

---

# L

## LA NUEVA CANCIÓN EVANGÉLICA (1986-2012): LA INFLUENCIA DE MARCOS WITT EN LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS EVANGÉLICOS

*Constanza Vélez-Caro*

Instituto de Estudios Internacionales (INTE)

Iquique – Chile

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4017-0683>

*Miguel Ángel Mansilla*

Instituto de Estudios Internacionales (INTE)

Iquique – Chile

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5684-0787>

### Introducción<sup>1</sup>

La música es *la* actividad central en los cultos evangélicos y una de las temáticas menos atendida en su área de estudio, existiendo sólo algunas publicaciones que abordan el tema de lo musical (Martin 1993; Garma 2000). En los últimos años, sin embargo, dichos trabajos se han vuelto más frecuentes (Leitão 2006; Mansilla 2014; Mansilla, 2016; Guerra 2009; Moulian 2012; Ramírez 2015), siendo los más escasos aquellos referidos a los líderes del movimiento evangélico, quienes transformaron la música evangélica en América Latina y el mundo de habla hispana (Godoy, Danielson 2017:16).

Entre los primeros trabajos referidos al tópico, David Martin (1993), habla del desarrollo histórico de la alabanza; la música en la religión evangélica, en coincidencia con lo propuesto con Garma (2000), cumple un rol central, iniciando con la importancia

que ésta ha tenido históricamente como proceso de alfabetización religiosa y doctrinal de la teología pentecostal. Con la música, se aprenden las verdades bíblicas mientras se canta y, por otro lado, la música promueve un cambio de mentalidad en los creyentes, sobre todo cuando éstos provienen de sectores desfavorecidos. Las letras contenidas tratan de la lucha entre el bien y mal, en cuyas conclusiones siempre vence el bien e inclusive, cuando aparentemente el mal pareciera ganar, el creyente debe esperar – o aprende a esperar – por un bien escondido, por una bendición que aún no llega, pero que lo hará (Leitão 2006). La música evangélica transmite el proceso de lucha contra la adversidad en donde el creyente siempre sale victorioso. A su vez, ésta se torna un instrumento de lucha simbólica para vencer esta adversidad en la llamada guerra espiritual – para el caso neopentecostal, o en la concepción bélica de la vida contenida en el pentecostalismo –.

Por otra parte, para Mansilla (2014), la música también es parte de la cultura pentecostal; no solo genera alegría, sino también tristeza; el hombre pentecostal se siente interpelado por las letras que le recuerdan a su vida desgarrada y fatua del pasado. Éstas manifiestan el hastío de la vida, y a través de la música es posible reclamar por la injusticia y hablar con amargura del alma sin ser criticado. Las letras manifiestan el cansancio de la vida y el deseo de la expiración, y a la vez, “el trabajo y el pasado son vistos como tierra de tinieblas y de sombra de muerte” (Mansilla 2009:120). En esta misma línea, Daniel Ramírez, destaca que los pentecostales retornaron la cultura musical popular y la *performance* al lugar sagrado del ritual. Forjando un nuevo universo sonoro que reemplazó al mundo primordialmente visual del catolicismo, “reintroduciendo en el tiempo y espacio litúrgicos una medida de lo carnavalesco (risas, lágrimas, movimientos corporales, instrumentos profanos, celebración, etc.)” (Ramírez 2015:178). De igual modo, Alberto Hernández destaca la importancia de la práctica musical en la liturgia evangélica, ya que trajo consigo “la inclusión tanto de nuevos instrumentos como de géneros musicales en los cuales se torna evidente la delgada barrera que existe entre la música religiosa y la música secular” (2011:55).

En cuanto a las investigaciones referidas a músicos evangélicos y/o neopentecostales, Kelly Godoy y Robert Danielson (2017), trabajan la producción musical de Juan Luis Guerra y resaltan sobre la conversión del músico que, “en lugar de retirarse a la escena musical cristiana<sup>2</sup>, [Juan Luis Guerra] usa su música para misiones y evangelismo en la escena musical secular, introduciendo elementos claves del Evangelio Cuádruple Pentecostal en conciertos seculares y en sus álbumes seculares” (2017: 16). De este modo, el músico ofrece un modelo contextual para el caso de la producción musical latinoamericana.

Lo anteriormente expuesto, evidencia que gran parte de los investigadores han trabajado la relación música-mundo evangélico desde un plano institucional y no desde el sujeto entendido como compositor y/o intérprete, pese a que algunos autores ya hablaban de la “preeminencia del subjetivismo” en la interpretación de

las letras de las canciones de sus congregaciones: “el hombre pentecostal vuelca sus sentimientos en la música y una profunda insatisfacción ante un mundo que limita y frena el vuelo de sus ansias de libertad, igualdad y justicia” (Mansilla 2009:121). Sin embargo, esta subjetividad no es desarrollada satisfactoriamente. Son los nuevos expositores quienes transforman la música al interior del mundo neopentecostal. Son ellos quienes cambian las representaciones sociales o imaginarios del músico evangélico cuando sólo se cantaba *en y para* la iglesia, y cuando en su mayoría era ejecutada por adultos. Los nuevos expositores produjeron una nueva música evangélica dirigida fundamentalmente al mundo joven y adulto-joven. Es música que traspasa los espacios eclesiales, pero a la vez, es competitiva en tanto se vincula con el dinámico mundo de la industria musical, insertando de este modo, a los músicos evangélicos y sus producciones en las distintas plataformas de difusión existentes.

En la industria musical evangélica, encontramos a artistas reconocidos, como Marcos Witt, Juan Carlos Alvarado, Danilo Montero, Marcos Barrientos o Jorge Lozano. De los anteriores, ninguno ha recibido la suficiente atención por parte de la sociología o de la antropología. Tampoco desde la musicología urbana como para investigar y escribir al respecto. En este caso, nuestro trabajo propone enfocarse en la figura de Marcos Witt (contemporáneo a Juan Carlos Alvarado y Jorge Lozano), debido a que fue uno de los primeros en iniciar la nueva canción evangélica.

Marcos Witt es considerado uno de los músicos y productores<sup>3</sup> musicales evangélicos más relevantes de América Latina desde mediados de la década de 1980 a la actualidad. Como músico, Witt ha grabado más de 30 álbumes (de estudio y en vivo) y vendido millones de copias de sus discos. Es autor de 13 libros, algunos de los cuales escribió siendo pastor de la congregación hispana de Lakewood en Houston, Texas<sup>4</sup>. A nivel de reconocimientos, ha recibido cinco premios *Latin Grammy*, dos Premios *Billboard* y ocho Premios Harpa.

Proponemos entonces, describir las condiciones que hicieron de Marcos Witt, uno de los músicos evangélicos más relevantes en el desarrollo de lo que aquí denominamos “La Nueva Canción Evangélica”. Se expondrá cómo sus producciones musicales, asociadas al fenómeno evangélico, influyeron en el surgimiento de elementos característicos al interior del movimiento, motivando la aparición de una juventud deseosa de innovaciones musicales más acordes al contexto social y cultural de la década de 1990 y principios del 2000, y cómo estas cuestiones lograron permear al pentecostalismo, influyendo así, en el fenómeno neopentecostal.

### **Estrategia Metodológica**

La investigación está situada en la ciudad de Iquique, Chile. Si bien Chile, actualmente no tiene mucha relevancia en cuanto crecimiento estadístico evangélico en la población (17%, según el Censo de 2012), a diferencia de países como Guatemala, El Salvador, Honduras, Brasil o Bolivia, sin embargo, el caso chileno

sigue siendo relevante por la influencia política que dicho grupo ha conseguido, llegando por ejemplo, a tener un Día Nacional de las Iglesias Evangélicas, el 31 de octubre, así como la ley de igualdad religiosa<sup>5</sup>. Pese a que actualmente se evidencia una compleja relación entre el mundo evangélico y el político, la presión ejercida por el mundo evangélico seguirá en aumento. De igual modo, Chile no estuvo ausente de la influencia de la globalización religiosa, especialmente la neopentecostal, que es muy plástica y flexible, adaptable y dinámica, donde sus contenidos y formas religiosas pudieron ser adaptadas por distintos grupos evangélicos.

