No.** DGIP/183/2021


**Asunto:** Autorización de impresión de tesis

**C. Diego Ignacio Prado Tuma**  
**Candidato al Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas**  
**Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica**  
**UNICACH**  
**Presente**

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **"Entre la fe religiosa y la especialización musical: Una investigación sobre el hacer cotidiano de un grupo de músicos cristianos-universitarios en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas"**, cuya directora de tesis es la Dra. María de Lourdes Morales Vargas, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

**Atentamente**  
**"Por la Cultura de mi Raza"**



**Dr. S. Jordán Orantes Alborez**  
**Director General**



C.c.p. Dr. Jesús Solís Cruz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, CESMECA, UNICACH. Para su conocimiento.  
Dra. Mónica R. Aguilar Mendizábal, Coordinadora de Posgrado, CESMECA, UNICACH. Para su conocimiento.  
Expediente

\*SJOA/igp/gtr



Libramiento Norte Poniente No. 1150, Colonia Lajas Maciel  
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Tel: (961)6170440 Ext. 4360  
[investigacionyposgrado@unicach.mx](mailto:investigacionyposgrado@unicach.mx)

*Para mis músicos:  
Iker, Alec, H-D y Jay Bird*

## Agradecimientos

Agradezco a mi hermana cuya carrera académica y trabajo me ha motivado a ser más preciso en mis ideas intelectuales. A mi madre y amigos, por su acompañamiento cariñoso; con ustedes cualquier reto se reduce a un observar cuidadoso, creativo y amoroso. A mi padre, por su actividad emprendedora que me motiva a tener un punto de vista propio. También agradezco a mis amigos Estibaliz, Migue, Edgar y Alejandro; los compañeros de doctorado y en especial a los de maestría: Claudia, Ingrid, Ulises, Tona, Maite, Tsun'Un, Ana, Osvaldo y Adán.

Agradezco también a la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas por permitirme llevar a cabo esta investigación y por la amabilidad de todos los maestros y estudiantes con los que hablé. En especial aprecio el haber conocido a Karen Córdova, Fredy López, Ignacio Macías, Salatiel Cruz, Erik Blanco y Melvin Mejía.

También, agradezco a los maestros que he tenido de ejemplo y guía a lo largo de mi experiencia académica, en especial a Gerardo Piña y Susana González: su precisión de pensamiento y comunicación, ha marcado mi propio pensamiento y postura ante el trabajo académico. Agradezco también a la Dra. María de Lourdes Morales Vargas, Dra. Astrid Maribel Pinto Durán y la Dra. Flor Marina Bermúdez Urbina, por sus lecturas y útiles comentarios sobre la investigación.

Por último, agradezco al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que dieron pie al inicio de esta investigación y estuvieron detrás de su progreso hasta su conclusión.

**Resumen:** Esta tesis presenta un análisis sobre las actividades cotidianas de un grupo de músicos que han participado en un proceso de especialización musical universitaria y que a la vez toma parte en una práctica musical cristiana. De esta manera, propone un estudio cualitativo sobre la música cristiana, que se enfoca en las posibilidades de hacer que brinda a una serie de actores universitarios determinados. Para esto, se consideran doce relatos de vida realizadas a músicos cristianos que participan o han participado en la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Con dicho análisis, se espera realizar una contribución al debate actual sobre la música cristiana en las ciencias sociales al aportar un modelo descriptivo cualitativo que ayuda a definir, desde el hacer cotidiano, una práctica religiosa que es a la vez musical y universitaria.

**Palabras Clave:** musica cristiana – Chiapas – modos de hacer – cotidianidad – giro de la práctica

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introducción</b> .....  | 9   |
| <b>Capítulo 1. Los estudios precedentes sobre la música cristiana desde las ciencias sociales</b> .....    | 17  |
| 1.1. Los estudios sobre música cristiana en México y Argentina.....  | 19  |
| 1.2. Los estudios sobre música cristiana en Chiapas.....   | 39  |
| <b>Capítulo 2. El giro de la práctica, la teoría de la estructuración y los modos de hacer</b> .....       | 48  |
| 2.1. Las tres premisas fundamentales del giro de la práctica en las ciencias sociales.....                 | 51  |
| 2.2. La teoría de la estructura de Giddens y su relación con los modos de hacer.....                       | 53  |
| 2.3. El concepto de práctica y de modos de hacer aplicados a la música cristiana-universitaria.....        | 60  |
| <b>Capítulo 3. El estudio de campo etnosociológico</b> .....   | 64  |
| 3.1. Inicio del trabajo de campo y el esquema general de la exploración.....                               | 66  |
| 3.2. La selección de actores a entrevistar.....  | 68  |
| 3.3. Datos preliminares de la estructura de las entrevistas.....   | 73  |
| 3.4. Método de interpretación de las entrevistas realizadas.....   | 75  |
| 3.4.1. Los relatos de vida.....  | 78  |
| 3.4.2. El contexto religioso.....  | 81  |
| 3.4.3. El contexto universitario.....  | 84  |
| <b>Capítulo 4. Los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios</b> .....                      | 86  |
| 4.1. Karen Córdova.....  | 87  |
| 4.2. Dora Luz Méndez.....  | 95  |
| 4.3. Salatiel Cruz.....  | 100 |
| 4.4. David Smith.....  | 108 |
| 4.5. Erik Blanco.....  | 112 |
| 4.6. Ignacio Macías.....   | 118 |
| 4.7. Resultados reunidos del análisis de los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios..... | 121 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Capítulo 5. El contexto religioso y universitario en la práctica musical cristiana-<br/>universitaria.....</b>                         | <b>126</b> |
| 5.1. El contexto religioso.....   | 128        |
| 5.1.1 La corriente protestante histórica (la Iglesia Presbiteriana y la Iglesia Bautista)..   | 129        |
| 5.1.2. La corriente bíblica no evangélica (la Iglesia Adventista del Séptimo Día).....  | 133        |
| 5.1.3. La corriente pentecostal, neopentecostal y otras denominaciones cristianas (la<br>Iglesia Filadelfia y El Arca de la Amistad)..... | 136        |
| 5.1.4. Resultados reunidos del análisis del contexto religioso.....   | 139        |
| 5.2. El contexto universitario.....   | 144        |
| 5.2.1. Los modo de hacer en la Facultad de Música de la UNICACH.....  | 145        |
| 5.2.2. Resultados reunidos del análisis del contexto universitario.....   | 151        |
| <b>Consideraciones finales.....</b>   | <b>155</b> |
| Índice de Tablas.....   | 169        |
| Anexo: Los instrumentos de indagación empleados.....  | 170        |
| Bibliografía.....   | 173        |



## Introducción

El objetivo de este trabajo es realizar una contribución al debate actual sobre la música cristiana en México mediante un estudio de caso enfocado en la práctica de los *músicos cristianos-universitarios* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Esto refiere a un grupo de actores que tocan música o realizan prácticas musicales en un templo cristiano y que a la vez han recibido una especialización musical académica. En primer lugar, la noción de cristianismo refiere a las religiones no católicas correspondientes a tres corrientes, que son: 1) la protestante histórica, 2) la bíblica no evangélica y, 3) la pentecostal, neopentecostal y otras.<sup>1</sup> Por su parte, el adjetivo universitario implica un grupo de músicos que han participado en un proceso de especialización musical al ser estudiantes, egresados o maestros de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). A su vez, el proceso de especialización aquí se entiende en su acepción común que refiere a dedicarse a un campo particular, en este caso la ejecución musical, y adquirir un dominio de esta actividad mediante la dedicación constante y prolongada. Así, se habla de músicos religiosos que han adquirido una especial destreza en su oficio musical mediante la especialización universitaria que reciben o han recibido.

Si bien el estudio implica analizar a un grupo de actores que participa en una práctica tanto religiosa como universitaria, cabe aclarar que no se plantea un análisis de estas instituciones en sí mismas, sino de la manera en la que éstas influyen en el hacer cotidiano específico de un grupo de actores determinado. Aquí, el concepto de hacer se emplea desde el punto de vista del giro de la práctica, en el que no sólo connota una actividad en sí misma, sino

---

<sup>1</sup> La primera corriente, protestante histórica, se reconocen por surgir en Europa y que derivan de la reforma protestante del siglo XVI. La segunda corriente, denominada bíblica no evangélica, corresponde a las religiones cristianas que surgen del protestantismo histórico, pero que se separan de éste durante el reavivamiento religioso del siglo XIX en Estados Unidos y que incorporan un cuerpo de doctrinas original (Por ejemplo: Testigos de Jehová, Movimiento de los Santos (Mormones) y Adventistas del Séptimo Día). La tercera corriente, pentecostal, neopentecostal y otras denominaciones, también surge del protestantismo histórico que fue influenciado por el periodo de reavivamiento en Estados Unidos, pero no genera textos doctrinarios propios. Es especialmente reconocida por dar entrada a la cultura local e incluir, principalmente, la música popular dentro del templo (Hernández, 2011). Estas tres corrientes en específico son las que configuran a la agrupación aquí llamada cristiana. Estas tres corrientes corresponden a la agrupación que plantea la INEGI para el censo del 2010 como cristianas no católicas y también al trabajo de Rivera (2005) y de la Torre *et al* (2007).

que implica un contexto histórico y social que le da estructura y significado a esa actividad (Wenger, 1998: 69). Así, como se verá en el capítulo segundo de este trabajo, el concepto de modos de hacer deriva del giro de la práctica y la teoría de la estructuración de Anthony Giddens y postula un conocimiento que no se enfoca ni en una vivencia individual de cada actor, ni en la existencia de alguna forma de totalidad social o institucional, sino que considera cómo las actividades cotidianas de cada persona se relacionan con y se manifiestan en el mundo en el que subsisten (Giddens, 1984).

En concreto, lo que se plantea es un análisis sobre la práctica musical cristiana-universitaria mediante el reconocimiento de los patrones de hacer que esta práctica es susceptible de generar entre los actores que participan en ésta. Con este planteamiento, se busca definir la difusión de actividades que se presentan en el interior de esta práctica religiosa-musical-universitaria, el número de los modos de hacer que aporta a sus participantes, la naturaleza cotidiana de estos modos de hacer, la manera en la que están dispuestos en las vidas de cada actor y el grado de coalescencia que se observa dentro del grupo en relación a sus maneras de hacer. Así, se explica una dimensión de la razón de ser social de esta práctica en tanto un fenómeno social que brinda posibilidades de hacer específicas a una serie de actores sociales determinados. Con esto, el modelo descriptivo cualitativo que se presenta en este trabajo de investigación se enfoca en un sustrato social específico que se fundamenta en el hacer cotidiano o las actividades diarias que constituyen a esta práctica determinada y así ayuda a definir una manera de actuar cultural, que es religiosa, musical y universitaria, que existe en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y que, de esta manera, permite entender una manera en la que se manifiesta la música cristiana en la región.

Esta tesis así perfilada atiende a una observación realizada por el investigador en la que se encontró que el fenómeno de la música cristiana, a demás de poderse estudiar como un material cultural que se produce dentro de una industria cultural determinada (Guadalupe y Gallo, 2008; López y Ascencio, 2011; Mosqueira, 2017) y que genera identidades distintivas (Llanos, 2014; Corpus; 2011), también se puede entender como una práctica que posibilita distintos modos de hacer a sus participantes. En otras palabras, este trabajo parte del supuesto que esta práctica musical tiene interés y significado dado que posibilita modos de hacer que los actores sociales valoran y por lo tanto incluyen en su hacer social cotidiano. Así, se busca brindar un análisis detallado sobre la manera en la que la música cristiana es vivida en la

cotidianidad y las razones participativas por las que un grupo de actores dedicados a la música se interesa por este nicho religioso en específico.

Como se ve en el capítulo primero en el que se analizan los estudios previos dedicados a la música cristiana desde la sociología, se han hecho importantes hallazgos y descripciones sobre cómo funciona la música dentro de la religión en tanto un material cultural que es parte de una industria musical global. También se ha hecho el trabajo fundamental de rastrear cómo esta música se ha distribuido por distintos ambientes sociales. Así, se han demarcado los ejes fundamentales de las formas en las que esta música se produce, distribuye y usa.

Sin embargo, aquí se considera que estos estudios que han hecho un gran logro al nombrar y acotar la problemática, se pueden profundizar y ampliar al observar la música cristiana como una práctica que permite y genera ciertos tipos de participación y de modos de hacer. Así, aquí se busca definir a la música cristiana, ya no como parte de una industria, sino como parte de una práctica que genera modos de hacer distintivos entre sus participantes y que, en específico, pueden ser una fuente de posibilidades para un actor que ha decidido especializarse en la ejecución musical.

Ahora bien, para entender con mayor cuidado a qué tipo de reflexiones nos lleva este análisis, cabe hacer un breve repaso sobre los estudios precedentes sobre esta problemática. A continuación, se presenta una breve contextualización introductoria sobre el tema del estudio del cristianismo en México y sobre lo que el estudio de sus prácticas musicales permite saber. Es, sin embargo, en el capítulo primero de esta tesis que se expone una discusión más detallada sobre los estudios dedicados a la música cristiana.

El estudio sobre el cristianismo desde las ciencias sociales en América Latina, y en México en particular, inicia entre la década de 1960 y 1970, cuando el número de sus feligreses comienzan a crecer de una manera sin precedentes (Rivera, 2005; Masferrer, 2011). Este crecimiento implicó la transición de una sociedad predominantemente católica a una sociedad de pluralidad religiosa, en la cual predominan las religiones cristianas (Bastian, 1997). En México, se habla de un porcentaje de población no católica que va de 1.9% en 1960, a 4 % en 1985 y que alcanza el 10.7% en 2010 (Masferrer, 2011).

El académico Jean Pierre Bastian, plantea que una razón principal para el crecimiento de la pluralidad religiosa fue la implementación de la modernidad en América Latina y subraya tres factores en específico. En primer lugar, destaca la globalización y el incremento de las relaciones internacionales que inició después de la Segunda Guerra Mundial, que se acentúa en

la década 1970 con el auge petrolero y se expande aún más durante la revolución de los medios de comunicación globales de la década de 1980 (Bastian, 1997). En segundo lugar, destaca un fenómeno económico derivado de la modernidad que genera desigualdad y un acentuado crecimiento demográfico con enormes áreas de subdesarrollo y miseria, tanto urbanas como rurales (Bastian, 1997). Por último, enfatiza que la modernidad en Latinoamérica a propiciado políticas que han mantenido intereses jerarquizados, en los que el estado funge como un instrumento de control y de regulación a favor de los sectores privilegiados (Bastian, 1997). Así, el investigador destaca que es debido a esta desigualdad, pobreza y falta de representación política, característica de la modernidad latinoamericana, que las iglesias cristianas comienzan a consolidarse como una alternativa social para enfrentar estas problemáticas.<sup>2</sup> Sin embargo, trabajos actuales como el de Renée de la Torre, *et al*, 2007 y Odgers, *et al*, 2011, han matizado esta propuesta y concuerdan que los distintos contextos regionales hacen difícil encontrar una explicación común a este fenómeno (De la Torre, *et al*, 2007).

Entre estos estudios regionales, el estado de Chiapas es un escenario en el que se ha puesto especial atención, dado que, con una población de 1,312,873 habitantes cristianos para el 2010, es el estado de la República con mayor presencia cristiana (INEGI 2010). Esto ha dado pie a un importante despliegue de investigaciones de los que sobresalen tres temáticas de análisis: 1) factores económicos de los procesos de industrialización e internacionalización de los mercados, 2) acelerada urbanización, y 3) factores políticos, caracterizados a través de prácticas patrimoniales, como caciquismo y caudillismo (Rivera, 2005). También, a estas tres temáticas, se puede agregar un área de estudios que ha adquirido mayor relevancia en los últimos veinte años y que es la de los estudios culturales aplicados al análisis del cristianismo en México (véase, por ejemplo, Hernández *et al*, 2011 y Mosqueira, 2018).

Estos análisis de los estudios de la religión que se centran en el aspecto cultural inician la reflexión sobre las prácticas específicamente musicales que se generan alrededor del cristianismo en México. Este ángulo de estudios accede al fenómeno de la pluralidad religiosa desde la cotidianidad y desde cómo se vive la religión cristiana de manera musical en distintos contextos sociales. Estas investigaciones han encontrado una significativa veta de estudios dado que no sólo la música es fundamental dentro de los cultos cristianos, sino que también, esta música ha rebasado las fronteras del espacio religioso cristiano, para influenciar también el

---

<sup>2</sup> Véase en especial, De la torre, *et al*, 2007; Masferrer, 2011; Odgers, *et al*, 2011.

espacio católico e incluso el secular (véase Hernández, *et al*, 2011; Garma, 2000; Mosqueira, 2018).

En el caso específico de los estudios dedicados a la música cristiana en el sureste de México, que es la región que aquí nos ocupa, se ha encontrado que esta música desempeña una diversidad de papeles significativos. Por ejemplo, el investigador Antonio Higuera (2011) destaca que una función importante que cumple la música de los Testigos de Jehová en Chetumal, Quintana Roo, es la de servir como un dispositivo de socialización que sirve para transmitir una serie de dogmas morales cristianos. Por su parte, el especialista en religión Ariel Corpus (2011) destaca que, en la comunidad de Oxchuc, en Los Altos de Chiapas, la música cristiana se entiende como parte de un proceso de modernización en el que la música genera espacios de cuestionamiento a tradiciones previas. Por otro lado, los investigadores Martín López y Efraín Ascencio (2011) observan la música cristiana como parte de un proceso de globalización y regionalización que ha dado paso a una industria musical que influye de diversas maneras en la cotidianidad cultural del sureste de México. Así mismo, la música cristiana en esta región también se ha estudiado como una actividad que permite captar nuevos conversos (Llanos, 2014) y como una práctica juvenil (Corpus, 2011; Llanos, 2014). De esta manera, como asevera la investigadora Renée de la Torre, es difícil establecer el efecto y las dinámicas sociales que las religiones cristianas y su música tienen en las distintas regiones del país (2007).

El estudio que aquí se propone forma parte de este campo de estudios dedicado a la música cristiana. Sin embargo, plantea un área empírica (religiosa-musical-universitaria) que aún no ha sido explorado a profundidad. El tema sólo se ha mencionado una vez, de manera periférica, pero sugerente, en el trabajo de Martín López y Efraín Ascencio (2011). Aquí, los investigadores hacen un comentario específico con respecto a cómo se ha derivado una amplia diversidad de prácticas musicales religiosas debido a la multiplicación de la oferta musical cristiana (2011: 97). Entre una de estas diversas prácticas sociales mediante las que se manifiesta, está la especialización musical. López y Ascencio (2011) refieren en su investigación que los músicos cristianos cuentan con una clara presencia en la Facultad de Música de la UNICACH y así, destacan el incremento de músicos cristianos con instrucción musical:

Actualmente puede observarse la profesionalización y multiplicación de los ministerios musicales de las diversas denominaciones que ofrecen sus servicios en el interior de los templos y durante las fiestas familiares. Es de destacar que [...] muchos de los músicos cuentan con alguna instrucción musical. Por

ejemplo, en 2005, cerca de 60 por ciento de los estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, una de las universidades más importantes en la entidad, estaba adscrito a alguna denominación religiosa o pertenecían a algún ministerio musical (López y Ascencio, 2011: 98)<sup>3</sup>

En esta cita se subraya que hay un incremento de la profesionalización de los músicos cristianos en la capital de Chiapas mediante su participación la Escuela de Música (que en el 2018 se convirtió en Facultad de Música y como se le denomina en este trabajo)<sup>4</sup>.

Es precisamente sobre este fenómeno de especialización musical, que señalan los investigadores López y Ascencio, que se construye la presente tesis, que precisamente observa los modos de hacer de los músicos cristianos que estudian en la Facultad de Música de la UNICACH. Con este punto de enfoque, esta tesis sirve para conocer un espacio empírico donde lo musical, lo religioso y la especialización coinciden e interactúan. Se trata de observar las actividades cotidianas de este grupo de actores y de analizar, en específico, las maneras de hacer que les aporta participar en la música cristiana desde su condición de músicos especializados mediante un proceso universitario.

En concreto, en esta tesis se trabaja con los relatos de vida y entrevistas realizadas a veinticuatro actores de la comunidad universitaria. De estas veinticuatro entrevistas se eligen doce relatos y entrevistas representativas que son los de Karen Córdova, Dora Luz Méndez, Salatiel Cruz, David Smith, Erik Blanco, Ignacio Macías, Fredy López, Melvin Mejía, Daniel Gómez, Enoc Castellanos, Pável Díaz e Israel Moreno. De cada uno de estos actores, que son músicos que dan clases o son alumnos de la Facultad de Música, se habla a profundidad en el capítulo tres y a lo largo de todos los resultados. Aquí simplemente cabe aclarar que es mediante la recopilación de datos a partir de los testimonios de estos actores, que aquí se reflexiona sobre cómo se manifiesta esta práctica mediante las actividades cotidianas concretas de un grupo de actores determinados.

---

<sup>3</sup> Es importante destacar que el 60 % de músicos cristianos-universitarios que señala la cita es de acuerdo a una aproximación subjetiva de un maestro de la Facultad entrevistado, Efraín Paniagua. Otro maestro destacado de la Facultad de Música, Israel Moreno, en entrevista para la presente investigación, dio un aproximado de 40% de estudiantes cristianos estudiando música (I. Moreno, entrevista personal, 2018). Si bien hay discrepancias en el porcentaje de cristianos en la facultad, estas cifras se consideran como el señalamiento de un fenómeno religioso distintivo de la Facultad de Música. Estos porcentajes destacan que hay una importante comunidad cristiana dentro del contexto de la Facultad de Música. Por ende, hay un fenómeno de profesionalización de la música cristiana que cabe investigar y al que este trabajo se aboca.

<sup>4</sup> Para una explicación más detallada sobre la Facultad de Música y su historia véase el apartado 4.5 del presente trabajo.

En específico, la metodología que se empleó para la recolección de datos durante el trabajo de campo (que se basó en tres exploraciones realizadas durante los años 2018 y 2019),<sup>5</sup> se basa en la etnosociología, como la define el investigador francés Daniel Bertaux (2005). Desde este punto de vista, se habla sobre: “un tipo de investigación inspirada en la tradición etnográfica para sus técnicas de observación, pero que construye sus objetivos por referencia a ciertas problemáticas sociológicas” (2005: 15). Si bien ya se explicó que la problemática sociológica refiera al tema de la música cristiana desde las ciencias sociales, aún falta explicar cómo se emplea la tradición etnográfica cualitativa basada en la observación directa dentro del espacio empírico a estudiar. Para esto, cabe señalar aquí que se utilizó el instrumento de indagación de la observación participante y los relatos de vida, que permiten analizar la práctica musical cristiana mediante la observación y la escucha de las y los actores que participan de manera directa en la práctica (Bertaux, 2005). Esta aproximación metodológica se explica con su debido detenimiento en el capítulo tres de esta tesis, en el que se habla sobre los siguientes temas: la pertinencia del uso de un método cualitativo desde la etnosociología, cómo se elige a los actores a entrevistar, cómo se llevan a cabo la observación de campo y las entrevistas y, por último, cómo se organiza y presenta la información que arroja este proceso de indagación mediante el concepto analítico de las maneras de hacer.

Ahora bien, dado que el objetivo principal de analizar los modos de hacer de la práctica de los músicos cristianos-universitarios es aún demasiado general, conviene concluir esta introducción explicando los tres objetivos específicos de la investigación, a saber:

- 1) Analizar las maneras de hacer que se encuentran a lo largo de la trayectoria musical de los músicos cristianos-universitarios.
- 2) Analizar las maneras de hacer dentro del contexto religioso, en este caso, específicamente dentro del templo cristiano a través de los relatos de vida de los músicos.
- 3) Analizar las maneras de hacer dentro del contexto universitario, en este caso observar cómo influye el proceso de profesionalización de la Facultad de Música en la práctica musical religiosa de los músicos cristianos-universitarios, a partir de los relatos de vida recabados.

---

<sup>5</sup> La primera exploración inició en septiembre del 2018 y terminó en diciembre del mismo año; la segunda se realizó a lo largo del mes de mayo del 2019; y la tercera se realizó de manera telefónica durante diciembre de 2019 a marzo de 2020.

El primer objetivo específico corresponde al capítulo cuatro de esta tesis, el cual se centra en seis relatos de vida que consideran el periodo de tiempo que cada actor ha sostenido su práctica musical, desde su primer contacto con una actividad musical hasta el momento actual. Este primer objetivo de estudio permite observar cómo las y los actores involucrados se apropian de maneras de hacer distintivas a las que tienen acceso por participar en una práctica musical, religiosa y universitaria. Así, al observar la manera en la que cada actor participa en la práctica, se plantea un primer análisis mediante el que se reconocen las actividades que cada uno de los actores emplea en relación a su participación como músicos cristianos-universitarios.

El segundo y tercer objetivo se tratan en el capítulo quinto de esta investigación, donde el análisis cambia de las y los actores a los dos contextos fundamentales para este trabajo en los que participan, que son: el religioso-musical y el universitario-musical. Aquí, el interés está en llegar a conocer las maneras de hacer que caracterizan al grupo de músicos cristianos-universitarios dentro de estos dos contextos determinados. Es importante insistir que este trabajo sólo plantea un análisis institucional del contexto religioso y universitario en tanto que afecta y es vivido mediante actividades específicas de las y los actores entrevistados.

Es entonces con el seguimiento de estos tres objetivos, que se plantea aquí una reflexión sobre cómo la práctica musical cristiana-universitaria en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas se configura mediante un grupo de actores determinados y sus actividades características.



## Capítulo 1. Los estudios precedentes sobre la música cristiana desde las ciencias sociales

A continuación, se lleva a cabo una revisión sobre el modo en el que el tema de la música cristiana se ha considerado desde las ciencias sociales. Con esto, se exponen los distintos ángulos críticos y metodológicos mediante lo que se ha abordado el tema, así como también los distintos estudios de caso que se han analizado. Si bien, aquí no es posible abordar todo el trabajo realizado en la academia latinoamericana, el siguiente estudio se ciñe a los escritos realizados en México y Argentina desde el 2000 al 2018 (fecha del último trabajo publicado del que el investigador tiene conocimiento). De esta manera, este capítulo muestra un repaso representativo sobre cómo se ha entendido la música cristiana desde las ciencias sociales.

En comparación con los estudios dedicados al cristianismo en Latinoamérica, los que se han dedicado específicamente a la música cristiana son escasos. Carlos Garma (2000), destaca lo siguiente:

Es notable [...] la poca atención que ha recibido el papel de la música en el cambio religioso. Este aspecto es más sutil que el de la política o la identidad étnica, pero para aquellos que conocen de cerca a las congregaciones y agrupaciones religiosas evangélicas, protestantes y pentecostales es sin duda muy importante (Garma, 2000: 64).

Más aún, el investigador destaca que para el año 2000 el estudio de este fenómeno sólo se había desarrollado en Brasil, con el trabajo de Aubree (1996), Chesnut (1997) y Burity (1997) (Garma, 2000: 64). Por su parte, dieciséis años después el investigador José Andrés García (2016), también destaca que, “aun cuando es imposible encontrar prácticas religiosas que no presenten alguna asociación con la música y el canto”, se ha dado una mínima importancia a la música religiosa (p. 1). Asimismo, dos años después Mariela Mosqueira (2018), reitera nuevamente que: “las ciencias sociales latinoamericanas de la religión cuentan con una incipiente trayectoria de estudios sobre el rock cristiano” o la música cristiana en general (p. 567). Dos años después, a consideración del investigador, este panorama no ha cambiado significativamente y, a pesar de la relevancia que tiene la música dentro de las religiones cristianas, el trabajo dedicado al estudio de esta música aún es escaso.

Así entonces, con el fin de hacer un repaso de estos estudios, el presente capítulo está dividido en dos partes. Una primera sección que aborda siete trabajos académicos que tratan la

música cristiana en México y en Argentina. Después, una segunda sección que considera tres trabajos específicamente dedicados a la música cristiana en Chiapas. Con respecto a los estudios dedicados a la música cristiana en Chiapas, se encuentra que estos tres trabajos son los principales trabajos de que el investigador tiene conocimiento. Además de esta primera división regional, los diez trabajos que se presentan se organizan en orden cronológico. También, cabe señalar que, de los diez trabajos, cuatro son artículos académicos publicados y seis son capítulos de libros.

Los siete estudios que constituyen la primera sección son los siguientes. En primer lugar, se considera el artículo de Carlos Garma (2000), “Del himnario a la industria de la alabanza: Un estudio sobre la transformación de la música religiosa”, publicado en la revista académica *Ciencias Sociales y Religión*. Este artículo es un trabajo pionero en el tema y es uno de los textos más citados por los estudiosos de la música cristiana. Después, se considera el trabajo de Pablo Semán y Guadalupe Gallo (2008), “Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: sólo en singular”, también publicado en la revista *Ciencias Sociales y Religión* y también uno de los artículos con mayor reconocimiento en el área de estudios. Subsiguientemente, se consideran dos capítulos del libro *Los nuevos caminos de la fe: Prácticas y creencias al margen institucional* coordinado por Alberto Hernández (2011), estos son: “Jóvenes, música y religión en Tijuana”, escrito por el investigador Alberto Hernández y “La música como elemento ritual: Entre los Testigos de Jehová”, de Antonio Higuera Bonfil. El quinto texto que se revisa es el artículo de José Andrés García (2016), publicado en la revista *Cuicuilco*. A continuación, se presenta el artículo de Mariela Mosqueira (2016), publicado en la revista *The Journal of Sociology and Theory of Religion*. Este trabajo, es significativo porque añade y complementa a un trabajo anterior de la investigadora del año 2013, publicado en el libro: *La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas* coordinado por Joaquín Algranti (2013). Por último, se analiza el capítulo “Rock cristiano”, escrito por Mariela Mosqueira (2018), del libro *Diccionario de religiones en América Latina*, coordinado por Roberto Blanco (2018).

Esta primera exploración se complementa con la segunda sección del capítulo que considera los trabajos dedicados a la música cristiana en Chiapas y que abarca el periodo del 2011 al 2014, etapa de cuatro años en la que surgen tres trabajos destacados sobre el tema (la demarcación de la temporalidad se define por los trabajos que se encontraron). En primer lugar, se regresa al libro *Los nuevos caminos de la fe: Prácticas y creencias al margen institucional*, coordinado por Alberto Hernández (2011), en el que se dedican dos capítulos a la música

cristiana en el estado de Chiapas. En primer lugar, está el trabajo de López y Ascencio (2011) intitulado “Entre la música popular y la religiosa. Trayectoria de músicos en la frontera sur de México”. Después está el trabajo de Ariel Corpus (2011), “Divergencias juveniles en el protestantismo indígena de los Altos de Chiapas”. Por último, se cierra el repaso de trabajos dedicado a la música cristiana en Chiapas con el capítulo “¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas” a cargo del investigador, Alan Llanos Velázquez (2014), que se encuentra en el libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* coordinado por Martín de la Cruz López, Juan Pablo Zebadúa y Efraín Ascencio (2014).

Con esta revisión sobre la manera en la que el tema de la música cristiana se ha considerado desde las ciencias sociales, se elucida desde qué distintos ángulos críticos y metodológicos se ha abordado el tema y cuáles son las principales tendencias de estudio en el área, específicamente en los estudios realizados desde la academia mexicana y argentina desde el año 2000 al 2018. Cabe advertir que la labor de selección de trabajos sobre el tema y de síntesis y revisión de estos no sirve de manera directa al estudio presente dado que no se continúa con ninguno de los temas explícitamente tratados, sino que sirve como un trabajo de contextualización para aclarar el aporte que la presente investigación realiza a los estudios precedentes sobre la música cristiana. De esta manera, el estado de arte que se presenta a continuación da cuenta de una sección representativa de los trabajos sobre el tema de la música cristiana en las ciencias sociales, para luego explicar cómo diverge y qué aporta la presente investigación.

### **1.1. Los estudios sobre música cristiana en México y Argentina**

El artículo pionero de Carlos Garma (2000), “Del himnario a la industria de la alabanza: Un estudio sobre la transformación de la música religiosa”, se enfoca en analizar la música cristiana mediante la unidad de análisis de la “industria de la alabanza”, que se deriva específicamente del trabajo de Pierre Bourdieu (1988) y Néstor García Canclini (1998) (Garma, 2000: 76). A la vez, muestra un trabajo etnográfico que se ciñe a comunidades indígenas en la Sierra Norte de Pueblo y a sectores populares de la delegación Iztapalapa en la Ciudad de México. Aún más, se ciñe específicamente a la corriente cristiana pentecostal. De esta manera, Carlos Garma aborda “la construcción de una nueva industria cultural” que implica el reclutamiento de actores

sociales con un capital simbólico determinado (Garma, 2000: 76). En específico, el artículo destaca cómo este fenómeno se expande mediante la producción y distribución de diversos medios sonoros y a la vez, explora cómo y para qué se utilizan estos medios musicales religiosos.

Con este propósito, Garma aborda una diversidad de temáticas que surgen alrededor de la industria religiosa pentecostal. En primer lugar, destaca que la música pentecostal puede servir como un medio de comunicación con el que se pueden conseguir nuevos conversos a los que se puede convencer no mediante una explicación lógica, sino que a partir de una experiencia estética sonora. Así, Garma destaca que la música cristiana permite generar una experiencia estética en la que no se tiene que “estar convencido de la veracidad del interprete o compositor, ni pensar profundamente en el significado de las letras de las canciones” (Garma, 2000: 65). Así, se destaca que el medio musical sirve a la comunidad cristiana pentecostal para alcanzar sectores sociales nuevos mediante un canal estético. A decir de Garma, este canal puede alcanzar a sectores diversos como: “jóvenes (tanto universitarios como de estratos populares), a los obreros y sus esposas, como a los grupos indígenas” (Garma, 2000: 65).

Por otra parte, el investigador destaca que la música cristiana funciona para fomentar la interacción entre personas y generar comunidad. En este sentido, subraya que la música tiene una función de cohesión. Este tipo de unión a través de la música no sólo se da en templos, sino que la música, en formato de cassetts o CD, puede ser escuchada por una amplia diversidad de creyentes de diversas corrientes cristianas, sin limitarse a la pentecostal. Garma destaca que hay artistas musicales que explícitamente evitan declararse de una denominación religiosa cristiana específica para así fomentar una unión entre diversas corrientes cristianas (Garma, 2000: 66). Se destaca entonces, que esta música ayuda a la cohesión al fomentar la socialización entre los miembros de la iglesia y a la vez, fomenta la unión entre iglesias distintas.

De manera complementaria, a la utilidad de conseguir nuevos conversos y de generar cohesión intra y extra grupal, la música cristiana pentecostal también se emplea para fomentar la experiencia espiritual dentro de la iglesia. En este sentido, la música cristiana, mediante su potencial estético, genera emotividad en la que incluso se puede dar la “disociación corporal” (Garma, 2000: 66). Garma destaca que estos estados emotivos álgidos que genera la música se refuerzan con “gestos corporales como el aplauso y la danza” (Garma, 2000: 66). Como destaca de manera conclusiva el investigador: “los cantos de las alabanzas sirven para que los

adeptos puedan participar con sentimientos y emociones” (Garma, 2000: 66). También, destaca que la música dentro de la iglesia no sólo sirve como un recurso de cohesión o para generar sentimientos, sino que también tiene una utilidad didáctica dado que la música cristiana, “también puede ilustrar de una manera sencilla los puntos doctrinales” (Garma, 2000: 66).

Garma también trata la relación que la música cristiana tiene con los medios masivos de comunicación. Si por un lado destaca que en México existe una ley que prohíbe que las iglesias posean medios de comunicación masivos, esto no ha detenido que participen en estos de manera frecuente y preponderante. Así, señala que hay trabajadores de los medios que se han convertido a las iglesias y que así generan importantes propagandas. Como destaca Garma: “Cualquier iglesia que tiene un converso del mundo del espectáculo cuenta con un poderoso aliciente y un imán para la atención” (Garma, 2000: 73). Como ejemplo, el sociólogo destaca el caso de la actriz Yuriria, mejor conocida como Yuri, que, si bien antes usaba la “sensualidad y erotismo” como medio de atracción mediática, al convertirse al cristianismo en la década de 1990, dejó esa estrategia para, en cambio, comenzar a “promover valores cristianos, como la familia y el matrimonio estable” (Garma, 2000: 73). De esta manera, Garma destaca que este fenómeno de conversión de Yuri, también se ha dado con otros artistas y estas conversiones han sido una fuente de promoción mediática importante (Garma, 2000: 74).

Es entonces mediante estas observaciones fundamentadas basadas en la teoría de Bourdieu y el trabajo de campo etnosociológico, que Garma describe cómo este fenómeno musical implica una serie de actores sociales que emplean y aprovechan esta música de diversas maneras, ya sea para reafirmar un capital cultural como para acrecentar ese capital. De esta manera, elucida cómo los actores cristianos actuales aprovechan la industria musical cristiana de diversas maneras. Resalta también un consumo diferenciado de estos bienes culturales sonoros religiosos mediante un análisis del uso que le dan sus consumidores. Aún más, destaca que la música cristiana implica, “la construcción de un sector propio, que contiene todas las fases de los bienes en el mercado, que son producción, distribución y consumo” (Garma, 2000: 78). A manera de conclusión, Garma subraya que: “la creación de circuitos alternativos de bienes simbólicos” es una tendencia que no considera mala, sino que conlleva una tendencia a la democratización y “una novedosa participación cultural de un sector religioso que no tenía estas posibilidades anteriormente” (Garma, 2000: 78).

El segundo artículo a tratar aquí es el de “Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: Sólo en singular” de Pablo Semán y Guadalupe Gallo (2008). En este artículo estos

dos investigadores abordan la problemática sobre cómo los grupos religiosos cristianos inciden en el plano cultural mediante la música. Esto lo hacen, por una parte, mediante una problematización de definiciones de cultura popular y cultura que han planteado investigadores como Bourdieu (1986), Grignon y Passeron (1989), Grimson y Semán (2005) y Ortner (1999). A su vez, esta problematización la llevan a cabo mediante un estudio etnográfico enfocado en una banda de rock cristiana argentina llamada Rescate. Así, el artículo despliega un análisis sobre cómo una banda de rock cristiano destacada incide en el plano cultural argentino de las décadas de 1990 al principio del 2000.

De esta manera, Semán y Gallo argumentan que el fenómeno de la música cristiana va más allá de la discusión sobre secularización que ha llevado a la pluralización, relativización, mercantilización e individuación de la religión; va más allá de los efectos de la globalización que lleva a la heterogenización de las culturas nacionales y la articulación de culturas transnacionales. También, supera la problemática del uso de las culturas mediáticas por las religiones cristianas y la reinserción de la religión cristiana en la cultura moderna. En cambio, para Semán y Gallo, este fenómeno, “revela la productividad de los movimientos de síntesis cultural en que las culturas evangélicas y las culturas juveniles dialogan y se transforman alterando una fase de la pluralidad constitutiva en que coexisten (2008: 76). Así, a continuación, se presentan los hallazgos más destacados que los investigadores encuentran al analizar el desarrollo y manifestación artística religiosa de la banda de rock cristiano, Rescate.

El objeto de estudio de este trabajo, la banda Rescate (cuyo nombre es una sigla de: Reyes al Servicio de Cristo Ante Tiempos Extremos), tiene su origen en 1987, en una provincia de Buenos Aires con el trabajo conjunto de los jóvenes músicos Jonathan Thompson (de origen estadounidense) y Ulises Eyherabide, que toman como ejemplo a bandas estadounidense como Petra, White Heart, Newboys y Michael Smith (Semán, Gallo, 2008: 76). Esta banda se considera como la primera banda de rock cristiano argentino que alcanza éxito masivo y es a través del análisis de la trayectoria de esta banda que los investigadores explicitan cómo este fenómeno musical religioso logra una unión característica entre cultura juvenil y cultura evangélica que alcanza una importante influencia en el rock argentino en la década de 1980 y 1990. Así, a lo largo del trabajo, resaltan cómo la banda Rescate ejemplifica una manera en la que la cultura juvenil se apropia de un movimiento religioso cristiano (Semán, Gallo, 2008: 76).

En primer lugar, los investigadores destacan que Rescate se deriva de un asentamiento de la influencia evangélica ya ampliamente esparcido en Argentina antes del origen de la banda y que había recibido ya una importante proyección entre “jóvenes que –nacidos en familias creyentes– han tomado contacto con las culturas juveniles seculares” (Semán, Gallo, 2008: 77). Así, la banda Rescate, en el análisis de Semán y Gallo, “implica la apropiación popular y juvenil de la intención evangelizadora” (Semán, Gallo, 2008: 77). Los investigadores explican que la unión entre la cultura juvenil y las corrientes evangélicas se expresa en las propias palabras de Ulises Eyherabide, el principal compositor de la banda, mediante su objetivo de: “bajar a Jesús de la cruz y llevarlo a la calle de donde nunca tendría que haber salido” (Semán, Gallo, 2008: 78). Esto refiere a una manifestación de lo religioso mediante la cultura urbana de Argentina en la que religiosidad deja de implicar que los jóvenes deben quitarse sus aretes, cortarse el pelo u ocultar sus tatuajes (Semán, Gallo, 2008: 79). Así, Rescate actualiza una versión de Cristo para los jóvenes de los barrios populares de las ciudades de Argentina.

Es precisamente con este trabajo original de Rescate dentro del panorama cultural musical de Argentina que los investigadores observan un intercambio significativo que vincula el mensaje evangélico con la cultura juvenil. En especial, los investigadores se centran en cuatro innovaciones que caracteriza su forma de hacer rock cristiano. En primer lugar, la banda lleva a una redefinición de las presentaciones musicales como cultos. En segundo lugar, definen las características que una banda de rock puede seguir al ser religiosa. Tercero, llevar el trabajo musical religioso a la industrial cultural masiva. Por último, la manera en la que una agrupación musical cristiana se puede relacionar con identidades juveniles emergentes. Así, al hablar de estos cuatro puntos clave, los investigadores destacan el significado sociológico que la banda rescate tuvo en el panorama musical argentino.

En cuanto a la relación entre el culto y el recital, los investigadores destacan que las presentaciones de Rescate mantienen un cercano seguimiento a una ortodoxia evangélica en la que los músicos tienen el propósito de glorificar a Dios. Así, Rescate, a pesar de que no pretende ser la voz de la iglesia evangélica, se fundamenta en las enseñanzas bíblicas evangélicas. Mediante esta proyección particular, Rescate logra proponer “elementos nuevos que redefinen y actualizan la tensión entre innovación y conservadurismo en el campo evangélico” (Semán, Gallo, 2008: 80). En concreto, Rescate logra esta redefinición al promover la palabra evangélica en el marco de una fiesta musical o un recital en el que la agrupación, al cantar, transmite el mensaje mediante una emotividad y una alegría o una fiesta cuya

conjunción logra una intersección entre concierto de rock secular y un mensaje cristiano (Semán, Gallo, 2008: 80). En este sentido, las presentaciones de Rescate no sólo son un recital, sino un acto espiritual en un espacio secular (Semán, Gallo, 2008: 80).

Otro eje central del trabajo de Rescate reside en cómo redefinen la posibilidad de que una agrupación de rock pueda ser religiosa. Como explican los investigadores, Rescate trabaja en el borde entre lo secular y lo religioso, donde por un lado tiene la capacidad de atraer a no creyentes mediante un medio estético sonoro y a los seguidores creyentes mediante el mensaje que promueven. Sin embargo, la mayor parte de su público es en efecto proveniente de diversas religiones cristianas. Más aún, Semán y Gallo destacan una población de seguidores considerable que son de segunda o tercera generación de creyentes que han aprendido a diversificar su vida religiosa entre la iglesia y una comunidad de fans de grupos musicales cristianos. En este segundo caso, este seguimiento se ha legitimado dado que estos jóvenes, en efecto, encuentran “en las canciones de Rescate la palabra de conciliación con la identidad religiosa transmitida en la familia, pero imposible de actualizar a partir del pastor o en la vida de la congregación” (Semán, Gallo, 2008: 82). Así, jóvenes de familias creyentes encuentran en Rescate la posibilidad de legitimar una identidad distinta, con tatuajes o cabello largo, por ejemplo, con su religiosidad de familia (Semán, Gallo, 2008). Más aún, esta renovación de cómo se puede vivir la religiosidad también ha llegado a legitimar una forma de danza en la que el rock se expresa mediante movimientos y expresiones de emotividad que no son comunes en las generaciones de creyentes previas y que Rescate ayudó a popularizar en el espacio religioso argentino (Semán, Gallo, 2008).

En tercer lugar, los investigadores destacan la manera en la que la banda Rescate fue capaz de utilizar algunas formas de la industria cultural masiva para una función religiosa. Esto se logra en tanto que el trabajo musical de Rescate articula relaciones significativas entre la religión como es vivida por los creyentes jóvenes y la industria cultural secular. En este sentido, los investigadores explican que Rescate une lo secular con lo religioso en tanto que, en primer lugar, hacen una apropiación del género musical del rock, que en su gran parte es en efecto, secular. En específico, destacan que se apropia de un rock local argentino que emplea ritmos de rock latino y rock que escuchaban los jóvenes de las clases medias en la década de 1980 y 1990 (Semán, Gallo, 2008: 84). Por su parte, el líder del grupo, también aprovecha la cultura secular en tanto que su modo de hablar y su forma de moverse durante sus presentaciones



delatan una influencia de este rock latino mencionado. Así, genera lazos entre una forma de ser cristiano y “cierto tipo de rockeros argentinos” de la época (Semán, Gallo, 2008: 84).

Por último, Semán y Gallo abordan el tema sobre cómo Rescate se relaciona con las identidades juveniles emergentes. Si bien ya se destacó cómo su influencia posibilitó la entrada de una nueva identidad religiosa juvenil mediante la legitimización de ritmos de rock y formas de vestir y bailar, también se destaca un fenómeno de mayor influencia que es el de cómo las “compañías grabadoras multinacionales” aprovechan a Rescate por su capacidad de venta (Semán, Gallo, 2008: 85). En este sentido, los investigadores destacan que este hecho no sólo reside en el “reconocimiento de un simple registro mercadotécnico [...] que refleja el crecimiento del nicho evangélico que se combina con el interés de las compañías de ventas de disco de abastecer todas las demandas posibles”. Más que esto, los investigadores explican algunas de las razones por las que eligen a la agrupación Rescate en específico (Semán, Gallo, 2008: 85). Semán y Gallo explican que esta elección se debe, especialmente, por la manera positiva que Rescate fue recibido en el mundo evangélico ortodoxo y por lo que así aseguran una aceptación “en el mundo evangélico”. Por otra parte, esta adopción de las disqueras de la agrupación Rescate promovió también la participación de destacados músicos seculares en sus grabaciones, lo que también fortalece el valor de la agrupación como una banda de alta calidad musical y así dan un mayor valor al gusto de los fans de Rescate (Semán, Gallo, 2008: 85).

De esta manera, Semán y Gallo muestran cómo una agrupación de rock cristiano influyó y aprovechó las condiciones actuales del panorama cultural de su contexto para influenciar en éste y de manera paralela redefinir no sólo lo que es la música cristiana sino también lo que es la adoración religiosa. Como destacan los investigadores:

Rescate obra en la frontera entre estos mundos originando transformaciones cualitativas significativas: el espacio evangélico es seguramente el más afectado por esas transformaciones. De la mano de Rescate se tornan espiritualmente correctos una serie de comportamientos que estaban excluidos o demonizados en el mundo evangélico, de ciertos ritmos musicales, de ciertos espacios, de unas formas de bailar a unas formas de construir la figura del músico (Semán y Gallo, 2008: 88).