Este trabajo, propone un abordaje cualitativo a la estrategia del estudio de caso, considerando el relevamiento, sistematización y análisis de fuentes primarias y secundarias (entrevistas personales, notas periodísticas de medios seculares y confesionales, páginas *web*, bibliografía especializada y archivos personales). Como aproximación metodológica, se consideró la observación participante. Se buscó toda la información disponible en la *web*; seleccionando posteriormente la información confiable (que identifique a las fuentes responsables atestando su confiabilidad). De dicha selección, se escogieron fuentes bibliográficas con abordaje en el periodo musical establecido en esta investigación; partimos desde el año 1980, lo que nos permitió partir de una fecha fundacional como es 1986 hasta 2012, fecha en que Marcos Witt deja de ser pastor en una de las iglesias neopentecostales más grande EE. UU. y de desde la cual influyó en gran manera en América Latina. A su vez, se realizó el análisis de registros de observación participante vinculados a investigaciones previas en donde la temática musical evangélica aparecía como tema de interés para los entrevistados. Dichos registros permitieron la definición y selección de los entrevistados para el caso. Se realizaron entrevistas a informantes claves; personas que trabajaron en radios evangélicas en la década de 1990. Respecto de las entrevistas, el criterio de selección de los participantes fue que éstos hubieran sido parte del mundo radial o creyentes contemporáneos al período abordado por el artículo, que pudieran representar de manera fiel lo que fue dicho cambio musical, desde la experiencia personal y grupal (participación en congregaciones en las que se incluyó repertorio de la música tratada, participación en conciertos o trabajo en medios radiales cristianos).

De los entrevistados, gran parte pertenece o perteneció a la congregación Asambleas de Dios (en adelante, AD) de la ciudad de Iquique. Sobre esta congregación, cabe mencionar que posee una radio evangélica (Radio Palabras de Vida), la cual inició sus transmisiones en diciembre de 1994. Radio Palabras de Vida cuenta con financiamiento propio y los espacios de programación son de exclusiva administración de la congregación, con un repertorio que abarcaba “desde la tradición himnológica hasta estilos musicales actuales” (Vélez-Caro; Mansilla 2019). El hecho de partir de una denominación de corte neopentecostal como las AD de la ciudad de Iquique, se debe a que esta iglesia adquirió una de las primeras radios evangélicas a nivel nacional; pero venía haciendo programas religiosos desde fines de 1980. En

el año 1995 llegó Marcos Witt, invitado por el pastor Lorenzo Pérez (AD Iquique). De este modo, Palabras de Vida fue hasta hace poco la gran difusora de la música neopentecostal de Marcos Witt.

Por último, y como elemento complementario, consideramos el análisis de letras de canciones del periodo de abordaje del artículo con el objetivo de ejemplificar y afirmar lo dicho por los entrevistados y las propuestas presentadas en este trabajo por parte de los investigadores. Cabe destacar que, si bien en el texto pueden hacerse referencias de carácter musicológico, elementos como el análisis armónico propio de las canciones se ha obviado, ya que el objetivo de este trabajo es más bien ejemplificar la función de la música como producto contextual de un periodo particular tanto musical como social del mundo evangélico, a cargo de la figura de Marcos Witt. Es decir, cómo la nueva propuesta musical del intérprete se tornó un elemento importante en el giro musical evangélico, el cual, sumado a otros procesos, repercutió hasta el día de hoy en la industria musical *de y para* los creyentes evangélicos.

### La Antigua Canción Evangélica

En lo referido a la nueva música evangélica, es posible situar sus inicios a partir de la segunda mitad de la década de 1980. En ese periodo, al uso de instrumentos como la guitarra, el pandero y el teclado, se insertaron otros anteriormente considerados profanos – en base a las estructuras clásicas de ejecución instrumental congregacional –, sumado al cambio en el repertorio, que hasta aquel entonces era reconocido por su tradición himnológica metodista y presbiteriana (en el entendido de que fue el metodismo el que revolucionó la música protestante, de la mano de Isaac Watt con el llamado “entusiasmo metodista”).

Según los Comaroff, “el llamado entusiasmo metodista rompió con la sobriedad calvinista dentro del culto, introduciendo la ‘subjetividad lírica’. Hasta entonces, las iglesias protestantes se habían caracterizado por ejercer la métrica de los salmos, hasta que Watts introdujo el ‘yo’ y el ‘mí’ en las líricas” (Comaroff, Comaroff 1991:65). Una vez que el metodismo se extiende desde Europa a Estados Unidos, la música congregacional contendrá influencias de la música negra a consecuencia del esclavismo norteamericano “en interacción con la métrica europea acuñada por los mismos metodistas. Estas músicas espirituales unirán compases lentos, letras pegadizas y fáciles de memorizar y con predominancia de estribillos no siempre relacionados con la estrofa anterior” (Roza 2015:66).

Los metodistas generaron un encuentro entre la cultura musical protestante (europea) y la norteamericana. Y una vez que la empresa misionera se extendió hacia las colonias angloamericanas en territorio latinoamericano, sumaron a la práctica musical con letras basadas en la Biblia – como texto fundamental –, el himnario. De este modo, el himnario metodista se constituyó en el segundo libro más sagrado luego de las Escrituras. A partir de aquel, se originó el repertorio himnológico que

se traduciría al castellano para llegar al mundo hispanohablante, esto, sin perder la estructura extranjera inicial. De este modo, “la música representaría una forma de comunicar la experiencia social, dentro de [unos] marcos de interacción situada, de la subordinación social y la asimetría del poder” (Semán en Míguez, Carozzi, Semán 2006:28). Esta colonización musical, vinculada a la ideología misionera, viene a reificar y a deificar la himnología misionera, no permitiendo la inclusión de la música indígena, proletaria o campesina, cuando era de estos lugares, de donde provenían los conversos al metodismo. De este modo, tanto los misioneros, como los misioneros metodistas y presbiterianos transmitieron la admiración por la cultura angloamericana – y un desprecio implícito por la cultura indígena y obrera– a los pastores nacionales latinoamericanos. Serán los pentecostales, en menor medida, quienes producirán una innovación musical; sin embargo, más que en cuestiones de contenido lírico o armónico, lo harán en los ritmos de la ejecución musical; en los distintos grupos que se formarán a partir de la década de 1950, con base en las agrupaciones vocales (quintetos, cuartetos, tríos y duetos).

Pese a lo anterior, existieron otros grupos religiosos en años posteriores – como los metodistas pentecostales chilenos –, quienes sí produjeron una renovación musical con la inserción de instrumentos denominados “populares” ya por la década del 1930, como la guitarra y el acordeón. Así, en mayor o menor medida habrá que esperar hasta la década de 1980 para que se produzca un cambio en el canon musical, tal como lo produjeron los metodistas durante el siglo XVIII y XIX. Este cambio musical, es lo que denominamos “Nueva Canción Evangélica”. Esta nueva música, será compuesta por latinoamericanos, quienes, alejándose de la tradición misionera metodista, caracterizada por la marcialidad y los efectos de la sociedad industrial en la religión, se enmarcarán en un contexto de globalización, resaltando la libertad de las emociones y del cuerpo.

Para el caso de América Latina, dicho fenómeno inicia casi simultáneamente en México y Guatemala, para luego extenderse al resto de las regiones del sur del continente. Es así, que los grandes cambios no se producirán en las estructuras musicales a nivel armónico (o al menos no como eje principal), sino que lo que cambiará serán las letras (temáticas tratadas), estilos y sonoridades específicas. Esto, debido a la eliminación de algunos instrumentos y la inclusión de otros, junto con la incorporación de elementos tecnológicos y electrónicos en su producción.

En el caso de Chile, encontramos a Polo Negrete, ex integrante del grupo Los Alfiles, quien por el año 1975 asiste a una campaña evangelística de Yiyé Avila, convirtiéndose al evangelio, y ya en el año 1979 inicia su carrera como músico evangélico. Hasta el día de hoy cuenta con una treintena de discos. De igual manera, encontramos a Miguel Cejas (Argentina), ex integrante del Cuarteto Imperial de Colombia, conocido en el ambiente secular por su música tropical. El estilo de Cejas fue bien recibido en el mundo pentecostal, iniciando sus grabaciones en contexto evangélico, por el año 1983, y llegando a un total de 16 discos. La canción icónica de Cejas fue la ranchera “Llegó

borracho el borracho” del disco “La Familia de Dios”. En este contexto de conversión, encontramos también al ítalo-venezolano Stanislao Marino, ex integrante del grupo Los Cazadores, quien también se convirtió en las campañas de Yiye Ávila, y lanzó su primer álbum de música cristiana en 1985 titulado “La Gran Tribulación”. Otro reconocido cantante y convertido al evangelio es el chileno-brasileño Osvaldo Cuadros, quien se convierte al evangelio en Chile y graba su primer disco en 1987, titulado “Si no tienes dónde ir”. Por último, y siguiendo la cronología de producciones musicales evangélicas, encontramos a la chilena Roxana Contreras, quien inicia su carrera musical en el año 1988, con el disco “Mi razón de Cantar”.