En este sentido, con esta investigación, Semán y Gallo muestran cómo una agrupación de rock cambió las posibilidades de los creyentes en Argentina y a la vez volvió presente en el mundo del rock algo que anteriormente antagonizaba con éste que era la religión. Así este trabajo aprovecha un abordaje teórico desde destacados investigadores como Bourdieu (1986), Grignon y Passeron (1989), Grimson y Semán (2005) y Ortner (1999) y una investigación de

campo ceñida a una agrupación musical para así mostrar cómo ha cambiado religiosidad y la música secular juvenil.

Después de estos dos primeros artículos académicos pioneros, en el libro *Los nuevos caminos de la fe: Prácticas y creencias al margen institucional* coordinado por Alberto Hernández (2011), se encuentran cuatro capítulos dedicados al estudio de la música cristiana en México. Si bien dos de estos capítulos se tratan en la segunda sección de este estado del arte, dado que se enfocan específicamente en Chiapas. Aquí se consideran dos capítulos que abordan la música cristiana en Tijuana, Baja California y Chetumal, Quintana Roo. En la opinión del investigador, este es el libro que más profundamente ha desarrollado el tema de la música cristiana en México con cuatro ensayos dedicados a este tema escritos por algunos de los investigadores más destacados sobre el tema que son, Alberto Hernández, Antonio Bonfil Higuera, Ariel Corpus y donde se abordan cuatro regiones distintas del país, que son: Baja California, Quintana Roo, y Chiapas.

En el primer ensayo, “Jóvenes, música y religión en Tijuana”, el investigador Alberto Hernández (2011) se fundamenta en el trabajo de Pierre Bourdieu (1990) y en un estudio de campo cualitativo en la ciudad de Tijuana realizado durante el año 2009. Así, muestra algunos de los efectos y funciones que ha desempeñado la música cristiana en relación a la conversión y participación de jóvenes en las iglesias pentecostales.

A decir del investigador, la primera iglesia pentecostal llega a Tijuana en 1930 e instala un templo y un albergue para inmigrantes en la zona central de la ciudad. A partir de este momento inicia un “fecundo labor de evangelización” de sociedades cristianas no católicas que para la década de 1960 rebasaron el número de iglesias católicas (Hernández, 2011: 41). A decir del investigador, el crecimiento de las iglesias pentecostales es el cambio más significativo del campo religioso de la zona. Dos de las iglesias más grandes de este tipo en Tijuana son: La Iglesia Evangélica San Pablo y la Iglesia Metodista del Nuevo Pacto, que se encuentran en la esquina noreste de Tijuana, y que están ligadas a “proyectos educativos privados de gran visibilidad” que imparten desde el nivel primario hasta el nivel universitario (2011: 42). También, como señala Hernández: “los pastores de estas iglesias son reconocidos por su buen nivel académico además de ser personas emprendedoras” (2011: 42). Por otra parte, en Valle Verde, “una colonia popular asentada al oriente de Tijuana”, estas iglesias desarrollan espacios de prácticas religiosas que incluyen a una gran diversidad de procedencias del país y de otros países como Guatemala, El Salvador y Honduras (2011: 42). A estas iglesias atienden adultos,

jóvenes y niños, establecen centros de rehabilitación y escuelas y mantienen una constante actividad social.

La actividad musical en estas iglesias es central. En Buenos Aires Norte, por ejemplo, hay un auditorio en el que caben unas 400 personas y que está equipado con un moderno sistema de video, iluminación y audio (2011: 44). El grupo de alabanza musical de esta iglesia está compuesto por nueve miembros, todos ellos formados musicalmente dentro de la iglesia (2011: 44). Entre los miembros del grupo musical, resulta notable el contraste de edades ya que “niños y adolescentes comparten experiencias y destrezas musicales con personas mayores” (Hernández, 2011: 44). El grupo usa los instrumentos comunes de una banda de música popular como batería, bajo, guitarra y piano, incluyen también saxofón y trompeta (2011: 44) y tocan principalmente el género ska. A decir de Hernández, “la música mueve a los congregantes a bailar, danzar, cantar y aplaudir” (2011: 44).

A su vez, el investigador destaca que la música que se escucha en los espacios religiosos cristianos de Tijuana ha recibido “un gran impulso por parte de la población juvenil de la feligresía de las iglesias pentecostales” (2011: 45). Por lo tanto, dado este interés musical:

la iniciativa y los esfuerzos de algunos pastores en la formación musical de jóvenes en el interior de las iglesias, ya sea a través de escuelas de música o invitándolos a formar parte de la agrupación musical, ha despertado el interés no solo de jóvenes y niños sino de personas de todas las edades, quienes ven una oportunidad para integrarse en mayor medida a las actividades de la iglesia, socializar y hacer alabanzas al mismo tiempo que se forman musicalmente (Hernández, 2011: 45).

Estos espacios musicales permiten que las personas interesadas en la música formen parte de un grupo musical en los servicios religiosos o que se integren a una escuela de música de la iglesia (2011: 46). Cabe destacar que este impulso musical llega a penetrar a la sociedad de manera intensa al crear escuelas de música y una gran industria. Músicos como Marcos Witt, Jesús Adrián Romero y Marcela Ganada, han surgido de estos ambientes musicales y han recibido reconocimiento internacional. Como señala Hernández:

Marcos Witt, no sólo ha sido un personaje clave para que la industria musical cristiana se haya expandido con gran fuerza, sino que también su influencia ha sido determinante por el surgimiento de artistas y compositores de gran proyección internacional (2011: 49).

Aún más, el investigador señala que Witt es fundador de una productora de música cristiana y una escuela de música con más de 45 planteles que atiende a más de 3,000 estudiantes en Estados Unidos, América Latina y Europa (2011: 49). Por su parte, otro factor importante que

destaca sobre la música cristiana en Tijuana es la manera en la que, por la nueva apertura a una gran variedad de estilos musicales, se da el caso de que algunos jóvenes, al escuchar la música cristiana, no distinguen a primera escuchada que lo que escuchan es música religiosa.

Otro punto destacado del capítulo de Hernández que no se menciona en otros artículos es la manera en la que la música cristiana también forma parte del trabajo de las iglesias enfocado a apoyar a jóvenes involucrados en vidas violentas y adicciones. En este sentido, “el desarrollo de actividades educativas, recreativas y artísticas (pintura, música, deporte y oficios) han sido estrategias efectivas tanto para la prevención como para la vinculación con jóvenes que han llevado una vida violenta, siendo la pasión por la música uno de los elementos protectores claves que ofrecen una forma de vida alternativa” (2011: 53). En específico, Hernández destaca que el trabajo que llevan a cabo las iglesias en este sentido de apoyo a los jóvenes en circunstancias de violencia o adicción es importante, en especial en “las colonias con altos niveles de jóvenes con problemas de adicción” (2011: 54). Como un espacio destacado en donde se realiza esta labor, el investigador destaca la organización *Crossing for Jesus* y la iglesia *Armadura de Dios*, que organizan “diferentes actividades recreativas, deportivas y musicales, y también imparten talleres de oficios diversos, a fin de brindar a los jóvenes alternativas que les ofrezcan un cambio de vida radical y la posibilidad de integrarse en otras dinámicas alejadas de las adicciones y la vida violenta” (Hernández, 2011: 54).

En resumen, el trabajo de Hernández basado en un marco teórico de los estudios culturales, con un trasfondo principalmente de Bourdieu y un estudio de campo cualitativo, explica cómo la música cristiana ha promovido una nueva manera de expresar la religiosidad para los jóvenes y a la vez ha abierto la posibilidad de “llevar el mensaje de evangelización más allá de las iglesias” (Hernández, 2011: 57). En concreto, para el caso de las iglesias, el investigador encuentra que la música se ha empleado como una estrategia para incluir a jóvenes que provienen de entornos difíciles, como es el caso de el uso de drogas y de vidas violentas. A su vez, la conversión de músicos de renombre es un elemento que también atrae a un nuevo público interesado en la música que encuentra un nicho musical de apoyo y proyección en la iglesia.

El segundo capítulo que se aborda, es el de “La música como elemento ritual: Entre los Testigos de Jehová”, de Antonio Higuera Bonfil, que, si bien no explicita un marco teórico central, hace un trabajo de análisis cualitativo basado en un trabajo de campo realizado en el sur de Quintana Roo, a lo largo de cuatro años (2009-2012) en el que Higuera participó en las

reuniones de los Testigos de Jehová con fines antropológicos. En específico, Higuera muestra cómo las congregaciones de los Testigos de Jehová, están claramente estructuradas en unidades didácticas y que la música sirve para reforzar cada unidad (2011: 114). Higuera señala lo siguiente:

Las reuniones de las congregaciones de los Testigos de Jehová se desarrollan como unidades de enseñanza con objetivos específicos que vinculan doctrina, métodos de prédica, conocimiento de la Biblia o elementos de organización de esta comunidad de fe que se ven reforzados por los cánticos que entonan en esas reuniones (Higuera, 2011: 226).

Esta característica se ve en gran parte de las congregaciones. A la vez, como muestra Higuera, la institución de los Testigos de Jehová es una que hace un particular empeño por definir cada aspecto de su práctica y tratar de implementarlo con precisión. En cuanto a la música, por ejemplo, en el libro *Watch Tower Bible and Tract Society* (TBTS) se señala lo siguiente:

El canto no brinda la oportunidad de expresar lo que sentimos por el Creador. (Salmo 149:1,3) No se trata de un arrebató de emoción, sino de una expresión controlada, razonable y alegre de nuestra alabanza. Cantar de toda alma en la congregación nos prepara mentalmente para el programa que sigue y nos estimula a participar más en la adoración a Jehová (Higuera, 2011: 226).

Así, la música se enfoca en los aspectos discursivos y plantea que cada sesión se organiza de manera discursiva siguiendo ciertos fundamentos y ciertas estructuras de organización que son cuidadas por la institución religiosa.

Higuera también muestra específicamente cómo la música se emplea dentro de estas estructuras didácticas. En cuanto a su estructura, la música de los Testigos de Jehová, a diferencia de las músicas que han tratado los investigadores arriba expuestos, no buscan apelar a las emociones. La música sí sirve para alabar a Dios, y de comunicar los sentimientos de agradecimiento. Sin embargo, destaca que la música sirve para aprender sobre Dios, su propósito para el ser humano, sobre Jesucristo y también sobre Satanás. Así, la congregación es también un espacio de estudio. A la vez, al tener un carácter enfocado al estudio, los Testigos de Jehová es una de las religiones cristianas que más se preocupa por definir una manera específica de hacer y de pensar en sus feligreses, “no sólo cuando asisten a las reuniones en los salones del reino, sino en la vida cotidiana, en el interior de sus familias y en relación con sus semejantes” (Higuera, 2011: 126).

Higuera explica que esta función pedagógica se lleva a cabo durante las dos reuniones semanales que sostienen los feligreses que son reuniones altamente estructuradas que no usan

ni improvisación ni permiten cambios repentinos. En ese espíritu de enseñanza y de control del material, el investigador destaca que en cada reunión se revisa literatura, se estudian textos, leen la biblia y entonan canticos de acuerdo a un programa fijado (Higuera, 2011: 127). Es en este contexto altamente regulado que los cantos que se entonan durante las congregaciones cumplen con su función determinada que se relaciona con los temas específicos designados para cada reunión. Es entonces dentro de este marco que el investigador presenta un análisis detallado sobre cómo cada reunión se lleva a cabo y cómo se emplea la música.

Higuera considera días específicos y analiza cómo se organiza cada reunión. Presenta un primer ejemplo tomando como base el análisis realizado durante el 12 de enero del 2009. En esta reunión se utilizó como programa central el folleto Nuestro Ministerio del Reino. Este documento señala que primero debe haber una oración inicial que abre con el cántico 162, titulado “¡Predicad la palabra!” (basado en Timoteo 4:2). Como explica Higuera, el cántico sirve en específico para “generar un ambiente relacionado con el servicio del reino”. Para este fin, la letra del primer cántico que abre la reunión, sirve para animar a los feligreses a predicar dado que al predicar obtienen su salvación. (Higuera, 2011: 128). Higuera presenta parte de la letra del cántico, que es el siguiente:

Ve, “predica la palabra” es la orden que Dios da/ Ve, “predica la palabra” siempre listo da razón /Ve, “predica la palabra” el hacerlo es vital/ Ve, “predica la palabra” y no olvides en enseñar /Ve, “predica la palabra” usa bien toda sazón/Ve, “predica la palabra” pues dará la salvación/Por las calles sin temor ve predicando sin cesar (WTBTS, 2006:166; Higuera, 2011: 128)

Esta letra que deja muy en claro la importancia de predicar se deriva de un himnario generado por la iglesia central de todas las congregaciones de los Testigos de Jehová, en Estados Unidos Pensilvania.

Después del canto, se revisa el libro *Vivamos muy pendientes del día de Jehová*, específicamente seis párrafos del capítulo trece llamado: “Proclamen esto entre las naciones”. Con el estudio de ese capítulo se da pie a una reflexión sobre cómo el personaje bíblico, Amós comparte la palabra de Dios. Asimismo, el texto da pie a repasar la vida de Amós que es “un personaje que provenía de una familia humilde y era cuidador de ganado, lo que prefigura que gente de toda clase podrá profetizar” (Higuera, 2011: 166). Después, el texto hace una pregunta específica que es “¿Comprende que ha recibido un encargo que en algunos aspectos es semejante al de los doce profetas? Así es, tiene que declarar el mensaje de Dios para nuestros días, además de enseñar a la gente y hacer discípulos” (WTBTS, 2006:166; Higuera,

2011: 128). Con este detallado análisis, Higuera asienta el nivel de control que cada reunión implica. Incluso, como se muestra arriba, al plantear preguntas de discusión, estas ya tienen una respuesta asignada que evita así distintas interpretaciones. Así, Higuera muestra que:

las secciones que conforman estas reuniones de congregación son unidades de aprendizaje doctrinal, que, reforzadas por la lectura de la Biblia, la consideración de literatura impresa de la WIBTS y por la participación misma de los asistentes, dan un perfil particular al quehacer de los testigos de Jehová en sus congregaciones (Higuera, 2011: 136).

De esta manera, el investigador elucida, mediante un análisis minucioso, como los Testigos de Jehová, en el sur de Quintana Roo, llevan a cabo y organizan sus reuniones.

Aún más, Higuera destaca que “la música utilizada en este contexto sirve de refuerzo del mensaje contenido en las unidades de aprendizaje referidas, constituyéndose en un medio más de transmitir un mensaje religioso y en una actividad religiosa por excelencia” (Higuera, 2011: 136). El artículo de Higuera es valioso dado que explica que el papel de la música dentro de la ritualidad de los Testigos de Jehová sirve como apoyo didáctico a las lecciones que están planeadas y estructuradas con gran exactitud. A la vez, el aporte de Higuera es valioso dado que llega a cubrir un área de los estudios de la música cristiana enfocado en la enseñanza que en México sólo se ha tratado en el artículo de Miguel Ángel Plaza-Navas (2002).

El tercer artículo que se considera aquí es: “Los sonidos de la fe: Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México” de José Andrés García Méndez (2016). En este trabajo, el investigador hace un repaso de algunas de las relaciones más destacadas que se dan entre la música y la religión en el ámbito cristiano en México y trata con más especificidad en tema de la industrialización y propagación de esta música en el mercado. Esta investigación la hace mediante un marco teórico que aprovecha los aportes de Jacques Attali (1995), Peter Berger (2006) y Hans Kung (2008) y una investigación fundamentada en archivos. Así, con este trabajo, García muestra algunas de las nuevas formas de experiencia religiosa cristiana a través de la música.

Para iniciar la discusión sobre este aspecto, García destaca cómo hay un cambio en la relación entre religión, música y cultura local dado que su permanencia y reproducción están íntimamente ligadas a medios seculares modernos y a los tipos de vida que esta pone a disposición de las sociedades actuales. En este contexto de modernidad, García destaca el papel de la elección y participación de cada individuo. A decir del investigador, esta apertura de elección “ha obligado a las diferentes propuestas doctrinales a adecuarse a las condiciones de la

población local, lo que se ha dado –de manera consciente o inconsciente, planeada o espontánea– en prácticamente todas las denominaciones presentes en el país, incluida la Iglesia católica” (García, 2016: 224). Así, con este nuevo panorama social moderno, las culturas locales han encontrado la posibilidad de integrarse y cambiar los credos religiosos, en este caso, en específico los cristianos. Con esto, García destaca el surgimiento de distintas maneras de manifestaciones de la fe que dan pie a distintos “estilos de vida cristianos locales” (García, 2016: 224). En este sentido, se subraya que, en este contexto de apertura cultural, se ha empujado a que las iglesias permitan la vivencia de la fe “de acuerdo con las condiciones socioculturales de la feligresía” (García, 2016: 224).

Es en este contexto de cambio que el investigador destaca el papel de la música en su participación en la construcción de sentidos de pertenencia social. Así, al hacer la pregunta ¿qué música es la que se retomará para el culto? García, indica que, si bien ya hay una amplia variedad de géneros musicales cristianos disponibles, su aparición en el culto corresponde con, “las condiciones contextuales de cada caso” (García, 2016: 224). No obstante, a pesar de las diferencias contextuales, García da a la industria musical un lugar fundamental en la definición de la música que suena dentro de las iglesias. Si bien, la música siempre a figurado dentro de las iglesias cristianas, en la actualidad ha sabido aprovechar la música local para promover la emotividad y la conexión con sus feligreses y también ha sabido transformar esta actividad en una industria cultural en la que la música se ha vuelto una mercancía destacada (García, 2016: 224).

García sostiene, junto con Semán y Gallo (2008) y Garma (2000), que el fenómeno de la industria cultural surge con mayor fuerza a partir de la década de 1980, en la que surgen disqueras asociadas o financiadas con iglesias o agrupaciones con fines religiosos (García, 2016: 229). Asimismo, sostiene que esta industria en crecimiento ha rivalizado e incluso sustituido con el mercado católico lanzando una amplia gama de productos como “discos, videos, himnarios de música religiosa, de venta en templos, librerías, encuentros regionales y nacionales, y cada vez más por internet, y en muchos casos a través de la piratería” (García, 2016: 229). En este sentido: “El mercado musical religioso se ha desarrollado de tal manera que no sólo oferta bienes de consumo para los evangélicos sino, de manera creciente, para católicos que disfrutan las canciones genéricas de los cristianos” (García, 2016: 229).

Por su parte, García explica que esta industria religiosa musical ha sido importante por diversas razones. En primer lugar, ha servido para “atraer a nuevos conversos, generar una



imagen amable, cordial y jovial de las iglesias cristianas, así como propiciar la difusión de los valores y creencias de cada doctrina, amenizar y aligerar los servicios (García, 2016: 230). Así, mediante la industria, las iglesias cristianas han sido muy beneficiadas y han generado un nicho cultural sonora de gran tamaño e importancia en el mercado mundial (García, 2016: 230).

Después de destacar las características y el modo de crecimiento de la música cristiana en el mercado, García repasa algunas de las funciones que esta música ha tenido. Principalmente, el investigador subraya que esta música ha servido para la difusión de determinadas doctrinas, para alentar la socialización dentro de las comunidades cristianas, para la enseñanza de los valores cristianos, para generar pertenencia y para involucrar a sectores nuevos (principalmente jóvenes). A la vez, la música ha sido parte de una intención por parte de las iglesias cristianas para renovarse y acoplarse a “las condiciones y necesidades objetivas de la feligresía” (García, 2016: 231). En este sentido, la presencia de esta música en los medios masivos de comunicación se aprovecha, en esencia, para difundir sus preceptos y buscar nuevos feligreses.

Con este breve artículo José Andrés García realiza un trabajo de archivo donde se reafirma lo que los investigadores de la música cristiana han planteado desde el año 2000 al 2016 sobre la música cristiana y su crecimiento en la industria musical actual. Si bien el trabajo no plantea un estudio de campo mediante el que se presenta nueva información, sirve para afirmar, de manera general, el estado actual de las discusiones sobre la música cristiana. Se debe señalar que de todos los artículos académicos el de José Andrés García es el más superficial al limitarse a hacer un trabajo de archivo sobre un tema que aún está en ciernes.

El cuarto artículo que se aborda es el de “Hasta lo último de la Tierra: Consolidación y transnacionalización del rock cristiano argentino” de Mariela Mosqueira (2016). En este trabajo, la investigadora plantea un análisis de la consolidación y transnacionalización del género musical del rock cristiano en Argentina mediante la teoría de mundos del arte de Howard Becker (2008) y un estudio etnográfico y de archivo “en comunidades evangélicas durante el periodo de 2008 a 2013 (Mosqueira, 2016: 77). Con este marco teórico metodológico la investigadora se enfoca específicamente en las redes de producción, distribución y consumo de este género musical.

La investigadora inicia su trabajo con una consideración del crecimiento del rock cristiano en Argentina durante la década de 1990, en la que se da una proliferación sin precedentes de esta música. En esta época, surgen nuevas bandas cristianas, la grabación

musical se vuelve más accesible, se amplifica la frecuencia de presentaciones musicales cristianas y se amplía también su difusión en medios de comunicación masivos como la radio y la televisión. En este nuevo escenario, el rock comenzó a dejar sus connotaciones satánicas para el mundo cristiano y “pudo articularse en la comunidad religiosa como una herramienta válida de evangelización y también como una opción de entretenimiento para la propia feligresía juvenil” (Mosqueira, 20016: 81). De esta manera, en este contexto:

el rock cristiano pudo densificar sus redes de cooperación, ampliar sus circuitos, movilizar recursos e iniciar un itinerario de profesionalización artística. Desde los tempranos 90, emerge una gran cantidad de estudios de grabación, escuelas de música y proveedurías de equipos de sonido e instrumentos emprendidos por creyentes particulares que a la vez que apoyaron la renovación musical de la comunidad de fe, vieron en ella una posibilidad de negocio. Fruto de la competencia y la facilitación de créditos, estos emprendimientos redundaron en una rebaja de los costos de producción y de entrenamiento musical, allanando el camino hacia la calidad artística (Mosqueira, 2016: 81).

A la par de este destacado crecimiento de la música cristiana, Mosqueira destaca que las políticas neoliberales también son una razón fundamental para este tipo de crecimiento que estuvo directamente ligado a un “abaratamiento de los insumos para la actividad musical que va ligado al fenómeno que destacan Semán y Gallo de una globalización y transnacionalización del mercado musical” (Mosqueira, 2016: 80). Así entonces, la consolidación de dicha red de personas involucradas en la producción, distribución y consumo de la música cristiana, posibilitó que el rock cristiano alcanzara un estatus cultural que antes no tenía.

Si bien este contexto del creciente mercado de la música incentivó el crecimiento del rock cristiano en Argentina, Mosqueira también advierte que esta circunstancia también afectó al campo cultural musical local, al comenzar a importar y dar prioridad a música cristiana de afuera. En especial, la investigadora hace mención de la música de Marcos Witt y artistas del círculo de Witt que se convirtió en lo que la investigadora nombra “un verdadero ‘fenómeno’ de ventas en las comunidades evangélicas latinoamericanas y en las hispanohablantes de EEUU” (Mosqueira, 2016: 80). Es en este contexto que grandes disqueras argentinas, en especial la disquera Penial y PCA, comienzan a dar prioridad a artistas foráneos y que generó una significativa competencia con la música local. A decir de la investigadora, este contexto de competencia empujó a las agrupaciones musicales de rock cristiano local a mejorar sus productos, “para mantener la preferencia de sus públicos”, así como también los empujó a “buscar nuevas estrategias de distribución” (Mosqueira, 2016: 80). En específico, esta

situación de mercado terminó por hacer de la música cristiana un “objeto artístico-religioso destinado al consumo y al entretenimiento de feligresía juvenil” (Mosqueira, 2016: 80).

Con este mismo auge, es importante considerar también las presentaciones en vivo de las bandas de rock cristianas que figuraban tanto en espacios religiosos como seculares. Esta creciente presencia influyó también en generar legitimidad dentro de los círculos religiosos. Así, si bien la gestión para tocar música en escenarios públicos era en esa época un esfuerzo autónomo de cada banda, la creciente popularidad de esta música motivó la creación de nuevos foros musicales con mejor equipamiento de audio y distintos alcances de aforo, que iban de espacios pequeños a espacios de gran capacidad. Así, junto con la creciente disponibilidad en el mercado, también se generó una “trama importante de recitales de diversa envergadura en iglesias, al aire libre, en campamentos y congresos (Mosqueira, 2016: 84).

Como explica Mariela Mosqueira, en medida que el rock cristiano se fue desarrollando en estos distintos frentes, también emergió como figura importante, en este contexto de auge, el papel del manager, que con el creciente tamaño del mercado y de su complejidad, se volverá una pieza central para el éxito de las bandas de rock cristianas. A decir de la investigadora:

el manager, tomará a su cargo la tarea de tejer toda esa red de relaciones informales o “camarillas” -compuesta de comunicadores, dueños de locales, sonidistas, líderes de jóvenes, pastores, etc.- que habilite la promoción de la unidad artística. La ocupación de manager, asimismo, toma relevancia en un contexto de pleno auge de la prensa cristiana (Mosqueira, 2017: 86).

De esta manera, el manager también se vuelve un factor importante no sólo para la promoción y la consolidación de bandas de rock cristianas argentinas, sino que también se involucran en movimiento de propaganda para las religiones cristianas.

Fue en este contexto que para el año 2000 se posibilitó la llegada de bandas de rock cristiano argentino al mercado transnacional. La primera banda que llegó a tener proyección fue la agrupación que ya antes estudiaron Semán y Gallo, Rescate. Como estrategias definitivas para lograr esto, la banda desplegó una producción importante en distintos frentes. En primer lugar, acompañaron su producción sonora con una producción fotográfica y videoclips, a su vez, llevaron a cabo una gira intensiva con más de treinta conciertos en América Latina y EEUU. Fue con este despliegue mediático que la banda logró su posicionamiento. Junto con Rescate, otra banda destacada que empleó una estrategia similar fue Kyosko. Estas bandas, para finales de la primera década del 2000 lograron firmar un contrato con Sony y con EMI,

dos de las disqueras musicales más importantes a nivel mundial (Mosqueira, 2016: 93). Es bajo estas dinámicas que, durante la década del 2000, en Argentina, el rock cristiano se vuelve una sonoridad altamente popular que aparece en la radio, en la televisión y en una gran diversidad de conciertos. Conciertos con una producción sonora de alta calidad, con escenarios “de última generación” y con la presencia de dos figuras artísticas que lograron el éxito mundial: Rescate y Kyosko (Mosqueira, 2016: 94).

En conclusión, la investigadora Mariela Mosqueira, mediante un estudio que emplea la unidad de análisis del mundo del arte de Howard Becker, que se enfoca en los medios de producción, distribución y consumo de productos culturales, y un trabajo de etnografía y de archivo, explica con gran detalle cómo se estableció y consolidó el rock cristiano en Argentina para después lograr un alcance transnacional. Estas dinámicas de mercado también explican cómo el rock cristiano logra la amplia distribución y aceptación que goza en la actualidad.

Por último, para cerrar esta primera parte dedicada al análisis de los trabajos precedentes sobre la música cristiana en México y Argentina, se considera el capítulo de “Rock cristiano” escrito por Mariela Mosqueira (2018) que se encuentra en el *Diccionario de religiones en América Latina*, coordinado por Roberto Blanco (2018). En esta breve entrada de cinco páginas, Mosqueira plantea un repaso general del trabajo que se ha hecho sobre el Rock cristiano hasta la fecha. Si bien, como ya se mencionó arriba, la investigadora destaca que para el año 2018 las ciencias sociales latinoamericanas cuentan con pocos trabajos sobre el tema, destaca los trabajos arriba tratados de Garma (2000), Semán y Gallo (2008) y Mosqueira, (2016). La contribución de Mosqueira al *Diccionario de religiones en América Latina* se divide en tres secciones con las que da un rápido panorama del estado de la cuestión de la música cristiana en Latinoamérica.

En primer lugar, en la sección de “orígenes y expansión” Mosqueira habla del origen del rock cristiano en Estados Unidos en la década de 1960 en el marco de una “corriente contracultural cristiana conformada por jóvenes hippies conversos al evangelio que planteaban un “retorno” al cristianismo primitivo mediante la fusión de los principios religiosos con estéticas y sensibilidades éticas propias del movimiento hippie (comunitarismo, vida social, pacifismo, autenticidad, etcétera)” (Mosqueira, 2018: 567). La investigadora destaca que este fue un movimiento exitoso que dio un nuevo vigor a las corrientes cristianas de Estados Unidos, especialmente entre la población joven. Este movimiento, a la par de una importante faceta musical, vino acompañada de un cambio en las tradiciones doctrinarias que se volvieron

más flexibles para así incorporar a una nueva población juvenil que era distinta a las anteriores en su vestimenta, en su estilo corporal (cabello largo, aretes, tatuajes) y en su forma de hablar. A la vez, este movimiento comenzó a configurar nuevas maneras de comunicar el evangelio cristiano, de manera que apelara a la juventud y que aprovechara los medios masivos como la radio y la televisión (Mosqueira, 2018).

Con este desarrollo que inicia en la década de los sesentas, comienzan a surgir también una amplia variedad de géneros nuevos entre los que se destaca el heavy metal o metal. Este movimiento de metal es destacado porque para 1984 logran establecer una iglesia en el estado de California en la que en el culto se interpreta solamente música metal. Con este tipo de rock se abre más la legitimización de los jóvenes creyentes al permitir ahora la vestimenta típica del metal, que es la vestimenta negra, tatuajes y cabellos largos e incorporó también las formas de danza típicas del metal, principalmente, la sacudida de cabeza.

En la segunda sección de la entrada, Mosqueira se centra en el rock cristiano en América Latina. En esta región, el rock cristiano tuvo sus primeros inicios en la década de 1970, “de la mano de jóvenes cristianos inconformes con las tradiciones heredadas del modelo de misioneros” y que se vieron influenciado por el movimiento cristiano de Estados Unidos que inició una década antes. En Latinoamérica el rock cristiano comenzó a incluir sonidos del rock y del pop en coros del himnario tradicional y por hacer covers en español del trabajo musical de las bandas estadounidenses en cultos y festivales. A decir de Mosqueira, las primeras bandas de rock cristiano en Latinoamérica fueron: “Profecías, Antiquía y Pueblo de Dios, en Argentina; La Tierra Prometida y Generación de Jesús en México; y Vencedores por Cristo, Palabra da Vida y Comunidad S8 en Brasil” (2018: 569).

Estas figuras artísticas lograron generar un movimiento sonoro de importancia que permitió que el rock comenzara a propagarse en una diversidad de iglesias cristianas en América Latina. Junto con este primer impulso de bandas, surgió también una tendencia de producción musical en la que bandas locales comienzan a grabar en pequeñas productoras discográficas cristianas, que “les permitió generar difusión y renombre en las comunidades evangélicas de la región” (Mosqueira, 2008: 569). A la par de estos comienzos de interpretación y producción musical, se generó, necesariamente, un círculo social de jóvenes creyentes que asisten a las presentaciones en iglesias, en festivales, en teatros en campañas evangélicas e incluso en bares. En la década de los ochentas, se comenzó a consolidar un importante número de jóvenes que seguía a las nuevas bandas de rock cristiano. Mosqueira también

destaca que esta nueva manera de reunirse también generó, “nuevos modos de vivir y expresar la fe desde las condiciones etarias que difundió un estilo joven de ser cristiano” (Mosqueira, 2018: 570).

Más tarde, a decir de Mosqueira (2018, 2016) y cómo confirma Semán y Gallo (2008) y Garma (2000), la década de los noventas se considera como una importante época para el auge del rock cristiano, debido a “la proliferación de nuevas bandas, la accesibilidad en las grabaciones, la frecuencia de shows y la mayor difusión de los sonidos rock en los medios de comunicación confesionales” (Mosqueira, 2018: 570). A su vez, el involucramiento del mercado musical, dio el carácter de hegemónicas a algunas de las bandas seleccionadas por las disqueras transnacionales de la época y que recibieron así mayor difusión en los medios masivos. De esta manera, surge un fenómeno de hegemonía y marginalización del rock cristiano en donde algunas bandas toman el lugar centra y otras son relegadas.

Mosqueira cierra su entrada sobre el rock cristiano con un breve párrafo sobre el nuevo milenio. Explica que, en el 2000, el rock cristiano logró insertarse en redes transnacionales de música de la mano de grandes disqueras de carácter global. La investigadora destaca que este proceso nuevo debe entenderse “en el marco de expansión y dinamización de la industria musical general a la que la música cristiana fue incorporada” (Mosquera, 2018; 570). Esta nueva tendencia está marcada por un carácter de mercado global. También, son las nuevas tecnologías de comunicación, como internet, que impulsaron una red de música cristiana que “abrió pasarelas para la difusión y translocalización de los sonidos cristianos” (Mosquera, 2018; 570). Así, en lo que va de las primeras dos décadas del 2000, la música cristiana se ha consolidado en una escena global con una amplia presencia en todos los medios de comunicación.

Este trabajo que presenta Mosqueira se puede describir como similar a su artículo del 2016 en el que se apoya en el marco teórico de Howard Becker de los mundos del arte para centrarse en un análisis que se enfoca en la producción, difusión y consumo de la música cristiana. Sin embargo, este capítulo del *Diccionario de Religión en América Latina* es significativo porque muestra un panorama amplio y general en la que rastrea el crecimiento de la industria musical cristiana desde sus primeros inicios en la década de 1960 en Estados Unidos y culmina en las primeras décadas del año 2000. A la vez, el estudio es valioso porque destaca la importancia del tema y a la vez la escasez de estudios desde las ciencias sociales que lo consideren. En la tercera sección, en la que Mosqueira, presenta una bibliografía del trabajo

sólo cita cinco trabajos, entre los que dos están en portugués: Jungblat (2007) y Nascimento (2004) que aquí no se pueden considerar por la limitación en el idioma y los tres trabajos repasados arriba de Garma (2000), Semán y Gallo (2008) y Mosqueira (2013, 2016).

## 1.2. Los estudios sobre música cristiana en Chiapas

Ahora bien, finalizado el repaso de los cuatro artículos académicos y los tres capítulos de libros dedicados a la música cristiana y que representan los trabajos más destacados desde las ciencias sociales del periodo 2000 al 2018 en México y Argentina; ahora pasamos a la revisión de tres capítulos complementarios de dos libros que están específicamente dedicados a la música cristiana en Chiapas. Si bien podría parecer poco, a saber del investigador, en cuanto a libros y artículos académicos, estos tres trabajos son los únicos dedicados a la música cristiana en la región. Cabría señalar que hay tesis de maestría y doctorado sobre el tema, y artículos sobre cristianismo y sobre música, pero aquí nos limitamos a una consideración de artículos y libros ya publicados.

Con esta limitación, los tres trabajos que se tratan aquí son los siguientes: el primer libro ya se trató arriba, que es el de *Los nuevos caminos de la fe: Prácticas y creencias al margen institucional*, coordinado por Alberto Hernández (2011), de este libro se tratan los capítulos intitulado, “Entre la música popular y la religiosa. Trayectoria de músicos en la frontera sur de México”, de Martín López y Efraín Ascencio y el capítulo llamado “Divergencias juveniles en el protestantismo indígena de los Altos de Chiapas”, de Ariel Corpus. Después, se aborda el libro *Etnorock: Los rostros de una música global en el sur de México*, coordinado por Martín de la Cruz López, Juan Pablo Zebadúa y Efraín Ascencio (2014). De este libro se considera el capítulo “¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, a cargo del investigador Alan Llanos (2014).

El primer capítulo que se aborda es el de “Entre la música popular y la religiosa. Trayectoria de músicos en la frontera sur de México”, escrito por Martín López y Efraín Ascencio (2011). En este texto, los investigadores se basan en un marco teórico delineado por el concepto de música popular que plantean Stuart Hall y Simon Firth. A la vez, se fundamentan en un trabajo de campo etnográfico realizado entre el 2005 al 2010, de distintas regiones y denominaciones religiosas cristianas del sureste de México y Guatemala. De esta manera, los investigadores muestran cómo la música cristiana en el sur este de México se usa y

se significa en, “distintos ámbitos de la vida cotidiana” (López, Ascencio, 2011: 89). Asimismo, también hacen un estudio sobre dos bandas destacadas de la región, con la que hacen un repaso sobre cómo estas bandas promueven la religión cristiana y la captación de nuevos feligreses, de una manera similar a lo que plantean Semán y Gallo (2008) y Mosqueira (2016).

Para iniciar el recorrido por las distintas maneras en las que la música religiosa ha funcionado como fenómeno cultural y religioso distintivo en el sureste de México, los investigadores López y Ascencio destacan que esta música a crecido, necesariamente, a la par del crecimiento de las religiones cristianas, aunque para entender este proceso también es importante considerar los procesos migratorios y mediáticos de la región (López y Ascencio, 2011: 92). Con esto destacan que, particularmente en Chiapas, esta música ha sobrepasado los límites del espacio religioso para aparecer en distintos ámbitos seculares. Los investigadores destacan que la música se escucha en “calles, plazas, ferias y teatros” así como, “parte de una programación regular de un número creciente de radios evangélicas piratas” (López y Ascencio, 2011: 93).

En el primer subapartado del capítulo, los autores se enfocan en los distintos géneros musicales y espacios en los que la música cristiana se presenta en la región. Destacan, por ejemplo, que esta música religiosa ha comenzado a aparecer en una celebración destacada de San Cristóbal de Las Casas que es la Feria de la Primavera y de la Paz. A pesar de que esta es una feria de orden cívico, se ha concedido la participación de diversos grupos musicales cristianos (López y Ascencio, 2011: 94). Así, los investigadores destacan que, “la música cristiana [...] han transitado de lo puramente congregacional y ritual a formar parte de un espectáculo durante algunos de los festivales culturales y populares (López y Ascencio, 2011: 95). Por otra parte, los investigadores destacan que se da una gran diversidad de género musicales, pero que cada culto tiene su rango aceptado de géneros. Mientras que unos permiten la cumbia texana, por ejemplo, otras prefieren sonidos más solemnes (2011: 90 y 91). No obstante, señalan que la presencia musical en los espacios de culto es un recurso protagonista: “hoy, a diferencia de unos pocos años atrás, [la música cristiana] es parte del horizonte sonoro vivo en calles, plazas, ferias y teatros y en la programación regular en la radio” (2011: 93).

Es importante destacar que en estos espacios las fronteras entre denominaciones religiosas se diluyen y colaboran y comparten los mismos espacios sonoros (2011: 94). De esta manera, los investigadores afirman que “la feria principal de San Cristóbal de La Casas se ha



tornado en parte de un acto religioso que es a la vez proselitista y político” (2011: 94). Desde hace diez o quince años se ha dado una importante colaboración entre instituciones culturales del estado y músicos cristianos y así se ha “transitado de lo puramente congregacional y ritual [hacia el] espectáculo cultural civil” (2011: 95). Con el impacto de estas bandas, a la par del importante fenómeno de divulgación y ampliación de la música cristiana en Chiapas, la música cristiana ya no es “un asunto exclusivo de los grupos evangélicos y ha alcanzado al gusto sonoro de otros sectores sociales que no son cristianos” (2011: 105). Si bien ya se ha resaltado cómo la industria musical a favorecido la difusión de esta música, también esta música a impactado a otros sectores. Por ejemplo, al viajar en taxi o al interior de los autobuses, esta música se puede escuchar. En este sentido, los investigadores destacan que, “la expansión de la música cristiana tiene tal impacto que también puede ser escuchada por otros actores, independiente de la religión que profesen” (2011: 105).

Por otra parte, los investigadores también señalan que, si bien en la actualidad la música cristiana ha logrado una importante propagación y consolidación, esto no era así años atrás. Destacan, por ejemplo, que en la década de 1970 y 1980, la conversión de una iglesia católica a una cristiana, podía producir fuertes conflictos dentro de la comunidad (López y Ascencio, 2011: 95). Destacan también que:

En ese contexto de intolerancia religiosa, el uso de la música con contenido cristiano jugó un lugar central. El hecho de que algunos conversos escucharan esta música en las radiograbadoras, de uso común hasta los años noventa, aún en el interior de sus viviendas, pero que podía escucharse en el exterior de éstas, era señal no de coqueteo sino de conversión declarada y absoluta y por tanto, un pretexto para la persecución, el hostigamiento y la expulsión (López y Ascencio, 2011: 98).

Este comportamiento de rechazo hacia la religión cristiana se dio dado que llegó a implicar una falta de respeto a las tradiciones indígenas locales, al promover que las tradiciones indígenas se dejaran de lado a favor de nuevas maneras de hacer que alentaban las distintas iglesias cristianas.

A su vez, los investigadores destacan que en la región se ha generado un fenómeno de especialización en la música cristiana. López y Ascencio destacan que el incremento de músicos cristianos con instrucción musical se puede considerar desde su presencia en la Facultad de Música de la UNICACH. Como se señaló en la introducción, los investigadores subrayan que para el 2005 detectaron una importante cantidad de cristianos estudiando en la

Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (López y Ascencio, 2011: 98).

Por otra parte, los investigadores subrayan el proceso de conversión de algunas agrupaciones musicales de la región que contaban con un importante número de seguidores en Chiapas. Este es el caso de los Ángeles de Fuego y Slem K'ok Band. Al hablar de estas bandas, los investigadores López y Ascencio muestran un escenario musical cristiano que es parte de un proceso de globalización y de regionalización (2011: 91). Slem K'ok Band es una banda reciente que canta en español y tsostsil y toca música: “pop, rock, balada, ska y alternativo” (2011:100). Por su parte, la banda Ángeles de Fuego ha consolidado “un estilo grupero con sonidos de marimba por influencia de músicos de Guatemala” (2011: 104). En la escena musical local Ángeles de Fuego fue una de las primeras agrupaciones que con creaciones musicales propias alcanzó a situarse entre los gustos de la región (2011). Como señala López y Ascencio, la banda a trabajado a nivel nacional y también ha tocado en Estados Unidos y desde 1992, el año de su conversión, tocan para “exaltar el nombre de Jesucristo” (2011: 104).

Así entonces, mediante el recorrido que plantean estos investigadores, con base en la noción de música popular y la observación etnográfica, demuestran cómo la música cristiana en el sureste de México ha ampliado el panorama sonoro religioso de maneras muy específicas. Como destacan, en este proceso, la diversidad de estilos musicales y la manera en la que esta música ha logrado entrar a festivales cívicos y a espacios públicos como el transporte, ha ayudado al crecimiento de la música religiosa. A la vez, la conversión de bandas musicales importantes de la región también ha sido un factor influyente.

El segundo capítulo que se aborda del libro *Los nuevos caminos de la fe*, es el que se intitula: “Divergencias juveniles en el protestantismo indígena de los Altos de Chiapas”, de Ariel Corpus. Este texto se adentra en el espacio religioso en la región de Oxchuc, en Chiapas y se fundamenta en el marco teórico de juventudes basado en los trabajos de Carles Feixa (1999) y Rossana Reguillo (2000) y en un estudio de caso realizado en una iglesia cristiana de la localidad indígena tseltal de El Corralito, en el municipio de Oxchuc. Con este aporte el investigador propone una serie de categorías de análisis mediante las que define y ejemplifica la noción de divergencia y de juventud y en las que destaca la música cristiana.

En su investigación de campo, Corpus encontró que en el espacio religioso algunos jóvenes indígenas alcanzan nuevos posicionamientos sociales mediante los espacios culturales que se construyen dentro de las iglesias presbiterianas (Corpus, 2011: 168). Así, en estos

espacios religiosos se suscitan divergencias importantes entre jóvenes y adultos que se deben en parte a los cambios drásticos que la comunidad ha vivido en los últimos años. Por ejemplo:

la principal actividad económica de los pobladores era el trabajo en el campo, pero en la medida que las nuevas generaciones han tenido otro tipo de actividad económica (como el magisterio o trabajo informal en ciudades cercanas o de la región sureste del país), se ha experimentado un proceso de descampesinización. Por otro lado, la creación de instancias educativas también ha coadyuvado a tener otras expectativas de vida dentro de la comunidad y fuera de ella. A su vez, ha creado el espacio para visualizar diversas prácticas que eran ajenas a la localidad (Corpus, 2011: 172).

A decir de Corpus, estos cambios sociales son significativos porque dan pie a la emergencia de la juventud como categoría social, y de la juventud indígena en particular, ya que, si bien existían sujetos que estaban dentro de un rango etario a los cuales se denota como jóvenes, estos no se diferenciaban entre los adultos mediante prácticas distintas (2011:172). Sin embargo, debido a estos cambios y gracias al espacio social que produce la iglesia presbiteriana en la comunidad, los jóvenes han comenzado a generar importantes divergencias con los adultos. En especial, el investigador habla de cuatro puntos de divergencia, que son de género, de lenguaje, de música y de liderazgo. Me gustaría aquí limitarme a un ejemplo de la divergencia juvenil para centrarnos específicamente en el papel de la música.

Un aspecto de divergencia entre los jóvenes y adultos de la comunidad se ve en la música que escuchan:

En El Corralito, los creyentes más viejos de la localidad apoyaron a la traducción al tselal de muchos himnos para generar un himnario que hasta el día de hoy, jóvenes y viejos, mujeres y hombres, llevan al culto cada domingo (Corpus, 2011:179).

Señala también que en las clases de música que imparten incluyen el interpretar cantos con algún instrumento, de dedicar tiempo a aprender estribillos en español y tselal. Unos lo hacen de manera autodidacta y otros con ayuda de algún familiar que sabe algo de música. Hay jóvenes que participan cantando en las congregaciones canciones que eligen y que cantan con pista de fondo (2011:180).

Por último, Corpus señala lo siguiente: “Es claro que los himnos en tselal son exclusivos para los cultos religiosos, pero fuera del templo, la música con mensaje evangélico en español es lo cotidiano y cada joven tiene sus respectivos gustos” (2011:180). A su vez, Corpus señala como factor importante la influencia que ha ejercido la estación de radio Kadosha que inició sus transmisiones en el 2007 (2011:180). Esta estación de radio toca una

amplia diversidad de géneros cristianos que permite a los jóvenes conocer música que se hace en otros lugares, principalmente de otras regiones de México y Guatemala. Así los gustos musicales religiosos en El Corralillo se han ampliado y han llegado a significar un proceso de modernización en la comunidad en la que los jóvenes pueden reafirmar sus gustos y sus posturas y diferenciarse de otros en su comunidad (2011:181).

Así, con estos señalamientos, Ariel Corpus permite una comprensión sobre cómo se la música y la religión en una iglesia cristiana indígena de Chiapas también puede dar pie a la divergencia. Con el estudio muestra cómo la población juvenil comienza a generar un nuevo modo de ser religiosos en el cristianismo indígena. En este sentido, resalta el papel de la música en este proceso que funciona como un espacio para articular diferencias y contrastes. Corpus destaca que este fenómeno de divergencia se da dado que estas localidades de Chiapas están en contextos complejos en los que las iglesias deben responder dando más posibilidad de participación a los jóvenes y permitiendo prácticas que sean más atractivas para incorporar las problemáticas sociales actuales de la región.

Por último, para cerrar el repaso de trabajos dedicado a la música cristiana en Chiapas se considera el capítulo “¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas” a cargo del investigador, Alan Llanos Velázquez (2014). Este capítulo aborda el tema del uso de la música entre los jóvenes cristianos indígenas que habitan en la zona periférica norte de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En primer lugar, Llanos ubica a los jóvenes músicos que estudia en un contexto mayor que es el del panorama musical cristiano en San Cristóbal de Las Casas. A decir del investigador este es un entorno con una amplia oferta musical cristiana en la que se encuentran tanto a músicos famosos a nivel transnacional, como Marcos Witt, Marcela Gándara o Alex Campos, como músicos locales y regionales. Mucha de esta música es interpretada en tseltal o tsotsil y alcanza una amplia variedad de estilos musicales como rock, reggae, ska, pop, hip-hop, metal, entre otros. Así, en este panorama se han generado propuestas musicales locales que se cantan en idiomas mayas y que aprovechan estas tradiciones locales. En este sentido, ha surgido el etnorock, como “una forma de visibilizar las vías por las cuales los jóvenes provenientes de distintos pueblos originarios manifiestan su herencia cultural, entreviendo aspectos que les son significativos y reconfigurándolos mediante las nuevas propuestas musicales que envuelven a la sociedad en general” (Llanos, 2014: 134). Como destaca el investigador, este tipo de música también se manifiesta en el espacio cristiano y ha dado pie a

un sector de jóvenes cristianos indígenas que son músicos y que también se insertan en el contexto del etnorock y que se reconocen por aprovechar su lengua y tradiciones, pero a la vez, emplean letras y promueven mensajes cristianos (Llanos, 2014: 134).

En este contexto, el investigador se centra en el estudio de la banda Slem K'ok Band, que interpreta música rock, reggae y ska cristianos en tsotsil. La agrupación surge en el 2008 y tiene como líder a Meir Méndez, que nació en San Cristóbal de Las Casas, de padre y madre del municipio de San Juan Chamula y que fueron desplazados por sus creencias cristianas en la década de 1970 (2014: 134). A decir del investigador, esta banda interpreta desde una “postura juvenil cristiana y en un contexto cultural indígena urbano” (2014: 137). A la vez, con este trabajo, Mier ha hecho posible que este tipo de música figure en múltiples espacios, “sin importarles que sean seculares o mundanos, pues saben que la firmeza de su creencia se basa en el mensaje impreso en sus letras, no en el espacio donde se toca” (2014: 137). A la vez, esta agrupación ha podido sacar discos musicales, videoclips, redes sociales como Facebook y Youtube. Por estos medios, la agrupación se ha esforzado para promover la palabra de Cristo con un ritmo particular (2014: 137).

Si bien esta banda ha logrado una importante popularidad en su localidad, también ha generado importantes críticas. No sólo desde las iglesias cristianas que los han calificado como promotores de un mensaje malignos, sino que también han recibido burlas y críticas en redes sociales. Sin embargo, su trabajo dentro de las iglesias y en festivales culturales no se ha detenido. Llanos destaca que la agrupación no ha dejado de servir en ministerios de alabanza (2014: 138). También, a decir del investigador, su condición de cristianos, ha llevado a que la agrupación participe de manera crítica con su música al hablar sobre lo que viven desde su posicionamiento como indígenas, jóvenes y cristianos. Así:

la música y las letras reafirman su carácter de transmisoras de mensajes y canal de comunicación, no sólo con sus pares generacionales, sino también con el resto de la sociedad que pueda escucharlos, al tiempo que hacen evidente que asumirse como creyentes de la fe cristiana no tiene por qué ser sinónimo de un alejamiento de la crítica social sobre lo que ocurre tanto en su entorno inmediato, como en el contexto nacional e internacional (Llanos, 2014: 139).

De esta manera, el investigador delinea que el trabajo musical de la agrupación no es puramente religioso, sino que se diversifica al tocar música desde su posicionamiento particular. Aún más, con el trabajo musical que han realizado, Slem K'ok Band ha ayudado a promover la idea sobre cómo “las creencias y lo religioso también pueden ser una práctica

juvenil y no se sitúan únicamente dentro de la congregación, de la iglesia o de los dogmas morales que se inculcan” (Llanos, 2014: 139).

Como conclusión, Llanos destaca que el análisis de Slem K’ok Band muestra una faceta de la música cristiana que se puede convertir en una manera de participación social que permite generar nuevos modos de vivir la religiosidad y participar como joven indígena de manera creativa en Chiapas. Como destaca, esta banda ejemplifica cómo, “los jóvenes están creando formas propias de legitimar su creencia” y que posibilitan “una nueva manera de vivir cuando se es joven, indígena y cristiano en un espacio de contrastes identitarios y culturales como es San Cristóbal de Las Casas” (Llanos, 2014: 139). Así, en este texto el investigador aborda un tema de música cristiana y juventud que posiciona la problemática en la región de Chiapas, en un contexto indígena y en una periferia de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Esta revisión panorámica sobre la manera en la que el tema de la música cristiana se ha considerado desde las ciencias sociales, permite elucidar los distintos ángulos críticos y metodológicos empleados para tratar el tema y cuáles son las principales tendencias de estudio en el área, específicamente en los estudios realizados desde la academia en México y Argentina desde el 2000 al 2018.

Como se mostró, los marcos teóricos empleados son múltiples. Por ejemplo, Carlos Garma, aprovecha el trabajo de Pierre Bourdieu (1988) y Néstor García Canclini (1998). Pablo Semán y Guadalupe Gallo (2008), usan el trabajo teórico de Bourdieu (1986), Grignon y Passeron (1989), Grimson y Semán (2005) y Ortner (1999). Andrés García (2016) emplea un marco teórico que aprovecha los aportes de Jacques Attali (1995), Peter Berger (2006) y Hans Kung (2008). Mariela Mosqueira (2017) plantea un análisis mediante la teoría de mundos del arte de Howard Becker (2008). Martín López y Efraín Ascencio (2011), basan su estudio en un marco teórico delineado por el concepto de música popular que plantean Stuart Hall y Simon Firth. Por último, Ariel Corpus se fundamenta en el marco teórico de juventudes como lo han trabajado investigadores como Carles Feixa (1999) y Rossanna Reguillo (2000). A su vez, la metodología que utilizan se fundamenta en las herramientas de la etnografía basada en la observación participante y las entrevistas, así como investigación de archivos. Así en general, se encuentra que todas las investigaciones realizadas sobre la música cristiana en México y Argentina en los últimos veinte años son de corte cualitativo con marcos teóricos provenientes de los estudios culturales.

Es importante recordar que la labor de selección de trabajos sobre el tema, de síntesis y revisión de éstos no sirve de manera directa al estudio presente dado que no se continúa con ninguno de los temas explícitamente tratados, sino que sirve para aclarar el aporte que la investigación realiza a los estudios sobre música cristiana en México. Si bien, en el siguiente capítulo teórico y en el metodológico se explica con más detalle la diferenciación y la complementariedad de estos trabajos con la presente investigación, aquí se puede resaltar que, en relación a estos estudios, el presente trabajo emplea un marco teórico que aún no se ha empleado en el campo de los estudios dedicados a la música cristiana de la región. Si bien, como se ha visto arriba, en los estudios precedentes hay un enfoque en mostrar cómo la música cristiana se genera mediante organizaciones de producción, intereses y capacidades y circunstancias disponibles en ciertos contextos, como se destaca en los estudios de Semán y Gallo (2008), de Mosqueira (2017), de Garma (2000) y de García (2016); si bien se ha analizado también cómo un nicho social que selecciona, da significación y uso a la música considerada como un objeto cultural, como el estudio de López y Ascencio (2011) y de Ariel Corpus (2011); en este trabajo, el enfoque de la práctica y la teoría de la estructuración, complementa estos abordajes al permitir entender la práctica musical cristiana a través de la manera en que un grupo de actores usa y se refiere a su práctica musical durante sus actividades cotidianas.

## Capítulo 2. El giro de la práctica, la teoría de la estructuración y los modos de hacer

Esta tesis forma parte del campo de estudio de las ciencias sociales de la religión enfocado a la música cristiana, pero esto no implica una tradición teórica ya determinada. Como se observó en el capítulo anterior, el estudio dedicado a la música cristiana es un campo en ciernes cuyos principales exponentes han empleado distintas formas de análisis. Esta diversidad de ángulos de análisis no implica un desacuerdo o una discrepancia interna en el campo, sino más bien evidencia el carácter multidimensional del objeto de estudio. Cada investigador se enfoca en distintas características del fenómeno musical cristiano y, en consecuencia, utiliza distintos puntos de vista teóricos para enfocar mejor la serie de datos empíricos que busca resaltar.

En relación a los estudios considerados en el capítulo anterior, el presente trabajo emplea un marco teórico que aún no se ha empleado en los estudios dedicados a la música cristiana y que implica observar cómo la música influye en el hacer cotidiano específico de un grupo de actores determinado. Por lo tanto, no se trata de demarcar la manera en la que funciona la industria musical, como lo hacen Pablo Semán y Guadalupe Gallo (2008) o Carlos Garma (2000); no se trata de reflexionar sobre la interrelación entre la producción, el consumo y el uso de la música cristiana, como lo propone Mariela Mosqueira (2017); se trata, en cambio, de observar cómo la música cristiana posibilita distintas actividades para un determinado grupo de personas, y cómo estas personas aprovechan las posibilidades de hacer que una música en particular ofrece. Con esto no se elimina el potencial y los logros de los estudios que marcan las tendencias actuales del estudio de la música cristiana, sino que se complementan con un punto de vista que enfatiza el hacer cotidiano y así muestra una faceta más del carácter multidimensional que tiene el fenómeno de la música cristiana.

Este punto de vista mediante el que se analizan los modos de hacer que genera la música cristiana se articula con el giro de la práctica que ha aprovechado, entre otros elementos interpretativos, la propuesta de la teoría de la estructuración de Anthony Giddens. Para el investigador del giro de la práctica Etienne Wenger (1998), el trabajo de Giddens es valorado por proponer una manera de resolver la dicotomía entre estructura y acción, al considerar las acciones sociales no mediante las estructuras sociales de gran escala (como por ejemplo la



escuela o la religión o instituciones políticas) ni tampoco por expresiones individuales de voluntad (que en la teoría de Giddens se nombra como agencia), sino como un elemento que depende de manera simultánea de estructuras generales y actividades individuales. En este sentido, al participar en una práctica social, cada actor puede tener un control parcial sobre sus acciones, pero a la vez, su participación en la práctica define su actuar y puede generar consecuencias no intencionales, en tanto que participa en una estructura mayor que su agencialidad. De esta manera, los actores conocen una gran parte, pero no todo sobre las ramificaciones estructurales de sus acciones (Wensger, 1998; Giddens 1984). En este sentido, con el giro de la práctica que se emplea aquí, la teoría de la estructuración postula una relación dinámica entre las estructuras sociales y la agencia individual, a través de la consideración de los modos de hacer cotidianos.

Cabe aclarar que aquí el propósito no es abordar directamente los temas de la controversia estructura-acción que plantea Giddens y no se abordan las nociones sobre la reflexividad y la modernidad que en trabajos subsiguientes a *La constitución de la realidad* (1984) toman un papel central dentro del trabajo de Giddens y que refieren a la configuración de las identidades dentro de un contexto que les demanda estar en un proceso de cambio constante ante las distintas realidades de las sociedades modernas (DeNora: 2000: 51). Más bien, al emplear la teoría de Giddens desde el giro de la práctica que propone Etienne Wenger (1998) y Jean Lave (1991), se pretende definir el funcionamiento de la práctica y la manera en la que se generan modos de hacer mediante una experiencia cotidiana específica, que implica una mutualidad entre el actor y su entorno. En este sentido, Wenger destaca que la teoría de la estructuración se emplea para: “describir la experiencia social de vivir en el mundo en términos de pertenencia a comunidades sociales y participación en empresas sociales” (Wenger, 1998: 80). En este sentido, como se muestra a continuación, la unidad de análisis de los modos de hacer se enfoca en considerar a las prácticas sociales mediante las actividades cotidianas.

Si se pregunta, ¿de qué sirve plantear un análisis sobre los modos de hacer que se encuentran dentro de la práctica de los músicos cristianos-universitarios desde la teoría de la estructuración y el giro de la práctica? Se responde que este marco interpretativo permite realizar un análisis cualitativo sobre cómo un determinado grupo de actores, acciones y contextos generan una práctica distintiva que se conoce aquí como la práctica musical cristiana-universitarios. En específico, como se mencionó párrafos arriba, este abordaje permite analizar las actividades que se presentan en el interior de la práctica musical cristiana-

universitaria, definir el número de los modos de hacer que puede aportar, iluminar la naturaleza cotidiana que configuran estos modos de hacer, distinguir la manera en la que estos modos de hacer aparecen y se organizan en el día diario y el grado de diversidad y repetitividad de actividades que se observa dentro del grupo.

Esta postura que se basa en el giro de la práctica y la teoría de la estructuración evita el principal escollo que se ha señalado sobre el trabajo de Giddens y que refiere a la individualización. Investigadores como Tak Wing Chan y John Goldthorp (2007), entre otros, han revelado estudios empíricos en los que se niega la tendencia hacia la individualización que ha defendido Giddens, en especial con la noción de reflexividad y modernidad y que subraya que las actividades culturales se basan en la realización personal que cada individuo mantiene con su práctica. Es decir que Giddens ha defendido que cada individuo tiene un rango de elección amplio y que genera y crea su propia identidad de manera independiente a las colectividades con la que se alinea (Chan, 2007). Esta postura individualista se ha negado dado que en trabajos como los de Chan y Goldtharp, se ha encontrado que no existe una individualización de este tipo, sino que se afirma que hay, en efecto, patrones de hacer bien definidos que apuntan hacia una actuación colectiva más que individual (Chan, 2007).

Esta problemática que señala Chan y Goldtharp se evita aquí al ceñir la investigación principalmente a la dialéctica entre estructura y agencia individual y a la vez al considerar la postura de Giddens desde el giro de la práctica, como han hecho Tia DeNora, Etienne Wenger y Jean Lave. Desde el giro de la práctica, la teoría de la estructuración de Giddens se ha retomado como una perspectiva adecuada para explorar cómo la naturaleza histórica y estructural de la actividad humana están disponibles para las personas inmersas en la actividad cotidiana (Lave, 1991: 50). En este sentido, la teoría de la estructuración de Giddens desde el giro de la práctica permite enfatizar la manera en la que, dentro de la práctica, se integra el actor, su contexto y las actividades, en una interrelación dinámica y dialéctica. Aún más, como se explica a continuación, enfatiza cómo, mediante la interacción social, se generan los modos de hacer de las y los actores que participan en las prácticas sociales cotidianas (Lave, 1991: 50). Así, más que modos de hacer basados en una agencia individual totalmente libre, se han encontrado modos de hacer limitados y distintivos que se diferencian y definen de maneras bastante sistemáticas (Chan, 2007).

Con este punto de vista teórico, el presente trabajo ayuda a definir una manera de actuar cultural, que implica la religiosidad y la especialización en el oficio musical, que existe en

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y que permite entender con mayor detenimiento la manera en la que se manifiesta la música religiosa en la actividad cotidiana. Se argumenta entonces que, al abrir una ventana que permite entender cómo se vive desde la cotidianidad la especialización universitaria musical en el contexto religioso, se puede entender con mayor detenimiento la influencia cristiana en el panorama cultural sonoro de la región. En otras palabras, al tratar el campo empírico mediante el marco interpretativo de las maneras de hacer, se hallarán recursos cualitativos basados en las actividades cotidianas que permiten una mejor comprensión de la forma en la que la pluralidad religiosa en Chiapas afecta las prácticas religiosas musicales.

A continuación, para presentar esta discusión teórica, se proponen tres momentos argumentativos:

- En primer lugar, se lleva a cabo un repaso de tres premisas que explican la postura teórica del giro de la práctica en las ciencias sociales.
- En segundo lugar, se habla sobre tres puntos destacados de la teoría de la estructuración de Anthony Giddens que sirven para definir el concepto analítico de las maneras de hacer. Con esto, se definen los alcances y limitaciones de la unidad de análisis empleada.
- Por último, se explica cómo la unidad de análisis de las maneras de hacer sirve para considerar una práctica que es a la vez musical, religiosa y universitaria.

Cabe advertir que el propósito de este capítulo no es el de abarcar todas las implicaciones del giro de la práctica y la teoría de Giddens o de plantear una resolución de los complejos debates que implica, la meta es mucho más modesta. Aquí sólo se muestra cómo el trabajo de estos teóricos aporta aclaraciones esenciales para plantear un análisis cualitativo de la práctica musical cristiana-universitaria. A la vez, es importante tener en mente que un marco teórico nunca funciona como una receta que dicta paso a paso lo que se debe hacer en una investigación. En cambio, los marcos teóricos sirven como una guía que señala los puntos a los que se pone atención, a las dificultades que pueden surgir y a cómo abordar las problemáticas que se pueden presentar (Wenger, 1998).

## **2.1. Las tres premisas fundamentales del giro de la práctica en las ciencias sociales**

Antes de entrar a la discusión sobre la teoría de Giddens, cabe explicar tres puntos fundamentales del giro de la práctica en las ciencias sociales a los que esta investigación se

adhiera. En primer lugar, el giro de la práctica sostiene que las distintas maneras de hacer y de pensar de un actor social surgen de la interrelación con otros actores y del contexto que habitan. En otras palabras, como lo destaca de manera sucinta el teórico Thomas Schatzki:

[Desde el giro de la práctica] el conocimiento y la verdad, incluidas las versiones científicas, están mediadas tanto por las interacciones entre las personas como por su contexto en el mundo. En consecuencia, a menudo, el conocimiento ya no es propiedad de los individuos, sino una característica de los grupos junto con su configuración material (Schatzki, et al. 2001: 12).

Con esta cita, se sostiene que el conocimiento y más aún, los modos de hacer y de pensar de los actores, se generan mediante la interacción social. Así, se enfatiza el carácter inherentemente social del hacer y pensar de todo actor.

Si se sostiene que el saber y el actuar humano se define por la interrelación social, esto implica que la brecha entre lo colectivo y lo individual, entre lo estructural y lo hermenéutico se diluye. Como destaca Anthony Giddens:

Si la sociología interpretativa o hermenéutica se basa, por así decir, en un imperialismo del sujeto, el funcionalismo y el estructuralismo proponen un imperialismo del objeto social. Una de mis principales ambiciones cuando formulo la teoría de la estructuración es poner fin a esas dos ambiciones imperialistas. El dominio primario de las ciencias sociales, para la teoría de la estructuración, no es ni la vivencia del actor individual ni la existencia de alguna forma de totalidad social, sino prácticas sociales ordenadas en un espacio y un tiempo (1984: 40).

Esto quiere decir que las prácticas delimitan y constituyen las posibilidades de hacer de cada actor en su contexto y a la vez el actor y el contexto condicionan y moldean las prácticas. Aún más, esta premisa permite sostener que, entre cada actor y las prácticas en las que participa existe una correlación inherente. Lo individual y lo colectivo, no son polos opuestos como se puede considerar en los abordajes hermenéuticos basados en el sujeto y los análisis estructurales, basados en los objetos sociales, sino que son dos lados de una misma moneda dado que se constituyen mutuamente en el hacer cotidiano. Consecuentemente, con esta premisa se destaca que el giro de la práctica que aquí se emplea no implica un conocimiento de los actores individuales, o de las estructuras sociales, sino de las prácticas en las que participan y que da forma a sus actividades.

La tercera premisa de la postura de la práctica que se sostiene aquí es que se busca ir a la vida cotidiana de cada actor. Esto implica que cada resultado o generalización se fundamente necesariamente en la actividad de cada individuo en su ambiente natural y en relación a su contexto cotidiano (Chaiklin y Lave, 1996). Seguidamente, para el caso de este estudio, no se

puede hablar de la práctica musical cristiana-universitaria sin antes referir a las actividades de un grupo de actores definidos y relacionados por una actividad en común. Así pues, desde el giro de la práctica, las preguntas fundamentales se posicionan en el nivel de la interacción, donde los actores, contextos y actividades se determinan el uno al otro en su actuar cotidiano (Giddens, 1984). Por lo tanto, con esta tercera premisa se sostiene que, para realizar un análisis de las prácticas sociales, es necesario que cada modo de hacer aparezca proyectado en las actividades concretas de un grupo determinado de actores.

Si volvemos ahora a la pregunta de arriba: ¿de qué nos sirve plantear un análisis de las maneras de hacer que caracterizan a la práctica de los músicos cristianos-universitarios? Se responde, junto con la primera premisa, que al analizar las maneras de hacer se observa la interrelación entre personas, actividades y contextos a partir de las experiencias cotidianas. Así, este estudio permite observar cómo un grupo particular de actores que son músicos cristianos-universitarios de la escena musical universitaria de Tuxtla Gutiérrez interactúa con su entorno social momento a momento. También, se responde, con la segunda premisa, que este análisis no implica un conocimiento de los actores individuales ni de las instituciones de las que forman parte, sino de las prácticas en las que participan y que da forma a sus actividades. Por último, se sostiene también que al realizar un análisis de las maneras de hacer desde el giro de la práctica se observan las actividades sociales de cada actor en su ambiente natural y en relación a sus contextos cotidianos. Si bien con estas premisas se asientan tres directrices generales de esta investigación, a continuación, con la discusión del trabajo de Giddens desde el giro de la práctica se detallará, con mayor minuciosidad, los elementos de la práctica que aquí se consideran.

## **2.2. La teoría de la estructuración de Giddens y su relación con los modos de hacer**

En las tres premisas del giro de la práctica arriba delineadas hay dos principios estructurantes que son centrales para esta investigación y deben aclararse: los modos de hacer o actividades dentro de una práctica y el contexto donde se desarrolla y que determina a la práctica. Estos dos principios se abordan de distintas maneras de acuerdo al teórico de la práctica que se considere. Muchos teóricos, a pesar de pertenecer al mismo giro de la práctica, no mantienen la misma definición de esos dos términos constitutivos; por lo tanto, aquí se especifica la definición de estas dos nociones con el trabajo de Anthony Giddens. A continuación, se verá

que los modos de hacer derivan de la participación en una práctica determinada. Para Wenger, la participación es: “tomar parte en ciertas actividades con ciertas personas. [...] Por ejemplo, participar en una familia o en un equipo de trabajo” (Wenger, 1998: 6). Es ese constante trato y esa actividad cotidiana que se nombra como participación y desde donde se entienden los modos de hacer como actividades características de una práctica determinada. Es decir que, cada actor genera distintos modos de hacer mediante su participación en las prácticas que lo rodean y es de esta manera da forma a lo que hace y a cómo organiza lo que hace en su día a día (Wenger, 1998). También, se verá que el elemento del contexto es otra característica central para definir la práctica de los músicos cristianos-universitarios. En cada una de las observaciones de la práctica que se presenta siempre hay una consideración del contexto, específicamente mediante el hacer. En este sentido, las prácticas se comprenden como una manera de hacer abierta a un actor en un determinado espacio-tiempo o contexto. Es decir, para que exista participación debe haber un contexto que posibilite y le dé sentido. Esta idea destaca que las posibilidades de participar, o el comportamiento posible en un momento dado, surge como una función o una respuesta al contexto (Giddens, 1984). De esta manera, se puede definir la configuración contextual de la práctica como una serie de posibilidades del actuar o una serie de modos de hacer.

Entonces bien, para articular el concepto de modos de hacer como una manera de participar en una práctica determinada en un contexto específico, a continuación se interpretan cuatro puntos de la teoría de la estructuración de Giddens (1984) desde el giro de la práctica para así explicar la forma en la que los modos de hacer permiten desplegar un análisis sobre cómo una práctica social determinada, en un contexto determinado, genera formas de hacer en un grupo de actores determinados. Se explica también cómo es que al conocer el actuar cotidiano se puede conocer un contexto social. Así entonces, con este propósito, a continuación, se discuten cuatro puntos centrales de la propuesta de Giddens, a saber:

- 1) El concepto de reglas o de esquemas tipificados que refieren a cómo actores, contextos y formas de actuación se organizan de manera característica en una práctica determinada.
- 2) La diferenciación entre reglas superficiales o reglas intensivas. Como se verá, las reglas intensivas son el tipo de reglas que han logrado mayor sedimentación en un contexto determinado y que por ello se consideran como las más importantes de reconocer para un análisis sociológico.

- 3) La diferenciación entre el análisis institucional que se enfoca en un contexto determinado y el grupo de actores que ahí participa, y análisis de conductas estratégicas que se centra en cómo cada actor se apropia de una serie de reglas que pueden provenir de distintos contextos.

Así, a lo largo de la siguiente discusión se perfilan los puntos teóricos centrales con los que se articula la presente investigación.

Para iniciar la discusión, se destaca, en primer lugar, el concepto de *regla* que también es referido en el trabajo de Giddens (1984) como fórmula o esquema generalizado y que aquí se entiende también como modo de hacer. De acuerdo a Giddens, es el conocimiento de las reglas sociales lo que posibilita que un actor se vuelva participe en las prácticas sociales. Aún más, la noción de regla es el puente fundamental que se traza entre las estructuras sociales y la agencialidad individual de cada actor, en tanto que conocer y asumir las reglas es lo que permite pertenecer o participar dentro de una práctica social determinada. Así, como actores sociales, todos los seres humanos están altamente “adoctrinados” con respecto al conocimiento que poseen y que usan en las actividades del día al participar en prácticas sociales que generan modos de actuar. Este “adoctrinamiento” se refiere a las reglas o esquemas generalizados que los actores sociales emplean en el curso de sus actividades (Giddens, 1984). De esta manera, las reglas, o modos de hacer, refieren a modelos organizacionales que definen el tipo de interacciones entre actores, acciones y contextos dentro de la práctica y mediante las que se generan las estructuras sociales en relación a la agencia individual.

Esta noción de regla que traza la interrelación entre la estructura social y la agencia de cada actor, se considera desde el punto de vista de Wenger, como participación y la una y la otra son nociones complementarias. Como destaca Wenger (1998), la participación es el acto de tomar parte en una actividad determinada. Así, declara que esta participación es importante dado que, “da forma no sólo a lo que hacemos, sino también a cómo interpretamos lo que hacemos” (Wenger, 1998: 6). En este sentido, se debe entender que cada participación se puede reconocer por las reglas o esquemas generalizados de hacer que implica.

Estas reglas del actuar o modos de hacer no están directamente disponibles a la conciencia del actor ni se definen por su agencia individual, sino que son parte de un conocimiento práctico en el que participa. Como destaca el investigador:

El grueso de los “reservorios de saber”, según la expresión de Schutz, o de lo que prefiero denominar el *saber mutuo* que forma parte de los encuentros

sociales, no es directamente asequible a la conciencia de los actores. La mayor parte de ese saber es de carácter práctico: es inherente a la capacidad de “ser con” en las rutinas de una vida social (Giddens, 1984: 42)

Con esta cita, Giddens explica que las reglas, esquemas generalizados o modos de hacer que cada actor emplea en el curso de su participación diaria en las distintas estructuras sociales son parte de un conocimiento que se da en el actuar cotidiano. Es decir, que no son reglas estructurantes explicitadas o que los actores puedan nombrarlas de manera consiente, sino que son parte de un conocimiento que se da en la participación de todos los días.

Ahora bien, el hecho de que los modos de hacer sean parte de un conocimiento práctico no significa que el actor no pueda explicarlas. Como destaca Giddens:

Los actores son por lo común capaces de explicar discursivamente lo que hacen y las razones de su hacer. Pero en principio estas facultades se instalan en el fluir de una conducta cotidiana. La racionalización de una conducta llega a un ofrecimiento discursivo de razones si otros preguntan a los individuos por qué actuaron así (1984: 307).

Por lo tanto, hablar de conocimiento práctico no niega que los actores sociales puedan expresar y compartir sus maneras de hacer cotidianas. En otras palabras: “todos los actores sociales saben mucho sobre las condiciones y consecuencias de lo que hacen en su vida cotidiana”, a pesar de que ese saber sea un conocimiento, “inmerso en una conciencia práctica” (1984: 307).

Esta primera aclaración sobre cómo las reglas o esquemas generalizados se consideran como el puente fundamental entre las grandes estructuras sociales y la agencia individual es análogo al concepto de modos de hacer que aquí se propone, dado que refiere, precisamente, a la forma en las que se organizan las interacciones entre actores, acciones y contextos dentro de una práctica social determinada. Así, se habla de un orden reconocible de las actividades de los músicos cristianos-universitarios, al proveer un rango de posibilidad de hacer a un grupo de actores determinados en un contexto específico.

Si esto se aplica al objeto de estudio de esta tesis, se destaca que un punto de enfoque fundamental es precisamente el de observar la manera en la que cada actor participa en la práctica musical cristiana-universitaria. Así entonces, una característica que define dicho concepto en la presente investigación es que se centra en la manera en la que se puede estudiar la práctica de los músicos cristianos-universitarios mediante un enfoque a las formas de participación que implica. En esta investigación, un modo de hacer refiere a la manera en la que una práctica toma forma concreta mediante las actividades que posibilita. Con esto, se



acentúa que cada manera de hacer implica un modo concreto de actuar en una situación social determinada. De acuerdo a la teoría de Giddens, este conjunto de reglas o modos de hacer, como aquí se llamarán, definen las posibilidades de agencia de un individuo dentro de su participación en una práctica.

Ahora bien, de acuerdo Giddens, estos modos de hacer se pueden analizar desde dos ángulos complementarios. Por una parte, está el análisis institucional que se enfoca en las actividades de un grupo definido de actores en un espacio-tiempo o contexto determinado (1984: 288). Aquí el contexto es fundamental e involucra seguir los límites que enmarcan cierto tipo de interacciones sociales. Esto implica dos puntos: a) los límites contextuales (espacio-temporales) de la interacción y b) la presencia de un determinado grupo de actores que manifiesta una serie de actividades distintivas en ese espacio (1984: 282). Por otra parte, está el análisis que se centra en el actor y que Giddens llama: conductas estratégicas (1984: 313). Este segundo abordaje, pasa de considerar el contexto, a los actores. Esto implica que ahora los límites contextuales se delimitan no en función a un espacio, sino al actor. Se observa entonces, cómo el actor aprovecha las posibilidades de hacer que le brindan distintas combinaciones de actores, contextos y actividades. El análisis de las conductas estratégicas sirve entonces para reconocer los marcadores o signos del uso de una manera de hacer o regla determinada por un determinado actor (1984: 308). Entre el abordaje que se centra en las instituciones y el que se centra en los actores o conductas estratégicas hay sólo una diferenciación en énfasis, por lo que estos estudios son complementarios y permiten observar una misma práctica desde dos ángulos distintos (1984: 314).

Para el caso del objeto de estudio de este trabajo de investigación, se verá que el elemento del contexto es otra característica central para definir la práctica de los músicos cristianos-universitarios. En cada una de las observaciones de la práctica que se presenta siempre hay una consideración del contexto, específicamente mediante el hacer. Por ejemplo, la iglesia presbiteriana Getsemaní se ve no como un contexto definido, sino mediante las posibilidades de participación de Daniel Gómez, uno de sus ministros de música y que es a la vez egresado de la licenciatura en Música de la Facultad de Música de la UNICACH. Así, los distintos tipos de participación de Daniel permiten conocer el contexto de la iglesia. Es entonces con el uso de los dos conceptos de práctica y de contexto que se realiza un primer análisis de la práctica de los músicos cristianos-universitarios. En esta investigación la práctica

se debe entender como un análisis de las maneras en las que cada actor (cada músico cristiano-universitario) percibe y experimenta su práctica.

Por su parte, el análisis que se centra en el actor y que Giddens llama conductas estratégicas se entiende en el estudio como el modo en el que cada actor toma parte en una actividad determinada, así, en cada relato de vida brindado por cada actor, se observa en qué consiste la participación en la práctica de la música cristiana-universitaria. Por lo tanto, una característica que define la manera en la que se habla sobre la práctica en la presente investigación es que se centra en la manera en la que se puede estudiar la práctica de los músicos cristianos-universitarios mediante un enfoque a las formas de participación que implica para cada actor. Por ejemplo, vemos que la participación de la cantante adventista de Tuxtla Gutiérrez, Dora Luz Méndez ha implicado llegar dos o tres veces por semana a ensayar con la agrupación coral. También esta participación ha implicado que el conocimiento musical y de canto que tiene Dora se ha especializado mediante lo que aprende al asistir a los ensayos. Así, se puede decir que la participación de Dora en la práctica musical cristiana-universitaria implica regularidad de ensayos y especialización musical. Este tipo de observaciones de la participación son una parte fundamental de la definición de la práctica que se propone en la presente tesis.

Al hablar de las prácticas musicales cristianas-universitaria y de los modos de hacer que las caracterizan se habla entonces de las actividades que cada actor emprende al participar en la práctica musical. Esto se analiza desde los dos ángulos arriba delineados. Desde un punto de vista individual, con el que se observa cómo cada actor participa, y desde un punto de vista contextual en el que se observa como cada espacio delimitado se caracteriza por el hacer de cada actor dentro del contexto.

Para finalizar este segundo momento de la argumentación teórica, se enumeran a continuación las siguientes cuatro características del concepto de las maneras de hacer que derivan del giro de la práctica y en específico de una aproximación a la teoría de la estructuración de Giddens:

- Los modos de hacer permiten definir un orden reconocible de las actividades al analizar las formas en las que se organizan las interacciones entre actores, acciones y contextos dentro de una práctica determinada.
- Los modos de hacer son parte de un reservorio de saber o un saber mutuo que permite a un actor determinado participar en una práctica social.

- Los modos de hacer implican un saber práctico que a lo largo del tiempo ha ganado suficiente estabilidad, mediante la unión duradera de una serie de actores y contextos para posibilitar la realización de determinadas actividades.
- Los modos de hacer determinan un tipo de participación y a un tipo de práctica.
- Para el caso del análisis contextual, o institucional como lo llama Giddens, se observan las actividades dentro de una limitación espacial que son los templos en el que los músicos cristianos-universitarios participan y, dentro del contexto universitario, la Facultad de Música de la UNICACH.
- Por otra parte, para el caso del análisis de las conductas estratégicas, se considera cómo cada actor se apropia de las maneras de hacer que los distintos contextos que habita en su cotidianidad en relación a su práctica como músico, religioso y universitario.

Es importante recordar que este tipo de análisis implica observar el actuar cotidiano de un grupo de actores delimitado que son los músicos cristianos-universitarios. Este actuar se estructura mediante la reproducción de modos de hacer que cada actor adopta para así poder participar. Como destaca Giddens: “El estudio de una vida cotidiana es parte esencial del análisis de la reproducción de prácticas institucionalizadas” (1984: 308). Sin embargo, Giddens advierte que la vida cotidiana de un actor aislado no es el fundamento del análisis, en cambio, el punto central es analizar la relación que el actor desarrolla con su entorno social (1984).

Así entonces, la unidad de análisis de los modos de hacer que se propone aquí pertenece a la epistemología del giro de la práctica en tanto que refiere a la interacción entre actores y contexto. También, propone una investigación que no es ni hermenéutica ni estructuralista, sino que sostiene que estos dos polos se generan mutuamente o funcionan dialécticamente. Dicho de otra manera, las prácticas sociales son las que configuran a los actores y organizan sus maneras de hacer. A la vez, los actores, mediante sus actividades cotidianas, generan estas prácticas. Asimismo, las maneras de hacer se entienden como fórmulas o esquemas generalizados que coordinan el hacer y pensar de los participantes en una práctica determinada. A la vez, las maneras de hacer no están directamente disponibles a la conciencia del actor, sino que es un conocimiento práctico. Es decir que, no son reglas explicitadas o que los actores sociales puedan nombrar de manera consiente, sino que son

parte de un conocimiento práctico que se ha sedimentado para habilitar ciertas posibilidades de hacer y así dar lugar a una práctica social determinada.

Por último, cabe aclarar que se optó por plantear el concepto de modos de hacer en lugar de conservar la terminología de Giddens dado que aquí no hay una aplicación tradicional de la teoría de la estructuración, sino que su uso se ajusta para articular un concepto propio, pensado para abordar las problemáticas de este estudio en particular. Así, el término de las maneras de hacer, implica un uso parcial de las propuestas de Giddens. Dicha conceptualización muestra a la práctica como una serie de posibilidades específicas que han adquirido estabilidad en un contexto determinado y que tienen la meta de definir qué posibilidades de hacer se abren para un actor al participar en una práctica determinada. El éxito de la investigación reside entonces, en encontrar estas maneras de hacer a lo largo de la práctica de los distintos músicos con los que se habla para así lograr una descripción cualitativa pormenorizada de esta práctica.

### **2.3. El concepto de práctica y de modos de hacer aplicadas a la música cristiana-universitaria**

Para terminar las clarificaciones involucradas en definir el marco teórico de esta tesis, cabe aquí complementar la explicación del concepto de los modos de hacer con algunas especificaciones sobre cómo se aplica a las tres áreas que se unen en la práctica de los músicos cristianos-universitarios, a saber: la práctica musical, la práctica religiosa y la práctica universitaria. Esto implica un breve repaso de las propuestas de cinco investigadores que parten desde el giro de la práctica para tratar estas tres áreas específicas. Con esto, se demuestra cómo cada una de estas tres prácticas, pueden analizarse mediante el concepto de modos de hacer.

Para explicar la manera en la que la música se considera como una práctica configurada por maneras de hacer específicas, se emplean algunas ideas del trabajo de Georgina Born (2013) y Tia DeNora (2000), especialistas en los estudios de la música en las ciencias sociales. Estas investigadoras explican que la música puede considerarse como un elemento configurador de la práctica al abrir una serie de posibilidades de hacer determinadas (Born, 2013). Es decir que, proponen una conceptualización de la música a través de la noción de la habilitación de posibilidades dentro de un contexto determinado (Born, 2013). Como propone la investigadora DeNora (2000), se observa cómo la música permite formas de participación que configuran tipos de práctica. Esto implica teorizar sobre cómo funciona la música en el

nivel de la acción cotidiana; implica observar las actividades de los actores mientras interactúan, de momento a momento con el hacer musical (DeNora, 2000).

Para el caso de este estudio, donde los actores centrales son los que generan y reproducen la música mediante su ejecución musical, la propuesta de Born aún se sostiene y se reconoce la práctica musical mediante las posibilidades de hacer que ofrece. A lo largo de todos los relatos de vida que se exponen en el capítulo tres y cuatro, se observa la práctica musical en este sentido. Es decir, se expone el hacer de los músicos cristianos-universitarios al interactuar con la música, al tocar un instrumento y tocar en distintos ámbitos y contextos, en particular, en el ámbito religioso y universitario. En este sentido, la práctica musical es el eje principal que guía los relatos; cada actor que se entrevistó narra las distintas maneras de hacer que la práctica musical les ha permitido.

Después, para tratar la práctica religiosa se consideran algunas ideas complementarias de Catherine Bell (2008) y Richard Sennett (2008). En primer lugar, el trabajo de Catherine Bell resalta que la religión se configura desde una ortodoxia (una manera correcta de creer) y una ortopraxis (una manera correcta de hacer) (Bell, 2009). Con ello, se entiende a la experiencia religiosa como una práctica que “entrena al cuerpo y a la mente” (Bell, 2009:24). Por su parte, el sociólogo Richard Sennett destaca que: “los códigos creativos y éticos de [cada práctica religiosa] se vuelven concretos mediante la coreografía de movimientos y gestos en el interior de los continentes físicos [de cada religión]” (Sennett, 2008: 20). Así entonces, al seguir esta argumentación, se propone una definición de la religión a través de un análisis sobre cómo los creyentes organizan su hacer (Bell, 2009; Sennett, 2008). De esta manera, junto con Bell y Sennett, se considera que, debido a que la espiritualidad se expresa en palabras, imágenes y actividades, se puede realizar un análisis detallado mediante una observación de los modos de hacer que habilita.

Para el caso de esta investigación, el análisis de las maneras de hacer que caracterizan la práctica religioso musical se determina por la participación del actor en una agrupación religiosa y, en específico, en el área musical. Debido a ello, se trata con ejecutantes, maestros, instrumentistas y coristas que participan en la práctica musical de una iglesia cristiana determinada. Esta participación involucra, por ejemplo, dar presentaciones, dar clases y tocar ciertos estilos de música. Al conocer los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios, se observan entonces las maneras de hacer en torno a su práctica como músicos y religiosos a la vez. Y en este caso, la religión aquí se considera también desde la noción de práctica y las

maneras de hacer, al observar las actividades de la religiosidad como parte de una práctica que involucra una ortopraxis del participante.

Por último, para considerar la práctica universitaria, se recurre al trabajo de Etienne Wenger (1998), Stanton Wortham (2006), Seth Chaiklin y Jean Lave (1996), quienes parten del giro de la práctica para entender los procesos de aprendizaje. Una idea fundamental a la propuesta de estos investigadores es la siguiente:

el aprendizaje no es una actividad separada del mundo, como si se tuviera que primero construir una representación de una actividad y sólo subsiguientemente participar en ésta. [...] El conocimiento emerge de la acción, no del espejeo cognitivo del mundo (Wortham, 2006: 1446).

Esto implica que el significado de participar en un proceso de aprendizaje como el universitario no se separa de las actividades con las que se presenta esa participación (Chaiklin, Lave, 1996: 18). El elemento central de esta consideración es la premisa de que el proceso de aprendizaje o la práctica universitaria se define en relación a un contexto participativo (Chaiklin, Lave, 1996). Así, el análisis de la práctica universitaria implica definir los tipos de participación distintivos que genera para un actor determinado. Así, se enfoca en cómo ese proceso de profesionalización se configura mediante modos de hacer que también influyen en la práctica musical religiosa.

Por tanto, para el caso de este estudio, cuando se considera la práctica universitaria musical, el enfoque recae nuevamente, en observar el carácter situado y participativo mediante los modos de hacer. La perspectiva implica que la participación de cada actor dentro del contexto universitario genera actividades que se reconocen por ser necesariamente situadas en un contexto y que implican una participación determinada (Chaiklin, Lave, 1996). Así entonces, cuando se considera la participación universitaria musical de los actores centrales de esta investigación, se observa cómo este proceso de especialización universitario se revela en las maneras de hacer que los actores sostienen como partícipes.

Con estas últimas consideraciones teóricas, se concluye la explicación sobre cómo esta investigación está específicamente ensamblada para analizar las maneras de hacer que constituyen a la práctica de los músicos cristianos-universitarios. Cabe recordar que prevalece una intensión cualitativa-descriptiva que se compromete a observar el hacer cotidiano de los actores. A su vez, se centra en los contextos naturales en los que se mueven los actores y en analizar su participación, haciendo hincapié en sus propias maneras de hacer como músicos cristianos-universitarios.

A continuación, para sistematizar y someter a un punto de vista metódico las maneras de hacer que se encuentran en la práctica de los músicos cristianos-universitarios, falta hacer una última definición de la metodología de investigación mediante la que se viabiliza este estudio. Así entonces, en el siguiente capítulo se precisa la manera en la que este marco teórico guía el trabajo de campo que se realizó en torno a los músicos cristianos-universitarios de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

### Capítulo 3. El estudio de campo etnosociológico

Para describir los distintos modos de hacer del grupo de músicos cristianos-universitarios con el que se trabajó, se empleó una metodología cualitativa de corte etnosociológico que específicamente permite recabar datos sobre sus actividades cotidianas. Con esto, se espera brindar una serie de datos novedosos dentro de los estudios dedicados a la música cristiana desde las ciencias sociales mediante los que se busca profundizar en el entendimiento sobre cómo la pluralidad religiosa en México incide en las prácticas musicales cotidianas; en este caso, mediante un estudio enfocado en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y en un contexto de especialización musical universitario.

Personalmente, el interés inicial de esta investigación fue el de analizar la práctica musical que se suscita entre dos espacios: el religioso y el musical-académico. Por esta razón, se inició en la Facultad de Música de la UNICACH y no en las iglesias cristianas. Desde una temprana edad ha habido un interés, por parte del investigador, por la música que lo ha llevado a participar en bandas musicales e incluso pensó en estudiar la carrera de música, por ello, entrar a la Facultad de Música fue algo personalmente arraigado. En segundo lugar, el estudio del ámbito religioso implicó un campo de total novedad dado que el investigador no es religioso y en específico la religión cristiana le fue especialmente distinta al comenzar la investigación. Por lo tanto, entrar al mundo de la música cristiana-universitaria involucró la unión de ciertos aspectos conocidos y otros del todo novedosos, lo que sirvió para incrementar la curiosidad y a la vez la responsabilidad y compromiso para llegar a conocer un ámbito religioso que en un principio fue ajeno.

Con este trasfondo de curiosidades, las actividades del trabajo de campo se comenzaron con una serie de preguntas que provenían de alguien ajeno a la religión y que, por lo tanto, conocía poco sobre las problemáticas centrales. Sin embargo, estas preguntas se fueron calibrando en medida en que la indagación progresó. Sí bien, al principio se buscó una comprensión más enfocada al tema religioso, y se buscaba entender qué pensaban las y los músicos cristianos-universitarios sobre Dios y cómo estas concepciones de lo sagrado afectaban su música, poco a poco, se fue descubriendo que más que una visión teológica musical los datos más interesantes que se comenzaban a recabar eran sobre una práctica



musical profesional intensa, que la mayoría de las veces involucraba la iniciación desde la infancia y una trayectoria musical nutrida que se expandía por distintos géneros musicales, distintas etapas de especialización musical, distintos escenarios y distintas formas de interpretación musical. Así, de iniciar con preguntas relacionadas a Dios y a la manera en la que cada actor vive su religiosidad, se terminó planteando un análisis con un enfoque exclusivo a las actividades relacionadas con su práctica musical, que, por otra parte, fue una elección consecuente con los conocimientos previos del investigador y el lapso de tiempo disponible para realizar el trabajo de campo dentro de la universidad y las iglesias de los entrevistados.

Con este propósito es importante aclarar que el término “*etno*” en este estudio etnosociológico, no implica un fenómeno de etnicidad, más bien apunta a un ejercicio de reconocer y diferenciar una práctica determinada dentro de un contexto social (Bertaux, 1997). De esta manera, el estudio etnosociológico refiere al uso de herramientas etnográficas cualitativas, que son los relatos de vida y la observación participante, para indagar específicamente sobre la problemática sociológica de la música cristiana.

La primera herramienta de los relatos de vida sirve aquí para destacar la actividad cotidiana desde la observación en primera persona de los músicos cristianos con los que se trabajó (Bertaux, 2005: 21). Ahora bien, a pesar de que Bertaux sostiene que hay una realidad previa a cada relato desde donde se deriva su potencial de objetividad, aún así, para lograr una mayor certidumbre mediante los relatos, es fundamental la recopilación y cotejo de una amplia variedad de relatos de vida que permitan considerar la diversidad de esa realidad y también cotejar lo dicho por todos los actores involucrados. Por lo tanto, también es importante, “multiplicar los relatos de vida de personas que se hallan o se han hallado en situaciones sociales similares, o participando en el mismo mundo social” (Bertaux, 2005: 37), ya que, al relacionar numerosos testimonios sobre la experiencia vivida, en una misma situación social o contexto similar, “se supera la singularidad del relato del actor, para lograr, mediante una construcción progresiva, una representación sociológica de los componentes sociales (colectivos) de la situación” (Bertaux, 2005: 37). Así entonces, hay que entender que los relatos de vida no se refieren a creencias subjetivas, opiniones o actividades individuales, sino a indagaciones del contexto mismo que se estudia (Bertaux, 2005).