### La Nueva Canción Evangélica

Algo que distinguió a los cantantes evangélicos de la “antigua canción” es que casi todos fueron músicos seculares famosos que se convirtieron al evangelio. Como cita Hernández, “la conversión religiosa de artistas y músicos famosos comienza a ser un factor cada vez más atrayente para potenciales conversos y la magnitud de sus efectos alcanza diferentes sectores sociales” (Hernández 2011:55). En cambio, para el caso de los artistas de la nueva canción evangélica será el hecho de que fueron influenciados por la música norteamericana (Alvarado, Witt) y/o adquirieron formación musical en Estados Unidos (Lozano, Witt, Montero). Debido a esto es que la primera generación de músicos de la nueva canción será principalmente de México (América del Norte), Guatemala (Centroamérica y Costa Rica) y posteriormente, el fenómeno musical se extenderá hacia toda América del Sur.

En esta nueva música, aparecen varios expositores relevantes, aunque en menor medida que Marcos Witt, como Juan Carlos Alvarado (Guatemala), Danilo Montero (Costa Rica), quien también inició su carrera musical en 1986, Marcos Barrientos (México), quien inició en el año 1986 con el disco “Es el día de Alabanza” y, con menor impacto, Jorge Lozano (México), entre otros expositores de la nueva canción evangélica. Dichas producciones repercuten en el mundo evangélico hasta el día de hoy. Sin embargo, esto no significa que en otros lugares de América Latina no surgieran cantantes evangélicos que fueran importantes, ya que sí los hubo, aunque fueron conocidos más bien a nivel local. Esto, en comparación con los antes mencionados, quienes lo hicieron a nivel latinoamericano y cuyas producciones musicales les permitieron insertarse en el repertorio de las congregaciones y generar cadenas de referencia para ser conocidos en otros lugares.

Marcos Witt – al igual que los otros cantantes citados anteriormente – desde un comienzo consideró su quehacer como un ministerio religioso en sí mismo, y no sólo como una simple carrera musical. Este ministerio era concebido como la oportunidad de producir un impacto continental que cambiara la cultura musical evangélica. En este caso, fue Marcos Witt quien más impactó en la música del mundo evangélico por varios motivos: a) la nueva canción produjo una profanación

del espacio tradicionalmente sagrado y austero del mundo evangélico, pasando del éxtasis individual a la catarsis colectiva; b) por tratarse de un doble estilo musical: vivaz (alabanza) y contemplativo (adoración), con la particularidad de acontecer en el mismo tiempo-espacio cúltico; c) ya que, pese a que se presenta una voz o cantante principal, la nueva música se compone de un grupo y se reconoce como tal, bandas que utilizan instrumentos musicales de corte más contemporáneo y con importancia en la función particular de cada instrumentista. La ordenación de los instrumentos entonces, al igual que en las bandas seculares, es jerarquizada a grandes rasgos por su característica de instrumento armónico, melódico o de acompañamiento. Esto es, el teclado en la melodía, con el bajo y la batería marcando el ritmo. La guitarra inicialmente hacía de instrumento armónico y posteriormente adoptó características melódicas de solista por sobre las del piano; esto, dependiendo del estilo musical cantado y situándose como análogo de la función vocal. La inserción de estos elementos y dinámicas de lo secular en lo evangélico brindó un estilo festivo, jovial y envolvente en esta nueva música. Al respecto, algunos creyentes comentan:

Yo sí me acuerdo, en ese tiempo era como genial verlo. Era una banda como las que uno veía en el mundo, pero para Dios. Me acuerdo de los instrumentos, eso sonaba bonito, y era super moderno, porque antes no había baterías así o el bajo o hasta el piano, ese que era eléctrico... teclado creo que se llama.

(Entrevistado 6, Iquique, 14 de septiembre de 2019)

Otro elemento que suma a lo antes mencionado es que, d) la nueva música empujó a los creyentes actuar en el mundo (secular) y salir del claustro de las iglesias. A perder el miedo al trabajo, la educación y, de este modo, a participar activamente en la política, las empresas y la cultura, porque las letras de las canciones así lo decían; salir era necesario. Un ejemplo de esto es la canción “Tú y yo”<sup>6</sup>, del álbum homónimo en vivo de 1992 de Marcos Witt.

// Dios está llamando a la guerra  
nos está impulsando hacia afuera  
acudiremos al llamado del Señor  
tomaremos las armas que Él nos preparó//

//Tu y yo somos un pueblo  
Tu y yo, preparados  
para mostrar las grandezas del Señor  
para tomar la tierra que Él nos entregó//



La mentalidad del creyente evangélico refugiado en la iglesia y ésta, como única fuente de protección contra las tentaciones del mundo, fue transformada a la de un creyente militante, activo y sin temores (o al menos aguerrido). Y si bien se mantiene una continuidad con el imaginario bélico-bíblico de la vida del creyente (en cuanto a ser parte del ejército de Dios), a diferencia del caso de la antigua canción evangélica, ahora el creyente no se refugia, sino que sale a luchar y ganar “en el mundo y al mundo”. Los nuevos cantantes predicán y hacen sus conciertos en los salones de grandes hoteles y estadios, pero el objetivo esta vez es enseñar a alabar y adorar, a diferencia de la intención única de la conversión de antaño. Convertirse al evangelio, pasa a ser una cuestión personal y se entiende como parte de la intimidad del creyente con Dios.

Otras cosas como que empezaron a ser importantes en las reuniones y que igual me parecía bueno... que no se insistía en convertirse al tiro. Era como que, aprendiendo a alabar uno iba a entender el corazón de Dios y ahí se iba a convertir por convicción. Así se llegaba mejor a los jóvenes. Aunque a las personas mayores igual les gustaba el cambio musical, y claro, a los más viejos a veces no.  
(Entrevistada 4, Iquique, 6 de junio de 2019).

La Nueva Canción crea un antes y un después en la música evangélica. Y pese a que muchas iglesias, tanto pentecostales como protestantes, hasta el día de hoy no incorporan estas canciones al repertorio de sus cultos, no obstante, los jóvenes sí las escuchan en su vida privada. A su vez, esta música creó un imaginario binario al interior de las mismas iglesias: con los “tradicionales” (a veces atrasados o a la antigua y que no aceptaban el cambio) y los “renovados” (o modernos); es decir, quienes seguían escuchando la antigua música y los seguidores de esta más innovadora<sup>7</sup>.

A Dios el Padre Celestial  
Al Hijo nuestro Redentor

Al eternal Consolador  
Unidos todos alabado  
Nos hemos congregado  
En este día para darle honra  
La música tocamos  
Las voces elevamos  
Para darle gloria

Un son de júbilo  
Ha llenado este lugar  
Con el propósito  
De su nombre levantar

¡Alabadle, alabadle! Sólo a Él  
¡Adoradle, adoradle! Él ha sido fiel

Cantad la gloria de su nombre  
Pues es digno de exaltar  
Declaremos a los pueblos  
De su amor y majestad  
¡Alabadle, adorad! A Jesús el Rey

Las manos levantadas  
Corazones hacia el cielo esperando  
Sin duda lo sabemos  
Que su presencia se está manifestando

Al sentarse sobre el trono  
De nuestra adoración  
Dejamos que Él gobierne  
Sobre toda creación

//CORO//

Los intérpretes de la Nueva Canción Evangélica apelaban principalmente a la juventud. Ya no se trata de un estilo musical sólo de iglesia, sino de un estilo cosmopolita y polifuncional que podía servir para todo tipo de espacios y tiempos, ya no solo eclesiástico. Igualmente, estos músicos se unían en conciertos (por ejemplo, Marcos Witt y Jorge Lozano)<sup>8</sup>, o para realizar seminarios. Otro fenómeno que se produjo años más tarde fue el de los “préstamos musicales”<sup>9</sup>, en donde los cantantes interpretaban en sus conciertos o discos, canciones en solitario de sus colegas, con quienes cantaron anteriormente, como por ejemplo Witt, cantando la música de Alvarado. Muchas de estas presentaciones en vivo se grababan y posteriormente se editaban como segundas versiones de las canciones de los discos originales, con el *plus* de ser en vivo, y donde generalmente se incluía material adicional no publicado anteriormente, como entrevistas, *backstage* o canciones no incluidas en la versión de los discos de estudio. De igual manera, a veces, podían agregarse versiones extendidas de canciones ya conocidas. Esto permitió una mayor difusión de la música en las audiencias, y a su vez, marcó el inicio de un nuevo repertorio congregacional masivo

e internacional (lo que sucede inclusive en el presente). Sin embargo, la lista ha sumado intérpretes y los estilos se han adaptado a las nuevas formas de creencia dentro del mundo protestante evangélico. Esta nueva música tuvo un impacto inmediato; lo más importante ha sido hasta hoy, la formación de escuelas y seminarios especialmente desarrollados para músicos (cantantes e instrumentistas) cristianos.