Por su parte, la herramienta de los relatos de vida se complementa, necesariamente, con la observación participante. La información que brinda esta observación permite un entendimiento más profundo sobre las vivencias y maneras de hablar y compartir de los

músicos cristianos-universitarios. Al trabajar con esta herramienta se logró complementar los datos narrativos con observaciones del propio investigador (que no es exenta de ciertas cargas subjetivas al tener puntos de análisis centrales) que permitieron un mayor entendimiento sobre cómo los músicos actúan en su cotidianidad, dentro de la universidad y dentro de sus templos. Como se verá en los capítulos de resultados, cada narrativa o cada cita de las entrevistas de los actores, va enmarcada con explicaciones del investigador que se encargan de contextualizar la información y de destacar los distintos modos de hacer que de ahí se derivan. Donde, el conocimiento contextual se construye, en gran parte, por la observación participante realizada. Así, esta herramienta no sólo sirve para proponer un segundo cotejo a los relatos de vida, sino que para adquirir mayor información contextual de primera mano.

La observación se realizó en dos espacios, la universidad y los templos. Estos acercamientos presenciales se realizaron a lo largo de las primeras dos etapas de trabajo de campo y se desarrollaron de manera natural en la medida en que el investigador comenzó a generar lazos más cercanos con los entrevistados y le permitieron acompañarlos a sus templos y a compartir parte de sus días en la Facultad. La observación participante fue fundamental dado que permitió recabar datos complementarios que ayudan a explicitar factores que no se mencionan de manera directa en los relatos de vida.

Sin embargo, los distintos modos de hacer que se encuentran no se construyen en función de una organización autónoma de los datos recabados mediante las observaciones directas, sino que éstas están supeditadas a los relatos de vida, y sólo se emplean aquí en tanto que sirven para complementar y cotejar los relatos de vida recopilados. Por lo tanto, a continuación, si bien no es necesario dedicar un subapartado a los hallazgos de la observación participativa, se debe entender que cada trato con los actores y cada relato de vida realizado conllevan estas observaciones.

### **3.1. Inicio del trabajo de campo y el esquema general de la exploración**

La investigación de campo etnosociológica que aquí se presenta está basada en dos etapas de trabajo de campo que consistieron fundamentalmente en ubicar a la comunidad cristiana de la Facultad de Música, hacer contacto con ésta y realizar las entrevistas. La primera etapa de trabajo de campo inició en septiembre del 2018 y terminó en diciembre del mismo año; y la segunda se realizó a lo largo del mes de mayo del 2019. Estas dos inmersiones a campo se

complementaron con una serie de entrevistas personales y comunicaciones breves realizadas de diciembre de 2019 a marzo de 2020, para confirmar y aclarar datos que quedaron pendientes.

Para la primera salida a campo de septiembre del 2018 a diciembre del mismo año se contó con el apoyo de tres personas conocidas<sup>6</sup> que tienen o han tenido contacto previo con gente de la Facultad de Música. También, se obtuvo un permiso por parte del director de la Facultad de Música, el maestro Roberto Hernández Soto, para poder hablar con los estudiantes y maestros de la universidad.<sup>7</sup> Estas amistades previas a la investigación y el permiso institucional permitieron acceder al espacio universitario con una amplia posibilidad de conocer a distintos participantes de la Facultad de Música y evitar así la extrañeza que puede ocasionar la llegada de un desconocido a un espacio social ajeno. Este inicio detonó una reacción en cadena, ya que al explicar las intenciones de la investigación los participantes iniciales fueron presentando a otros actores afines al proyecto que a su vez señalaron a otros. Es esta primera parte de la investigación de campo se entró en contacto con doce actores de la comunidad universitaria (seis actores cristianos y seis que no lo son). A la vez, al inicio de esta primera etapa de trabajo de campo se contaba con una serie de preguntas que con base al ejercicio de la prueba y el error y de día con día conocer más el espacio de estudio y definir los objetivos a analizar con más claridad, se fueron afinando y adaptando conforme se realizaron las entrevistas. Así entonces, fue a lo largo de la primera exploración del trabajo de campo que poco a poco se fue calibrando el instrumento de indagación hasta llegar al cuestionario óptimo para cumplir con los objetivos de estudio.

Para la segunda etapa del trabajo de campo que se realizó a lo largo del mes de mayo del 2019 fue posible aprovechar mejor el tiempo y volver más eficiente la investigación, dado que ya se contaba con un instrumento de indagación bien afinado que permitía perfilar mejor y de manera más eficiente las preguntas.<sup>8</sup> A la vez, como ya se conocía a un grupo amplio de la comunidad universitaria el contacto y la búsqueda de músicos cristianos-universitarios fue mucho más fluido. En esta segunda exploración se trató con doce actores universitarios más (seis actores cristianos y seis que no lo son).

---

<sup>6</sup> En primer lugar, Tonatiuh Reyes, amigo que conocí en la maestría y que estudió en la Facultad de Música dos años; Valentín Geiss, un guitarrista de swing que conocí en la ciudad San Cristóbal a través de otro amigo músico y que actualmente estudia en la Facultad de Música; Ricardo Pompa que había llegado a tocar con actores de Facultad.

<sup>7</sup> Cabe advertir aquí que estos actores no figuran en la lista de entrevistados dado que fueron puentes para acceder a los actores centrales del muestreo establecido, pero no fuentes de información sobre el tema.

<sup>8</sup> Para ver los instrumentos de indagación empleados véase el anexo de este trabajo, la sección: "Instrumentos de indagación".

Después, en las entrevistas complementarias realizadas de diciembre de 2019 a marzo de 2020, se volvió a conversar con siete de los músicos cristianos-universitarios previamente entrevistados para profundizar en detalles que quedaron pendientes en las salidas a campo anteriores. Por ejemplo, en algunos casos, eran detalles mínimos que se olvidaron en las primeras exploraciones como la dirección de una iglesia o la edad de un actor. En otros casos, se recabaron detalles más importantes como descripciones extendidas de las actividades que un determinado actor realiza como músico en su templo.

Cabe destacar también que, para el caso de las tres etapas de trabajo de campo, a cada uno de los participantes se le explicó el propósito del estudio, y se obtuvo de ellos el debido consenso para realizar las entrevistas que fueron grabadas de manera digital o anotadas cuando no fue posible grabar.

### **3.2. La selección de actores a entrevistar**

Si bien ya se han mencionado los criterios de selección del grupo entrevistado de manera periférica párrafos arriba, cabe aquí enlistarlos de manera explícita y detallada. Los criterios de selección son los siguientes:

- Geográfico-espacial: actores (hombres y mujeres) residentes en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México durante el periodo de las entrevistas. Este criterio geográfico abrió la posibilidad de entrevistar tanto a actores que han crecido en Tuxtla Gutiérrez, como a actores que sólo han vivido allí una breve temporada. Por lo tanto, se pudo hablar con actores originarios de distintos municipios de Chiapas, de distintos estados dentro de la República e incluso un actor originario de Estados Unidos, con el factor común de que, al momento de la entrevista, residían en Tuxtla Gutiérrez.
- Educativo-musical: actores ligados a la Facultad de Música de la UNICACH (estudiantes, egresados o maestros). Este criterio educativo-musical planteó una delimitación centrada en la comunidad universitaria de la Facultad de Música y que implica a actores para quienes la ejecución musical es una actividad especializada y predominante en su hacer cotidiano.
- Religioso: actores que participan como músicos en una religión cristiana específica. Con religión cristiana nos referimos a las religiones cristianas no católicas, correspondientes a tres corrientes fundamentales, que son: la protestante histórica, las

bíblicas no evangélicas y la pentecostal (que incluye las corrientes neopentecostales y otras cristianas).

- Complementario: actores que saben algo sobre la práctica musical cristiana, pero que no participan en una. Este cuarto criterio incluye a actores de la comunidad universitaria que tienen conocimientos sobre la música cristiana, pero no participan en una de estas. Es decir, no se consideran centrales, pero son útiles las observaciones que los otros participantes de la comunidad universitaria aportan acerca de la presencia de las distintas denominaciones cristianas.

Por medio de la aplicación de estos cuatro criterios se desprenden dos tipos de actores: los centrales y los complementarios. Los actores centrales son aquellos actores que cumplen con los tres primeros criterios, es decir que son parte o han sido parte de la comunidad universitaria de la Facultad de Música de la UNICACH y que a la vez participan como músicos en una iglesia cristiana determinada. Este es el grupo que en este estudio se denomina como “músicos cristianos-universitarios”.

Por otro lado, los actores complementarios son los que cumplen con los dos primeros criterios y en el criterio cuatro, es decir son parte de la comunidad universitaria y saben algo sobre las prácticas cristianas, pero no participan en una. Como se verá más adelante, los actores complementarios tienen la función de aportar un punto de vista externo y de constatar lo que afirman los actores centrales.

En la siguiente tabla, se muestra la lista de cada uno de los actores con los que se trató mediante seis registros: 1) nombre 2) origen y año de nacimiento, 3) su relación con el espacio universitario (ya sea estudiante, docente, administrativo o egresado), 4) su relación con alguna denominación cristiana, 5) tipo de informante que es (central o complementario) y el tipo de entrevista que se le aplicó (entrevista base o entrevista a profundidad)<sup>9</sup> y 6) los periodos en los que se realizó cada entrevista:

---

<sup>9</sup> Se explican los tipos de entrevista en el subapartado 3.3.

| Nombre                     | Edad y origen  | Relación con el espacio universitario  | Religión   | Tipo de informante | Periodo en el que se realiza la entrevista               |
|----------------------------|--|--|------------|--------------------|--|
| Mtro. Israel Moreno        | Ciudad de México/Villaflores, Chiapas, año de nacimiento N/D | Maestro, director de la Facultad de Música y fundador de la licenciatura de Jazz | Ninguna    | Complementario     | Segunda exploración                                      |
| Mtro. Luis Navarro         | N/D  | Maestro, director de la Facultad de Música, fundador de la licenciatura de Jazz  | Ninguna    | Complementario     | Primera exploración                                      |
| Mtro. Luis Felipe Martínez | N/D  | Maestro, director de la Facultad, fundador de la licenciatura de Jazz            | Ninguna    | Complementario     | Primera exploración                                      |
| Mtro. Miguel Pavía         | N/D  | Maestro, fundador de la licenciatura de Música                                   | Ninguna    | Complementario     | Segunda exploración                                      |
| Mtro. Ignacio Macías       | Tlaxco, Tlaxcala, 1984                                       | Maestro, coordinador de la licenciatura de Música                                | Adventista | Central            | Primera y segunda exploración. Entrevista complementaria |
| Mtro. Salatiel Cruz        | Ocozocoautla de Espinoza, Chiapas, 1982                      | Maestro, coordinador de la licenciatura de Música                                | Adventista | Central            | Segunda exploración y entrevista complementaria          |
| Mtra. Alba Aguilar         | Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1971                              | Maestra  | Adventista | Central            | Segunda exploración                                      |

|                       |  |  |   |                |  |
|-----------------------|--|--|---|----------------|--|
| Mtra. Glenda Courtois | N/D                                      | Maestra, coordinadora la licenciatura de Música  | Presbiteriana   | Centra         | Primera exploración  |
| Mtro. Antonio Cruz    | N/D                                      | Maestro, Coordinador de la licenciatura en Música  | Iglesia del Nazareno  | Central        | Primera exploración  |
| Mtro. Félix Rodríguez | Ciudad de México, 1971                   | Maestro  | Ninguna   | Complementario | Segunda exploración  |
| Mtro. David Smith     | Richmond, Virginia, Estados Unidos, 1967 | Maestro  | Adscrito a distintas iglesias tanto cristianas como católicas | Central        | Segunda exploración  |
| Mtro. Pavel Díaz      | Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas, 1980  | Maestro  | Ninguna   | Complementario | Segunda exploración  |
| Melvin Mejía          | Tunzantán Chiapas, 1993                  | Estudiante de licenciatura de jazz, pianista   | Iglesia Filadelfia  | Central        | Primera y segunda exploración. También entrevista complementaria |
| Fredy López           | Comitán de Domínguez, Chiapas, 1990      | Egresado de la licenciatura de Jazz, maestro de bajo en la escuela                               | Iglesia Maranatha   | Central        | Primera y segunda exploración. También entrevista complementaria |
| Karen Córdova         | Tapachula, Chiapas, 1991                 | Egresada del seminario de música presbiteriano, estudiante de piano en la licenciatura de música | Presbiteriana   | Central        | Primera y segunda exploración. También entrevista complementaria |

|                         |   |   |                    |                |   |
|-------------------------|---|---|--------------------|----------------|---|
| Dora Luz Méndez         | Huixtla, Chiapas, 1988                    | Estudiante de canto en la licenciatura de música            | Adventista         | Central        | Primera exploración y entrevista complementaria         |
| David Gómez             | Tuxtla Gutiérrez, 1987                    | Egresado de la licenciatura de Jazz                         | Presbiteriano      | Central        | Primera exploración y también entrevista complementaria |
| Enoc Castellano         | Tuxtla Gutiérrez, 1988                    | Estudiante de guitarra en la licenciatura de Jazz           | Presbiteriano      | Central        | Primera exploración y también entrevista complementaria |
| Erik Blanco             | Teapa, Tabasco, 1988                      | Egresado de la licenciatura de jazz                         | Arca de la amistad | Central        | Primera exploración y también entrevista complementaria |
| Gerardo Martínez        | Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1995           | Estudiante de guitarra clásica en la licenciatura de Música | Adventista         | Central        | Primera exploración                                     |
| Mitsuhiro Yamasaki      | Tapachula, Chiapas, 1996                  | Estudiante de piano en la escuela de Jazz                   | Ninguna            | Complementario | Primera exploración                                     |
| Giovanni (apellido n/d) | Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1998           | Estudiante de xilófono en la licenciatura de Jazz           | Ninguna            | Complementario | Primera exploración                                     |
| Susana (apellido n/d)   | Salina Cruz, Oaxaca, 1998                 | Estudiante de canto en la licenciatura de Jazz              | Ninguna            | Complementario | Primera exploración                                     |
| Leonardo (apellido n/d) | San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1995 | Estudiante de piano en la licenciatura de Jazz              | Ninguna            | Complementario | Primera exploración                                     |

Tabla 1. Lista total de entrevistados. Archivo personal, 2019.



Como se observa en la tabla, de los veinticuatro actores entrevistados doce son maestros y doce son alumnos o egresados. De estos doce maestros, seis son cristianos y seis no lo son. De los doce alumnos o egresados ocho son cristianos y cuatro no lo son. También, el muestreo se constituye de actores centrales y complementarios que no tienen restricciones etarias, sociales o de género. Lo que interesa de cada actor es su participación simultánea como parte de la comunidad universitaria y como parte de una comunidad religiosa cristiana desde el ámbito musical, es decir, que participen en la práctica de la música cristiana-universitaria o que sepa de ésta.

Mediante el contraste, cotejo y análisis de los testimonios de estos veinticuatro entrevistados se propone el análisis cualitativo de los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios. Este análisis incluye testimonios de estudiantes, egresados y maestros, así como otras variantes como género, edad, origen y religión. Es al encontrar un modelo reconocible dentro de esta variedad que se llega a algunas consideraciones representativas de la práctica en cuestión.

### **3.3. Datos preliminares sobre la estructura de las entrevistas**

Para entrevistar a los actores seleccionados se contó con dos tipos de recopilación de datos: los relatos de vida (arriba llamados entrevistas a profundidad), que se aplicaron a los catorce actores centrales que son músicos cristianos-universitarios y las entrevistas complementarias, aplicadas a los diez actores que son músicos universitarios, que conocen a algún músico cristiana de la universidad, pero que ellos mismos no son cristianos.

La primera modalidad de entrevista sigue el formato de los relatos de vida y está diseñada para observar las maneras de hacer características de las prácticas musicales cristianas-universitarias. El formato que se siguió para lograr los relatos de vida fue el de la entrevista semiestructurada en la que se postularon una serie de preguntas abiertas. Así, los entrevistados fueron guiados para que compartan algunos momentos importantes de sus trayectorias musicales. La segunda modalidad, que corresponde a las entrevistas complementarias, esta diseñada para recoger todo lo que los actores complementarios saben sobre los actores centrales. Aquí también se siguió un formato de entrevista semiestructurada en la que, con base a una serie de preguntas específicas, se recabó la información que los actores complementarios tienen sobre los músicos cristianos de la universidad.

Antes de explicar las preguntas que constituyen cada una de las dos modalidades de entrevistas que se realizaron, cabe recordar que estas entrevistas siempre estuvieron acompañadas de observaciones participantes. La mayoría de las entrevistas se realizaron dentro de la universidad, dado que fue el punto de encuentro más accesible. Aunque también hubo charlas dentro del templo a los que se asistió y en espacios públicos como restaurantes o cafés. Ahora bien, si esta observación fue vital, como se dijo arriba, sólo sirve para complementar los datos de las entrevistas, por lo que conviene enfocar la explicación a éstas.

En primer lugar, las entrevistas para los relatos de vida se estructuraron mediante tres ejes de indagación que corresponden a los tres objetivos de la tesis. El primer eje corresponde a las maneras de hacer dentro de las conductas estratégicas o dentro de las maneras de actuar de cada actor de manera individual (Giddens, 1984). Para vertebrar este primer eje se hicieron las siguientes preguntas: ¿Cómo fue tu primer contacto con la música?, ¿cómo fueron tus primeras lecciones de música? y ¿cuáles fueron los primeros géneros que escuchaste?, ¿cómo decidiste estudiar la carrera de música? También se indagó sobre la actividad como músicos cristianos y los momentos más destacados de su participación en esta práctica. Con esto, se obtuvo una idea del desarrollo musical de las y los actores a lo largo de su vida, mediante sus maneras de hacer en torno a su desarrollo específicamente como músicos cristianos-universitarios.

El segundo eje incluyó preguntas sobre las maneras de hacer presentes en el contexto religioso musical de los actores. Se preguntó sobre la denominación religiosa a la que están adscritos, las maneras en las que participan en las prácticas musicales religiosas y cómo su práctica religiosa influye en su práctica musical y en su práctica musical universitaria. Con estas preguntas se pudo observar las maneras de hacer características de los músicos cristianos-universitarios dentro del templo. Este eje complementa el eje anterior de las trayectorias musicales en tanto que sirve para profundizar en el contexto religioso que influye en su trayectoria como músico-cristiano universitario.

El tercer eje corresponde al análisis sobre cómo son las maneras de hacer dentro del contexto universitario para los músicos cristianos. Por lo tanto, se pregunta si lo que aprenden en la universidad afecta a su trabajo musical en el templo y se indaga también sobre las diferencias que observan al tocar en espacios religiosos y espacios universitarios. Al igual que en el segundo eje, el enfoque en el contexto universitario sirve para dar mayor profundidad a las trayectorias musicales.

De esta manera, mediante estos tres ejes de indagación se construyen los relatos de vida aquí recopilados. Con esto, se observa que, en cada momento, las narrativas de los actores son guiadas por las áreas de indagación particulares a los que se aboca esta investigación.

Por otra parte, las entrevistas complementarias están diseñadas para recopilar la información que los actores no cristianos saben sobre los músicos cristianos-universitarios. Por ello se conforman con las siguientes cuatro preguntas básicas: ¿Conoces a algún maestro, estudiante o egresado de la facultad de música que también toque música en una iglesia cristiana?, ¿has observado alguna manera de hacer característica de estos músicos cristianos-universitarios?, ¿sabes algo sobre la música religiosa que estos músicos cristianos-universitarios interpretan?, ¿qué más nos podrías decir sobre este grupo de actores presentes en la Facultad de Música? De esta manera se complementa el análisis interno de los relatos de vida con un análisis externo que ayuda a entender el fenómeno desde afuera.

Ahora bien, es importante puntualizar que el alcance que se logra al realizar ambas entrevistas siempre es variable. Muchas veces las respuestas a las preguntas pueden no estar en el interés inmediato de los entrevistados y se dio el caso de que en unas preguntas respondieron con poca claridad o especificidad y en otras sí. Es decir, a pesar de tener estas distintas áreas de indagación, los entrevistados pueden o no responder a una o a todas las preguntas. Es precisamente por esta manera en la que un entrevistado responde a las preguntas de forma más directa y explicativa para el propósito de esta tesis que se selecciona una entrevista sobre otra para exponerse en el capítulo de los resultados. Por lo anterior, a pesar de que se entrevistaron a veinticuatro actores, sólo se aprovecharon las entrevistas de doce de estos, que fueron las que lograron la mayor amplitud de respuesta ante los tres ejes de preguntas planteadas, por lo que se consideran las más representativas. Sin embargo, las otras trece entrevistas no fueron obsoletas, sino que se aprovecharon para entender mejor la problemática. Es decir, la información que arrojaron y que se puede llamar contextual, a pesar de no figurar en forma de cita, no dejó de ser útil para elegir y contextualizar las entrevistas que sí son citadas y analizadas a profundidad en este trabajo de investigación.

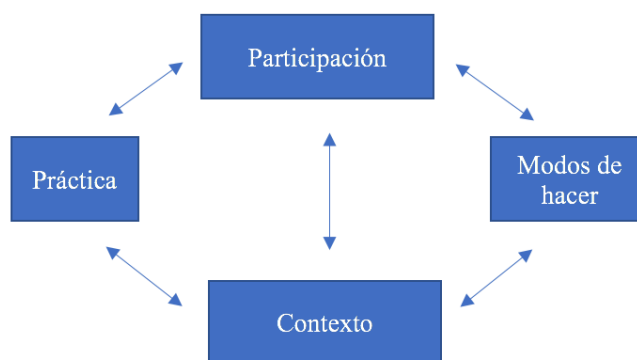
### **3.4. Método de interpretación de las entrevistas realizadas**

Ya que se explicó el tipo de actores seleccionados para las entrevistas, cómo se realizó la observación participante y el tipo de preguntas que contiene cada entrevista, falta explicar

cómo se interpreta, organiza y presenta la información para responder a cada objetivo del estudio. Así entonces, conviene presentar aquí una explicación sobre cómo se interpretan las entrevistas mediante las que se interpretan los relatos de vida. Esta explicación demuestra cómo las entrevistas de la investigación se interpretan mediante los conceptos analíticos de práctica y modos de hacer y mediante las dos perspectivas complementarias de conductas estratégicas y análisis institucional. Para lograr esto, se considera, principalmente, la definición teórica que se expuso en el capítulo anterior.

Como se destacó en el capítulo dos, el concepto de modo de hacer da una estructura reconocible a las prácticas sociales al determinar las actividades de los actores participantes. Estas maneras de hacer son entonces modelos organizacionales que definen el tipo de interacciones entre actores, acciones y contextos que dan forma reconocible o una práctica determinada. Es decir que, al definir qué tipo de actores, qué acciones realizan y dónde las realizan, se manifiesta y definen los modos de hacer.

Ahora bien, para que los conceptos de práctica y modos de hacer se traduzcan en datos empíricos concretos dentro de cada relato de vida tratado es necesario hacer una interpretación determinada que se basa en la siguiente gráfica:



Gráfica 1. Archivo personal, 2019.

La gráfica anterior muestra la interrelación entre las cuatro variables de análisis de esta investigación que derivan y están implicadas en la unidad de análisis principal de los modos de hacer y la práctica. Como se observa, hay una interrelación directa entre cada una de las cuatro variables. Una práctica se reconoce en un relato de vida cuando en éste se menciona una manera de participar en un contexto determinado. Por otra parte, los modos de hacer se reconocen cuando el informante menciona la manera en la que cierto tipo de participación que realiza dentro de un contexto le permite alcanzar un resultado concreto, por ejemplo: mejorar

en la ejecución del instrumento, definir los criterios de la música que considera religiosa o moverse geográficamente de un lugar a otro. Así, con estas cuatro variables de observación se reconoce la práctica y los modos de hacer en cada relato de vida recopilado.

Ahora bien, este modelo de interpretación de los relatos, se organiza también mediante los dos ángulos de observación que plantea Giddens: las conductas estratégicas, enfocadas en cada actor de manera individual, y el análisis institucional, que se enfoca en un contexto delimitado. Estos son los dos ángulos complementarios que dan forma a los dos capítulos de resultados. Por una parte, el análisis que se centra en el actor y sus maneras de hacer (que Giddens llama conductas estratégicas) se presenta en el capítulo cuatro de esta tesis y se enfoca en los modos en los que los actores aprovechan los modos de hacer de las instituciones que los rodean para constituir sus relaciones sociales a nivel individual. El énfasis en las conductas estratégicas significa dar prioridad a los modos de hacer que cada actor emplea en contextos determinados.

Por otra parte, está el análisis institucional que se enfoca en las actividades situadas contextualmente de un grupo definido de actores. Este análisis se expone en el capítulo cinco de esta tesis y se enfoca en los dos contextos principales, que son: el religioso y el universitario. Como se dijo en el capítulo anterior, aquí el contexto implica: a) los límites contextuales (espacio-temporales) de la interacción y b) la presencia de un determinado grupo de actores que manifiestan una serie actividades determinadas en común (1984: 282).

Como se verá en los resultados de campo que se presentan en el capítulo tres y cuatro, son estas dos herramientas analíticas: la que se basa en el conjunto analítico de la práctica, la participación, el contexto y los modos de hacer, y el análisis de las conductas estratégicas y el análisis institucional que provén a los hallazgos del trabajo de campo de su estructura fundamental. Como se verá, el capítulo tres se centra en los actores y aplica entonces la idea de las conductas estratégicas. Después, el capítulo cuatro que se centra en el contexto religioso y el universitario aplica el análisis institucional. Al considerar estos dos ángulos juntos se logra una complementariedad que permite ver un rango más amplio de lo que implica la práctica musical cristianas-universitarias y las maneras de hacer que la caracterizan.

### 3.4.1. Los relatos de vida

Los relatos de vida que se exponen en el capítulo tres se construyen alrededor de seis entrevistas que emplean el primer eje de preguntas que se explicó párrafos arriba y desde el punto de análisis de las conductas estratégicas que plantea Giddens (1984), donde se considera cómo las y los actores aprovechan las maneras de hacer de las instituciones que los rodean para constituir sus actividades como músicos cristianos-universitarios. Si bien ya se explicó cómo se define el uso de la herramienta etnográfica de los relatos de vida y cómo se interpretan los datos recabados, aquí cabe terminar de perfilar cómo se seleccionaron los relatos.

Se partió de dos criterios para elegir los seis relatos. En primer lugar, se eligieron casos distintos para que el modelo sobre las maneras de hacer considere un espectro diverso de participantes. Por lo tanto, se presentan relatos de vida de actores de distinta edad, género, origen y denominación cristiana. También, se incluyen relatos de participantes que son estudiantes, maestros y egresados de la Facultad de Música. El segundo lugar, se elige los relatos con base a su capacidad para contestar las preguntas con la mayor profundidad posible. Cada relato de vida se elige dado que da la oportunidad de realizar un análisis detallado de los distintos momentos de la práctica que narra y las maneras de hacer que figuran en esos momentos. Debido a la diversidad y la diferenciación en la profundidad de los detalles es que no todos los relatos que se presentan en el capítulo tres son iguales. Al contrario, cada uno sirve para considerar distintos momentos de la práctica y distintas maneras de hacer.

A continuación, se expone a detalle cada uno de los relatos de vida elegidos:

1) Karen Córdova (1991) es originaria de Tapachula. En el momento de la entrevista cursaba el último semestre de la licenciatura en Música y es ministro de música en la congregación “Buenas nuevas” ubicada en Col. Juárez, calle Raquel Mendoza, No. 456, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

En el relato de Karen, se encuentran cinco momentos distintos de su trayectoria musical. En el relato de vida recabado, Karen habla sobre su iniciación musical durante su infancia como parte de una práctica familiar, religiosa y musical. Cuenta también sobre su ingreso al Seminario Teológico Presbiteriano, Juan R. Kempers, donde obtiene el grado de bachillerato en Música Sacra. Después, habla de su ingreso a la Facultad de Música de la UNICACH en Tuxtla Gutiérrez y ahonda sobre sus prácticas musicales cristianas-universitarias

actuales. Con este testimonio se encuentran una serie de maneras de hacer que se analizan a profundidad en el capítulo tres en la sección dedicada a Karen Córdova.

2) Dora Luz Méndez (1991), es originaria de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. En el momento de la entrevista cursaba el primer semestre de la licenciatura de Música con especialización en canto. Es cantante del coro adventista de la iglesia central localizada en la calle séptima poniente-sur 161 en la colonia El Cerrito de la capital chiapaneca.

Méndez cuenta sobre tres etapas de su práctica: su iniciación musical en el contexto religioso, su proceso de especialización musical al ingresar a la iglesia y cómo el coro ha sido parte de momentos importantes de su vida. En estos distintos momentos de la práctica que Dora comparte, se hallan otra serie de maneras de hacer que se expone en el capítulo tres en la sección titulada Dora Luz Méndez.

3) Salatiel Cruz (1981), originario de Ocozocoautla de Espinoza, Chiapas, es guitarrista y maestro de la Facultad de Música. Profesa la religión adventista del séptimo día. En el momento de la entrevista era ministro de música en la iglesia adventista que se localiza en la calle Pensil en la colonia Santa María, Tuxtla Gutiérrez. Cabe agregar que, desafortunadamente, a lo largo del proceso de elaboración de este trabajo, el maestro Salatiel Cruz falleció debido al actual problema mundial de salud relacionado con el Covid-19. Esto es una noticia que afecta de cerca no sólo al investigador, que trató con él y tuvo la fortuna de escuchar sus puntos de vista sobre la música y la religión, sino también a la comunidad universitaria, que perdió a un maestro comprometido, con una larga trayectoria musical y docente y a la comunidad religiosa en la que participaba como músico.

En el relato de vida que Salatiel comparte se abordan cuatro momentos de su práctica musical cristiana-universitaria: su iniciación musical en la infancia; su reflexión sobre algunas definiciones que considera importantes sobre la música sacra; después, el análisis de algunas distintas tradiciones y de algunos cambios que ha observado en los estilos de música que se tocan dentro de los templos; por último, habla sobre la manera en la que el estudio universitario influye en la práctica musical cristiana. Dentro de estos momentos de su práctica se encuentran algunas maneras de hacer que se exponen en el capítulo de resultados en la sección dedicada a Salatiel Cruz.

4) David Smith (1967), originario de Richmond, Virginia, Estados Unidos, es saxofonista y maestro en la Facultad de Música, en la licenciatura de Jazz y Música Popular. Ha profesado distintas denominaciones cristianas: evangélica, pentecostal y católica. En el momento de la entrevista no llegaba a tocar música a una iglesia cristiana y acababa de convertirse al catolicismo por su matrimonio. Sin embargo, la mayor parte de su vida ha profesado una religión cristiana y es desde esta experiencia cristiana que David Smith nos habla en las entrevistas y por lo que se considera su relato de vida en esta sección. Por lo tanto, aquí David Smith es tomado como un músico cristiano y el mismo no tiene ningún inconveniente ser considerado como tal, dado que lo ha sido por la mayor parte de su vida.

A su vez, en el relato de vida que comparte David, se aborda cuatro momentos de su práctica musical que es específicamente cristiana y que son: su iniciación musical en la infancia ligada a la religión cristiana; después se centra sobre su especialización musical; en seguida, cuenta sobre su experiencia destacada que vivió como músico y arreglista en la iglesia evangélica Covenant Church, en Carlton, Texas; por último, aborda su llegada a Tuxtla Gutiérrez y su entrada y participación en la Facultad de Música desde una perspectiva de la religión cristiana.

5) Erik Blanco (1988), originario de Teapa, Tabasco, es guitarrista, egresado de la carrera de Jazz y música popular con especialización en guitarra. Es uno de los ministros de música en la iglesia independiente de corriente neopentecostal, El Arca de la Amistad, que se encuentra en la dirección Av. Central Oriente. 1520, Tzocotumbak, Tuxtla Gutiérrez.

Erik narra cuatro etapas de su práctica musical cristiana-universitaria: habla, inicialmente, sobre su iniciación musical a los doce años; después puntualiza sobre su conversión al cristianismo durante el primer año de prepa y cómo su participación en la iglesia siempre fue ligada a la música; luego, cuenta sobre su viaje a Tuxtla Gutiérrez para iniciar la carrera en Jazz y música popular en la Facultad de Música; y, finalmente, habla sobre cómo define su práctica musical actual y la separación entre lo religioso y lo secular en su práctica.

6) Ignacio Macías (1984), cellista y director de coro, maestro en la licenciatura en Música de la Facultad de Música de la UNICACH. Es originario de Tlaxco, Tlaxcala, y profesa la religión adventista del séptimo día.



En el momento de la entrevista contó de su trabajo como director en la iglesia adventista que se localiza en calle séptima poniente-sur 161, en la colonia El Cerrito de Tuxtla Gutiérrez. En la trayectoria musical de Ignacio Macías se encuentran cuatro momentos destacados: se considera la iniciación musical dentro del entorno familiar y religioso; después, considera su trabajo como ministro de música y observa también sus criterios sobre la música adecuada para el contexto religioso. Dentro de esta trayectoria se encuentran otra serie de maneras de hacer que se exponen en la sección dedicada a Ignacio Macías en el siguiente capítulo.

Es con el análisis de estos seis relatos de vida que se consideran con las herramientas analíticas de la práctica y las maneras de hacer que se exponen los resultados del primer objetivo de esta tesis de analizar las maneras de hacer de las trayectorias de los músicos cristianos-universitarios. Como se verá en el capítulo tres, mientras que se emplean citas extensas en las que se ven los momentos de la práctica musical y las técnicas involucradas, predomina la voz de la investigación que se encarga de explicar y organizar la información de las entrevistas en términos de las unidades de análisis (práctica, maneras de hacer y conducta estratégica).

### **3.4.2 El contexto religioso**

Para contestar el segundo objetivo específico de la tesis que se enfoca en analizar las maneras de hacer dentro del contexto religioso, se emplean los relatos de vida de seis actores centrales y se considera el segundo eje de cuestionamientos de las entrevistas enfocado en los aspectos religiosos de su práctica. A la vez, se plantea un análisis institucional como lo define Giddens, que se enfoca en las actividades situadas contextualmente de un grupo definido de actores. Esto involucra mantenerse dentro de un límite espacio-temporal o contextual que es el de la iglesia y analizar las actividades que ahí se manifiestan. Cabe aclarar que, si bien se considera la religión como una institución, este análisis no se centra en definir a la institución en sí misma, sino en cómo influye en el hacer de un grupo de actores determinados, a partir de lo que éstos comparten mediante los relatos de vida.

Los seis actores seleccionados se agrupan en las tres distintas denominaciones religiosas cristianas que son: las denominaciones históricas (que en esta investigación incluye a un bautista y a un presbiteriano), las denominaciones bíblicas no evangélicas (que se representan

por los adventistas del séptimo día) y las denominaciones pentecostales, neopentecostales o evangélicas (en el caso de esta investigación se incluyen adeptos de las iglesias Filadelfia, Maranatha y el Arca de la Amistada) (Rivera, 2005; De la Torre *et al*, 2007; INEGI, 2010). Con los seis relatos elegidos, se observan dos ejemplos por cada denominación religiosa y cada ejemplo expone un horario semanal de trabajo como músico religioso dentro del templo. Al mantener el concepto de práctica y maneras de hacer como fundamento, aún se conserva el interés por observar el tipo de interacciones entre actores, acciones y contextos que dan forma reconocible al hacer dentro de un contexto determinado. Sin embargo, a diferencia del análisis de las conductas estratégicas, aquí el enfoque está en analizar las maneras de hacer de un contexto determinado, por lo que se hace un enfoque en las actividades que los músicos cristianos-universitarios hacen exclusivamente dentro del templo.

Para terminar de explicar cómo se llevan a cabo las observaciones sobre los modos de hacer dentro del contexto religioso, a continuación, se nombra cada uno de los actores cuyos relatos se aprovechan para exponer los modos de hacer que aparecen en el contexto religioso de cada una de las tres corrientes cristianas:

1) Para abordar el contexto musical religioso de la corriente histórica se incluyó el relato de David Gómez (presbiteriano) y el de Enoc Castellanos (bautista).

Para el caso de David el análisis se centró en su actividad como ministro de música en la iglesia presbiteriana Getsemaní, que se encuentra ubicada en la calle segunda sur poniente, en la colonia El Cerrito. David comparte las actividades que realiza como músico los cinco días a la semana que llega a participar como el ministro de música de la Iglesia. Dentro de esos cinco días tiene seis tipos distintos de participación, que son: 1) ensayar con el coro, 2) ensayar con la agrupación de alabanza, 3) ensayar con el coro infantil, 4) presentar con el coro, 5) presentar con la agrupación de alabanza, 6) presentar como piano y canto congregacional.

Para el caso de Enoc el análisis se centró en su actividad como ministro de música en la iglesia bautista Alfa y Omega que se encuentra en la calle Tamarindo sin número, en la colonia Antorcha. Enoc llega tres veces por semana y sólo tiene un tipo de participación musical: 1) presentar con piano y canto congregacional.

Dentro de estos momentos de participación se encuentran distintos modos de hacer que se exponen en los resultados y caracterizan un espectro de las posibilidades de hacer musicales dentro de dos religiones protestantes históricas en Tuxtla Gutiérrez.

2) Para abordar el contexto musical religioso de la corriente bíblica no evangélica el análisis se centró en las entrevistas de Salatiel Cruz e Ignacio Macías.

Para el caso de Salatiel Cruz la observación se enfoca en su participación como ministro de música en la iglesia adventista del séptimo día ubicada en la calle Pensil en la colonia Santa María. Asiste cuatro veces por semana y su participación musical consiste en dos prácticas que son: 1) presentar con piano y congregación y 2) coordinar las presentaciones musicales especiales de la semana.

Para el caso de Ignacio Macías, se analizó su participación en la iglesia adventista del séptimo día ubicada en la calle séptima poniente-sur 161, El Cerrito, Tuxtla Gutiérrez. Ahí él llega cuatro veces por semana y tiene dos participaciones: 1) como director de coro y 2) como maestro de coro.

Dentro de estas dos participaciones en la práctica musical cristiana-universitaria en el espacio de la corriente bíblica no evangélica, se encuentran otra serie de posibilidades de hacer distintivas que se analizan a profundidad en el capítulo cuatro en el subapartado dedicado a esta corriente cristiana.

3) Por último, se aborda el espacio musical de la corriente pentecostal (neopentecostal y otras denominaciones) con las entrevistas de Melvin Mejía (iglesia Filadelfia) y Fredy López (iglesia Maranatha).

Para el caso de Melvin Mejía se observan los cinco días por semana que llega a participar como ministro de música en la iglesia Filadelfia ubicada en la calle quinta avenida norte poniente, número 2001, en la colonia Joyo Mayyu. En ese horario realiza dos participaciones: 1) ensayo de la agrupación de alabanza y 2) presentación con la agrupación de alabanza.

Después, para el caso de Fredy López se consideran los seis días que llega a la iglesia El Arca de la Amistad, ubicada en la calle avenida central oriente, número 1520, en la colonia Tzocotumbak. Ahí, él toca como bajista en una agrupación de alabanza y tenía las dos mismas actividades que Melvin Mejía.

El análisis de estos momentos de participación de la práctica sirve para dar una visión detallada de los modos de hacer involucrados en el contexto religioso pentecostal.

Es mediante el tratamiento de estos tres contextos religiosos en los que se tratan un total de seis relatos de vida que se responde al segundo objetivo específico de este estudio que sirve para definir qué modos de hacer se encuentran dentro de las distintas prácticas musicales cristianas de acuerdo a su denominación. A diferencia de los relatos de vida que se enfocan en las conductas estratégicas, al trabajar los distintos contextos religiosos no se observan citas extensas de los informantes; más bien, predomina la voz de la investigación que se encarga de explicar y organizar la información de las entrevistas en términos del horario de actividades semanales que los actores presentan para explicar cuántas veces por semana llegan al templo y cómo participan ahí como músicos religiosos.

### **3.4.3. El contexto universitario**

Por último, para plantear la descripción de las maneras de hacer dentro del contexto universitario de los actores se utiliza el tercer eje de preguntas de los relatos de vida. De entre los relatos recopilados se eligieron cuatro relatos de actores centrales y un relato de un actor complementario. En este apartado es el único momento que se consideran observaciones de un actor complementario y esto se debe a que la práctica religiosa dentro del contexto universitario implica el hacer de una población minoritaria. También, se mantiene el análisis institucional que se define por la delimitación del hacer dentro de un espacio-tiempo o contexto determinado, en este caso la Facultad de Música de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Nuevamente, es importante subrayar que el análisis no pretende desplegar un estudio sobre la institución universitaria en sí, sino en cómo influye en el hacer de un grupo de actores determinados, a partir de lo que éstos comparten mediante los relatos de vida.

Por ende, para llevar a cabo estas observaciones se mantienen las mismas variables de observar la práctica y las maneras de hacer. Sin embargo, aquí el enfoque está en los modos de hacer de los actores centrales dentro del contexto universitario; es decir, se trata de definir cómo el proceso de especialización académica se relaciona con su práctica musical.

En esta sección de análisis se reutilizan los testimonios de Karen Córdova, Erik Blanco, Salatiel Cruz y David Smith, que se exponen en la consideración de las conductas estratégicas. Esta decisión se da porque sucede que estos tres actores ya han narrado el panorama del hacer en relación con la universidad de manera clara y sucinta. Por lo tanto, aquí se da una segunda mirada a sus relatos para exponer los distintos tipos de participación que hay en el contexto

universitario y las distintas maneras de hacer que de estas derivan. Posteriormente, se suma a estas observaciones la entrevista complementaria del maestro Pavel Díaz e Israel Moreno que expone también con gran claridad ciertas características de la participación de los músicos cristianos en el espacio universitario.

Es entonces, mediante los testimonios de estos cinco informantes que se responde al tercer y último objetivo específico de la tesis para describir los modos de hacer característicos del contexto universitario de los músicos cristianos-universitarios de la Facultad de Música de la UNICACH.

## Capítulo 4. Los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios

En este capítulo se responde al primer objetivo específico de esta tesis al observar los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios a un nivel individual. Por lo tanto, se centra en seis relatos de vida que consideran el periodo de tiempo que cada actor ha sostenido su práctica musical, desde el inicio de su práctica hasta el momento actual. Así, se observan momentos en los que los actores son universitarios, pero también momentos anteriores en los que estos mismos actores aún no ingresaban a la Facultad o momentos posteriores en los que los actores son egresados. A su vez, estos músicos son de distinta edad, género, origen y denominación cristiana. También, son relatos que consideran a estudiantes, maestros y egresados de la Facultad de Música.

Este primer objetivo de estudio, que se centra en el ángulo de las conductas estratégicas, permite observar cómo las y los actores involucrados se apropian de maneras de hacer distintivas a las que tienen acceso por participar en una práctica musical, religiosa y universitaria. Así, al observar la manera en la que cada actor participa, se plantea un primer análisis mediante el que se reconocen las actividades que cada uno de los actores emplea en relación a su participación como músicos cristianos-universitarios.

Con el subsiguiente análisis, se espera brindar un análisis cualitativo con el que se puede llegar a entender la práctica musical cristiana-universitaria mediante los modos de hacer que estos actores han empleado a lo largo de su participación como músicos en una iglesia y su subsiguiente especialización en un contexto universitario. A la vez, con esta presentación de resultados se podrá llegar a un conocimiento, no sólo de los distintos contextos en los que estos actores participan, sino también de cómo esta participación ha moldeado sus vidas y sus experiencias cotidianas. Trabajar con los relatos de vida nos da un íntimo acceso a cómo cada actor ha vivido su vida a lado de la música y la religión y es por esta razón que los siguientes hallazgos son tan importantes: nos permiten conocer de cerca cómo un músico religioso especializado participa en su iglesia y cómo persigue una carrera musical a lo largo de los años.

Mediante estos testimonios que se presentan organizados bajo el nombre propio de cada actor y a nivel individual se podrá ver también cómo las y los actores involucrados, de

acuerdo a su contexto geográfico y temporal, encuentran distintas posibilidades de hacer como músicos religiosos especializados y cómo se apropian de distintos modos de hacer. Así es como se plantea un primer reconocimiento de algunos los esquemas generalizados de hacer que cada actor emplea en contextos determinados. Al ser un estudio cualitativo, se analiza la participación y maneras de hacer narradas en primera persona de los actores entrevistados. Sin embargo, consecuente con el marco teórico y metodológico, el enfoque no está en llegar a un mayor entendimiento de los actores, sino de la práctica en la que participan.

Al concluir el análisis de los seis relatos, se presenta un listado con todas las maneras de hacer halladas y un comentario final que acentúa el significado de los hallazgos en tanto medios para conocer a profundidad a este grupo de músicos religiosos de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas que representa un nicho particular de la diversidad religiosa en el panorama cultural-musical de esta región.

#### **4.1. Karen Córdova**

Karen Córdova nació el 30 de marzo de 1989 en Tapachula, en una familia que profesa la religión presbiteriana. En el momento de la primera entrevista, en septiembre del 2018, ella se encontraba cursando el noveno semestre de la licenciatura en Música con especialización en piano. Desde su infancia, el contexto familiar y el religioso estuvieron relacionados: “Para nosotros es bastante importante lo que es la familia y como estamos juntos también en la iglesia es bastante fuerte el lazo familiar” (K. Córdova, entrevista personal, 2018). Dentro de la práctica religiosa presbiteriana de Tapachula en el que Karen participó, la práctica musical fue una actividad constante que se entrelazó con la actividad familiar. Como ejemplo, Karen destaca lo siguiente sobre su madre: “En la iglesia siempre ha apoyado, si no es en el coro es en algún tipo de apoyo musical. Pero sí, siempre ha estado presente en la música, ha estado bastante presente” (K. Córdova, entrevista personal, 2018). Así mismo, de los cuatro hermanos que tiene (tres mujeres y un hombre), dos de ellas están en el coro y el hermano toca la guitarra. Karen lo explica de la siguiente manera: “(...) mis otras dos hermanas sí están en el coro también. Mi hermano aprendió a tocar la guitarra y participó en algún tiempo en el ministerio de alabanza<sup>10</sup> de ahí de la iglesia” (K. Córdova, entrevista personal, 2018). Karen inició a cantar a los nueve años en el coro infantil de la iglesia y a los 12 años se unió al coro

---

<sup>10</sup> El ministerio de alabanza refiere a una agrupación musical de la iglesia.

principal donde llegó a ensayar constantemente y a hacer presentaciones junto con sus hermanas, primas y madre. Con esta primera parte de la trayectoria musical de Karen, es posible observar un modo de hacer que relaciona la convivencia familiar con la práctica musical y religiosa. Es decir, la participación musical durante la infancia y adolescencia de Karen en el contexto religioso presbiteriano de Tapachula une a actores familiares (madre, hermanos y primos) con la práctica musical, principalmente enfocada al canto coral y religioso. También se observa que hay dos modos de participación musical dentro de la iglesia de Karen uno es el ministerio de alabanza donde el hermano tocó guitarra una temporada y el otro es el coro donde la cantante participa junto con otros familiares.

Se encontró también que cuando Karen participa en el coro de la iglesia genera lazos afectivos mediante una manera de hacer determinada. Por ejemplo, Karen explica la diferencia que existe en el tipo de afectividad que se da entre los participantes del coro de la iglesia con el coro de la Facultad de Música:

Aquí [en la universidad] se lleva la materia de coro. Pero digamos que no tenemos ese mismo vínculo entre todos los integrantes, porque como es una materia, todos llegamos por obligación. Entonces no compartimos cosas con los demás alumnos. Uno llega canta y cumple y ya. Y se forman vínculos, pero en grupos más pequeños. En el caso de la iglesia no, porque compartimos más cosas, ya nos conocemos, el vínculo se hace extenso a todos. Entonces se llega a considerar como una familia, digamos. Como una familia dentro de esa organización y ya no se hace por obligación, sino que por compromiso y convicción propia de querer hacer esto, ser parte de un coro. Entonces, el lazo afectivo es más fuerte. Por esa razón se puede integrar más las voces, se siente, se transmite esa unidad (K. Córdova, entrevista, 2018).