Para la Nueva Canción Evangélica, la música trasciende los espacios eclesiásticos. Ya no es música sólo para los profesionales, sino para todo el público. Se transforma en música para las radios y luego para otras plataformas y dispositivos de reproducción musical, utilizados principalmente por jóvenes. Primero, los conciertos musicales desplazaron a las campañas evangelistas cuyos asistentes eran adultos. En cambio, en los conciertos promovidos por la Nueva Canción, el espectro etario era más amplio (jóvenes, adultos-jóvenes, adultos, etc.) y de carácter interdenominacional.

Por otro lado, las campañas evangelísticas (si bien, acompañadas con música) estaban dirigidas a los inconversos; en cambio, los conciertos se orientaban a los ya conversos con el fin de revitalizar su fe *con* la música. Los jóvenes evangélicos ahora están unidos por una comunidad imaginada, llamada la Nueva Canción Evangélica. Incluso esta nueva cultura musical influyó en la conversión de otros artistas ya consagrados, como Juan Luis Guerra o Ricardo Montaner. De hecho, la Nueva Canción Evangélica se constituyó en el *ethos* de una juventud de creyentes de los nuevos tiempos, de las redes, de la globalización.

### **La nueva música de Marcos Witt como icono del neopentecostalismo**

Con el lanzamiento del disco de Marcos Witt, *Canción a Dios* (1986), se inicia una nueva era musical cristiana-evangélica, que da inicio al neopentecostalismo musical en América Latina. Desde lo musical, dicho movimiento, se caracteriza por el surgimiento de una industria musical evangélica de nivel profesional y a gran escala inexistente hasta ese entonces; se orienta a grupos etarios principalmente jóvenes; establece modelos a seguir, generando modas; utiliza y adapta la idea del concierto masivo secular y cambia el paradigma comunitario a uno individualista en lo referido al acto de alabar del creyente. En cuanto al uso de instrumentos, encontramos una estructura ya predeterminada: teclados, guitarras y batería, seguid por las voces. A diferencia de lo observado en congregaciones como la iglesia metodista pentecostal, en la que se privilegian las voces y los instrumentos y donde, si bien, guitarras y mandolinas están presentes, no tienen el valor ni el estatus de un instrumento eléctrico como el de la nueva propuesta.

En el caso de América Latina, el movimiento neopentecostal inicia durante la década de 1980. La Nueva Canción Evangélica se desarrolló en paralelo al movimiento y promovió un emocionalismo potenciado desde la insistencia en ciertas armonías o en la técnica vocal popular donde, al igual que en el contexto secular, resalta la imagen del solista. Con un manejo estratégico de lo sonoro a nivel de volúmenes y la

repetición de estrofas de las canciones para potenciar dicho emocionalismo. Se trata de una música que permite la libertad corporal, a diferencia de la antigua, donde el uso del cuerpo como expresión se consideraba algo poco decoroso. Ejemplificamos esto con la canción “Muévete”, del disco “Sobrenatural” de 2008 de Marcos Witt, grabado en vivo en Bogotá, Colombia<sup>10</sup>.

Sobre la faz de la tierra caminó el Señor  
 Con su voz construyó toda la creación  
 sobre el fuego y el hielo se movió  
 Cómo no ha de moverse en mi corazón

Coro: //Muévete, muévete,  
 muévete oh, Dios en mí//  
 ven y muévete.

Las corrientes de los mares Él ordenó  
 y con su mano, las estrellas afirmó  
 Con un soplo de aliento la vida me dio  
 Cómo no ha de moverse en mi corazón

Desde el principio siempre te has movido  
 Hoy te pido que nunca te dejes de mover  
 Muévete ahora, yo te necesito  
 que tu gloria llene toda esta creación

La Nueva Canción sigue considerando la dualidad de la antigua música evangélica en lo referido a “alabanza” y “adoración”; sin embargo, la principal innovación en esta nueva música es el carácter “activo” que ambas presentan (tanto alabanza y adoración), ya que permitió al creyente alcanzar una mayor expresión a través de la utilización del cuerpo como medio de expresión y sensitivo de emociones – como, por ejemplo, llorando, aplaudiendo, saltando y/o danzando –. Cabe destacar que, a diferencia del carácter poco decoroso de la utilización del cuerpo dentro de las congregaciones en lo referido al caso de la antigua música evangélica, esta vez, dichos elementos son socialmente aceptados al interior de las congregaciones, debido al efecto producido por el neopentecostalismo, el cual le permitió formar parte del rito congregacional.

Ahora bien, si en la antigua música, al cantar un himno, se repetía el coro luego de cada estrofa<sup>11</sup>, en la Nueva Canción Evangélica el coro se repetirá varias veces, según el o los intérpretes lo estimen conveniente. Esto, en tanto que promueve un ambiente particular en la congregación al momento de su interpretación. En la práctica musical, esta dinámica busca promover o potenciar “el fluir del Espíritu”, pudiendo inclusive, obviarse estrofas de la canción, reemplazándolas por la

repetición del coro, generando a su vez las emociones correspondientes al caso. Si bien esta dinámica se dio inicialmente con Marcos Witt, muchos contemporáneos al cantautor la replicaron hasta llegar a ser considerada como algo recurrente en las interpretaciones musicales de los nuevos grupos neopentecostales, donde, sobre el coro (cantantes acompañantes), el solista puede hablar de lo que los creyentes denominan “ministración en el Espíritu”. Una canción que puede ejemplificar esto, es “Ven Espíritu Santo”, del grupo dominicano Barak<sup>12</sup>. Para entender la estructura se indica en negrita todas las veces en que canta sólo el coro (8) y las dinámicas que éste adopta:

Estoy aquí  
Desesperado por ti  
Con un corazón sediento  
Que espera beber de ti

(Puente)  
Cuando tu gloria desciende a un lugar  
Toda la tierra tiene que adorar  
Resucitan los muertos  
Se sanan enfermos por tu poder

Queremos de ti, llénanos de ti  
Espíritu Santo envuélvenos en ti  
Derrama de tu gloria  
Esperamos por ti

CORO: Ven, ven, ven  
Espíritu Santo ven, ven, ven  
Espíritu Santo ven, ven, ven  
Llena este lugar

CORO

PUENTE

CORO (3 VECES)

CORO  
(Sube un tono)

CORO (4 VECES)  
(Vuelve a tonalidad original)

Estoy aquí  
Desesperado por ti  
Con un corazón sediento  
Que espera beber de ti

A su vez, en la Nueva Canción Evangélica las colaboraciones musicales entre diversos intérpretes favorecen dichas dinámicas, en el sentido de las intervenciones alternadas de cada cantante durante la interpretación de la canción (fuese en concierto o en la congregación). En todos los casos, la constante del “adorador” (intérprete principal) se hace presente, con la variante del acto transportado a un escenario, ya no desde el púlpito como lugar de ejecución musical predilecto<sup>13</sup>. El ministro de alabanza guía al pueblo (congregación) y este, a pesar de ser guiado por medio del Espíritu Santo – en palabras de los creyentes –, se torna mediador del Espíritu para la congregación (como público); por ende, su presencia es necesaria. Sin embargo, y a la vez, estos ministros de alabanza, sumados al escenario como una posición ya no ajena, se tornan *performers*, principalmente un *showman*, esto, debido a que pocas veces – en los inicios de la Nueva Canción –, es la mujer quien está al frente de los púlpitos y escenarios como líder de alabanza.

Un ejemplo de lo antes mencionado es la canción “Cantaré”<sup>14</sup> del concierto en vivo de Marcos Witt, del álbum “Antología” (2004, originalmente incluido en “Sana nuestra Tierra” de 2001). En el ejemplo, durante la interpretación de la canción, el cantante realiza una pausa en la letra, mientras que su equipo de músicos continúa tocando de fondo y Witt comienza a leer la biblia<sup>15</sup> a modo de refuerzo de lo cantado, para luego retomar la canción con más fervor, junto a la congregación. Otro ejemplo de esto, puede ser el tema “Somos el Pueblo de Dios”<sup>16</sup>, del concierto “Homenaje a Jesús”, celebrado en el Estadio Azteca, en 2000<sup>17</sup>. En cuanto al aspecto armónico del fenómeno en sus inicios, *versus* lo que el neopentecostalismo presenta, pueden verse algunas variaciones, o una mayor elaboración en cuanto a aspectos compositivos; aunque, si es de comparar entre las distintas agrupaciones del movimiento, no existe gran variación estilística entre ellos y la estética (tanto visual como sonora) suele ser a veces repetitiva.

Un ejemplo más contemporáneo, en el caso neopentecostal, es el tema “Dios Imparable”<sup>18</sup> interpretado por Marcos Witt en conjunto con la agrupación Una Canción:

Eres alabado  
Eres exaltado  
Tu nombre levantamos  
Aleluya, aleluya

Eres adorado  
 Te glorificamos  
 Tu nombre levantamos  
 Aleluya, aleluya

A una sola voz  
 Nos unimos hoy  
 Te cantamos Dios  
 En adoración

Dios imparable  
 Dios de imposibles, inigualable  
 Eres invencible  
 Dios imparable

No tengo temor en mi corazón  
 Tú tienes el control  
 No tengo temor en mi corazón  
 Tú tienes el control

No me falta nada  
 Si te tengo a ti  
 No me falta  
 No me falta nada  
 Si te tengo a ti

Discurso: La Biblia dice que él pelea por su pueblo. Él pelea por ti esta noche. Di esta frase con nosotros,

“Y yo sé quién va conmigo, va por mí  
 Y quien a mis enemigos hace huir”

Dilo una vez más, “Y yo sé quién va conmigo, va por mí. Y quien a mis enemigos hace huir”.

(retoma coro de la canción)

En este caso, Witt, como propulsor de la Nueva Canción Evangélica, es tomado como ejemplo de adorador y, a su vez, es convidado a ser parte del nuevo movimiento (neopentecostal), lo cual se refleja en sus nuevas producciones musicales y a lo largo de su carrera – o lo que algunos llaman su evolución musical, “acorde con los tiempos” –. El ejemplo anterior puede servir al caso: en el video es apreciable la corporalidad de los creyentes y a la vez, la actitud de “todos (creyentes) como uno” cantando a Dios. Porque cuando el pueblo de Dios se une en adoración, siempre es

de esperar una respuesta, la cual no necesariamente es material, con la idea del “no me falta nada, si te tengo a Ti [Dios]” de la canción.

### La práctica musical en el contexto neopentecostal: pertinencias con La Nueva Canción Evangélica

El énfasis del neopentecostalismo, no se halla en el sentido comunitario, sino en la “mega iglesia”, en la idea del concierto masivo. Por ello la nueva canción evangélica es sincrética con el neopentecostalismo. La idea del concierto masivo y las grandes agrupaciones de música popular se reflejan desde hace ya un tiempo en las congregaciones. Así lo indica Roller: “Las canciones rituales de *alabanza* son una respuesta de la comunidad, como unidad, ante la divinidad. Ello se refleja en el entusiasmo desbordante con el que son interpretadas en un ambiente emotivo, festivo y triunfante, en cuanto ligán al hombre con lo divino, que *está con ellos*” (2017: 184).

El fenómeno del concierto masivo inicia en el mundo secular. Criticado en un inicio por el mundo evangélico, éste es traído a las congregaciones de manera inconsciente, pero con el mismo efecto que el fenómeno produce fuera de las congregaciones;

A veces me siento como que estoy en la disco en la iglesia, eso no me gusta mucho la verdad. Las letras son lindas y todo, pero creo que *pa'* eso, mejor me voy a la disco a escuchar tecno [ríe] o pago una entrada para ver a no sé [...] DJ Tiësto y grito y disfruto con el público como se debe. Con mi hermano nos sale pelea, porque a él sí le encanta “tanta modernidad en Dios” [ríe nuevamente].

(Entrevistada 5, Iquique, 14 de septiembre de 2020).

Euforia y emociones se justifican, esta vez, con el hecho de ser música “para Dios”. De este modo, la alabanza prepara emotivamente al grupo de creyentes para la adoración. Para ejemplificar lo mencionado por nuestra entrevistada, citamos el ejemplo que ella nos da: la canción *De Gloria en Gloria*<sup>19</sup> de Marco Barrientos y su ritmo de tecno. En lo referido al contenido de la letra, esta no varía en el sentido del anhelo del creyente, en que el mundo vea a Cristo a través de ellos.

Entre los aspectos relevantes del neopentecostalismo, y que son potenciados por la nueva canción, está la importancia que adquiere el “yo” (te pido), el “mí” (obra en mí o bendíceme). De este modo se pasa del *nosotros* al *Yo*. Un elemento característico de la presencia neopentecostal en la industria musical cristiana, y que ha transformado las congregaciones en las cuales ha logrado insertarse, es el individualismo en las letras, con un marcado énfasis en el factor emocional, aunque este pueda darse sólo o mayoritariamente al momento del culto, porque, como afirma un entrevistado:



Rara vez, la música con ministración es tan potente como en las reuniones de la iglesia [...] porque en solitario, así en la casa, uno canta nomás y no es lo mismo que cuando te ministren. O sea, uno se emociona, pero no es lo mismo.

(Entrevistado 9, Iquique, 9 de octubre de 2019).

En este caso, la idea del presente se vuelve importante en tanto espacio de emociones vividas y sentidas por el creyente (Martin 1993; Mansilla 2009; Ramírez 2015). No se produce un quiebre entre la música de alabanza y la de adoración, sino más bien se constituye en una armonización artificiosa y arbitraria, ya que el tránsito de estas emociones dependerá del músico de turno y de su estilo de interpretación. Es decir, cambia la canción, pero no el modelo preestablecido de la dinámica cúllica, la cual considera en el aspecto de “tiempo musical” una primera instancia de alabanzas más alegre y rítmicamente más rápida, y otro momento musical denominado de adoración, con ritmos más lentos, que permitan el proceso de contemplación del creyente para con Dios y el ya conocido “fluir del Espíritu” en la congregación. Como afirma otra entrevistada:

Cuando Dios se mueve con las canciones que el siervo [ministro de alabanza] canta, se nota cuando Dios lo usa y a los hermanos que tocan también. La iglesia lo siente. Hasta lo que no son de nosotros y entran [refiriéndose a los no creyentes que llegan a la congregación], lo sienten. (Entrevistada 1, Iquique, 9 de marzo de 2019).

Entre los mayores impactos de la Nueva Canción promovida por Marcos Witt, se halla la característica de improvisar contenidos de acuerdo con el ambiente emotivo del cantante de turno o del ambiente en la congregación. Partiendo del hecho de una técnica somática, con postura predeterminada, que varía según cada congregación. Esto, sin embargo, no de manera declarada, sino más bien como un estado particular conforme el desarrollo de la música en el culto o el escenario de concierto. En esto, “la contracción completa del rostro, el ceño fruncido, los pómulos contraídos y las lágrimas cayendo son una constante entre los fieles. Los ojos permanecen cerrados, solo lloran y cantan” (Rolleri 2017:186). Y si bien la expresividad de las emociones es un rasgo congregacional característico, atribuible más bien a las mujeres, y un fenómeno que ha sido estudiado con anterioridad en el caso pentecostal (Orellana Rojas 2009; Moulian 2012), en esta técnica corporal – como lo señalaba Marcel Mauss (2018) – se produce también una deconstrucción de la masculinidad tradicional, o una feminización de la misma (Mansilla 2014). Esto, en tanto se presenta una permisividad y una legitimidad social de la congregación para que los hombres también puedan expresarse o “liberarse emocionalmente” a través de la música de adoración.