Aquí se puede observar que esa participación conjunta en el coro en el contexto religioso genera lazos de afectividad que van más allá del mero compromiso y obligación, como sucede con el coro universitario. Por lo tanto, en la práctica musical de Karen se encuentra también una manera de hacer que promueve la afectividad, en tanto que refiere a la manera en la que los integrantes del coro generan lazos afectivos que resultan de la constancia de los ensayos y el compromiso con la participación en el coro.

Otro momento destacado que relata Karen es su ingreso al Seminario Teológico Presbiteriano Dr. Juan R. Kempers, donde entra a estudiar el bachillerato en Música Sacra al



terminar la preparatoria, a la edad de dieciocho años. A decir de Karen, el seminario al que se inscribió ofrece dos líneas de estudio:

[...] como licenciado predicador (o en teología) o bachillerato en música sacra. Los licenciados en teología son los que van para pastores, obreros, misioneros y todo eso. El bachillerato en música sacra, nosotros nos dedicamos a acompañar el canto congregacional. Estar a cargo de todo lo que tiene que ver con la alabanza; la alabanza de forma musical (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Anteriormente, la madre de Karen ya había cursado el mismo programa en música sacra: “cuando nosotros estábamos en la prepa ella decidió entrar al seminario. Entonces ella también es ministro de música, junto con una de mis primas” (K. Córdova, entrevista, 2018). Se observa entonces que esa elección para lograr una especialización musical ya la había hecho antes su madre y su prima. En este momento de la práctica de Karen se encuentra un modo de hacer que involucra la especialización musical en el contexto religioso, dado que ofrece un entrenamiento musical especial.

Un semestre después de que ella ingresara al bachillerato en Música Sacra, el seminario anuncia que se mudará a Berriozábal. En ese momento, Karen decide ingresar al seminario de tiempo completo y viajar hacia Berriozábal para continuar sus estudios. Aquí inicia una segunda etapa en la trayectoria musical de Karen. En la siguiente cita, la pianista presbiteriana explica el cambio de asistir sólo por una parte del día a entrar de tiempo completo al internado del Seminario Teológico Presbiteriano Dr. Juan R. Kempers:

Al principio no muy quería. Sabía cómo funcionaba la escuela, de ser externa, yo sólo iba a la escuela y me regresaba a mi casa. Entonces sabía cómo funcionaba de manera interna porque mis compañeros me platicaban. Entonces dije bueno no voy a estar tan mal, ya tengo mis compañeros, ya los conozco y voy a estar en la escuela. No lo vi tan mal y entonces fue que decidí venir a Berriozábal con la escuela (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Aquí se observa que haber conocido antes el seminario de manera externa y a otros estudiantes que sí estaban de tiempo completo en el internado y que le permitían saber cómo era, animó a Karen a ingresar y emprender el viaje de Tapachula a Berriozábal. Es importante de considerar que, como se destacó arriba, ya antes la madre y la prima de la cantante habían estudiado allí y

esto también alentó su ingreso al internado. Al ingresar, Karen inicia una rutina fija de actividades: “Por las mañanas son las clases, por las tardes hay actividades en conjunto como escuela completa. Teníamos horarios de comida, actividades devocionales, limpieza de la escuela y las horas de práctica [ensayo musical]” (K. Córdova, entrevista personal, 2018). Tocaban música clásica para ensayar técnica y música del himnario presbiteriano para presentar durante las misas u otras actividades de la iglesia. En esta segunda faceta de la trayectoria musical de Karen se encuentran dos maneras de hacer más: una manera de hacer que permite la movilidad geográfica cuando Karen se muda de Tapachula a Berriozábal y también una manera de hacer que involucra una rutina de trabajo, que refiere a la manera en la que la rutina que sigue en el seminario le sirve para su desarrollo musical. Con estas maneras de hacer están relacionados también un cambio de actores sociales que pasa del ambiente familiar al ambiente del internado con los compañeros de estudio de Karen y un cambio de contexto que va, como ya se señaló, de Tapachula a Berriozábal.

Este nuevo panorama de internado en el seminario, le permite a Karen otras posibilidades de participación nuevas. Después del segundo semestre, cuando Karen logra mayor destreza musical, inicia su trabajo social sirviendo como ministro de música<sup>11</sup> en distintas iglesias y congregaciones presbiterianas.<sup>12</sup> De esa manera, al participar en la práctica musical cristiana presbiteriana como ministro de música, la pianista de Tapachula tiene la oportunidad de conocer distintos municipios del centro y la zona altos de Chiapas. Karen señala:

Cuando estaba en Tapachula, estuve seis meses en una congregación en una colonia de ahí de Tapachula. Cuando me cambié a Berriozábal estuve acompañando a alguien primero y luego ya me asignaron a ese campo. Estuve un año en la Ranchería La Caridad, entre Tuxtla y Berriozábal. De ahí estuve un semestre más en una congregación Albania Alta (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Así, al participar en la práctica musical religiosa presbiteriana Karen tiene la posibilidad de tocar en distintos escenarios, es decir un modo de hacer que involucra la movilidad geográfica

---

<sup>11</sup> Ministro de música refiere a la persona encargada de conducir los cantos en la iglesia y elegir la música apropiada para el culto.

<sup>12</sup> La diferencia entre iglesia, congregación y misión refiere al tamaño y autonomía de una agrupación presbiteriana. La iglesia es la más grande y es la que luego puede tener congregaciones. Una congregación depende de una iglesia y tiene sus fondos gracias a ella. Por otro lado, una misión es aún más pequeña que una congregación.

y que implica también una manera de hacer que diversifica los escenarios en los que interpreta música en el contexto religioso. Participar como ministro de música facilita los viajes a distintos lugares dado que cuando una iglesia o una congregación solicita a un ministro, debe poder facilitar los recursos para que este llegue. Como destaca Karen, el solicitante debe poder brindar al ministro:

[...] hospedaje, alimentación durante el fin de semana y algún apoyo económico para los estudios. Esa es la condición. Si están en la posibilidad, lo aceptan; si no, se llega a un trato. No podemos darle hospedaje, pero estamos muy cerca. Entonces ya viaja y llega a la actividad (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Así, se reitera que en la práctica musical cristiana en la que Karen participa en el contexto de un seminario presbiteriano ubicado en Berriozábal, ella aprovecha la manera de hacer que facilita la movilidad geográfica y otra manera de hacer que involucra la diversificación de escenarios de interpretación musical en el contexto religioso.

Otro momento destacado en la trayectoria musical de Karen se encuentra en su participación como ministro de música en una iglesia presbiteriana llamada Albania Alta, en una colonia al norte de Tuxtla Gutiérrez. Este es una colonia predominantemente tseltal y de especial importancia en la trayectoria de Karen. Cuando ella egresó del bachillerato en Música Sacra, la iglesia de Albania Alta la contrató como ministro de música por el periodo de seis meses. En ese periodo Karen dirigió el coro y realizó una armonización<sup>13</sup> de la partitura de un himnario para ajustarla a la traducción en lengua tseltal. También, trabajó con un coro de cincuenta a sesenta personas. Al hablar sobre este momento, Karen destaca. Que esa iglesia de la colonia Albania Alta, era especialmente grande. También, destaca lo siguiente sobre su participación musical en Albania Alta: “Me gustó mucho la experiencia de estar con hermanos indígenas. Por la forma en que trabajan, por el trato que te dan. Me gustó mucho. Entonces en ese momento yo dije yo quiero trabajar con ellos. Formar un coro. Me gustó muchísimo” (K. Córdova, entrevista personal, 2018). Con este momento de la práctica musical cristiana de Karen observamos que la práctica también da un modo de hacer que le permite desarrollar su creatividad musical. Esto implica la posibilidad de armonizar la adaptación de un himno

---

<sup>13</sup> Al referir que Karen realizó una armonización se indica que trabajo en el ajuste armónico y rítmico de una canción para ajustarlo a otro estilo o en este caso para ajustarlo a un cambio de idioma que va del castellano al tseltal.

presbiteriano del castellano al tseltal y hacerse cargo de la dirección de un coro de más de cincuenta personas. Al preguntar a Karen sobre el trabajo que realizó como directora de coro ella responde:

Es distinto porque no sólo se dedica uno a la voz que canta, sino que es escuchar todas las voces al mismo tiempo y estar pendiente de la música también. Entonces es como ampliar los sentidos para estar pendiente de que salga bien. No sé. Es estudiar, dedicar tiempo para estudiar realmente las partituras que se están poniendo. Aprenderte las cuatro voces para poder enseñarlas (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Con lo que se ejemplifica en esta cita se concluye que la actividad musical que Karen sostuvo como ministro de música en las iglesias y congregaciones presbiterianas a las que asistió por dos años y medio le permitieron, no sólo una manera de especialización musical y una práctica que le permitía movilidad y diversificación de escenarios, sino que también le da la posibilidad de practicar su creatividad musical al armonizar canciones y dirigir coros.

Para graduarse del seminario Karen escribió una tesina sobre la alabanza musical en el estado de Chiapas. En ese trabajo ella presenta un argumento para la apertura del uso instrumental en la alabanza. Karen señala que la tradición presbiteriana ha impuesto una limitación a los instrumentos admitidos en la iglesia:

Ciertos instrumentos no estaban permitidos para la iglesia y esa idea ha continuado hasta ahora, el siglo XX y parte del XXI. Ahora han iniciado con esa apertura de mente. Entonces nuestra labor ahí, es decir, los instrumentos no son malos. Todos los instrumentos, Dios nos ha dado la inteligencia de crear instrumentos nuevos. En la biblia hay pasajes donde habla como Dios es el creador de la música y ha otorgado al hombre ese don de poder usarla, poder trabajarlas para un bien. Entonces yo hablé de eso. Si aquí en Chiapas es la marimba el instrumento dominante, nosotros podemos tocar las alabanzas con marimba. O sea, adaptar al lugar la alabanza, con las posibilidades que tengamos a la mano (K. Córdova, entrevista, 2018).

Con esta cita se ejemplifica también un aspecto de la práctica de Karen en la que se trabaja con una clara postura de las posibilidades musicales que ella espera de la música sacra de la iglesia presbiteriana y aboga por la apertura de instrumentos. Por lo tanto, como parte de las maneras de hacer que se encuentran dentro de la práctica musical cristiana de Karen está también la manera de hacer que involucra el desarrollo de criterios de selección de instrumentos. Como se

observa aquí, la práctica musical no sólo es ejecución, también involucra la consideración de una serie de criterios o formas de pensar que guían y definen la selección de la música adecuada para el contexto religioso.

Otro punto destacado del relato de Karen es el momento de su ingreso a la Facultad de Música, a los veintidós años, para cursar la licenciatura de Música con especialización en piano. Karen señala que entrar a la universidad fue un gran cambio:

[...] y si fue una buena decisión porque lo que vi en tres años en el seminario yo lo vi aquí en un semestre de propedéutico. Entonces sí me sorprendió y dije, ay no pues sí, me falta muchísimo y me animó más de alguna forma. Para mí es un nivelazo el que tenía aquí la escuela y tiene ese prestigio de ser una de las mejores. Entonces el haber quedado en la licenciatura fue muy bueno para mí. Me puse muy contenta por eso. Y ahí es donde entendí. Bueno por algo se movió la escuela para que yo pudiera entrar aquí (K. Córdova, entrevista, 2018).

En este momento de la práctica musical cristiana de Karen se encuentra otra manera de hacer que involucra especialización en el contexto universitario, a través de su ingreso a la Facultad de Música. Se observa que mediante la especialización universitaria ella mejora su destreza musical. También, al participar en la práctica musical universitaria, no sólo mejora su nivel musical, sino que también encuentra nuevos contextos donde tocar:

Cuando estábamos en el seminario tocábamos también piezas clásicas. Entonces por cuestión de técnica tocábamos las piezas clásicas y como herramienta de trabajo teníamos también el himnario. Entonces tocábamos piezas del himnario, himnos, y piezas de música clásica. Eso se combinaba y a la hora de hacer recitales públicos en la escuela tocábamos de ambos. Entonces de alguna forma es una comparación, pero no se compara con los espacios que otorgan aquí en la escuela. En el auditorio, ¿cuándo yo iba a tocar en un auditorio?, no. Cuando íbamos a las casas de las culturas, en escuelas primarias. Todos son lugares distintos, es una sensación distinta tocar en la iglesia que tocar con gente que uno no conoce (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Con esta cita se encuentra también que la práctica musical de Karen al ingresar a la universidad también cambia en tanto que tiene acceso a nuevos escenarios, como auditorios en los que ella presenta. También se encuentra que al tocar en distintos escenarios se da un cambio en su seguridad como interprete musical. Karen explica, por ejemplo, que ella se siente más segura

tocando en escenarios religiosos dado que es un espacio al que ha estado en contacto desde pequeña, en contraste con los escenarios que encuentra en la universidad en los que se observan aspectos técnicos de la música. Karen destaca que es más difícil tocar en el espacio universitario dado que no está en la zona de confort a la que está acostumbrada:

[...] y de alguna forma es distinto porque no estás en la zona de confort de la que estoy acostumbrada. Yo toco en la iglesia y no me pone nerviosa. Puedo enseñar los cantos a los demás y todo, pero me cambian de lugar y me ponen al frente de un auditorio sí me pone nerviosa, entonces tengo que trabajar el doble para dominar eso (K. Córdova, entrevista personal, 2018).

Así, por último, en esta cita se observa que la posibilidad de diversificar los escenarios para interpretar también implica distintas exigencias musicales. Por lo tanto, se destaca la manera de hacer que involucra la diversificación de escenarios en el contexto universitario y la diversificación de exigencias en los distintos escenarios.

En resumen, en el caso de la trayectoria musical de Karen, se encuentran ocho maneras de hacer. En primer lugar, está el modo de hacer que une la práctica religiosa con la musical y la familiar. Esta manera de hacer refiere al momento en el que Karen en su infancia une su práctica musical en el coro, con su participación en la iglesia presbiteriana y con su familia, al cantar junto con sus hermanas, primas y madre.

En segundo lugar, se encuentra la manera de hacer que promueve la afectividad al observar cómo la participación de Karen en el coro presbiteriano desde pequeña es una actividad en equipo en el que el lazo afectivo se extiende a todos los participantes.

En tercer lugar, está el modo de hacer que lleva a la especialización musical en el contexto religioso, cuando Karen entra al Seminario. Aquí ella comienza a incrementar sus conocimientos musicales y participa en una serie de actividades cotidianas en las que se incluye siempre la práctica musical.

En cuarto lugar, está la manera de hacer que permite la movilidad geográfica y a manera de hacer que posibilita la diversificación de los escenarios de trabajo musical en el contexto religioso. Con el Seminario presbiteriano ella viaja de Tapachula a Berriozábal y luego a Tuxtla. Pero no se limita a estos espacios, sino que también ejerce como ministro en iglesias en colonias periféricas de Tapachula y de Tuxtla Gutiérrez.

En quinto lugar, se encuentra el modo de hacer que permite la creatividad musical, dado que dentro de la práctica cristiana musical Karen tiene la capacidad de dirigir un coro y de armonizar himnos con sus propios aportes creativos.

En sexto lugar, se encuentra también el modo de hacer que lleva a la especialización en el contexto universitaria que es cuando cursa el primer semestre del curso preuniversitario en la Facultad de Música. Como destaca Karen, ella aprendió en ese lapso de tiempo lo mismo que vio en los tres años de bachillerato en Música Sacra.

La séptima y octava manera de hacer permite la diversificación de escenarios para interpretar en el contexto universitario y las distintas exigencias que puede significar cada distinto escenario. Esto se ejemplifica con el momento en el que Karen, al ingresar a la universidad, comenzó a tocar piano en auditorios en contextos culturales que eran distintos al contexto religioso. Esos nuevos espacios culturales le exigen el doble de esfuerzo, para dominar la ejecución técnica y los nervios del espacio poco común.

#### **4.2. Dora Luz Méndez**

La cantante Dora Luz Méndez nació en 1990 en Tuxtla Gutiérrez. En el momento de la entrevista, en octubre del 2018, cursaba el tercer semestre del propedéutico para la carrera de canto de la Facultad de Música de la UNICACH. Dentro del relato de vida que Dora compartió se especifica que ella no nació en una familia que profesaba la religión adventista, sino que se convierte, durante su niñez, cuando ella tiene 10 años:

Mi mamá mis hermanos y yo llegamos a la iglesia adventista cuando yo tenía 10 años. Yo ya antes deseaba tocar piano, pero no había tenido oportunidad. Pero cuando llegué a la iglesia, la iglesia siempre fue muy bendecida en el aspecto musical y siempre ha habido un pianista que sabe y alguien que dirija el coro. En ese momento me comenzó a llamar mucho la atención la música y yo a los diez o doce años empecé a cantar. Cuando yo cumplí quince años inició en la iglesia este plan de comenzar el coro de manera formal. Y desde el primer ensayo yo estuve ahí (D. Méndez, entrevista personal, 2018).

Con esta cita se encuentra con claridad que una de las razones por las que Dora agradece la conversión a la religión adventista es por el acceso a la práctica musical religiosa que le da. La cantante tuxtleca, rápidamente reconoce que la participación religiosa puede significar también

una participación musical. Por lo tanto, en esta primera parte de la práctica musical cristiana de Dora, se encuentra la manera de hacer que une la práctica religiosa con la práctica musical. En contraste con el relato de Karen es importante notar que aquí el interés musical no involucró a toda la familia, sino que fue Dora que tomó gusto al canto de manera independiente.

Después de la conversión y los primeros ensayos musicales, Dora comienza a dedicarse más a la música. Ella explica su creciente participación como corista de la siguiente manera:

Cuando inicia el coro en la congregación comienzo a llegar a todos los ensayos. Como a mí me gustaba la música, al llegar al coro se abrió mi entendimiento. Descubres que no sólo cantas tu solita. La armonía, la adoración, es totalmente diferente. Una cosa es escuchar un coro, pero cantar dentro de un coro, sentir que eres parte de esa masa es algo que te mueve. Bueno, por lo menos a mí. Yo amo los coros, pero al coro de nuestra iglesia le tengo un cariño muy grande (D. Méndez, entrevista personal, 2018).

Esta cita muestra que, participar en el coro de la iglesia adventista fue un momento en el que la cantante encontró una oportunidad de ensayar música con mayor constancia. A la vez, ese nuevo conocimiento y esa nueva participación musical implicó encontrar una actividad que ama. Por lo tanto, en el inicio de la práctica musical cristiana adventista de Dora Méndez, también se encuentran las maneras de hacer que la llevan a la iniciación coral. Esto refiere a la manera en la que, al participar en el coro de la iglesia adventista, le da la oportunidad de desarrollar el gusto a participar en el coro y conocer desde dentro la interpretación musical coral.

En el relato de Dora se observa también cómo toma un camino dentro de su práctica musical religiosa que la conduce hacia la especialización musical. La posibilidad de esta especialización musical en el contexto religioso se da, en parte, por la llegada del maestro Ignacio Macías, que también es profesor en la Facultad de Música y de la maestra de canto y cantante soprano Arline Peña. Dora destaca lo siguiente sobre la influencia de estos dos maestros en el coro: “Llega el maestro Ignacio, que, si no mal recuerdo estaba recién casado con su esposa, Arline, que también es cantante. Y pues empiezan a enseñar más técnica grupal” (D. Méndez, entrevista persona, 2018). En especial, la relación que Dora inicia con Arline Peña provoca un momento de especialización musical destacado. Dora mantuvo clases de canto semanales con la maestra Arline y también asistió, en compañía de ella, a cursos especializados.



Esto sucede cuando la maestra Arline le recomienda a Dora tomar clases con el maestro Armando Mora, que vive en Xalapa y que cursó la licenciatura de música en la escuela Julliard de Nueva York.

Dora precisa que el maestro Mora: “ha hecho operas en Xalapa y ha tocado en Bellas Artes. Pero además de eso, es muy buen maestro; para dar ejemplos y corregir” (D. Méndez, entrevista persona, 2018). La cantante adventista narra el momento en el que Arline le recomienda las clases con el maestro Mora de la siguiente manera:

Oye, es que este maestro es muy bueno, deberíamos de ir porque hace cursos de verano intensivos. En ese tiempo los hacía en verano y en diciembre. Entonces ya para esto nos organizamos, mandamos nuestra solicitud, nos aceptan y nos vamos un verano las dos. Entonces así fue como yo empecé a cantar con más técnica. [...] Yo he llevado seis o siete cursos con este maestro que es genial (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

Para asistir a este curso Dora viajó junto con su maestra a Xalapa. Este momento también se destaca como una manera de hacer que implica la especialización musical y la movilidad geográfica. Como se observa, en la trayectoria musical de Dora, la especialización es central. Incluso, Dora destaca lo siguiente sobre la especialización musical a la que tuvo acceso como cantante adventista: “Todo esto es cómo yo llegué a la música y al canto más académico. Todo se dio dentro del coro de la iglesia. [...] Así es como yo conocí la música académica y pude entrar a este mundo del canto y que aún me falta muchísimo” (D. Méndez, entrevista persona, 2018). Vemos entonces que dentro de la práctica musical cristiana adventista de Dora se da también el modo de hacer que le permite la especialización musical en el contexto religioso y a la vez el modo de hacer que posibilita la movilidad geográfica, en este caso para la especialización musical. En estas dos maneras de hacer es importante considerar el papel que juegan dos actores más que son Ignacio Macías y Arline Peña que son dos músicos y maestros adventistas destacados que promueven el desarrollo musical de Dora

Otro momento de la práctica musical de Dora que cabe analizar aquí es el de la larga participación que ha mantenido en el coro. En esta participación la cantante tuxtleca conoció a su esposo y actualmente sus hijos también cantan ahí. En este sentido, para Dora el coro adventista ha sido parte fundamental en su vida. Ella lo explica de la siguiente manera:

[...] yo me caso con alguien de nuestra iglesia y que también es miembro de los fundadores del coro. Él y su papá cantaban en el coro. Entonces para mí el coro tiene muchas cosas en mi vida. Cuando nosotros nos casamos invitamos a todo el coro de la iglesia con todo y familias y cantaron en la recepción (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

En esta cita se observa que en su participación coral religiosa ha generado un lazo afectivo que se relaciona con el inicio de una familia. Esta relación de Dora con el coro va aún más lejos. La cantante explica el fuerte lazo afectivo que siente por el coro:

Es otra cosa. Es... “Incluso cuando no he estado cantando y lo escucho en la iglesia, ay, no sé, son entre una sensación en el corazón, algo físico”. Es... te digo, yo le tengo mucho cariño al coro y a ese en especial. O sea, si estoy en la música es por ellos. Mi esposo y yo nos empezamos a llevar en una relación ahí. O sea, en mi caso es mucho más complejo y profundo porque ahí estuve embarazada de mis tres hijos. Ahí nacieron. Yo te puedo decir que, en las cantatas de diciembre –que cada año se trata de armar una cantata navideña– en algunas ocasiones tuve la oportunidad de tener unos solos y yo te puedo decir que los niños estaban patada y patada en la panza. Yo estaba cantando en frente y estos vuelta y vuelta. Yo te puedo decir que estaban los pequeñitos en el porta bebé en los ensayos de coro, a las 8 o 9 de la noche con la música a todo lo que da por el ensayo y los niños no se despertaban. Estaban tan acostumbrados a eso. Y hasta ahorita yo siento que la música ha sido parte de mi vida y mi familia. De mi familia ya que yo soy mamá y tengo hijos. Tengo tres varones de esos tres niños uno de ellos tiene autismo y yo te puedo decir que la música a él lo tranquiliza mucho. Cuando él está de malas, cuando su autismo es muy leve. Hay veces que se pone de malas o en la noche no quiere dormir, pero tú le pones música y ya se tranquiliza, ya no tiene problemas. Entonces yo le debo mucho mucho al coro de la iglesia y a la música (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

Aquí el aspecto afectivo de la participación en el coro queda mucho mejor dilucidado. Participar en el coro religioso significó para Dora la posibilidad de conocer a su esposo. También vive el proceso de embarazo cantando en el coro, y también el proceso de la crianza de los hijos. En este sentido, esta parte de la trayectoria musical de Dora se encuentra la manera de hacer que promueve los lazos afectivos en la que nuevamente la constancia en la participación del coro y el gusto por el canto genera relaciones emotivas que se asemejan a los lazos familiares y se entretajan con éstos.

Dora aún da unos señalamientos más sobre su participación en el coro de la iglesia contrastándolo con el coro de la universidad:

No es lo mismo por algo que tienes que hacer por obligación que cuando lo haces porque es algo que te gusta, porque es parte de tu ministerio dentro de la iglesia, de devolverle a Dios parte de lo que él te da. Por eso para nada es lo mismo que en el coro universitario (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

En esta cita la cantante marca una clara diferenciación entre una actividad que es obligatoria como la universitaria a una actividad que es por elección, como la religiosa. Dora ahonda en esta diferenciación:

Yo te puedo decir que el coro de mi iglesia tiene incluso mejor nivel que el coro universitario del propedéutico. Y yo así de qué, por qué no se aplican estos chavos y todos leen. Entonces es como una frustración dentro de mí. Que digo no, pues no es lo mismo cuando lo haces porque es una materia que tienes que cubrir que cuando lo haces porque es algo que te gusta y lo ves como un servicio, como tu ministerio dentro de la iglesia, no, como devolverle a Dios parte de lo que él te da. Entonces para nada es lo mismo (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

Aquí se observa que, para Dora, la participación en el coro religioso, que es voluntario y se hace por gusto, es más satisfactorio que al participar en el coro universitario. Aún más, al participar como cantante en el contexto religioso Dora adquiere satisfacción que se relaciona con el nivel de destreza que tiene el coro adventista. Por lo tanto, en esta parte de la trayectoria de Dora se encuentra el modo de hacer de la satisfacción por la ejecución musical, esto quiere decir que Dora, como cantante con un proceso de especialización, aprecia la constancia y el nivel de ejecución del coro de su iglesia.

Actualmente, Dora lleva el coro infantil de la iglesia donde trabaja con niños de cuatro a diez años:

Mira, como es un coro de iglesia hay veces que tienes niños chiquititos que se mueren de ganas por cantar y no les puedes decir que no. Entonces tengo niños hasta de cuatro años que apenas y hablan, pero ahí están. Son los que no falta de repente porque son los que más fastidian a los papás. Y es hasta donde aguanten porque empiezan a ser adolescentes y ya no quieren cantar. Los más grandes que tengo tienen 10 años. [...] Ensayamos los viernes por la tarde (D. Méndez, entrevista persona, 2018).

En esta cita se ve que Dora también participa dando clases a la agrupación infantil de la iglesia. Se encuentra entonces un modo de hacer que involucra la enseñanza musical infantil que en este caso se enfoca en un amplio grupo de niños. Es una práctica constante que es también voluntario y que es parte del hacer musical cotidiano de Dora.

Al considerar todos los momentos anteriores de la trayectoria musical de Dora se observa una práctica musical cristiana-universitaria donde resaltan seis maneras de hacer relacionadas con la práctica musical cristiana-universitaria.

En primer lugar, está nuevamente la manera de hacer que genera lazos afectivos, ya que Dora narra que conoce a su esposo en el coro, que el coro toca en su boda, que ha cantado en ese coro desde que inició su práctica adventista a los diez años y que actualmente sus hijos pequeños también comienzan a aprender canto.

El segundo modo de hacer es el que lleva a la iniciación al canto coral, y que refiere a la oportunidad de participar en un coro que Dora aprovecha al ingresar a la iglesia adventista.

La tercera manera de hacer es la que lleva a la especialización musical en el contexto religioso. Esta refiere el momento de aprendizaje que la cantante tuxtleca cursa al tomar clases con Ignacio Macías y Arline Peña.

Después, está el modo de hacer que permite la movilidad geográfica para la especialización musical. Éste se encuentra en el momento en el que Dora comienza a tomar clases con Arline y juntas deciden viajara a Xalapa para tomar clases con el maestro egresado de la destacada escuela de música Julliard, Armando Mora.

La quinta manera de hacer es la que permite alcanzar la satisfacción en la ejecución musical en la que Dora deriva un gusto especial por su participación y sus logros como cantante y parte del coro.

Por último, el sexto modo de hacer es el de la enseñanza de canto coral, en la que Dora aprovecha sus conocimientos adquiridos para iniciar al grupo infantil de la iglesia a las técnicas del canto coral.

### **4.3. Salatiel Cruz**

Salatiel Cruz nació en Ocozocoautla de Espinoza, Chiapas, en 1982. En el momento de la entrevista imparte clases en la licenciatura en Música de la Facultad de Música. Se especializa

en guitarra, pero también da clase de Entrenamiento Auditivo, Solfeo, Armonía y Contrapunto, entre otras. Cuando participa en la iglesia, Salatiel por lo general toca el piano en lugar de la guitarra que es su instrumento principal. Del relato de vida que Salatiel comparte se observa, en primera instancia, que siempre ha estado en contacto con la música:

Mi primer acercamiento con la música fue de muy muy pequeño. Te puedo decir desde que tengo uso de razón. ¿Por qué?, porque vengo de una familia de músicos que asciende a mi abuelo o mi bisabuelo incluso. Entonces, este, mi abuelo era guitarrista, era marimbista y por ende pues mi papá, todos mis tíos, la familia, no. Entonces, este, digamos el acercamiento a la música fue desde muy pequeño. Yo empecé a tocar la guitarra a los 5 años de edad. Entonces, haz de cuenta que el acercamiento con la música ha sido parte de una vida cotidiana o sea no fue necesario ir a ninguna escuela, sino de casa. Era de estar cantando, ir tocando el instrumento. Mi hermana también cantaba y bueno vamos a cantar a dos voces y la guitarra y luego empecé a estudiar marimba y piano a los 8 años de edad y pues se volvió parte de mi vida, ¿no? Entonces ya una rutina de la música de manera cotidiana (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Con esta cita se nota que, al igual que en el relato de Karen arriba expuesto, se encuentra la manera de hacer que une el aspecto familiar, el musical y el religioso en la iniciación musical de Salatiel. La música que rodeó a Salatiel en su infancia fue música, “de marimba y de tríos” (S. Cruz, entrevista personal, 2019) y sacra. Salatiel aclara al respecto:

[...] la música pues sacra también fue parte fundamental de mi formación, ¿no? Porque nosotros practicamos una religión, la religión adventista. Eso también hace que nuestra música esté enfocada. Nuestra relación con la música sacra también tenía que ver con los mismos instrumentos, o sea: guitarra, marimba, piano, pero dentro de la iglesia. Entonces el fin de semana también participábamos en los cursos y todo eso (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Como se observa en esta cita la práctica religiosa, familiar y musical en la trayectoria de Salatiel están íntimamente ligadas; al igual que Karen, asistir a la iglesia involucró la participación musical con la familia. Así entonces, en este momento de la práctica de Salatiel se encuentra la manera de hacer que une la práctica religiosa con la musical y la familiar. Por otra parte, en este momento que relata Salatiel también se observa cómo el repertorio musical de la familia de

marimba y de tríos se incorpora también a la música sacra. Así, también se encuentra la manera de hacer que incorpora la música popular a la música sacra.

Con el relato de vida que comparte Salatiel también se destacan algunos criterios de selección para la música sacra, las distintas tradiciones de dicho tipo de música y los cambios que ha observado a lo largo de su trayectoria musical. En primer lugar, el guitarrista señala que en la liturgia de la iglesia adventista la música es muy importante y se le tiene un cuidado especial:

[...] con mucho cuidado ¿no?, porque si bien es cierto que toda la liturgia de la iglesia adventista, al igual que cualquier otra denominación, se considera muy importante la música. Pero particularmente la iglesia adventista ha tenido ese especial cuidado de que si va incursionar algún instrumento con mucho cuidado, si van incursionar algunos géneros musicales, algunos ritmos, con mucho cuidado. Con ciertas reservas porque se puede caer en esto que la iglesia cae, en el secularismo. Entonces, ese propósito que se persigue con la música de tener esa comunión o ese momento más espiritual a través de la música se puede perder. Si incluyes estos ritmos o instrumentos que evocan más la música de los bailes y las fiestas y todo eso. Entonces por eso la iglesia cuida mucho eso (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

En esta cita resalta un criterio de selección musical importante en la práctica musical adventista de Salatiel. No cualquier tipo de música se puede tocar. Sin embargo, se observa que los cambios no se niegan del todo, sino que son cambios controlados. Antes de destacar una manera de hacer aquí, conviene ahondar más en estos criterios de selección de la música sacra.

Dentro de la práctica musical cristiana de Salatiel, se hallan distintas instancias en las que se ejemplifica un detallado proceso de definición de criterios musicales. Salatiel matiza que a pesar de que la música adventista esté en el lado más reservado o conservador esto no significa que no haya cambios de estilo en la música. En la tradición musical adventista también hay discusiones internas sobre lo que se puede incluir como música sacra en el templo. Salatiel ejemplifica esta problemática con la polémica que provocó la inclusión del estilo y la instrumentación de mariachi en la música adventista:

Yo recuerdo aquí en Chiapas cuando se empezó a meter más la música de mariachi, fue un boom para la iglesia. “No, esa música no; es para las cantinas, es música ranchera, eso no”. Pero quién sabe qué pasó después, o la gente lo fue asimilando y la gente dijo lo vamos a meter, pero con cierta

moderación. Esto fue hace unos 20 años. Y hasta eso no en todas las iglesias (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Se encuentra entonces que dentro de la práctica musical adventista de Salatiel hay elaboradas discusiones sobre los estilos e instrumentos musicales que se pueden usar. Otro ejemplo de esto se nota en el caso de la inclusión de la marimba en la música adventista, que ocurrió antes que la inclusión del estilo mariachi. Salatiel subraya:

[...] con la marimba de hecho ocurrió mucho antes. Quizá porque la marimba es un instrumento que tiene las mismas características que un piano, entonces este, por así decirlo, se acoplaba mejor. También tocábamos himnos del himnario y no se escuchaba tan desfasado o tan radicalmente así el cambio. Creo que el proceso de transición fue más suave que cuando metieron mariachi, por ejemplo (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Así, el maestro adventista destaca que la marimba ha sido incluida dentro del espectro de la música común que se puede escuchar en una iglesia adventista en Chiapas. Sin embargo, también subraya que estos procesos de exclusión o inclusión de estilos musicales no son generalizados para todas las iglesias. A decir de Salatiel, en iglesias adventistas de otros estados o incluso de otros municipios de Chiapas la marimba aún no se considera como algo normal. Esto lo explica el maestro de guitarra de la siguiente manera:

Todavía otras iglesias se resisten a meter una marimba. Porque también está muy asociado a las fiestas, a la música de algarabía, o sea hay baile y todo eso. Entonces, hay todavía personas que vienen de otro lado y vienen a visitar una iglesia y ven una marimba, dicen, ¿cómo, tienen una marimba acá? Se llevan esa sorpresa, no (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Por lo tanto, se destaca que a pesar de que algunas de las denominaciones cristianas están en el lado del espectro de lo solemne, aún están inmersas en procesos de cambio e innovación musical. Como destaca Salatiel, sobre los cambios en la música cristiana:

[...] es un cuento de nunca acabar porque cada uno tiene una perspectiva diferente, que toma en cuenta la cuestión geográfica, la cuestión cultural. Entonces es interesante cómo ocurren estos movimientos. Hay un choque de culturas. Por ejemplo, para nosotros puede ser común tener una marimba acá, pero te vas al norte y te dicen: “No, la marimba no”. Pero allá sí tienen

un acordeón y aquí no. Aquí decimos: “No, cómo un acordeón, la música nortea es de cantina” (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Así, Salatiel reconoce que cada denominación cristiana, cada contexto tiene sus propias pautas de lo que se permite como música sacra. De esta argumentación que presenta Salatiel, se deriva que en el espacio musical cristiano de las iglesias adventistas hay claras delimitaciones de la música que se interpreta y se emplean, por lo tanto, los modos de hacer de Salatiel involucran criterios de selección musical. Esta es una manera de hacer donde se observa que los músicos cristianos adventistas, como Salatiel, hacen una clara distinción entre la música religioso y la secular, donde la música religiosa recibe un tratamiento especial y una reflexión específica desde donde se plantean criterios de cambio e interpretación específicos.

A decir de Salatiel, un aspecto principal en el que se cifra la tradición musical de una denominación cristiana como la adventista está en el uso del himnario. El maestro destaca que la iglesia adventista ha conservado el trabajo musical basado en el himnario y ha visto cómo otras iglesias que antes utilizaban un himnario como guía para la música, lo han dejado de usar como criterio central. Salatiel habla de este cambio mediante su propia experiencia y explica cómo él lo ha observado:

Por ejemplo, cuando era niño, yo recuerdo que me invitaron a una iglesia nazarena y tenía una liturgia muy parecida a la iglesia adventista. Entonces empezaba el culto y cantaban los himnos del himnario [...]. Pero si tú vas ahorita a una iglesia nazarena la parte de la música ya es totalmente diferente. Se desechó completamente el himno del himnario. Entra esta parte que Marcos Witt llamaba alabanza y adoración (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Es interesante notar este claro contraste musical entre dos denominaciones de la corriente cristiana. Como parte importante a esta divergencia de la tradición musical en la que unas denominaciones eligen conservar el uso del himnario y otras no, hay una diferenciación actual que se conoce como la diferencia entre la música de alabanza y la música de adoración. Como destaca el maestro, la música de alabanza, “hace referencia a toda aquella música que es estruendosa, que es rápida y movida, en la que están todos aplaudiendo” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). Por otra parte, está la música de adoración que es la música tranquila, que se interpreta con piano y voz y que no inspira a la festividad. Así entonces, en esta manera de



definir el criterio musical de la iglesia mediante el uso del himnario y de la separación entre lo festivo y lo solemne, también cabe nombrar un modo de hacer que involucra criterios de selección basados en un himnario específico.

Otra parte fundamental del relato de vida que comparte el maestro Salatiel y que nos permite encontrar otras maneras de hacer, está en las observaciones que da sobre el papel del proceso universitario con relación a la música cristiana. En una primera instancia, cuando se le preguntó si hay algún conflicto cuando el músico cristiano inicia su práctica musical universitaria, Salatiel contestó:

No hay conflicto. Al contrario, creo que se complementan. Porque digamos que en la formación académica de una escuela, de una facultad de música, es justamente conocer la música, sin distinto alguno, de la música secular, profana o sacra. Tú conoces la música en todas sus formas y todos sus elementos como tal indistintamente. Si hablamos de las suites, por ejemplo, son bailes que se hacían en las fiestas y en las tabernas y era música de la carne, por así decirlo. Que aquí se lleva a un nivel académico, que lo escuchas en un concierto. Pero su origen está en la música popular. También analizamos las misas, los oratorios, los motes, que son obras compuestas para cuestiones litúrgicas o eclesiásticas. Entonces nosotros estudiamos el todo, sin hacer esta distinción. Porque los compositores también hacían música para ambos, profana y eclesiástica, dependiendo las necesidades. Si vamos a hablar de Bach, por ejemplo, la gran parte de la música es más eclesiástica porque él vivía de eso. Pero, por ejemplo, vamos con Mozart, tenía varias misas, pero tenía varias sinfonías y varias operas que rayaban en lo burdo, en lo más vulgar, por así decirlo, para la gente del pueblo. O sea, no era ni siquiera la gente de la alta o de la burguesía, sino de la clase baja, y las óperas eran dirigidas para ellas también. Pero tiene misas también. Entonces se conjugan estas cosas y no ha habido un choque. Al contrario, al conocer la música académica complementa y ayuda a entender muchas cosas de la música sacra. Finalmente sigue siendo música y los elementos fundamentales de la música se mantienen en ambos (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Salatiel explica que desde el punto de vista académico se puede analizar cualquier tipo de música sin importar que sea religiosa o secular. Como destaca, en la práctica universitaria se estudia música, “sin distinto alguno, de la música secular, profana o sacra. Tú conoces la música en todas sus formas y todos sus elementos como tal indistintamente” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). En esta observación se encuentra el modo de hacer que involucra la complementariedad entre el contexto universitario y el religioso. Esta manera de hacer refiere a

cómo el conocimiento especializado musical puede servir para cualquier tipo de contexto sin distinción.

Sobre la manera en la que la especialización en el contexto universitario puede influir en la práctica de un músico religioso, Salatiel también destaca un punto importante:

[...] lo que se espera de los que tienen a cargo la música dentro de una iglesia, esperamos que la música sea lo más elaborada posible. Es decir, que considere los elementos estructurales de la música. Que sea lo más apegado a este sentido estricto de la música, sus elementos armónicos, rítmicos y melódicos, donde podamos decir, bueno esto es una música de calidad porque los elementos que incluye son estructurados, son bien pensados, están siendo respetadas las reglas de la armonía, de la melodía, del contrapunto. Procuramos que si alguien tiene conocimiento de la música pues que lo mejor se lleve también a la iglesia y a los cantos sacros (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Con esta cita se destaca que la relación entre la universidad y la ejecución de música religiosa y es la idea de una responsabilidad que se tiene por hacer música de manera profesional y participar en una práctica musical religiosa. Así, Salatiel propone llevar lo mejor del conocimiento universitario a la música religiosa. Este punto es interesante porque es un criterio que incumbe específicamente a los actores centrales de esta investigación que son los músicos cristianos que tienen una preparación universitaria. Así entonces, también se encuentra aquí una manera de hacer de criterio universitario sobre la música sacra. Salatiel explica con mayor claridad los criterios que mantiene en su práctica con la siguiente explicación que da:

[...] Procuramos mantener la música de calidad, digamos más pura, nos vamos a las partituras, nos vamos a obras ya compuestas por grandes compositores de siglos pasados. Hablamos de clasicismo, barroco y para acá y lo llevamos a la iglesia. Y aunque la iglesia no lo comprende en su totalidad, pero por lo menos se va acostumbrando a tener ese tipo de música dentro de la iglesia. Más armónica, más agradable. Y esto para tener la claridad del efecto positivo de que se tenga muy buena música en la iglesia. Ocurre, aunque no sea en la iglesia ocurre, no puedes comparar una sinfonía con un reggaetón de ahora, nada que ver, porque estructuralmente es de mucha más calidad lo que conocemos como música académica. Entonces antes de permitir o de impedir la música popular y sobre todo estos géneros que de alguna manera no aportan mucho, le tratamos de decir a la iglesia, ok, pero es que tenemos esto, prueba esto, esto es de mejor calidad. Entonces la gente escucha. “Ah no, sí, qué padre se escucha un coro”, por ejemplo. O “Qué padre se escucha que haya, por ejemplo, haya un cuarteto de cuerdas o

que alguien va a tocar el sax, la flauta el clarinete y lo acompaña un piano y haya un solista ahí”. Eso cambia la perspectiva de la misma feligresía, aun cuando no tienen contacto con la música de manera formal, solo la escucha puede transformar ese ambiente. Entonces como músicos, digamos profesionistas, lo que procuramos es justamente instruir a la iglesia, a la feligresía en ese sentido, no es adentrarnos a una clase de música formal, pero que la escuchen entonces ya ok, por aquí debemos ir (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

De esta manera, Salatiel explica que la práctica musical cristiana-universitaria, implica en su hacer musical una responsabilidad de mantener un estándar de calidad musical que se enfoca en el tratamiento académico de las piezas que interpreta. Por lo tanto, aquí se nombra la manera de hacer que implica un criterio universitario sobre la música religiosa, en la que la estructura musical es tratada con mayor consideración.

Con esto concluye la exposición de los momentos más ilustrativos de la trayectoria musical de Salatiel Cruz. Su narración permite encontrar cuatro maneras de hacer. La primera es la manera de hacer que une la práctica religiosa con la musical y la familiar ya que, como destaca Salatiel, su infancia fue de escuchar y tocar instrumentos de manera constante como una actividad familiar y religiosa a la vez.

Un segundo modo de hacer es el que conlleva una serie de criterios de selección musical. Esta técnica refiere a la manera en la que, en la práctica adventista de Salatiel, hay un complejo proceso de selección musical que toma a consideración distintos criterios sobre lo que es la música correcta para el contexto religioso.

Una tercera manera de hacer implica sostener unos criterios de selección musical basados en un himnario específico. Esta manera de hacer se relaciona a la anterior dado que también sirve para definir la música adecuada para la iglesia. Sin embargo, aquí se añade el uso del himnario como criterio fundamental para la selección de a música apropiada.

La cuarta manera de hacer es la que conlleva la complementariedad entre el contexto universitario y el religioso, donde práctica musical religiosa y universitaria son complementarias dado que sólo observan la música como un material de trabajo.

Por último, el quinto modo de hacer es el que incluye criterios universitarios para interpretar música religiosa. Así, recomienda llevar el conocimiento universitario de la música a

la iglesia y mantener un estándar de calidad musical que se enfoca en los elementos estructurales y académicos de la música.

#### 4.4. David Smith

David Smith nació en Richmond, Virginia en Estados Unidos en 1968 y es maestro en la licenciatura de Jazz y Música Popular de la Facultad de Música de la UNICACH. Dentro de dicha facultad ha impartido clases de instrumento, enfocado al saxofón, clase de big band y de improvisación, entre otras. También ha participado en distintas denominaciones cristianas y actualmente se considera católico: “Yo tengo 52 años, he sido cristiano desde los cuatro años. Tengo muchos años en la iglesia y en varias iglesias. En este momento, mi nueva esposa es católica y entonces yo soy católico, antes era evangélico” (D. Smith, entrevista personal, 2019). Si bien el maestro David Smith destaca que recientemente se convirtió al catolicismo debido a su matrimonio con una pareja católica, destaca que la mayoría de su vida ha sido cristiano y es desde esa experiencia principal que David Smith habla en este relato de vida.

El maestro David inició su práctica musical motivado por el ambiente familiar en el que creció: “Mi madre estudio ballet y danza casi toda su vida, pero no lo hizo profesionalmente. También tocaba el piano. Mi papá también tocaba guitarra, pero [no como] profesional. Entonces hubo una influencia en las artes en la familia” (D. Smith, entrevista profesional, 2019). El saxofonista cuenta que inició su aprendizaje musical con el banjo a los nueve años, con la guitarra a los diez y con el saxofón a los once:

También me crié en la iglesia evangélica, la iglesia nazarena. Y esa fue parte de mi formación musical, porque tocaba en la iglesia el banjo y el saxofón, a partir de los doce, trece años. Tocábamos los himnos de la iglesia nazarena [...] y también cantaba. Tuvimos himnos con la música, con las cuatro voces. Y muchos himnos tenían cuatro o cinco versos, entonces cantaba una línea diferente cada verso. Entonces eso fue muy bueno para mi entrenamiento auditivo. Y como ya sabía leer música, por mis clases de banjo, guitarra y saxofón, pues ya sabía cómo va la música (D. Smith, entrevista personal, 2019).

Aquí se evidencia que, al participar en la música cristiana de la iglesia nazarena, el maestro de la licenciatura en Jazz, podía ensayar los conocimientos musicales que tenía. Por lo tanto, se está hablando de la manera de hacer que implica el ensayo musical en el contexto religioso. Hay que

puntualizar que el saxofonista estadounidense inicia su práctica musical motivado más por el ambiente musical y creativo de su casa y eso es lo que lo lleva a comenzar a tocar varios instrumentos a temprana edad. Aquí no hay una relación directa con la iglesia. Sin embargo, como se observa, dentro de esa práctica musical de David, el contexto religioso musical se aprovecha como una forma de ensayo.