La música de tradición himnológica, con contenidos predominantemente bíblicos, se ha dejado de lado para ser tocada, por lo general, sólo en ocasiones especiales en la ritualidad, como funerales, santa cena<sup>20</sup> o bautismos, y algunas veces en cultos, dependiendo de la prédica o del predicador. Es en este punto, donde las diferencias de contenido se hacen presentes (Garma 2000; Mansilla 2009): el carácter poético y la riqueza de las letras que, si bien aluden en parte a la gratitud por la salvación, presentan una mayor riqueza. Esto se aprecia en el lenguaje utilizado, en el sentido de comunidad (Iglesia-Dios) y en la complejidad armónica – en algunos casos –, a diferencia de las músicas actuales donde, no pudiendo realizarse generalizaciones, los contenidos aluden al carácter individualista Creyente-Dios.

En comparación con los inicios de la música en las congregaciones – donde el cantar era una actividad transversal donde las personas a cargo (tanto líderes, como músicos y la propia congregación) realizaban una tarea “en equipo” para alcanzar a Dios, y donde el único glorificado y reconocido es Dios mismo –, la Nueva Canción Evangélica propone un cambio de paradigma (Leitão 2006; Guerra 2009; Moulian 2012). La sensación de comunidad en la práctica musical (entiéndase como canto congregacional y su ejecución tanto vocal como instrumental) esta vez es importante, en tanto el colectivo permite disfrutar de la emoción que esta acción (me) produce.

### **Sobre género, instrumentos musicales y lugares**

En lo que podemos denominar una feminización o masculinización de los instrumentos en la práctica musical dentro de la congregación, sumado a la ya establecida jerarquización de los mismos (hombres por sobre mujeres), y a diferencia de lo que sucede en congregaciones como la Iglesia Metodista Pentecostal (IMP), donde la práctica instrumental es delimitada según el género de sus ejecutantes – siendo la mandolina *de y para* mujeres y la guitarra, el instrumentos que los hombres *deben* tocar –, en el caso de las AD, existe una marcada masculinización, si no en el total, en gran parte de los instrumentos ejecutados en la congregación. Con pequeñas excepciones, podemos ver casos en donde mujeres ejecutan instrumentos como la guitarra, el bajo eléctrico y la batería. El cruce de estas fronteras invisibles pero declaradas, como pudiera ser que un hombre toque mandolina<sup>21</sup>, conlleva a interpretaciones que exceden el plano musical y se sitúan desde el poder y la moralidad atribuida a las funciones de género desde la institución eclesiástica (Míguez, Carozzi, Semán 2006; Moulian 2012). Y si bien, en el caso particular de la AD no se presenta una estereotipación negativa de las ejecutantes, como podría ser el caso de un hombre que tocara pandero (el homólogo de la mandolina de la IMP para el caso de las AD), en la misma congregación, cuando existe presencia femenina en los grupos musicales, ésta siempre suele adoptar una postura secundaria preestablecida por la mayoría (hombres) y no de manera voluntaria por las ejecutantes.

Igual es raro, porque como que cuando a mí me toca [sobre su turno en el calendario], como que a los [hombres] igual le gusta estar ahí en los ensayos, como “ayudando” [hace seña de comillas con sus manos], pero al final, igual es para corregir. A veces me *latean* y se me va toda la espiritualidad [ríe]. Si una sí práctica, y como mujer tiene que hacerlo más todavía por toda la crítica y al final siempre, hay una diferencia. O te ponen atrás. Pero como no toco *pa'* ser famosa, mejor ni los pesco. (Entrevistada 8, Iquique, 1 de octubre de 2019).

Los hombres son bien chistosos a veces. El problema es que las hermanas no dicen nada. Yo, no me callo, toco batería porque me gusta, pero sí, a veces he notado esa como *ganas* de que uno no toque, aunque no lo dicen claro, porque es como que una les quita el lugar y preferirían que una estuviera cantando atrás con las otras hermanas. (Entrevistada 11, Iquique, 15 de octubre de 2019).

Las fronteras no declaradas pero existentes de algún modo sitúan a las mujeres que ejecutan instrumentos dentro de las congregaciones en espacios intermedios de pertenencia. Luchan por validarse tocando el instrumento que quieren, pero sigue existiendo resistencia por parte de los hombres. Una de las formas de resistir esta actitud, es estando presente en los grupos, pero en el coro, donde no existe dicha actitud de rechazo o resistencia, sino que es la presencia de un hombre, esta vez, la que se torna un elemento extraño o poco convencional en la estructura del grupo musical. Formando parte del coro (Leitão 2006; Mansilla 2009), ellas son parte del grupo, pero su lugar se establece atrás, o adopta más bien un papel secundario. Dos o tres hermanas cantando, pocas veces hombres, haciendo segundas voces o acompañando al solista al unísono en alguna estrofa de la canción. Las estructuras musicales no cambian, sino que el repertorio y algunas sonoridades y en algunos casos, las resistencias propias de género también lo hacen. Un ejemplo de esto puede apreciarse en el video de la canción “Cantaré”<sup>22</sup>, interpretado por Randy Lantigua y Freisis Frias. En este se aprecia efectivamente la presencia de hombres en la totalidad de instrumentos de la banda, con cierto protagonismo, y a las mujeres al fondo, participando en el coro (a pesar de la contribución armónica al unísono de los cantantes principales), aunque fuera del enfoque de cámara.

La globalización musical cristiana-evangélica, iniciada en la década de 1990 con expositores como Juan Carlos Alvarado, Marcos Witt, Danilo Montero, Marcos Barrientos, Jorge Lozano, etc., repercute hasta el día de hoy. Estos autores, entre otros, marcaron el inicio de la definición del repertorio congregacional a nivel masivo e internacional y hasta el día de hoy lo hacen. Sin embargo, la lista de exponentes se ha incrementado y adaptado a las nuevas formas de creencia dentro del mundo protestante. Entre estas nuevas formas, y producto de las luchas contemporáneas

sobre equidad de género, las que inclusive ha repercutido en algunas congregaciones del mundo evangélico, han permitido visibilizar a la mujer, la cual en parte ha sido beneficiada, permitiéndole una mayor presencia en lugares que antes no estaban considerados para ellas dentro de la institución eclesial, tales como ser líderes de alabanza, protagonistas del fenómeno musical cristiano y estar en grandes escenarios como algo más que coristas.

### Sobre popularidad y niveles de impacto en las audiencias

La nueva canción evangélica, esta vez situada en contexto neopentecostal, se torna parte de un movimiento religioso fundamentalmente urbano. A fines de los años 1980, por ejemplo, lo que conocemos hoy como viralización de contenidos, se limitaba a los encuentros evangelísticos que se realizaban en las congregaciones. Quienes asistían a estos encuentros generalmente compraban las músicas que se vendían al final de las presentaciones; la distribución, en este caso, se realizaba prestando los *cassettes* adquiridos entre amigos de la congregación, quienes realizaban copias y así se hacían conocidas las nuevas producciones musicales. Con el paso de los años, las mismas modalidades se aplicaron al CD y finalmente al MP3, el cual digitaliza por completo la idea del antiguo boca en boca (Leitão 2006; Mansilla 2009)

Me acuerdo cuando fui a un impacto, en ese tiempo era medio caro ir también, así que hicimos sorteo de quien iba, pero el que iba, tenía que comprar el *cassette* y después compartirlo con los que no habían ido. Porque ese era el trato y era entre amigos, pero también hermanos [refiriéndose a la fe].

(Entrevistado 2, Iquique, 9 de marzo de 2019).

Cuando íbamos a los congresos radiales, los internacionales, ahí nos poníamos al día con toda la música cristiana nueva que estaba llegando, porque era difícil que eso pasara de otro modo, imagínate, no todos teníamos internet cuando llegó y antes de eso, era entre los hermanos nomás. Recuerdo que había otros [hermanos] que cuando tenían una primicia [refiriéndose a un nuevo álbum musical], la llevaban a la radio para compartirla y de ahí quedaba en el archivo.

(Entrevistada 3, Iquique, 20 de abril de 2019).