David también narra otro momento de su práctica musical religiosa, pero en otro contexto; cuenta que cuando vivió en Carlton, Texas, participó como músico en la iglesia evangélica Covenant Church a los inicios del año 2000. Fue con esa participación que tuvo la oportunidad de participar de manera prolífica y creativa. Al respecto, David Smith destaca: “Ahí estuve diez años como arreglista para los metales. En esos diez años escribí más de 300 arreglos para metales, a veces tocamos en la televisión y grabamos discos” (D. Smith, entrevista privada, 2019). A la vez, el maestro comenta que al participar como músico en Covenant Church, tuvo la posibilidad de tocar en lo que él considera una de las agrupaciones más desatacadas de su trayectoria musical. Ahí trabajó con músicos como:

[...] el director del coro, Arthur Dyer, que tiene un Grammy. Jason Thomas, que toca batería con Snarky Puppy. Luego estaba Briella Laisy, que tocó bajo para Erykah Badu; estaba Arligton Jones, que toca smooth Jazz, Tom Braxton, el trompetista, Mark Van Sickle que tocó con Ray Charles, el trombonista Mike Baird que tocó con Buddy Rich, y otro trombonista que grabó con David Leeman. Puros músicos pesados y de primera clase mundial. Hacían sus giras internacionales y estaban en la iglesia el domingo. [...] Mucho talento en esa iglesia (D. Smith, entrevista personal, 2019).

Con esta lista de músicos, destaca que la agrupación con la que tuvo la oportunidad de compartir el escenario musical en Covenant Church ha sido una de las que nombra de más alto nivel de ejecución musical. Con este momento de la práctica de David Smith se encuentran dos maneras de hacer más. La primera ya se encontró en el relato anterior de Dora, que es la manera de hacer que conduce a la satisfacción en la ejecución musical. Esta refiere a la manera en la que David tiene un especial gusto por los logros musicales de la agrupación con la que participa en la iglesia. La segunda también se vio anteriormente en el relato de Karen y es el de las maneras de hacer que permiten la creatividad musical. Esta refiere a la posibilidad de fungir como arreglista y así poder hacer una aportación original o creativa en la música de la iglesia.

Otro momento ilustrativo de la práctica musical cristiana de David es su narración sobre su participación como docente en la Facultad de Música de la UNICACH, desde el 2010 hasta la actualidad. La narración del saxofonista es importante dado que explica muy bien la problemática que puede haber cuando se mezcla la práctica religiosa con la universitaria. Aquí, por lo tanto, es interesante observar el contraste entre los aspectos positivos que destaca Salatiel Cruz con los aspectos más conflictivos que destaca el maestro estadounidense. En primer lugar, David señala que en ocasiones ha visto a estudiantes cristianos que son impositivos y dogmáticos en cuanto a su fe y eso puede ser problemático: “Yo creo que nosotros que somos cristianos debemos tener cuidado de no ser demasiado religiosos y ser más espirituales. Es importante nuestra fe, pero no debemos forzar eso con todo el mundo” (D. Smith, entrevista personal, 2019). Con esto refiere a que a pesar de que su fe es importante, esta no debe implicar inflexibilidad ante otras creencias. El maestro ejemplifica esta problemática con un momento concreto:

Mi esposa que es católica me dijo que aquí en Tuxtla y su experiencia aquí en la universidad porque ella también era alumna acá. Me dijo que tuvo malas experiencias con algunos cristianos evangélicos hablando de la iglesia católica como si fuera algo muy demoníaco y con mucho desprecio y eso le dio un mal sabor sobre los cristianos evangélicos (D. Smith, entrevista personal, 2019).

La cita señala que una característica de la práctica cristiana en la Facultad de Música es que sí hay momento donde algunos estudiantes llegan a mostrar abierto rechazo por la creencia de otros. Por lo tanto, aquí se observa que existe un modo de hacer que rechaza a otros por creencias distintas a las propias y que incluso ha sido problemático.

Por último, en el relato de vida de David Smith también se encuentra un ejemplo más de cómo la práctica cristiana en la universidad también puede llegar a interferir con requisiciones de los maestros. El ejemplo que da es el caso en el que los maestros les requieren a los estudiantes, como parte de un trabajo escolar, llevar a cabo una presentación musical en algún bar o restaurante donde hay venta de alcohol. En estos casos los músicos cristianos de la universidad tienden a mostrar reticencia por la prohibición del alcohol que sus creencias religiosas recomiendan. Debido a esto, David Smith señala que muchos de sus estudiantes no asisten a esas presentaciones:

[...] en los jams<sup>14</sup> a veces tocamos en lugares donde venden alcohol en algunos clubes, y eso es problemático para algunos alumnos. Pero yo los animo, les digo, mira no tienes que tomar alcohol, participa en el jam porque es importante y cuando termines puedes salir y hacer tu cosa y así trato de animarlos para que ellos no sientan que hacen un mal testimonio. Tampoco es bueno que sean tan tercos y que digan: “Pues yo no voy porque soy cristiano”. “Pues bueno, tienes que participar, no estamos diciendo que debes tomar”. Entonces creo que debemos tener cierta flexibilidad (D. Smith, entrevista personal, 2019).

Con esta cita se evidencia con claridad otro aspecto donde existe una problemática entre la práctica religiosa y la práctica universitaria. Ante esto, el maestro David Smith invita a sus estudiantes cristianos a ser más flexibles con las limitaciones que tienen y rechaza que se nieguen a tocar música en lugares donde se vende alcohol. En esta parte de la práctica musical cristiana-universitaria se destaca una manera de hacer importante que es la de las maneras de hacer que implican las limitaciones entre las prácticas religiosas y la universitaria, especialmente cuando esto involucra espacios donde hay venta de alcohol.

Con estos momentos destacados del relato de vida de David se encuentran cinco maneras de hacer. En primer lugar, se ve el modo de hacer que implica el ensayo musical en el contexto religioso. Esta forma de hacer refiere a cómo el saxofonista estadounidense aprovechaba el canto congregacional en su iglesia para ensayar sus conocimientos musicales

En segundo y tercer lugar, se encuentran dos maneras de hacer relacionadas, una posibilita la creatividad musical y la otra que conduce a la satisfacción por los logros en la ejecución musical. Estas maneras de hacer refieren a cómo el músico estadounidense encontró en el contexto religioso un lugar para ejercer como músico arreglista y como ejecutante de saxofón. Este contexto de participación de David le dio la oportunidad de encontrar una actividad musical que mantiene un nivel de ejecución que satisface el gusto técnico y creativo del músico.

El cuarto modo de hacer es el del rechazo por creencias distintas a las propias. Esta manera de hacer refiere a los momentos en los que ciertos estudiantes cristianos de la Facultad de Música han rechazado a estudiantes de otras creencias.

---

<sup>14</sup> La palabra jam es un termino musical empleado principal en el entorno de rock y jazz donde dos o más músicos tocan una pieza musical de manera improvisada o sin la canción del todo escrita.

Por último, la manera de hacer de las limitaciones entre las prácticas religiosas y la universitaria refiere el conflicto que se da cuando algunos maestros de la universidad organizan presentaciones musicales en espacios donde se vende alcohol y los músicos cristianos no asisten.

#### **4.5. Erik Blanco**

Erik Blanco nació en Teapa, Tabasco en 1988, hasta que a los veinte años se mudó a Tuxtla Gutiérrez para estudiar guitarra en la Facultad de Música, en la carrera de Jazz y Música Popular. En el momento de la entrevista, Erik es egresado de la carrera en Jazz y ministro de música en la iglesia El Arca de la Amistad.

El inicio de la práctica musical de Erik es similar a los casos anteriores, dado que crece con una importante influencia familiar de su padre que toca guitarra. Erik destaca lo siguiente al respecto: “Mi principal influencia fue mi papá que lo veía tocar siempre cuando estaba chico” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). Sin embargo, no hay una conversión al cristianismo durante la infancia como en los otros casos. A los doce años, Erik no tocaba en un contexto religioso, sino que comenzó a tocar música con una banda de rock: “Cuando estaba en la secundaria y la prepa tenía una banda de rock, de covers. Las más comunes de rock en tu idioma. Ahí tocaba la batería. Tocábamos en ferias, éramos casi la única banda que había” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). La práctica musical de Erik inicia con una manera de hacer que no está relacionada con la religión cristiana. Por lo tanto, aquí se observa que dentro de la práctica de los músicos cristianos-universitarios también hay un modo de hacer que involucra la iniciación musical que se da fuera del contexto religioso.

No fue hasta el último año de preparatoria que Erik se convirtió al cristianismo y comenzó a asistir al Centro Cristiano Teapa, que pertenece a la corriente pentecostal. En su caso, la conversión al cristianismo vino de una decisión propia que estuvo íntimamente ligada a la música. Erik explica el proceso de la conversión de la siguiente manera:

Desde niño siempre he sido muy abierto y creyente a Dios. [...] yo siento que todos en nuestro interior tenemos una parte de Dios. Eso es de ley. Siento que yo lo sentía desde niño. No iba a ninguna iglesia ni nada, pero en las noches trataba de hablar con Dios. Llegué a la iglesia católica porque me mandó mi mamá a hacer catecismo y todo ese rollo. De ahí creía que era católico. Empezó lo de la música, desde secundaria y la prepa, siempre me



ha atraído la música. Y una vez en la tele pasaron a Dante Gebel, es un pastor muy famoso que tiene su programa en TV Azteca. Y lo veía y decía: “Ah qué chido”, no decía, “Ese es cristiano, no lo voy a ver”. Siempre he sido muy abierto.

De ahí yo tocaba con un amigo y él era cristiano y me dijo que él fue a la iglesia. Y vi cómo cambió su vida, porque él era hasta drogadicto y así, de la nada, tuvo un cambio muy radical. Y, “Ah, qué chido”, dije, “qué padre”. Y un día me invita, “En la iglesia necesitamos un baterista”. Y yo: “¿A poco?”. Y yo siempre he querido tocar, como siempre estaba abierto. Le dije, “Órale sí”. Me invitaron a sus ensayos y pues ahí lo veía. Y de ahí un día me presentó al pastor. Le dijo que era baterista y que tocaba bien. Él dijo, “Aquí nos haces falta, te estamos esperando”. Y me preguntó que si había recibido a Cristo en el corazón y le dije que no. “¿Lo quieres hacer?, y le dije que sí. Y de ahí empecé a ir a la iglesia (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Esta cita es significativa dado que describe cómo fue su conversión religiosa que es independiente a la familia y ligada a la música. A diferencia de los otros relatos donde se observa que los actores nacen en una familia cristiana o se convierten como familia, a una temprana edad, en el caso del guitarrista de Tabasco, se observa una conversión a los dieciocho años y de manera independiente. A la vez, como una parte fundamental de esta conversión, está también la práctica musical. Se observa que al igual que en los otros casos, al iniciar la participación en una práctica religiosa se da la posibilidad de relacionar la ejecución musical con la práctica religiosa.<sup>15</sup> Este momento muestra una manera de hacer en la que la conversión a la religión cristiana está ligada a la música, donde el guitarrista tabasqueño se convierte al cristianismo, en parte, motivado por su trayectoria musical.

Otro momento del relato de vida es su ingreso a la facultad y la manera en la que esa nueva participación y contexto cambia su práctica. Erik cuenta que la universidad fue un proceso de especialización importante:

Cuando llegué a estudiar música me gustó bastante, porque se nota la experiencia que hay en esa escuela. [...] Los maestros son apasionados, viven de eso y que les gusta. Eso hace que lo hagan bien. Algunos son muy estrictos, otros no. Los que me dieron clase fueron buenos maestros, buenos enseñando y buenos en su instrumento. Eso motiva. No sólo enseñan, sino

---

<sup>15</sup> Este caso de Erik Blanco, que muestra un momento de conversión relacionado a la música sacra es un caso que se puede relacionar con otros trabajos sobre juventud, música cristiana y conversión. Véase en especial a Hernández (2011), Llanos (2014) y Mosqueira (2018), para mayor referencia sobre este tipo de casos que ya han sido tratados con amplitud en estos trabajos.

que hacen. Muchos maestros son reconocidos a nivel nacional e internacional. Es un buen punto para el desarrollo académico musical de los alumnos (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Erik destaca que participar en el contexto universitario le dio la posibilidad de trabajar con maestros que consideró como: “buenos maestros, buenos enseñando y buenos en su instrumento”. Gracias a eso el guitarrista logró un desarrollo académico musical. A la vez, de la misma manera que Karen, la participación en el contexto universitario también le abrió la posibilidad de ejecutar musicalmente en distintos escenarios: “Cuando estuve estudiando toqué en varios eventos culturales, en fiestas como boda y quince años, en algunos restaurantes, tocábamos jazz” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). En este sentido, el guitarrista cristiano explica que al ingresar a la Facultad de Música y comenzar a tocar jazz comenzó a interpretar en escenarios nuevos para él. En este momento se observa cómo la práctica universitaria modificó su propia práctica musical en donde se destacan dos maneras de hacer. Una que refiere a la especialización musical en el contexto universitario, al estar en contacto con los maestros que considera de alto nivel. También, está el modo de hacer de la diversificación de escenarios en el contexto universitario, en la que se observa que, gracias a que participa en el espacio universitario, tiene la posibilidad de tocar música en escenarios nuevos.

Otro momento importante del relato de vida de Erik que cabe analizar aquí es cuando explica la manera en la que relaciona su especialización musical con su práctica religiosa:

La profesión es la profesión, el trabajo es el trabajo. Por ejemplo, un arquitecto, cristiano o no cristiano, va hacer su trabajo y va a construir lo mismo para cualquier persona. Si soy doctor cristiano, pues no sólo atiende cristianos, atiende a todo mundo. En el ambiente de la música es lo mismo, pero sí cambia un poco lo que es tu forma de ser, tu forma de tratar. Pero pasa en todos lados, en la cosa secular como en la cosa religiosa, eso ya es personal. Porque yo puedo ser cristiano, pero puedo ser muy prepotente, o puedo ser no religioso e igual, ¿no? En mi caso nosotros buscamos lo mejor, la excelencia, de hacer las cosas bien, de tener buen equipo, de sonar bien, de ser profesional, de ensayar, de estudiar, de llegar a tiempo. Cuando llego a tocar a un lugar, trato de adaptarme al lugar. Ser lo más accesible que se pueda (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Esta explicación ejemplifica la manera en la que Erik no considera correcta la diferenciación de su trabajo como músico por su religiosidad. Así como un arquitecto o un doctor cristiano

trabaja y atiende a cualquier tipo de persona, como músico es lo mismo. Tampoco considera que ser cristiano implique una manera de ser distintiva. Como destaca, una persona puede ser prepotente siendo o no siendo cristiano. No obstante, él, al realizar su trabajo como músico busca hacer las cosas bien, “la excelencia [...] de tener buen equipo, de sonar bien, de ser profesional” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). En este caso, Erik puede relacionar esa búsqueda de la excelencia con su religiosidad, pero a la vez considera que esa es su propia manera de hacer las cosas y no es un resultado directo de su religiosidad. De esta manera, aquí se encuentra una manera de hacer en la que se distingue la religión y la profesión, en la que Erik considera su hacer musical como algo independiente a su religiosidad, pero que no deja de ser complementario.

Erik también habla sobre su trabajo como ministro de música en la iglesia El Arca de la Amistad. Esta iglesia es de denominación libre, con una influencia neopentecostal. Dentro de su participación en esta iglesia por más de nueve años, el guitarrista cristiano ha tenido distintos tipos de participación. Ha habido momentos en los que Erik llega tres veces por semana. Sin embargo, al momento de la entrevista sólo llega los domingos y a veces los sábados. Al explicar sobre el papel que juega la música en las congregaciones religiosas, Erik destaca:

En la iglesia, la participación musical es muy importante. La música es importante porque sirve para conectar a las personas con Dios. Creo que es una forma muy padre y creativa que ayuda para todo. Para todos los seres humanos es importante y en la iglesia también. Es un momento en el que se conecta con Dios, para que su fe aumente, para que declaren todo lo bueno de la fe y el amor de Dios. Se llama alabanza o adoración (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Aún más, destaca que a lo largo de toda la ceremonia religiosa que dura de hora y media a dos horas, la música está presente casi la mitad del tiempo. Aquí queda muy claro el valor que se le da a la música en su iglesia. Así entonces, aquí se destaca la manera de hacer que implica la interpretación constante en la iglesia. Esto refiere a la participación semanal de Erik en el templo y la valoración que le da a esa participación.

Otro momento que cabe discutir aquí sobre el relato de vida de Erik es sobre las posibilidades creativas que él tiene como músico cristiano. En primer lugar, Erik destaca que

en este asunto el papel del pastor de la iglesia es central. Erik explica que el pastor tiene una injerencia directa con los ministros de música:

Mucho de cómo está una iglesia depende del pastor. Él es el que dirige todo. Si el pastor es muy cerrado o si es muy abierto, así va a estar la iglesia. En este caso, en el Arca, el pastor es abierto. Tú sabes que todos se moderniza, todo se actualiza, la comida, la música, el arte. Todo siempre va evolucionando. Y ahí en mi iglesia el pastor sí permite esos cambios. Sí ha habido muchos cambios, se han actualizado cosas, pero siempre está la misma esencia, que es lo que llamamos la sala de doctrina<sup>16</sup> (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Con esta perspectiva de permitir las innovaciones en la iglesia, Erik señala que como ministro de música: “puedes poner las canciones que quieras, el pastor nos da mucha libertad” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). Por ello, en la práctica de Erik, contrario a la de Salatiel, por ejemplo, la apertura de géneros no significa que se sacrifica el lado espiritual de la congregación, sino que corresponde a la innovación y a los cambios culturales que suceden. Con esta libertad de innovación musical Erik ha tocado música de todos los estilos: “la iglesia donde estoy es muy versátil, pues tocamos todo: latín, blues, rock, ska, reggae, bachata, o sea, casi todos los géneros” (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

El interés del pastor por promover la innovación musical no se detiene aquí, Erik también destaca que, en el Arca, los instrumentos y los aparatos musicales son de alta calidad:

En la parte del audio les he ayudado. Por ejemplo, cambiamos la mezcladora que había. Ahora se usa una digital, se puede grabar en vivo y es *touch* y toda la onda. Eso ha sido una mejora. Se han metido bocinas, monitores. Le hemos metido tratamiento acústico también. Y como al pastor le gusta ese movimiento musical pues igual invierte en instrumentos, guitarras, bajos. O sea, sí apoya bastante esa área (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

En este sentido, más allá de dar libertad a los músicos de interpretar los géneros que ellos elijan también apoya a la música instalando aparatos de audio en la iglesia. En este otro fragmento de la práctica musical cristiana-universitaria de Erik se encuentran dos maneras de hacer: una que involucra la interpretar de música popular de distintos géneros bajo y otra que involucra la

---

<sup>16</sup> A decir de Erik Blanco, la nomenclatura de la sala de doctrina simplemente es otro modo de decirle al momento en el que se congregan los feligreses en la iglesia a escuchar las enseñanzas y los temas que aborda el pastor.

creatividad musical, que refiere a las posibilidades de elegir y presentar la música con sus propios criterios.

Más allá de su actividad musical en la iglesia y en la universidad, Erik también ha organizado eventos públicos. Recientemente, él y tres amigos cristianos suyos iniciaron un proyecto llamado “Puertas abiertas”. Este proyecto está enfocado a realizar obras sociales. En este contexto, este grupo de amigos organizó en abril del 2019 un evento llamado “Expovida”, que Erik lo describe de la siguiente manera:

Fue un evento con música positiva, música de iglesia, fue abierto a todos y llegaron como 500 o 600 personas y ahí todo normal, tocamos alabanza, tratamos de tocar música que no sea tan congregacional, sino más positiva. Hubo mucha gente, se dio un mensaje positivo, todo fue gratis. Y todo se dio bien (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Este tipo de actividades son significativas en la trayectoria musical de Erik, ya que para él:

[...] no todo es música, es hacer la obra. Ayudar a personas, llevar una vida honrada justa. Toda la Biblia, el nuevo testamento, habla de ayudar. De servir en vez de que te sirvan, eso es el centro del evangelio. Dar amor, esperanza. Ese es el mejor mensaje que se pueda dar en la vida (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

De esta manera, vemos que el espacio musical cristiano-universitario posibilita a Erik mantener una práctica musical que va también acompañado de un servicio social. Al final, Erik mencionó: “Yo siempre digo si yo no hubiera sido cristiano, pero me hubieran enseñado la vida yo hubiera vivido una vida así, porque ahí está todo. Ahí hay muchas respuestas. Es un libro que te enseña a vivir de manera recta y justa” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). Por lo tanto, en este último fragmento del relato de vida se destaca el modo de hacer que une el servicio social con la ejecución musical.

En el relato de vida de Erik Blanco se encontraron nueve maneras de hacer relacionadas a su práctica musical cristiana-universitaria.

En primer lugar, se encontró la manera de hacer que involucra una iniciación musical que se da fuera del contexto religiosa. Aquí se observa cómo Erik inicia a tocar de manera ajena a la religión.

En segundo lugar, se encuentra el modo de hacer que lleva a la conversión religiosa ligada a la música, ya que Erik narra que su acto de conversión fue independiente a su familia; él se acercó a la iglesia por un amigo con el que tocaba y al convertirse tocó con él también en el templo.

Dentro de su práctica universitaria se encuentran dos maneras de hacer más. Una es la que involucra la especialización musical en el contexto universitario, al estar en contacto con los maestros que considera de alto nivel. La segunda es la manera de hacer que permite la diversificación de escenarios en el contexto universitario, que refiere a las nuevas oportunidades de ejecución musical que encuentra al iniciar la licenciatura.

El sexto modo de hacer involucra distinguir la religión y la profesión. Con esta actividad Erik destaca que su religiosidad no lo distingue de otro profesionista dado que su interés, independientemente a su creencia es la de hacer las cosas bien.

La séptima manera de hacer es la de la interpretación constante en la iglesia, en la que Erik encuentra la oportunidad de participar musicalmente en el contexto religioso de manera frecuente. Relacionado a esta actividad está también la manera de hacer que implica interpretar un amplio rango de géneros y también la manera de hacer que posibilita la creatividad musical, que refieren a las posibilidades de elegir y presentar la música con sus propios criterios.

Por último, se encuentra también el modo de hacer que une el servicio social con la ejecución musical, es decir que Erik encuentra la posibilidad de dar servicio a la comunidad mediante su ejecución musical.

#### **4.6. Ignacio Macías**

Ignacio Macías nace en 1971 en la Ciudad de México, pero crece en Tlaxco en el estado de Tlaxcala. Actualmente es maestro de la Facultad de Música de la UNICACH en la licenciatura de Música, ahí imparte clase de solfeo, de coro y de cello, entre otras clases.

Ignacio pasó su vida temprana en Tlaxco hasta que en 1988 se fue a estudiar música a la Universidad Adventista Monte de Morelos, en Nuevo León. Más tarde en 1996 llega a trabajar a la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. La práctica musical cristiana de Ignacio también inicia por medio de la influencia familiar:

Mi papá había sido músico. Con sus hermanos tenía un grupo tipo mariachi, o más bien norteño. Una combinación de toda la parte de trompetas y violines la hacía un acordeón. De ahí toda la parte rítmica básica del mariachi: guitarra, vihuela y guitarrón. Y ese era el grupo básicamente [...]. Ese fue mi contacto con la música de niño. Y pues las probadas que te da el papá, no. Mi papá tocaba el guitarrón, y llegaba a la casa a cantar las mañanitas a la abuelita, o a la mamá o al abuelo, y entonces pulsar el guitarrón, no. Y toca esta, y ahora esta, y pues esos fueron mis acercamientos primeros (I. Macías, entrevista personal, 2018).

Al inicio, esta práctica familiar era exclusivamente en el ámbito secular, por lo que destaca una manera de hacer que involucra la interpretación musical familiar previa al contexto religioso. Sin embargo, cuando su familia se convierte a la Iglesia Adventista en 1980, cuando tenía nueve años de edad, las actividades musicales cambian para incluir las religiosas. En la iglesia adventista conoce los cantos evangélicos y el libro del himnario. En este contexto surge la manera de hacer en la que se incorpora la música religiosa a un repertorio musical previo, dado que la familia de Ignacio cambia sus prácticas musicales cuando al convertirse a la religión adventista incluye los himnos de la iglesia a un repertorio musical anterior que involucraba música mariachi o norteño.

Del relato de vida de Ignacio Macías, también sobresale su participación como director del coro de la iglesia adventista, que dirigió por 15 años. Su entrega y dedicación para subir el nivel musical del coro fue una prioridad para el maestro:

A veces las personas creen, y lo creen de muy buen corazón, con toda sinceridad, que le das a Dios lo que tienes y así como estás. Entonces yo les he dicho, bueno, eso está correcto, pero también nos pide un progreso, también nos pide que nos formemos, que nos cultivemos, que nos eduquemos. Entonces, en ese sentido, pues a la mejor yo no soy el gran predicador, pero a lo mejor si hago un esfuerzo puedo hacer algo, ¿no? Y bueno y el que tiene [...] los talentos, las habilidades, que si somos creyentes creemos que vienen otorgadas por el creador, bueno, pues hay que cultivarlas (I. Macías, entrevista personal, 2018).

De esta manera explica que él busca hacer que los participantes del coro adventista suban su conocimiento y destreza musical. Asimismo, destaca que, como director del coro, el fomenta, “el proceso de especialización que busca un progreso, que busca potencializar las habilidades

musicales, tendiente hacia la profesionalización” (I. Macías, entrevista personal, 2018). O, en otras palabras:

[...] escucho ciertas técnicas que son muy agudas o demasiado graves o no se proyecta la voz, etcétera, entonces yo pondero mucho esa parte, hablando de coro. No es solamente reunir a la gente y enseñarle a cantar las notas y ya. Esa es la parte de la obra negra, si lo comparamos con una construcción. Falta lo demás que es lo que realmente hace bonita una casa. Por ejemplo, el repello, que si los pisos, la loseta, las lámparas, que si tienen molduras. Eso es la educación de la voz (I. Macías, entrevista personal, 2018).

De esta manera, se observa que dentro de la práctica musical cristiana-universitaria se desarrolla una especialización musical y destaca la manera de hacer que involucra la especializada musical en el contexto religioso. Esta manera de hacer refiere a la manera en la que Ignacio Macías llega a colaborar en el coro con una clara intención hacia la especialización musical. En este sentido, aprovecha el contexto musical cristiano-universitario para ofrecer una enseñanza que se respalda por el conocimiento especializado con el que cuenta.

En este breve relato en el que se abordan dos momentos destacados hay tres maneras de hacer que se destacan. La primera es la manera de hacer en la que se encuentra una práctica musical previa a la práctica musical religiosa con la que se designa la manera de hacer música que la familia de Ignacio tiene antes de convertirse al cristianismo y que en este caso gira en torno al estilo musical de mariachi.

La segunda, que está relacionada con la anterior es la manera de hacer de incorporar música religiosa a una práctica musical previa. Esto refiere a cómo la familia de Ignacio, al convertirse al adventismo incorporan la música sacra de ese contexto a su práctica musical.

Por último, la manera de hacer que involucra la enseñanza especializada musical en la iglesia, en la que se muestra cómo Ignacio aprovecha su conocimiento musical universitario para también compartirlo en su trabajo como director de coro en la iglesia adventista.



#### 4.7. Resultados reunidos del análisis de los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios

Después de esta primera inmersión en los relatos de vida de los seis músicos cristianos-universitarios, donde se llega a conocer los distintos espacios donde participan, las actividades concretas mediante las que participan en cada espacio, y los patrones con los que se organizan estas actividades, se muestra que la práctica musical cristiana-universitaria es una práctica que se configura mediante una amplia variedad de maneras de hacer, que son las siguientes:

| Maneras de hacer  | Relato de vida donde aparece  |
|---|---|
| Afectividad (entre familiares y otros participantes)    | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez                                    |
| Unir la participación familiar, religiosa y musical     | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez<br>Salatíel Cruz<br>Ignacio Macías |
| Especialización musical en el contexto religiosa        | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez                                    |
| Especialización musical en el contexto universitaria    | Karen Córdova<br>Salatíel Cruz<br>Erik Blanco                       |
| Enseñanza musical en la iglesia                         | Ignacio Macías<br>Dora Luz Méndez                                   |
| Diversificación de escenarios en contexto religioso     | Karen Córdova   |
| Diversificación de escenarios en contexto universitario | Karen Córdova<br>Erik Blanco  |
| Movilidad geográfica                                    | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez<br>Erik Blanco                     |

|  |   |
|--|---|
| Creatividad musical (armonizar, dirigir, seleccionar canciones para tocar y diversidad de géneros a interpretar) | Karen Córdova<br>Erik Blanco<br>David Smith                     |
| Definición de criterios sobre lo adecuado para la interpretación musical religiosa                               | Karen Córdova<br>Ignacio Macías<br>Salatíel Cruz<br>Erik Blanco |
| Criterios de profesionalización musical  | Salatíel Cruz<br>Ignacio Macías<br>Erik Blanco                  |
| Satisfacción musical   | Dora Luz Méndez<br>David Smith                                  |
| limitaciones entre lo universitario y lo religioso   | David Smith   |
| Complementariedad entre universidad y religión   | Salatíel Cruz<br>Ignacio Macías                                 |
| Unir la música con el servicio social  | Erik Blanco   |
| Cambio de repertorio musical para incluir los himnos   | Ignacio Macías  |

Tabla 2. Archivo personal, 2019.

Cada una de estas maneras de hacer se debe entender como distintas categorías que dan un carácter cualitativo peculiar a la práctica. Cada una de las actividades arriba enlistadas son así una categoría de hacer distinta que nos habla de la construcción de actividades cotidianas, que devienen de experiencias concretas y que sirven para explicar cómo se estructura la práctica mediante las maneras de hacer.

Así, por ejemplo, la primera manera de hacer de la tabla de arriba, la afectividad, da un carácter cualitativo distintivo a la práctica musical cristiana. Karen Córdova y Dora Luz Méndez ejemplifican muy bien esta característica de afectividad que puede encontrarse en la práctica cristiana. Con los relatos de vida que comparten, observamos que al mantener una

asistencia constante a la iglesia y reunirse con el coro a practicar y a presentar, genera un ambiente de cariño y de acompañamiento mutuo que se llega a asemejar a los lazos de familia. Fue claro en el relato de vida y en la observación participativa de Karen que ella le tiene un gran aprecio a la música coral y a la interpretación de música en la iglesia por los lazos afectivos que ahí generó al tocar primero con su familia (con su madre, hermanas y primas) y después en los distintos templos a los que llegó como ministro de música. Por su parte, Dora ejemplifica la característica de la afectividad en la práctica musical cristiana de una manera aún más clara al narrar cómo el coro ha sido parte de momentos muy importantes de su vida: ahí conoció a su esposo, el coro tocó en la boda, durante su embarazo ella mantuvo una práctica constante y ahora en la infancia de sus hijos la actividad de ir a la iglesia a ensayar y a presentar con el coro es una actividad constante.

También, por ejemplo, si se observa la segunda manera de hacer de la tabla, que refiera a unir la práctica musical con las relaciones familiares y la práctica religiosa, se encuentra otra característica de esta práctica en la que cada una de las categorías de hacer que se destacan pueden articularse de distintas maneras. Por ejemplo, si bien en el caso de Karen y Dora estos lazos son complementarios con los lazos afectivos, en el caso de Salatiel e Ignacio, esta actividad familiar-musical-religiosa está ligada también a una oportunidad de ensayar y mejorar la destreza musical. Así, se observa que cuando Salatiel e Ignacio narran la relación temprana que tuvieron de la música cristiana destacan que era una actividad que les permitía ensayar. Con esto, se encuentra que, en la práctica de un músico cristiano-universitario, la manera de hacer que une a la familia con la música y la religión puede generar lazos afectivos y ocasiones para el ensayo musical. Esta característica acentúa la versatilidad que tiene esta práctica, dado que no sólo ofrece una amplia variedad de maneras de hacer, sino que cada una de estas maneras de hacer también puede tener distintas variaciones, distintos fines o distintos resultados.

En relación a lo anterior, es importante destacar también que, como se observó, a pesar de que hay coincidencias en el hacer, se sostiene que la práctica musical cristiana-universitaria se describe mejor mediante un modelo que tiende a la diversidad de actividades, donde, de acuerdo a cada participante, se encuentran distintas maneras de hacer. Así, se observa que cada músico cristiano-universitario toma un camino característico por la práctica en la que participa. Hay, sin embargo, un número significativo de coincidencia en las maneras de hacer de los distintos relatos de vida considerados, por lo que se encuentra también una similitud parcial.

Así, también se observan actividades similares que se pueden identificar en actores distintos. A pesar de que se trata con actores de distintos orígenes, edades, géneros y denominaciones cristianas, al ser participantes de una misma práctica musical cristiana-universitaria, se encuentran similitudes en sus modos de hacer.

También, es importante tener claro que cada uno de los modos de hacer es una categoría que marca de manera distintiva a la práctica y que nos permite describir de manera pormenorizada, las distintas cualidades que puede adquirir la práctica musical cristiano para un actor que elige dedicarse a la música a lo largo de su vida y de profesionalizarse en ésta por medio del estudio universitario. Así entonces, al realizar la consideración de arriba de las seis trayectorias musicales es importante enfatizar el papel que juega esta manera de organizar la acción dentro de la práctica que se entiende mediante el concepto de modos de hacer. Con esto, se ve con claridad bajo qué condiciones y qué dinámicas de actuación se manifiesta la práctica musical cristiana-universitaria ligada a la Facultad de Música de la UNICACH, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Ahora bien, si después de observar los distintos modos de hacer que se encuentran en los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios nos preguntamos cómo funciona la correlación entre estructura y agencia individual que destaca Giddens y qué nos permiten saber estas reglas de actuación o modos de hacer, se pueden encontrar varias respuestas importantes. En primer lugar, nos permite reconocer que en efecto ha un patrón de hacer reconocible que la práctica musical cristiana-universitaria es propensa a ejercer sobre los participantes. Es decir que a lo largo de los seis relatos de vida analizados se encuentran modos de hacer que se repiten en las experiencias de distintos actores, a pesar de que estos tengan distintas edades, origen, e incluso distinta denominación cristiana. Si bien arriba se observaron los relatos de vida de actores que son Presbiterianos, Adventistas, Evangélicos y Pentecostales, hay entre ellos modos de hacer en común. Sin pretender dar un dato cuantitativo definitivo, sino que más bien una descripción cualitativa numérica de esta coacción entre los músicos cristianos-universitarios se puede destacar que hay una probabilidad de 83% que un músico cristiano-universitario comparta un modo de hacer con otro. Como lo muestra la tabla 1. arriba exhibida, los modos de hacer que se repiten en dos ocasiones distintas y que se consideran comunes o característicos dentro de la práctica son los de la Especialización musical en el contexto religiosa, la afectividad (entre familiares, otros participantes), la enseñanza musical en la iglesia, la diversificación de escenarios en contexto universitario, encontrar satisfacción

musical en la interpretación dentro de la iglesia y encontrar complementariedad entre la especialización universitaria y el desempeño musical dentro de la iglesia. Aún más, hay una probabilidad de 66% que entre un músico y otro compartan tres maneras de hacer. De acuerdo a la tabla, estos modos de hacer son: la especialización musical en el contexto universitaria, la movilidad geográfica, la creatividad musical que refiere a cómo los músicos tienen libertad para armonizar, dirigir, seleccionar canciones para tocar y de interpretar los géneros musicales que ellos mismos determinen, y por último que mantengan un criterio especializado sobre la música que tocan. Así, se observa que hay un considerable porcentaje de modos de hacer que se repiten entre los practicantes. Por lo tanto, se propone que esta práctica musical cristiana-universitaria sí se puede identificar con un número significativo de rasgos en común.

Por otra parte, en cuanto a la circunstancia de estos músicos religioso como practicantes universitarios también se encuentran modos de hacer distintivos que están directamente relacionados con su participación en el espacio universitarios. En específico, los cinco modos de hacer derivados del espacio universitario son los siguientes: 1) la especialización musical en el contexto universitaria que se ejemplifica en el relato de Karen Córdova, Salatiel Cruz y de Erik Blanco; 2) diversificación de escenarios en contexto universitario que se encuentra en el relato de Karen Córdova y Erik Blanco; 3) el uso de criterios musicales especialización que queda ejemplificado en los relato de Salatiel Cruz, Ignacio Macías y Erik Blanco; 4) las limitaciones entre lo universitario y lo religioso que se ejemplifica en el relato de David Smith; por último, 5) la complementariedad que se encuentra entre la universidad y la religión que destaca en el relato de vida de Salatiel Cruz y de Ignacio Macías. Estos cinco modos de hacer característicos de los seis músicos cristianos-universitarios entrevistados, permiten observar que, en efecto, el espacio universitario tiene una influencia directa en cómo se desenvuelven las actividades de esta práctica. Si bien estos cinco modos de hacer se observan de manera más detallada en el apartado dedicado al espacio universitario que se presenta más adelante, aquí ya se puede observar con claridad cómo influye el espacio universitario en la práctica musical cristiana-universitaria.

Así, con los resultados arriba expuestos y discutidos se presenta un primer modelo descriptivo que permite entender con detenimiento la manera en la que se manifiesta la música religiosa en la actividad cotidiana mediante los modos de hacer que posibilita y que define esta manera de actuar de los músicos cristianos-universitarios que es necesariamente, cultural, religiosa, musical y universitaria, y que existe específicamente en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

## Capítulo 5. El contexto religioso y universitario en la práctica musical cristiana-universitaria

En este capítulo se responde al segundo y tercer objetivo específico de esta tesis al observar las maneras de hacer en torno al contexto religioso y universitario en el que participan los músicos cristianos-universitarios de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Esto implica pasar del análisis centrado en las conductas estratégicas de los actores, al análisis institucional que se enfoca en las actividades situadas contextualmente de un grupo de actores definido. Como se dijo en el capítulo teórico, esto involucra seguir los límites que enmarcan cierto tipo de interacciones sociales.

Con este objetivo, en primer lugar, se lleva a cabo el análisis del contexto religioso mediante la consideración de seis relatos de vida que se reúnen en grupos de dos que corresponden a tres denominaciones religiosas cristianas del escenario religioso actual en la Facultad de Música de la UNICACH, que son: la iglesia Presbiteriana, la iglesia Adventista y las agrupaciones de influencia pentecostal o neopentecostal.<sup>17</sup> Con base a estos relatos se procede a realizar el análisis de las maneras de hacer que caracterizan a cada una de las iglesias.

En segundo lugar, para llevar a cabo el análisis de las maneras de hacer del contexto universitario se analizan cuatro relatos de actores centrales y dos entrevistas realizadas a actores complementarios. Aquí se consideran datos narrativos previamente considerados (en el capítulo tres) y también se considera dos entrevistas de actores complementarios. En el primer caso, volver a emplear los datos narrativos que se presentan en el capítulo tres se debe a que estos datos ya contestan directamente la pregunta del objetivo tres y son también los casos narrativos más destacados por su claridad y ejemplificación de las maneras de hacer. Esto a la vez se entiende como un derivado de la mayor homogeneidad que define a los contextos institucionales. Como destaca Giddens, la característica de las reglas o esquemas generalizados de las instituciones es que son más recurrentes dado que están más profundamente sedimentados en el espacio-tiempo en el que aparecen. Sin embargo, como se verá, al agrupar

---

<sup>17</sup> Estas tres agrupaciones son las que ya se han nombrado antes y que son: las denominaciones históricas (que en esta investigación incluye a la Iglesia Bautista y la Iglesia Presbiteriana), las denominaciones bíblicas no evangélicas (que se representan por los Adventistas del Séptimo Día) y las denominaciones pentecostales, neopentecostales o otras cristianas (En el caso de esta investigación la Iglesia Filadelfia, y el Arca de la Amistada) (Rivera, 2005; De la Torre *et al.*, 2007; INEGI, 2010).

las observaciones y enfocar con mayor detenimiento el contexto, permite considerar los datos anteriores desde un nuevo punto de vista. Por su parte, se incluyen dos entrevistas complementarias dado que en el contexto universitario los cristianos son un grupo minoritario. Por lo tanto, es importante considerar cómo este grupo se percibe como parte de una comunidad mayor y desde ahí considerar otras maneras de hacer distintivas de la práctica musical cristiana-universitaria.

Como se explica en el apartado metodológico, al ceñir los datos cualitativos a analizar a los relatos de vida y al limitar la observación participante a cotejar y complementar la información que arrojan los relatos de vida, aquí no se pretende presentar un gran cuerpo de información sobre los dos contextos a analizar en este capítulo. Así entonces, es importante reconocer que si bien el contexto religioso y el contexto universitario son espacios de interacción social de gran alcance de donde se puede encontrar una cantidad de información enorme, esta ambición rebasa el propósito de este estudio que se ciñe a los relatos de vida y a los modos de hacer distintivos de un grupo de músicos cristianos-universitarios en específico. Por lo tanto, aquí no se presentan todos los modos de hacer posibles dentro de estos contextos, sino que sólo los que aportan los actores entrevistados. Mediante esta información es que se argumenta sobre cómo el contexto religioso y el contexto universitario influyen de manera específica en la práctica de los músicos cristianos-universitarios entrevistados.

También, cabe aclarar que, a diferencia de los relatos de vida expuestos en el capítulo anterior, aquí no se observan citas extendidas de las y los actores, sino que prevalece la voz de la investigación que se encarga de destacar las características que competen a las maneras de hacer que caracterizan cada contexto. Otra diferencia importante es que aquí no se consideran largos periodos de tiempo en una diversidad de contextos, sino que el estudio se ciñe a dos contextos específicos (religioso y universitario) en un momento determinado de la práctica de cada entrevistado. Es importante tener en mente que el enfoque está en analizar cómo cada actor adquiere la habilidad de actuar de determinada manera al participar en una práctica dentro de un contexto determinado.

Al término del análisis de cada contexto, se presenta, como en el capítulo anterior, un listado con todas las maneras de hacer halladas, su frecuencia de aparición y un comentario final en torno a lo que la presencia de estas maneras de hacer permite conocer en términos cualitativos-descriptivos sobre la práctica musical cristiana-universitaria.

## 5.1. El contexto religioso

En este apartado, el contexto religioso se considera no desde una ortodoxia (una manera correcta de creer), sino de una ortopraxis (una manera correcta de hacer), por lo tanto, al analizar los modos de hacer del contexto religioso se trata de visibilizar el patrón de actividades que las y los músicos cristianos-universitarios llevan a cabo en el interior de los templos en los que participan como músicos (Sennett, 2008; Bell, 2009). En este sentido, se propone un análisis del contexto religioso a través de los modos de hacer que ahí se encuentran.

Para el caso de esta investigación, el análisis de los modos de hacer que caracterizan la práctica musical universitaria dentro del templo, se determina por la participación del actor en una agrupación religiosa y, en específico, en el área musical. Debido a ello, se trató con ejecutantes, maestros, instrumentistas y coristas que participan en la práctica musical de una iglesia cristiana determinada. Esta participación involucra, por ejemplo, dar presentaciones, dar clases y tocar ciertos estilos de música. Así entonces, al abordar los relatos de vida de los músicos cristianos-universitarios, se observan las maneras de hacer en torno a su práctica como músicos y religiosos a la vez. Por lo tanto, se observa cómo la ejecución musical dentro del templo se configura mediante una rutina de actividades determinadas que llevan a cabo los músicos cristianos-universitarios.

Así entonces, para el caso de este estudio, no se plantea un análisis de las estructuras religiosas en general, sino de los patrones de hacer de los músicos cristianos-entrevistados dentro del templo. Aún más se limita a trabajar con los datos cualitativos que estos músicos aportan en los relatos de vida que comparten y en la observación participante que se limita a cotejar la información recabada. A lo largo de todos los relatos de vida que se exponen en los siguientes apartados dedicados a las actividades musicales dentro del templo, se muestra el hacer de los músicos cristianos-universitarios al interactuar con la música, al tocar un instrumento y tocar en el ámbito religioso. En este sentido, la práctica musical es el eje principal que guía los relatos; cada actor que se entrevistó narra las distintas maneras de hacer que la práctica musical le permite dentro del templo.



### 5.1.1 La corriente protestante histórica<sup>18</sup> (la iglesia Presbiteriana y la iglesia Bautista)

Se inicia el recorrido por las maneras de hacer de los contextos religiosos con el análisis de la iglesia Presbiteriana y la Bautista que aquí se agrupan dentro de la corriente llamada protestante histórica. Su origen está en Europa en el siglo XVI con las reformas religiosas protestantes.<sup>19</sup> La iglesia Presbiteriana y la Bautista se caracterizan por ser dos de las denominaciones cristianas de mayor antigüedad en México y en Chiapas (Rivera, 2005; Bastian, 1989). A decir de Gutiérrez, “los presbiterianos llegan desde 1857 [...] y los bautistas llegan en 1862” (2011: 50). Sin embargo, el desarrollo más importante de las iglesias históricas se ha dado en las últimas décadas y especialmente en las regiones de: “selva, sierra y altos” (Rivera, 2005: 88). De acuerdo a los datos del INEGI (2010), para el 2010 se contaron 223,707 presbiterianos y 34,830 bautistas en Chiapas. Para el caso de Tuxtla Gutiérrez no hay un número dedicado exclusivamente para cada una de las denominaciones históricas, sino que se agrupan como pertenecientes a la misma corriente. Así, la INEGI (2010) cuenta un total aproximado de 8,008 habitantes presbiterianos, bautistas o de otra denominación histórica en Tuxtla Gutiérrez.<sup>20</sup>

Para el caso de este estudio, que exclusivamente aborda la práctica de los músicos cristianos-universitarios de esta corriente que estudian, han estudiado o dan clases en la Facultad de Música de la UNICACH, y para analizar las maneras de hacer que se encuentran en la práctica musical dentro de esta agrupación de actores, se consideran los relatos de David Gómez (presbiteriano) y Enoc Castellanos (bautista).

En primer lugar, Daniel Gómez nació en 1987 en Tuxtla Gutiérrez y es egresado de la licenciatura en Música con especialización en piano. Actualmente es ministro de música en la Iglesia Presbiteriana Getsemaní, ubicada en la calle 2ª Sur Poniente, en la colonia El Cerrito. Para Daniel, ser ministro de música es una actividad que puede llegar a ocupar todos los días de la semana. Actualmente llega seis días al templo y su participación musical en esos días se organiza de la siguiente manera. Los martes llega a las cinco de la tarde para ocuparse de la música en el culto femenil (como en otros templos cristianos, los feligreses se reúnen en

---

<sup>18</sup> Se toma la manera de nombrar a las religiones cristianas que propone la INEGI para el censo del 2010 y que también respalda De la Torre, *et al*, 2007.

<sup>19</sup> Además de las iglesias mencionadas también se cuenta, entre este grupo, a la Iglesia Nazarena, la Iglesia Metodista y la Menonita, y que no se consideran en este estudio.

<sup>20</sup> Para un análisis detallado sobre las instituciones religiosas de esta corriente véase también los libros: De la Torre, *et al*, 2007; Rivera, 2005; y Bastian, 1989.

grupos organizados por género, edad y estado civil). Después, de siete a ocho y media de la noche tiene práctica con el coro. Los miércoles de siete a nueve de la noche ensaya con la agrupación de alabanza con la que se presenta el domingo. El jueves se ocupa de la música en el culto varonil de cinco a seis y media de la tarde. El viernes conduce la práctica con el coro de siete a ocho de la noche. El sábado se ocupa de un culto matutino cada mes. Todos los domingos, que es el día más importante de las actividades, inicia su trabajo a las diez de la mañana con un primer canto devocional<sup>21</sup>, luego la iglesia se divide en los distintos grupos para una clase dominical en la que Daniel imparte clase de coro a un grupo infantil y a las once presenta el Aposento Alto, que es la presentación principal de la semana, donde toca el teclado con la banda de alabanza. Ese mismo domingo conduce el último culto de la semana a las seis de la tarde.

Dentro de este itinerario musical que el pianista realiza dentro del templo presbiteriano hay seis actividades y cada una implica una manera de hacer distintiva. Tres de estas actividades son presentaciones musicales y las otras tres de enseñanza. A continuación, se desarrolla cuáles son y en qué consiste cada una:

- 1) Presentación a piano y voz: esta actividad se realiza durante el culto femenino del martes, el culto varonil del jueves, el culto matutino del sábado y el culto de la tarde del domingo. Esta actividad implica que Daniel toca el piano y canta algunas canciones que el mismo selecciona del himnario presbiteriano o del repertorio de música cristiana popular actual (cita a Marcos Witt como ejemplo). En esta actividad se encuentra la manera de hacer que implica la interpretación en piano. También, se encuentra la manera de hacer en la que se elige música del himnario y otras canciones cristianas. En esta presentación también existen ocasiones que David toca el piano y toda la congregación canta. En esta participación se encuentra la manera de hacer en la que se acompaña el canto congregacional con el piano.
- 2) Presentar con el grupo de alabanza: esta actividad se realiza los domingos durante el culto principal llamado Aposento Alto. Daniel explica que trabaja con dos bandas de alabanza distintas. Cada una cuenta con seis integrantes que son: batería, bajo eléctrico, guitarra electro-acústica, teclado y dos cantantes. A decir de David,

---

<sup>21</sup> Un canto devocional es un acto musical que implica una participación de todos los feligreses y que se acompaña con piano.

toca estilos musicales relacionados al genero pop y rock. Así entonces se encuentra la manera de hacer de tocar en ensamble musical con un grupo de seis integrantes. Esto implica también la manera de hacer que involucran tocar distintos estilos musicales populares, en este caso rock y pop.

- 3) Ensayo con el grupo de alabanza: esta actividad se realiza una vez por semana e implica una manera de hacer que involucra ensayar con el ensamble musical. Para tener el tiempo necesario para elegir y aprender las canciones que presenta, Daniel intercala una cada mes. También, se encuentra la manera de hacer en la que elige canciones del himnario y otras canciones cristianas, que refiere a cómo Daniel tiene la libertad de elegir las canciones y no está limitado al himnario de su religión, sino que pueden interpretar las canciones que él elija, siempre y cuando el mensaje sea sobre Dios.
- 4) Presentación con el coro: esta actividad sólo se realiza tres veces por año, en Semana Santa, navidad y en el aniversario de la iglesia, que se lleva a cabo el primer domingo de noviembre. El coro es una agrupación de alrededor de veinticinco cantantes que están en constante fluctuación y en distintos niveles de destreza. Aquí, se encuentra la manera de hacer de la dirección de coro, que en este caso implica tener la capacidad de presentar con un coro de más de veinte integrantes ante una congregación.
- 5) Ensayo con el coro: esta actividad se realiza dos veces por semana. Daniel explica que en las prácticas de coro enseña técnica de canto que involucra respiración y solfeo. También aborda algunos temas básicos de teoría musical y realiza también ejercicios auditivos; además señala que el ensayo con el coro es la actividad que más le exige dado que el coro tiene miembros de distintas edades y niveles de conocimiento musical. No obstante, durante la clase ya hay una organización interna en el grupo en el que algunos de los participantes más experimentados ayudan a los principiantes que apenas comienzan. Dentro de esta actividad se encuentra la manera de hacer que involucra enseñar o dar clases de canto coral.
- 6) Ensayo con el coro infantil: este ensayo es sólo el domingo y no se le da continuidad como al otro coro; es muchas veces sólo una actividad de enseñanza básica para los infantes. Sin embargo, sí se ha hecho presentaciones en las que el coro infantil presenta junto con el coro principal, aquí se encuentra de nuevo la

manera de hacer que involucra enseñar o dar clases de canto coral, pero en este caso a un grupo infantil.

Con este repaso del itinerario de David Gómez se elucida el hacer que caracteriza su participación musical en el contexto religioso presbiteriano de la Iglesia Presbiteriana Getsemaní. En total se encuentran diez maneras de hacer que se distribuyen en tres participaciones centrales que son: la presentación con piano y voz, con la agrupación de alabanza y con el coro. También está la participación de ensayar con el grupo de alabanza, con el coro y con el coro infantil.

Por su parte, con el relato de Enoc Castellanos perteneciente a la Iglesia Bautista se encuentra otra manera de hacer. Enoc nació en 1988 en Tuxtla Gutiérrez, actualmente es egresado de la Facultad de Música de la licenciatura de Jazz y Música popular, con especialización en guitarra. Ha estado involucrado musicalmente en la iglesia desde su infancia y actualmente es ministro de música de la Iglesia Bautista Alfa y Omega, ubicada en la calle Los Tamarindos sin número, en la colonia Antorcha, que está al noreste de la ciudad.

Como ministro de música, Enoc asiste cuatro veces por semana para encargarse de la música en los cultos. El miércoles llega de seis a ocho de la noche a tocar el piano y a guiar el canto de todos los congregados en la reunión llamada culto de oración. El viernes a la misma hora toca el piano y conduce el canto congregacional en el culto del estudio bíblico. Después, el sábado llega de cinco a siete de la tarde a la reunión de sociedad donde los integrantes de la iglesia se dividen en tres grupos que son los siguientes: femenino, varonil y juvenil; donde toca el piano en la agrupación de los varones. Por último, el domingo toca el piano y guía el canto congregacional en el culto principal que se realiza de diez a once de la mañana, de doce a una de la tarde y de cinco a siete de la noche.

A decir de Enoc, la base de su trabajo como ministro de música es el himnario bautista que cuenta con más de 600 himnos. Si bien ha habido momento en el que el uso del himnario recae ante la influencia de las canciones cristianas actuales, Enoc trata de evitar esa influencia. Por lo tanto, para la participación musical del ministro universitario, es esencial conocer y saber utilizar lo mejor posible el himnario. Como destaca Enoc, hay un himno especial para distintas ocasiones: bodas, cumpleaños, bienvenidas, fiestas de 15 años, entre otros, y por lo tanto es importante conocerlos bien.

Dentro de este itinerario hay sólo una actividad musical que es la de tocar el piano y guiar el canto de los congregados. A continuación, se describe con mayor detalle en qué consiste esta participación y qué maneras de hacer implica:

- 1) Participación de acompañar el canto congregación con el piano y de guiarlo. Esta actividad se realiza cinco veces por semana y se interpretan principalmente canciones del himnario bautista. Esta actividad involucra tres maneras de hacer complementarias. En primer lugar, implica una manera de hacer en la que se interpreta con piano. En segundo lugar, se encuentra también la manera de hacer de acompañar el canto de la congregación con el piano. En tercer lugar, está la manera de hacer en la que se guía el canto de la congregación. Por último, esta la manera de hacer que permite seleccionar las canciones, pero exclusivamente del himnario.

Con este análisis del itinerario de Enoc Castellanos, se presenta una detallada observación de las maneras de hacer que caracteriza su participación en el contexto musical Bautista de su práctica. En total, se enumeran cuatro maneras de hacer que se complementan en una sola actividad central que es la de tocar el piano y guiar el canto en el templo.

Entre David y Enoc se encuentran doce maneras de hacer distintas. La primera implica presentaciones en tres formatos distintos: en agrupación de alabanza con cinco o seis músicos; tocar el piano con la congregación y presentar con el coro de la iglesia. También, esta participación implica una actividad de enseñanza en la que se encuentran otra serie de maneras de hacer. La segunda del contexto bautista implica una sola actividad, que, al considerarse detalladamente, implica tres maneras de hacer, que son: tocar el piano solo, acompañar el canto congregacional con el piano y el ejercicio de elegir y preparar las canciones para interpretar en cada culto.

### **5.1.2. La corriente bíblica no evangélica (la iglesia Adventista del Séptimo Día)**

La iglesia Adventista del Séptimo Día se agrupa en la corriente cristiana bíblica no evangélica. Esta corriente cristiana surge en Estados Unidos durante el periodo de los reavivamientos (finales del siglo XIX y principios del XX). La iglesia Adventista entra a México en 1884 y a Chiapas entra en el año 1918 (De la torre, *et al*, 2007; Rivera, 2005). Sin embargo, adquiere

notoriedad en Chiapas en la década de 1970 (Rivera, 2005). Como señala Rivera: “si bien han crecido en todo el estado, destacan los municipios de las regiones del centro y noroeste” (2005: 106). En Chiapas hay 255,885 adventistas y en Tuxtla Gutiérrez se encuentran 15,943 feligreses, es decir, tiene casi el doble de seguidores que la corriente histórica.<sup>22</sup>

Para el análisis de las maneras de hacer en este contexto cristiano se ocupan secciones adicionales de los relatos de vida de Salatiel Cruz e Ignacio Macías, que ya se trataron arriba, pero de los que se integra nueva información proveniente de entrevistas que no se consideraron en el capítulo anterior. Se elige aquí nuevamente a estos dos actores dado que su manera de compartir los relatos fue la que se consideró más útil y detallada para los propósitos de esta tesis.

En primer lugar, Salatiel Cruz es ministro de música en la iglesia Adventista ubicada en la calle Pensil, en la colonia Santa María de la Ribera. El maestro Salatiel Cruz se hace cargo de tocar el piano en los cultos de la iglesia y coordinar las participaciones musicales de los feligreses que desean compartir su talento musical con los congregados. Estas participaciones implican un itinerario que consiste en asistir cuatro veces por semana al templo adventista. Su participación inicia los miércoles de siete a ocho de la noche, ahí participa en el culto llamado noche de oración. Los viernes de siete a ocho de la noche participa en el culto Recepción del sábado, que es la preparación para el culto principal del sábado, y se realiza a la puesta del sol. El sábado es el día principal de la Iglesia Adventista y se realizan tres actividades: la escuela sabatina, donde la congregación se divide por grupos; de once a doce y media se lleva a cabo el culto divino y en la tarde, de siete a ocho, se realiza el último culto de la semana llamado también noche de oración.

Dentro de este itinerario de actividades musicales en el que Salatiel participa dentro del templo Adventista se destacan dos tipos de participación, cada una con una manera de hacer distintiva, a saber:

- 1) Participación tocando piano de manera solista y la de acompañar el canto congregacional con el piano. Sin embargo, a diferencia de las actividades de David y Enoc en este caso se incluye un participante nuevo que es un director que se enfoca exclusivamente en conducir el canto de la congregación. Esta participación se realiza cuatro veces por semana: el miércoles, el viernes el sábado y el domingo. Aquí se

---

<sup>22</sup> Para un análisis detallado sobre las instituciones religiosas de esta corriente véase también los libros: De la Torre, *et al*, 2007; Rivera, 2005; y Bastian, 1989.

encuentran tres maneras de hacer: la manera de hacer que implica la interpretación en piano, la manera de hacer de acompañar al canto congregacional con el piano, y la manera de hacer en la que trabaja junto con un director de canto.

- 2) Participación como coordinar para las presentaciones musicales especiales. Esta actividad no tiene una recurrencia semanal ya que son presentaciones especiales esporádicas. Dado que no hay banda fija asignada en estas participaciones, los miembros de la iglesia son los que conforman estas participaciones. Para organizar estas presentaciones, Salatiel debe organizarse con los músicos interesados, agendar las presentaciones y también asegurar que sea música apropiada para la iglesia. Salatiel explica que hay una limitación de ciertos instrumentos como la guitarra eléctrica y la batería, pero sí admite otros como la flauta, el violín, el saxofón y la marimba. Aquí se encuentra una manera de hacer que implica seleccionar, agendar y coordinar las agrupaciones que se presentan.

Al analizar el itinerario de Salatiel Cruz, se observan cuatro maneras de hacer que aparecen en dos tipos de participación, que son: tocar el piano y coordinar las participaciones musicales especiales.

En segundo lugar, se considera la participación de Ignacio Macías que fue director del coro de la iglesia Adventista ubicada en la calle Séptima Poniente-sur 161 en la colonia El Cerrito de Tuxtla Gutiérrez, en donde llegaba cuatro veces por semana: el miércoles de seis a ocho de la noche se llevaba a cabo el primer ensayo del coro de la semana. El viernes, después del culto del recibimiento del sábado, guiaba otro ensayo de coro de ocho a nueve y media de la noche. El sábado el coro tenía dos participaciones en los dos cultos principales, uno a las ocho de la mañana y otro a las once de la mañana. Después, el domingo el coro tenía el último ensayo de la semana de ocho a once de la mañana. Dentro de esta activa semana de asistencia a la iglesia como el director del coro, Ignacio tenía dos participaciones fundamentales:

- 1) Ensayo con el coro: esta actividad se realiza cuatro veces por semana. Al igual que Daniel, el maestro Ahí enseña técnica de canto que involucra respiración y solfeo. El coro llega a rondar entre los treinta y treinta y cinco integrantes. En el caso de Ignacio se llega a ensayar cuatro veces por semana. Dentro de esta participación se encuentran la manera de hacer que implica la enseñanza de canto coral.
- 2) Presentación con el coro: esta actividad se realiza dos veces por semana, durante los dos cultos sabatinos de la mañana. El coro cantaba himnos, salmos y algunas canciones

especiales. Dentro de esta participación se encuentra la manera de hacer que involucra la dirección de un coro.

Con esta consideración de la participación de Ignacio Macías, se observan las distintas posibilidades de hacer musical religioso que encuentra en la iglesia. Como se observó, implica dos actividades destacadas con el coro y en las que se encuentran tres maneras de hacer.

Con los itinerarios de Salatiel Cruz e Ignacio Macías se encuentran una amplia gama de formas de hacer musicales dentro del contexto religioso Adventista. Se encuentran en total ocho maneras de hacer. En el primer caso se ve la actividad en una iglesia en la que prevalece el piano y el canto congregacional. En el segundo caso se considera el hacer dentro de una iglesia que cuenta con un coro como agrupación musical central.

### **5.1.3. La corriente pentecostal, neopentecostal u otras denominaciones cristianas (iglesia el Arca de la Amistad e iglesia Filadelfia)**

La iglesia el Arca de la Amistad y la iglesia Filadelfia que se consideran aquí pertenecen a la corriente cristiana nombrada: pentecostal, neopentecostal u otras denominaciones cristianas. El pentecostalismo (de dónde se derivan las demás denominaciones de esta corriente) inicia en Estados Unidos en 1906 con el predicador William Seymour (De la torre, *et al*, 2007). En sus inicios parte de la corriente histórica, pero con la influencia de Seymour se comienzan a diferenciar al asimilar la influencia de las culturas locales (Rivera, 2005). Esta característica de darle cabida a la influencia local provoca un cambio característico en las prácticas religiosas tradicionales de esta denominación con el que se comienzan a formular alternativas espirituales novedosas (Hernández, 2011). Por esto, la corriente pentecostal es la primera que incluye instrumentos actuales. En especial, la batería fue el primer diferenciador más destacado (Hernández, 2011). Las primeras iglesias de esta corriente surgen en México menos de una década después de su inicio en Estados Unidos, en el año 1912. Su presencia en Chiapas inicia en Tuxtla Gutiérrez en la década de 1950 y comienza a crecer de manera acentuada a partir de la década de 1960 (Rivera, 2005). En la actualidad hay 633,412 cristianos de la denominación pentecostal, neopentecostal y otras independiente en Chiapas. De acuerdo a la INEGI (2010), en Tuxtla Gutiérrez se cuentan 23,567; por lo que es la corriente cristiana con mayor número de feligreses de la capital.



Para mostrar las distintas maneras de hacer que se encuentran en esta denominación se analizan los relatos de Melvin Mejía y de Fredy López. En primer lugar, Melvin Mejía nació en Tuzantán, Chiapas, en 1993. Para el momento de la entrevista, en el 2018, Melvin participaba en la Iglesia Filadelfia como director de una banda de alabanza y asistía cinco veces por semana. El lunes llegaba al ensayo con la banda de alabanza de ocho a nueve y media de la noche. El miércoles tenía una presentación con la misma agrupación para el culto de siete a nueve de la noche. El jueves llegaba a la iglesia al ensayo con la banda de nueve a las once de la noche. Este ensayo era específicamente para preparar la presentación del domingo. El viernes ensayaba para la reunión de culto del sábado en la mañana. Por último, el domingo la agrupación de alabanza cubría cuatro cultos: el primero de ocho a nueve de la mañana; el segundo de diez a once de la mañana; el tercero de doce a una; el último de una a dos de la tarde.

En este itinerario musical se encuentran las siguientes actividades con sus respectivas maneras de hacer:

- 1) Presentación con el grupo de alabanza: esta actividad sucede dos veces por semana. La música que tocan tiene un estilo que Melvin describe como música electrónica o pop electrónico. En esta actividad destaca la manera de hacer que involucra tocar en ensamble musical con un grupo de seis integrantes. y, a la vez, la manera de hacer que implica tocar distintos estilos musicales populares, en este caso música de estilo electrónico o también conocido como pop electrónico. Es importante considerar que Melvin es pianista en la agrupación, por lo tanto, también se encuentra la manera de hacer de la interpretación en piano.
- 2) Ensayo con el grupo de alabanza: esta actividad se realiza tres veces por semana. En esta actividad Melvin, como director de la agrupación, coordina a nueve integrantes distribuidos en batería, bajo, guitarra eléctrica, piano, una voz principal y un coro de cuatro cantantes. Durante los ensayos, por lo general, el cantante principal elige las canciones a interpretar y Melvin prepara las partituras para ensayar las canciones. Esta participación implica la manera de hacer de ensayar con ensamble musical, y en este caso incluso preparar tablatura.

Con esta consideración de la participación de Melvin Mejía, se observa que su práctica musical pentecostal implica dos actividades destacadas. Una es la presentación con la agrupación y la

segunda es los ensayos para las presentaciones. En estas dos formas de participación se encuentran tres maneras de hacer.

El segundo relato que se considera para analizar el contexto pentecostal es el de Fredy López, que nació en Comitán de Domínguez, en 1990. Para el momento de la entrevista, Fredy no asiste a ninguna iglesia, pero se declara cristiano y ha tocado en distintas iglesias a lo largo de su vida. Lo que relata para este estudio es sobre su participación en el 2014 en la Iglesia el Arca de la Amistad, donde también participa Erik Blanco, cuyo relato se abordó en el capítulo anterior. La iglesia se encuentra en la Avenida Central Oriente, 1520, en la colonia Tzocotumbak. Ahí Fredy fungió como bajista dentro de una agrupación de alabanza durante dos años, de 2014 a 2016.

En esa participación el bajista de Comitán llegaba seis veces por semana a la iglesia. El lunes tenía ensayo de ocho a nueve de la noche. El martes se presentaba con la agrupación en un culto femenino de nueve a once de la mañana. El miércoles tocaba en la reunión general de siete a ocho treinta de la noche. El viernes presentaba con el grupo de alabanza en el culto juvenil de seis a siete de la noche. El sábado tocaba en un culto varonil de nueve a once de la mañana. Por último, el domingo tocaba en la reunión general a las doce del día.

En este horario se encuentran las siguientes dos actividades y maneras de hacer que son muy similares al caso de Melvin:

- 1) Presentación con la agrupación de alabanza. Esta actividad sucede cinco veces por semana. La música que tocan es de los estilos de: pop, rock, reggae y salsa. En esta actividad destaca la manera de hacer en la que toca el piano con un ensamble musical de seis integrantes. También está la manera de hacer en la que interpretan estilos musicales populares, en este caso: pop, rock, reggae y salsa.
- 2) Ensayo con la agrupación de alabanza: esta actividad se realiza una vez por semana. Fredy, como bajista de la agrupación, ayudaba al director de la banda que era el pianista a seleccionar las canciones. Esta actividad implica, la manera de hacer en la que ensaya con ensamble y la manera de hacer en la que selecciona canciones de manera libre.

Al analizar el itinerario de Fredy López, se enumeran tres maneras de hacer que se complementan en una sola actividad central que es la de tocar con el grupo de alabanza.

Con la consideración de los dos itinerarios de la corriente pentecostal, se encuentra un total de tres maneras de hacer reiteradas en los dos casos. Aquí se observa que se da entrada total a la música secular y que prevalece la agrupación con batería e instrumentos.

#### 5.1.4. Resultados reunidos del análisis del contexto religioso

A diferencia de los resultados del capítulo tres que se centran en los actores, aquí el enfoque está en las actividades características que suceden exclusivamente dentro del templo. Con el análisis de los seis relatos de vida que se agrupan entre las tres corrientes religiosas cristianas se encuentran las siguientes doce maneras de hacer:

| Maneras de hacer                            | Relato de vida donde aparece y denominación   | Corriente cristiana en la que se encuentra   |
|---|---|--|
| Interpretación en piano                     | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Enoc Castillo (Iglesia Bautista)<br>Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)<br>Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia) | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica<br>-Corriente pentecostal, neopentecostal y otras |
| Acompañar el canto congregacional con piano | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Enoc Castillo (Iglesia Bautista)<br>Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)<br>Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia) | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica<br>-Corriente pentecostal, neopentecostal y otras |
| Guiar el canto de la congregación           | Enoc Castillo (Iglesia Bautista)  | -Corriente histórica protestante   |
| Trabajar junto con un director de canto     | Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)  | -Corriente bíblica no evangélica   |
| Tocar en ensamble musical                   | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia)<br>Fredy López (Iglesia el Arca de la Amistad)                            | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica<br>-Corriente pentecostal, neopentecostal y otras |
| Dirección de coro                           | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Ignacio Macías (Iglesia Adventista)   | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica   |

|   |   |  |
|---|---|--|
| Enseñanza de canto coral (puede ser a adultos o infantil).                  | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Ignacio Macías (Iglesia Adventista)                                       | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica               |
| Coordinación de grupos musicales invitados                                  | Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)  | -Corriente bíblica no evangélica   |
| Ensayo con grupo de alabanza (intercalar canciones, preparar tablaturas)    | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia)<br>Fredy López (El Arca de la Amistad)  | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente pentecostal, neopentecostal y otras |
| Libre selección de canciones  | Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia)<br>Fredy López (El Arca de la Amistad)  | -Corriente pentecostal, neopentecostal y otras                                     |
| Libre selección de canciones del himnario                                   | Enoc Castillo (Iglesia Bautista)  | -Corriente histórica protestante   |
| Libre selección de canciones del himnario y otras canciones cristianas      | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)<br>Ignacio Macías (Iglesia Adventista) | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente bíblica no evangélica               |
| Seleccionar, agendar y coordinar las agrupaciones que se presentan          | Salatiel Cruz (Iglesia Adventista)  | -Corriente bíblica no evangélica   |
| Tocar estilo musical populares (rock, pop, pop electrónico, reggae y salsa) | Daniel Gómez (Iglesia Presbiteriana)<br>Melvin Mejía (Iglesia Filadelfia)<br>Fredy López (El Arca de la Amistad)  | -Corriente histórica protestante<br>-Corriente pentecostal, neopentecostal y otras |

Tabla 3. Archivo personal, 2019.

Cada una de estas maneras de hacer pinta un panorama cualitativo detallado sobre las actividades que los músicos cristianos-universitarios realizan dentro de los templos en los que participan.

En este recorrido se encuentran una serie modos de hacer que organizan las actividades de la práctica musical cristiana dentro del templo. Al considerar que se trata con un espacio institucional que, en la teoría de Giddens (1984), se reconoce por la sedimentación de sus actividades o, en otras palabras, por sus actividades institucionalizadas, se encuentra en este segundo análisis contextual una mayor homogeneidad de las maneras de hacer entre los distintos actores. Si bien aquí no nos adentramos en las prácticas espirituales, se puede

observar con claridad cuáles son las actividades que realizan los músicos cristianos-universitarios dentro del templo en relación a la música y cómo las llevan a cabo.

También, es importante destacar que aquí se obtuvo una comprensión de las actividades de la práctica musical cristiana-universitaria como una unidad y por lo tanto el énfasis no está en la separación o la distinción entre las iglesias. Más bien, aquí la preocupación de la investigación está en el grupo de actores como partícipes de una práctica en común y no como partícipes de denominaciones religiosas distintas.

En este sentido, las distintas categorías de hacer que se encuentran en la lista de arriba abren un panorama cualitativo de la práctica de los músicos cristianos-universitarios en el templo. Se encontró así que, la participación de los músicos cristianos-universitarios dentro del templo involucra tres modalidades de ejecución musical:

- Con ensamble musical (o agrupación musical en la que varios integrantes con distintos instrumentos tocan juntos)
- Con piano y canto congregacional (donde todos los feligreses de la iglesia cantan juntos acompañados por el piano)
- Con coro

A su vez, para cada una de estas presentaciones hay un ensayo. Por lo tanto, también se destacan los siguientes modos de hacer dedicadas al ensayo:

- Ensayo con ensamble
- Ensayo con coro

Así, se encuentra una diversidad de modos de hacer que se agrupan alrededor de cinco maneras de participar musicalmente dentro de la iglesia, tres modos de presentación musical y dos tipos de ensayos.

También, como se destacó en el capítulo anterior, con estas consideraciones, se observa que los modos de hacer que se encuentran en los contextos religiosos permiten definir cualidades específicas de las actividades que constituyen esta práctica. Así, por ejemplo, la primera manera de hacer de la tabla de arriba, la interpretación con piano, da un carácter cualitativo distintivo a la práctica de los músicos cristianos-universitarios dentro del templo. En primer lugar, se observa que es una de las actividades más recurridas. De los seis músicos entrevistados, cuatro tocan piano en la iglesia, en este sentido es el instrumento más empleado. Sin embargo, como se vio con las categorías en el capítulo tres, aquí también se observa que cada manera de hacer puede tener distintas formas de manifestarse. Por ejemplo, se observa

que cuando Enoc Castellanos toca el piano en la iglesia se limita a elegir las canciones del himnario presbiteriano, por otro lado, se observa que Daniel Gómez o Melvin Mejía pueden elegir canciones de un repertorio de música cristiana más amplia que no se limita al uso de un himnario determinado. También se observó que esta actividad puede ser combinada con otras actividades o no. Mientras que Daniel Gómez toca el piano en cuatro cultos religiosos y también presenta con ensamble y con coro, Enoc Castellanos únicamente se enfoca en tocar el piano en los cultos cuatro veces por semana. A la vez, es importante destacar que esta misma actividad también puede variar en intensidad. Hay momentos en los que los músicos llegan cuatro o cinco veces por semana a tocar y hay otros momentos que sólo llegan una vez por semana.

Cabe también complementar los hallazgos de arriba destacando que la intensidad y la variedad de actividades musicales dentro del templo suelen estar ligadas al tamaño de la congregación. Esto explica, por ejemplo, el contraste que hay en la práctica de Enoc y Daniel. Mientras que Daniel es el músico en Iglesia Presbiteriana Getsemaní, ubicada en la calle 2ª Sur Poniente, en la colonia El Cerrito, que es una iglesia de mayor tamaño y asistencia tiene una mayor oportunidad de encontrar apoyo e interés para generar diversas actividades musicales. Por el otro lado, Enoc es músico en la Iglesia Bautista Alfa y Omega, ubicada en la calle Los Tamarindos sin número, en la colonia Antorcha, que está al noreste de la ciudad, que es un templo más pequeño con menor asistencia, por lo que se limitan las posibilidades y el interés musical.

Es importante reiterar que cada modo de hacer marca a la práctica al darle una cualidad distintiva a las actividades de los músicos profesionales dentro del templo. Así, al considerar los seis relatos de vida enfocados a las actividades musicales dentro del templo, se logra visualizar y comprender la importancia que tienen estas maneras de hacer para organizar las actividades musicales dentro del templo. También, es importante enfatizar el papel que juega esta forma de organizar la acción dentro de la práctica que se entiende mediante el concepto de las maneras de hacer. Así, se puede ver con claridad bajo qué condiciones y qué dinámicas de actuación se manifiesta la práctica musical cristiana-universitaria en el espacio religioso.

Este análisis al contexto religioso permite reconocer que también hay un patrón de modos de hacer reconocible que la práctica musical cristiana-universitaria es propensa a ejercer sobre los participantes. A lo largo de los seis relatos de vida analizados arriba, se encuentran modos de hacer que, como el capítulo dos, se repiten a pesar de las diferencias de edad,

género, denominación religiosa y origen. Así, se encuentra evidencia complementaria para declarar que la práctica musical cristiana-universitaria también cuenta con un patrón de modos de hacer que es reiterativo dentro del contexto religioso. Si se hace un simple ejercicio porcentual en el que se consideran las repeticiones de modos de hacer dentro de los relatos de vida expuestos, se encuentra, por ejemplo, que hay una probabilidad del 66 % que dos músicos cristianos-universitarios tengan más de dos modos de hacer en común dentro de sus actividades en el templo. A su vez, los tres modos de hacer que más aparecen son los de la interpretación en piano, el acompañamiento del canto congregacional con el piano y el de la ejecución musical en ensamble musical. Con esta consideración porcentual sobre los modos de hacer dentro del contexto religioso, se encuentra nuevamente un modelo en el que hay un importante porcentaje de iteración, pero el modelo tiene hacia la diversificación.

Al igual que en el capítulo anterior, se encuentra un modelo cambiante de modos de hacer en la práctica, donde cada actor tiene maneras de hacer particulares. Si bien en el capítulo anterior se ven modos de hacer dentro y fuera del templo. Al enfocarnos en la participación dentro de las iglesias, se logra hacer una especificación y una explicación a detalle de la descripción cualitativa de la práctica. Se observa que dentro del templo los músicos cristianos-universitarios encuentran una gama de posibilidades de hacer amplia que permite distintas modalidades de presentación musical.

Por otra parte, en cuanto a la circunstancia de estos músicos religioso como practicantes universitarios también se encuentran modos de hacer distintivos que están directamente relacionados con su participación en el espacio universitarios. Si bien aquí los modos de hacer no están explícitamente relacionados con la especialización universitaria, no se puede perder de vista que los actores son en efecto músicos universitarios, que cuentan con un conocimiento especializado y que, por lo tanto, esto repercute en todas sus actividades musicales dentro del templo. Es importante recordar, por tanto, el señalamiento que hacer Salatiel Cruz sobre la relación entre la especialización universitaria y la ejecución musical dentro del templo. Salatiel declara explícitamente que, dado que la formación académica implica conocer la música, “sin distinto alguno, de la música secular, profana o sacra” y que más bien permite conocer la música en “todas sus formas y todos sus elementos” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). En este sentido, “al conocer la música académica complementa y ayuda a entender muchas cosas de la música sacra. Finalmente sigue siendo música y los elementos fundamentales de la música se mantienen en ambos” (S. Cruz, entrevista personal,

2019). De manera más explícita aún, Salatiel también destacó que si un músico universitario interpreta música en la iglesia se espera que “sea lo más elaborada posible. Es decir, que considere los elementos estructurales de la música” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). Es decir que aproveche los conocimientos de los “elementos armónicos, rítmicos y melódicos” que se aprenden en la Facultad de Música (S. Cruz, entrevista personal, 2019). En síntesis, como destaca Salatiel, es evidente que “si alguien tiene conocimiento de la música pues que lo mejor se lleve también a la iglesia y a los cantos sacros” (S. Cruz, entrevista personal, 2019).

Así, con los resultados arriba expuestos se presenta un segundo modelo descriptivo que permite entender con detenimiento la manera en la que se manifiesta la música religiosa en la actividad cotidiana mediante dentro del templo mediante los modos de hacer que posibilita y que define esta manera de actuar de los músicos cristianos-universitarios. En conclusión, al enfocarnos en la participación dentro de las iglesias, se logra hacer una especificación y pormenorización de la descripción cualitativa de la práctica. Se observa que, dentro del templo, los músicos cristianos-universitarios encuentran una gama de posibilidades de hacer amplia que permite distintas modalidades de presentación musical y de ensayo. Así se responde al segundo objetivo específico de analizar las maneras de hacer que se encuentran en el contexto religioso y se adquiere un entendimiento cualitativo basado en la práctica y las actividades características que la constituyen.

## **5.2. El contexto universitario**

Para considerar los modos de hacer en contexto universitario, el enfoque recae en observar las actividades situadas contextualmente dentro de la Facultad de Música de un grupo de actores definido como los músicos cristianos-universitarios. Esto involucra considerar límites contextuales (espacio-temporales) de la interacción y considerar también las actividades del grupo determinado de actores que ahí participan (Giddens, 1984). Así entonces, cuando se considera la participación universitaria musical de los actores centrales de esta investigación, se observa cómo su participación en este contexto específico revela una serie de modos de hacer característicos de su participación dentro de la Facultad de Música.

Para el caso de esta investigación, el análisis de los modos de hacer que caracterizan la práctica musical cristiana-universitaria dentro del contexto universitario se logra mediante las actividades que realiza en este espacio y que lo llevan específicamente a la especialización



musical. Aún más, se enfoca en las actividades específicamente universitarias que los actores narran en los relatos de vida. Por lo tanto, se observan sus formas de hacer dentro de la universidad y cómo éstas se configura mediante una rutina de actividades determinadas que llevan a cabo los músicos cristianos-universitarios. Consiguientemente, es importante entender que no se plantea un análisis de las estructuras universitarias en general, sino de los patrones de hacer de los músicos cristianos entrevistados dentro del contexto universitario.

También, es importante mencionar que si bien aquí se dedica una sección al contexto universitario, la influencia de este espacio ya se ha repasado en el capítulo dos y en el apartado dedicado al contexto religioso. Así, no se pretende zanjar en esta última sección de resultados toda la cuestión de la influencia universitaria en la práctica de los músicos cristianos-universitarios, sino que esta ya se ha desarrollado a lo largo de toda la tesis y aquí sólo se muestra un último análisis complementario que sirve para añadir datos cualitativos a todo lo que ya se ha expuesto arriba. Por lo tanto, es importante subrayar que este no es el único apartado en el que se discute la influencia universitaria, esto ya se trató arriba de diversas maneras, y aquí sólo se presenta una información complementaria.

A la vez, la información que aquí se presenta no pretende abordar todos los modos de hacer posibles dentro del contexto universitarios, sino que, de acuerdo al aparato metodológico y teórico trazado arriba, se ciñe a los datos cualitativos que los músicos cristianos-universitarios entrevistados aportan y en la observación participante que se limita a cotejar esta información brindada. Por tanto, a lo largo de todos los relatos de vida que se exponen a continuación, se se complementan los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios expuestos arriba al plantear un enfoque que se sitúa contextualmente dentro de la Facultad de Música y ceñido a las actividades específicas de los músicos cristianos-universitarios (Giddens, 1984).

### **5.2.1 Los modos de hacer en la Facultad de Música de la UNICACH**

En esta sección se responde al último objetivo específico de analizar las maneras de hacer de los músicos cristianos-universitarios dentro del contexto universitario. Para lograr esto, se seleccionaron cuatro relatos de actores centrales, que son: Karen Córdova, Erik Blanco, Salatiel Cruz y David Smith; y dos entrevistas de actores complementarios, que son: Pavel Díaz e Israel Moreno. En el análisis de este contexto es el único momento que se consideran entrevistas de actores que no son religiosos. Esto sirve para considerar cómo se percibe la comunidad

cristiana dentro de la universidad donde son una minoría, que como veremos, también se distingue por los actores complementarios, por maneras de hacer distintivas. Nuevamente el interés está en saber cómo un grupo de actores, contextos y actividades genera manera se hacer distintivas. Pero esta vez implica considerar las actividades dentro del límite contextual de la Facultad de Música y las actividades de los músicos cristianos-universitarios que ahí participan.

La Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas se localiza sobre la Avenida Central que cruza Tuxtla Gutiérrez de este a oeste; en la colonia San Roque que se ubica en la parte este de la ciudad. El complejo de edificio que constituye la facultad comparte un terreno grande con el Centro Universitario de Información y Documentación de la misma universidad. Entre el grupo de edificios que configuran a la Facultad predomina un espacio sombreado por una amplia variedad de árboles endémicos como la ceiba y el hormiguillo. Afuera en la calle, se encuentra la glorieta con la escultura del político liberal y militar Ángel Albino Corzo. Del otro lado de la avenida, en frente de la Facultad de Música se encuentra la Facultad de Artes de la UNICACH y el Instituto de Deportes del Estado de Chiapas. Otro edificio cercano grande es el hospital militar de la región VII. Por lo demás, predominan casas habitacionales y una variedad de negocios privados, principalmente de comida como taquerías y pizzerías.

Los orígenes de la actual Facultad de Música se remontan a 1975, a la escuela de música a nivel primaria que se ubicada en las instalaciones de la Escuela Primaria Fray Matías de Córdoba, en la calle 6ª Oriente norte, 240, en la colonia Granja Uncil. No fue hasta 1989 que se inaugura la Escuela de Música y se comienza a ofrecer el título de Técnico Instructor en Educación Musical, que en 1991 es actualizada a Técnico Profesional en Educación Musical. Más tarde, en 1997 la carrera técnica se consolida como la licenciatura en Música Instrumentista, y ofrece especialidades en: piano, flauta transversal, guitarra, violonchelo, violín, marimba y oboe. Luego, para 2009 la Escuela de Música comienza a ofrecer también la licenciatura de Jazz y Música Popular con especialidad en batería, bajo, guitarra, xilófono, saxofón y trompeta. Finalmente, en el año 2018 la Escuela de Música pasa a ser Facultad de Música. Al ofrecer estas licenciaturas, la Facultad de Música de la UNICACH compite con la Facultad Nacional de Música y con el Centro de Estudios de Jazz de la Universidad Veracruzana.

Como se destacó arriba, aquí no se hace una división por corrientes cristianas, sino que se considera una visión generalizada que considera a todas las corrientes en relación al contexto

universitario en particular. Así, agrupa las consideraciones más destacadas de los actores seleccionados. Si pensamos de nuevo en los relatos de vida de Karen Córdova y Erik Blanco, se encuentran dos maneras de hacer centrales del contexto universitario. En primer lugar, en el relato de los dos actores se encontró la manera de hacer en la que los actores se especializan en su instrumento musical dentro del contexto universitaria. Como destaca Karen de manera representativa, ella aprendió en el primer semestre del curso preuniversitario para ingresar a la Facultad de Música lo mismo que vio en los tres años de Bachillerato en Música Sacra. Por su parte, Erik Blanco destaca que agradece su participación en la Facultad por maestros que considera “buenos maestros, buenos enseñando y buenos en su instrumento”, y que motivaron a Erik en su especialización musical (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

También, se encuentra el modo de hacer de la diversificación de escenarios para interpretar en el contexto universitario. Como destaca, Karen al ingresar a la universidad comenzó a tocar piano en auditorios en contextos culturales que eran distintos al contexto religioso. Para el caso de Erik Blanco, también se encuentra la diversificación de escenarios. Como destacó: “Cuando estuve estudiando toqué en varios eventos culturales, en fiestas como boda y quince años, en algunos restaurantes, tocábamos jazz” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). En este sentido, el guitarrista cristiano explica que al ingresar a la Facultad de Música y comenzar a tocar jazz comenzó a interpretar en escenarios nuevos.

Por su parte, en el relato de Salatiel Cruz se encuentran dos maneras de hacer más. Una que implica la complementariedad entre el contexto universitario y el religioso y que refiere a cómo la práctica universitaria complementa a la interpretación musical religiosa dado que el enfoque en los aspectos estructurales académicos de la música se puede aplicar en el ámbito religioso. Como destaca Salatiel, entre lo religioso y lo universitario “no hay conflicto. Al contrario, creo que se complementan. Porque digamos que, en la formación académica de una escuela, de una Facultad de Música, es justamente conocer la música, sin distinto alguno, de la música secular, profana o sacra” (entrevista personal, 2019). También, de manera complementaria a la manera de hacer anterior, se encuentra la manera de hacer que involucra la definición de una serie de criterio universitarios que influyen sobre la interpretación de la música sacra. Esta manera de hacer refiere a cómo, al utilizar el conocimiento universitario en la iglesia surgen también nuevos criterios de interpretación musical. Como destaca el maestro: “lo que se espera de los que tienen a cargo la música dentro de una iglesia, esperamos que la

música sea lo más elaborada posible. Es decir, que considere los elementos estructurales de la música” (entrevista personal, 2019).

Después, en el relato del maestro David Smith se encuentran dos técnicas más. En primer lugar, destaca las maneras de hacer de rechazar a otro por creencias distintas a las propias. Este destaca una manera de hacer que puede llegar a ser excluyente con otras religiones. Como destaca, el ha escuchado de experiencias en las que “algunos cristianos evangélicos hablando de la iglesia católica como si fuera algo muy demoníaco y con mucho desprecio” (D. Smith, entrevista personal, 2019). También, en el relato del saxofonista estadounidense se encuentra la manera de hacer en la que se encuentran limitaciones entre las prácticas religiosas y la universitaria. Esto lo señala en los momentos en los que algunos maestros de la universidad organizan presentaciones musicales en espacios donde se vende alcohol y los estudiantes cristianos no asisten. Como destaca: “en los jams a veces tocamos en lugares donde venden alcohol en algunos clubes, y eso es problemático para algunos alumnos” (D. Smith, entrevista personal, 2019). De esta manera, David evidencia que a pesar de que haya importantes afinidades y posibilidades de complementar la práctica religiosa, también puede haber problemáticas.

Con la consideración de estos cuatro actores centrales, se define el modelo de las maneras de hacer dentro del contexto universitario. Se destacan seis maneras de hacer distintivas. En primer lugar, al entrar al contexto universitario encuentran la posibilidad de especializarse, de diversificar sus escenarios, de cambiar sus criterios para incluir consideraciones académicas musicales. También, puede generar maneras de hacer que son incompatibles al mostrar un comportamiento de rechazo y de limitación ante ciertos momentos del hacer en la universidad.

Junto a esta caracterización de las maneras de hacer de los músicos cristianos universitarios también se incluye aquí una valiosa entrevista con el maestro Pavel Díaz y el maestro Israel Moreno. Pavel Díaz nació en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas, en 1980. Cursó la carrera de Jazz y Música Popular y actualmente es maestro de batería. El punto de vista de Pavel es valioso dado que al no ser religioso destaca varias distinciones que es importante considerar aquí. Un primer señalamiento importante es la manera en la que explica los signos distintivos con los que se puede reconocer a comunidad cristiana en la universidad. Pavel destaca signos en: “la forma de vestir, de hablar y por sus referencias musicales” (P.

Díaz, entrevista personal, 2018). Cuando se le preguntó si podría detallar más en estos signos distintivos, destacó:

En la forma de hablar, no dicen groserías, por ejemplo, y aquí la comunidad es muy directa. Ellos no dicen. Y si pasa una situación fuerte se expresan de una manera muy tranquila. No son alebrestados, no son impulsivos, algunos se les sale inclusive mencionar a Dios en su discurso. En los recitales, por ejemplo, siempre dicen gracias a Dios primero, entonces eso es muy notorio. En la forma de vestirse igual. La mayoría llega de camisa, no playera, de pantalón o zapato inclusive. No son tan deportistas en su vestimenta o tan modernos en su vestimenta. Unos se notan más que otros. Otros pueden pasar desapercibidos. Y te digo, si hablas de música, sus referentes musicales es otro tipo de músicos. Entonces ahí te das cuenta. Si te dicen, como Marcos Witt, ya de volada sabes, que no te van a decir Luis Miguel, te van a decir Marcos Witt. Te hablan de jazz, ah sí, Álvaro López, pero Álvaro López no es un jazzista, pero Álvaro López es su referencia. De volado por ahí entras, y reconoces que ellos vienen de esa formación. Que está muy bien. Muchos de ellos vienen tocando desde muy chiquitos. Por su iglesia y eso y traen un nivel bien chido, más completo (P. Díaz, entrevista personal, 2018).

Con esta cita se observa que el maestro de batería reconoce maneras de participar y de actuar muy concretas de los músicos cristianos-universitarios. En específico, se distingue aquí una manera de hablar, de ser, de vestir y también una serie de gustos musicales distintivos.

El maestro Pavel también observa que los músicos cristianos-universitarios mantienen una práctica musical auto contenida; y explica esto de la siguiente manera:

[...] pero tienen claro a qué vienen, la mayoría sabe que viene a aprender para llevarlo a su trinchera que es su iglesia, su entorno, su mundo. Muy pocos van a querer estudiar aquí para ser músico de sesión del público mundano. No, es porque vengo, pero lo voy a llevar a mi casa, con mi gente, a dar clase, a tocar en la iglesia, pero lo voy a llevar para allá (P. Díaz, entrevista personal, 2018).

Se observa que los músicos cristianos universitarios no sólo tienen una manera particular de ser dentro de la universidad, sino que afuera también participan en contextos que son específicamente religiosos. Esta observación se complementa muy bien con un breve comentario de Israel Moreno, que es fundador de la licenciatura en Jazz y Música Popular, y que destaca lo siguiente sobre la comunidad cristiana dentro de la Facultad de Música:

[...] muchos de los alumnos que llegan aquí son cristianos y encuentran su campo de trabajo a la mano y rápido se convierten en los músicos de su iglesia. Digamos que un 40 % de los estudiantes de esta escuela están acomodados en este medio musical y les va bien. Puedes percibir el incremento del nivel musical en todos estos lugares; ero que es muy palpable, buenos arreglos, buenos coros, buenas agrupaciones y ellos mismos enseñan a otros músicos. Y también hay una gran diversidad de géneros dentro de estos espacios de buena calidad. Y que también ellos también, fuera de sus grupos religiosos se vuelven un publico cautivo para escuchar buena música, no solamente en ámbito religioso sino conciertos normales (I. Moreno, entrevista personal, 2019).

En primer lugar, en esta cita se encuentra reafirmado la declaración de el maestro Pavel sobre que los músicos cristianos-universitarios llevan el conocimiento a su “trinchera [...] su entorno, su mundo” (P. Díaz, entrevista personal, 2018). A la vez, esta cita también es significativa porque reafirma la técnica de la especialización musical y la técnica de llevar lo que se aprende en la universidad a la iglesia. Esto lo hace al declara que percibe “el incremento del nivel musical en todos estos lugares; ero que es muy palpable, buenos arreglos, buenos coros, buenas agrupaciones” (I. Moreno, entrevista personal, 2019). Por último, con esta cita también se destaca que el doctor Israel Moreno considera un 40% de la población universitaria como cristiana. Que si bien aquí no se confirma esa aproximación sirve para tener una idea de la sensación que da su presencia como mayor de lo que es.

Al considerar las entrevistas de Pavel Díaz e Israel Moreno, se destacan otras dos maneras de hacer que se adjudican a las prácticas de los músicos cristianos-universitarios. En primer lugar, está las maneras de hacer que llevan a la diferenciación identitaria en la que se incluyen las maneras de hablar, vestir, ser, su actitud ante el estudio y su nicho de participación. Por otra parte, con el comentario de Pavel y de Israel también se encuentra la manera de hacer que involucra tocar en contextos puramente religiosos. Ambos maestros reconocen que los músicos cristianos cuentan con una diversidad de espacios específicamente religiosos que consideran como su propia “trinchera” o su propio “espacio”. Sin embargo, está caracterización del Pavel Días e Israel Moreno sobre el hacer de los músicos cristianos-universitarios se debe de considerar sólo como un referente general, dado que no refieren a casos concretos en los que se identifica específicamente de qué músico cristiano-universitario

se habla, sino que son consideraciones generalizadas de quienes observan el hacer de los músicos cristianos-universitarios desde afuera.