En la actualidad, un elemento importante de comparación es la influencia que las nuevas redes de viralización de contenidos generaron en el imaginario de la creación de comunidades digitales. Es de esta forma que, tanto a las letras como a la música, a los ya conocidos *mass media*, potenciados actualmente por nuevas tecnologías, se suman nuevos elementos no considerados anteriormente como las

redes sociales y su inmediatez en la generación de nuevas audiencias. Estos nuevos medios y estrategias, si bien originados en un contexto secular, del mismo modo alcanzan a las nuevas generaciones (e instituciones) de creyentes, los cuales, a su vez, se tornan seguidores de los contenidos desarrollados principalmente para las juventudes de creyentes, consiguiendo alcanzar al mundo pentecostal y, permeando inclusive, a aquellos sectores antes considerados como versiones más conservadoras (Godoy, Danielson 2017). De este modo, y al igual que en el contexto secular, la industria musical evangélica se transforma en objeto de consumo masivo, el que deriva en un mercado religioso activo y competitivo, el cual exige a sus representantes (llamados esta vez, artistas cristianos) una constante actualización, tanto de contenidos como de estilos, así como de la necesidad de una constante reinención de la imagen del intérprete musical cristiano, en tanto el tiempo pasa y las modas lo exigen. Esto, para mantenerse vigentes en la carrera profesional, bajo el aval de algún sello cristiano conocido, lo cual permite la aceptación de dichas músicas en el contexto eclesiástico. De este modo, las producciones llegan a las congregaciones sin el sesgo *secular-prohibido* versus *espiritual-ideal*.

O sea, a mí me gusta el reggaetón, pero también me gusta Hillsong. Así que es *bacán*<sup>23</sup> que ahora haya cantantes cristianos que canten estos ritmos, si hasta a mis amigos les he mostrado. Así igual uno está más tranquilo y no te critican en la iglesia. Aunque mis viejos tampoco lo pasan mucho pero bueno, son letras evangélicas y así se llega a otras personas.

(Entrevistado 10, Iquique, 9 de octubre de 2019).

De igual manera, la idea de popularidad a nivel de *fans*, antes impensada para el mundo evangélico, se hace presente, producto de estas redes y nuevos estilos. Los *likes* de *Facebook*, los *streaming* (transmisiones en vivo) y publicaciones de las bandas cristianas en *Instagram*, los *tweets* del último disco de alguna productora cristiana popular del momento y las *Q&A Sessions* del artista de momento, no pasan desapercibidas por las audiencias seguidoras de sus intérpretes; grupos de fans al tanto de los últimos “conciertos de alabanza y adoración”, o del último disco en español del grupo de habla inglesa “X”, o del video del primer *single* de un nuevo álbum por *YouTube*. La lista sigue y genera indicadores de audiencias para las cuales se desarrollan contenidos específicos que puedan seguir sumando a las cifras ya positivas. De este modo, se suman seguidores y se generan nuevas comunidades que permiten la creación de identidades, pertenencias y nostalgias (en el caso de los más adultos, quienes entendieron y aprendieron estas dinámicas) en torno a comunidades virtuales que obedecen al patrón secular, pero que, a vista de los creyentes, “son diferentes” y “hacen la diferencia” por (auto)declararse evangélicos, o en el contexto neopentecostal, simplemente por ser creyentes:

Yo sigo todas sus cuentas, porque me encanta su música y así me llegan toda la *info* primero. También tenemos un grupo de los fans y ahí compartimos sobre la música. Es lindo saber que otros también sienten el *fluir* como uno cuando escuchan la música, somos como amigos, aunque no nos conocemos.

(Entrevistado 10, Iquique, 9 de octubre de 2019).

La música evangélica no es indiferente a la globalización. De igual modo, los creyentes tampoco lo son a los ritmos que “el mundo” produce, por lo que consiguen lidiar con las nuevas formas de creer en Dios a través de lo musical.

### Consideraciones finales

La Nueva Canción Evangélica surge a través de la figura de Marcos Witt; este, como intérprete musical adelantado a su tiempo consigue dar un giro a la propuesta musical hasta ese momento presentada y aceptada, y a la vez, se torna un referente para las nuevas generaciones que conocieron su música. De igual modo, en las generaciones que siguieron, el propio Witt debió adaptarse a los nuevos requerimientos de la industria, llegando varias veces a ser criticado por parte de las audiencias de creyentes más conservadores, quienes consideraban que su música había perdido parte de la esencia espiritual que le caracterizaba en sus inicios.

Esta supuesta “pérdida de esencia” estaba dada por un atisbo de la pérdida de la centralidad del rol del pastor con la Nueva Música Evangélica, debido a que los jóvenes ya no consideraban una meta el ser pastor o predicador, sino ser músico o adorador en términos del creyente. Además, porque para el caso de Witt (y otros contemporáneos), éste hacía ambas cosas: predicar y cantar, e inclusive ser autor de libros. Esta nueva propuesta, hace ver a los adoradores como ministros evangélicos integrales. Los conciertos musicales de Marcos Witt y otros nuevos músicos generaban tanto interés entre los jóvenes, que llenaba de desconcierto a los pastores, los cuales en algunos casos llegaban a realizar llamados explícitos para no asistir a los conciertos. Lo más criticado en estos casos era su música festiva, porque Witt la hacíaailable, y para los líderes pentecostales, bailar la música [que es] “para el Señor” no sólo rayaba en lo mundano, sino en lo herético. Esta propuesta aumentó aún más cuando Marcos Witt asumió una postura ecuménica frente al catolicismo. Sin embargo, a medida que las redes sociales y plataformas virtuales se hicieron masivas – sobre todo *YouTube* – y con la emergencia de nuevos grupos musicales, tanto la figura de Marcos Witt, como sus conciertos, han quedado fuera de polémica; esto se debe a que en la polémica actual adquiere protagonismo el liderazgo de masas evangélicas como los apóstoles, antes conocidos como telepredicadores.

Sin embargo, es de reconocer que Marcos Witt generó un impacto profundo en la música evangélica y hasta el día de hoy se aprecia en las nuevas generaciones

de grupos musicales producto del neopentecostalismo, quienes lo consideran unos de los exponentes más importantes de su tiempo y por ello lo hacen partícipe de sus conciertos – que, al igual que en los tiempos de Witt, son de carácter moderno y masivo –. Sin embargo, contenidos, música y audiencias se ven afectados y transformados, producto de esta modernidad; y de esto, la industria musical cristiana está consciente.

En consecuencia, en este artículo nos propusimos describir la influencia del trabajo musical de Marcos Witt, que lo llevó a ser uno de los cantantes del mundo evangélico más conocidos, y cómo su trabajo inició La Nueva Canción Evangélica. Observamos como este término marca el inicio de una nueva generación de músicos cristianos con características particulares, detalladas a lo largo de este trabajo. A su vez, se analizamos cómo las características desarrolladas en esta Nueva Canción se volvieron propulsoras del movimiento neopentecostal. Esto, debido a que, a través de la música, el factor emocional, tan importante para el neopentecostalismo, pudo hacerse efectivo y generar dinámicas de producción musical y social al interior de las congregaciones, inexistentes hasta ese entonces<sup>24</sup>.

## Referencias

- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. (1991), *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. USA: The University of Chicago Press.
- GARMA, Carlos. (2000), “Del himnario a la industria de la alabanza un estudio sobre la transformación de la música religiosa”. *Ciencias sociales y religión/ciências sociais e religião*, año 2, n° 2: 63-85.
- GODOY, Kelly; DANIELSON, Robert. (2017), “Música Pentecostal en la Plaza Pública: Las Canciones Cristianas y la Música de Juan Luis Guerra”. *The Asbury Journal*, vol.72, n°: 78-94.
- GUERRA, Cristian. (2009), *La música en el Movimiento Pentecostal de Chile (1909-1936): el aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos*. Santiago: Corporación Sendas.
- HERNÁNDEZ, Alberto. (2011), *Nuevos caminos de la fe. Prácticas y creencias al margen institucional*. México: Ed. El Colegio de la Frontera Norte-UANL-El Colegio de Michoacán, 2011.
- MANSILLA, Miguel. (2016), *La Buena Muerte. La Cultura del Morir en el Pentecostalismo*. Santiago: RIL-UNAP.
- \_\_\_\_\_. (2014), *La cruz y la esperanza. La cultura pentecostal en la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
- \_\_\_\_\_, Miguel. (2009), “De la caja del diablo a la caja de Dios. El neopentecostalismo chileno como iglesia electrónica”. *Penteco Studies*, vol. 8, n° 1: 1-36.
- MAUSS, Marcel (1971) [2018], “Técnicas e movimientos corporais”. In: M. Mauss. *Sociologia e antropologia*. Brasil: UBU, 337-356.
- MARTIN, David. (1993), *Tongues of fire: The explosion of Protestantism in Latin America*. New Jersey: Willey-Blackwell.
- MÍGUEZ, Daniel; CAROZZI, María Julia; SEMÁN, Pablo. (2006), *Entre Santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- MOULIAN, Rodrigo. (2012), “Poesis Numinosa de la Música Pentecostal: Cantos de Júbilo, Gozo de Avivamiento y Danzas en el Fuego del Espíritu”. *Revista Musical Chilena*, vol.66, n°218: 28-55.
- ORELLANA ROJAS, Zicri. (2009), “La iglesia Pentecostal: Comunidad de Mujeres”. *Cultura &*