### 5.2.3. Resultados reunidos del análisis del contexto universitario

Con el repaso de los cuatro relatos de vida de las maneras de participar de los músicos cristianos-universitarios dentro del contexto universitario y las entrevistas complementarias, se encuentra un total de siete maneras de hacer:

| Las maneras de hacer dentro de la universidad                                  |
|--|
| la especialización en el contexto universitaria.                               |
| la diversificación de escenarios para interpretar en el contexto universitario |
| la complementariedad entre el contexto universitario y el religioso            |
| el criterio universitario sobre la música sacra.                               |
| el rechazo por creencias distintas a las propias                               |
| las limitaciones entre las prácticas religiosas y la universitaria             |
| la diferenciación identitaria  |
| tocar en contextos puramente religiosos  |

Tabla 4. Archivo personal, 2019.

En la tabla se observa que la práctica de los músicos cristianos-universitarios en el contexto universitario implica otra serie de categorías de hacer distintas y complementarias a las que se encuentran en las trayectorias y en el contexto religioso.

De manera general, se puede destacar que el contexto universitario organiza acciones que definen de forma particular el hacer de los músicos cristianos. Al participar en el espacio universitario, las actividades tienden hacia la especialización musical, dado que las categorías que se encuentran refieren al ensayo musical, a la diversificación de escenarios y a generar una

serie de criterios musicales específicos que se preocupan por aspectos estructurales de la música como ritmo, armonía, melodía y contrapunto. Por ejemplo, se observa que el contexto universitario conduce a una especialización musical que se centra en aprovechamiento del conocimiento estructural de la música. Además, se observa que este conocimiento puede complementar la interpretación religiosa musical dado que los individuos especializan su práctica y ejecución.

Por otra parte, también hay maneras de hacer que no se relacionan con la especialización, sino que refieren a las limitaciones del grupo cristiano dentro de la universidad. Así, por una parte, se encuentra que, desde afuera de la comunidad cristiana de la universidad, esta es reconocida por una serie de características que se han considerado típicas o como signos destacados de distinción, en la que maneras de hablar, gustos musicales e incluso formas de vestir sirven para identificar a la comunidad cristiana dentro de la universidad. A la vez, se reconoce también como una población grande que tiene sus propios modos de hacer musical que se identifican de manera concreta como los ilustra el maestro Pável Díaz. Asimismo, se observa que hay maneras de hacer que conducen a la diferenciación, al contraste y, a veces, hacia la confrontación dentro del contexto religioso, ya que los músicos cristianos no asisten a lugares donde se vende alcohol y, por otro lado, también se da el caso que los músicos cristianos-universitarios llegan a rechazar a estudiantes pertenecientes a otras religiones, como lo ejemplifica el relato de vida de David Smith.

Así, con estas observaciones se enfatiza la manera en la que los modos de hacer dentro del contexto universitario se pueden definir por un patrón distintivo, en tanto que se puede describir por una serie de actividades distintivas, en este caso los ocho modos de hacer que se presentan en la tabla de arriba. No se trata de definir la manera de enseñar, aprender y relacionarse entre docentes y maestros y entre grupos de estudiantes. Más bien nos permite ver cuales son los modos de hacer que los músicos cristianos-universitarios destacan como los más relevantes a través de los relatos de vida que comparten. En la manifestación de las prácticas universitarias se encuentran una serie de maneras de hacer fundamentales que dirigen a todos los músicos aquí entrevistados hacia la práctica musical constante y especializada. Pero lo interesante aquí también es que se puede entender con mayor detalle bajo qué condiciones y qué procesos se determinan de manera cualitativa la práctica musical cristiana dentro de la universidad de acuerdo a los relatos de vida analizados. Al igual que en el contexto religioso arriba discutido, este análisis enfocado en las actividades cotidianas que se realizan en un



espacio determinado, se puede trasladar a otros espacios. Este análisis puede replicarse también en otros espacios.

En resumen, este análisis al contexto universitario permite reconocer que también hay un patrón de modos de hacer reconocible que la práctica musical cristiana-universitaria es propensa a ejercer sobre los participantes dentro del contexto universitario. A lo largo de los seis relatos de vida analizados arriba, se encuentran un patrón definido de modos de hacer que reitera la forma concreta que tienen las actividades que determinan a la práctica musical-cristiana que se ha analizado a lo largo de este trabajo. Se reitera entonces que la práctica musical cristiana-universitaria cuenta con un patrón de modos de hacer definido dentro del contexto universitario y que corresponde a una acotación contextual y de la interacción de un grupo determinado de actores que ahí participan. Así entonces, cuando se considera la participación universitaria musical de los actores centrales de esta investigación, se observa cómo su participación en este contexto específico revela una serie de modos de hacer característicos de su participación dentro de la Facultad de Música.

A diferencia de los modos de hacer dentro de los relatos de vida y dentro del contexto universitario aquí no se encuentra un modelo cambiante de modos de hacer en la práctica, donde cada actor tiene maneras de hacer particulares, sino que se encuentran menos modos de hacer que se generalizan en todos los entrevistados por igual. Esta homogeneidad es evidente dado que aquí no se trata el hacer de distintos actores en distintas etapas de su vida y en distintos contextos como en los relatos de vida expuestos en el apartado dos. Tampoco se aborda una diversidad de contextos religiosos como en el apartado 4.1 aquí la limitación espacial es la más limitada en comparación con los otros casos y eso explica el número reducido de modos de hacer que se encuentran en los relatos considerados.

Sin embargo, se termina de corroborar que hay modos de hacer que se relacionan con la participación de los músicos cristianos-universitarios en el contexto universitario. Si bien aquí los modos de hacer están explícitamente relacionados con la especialización universitaria, no se puede perder de vista que los relatos aquí abordados y los hallazgos presentados para el contexto universitario se han venido desarrollando y complementando desde el capítulo tres del presente trabajo. Así, con los resultados arriba expuestos se presenta un tercer modelo descriptivo que permite entender con detenimiento la manera en la que se manifiesta la música religiosa en la actividad cotidiana dentro del contexto universitario mediante algunos de los modos de hacer que posibilita. En conclusión, al enfocarnos en la participación dentro de la

universidad, se logra hacer una especificación y pormenorización de la descripción cualitativa de la práctica. Se observa que, dentro de la Facultad de Música, los músicos cristianos-universitarios encuentran una gama de posibilidades de hacer limitada que está específicamente enfocada a la especialización musical. Con estas consideraciones, se contesta al tercer objetivo específico de analizar los modos de hacer que se encuentran en el contexto universitario. Se encuentra así un modelo más de las maneras de hacer de los músicos cristianos-universitarios. Se observa de manera cualitativa, enfocada a las experiencias en primera persona, las maneras de hacer de los músicos religiosos dentro de la universidad como una comunidad bien delimitada que aprovecha la especialización musical, que tiene un nicho de trabajo especializado y a la vez que son reconocidos con cierta claridad en el contexto universitario mediante sus maneras de actuar, como su habla y su manera de vestir.

## Consideraciones finales

Hablar sobre la práctica musical cristiana-universitaria desde los modos de hacer permite entender cómo se desdobra una práctica específica llamada “música cristiana-universitaria”, mediante observaciones cualitativas enfocadas en las actividades cotidianas de un grupo de actores determinados. Con esto, se abre una ventana a un espacio empírico que aún no ha sido explorado con detenimiento y que por lo tanto amplía el conocimiento sobre la música cristiana en el panorama sociocultural actual de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. A su vez, al tratar el campo empírico mediante el concepto de los modos de hacer, se encuentran recursos cualitativos que permiten una mejor comprensión de la forma en la que las religiones cristianas en México afectan las prácticas musicales. Así, con este estudio, se pretende generar un mayor entendimiento sobre la influencia cristiana en el panorama cultural sonoro de la región. Aún más, el carácter cualitativo de la investigación la hace especialmente apta para acentuar los aspectos sobre cómo se vive la cotidianidad y cómo se organiza la participación dentro de la práctica.

El estudio se dividió en tres ángulos de análisis complementarios: 1) describir las maneras de hacer que caracterizan las conductas estratégicas de los músicos cristianos-universitarios; 2) describir las maneras de hacer características de los actores seleccionados dentro del contexto religioso (específicamente dentro del templo); y 3) describir las maneras de hacer destacadas de los actores entrevistados dentro del contexto universitario de la Facultad de Música de la UNICACH. Para considerar el total de los resultados obtenidos mediante estos tres ángulos, a continuación, se presenta la tabla que reúne todos los modos de hacer que se encontraron. Después, se presenta una discusión sobre lo que estos distintos modos de hacer nos permiten saber sobre la práctica musical cristiana-universitaria. También, se habla sobre las limitaciones de los datos recabados y sobre posibles líneas de investigación que se pueden continuar a partir de los hallazgos presentados.

Si se consideran en conjunto los modos de hacer de los tres ángulos de estudio arriba expuestos, se encuentra un total de cuarenta y tres maneras de hacer, que se exponen en la siguiente tabla:

| Modos de hacer   | Actores  |
|--|--|
| Afectividad (entre familiares y otros participantes dentro de un coro) | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez                   |
| Unir la participación familiar con la religiosa y musical              | Karen Córdova<br>Salatíel Cruz                     |
| El ensayo musical en el contexto religioso                             | David Smith  |
| Unir la práctica religiosa con la musical                              | Dora Luz Méndez                                    |
| Unir la música con el servicio social                                  | Erik Blanco  |
| Interpretación constante en la iglesia                                 | Erik Blanco  |
| Distinguir la religión y la profesión                                  | Erik Blanco  |
| Iniciación musical en el contexto religioso                            | Dora Luz Méndez                                    |
| Iniciación musical fuera del contexto religioso                        | Erik Blanco  |
| Satisfacción musical   | Dora Luz Méndez<br>David Smith                     |
| Especialización musical en el contexto religioso                       | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez<br>Ignacio Macías |
| Especialización musical en el contexto universitario                   | Karen Córdova<br>Erik Blanco                       |
| Complementariedad entre el contexto universitario y religioso          | Salatíel Cruz                                      |
| Conversión ligada a la música  | Erik Blanco  |
| Cambio de repertorio musical para incluir los himnos                   | Ignacio Macías                                     |
| Criterios universitarios en la música religiosa                        | Salatíel Cruz                                      |
| Criterios de selección musical   | Salatíel Cruz                                      |

|   |   |
|---|---|
| Criterios sobre uso del himnario para selección de música         | Salatíel Cruz<br>Enoc Castellanos                                 |
| Criterio de selección de instrumentos musicales                   | Karen Córdova   |
| Diversificación de escenarios en contexto religioso               | Karen Córdova   |
| Diversificación de escenarios en contexto universitario           | Karen Córdova<br>Erik Blanco                                      |
| Rutina de trabajo para el desarrollo musical                      | Karen Córdova   |
| Movilidad geográfica  | Karen Córdova<br>Dora Luz Méndez                                  |
| Creatividad musical (armonizar, dirigir, seleccionar canciones)   | Karen Córdova<br>David Smith<br>Erik Blanco                       |
| Tocar estilos musicales populares                                 | Erik Blanco<br>Daniel Gómez<br>Melvin Mejía<br>Fredy López        |
| Rechazo a creencias distintas                                     | David Smith   |
| Limitaciones entre la práctica religiosa y universitaria          | David Smith   |
| Incorporar música religiosa a un repertorio musical anterior      | Ignacio Macías  |
| Interpretación musical familiar previa                            | Ignacio Macías  |
| Interpretación en piano   | Daniel Gómez<br>Enoc Castellanos<br>Salatíel Cruz<br>Melvin Mejía |
| Libre selección musical   | Melvin Mejía<br>Fredy López                                       |
| Libre selección musical del himnario y otras canciones cristianas | Daniel Gómez  |
| Libre selección musical del himnario                              | Enoc Castellanos  |

|  |  |
|--|--|
| Acompañar el canto congregacional con el piano                     | Daniel Gómez<br>Enoc Castellanos<br>Salatiel Cruz          |
| Guiar el canto congregacional                                      | Enoc Castellanos   |
| Tocar en ensamble musical  | Erik Blanco<br>Daniel Gómez<br>Melvin Mejía<br>Fredy López |
| Dirección de coro  | Ignacio Macías<br>Daniel Gómez                             |
| Trabajar junto con un director de canto                            | Salatiel Cruz  |
| Enseñanza coral  | Dora Luz Méndez<br>Daniel Gómez<br>Ignacio Macías          |
| Seleccionar, agendar y coordinar las agrupaciones que se presentan | Salatiel Cruz  |
| Ensayo con ensamble musical  | Daniel Gómez<br>Melvin Mejía<br>Fredy López                |
| Diferenciación identitaria   | Pavel Díaz   |
| Tocar en contextos puramente religiosos                            | Pavel Díaz<br>Israel Moreno                                |

Tabla 5. Archivo personal, 2019.

En primer lugar, en el análisis centrado en los actores, se encuentran las primeras diecisiete de estas cuarenta y tres categorías de hacer. Aquí es donde se encuentra mayor diversidad de maneras de hacer, dado que, al centrarse en las actividades características de cada actor, incluye distintos espacios de actuación y temporalidades; lo que hace que se amplíen las posibilidades de hacer. También, se destaca que cada una de las categorías de hacer pueden articularse de distintos modos, en relación a las particularidades de la trayectoria de cada actor y cómo éste relata su experiencia. Por ejemplo, la categoría de hacer arriba enlistada como “el ensayo en el contexto religioso”, se manifestó de distintos modos. Uno es con la familia, en este caso el músico ensaya con sus primos y hermanos, como en el caso de Karen y Salatiel.

Otra manera de ensayar es el tocar música dentro de la iglesia. Esto lo ejemplifica David Smith e Ignacio Macías, que narran cómo, durante su infancia, aprovecharon las interpretaciones musicales dentro de la iglesia para ensayar su conocimiento musical, al practicar solfeo o entonación. Por su parte, está también el caso de Dora Luz Méndez y Karen Córdova que al participar en el contexto religioso musical no sólo encuentran la oportunidad de ensayar su conocimiento musical de manera semanal sino de tomar clases con maestros dedicados a la enseñanza musical como en el seminario de teología con especialidad en música sacra que cursó Karen, o con las clases que Dora Luz Méndez tomó con maestros de música que cuentan con una profesionalización universitaria, como el caso de Armando Mora, que egresó de la universidad Julliard, en Nueva York, o Ignacio Macías, que egresó de la universidad Adventista, Monte de Morelos, en Nuevo León, y luego cursó una maestría en la Universidad Northeastern, en Chicago, Illinois.

Con estos distintos modos en los que se puede manifestar una misma manera de hacer, se reitera la versatilidad que tiene esta práctica dado que no sólo ofrece una amplia variedad de maneras de hacer, sino que cada una de estas maneras de hacer, también puede tener distintas variaciones, distintos fines o distintos resultados.

Otra característica que se destaca de los modos de hacer en los relatos de vida es que permiten entender mejor cómo se vive esta práctica de manera cotidiana. Así, por ejemplo, la primera manera de hacer de la tabla de arriba, la afectividad, permite entender, mediante una experiencia vivida concreta, un carácter cualitativo distintivo a la práctica musical cristiana. Así, al considerar cómo Karen Córdova genera lazos afectivos al participar con sus familiares y de manera constante en el coro, o cómo Erik Blanco decide convertirse al cristianismo al haber sentido un interés natural por la espiritualidad desde pequeño y después mediante la influencia musical, se puede entender con mayor detenimiento las razones por las que cada actor elige participar en esta práctica.

Por su parte, al abordar el contexto religioso y el contexto universitarios, pasamos del análisis enfocado en los distintos actores a considerar dos espacios en los que participan. Con este cambio, las posibilidades de hacer se reducen al tener una limitación espacial determinada. En el espacio religioso, se consideran seis templos distintos, de tres distintas corrientes cristianas. Entre estos seis templos distintos, se encontraron doce maneras de hacer de las cuarenta y tres. Por su parte, en el espacio universitario, se ciñe más al espacio al limitarse a sólo un espacio que es la Facultad de Música, donde se encuentran siete maneras de hacer. Así

entonces, en el recorrido que se realiza en el capítulo cinco, dedicado al contexto religioso y universitario, se encuentran una serie de patrones de hacer que permiten entender con detenimiento cómo se organizan las actividades de la práctica musical cristiana dentro del templo y la universidad.

Entre los hallazgos del contexto religioso, en primer lugar, se debe insistir en que el estudio no se adentra en los significados y prácticas espirituales, sino que en las actividades específicamente musicales que se realizan dentro del templo y cómo las llevan a cabo. También, es importante destacar que la práctica religiosa dentro de los seis templos distintos, se considera como una parte unitaria dentro de la práctica mayor de la musical cristiana-universitaria de los actores entrevistados, por lo tanto, el énfasis no está en la separación o distinción de las actividades dentro de las distintas iglesias. Más bien, la preocupación está en entender las actividades que tiene en común el grupo de actores como partícipes de una práctica musical universitaria, y no como partícipes de una denominación religiosa en particular.

Con estas consideraciones en mente, se destaca que en las prácticas musicales de los músicos dentro del templo hay disponible una variedad de criterios de interpretación musical y de estilos musicales. Por una parte, se observan criterios musicales que se podrían llamar “tradicionales” en tanto que no consideran correcto admitir la música actual como el rock. Como ejemplifican Salatiel Cruz e Ignacio Macías, una característica de la práctica musical profesional dentro del templo que ellos realizan, es que se acentúa un aspecto contemplativo, solemne y espiritual en el estilo musical que se elige. Esto se ejemplifica bien con la exclusión en particular de la batería y la guitarra eléctrica. Sin embargo, como se ejemplifica en el caso de Erik Blanco, Melvin Mejía y Fredy López, también se encuentra que dentro de algunos templos cristianos se puede escuchar salsa, reggaetón, bachata y rock. Dentro de la práctica de estos músicos, esta diversidad de estilos no implica una desviación del propósito de la música religiosa, sino que, como destaca Erik Blanco, es simplemente aceptar la influencia de la música popular que se escucha más en los espacios sociales sonoros de la región. Es, en otras palabras, aceptar los gustos locales. Esto confirma el hallazgo que se ha hecho por Alberto Hernández (2011) y Carlos Garma (2000), entre otros, sobre cómo la música cristiana con influencia pentecostal se puede reconocer por su mayor apertura a la música a diferencia de otras denominaciones cristianas que se ciñen a un himnario o ciertos estilos de música más exclusivos. También este análisis permite distinguir con mayor minuciosidad los criterios que



rigen esta selección, al escuchar, en primera persona, cómo Ignacio Macías, Salatiel Cruz o Erik Blanco definen la selección de música que hacen y los requisitos que la música cristiana tiene para ellos como ejecutantes. También, se observa que las agrupaciones musicales en el contexto religioso son diversas, dado que se encuentran momentos en los que sólo hay piano, piano acompañado de canto a una persona o canto congregacional, en el que toda la iglesia canta acompañada del piano. Se encuentra también la interpretación coral y los ensambles musicales en los que se pueden combinar distintos instrumentos.

Al considerar los seis relatos de vida enfocados a las actividades musicales dentro del templo, se logra visualizar y comprender la importancia que tienen estas maneras de hacer para organizar las actividades musicales dentro del templo. Así, se puede ver con claridad bajo qué condiciones y qué dinámicas de actuación se manifiesta la práctica musical cristiana en el contexto religioso para los músicos universitarios de Tuxtla Gutiérrez.

Por su parte, el análisis del contexto universitario fue el análisis más ceñido en cuanto a alcance espacial, al limitarse a la actividad que sucede en un sólo espacio, la Facultad de Música de la UNICACH, ubicada sobre la Avenida Central, en la colonia San Roque que se ubica en la parte este de la ciudad. Sin embargo, es importante considerar que los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios, no se limitan a estas siete maneras de hacer, sino que involucran todos los modos de hacer arriba nombrados. Así, los siete modos de hacer que son parte de los otros cuarenta y tres, hablan de un área más que, como se encontró, es una fuente de especialización musical destacada. Así, estos siete modos de hacer tienden en concreto hacia la profesionalización musical y se fundamenta en el aprovechamiento del conocimiento académico estructural de la música. Además, se observa que este conocimiento puede complementar la interpretación religiosa musical dado que los actores encuentran mayores recursos para su ejecución, como destaca de manera muy vivida Karen, que explica cómo en el primer semestre del propedéutico de la carrera en música clase vio lo que ella estudio cuatro años en el Seminario Presbiteriano Juan R. Kempers, en el que participó anteriormente.

A la vez, se observa que la relación entre el contexto universitario y el cristiano, además de generar complementariedad, también genera contrastes dado que también hay maneras de hacer que implican limitaciones y rechazo. Esto se ejemplifica en el caso de David Smith que destaca cómo hay actividades universitarias a los que los músicos cristianos no pueden asistir. Por ejemplo, no asisten a lugares donde se vende alcohol. Por otro lado, también se observa que la práctica musical cristiana dentro de la universidad puede generar rechazos ocasionales en

los que un actor cristiano puede llegar a no reconocer creencias distintas. Por su parte, al considerar la entrevista de los actores complementarios, Pavel Díaz e Israel Moreno, se encuentra que, la comunidad universitaria que no es cristiana tiene algunas ideas tipificadas sobre esta agrupación religiosa dentro de la universidad. Así, se destacan una serie de características de este grupo como: maneras de hablar, gustos musicales e incluso formas de vestir.

Si se considera la influencia universitaria específicamente a lo largo de los tres objetivos de estudio abordados se puede concluir también que el participar en el contexto universitario amplía las posibilidades de hacer de los músicos. En específico, en la tabla 5 se observan tres modos de hacer que refieren a esta aplicación de posibilidades. En primer lugar, está la especialización musical en el contexto universitario, que en muchos casos llega a complementar la especialización musical en el contexto religioso. Esto queda especialmente elucidado con el relato de vida de Karen Córdova y de Salatiel Cruz. En el caso de Karen, ella señala de manera explícita lo siguiente:

lo que vi en tres años en el seminario (es decir en el contexto religioso), yo lo vi aquí (en el contexto universitario) en un semestre de propedéutico. [...] Para mí es un nivelazo el que tenía aquí la escuela y tiene ese prestigio de ser una de las mejores. Entonces el haber quedado en la licenciatura fue muy bueno para mí. (K. Córdova, entrevista, 2018).

Esta cita explica con gran claridad que en efecto, al ingresar a la Facultad de Música encontró la oportunidad de ampliar su conocimiento de manera acentuada.

Por otra parte, en el modo de hacer de diversificación de escenarios en el contexto universitario se elucida que en el momento en el que los músicos cristianos-universitarios ingresan a la Facultad, se amplía su posibilidad de tocar en distintos espacios. Por ejemplo, en el relato de Erik Blanco corrobora lo que destaca Karen al subrayar que:

Cuando llegué a estudiar música me gustó bastante, porque se nota la experiencia que hay en esa escuela. [...] Los maestros son apasionados, viven de eso y que les gusta. [...] Eso motiva. No sólo enseñan, sino que hacen. Muchos maestros son reconocidos a nivel nacional e internacional. (E. Blanco, entrevista personal, 2019).

Así, se resalta la manera en la que el espacio musical amplía los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios al alentar la especialización. También, Erik Blanco resalta que, al ingresar a la Facultad, los escenarios donde tocaba se ampliaron. De esta manera, la participación en el contexto universitario también le abrió la posibilidad de ejecutar musicalmente en distintos escenarios: “Cuando estuve estudiando toqué en varios eventos culturales, en fiestas como boda y quince años, en algunos restaurantes, tocábamos jazz” (E. Blanco, entrevista personal, 2019). Con esto, Erik explica que al ingresar a la Facultad de Música y comenzar a tocar jazz encontró la posibilidad de interpretar en escenarios nuevos para él.

Asimismo, también se puede destacar que el contexto universitario amplía los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios al considerar las maneras de hacer que refieren a los criterios de especialización musical y la complementariedad que puede haber entre la universidad y la religión. Por ejemplo, si se considera el relato de vida de Salatiel Cruz, ahí se encuentra que al ingresar a la universidad los participantes comienzan a desarrollar una serie de criterios musicales académicos que se enfocan en los aspectos estructurales de la música que refieren específicamente a los “elementos armónicos, rítmicos y melódicos” y donde se considera el uso correcto de las reglas de “la armonía, de la melodía, del contrapunto” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). A su vez, tanto Salatiel Cruz como Ignacio Macías destacan que este conocimiento se puede aplicar en su trabajo musical en el contexto religioso. Así, se destaca que, si un músico cristiano-universitario está a cargo de la música en su iglesia, este busca que su interpretación musical sea “lo más elaborada posible. Es decir, que considere los elementos estructurales de la música” (I. Macías, entrevista personal, 2019). Asimismo, se espera que, “si alguien tiene conocimiento de la música pues que lo mejor se lleve también a la iglesia y a los cantos sacros” (S. Cruz, entrevista personal, 2019). En este sentido, este estudio también evidencia que el contexto universitario en específico sí tienen una influencia directa en los modos de hacer de los músicos cristianos-universitarios.

Por último, también es importante destacar que, a pesar de que hay coincidencias en las maneras de hacer, se sostiene que la práctica musical cristiana-universitaria se describe mejor mediante un modelo que tiende a la diversidad de actividades, donde, de acuerdo a cada participante, se encuentran distintas maneras de hacer y distintas modalidades de una misma manera de hacer. Así, se destaca un modelo de diversidad, con el que se sostiene que, al hablar de las maneras de hacer dentro de la práctica de los músicos cristianos-universitarios, no hay

modelos fijos, sino que hay un campo de variación de actividades, de cómo se organizan estas actividades y bajo qué circunstancias se dan.

Estos hallazgos son significativos dado que permiten ahondar en el entendimiento sobre cómo una práctica musical cristiana determinada se desdobra en un contexto mediante actividades específicas de un grupo de actores que aquí se reconocen como músicos cristianos-universitarios, dado que son estudiantes, egresados o maestros de la Facultad de Música de la UNICACH y que a la vez tocan música o realizan prácticas musicales en un templo cristiano. Así, al visibilizar los modos de hacer constitutivos de la práctica de este grupo de actores sociales, se brindan algunas consideraciones para comprender mejor cómo las religiones cristianas se manifiestan de manera cotidiana en el ámbito cultural actual de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. En especial, el enfoque en los modos de hacer permite analizar el fenómeno social de la práctica musical cristiana-universitaria mediante el reconocimiento de un patrón de hacer que esta práctica posibilita a los actores participantes. En específico, permitió definir la difusión de actividades que se presentan en el interior de la práctica musical cristiana-universitaria, el número de maneras de hacer que aporta, la forma en la que estas maneras de hacer se presentan en la cotidianidad de los participantes y la manera en la que van surgiendo y ordenándose de manera cronológica, pero también de manera contextual. Asimismo, el análisis arriba expuesto permite hablar de un grado de coalescencia que se observa dentro del grupo en relación a sus maneras de hacer. Así, con estos hallazgos, mediante la consideración de una dimensión enfocada en las actividades cotidianas, se explica la razón de ser social de esta práctica en tanto un fenómeno que brinda posibilidades de hacer específicas a una serie de actores sociales determinados que aprovechan estas posibilidades de hacer. Con esto, esta tesis cumple su objetivo central al haber aportado un modelo general sobre los modos de hacer de esta práctica social configurada por modos de hacer de orden social al configurarse dentro de un tiempo, un contexto y un grupo de actores distintivos.

Al entender las secuencias, mecanismos o esquemas generalizados que emplean los músicos cristianos-universitarios; al reconocer qué maneras de hacer se encuentran dentro de esta práctica, es posible entender mejor porqué los actores eligen sostener y especializarse en este tipo de actividades. También, se descubre que hay una diversidad de actores, acciones y contextos que se organizan de distintas maneras para dar forma a lo que aquí se llama la práctica musical cristiana-universitaria. En otras palabras, se observa que al unir la religión

cristiana con el dedicado e intenso gusto a la música que conlleva al estudio académico, se generan posibilidades de hacer distintivas que entretengan a actores, actividades, y circunstancias.

Con las consideraciones de estos tres ángulos de estudios complementarios que se centra en los relatos de vida de los actores y en dos de los contextos en los que participan, se ve con claridad que esta práctica musical religiosa se puede definir mediante un horizonte de actividades distintivas. Si bien aquí no se puede aseverar que sean modos de hacer que se encuentran únicamente dentro de esta práctica, sí se puede destacar que son característica de ésta. A la vez, se observa que el enfoque en un grupo de músicos que han participado en un proceso de especialización musical al ser estudiantes, egresados o maestros de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas también se pueden destacar modos de hacer distintivos para el grupo. Como se observa con los relatos de Karen, Erik, Ignacio, Salatiel y de David, y los demás músicos entrevistados, la participación de estos músicos dentro del espacio universitario y de manera más general, el interés de estos músicos por dedicarse a un campo particular, en este caso la ejecución musical, y adquirir un dominio de esta actividad mediante la dedicación constante y prolongada marca sus maneras de hacer de formas que aquí quedan demarcadas con claridad.

Si se pregunta cómo se modifica la práctica musical religiosa al observarse desde el punto de vista de estos actores musicales que han perseguido la especialización desde el inicio de su carrera musical, se encuentra que sí hay marcas distintivas que estos actores tienen en común. Así, se observa que el contexto universitario aporta una serie de modos de hacer distintivos que conducen a la especialización, pero más que esto, se encuentra que los músicos cristianos-universitarios que han participado en la Facultad de Música de la UNICACH, mantienen prácticas musicales intensivas desde su infancia en la que la iglesia, la familia, los ensayos musicales, las oportunidades de tocar y de aprender son características y les permiten encontrar modos de hacer musicales específicos.

Al hallar estos distintos modos de hacer no se puede hablar de una ruptura o un contraste con otras prácticas, pero se puede destacar un grado de coalescencia y un grado de variación distintivo que nos permite ubicar una constelación de modos de hacer que constituyen a esta práctica en específico. En esta práctica no sólo se encuentra una amplia variedad de modos de hacer, sino que cada una de estas maneras de hacer, también puede tener distintas variaciones, distintos fines o distintos resultados. A la vez, se encuentran distintos patrones de hacer que permiten entender con detenimiento cómo se organizan las actividades

de la práctica musical cristiana dentro del templo y la universidad. Así, se puede ver con claridad bajo qué condiciones y qué dinámicas de actuación se manifiesta la práctica musical cristiana-universitaria en el espacio religioso para los músicos universitarios de Tuxtla Gutiérrez.

En síntesis, estos hallazgos etnográficos sobre cómo la música cristiana-universitaria puede posibilitar distintas formas de actividad social, son valiosos dado que sirven para subrayar que además de la creciente industria musical cristiana, además de su producción distribución y usos, esta música también genera prácticas o modos de participación dentro de la cotidianidad de cada actor que son una fuente de posibilidades concretas para aquellos actores que desean dedicarse a la música. Al participar en esta práctica, las y los actores encuentran una diversidad de posibilidades de modos de hacer musical que pueden llegar a fomentar su desarrollo musical y las posibilidades de tocar música, conocer de músicos y encontrar un nicho en el que se pueden desarrollar como músicos dentro de su entorno social.

En un momento de pluralidad religiosa en México en el que el cristianismo es un tema de debate intensivo en los medio de comunicación y en la sociología (Blanco, 2018; Masferrer, 2011); en un momento en el que la formas culturales están en continua modificación por la interacción compleja entre lo global y lo local (López et al, 2015), son valiosos los estudios sociológicos que se enfocan en el papel cultural que tiene la religión y los modos de hacer que puede llegar a ofrecer a sus usuarios (Hernández, et al, 2011). Así, la preocupación por la manera en la que la música religiosa genera modos de hacer se une con una preocupación sociológica fundamental que involucra el estudio de la topografía de los ambientes que las distintas culturas materiales, de la acción social, del poder y de la subjetividad generan (DeNora, 2000: 19). En este contexto, este trabajo buscó hacer un aporte más para mostrar cómo la música mantiene una relación dinámica con la vida social, al generar, estabilizar o cambiar, las posibilidades de hacer de sus usuarios (DeNora, 2000).

Es importante advertir que con la investigación que se presentó no se agotan todas las posibilidades de estudio. Al contrario, esta tesis sólo plantea un primer abordaje al campo de la música cristiana en el espacio universitarios y por lo tanto puede llegar a servir a subsiguientes investigaciones interesadas en el análisis de la práctica musical religiosa dentro de este mismo contexto o uno similar. En este sentido, tanto la propuesta epistemológica, como el abordaje metodológico, pueden servir de ejemplo, de contraste o de plataforma para lanzar otras investigaciones sobre las actividades o maneras de hacer características de las prácticas

musicales y en específico en el contexto religioso y universitario. Así, esta tesis también brinda una descripción cualitativa que puede ser utilizada para desarrollar otras investigaciones afines o complementar otros estudios cuantitativos y cualitativos sobre la música cristiana-universitaria en Tuxtla Gutiérrez.

Se considera también que el presente estudio es relevante dado que –no exento de subjetividad– el ensamblaje teórico y metodológico puede replicarse en otros espacios y tiempos de forma análoga a las que aquí se señaló. Así, se aporta también al campo de estudios de la música cristiana y a los estudios culturales musicales de la región. En primer lugar, dado que este análisis se puede transferir a distintos actores y contextos, las maneras de hacer aquí planteadas pueden servir como categorías para estudiar más a fondo las prácticas de la religión y la música desde la actividad cotidiana. De manera paralela a este aporte, también se puede pensar en una contribución tangencial a los estudios culturales, dado que, apoyado en el giro de la práctica y la teoría de la estructuración de Giddens, complementa conceptos teóricos como los de mundos del arte de Howard Becker, música popular de Stuart Hall y la industria de la alabanza de Pierre Bourdieu y Néstor García Canclini, para argumentar a favor del análisis del hacer cotidiano mediante las prácticas cotidianas. Así, se aporta a los estudios culturales al proponer una consideración sobre las posibilidades de actuación o las posibilidades de hacer que ofrece una práctica a sus usuarios en su cotidianidad. Este análisis de la cotidianidad se puede transferir a otros actores y a otros espacios y de esta manera, puede servir como parámetro para subsiguientes estudios culturales cualitativos de la región, que buscan entender cómo cierto grupo de actores organiza sus actividades en torno a una práctica cultural determinada. En este sentido, se puede destacar que este estudio no se trata exclusivamente de una problemática religiosa, sino de una práctica cultural, en tanto que es una práctica que se genera mediante las maneras de hacer de los creyentes y que son producto de una cultura y genera una manera de vivir y de aprovechar la cultura mediante las posibilidades de hacer que ofrece.

Por último, se considera que el presente estudio también podría servir de manera especial a los maestros y estudiantes de la Facultad de Música que son practicantes de una religión y de la música académica. Considero que un trabajo con estas cualidades puede ser útil a esta comunidad dado que aporta una visión cualitativa pormenorizada de la práctica en la que participan. Así, si bien este grupo de músicos brindó la amabilidad de sus charlas, de su amistad, y la posibilidad de conocer un ámbito cultural religioso musical previamente

desconocido, se espera devolver este favor, al presentar aquí un análisis de la práctica en la que ellos participan y visibilizar su práctica como una serie de actividades concretas, que posibilitan un rango de posibilidades de hacer, dentro del panorama cultural de Tuxtla Gutiérrez y de la Facultad de Música en específico.



## Índice de tablas

|                |     |
|----------------|-----|
| Gráfica 1..... | 74  |
| Tabla 1.....   | 68  |
| Tabla 2.....   | 119 |
| Tabla 3.....   | 137 |
| Tabla 4.....   | 149 |
| Tabla 5.....   | 154 |

## **ANEXO: Los instrumentos de indagación empleados**

Para realizar las entrevistas mediante las que se obtuvieron los relatos de vida se emplearon dos cuestionarios semi-estructurados que se presentan a continuación. Si bien estos cuestionarios se fueron adaptando mediante se avanzó y se perfiló con más nitidez la investigación, aquí se presentan los dos cuestionarios finales. A partir de estos instrumentos, se obtienen los datos cualitativos generales sobre los músicos cristianos universitarios (Edad, ciudad de origen, adscripción religiosa, instrumento al que se dedica y carrera que curso o que cursó). A su vez, las entrevistas estructuradas posibilitan que cada actor siga los pensamientos naturales que comienzan a surgir a raíz de las preguntas. De esta manera, los relatos de vida que se obtienen de las entrevistas se abren a desarrollos personales que aporta cada entrevistado.

Como ya se explicitó a detalle en el capítulo tercero de este trabajo, cada entrevista se ve cotejada y complementada con la comparación entre las diversas entrevistas realizadas y la observación participante. Así entonces, teniendo en cuenta estos criterios y los ya señalados en el apartado metodológico, se presentan a continuación las estructuras básicas mediante las que se desarrollaron los relatos de vida en relación a la práctica musical cristiana-universitaria.

### **PRIMER CUESTIONARIO SEMI-ESTRUCTURADO**

El primer cuestionario está diseñado para obtener los relatos de vida de los actores centrales entrevistados y contaban con tres secciones de preguntas distintas:

EJE 1: El desarrollo musical de los músicos desde sus inicios hasta la actualidad

PREGUNTAS:

- 1) ¿Cómo fue tu primer contacto con la música?,
- 2) ¿cómo fueron tus primeras lecciones de música?
- 3) ¿cuáles fueron los primeros géneros que escuchaste?
- 4) ¿cómo decidiste estudiar la carrera de música?
- 5) Qué actividades realizas como músico cristiano

- 6) Cuáles son los momentos más destacados de tu participación en esta práctica.

EJE 2: Los modos de hacer dentro del contexto religioso

PREGUNTAS:

- 1) ¿A qué religión cristiana estás adscrito actualmente?
- 2) ¿En que distintas religiones cristianas has estado adscrito antes?
- 3) ¿De qué manera participas como músico en tu iglesia actualmente?
- 4) Mantienes un horario semanal de asistencia a tu iglesia. En caso afirmativo, ¿Puedes describir esos horarios y las actividades que sostienes?
- 5) ¿Cómo influye tu práctica religiosa en tu práctica musical y en tu práctica musical universitaria?

EJE 3: Los modos de hacer dentro del contexto universitario

PREGUNTAS:

- 1) ¿Cómo afecta lo que aprendes en la universidad a tu trabajo musical en el templo?
- 2) ¿Qué diferencias observas al tocar en espacios religiosos y espacios universitarios?
- 3) ¿Consideras que hay complementariedad entre el contexto universitario y el religioso?
- 4) ¿Consideras que hay conflicto entre el contexto universitario y el religioso?

## SEGUNDO CUESTIONARIO SEMI-ESTRUCTURADO

Por otra parte, las entrevistas complementarias están diseñadas para recopilar la información que los actores no cristianos saben sobre los músicos cristianos-universitarios. De esta manera se complementa el análisis interno de los relatos de vida con un análisis externo que ayuda a entender el fenómeno desde afuera. Por ello se conforman con las siguientes cuatro preguntas básicas.

PREGUNTAS:

- 1) ¿Conoces a algún maestro, estudiante o egresado de la facultad de música que también toque música en una iglesia cristiana?
- 2) ¿has observado alguna manera de hacer característica de estos músicos cristianos-universitarios?

- 3) ¿sabes algo sobre la música religiosa que estos músicos cristianos-universitarios interpretan?
- 4) ¿qué más nos podrías decir sobre este grupo de actores presentes en la Facultad de Música?

## Bibliografía

- Bastian, Jean-Pierre. (1991). *Los disidentes: sociedades protestantes y revolución en México, 1872-1911*. México: Fondo de Cultura Económica y Colegio de México.
- Bastian, Jean-Pierre. (1994). *Protestantismos y modernidad latinoamericana: historia de unas minorías religiosas activas en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bastian, Jean-Pierre. (1997). “El marcador sagrado: frontera interna y religión en Centroamérica y en el sur de México” en Philippe Bovin (Coord.). *Las fronteras del Istmo: fronteras y sociedades entre el sur de México y América Central*. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social y CFEMC.
- Bastian, Jean-Pierre. (1997). *La mutación religiosa de América Latina: para una sociología del cambio social en la modernidad periférica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bastian, Jean-Pierre. (2004). *La modernidad religiosa: Europa Latina y América Latina en perspectiva comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bastian, Jean-Pierre. (2011). “Las dinámicas contemporáneas de pluralización del campo religioso latinoamericano” en Olga Odgers (Coord). *Pluralización religiosa de América Latina*. México: Colegio de la Frontera Norte y Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Bell, Catherine. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bertaux, Daniel. (2005). *Los relatos de vida: perspectiva etnomusicológica*. Barcelona: Ediciones Bellatierra.
- Blancarte, Roberto (Coord). (2018). *Diccionario de religiones en América Latina*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- Born, Georgina (Coord). (2015). *Music, sound and space: Transformations of public and private experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Corpus, Ariel. (2011). “Divergencias juveniles en el protestantismo indígena de Los Altos de Chiapas” en *Los nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*. Coordinado por Alberto Hernández. México: Colegio de la Frontera Norte.
- Chaiklin, Seth y Lave, Jean. (1996). *Understanding Practice: Perspectives on activity and contexts*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Chan, Tak Wing y John Goldthorp. (2007). "Social stratification and cultural consumption: The visual arts in England". *Poetics* 35. Pp. 168-190. Se consultó a través de la plataforma: [www.elsevier.com](http://www.elsevier.com).
- De la Torre, Renée y Gutiérrez Zúñiga, Cristina (Coords.). (2007). *Atlas de la diversidad religiosa en México*. México: El Colegio de Jalisco; El Colegio de la Frontera Norte; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- DeNora, Tia. (2000). *Music in Every Day Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Méndez, José Andrés. (2008). *Chiapas para cristo: diversidad doctrinal y cambio político en el campo religioso chiapaneco*. Ciudad de México: MC Editores.
- García Méndez, José Andrés. (2016). "Los sonidos de la fe: Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México". *Cuicuilco*. Vol. 23. Núm. 66, pp. 223-243. Se consultó a través de la plataforma: <https://www.redalyc.org>.
- Garma, Carlos. (2000). "Del himnario a la industria de la alabanza: un estudio sobre la transformación de la música religiosa". *Ciencias Sociales y Religión*, 2(2), pp. 63-68. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Se consultó a través de la plataforma de la revista: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/>.
- Garma, Carlos. (2005). "Perspectivas en la investigación de la religión". Nueva Antropología, vol. XV, núm. 51, febrero, 1997, pp. 105-117. Ciudad de México: Asociación Nueva Antropología A.C. Se consultó a través de la plataforma: <https://www.redalyc.org>.
- Giddens, Anthony. (1984) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hernández, Alberto y Rivera, Carolina. (Coords.). (2009). *Regiones y religiones en México*. Tijuana, México: El colegio de la Frontera Norte, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social y El Colegio de Michoacán.
- Hernández, Alberto. (2011). "Introducción". *Los nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*. Coordinado por Alberto Hernández. México: Colegio de la Frontera Norte.
- Hernández, Alberto. (2011). "Jóvenes, música y religión en Tijuana". *Los nuevos caminos de la fe: Prácticas y creencias al margen institucional*. Coordinado por Alberto Hernández. México: Colegio de la Frontera Norte.
- López, Martín De la Cruz y Ascencio Cedillo, Efraín. (2011). "Entre la música popular y la religiosa: Trayectorias de músicos en la frontera sur de México". *Los nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*. Coordinado por Alberto Hernández. México: Colegio de la Frontera Norte.
- López, Martín De la Cruz et al. (2015). *Etnorock: Los rostros de una música global en el sur de México*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Juan Pablo Editores.

- López, Martín De la Cruz. (2017). *Calidoscopio sonoro: músicas urbanas en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Juan Pablo Editores.
- Llanos Velázquez, Alan Roberto. (2014). *Entre lo sacro y lo mundano: música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas* [Tesis de maestría]. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Marzal, Manuel. (2002). *Tierra encantada: tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Trotta.
- Mauss, Marcel. (1936). Las técnicas del cuerpo y la noción de persona, pp. 309-336 y 337-356. En: Sociología y antropología. Madrid: Ténos (1993).
- Massferrer Kan, Elio et al. (1998). *Chiapas: el factor religioso*. *Revista Académica para el Estudio de las Religiones*. Ciudad de México: Publicaciones para el Estudio Científico de las Religiones.
- Massferrer Kan, Elio. (2011). *Pluralidad religiosa en México: cifras y proyecciones*. Buenos Aires: Libros de la Aracaria.
- Lorca Montoya, Sergio; Carrera, Casanovas. (2016). “Análisis de herramientas gratuitas para el diseño de cuestionarios”. *Revista de medios y educación*. Núm. 49, julio, 2016. Pp. 91-104. Se consultó a través de la plataforma: <https://www.redalyc.org>.
- Mosqueira, Mariela. (2016). “‘Hasta lo último de la tierra’: Consolidación y transnacionalización del rock cristiano argentino”. *Journal of The Sociology and Theory of Religion*. Vol. 5. Pp. 77-101. Se consultó a través de la plataforma de la revista: <https://revistas.uva.es/index.php/socireli/article/view/701>
- Mosqueira, Mariela. (2018). “Rock Cristiano”. *Diccionario de religiones en América Latina*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- Naggy Hesse-Biber, Sharlene. (2010) *Mixed Methods Research: Merging Theory with Practice*. Nueva York: The Guilford Press.
- Odgers Ortiz, Olga. (2011). *Pluralización religiosa de América Latina*. México: Colegio de la Frontera Norte y Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rivera, Carolina et al. (2005). *Diversidad religiosa y conflicto en Chiapas*. México: Universidad Autónoma de México y Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rutherford, S. (2011). Review of Nigel Thrift’s Non-representational Theory: Space, Politics, Affect. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 2011, 102(2), pp. 248-249. Se consultó a través de la plataforma Jstor: <https://www.jstor.org/>.
- Semán, Pablo. (1997). “Religión y cultura popular en la ambigua modernidad latinoamericana”. *Nueva Sociedad*. (149), pp. 130-145. Se consultó a través de la plataforma de la revista: <https://nuso.org/>

- Semán, Pablo y Vila, Pablo. (2008). “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las Tribus”. *Revista Transcultural de Música*, (12). Se consultó a través de la plataforma: <https://www.redalyc.org>.
- Semán, Pablo y Gallo, Guadalupe. (2008). “Rescate y sus consecuencias, culturas y religión: Solo en singular”. *Ciencias sociales y religión*. Vol. 10. Núm. 10. Se consultó a través de la plataforma: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/view/13216>.
- Serrano, Claudia. (2012). *Uno, dos, tres, grabando: la producción discográfica en San Cristóbal de Las Casas* [Tesis de maestría]. México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Spatz, Ben. (2015). *What a body can do*. Nueva York: Routledge.
- Thrift, Nigel. (2008). *Non-representational theory: Space, politics and affect*. Nueva York: Routledge.
- Valenzuela, José Arce. (2011). “Religiosidad mística y cultura popular”. *Los nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*. Coordinado por Alberto Hernández. México: Colegio de la Frontera Norte.
- Vázquez Mendoza, Lucía. (2005). *Los jóvenes y el neopentecostalismo. El caso de la agrupación religiosa “Impacto Juvenil”* [Tesis de maestría]. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Villafuerte Solís, Daniel. (2017). *Tiempos de fronteras: una visión geopolítica de la frontera sur de México*. México: UNICACH y Editorial Juan Pablos.
- Villafuerte Solís, Daniel, et al. (1999). *Sistema de ciudades de Chiapas: Un enfoque socioeconómico y demográfico*. México: UNICACH.
- Wacquant, Loïc. (2000). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. México: Siglo XXI.
- Wenger, Etienne. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Wortham, Stanton. (2006). *Learning Identity: The Joint Emergence of Social Identification and Academic Learning*. Nueva York: Cambridge University Press.