- Religión*, vol. 3, n° 2: 112-126.
- LEITÃO, Márcia. (2006), *Na 'pista' da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Antropologia, PPGSA/IFCS.
- RAMÍREZ, Daniel. (2015), *Migrating Faith: Pentecostalism in the United States and Mexico in the Twentieth Century*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- ROLLERI, Jair. (2017), *Entre Cristo y el Mundo: ritualidad y pentecostalismo. Una aproximación etnográfica a las prácticas rituales del "Movimiento Misionero Mundial" en el templo central del presbiterio N°7 en Pueblo Libre (2016-2017)*. Lima, Perú: Tesis de Magíster en Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROZA, Cristian. (2015), *Música y Evangelismo. La materialidad de una práctica religiosa*. Madrid: Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Antropología Social.
- SEMÁN, Pablo (2006), "El pentecostalismo y el "rock chabón" en la transformación de la cultura popular". In: D. Míguez; M. J. Carozzi; P. Semán. *Entre Santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, Buenos Aires: 197-219.
- VÉLEZ-CARO, Constanza; MANSILLA, Miguel Ángel. (2019), "Espacios sonoros: la música como recurso simbólico en los migrantes peruanos y bolivianos pentecostales de la ciudad de Iquique, Chile". *Sociedad y Religión*, vol. 22, n° 59: 12-39.

### Páginas consultadas

- MARCOS BARRIENTOS, De gloria en gloria. Disponible en: <https://youtu.be/6IOoFxDRAyA?t=19>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Tu y yo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SR1pUTLgUWI>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Alabadle. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0QnF4BmP6gQ>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Muévete. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cd1jPYZ2laY>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Danzaré, Cantaré (En vivo). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffekq6gdlpM>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Homenaje a Jesús En Vivo. Estadio Azteca. Música Cristiana Concierto. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=DjR\\_7-PGip0](https://www.youtube.com/watch?v=DjR_7-PGip0). Consultado el: 21 dic. 2020.
- MARCOS WITT, Dios imparable. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iOCCVPepUb8>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- RANDY LANTIGUA, feat. Freisis Frias I Cantaré. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WUF7tZSe6ik>. Consultado el: 21 dic. 2020.

### Entrevistas

- Entrevistada 1, Iquique, 9 de marzo de 2019.
- Entrevistado 2, Iquique, 9 de marzo de 2019.
- Entrevistada 3, Iquique, 20 de abril de 2019
- Entrevistada 4, Iquique, 6 de junio de 2019.
- Entrevistada 5, Iquique, 14 de septiembre de 2019.
- Entrevistado 6, Iquique, 14 de septiembre de 2019.
- Entrevistada 8, Iquique, 1 de octubre de 2019.
- Entrevistado 9, Iquique, 9 de octubre de 2019.



Entrevistado 10, Iquique, 9 de octubre de 2019.

Entrevistada 11, Iquique, 15 de octubre de 2019.

## Notas

- 1 Este artículo forma parte de los resultados del proyecto interno VRIIP0103-18, financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Postgrado de la Universidad Arturo Prat de Chile, así como del Fondecyt Regular 1180924 financiado por ANID, Chile.
- 2 Dejando la esfera secular por la cual se hizo conocido.
- 3 Es fundador del *Grupo CanZion*, productora y distribuidora de música cristiana-evangélica en español, extendiéndose inclusive, al mundo angloparlante.
- 4 Congregación fundada por el pastor Joel Scott Osteen.
- 5 Ley N° 19638, cuya promulgación fue 01-10-1999 y su Publicación en el Diario Oficial fue el 14/10/1999.
- 6 Ver: MARCOS WITT, Tu y yo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cd1jPYZ2IaY>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 7 Ver: MARCOS WITT, Alabadle. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0QnF4BmP6gQ>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 8 El ejemplo se muestra más adelante.
- 9 O también entendidos en la actualidad como *covers*. Sin embargo, en la industria musical evangélica pocas veces se utiliza este término en el entendido que de toda la música pertenece a Dios y el término *cover*, de algún modo, atribuye crédito al autor de la canción que se canta.
- 10 Ver: MARCOS WITT, Muévete. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cd1jPYZ2IaY>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 11 De una armonía determinada, generalmente en el quinto grado de la tonalidad de origen o de tónica. Era este coro el que quedaba de algún modo grabado en la memoria del creyente que lo cantaba. O en el caso de los coritos de escuela dominical, la repetición del coro se realizaba para poder recordar la verdad bíblica que se enseñaba en la congregación a modo de dogma simplificado para el nuevo creyente o el infante.
- 12 Ver: BARAK, Ven Espíritu Santo (Live DVD Generación Sedienda). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=E4llaS5Osc4&ab\\_channel=FrilopMusic](https://www.youtube.com/watch?v=E4llaS5Osc4&ab_channel=FrilopMusic). Consultado en: 21 dic. 2020.
- 13 En el actual panorama neopentecostal, inclusive los altares de las congregaciones, también llamados púlpitos, han pasado a transformarse en escenarios con una doble función. No es poco común ver en las congregaciones luces de escenario instaladas y grandes equipos de sonido que pocas veces son utilizados con personas con formación en audio análogo o digital. Las luces, son utilizadas para las presentaciones o reuniones especiales, y en el caso de cultos “cotidianos”, en el tiempo de la música.
- 14 Ver: MARCOS WITT, Danzaré, Cantaré (En vivo). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffekq6gdIpM>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 15 En minuto 00:03:15- 00:03:50 del video anterior.
- 16 Con inicio de la dinámica mencionada en 00:06:00, para iniciar la canción en 00:06:17 de video indicado.
- 17 Ver: MARCOS WITT, Homenaje a Jesús En Vivo. Estadio Azteca. Música Cristiana Concierto. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=DjR\\_7-PGip0](https://www.youtube.com/watch?v=DjR_7-PGip0). Consultado el: 21 dic. 2020.
- 18 Ver: MARCOS WITT, Dios imparable. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iOCCVPepUb8>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 19 Ver: MARCOS BARRIENTOS, De Gloria en Gloria. Disponible en: <https://youtu.be/6IOoFxDRAAY?t=19>. Consultado el: 21 dic. 2020.
- 20 Homologación de la comunión, donde, al comer el pan y beber el vino, se recuerda el sacrificio de Cristo. A modo de alegoría y no a modo de transustanciación.
- 21 Un caso interesante, producto de las nuevas resignificaciones e identidades de minorías dentro del contexto evangélico, es el del grupo “Mandolina mía”. Banda de mandolineros homosexuales declarados como ex integrantes de congregaciones evangélicas metodistas pentecostales. Actualmente, la práctica musical del grupo no sucede en las congregaciones, sino en un plano secular, por lo que la pertenencia a dichos credos acaba siendo sólo una referencia biográfica de los integrantes.
- 22 Ver: RANDY LANTIGUA, feat. Freisis Frias I. Cantaré. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WUF7tZSe6ik>. Consultado el: 21 dic. 2020.

23 Modismo de “genial”.

24 Queremos agradecer especialmente la participación de Sandra Pérez Cariaga quien nos entregó importante información. La señora Pérez, participó en distintas actividades radiales y como locutora en Radio Palabras de Vida por más de una década. De igual modo, queremos agradecer a Gonzalo Riquelme Ruiz. Ambos, nos brindaron información que nos permitió enriquecer la elaboración de este artículo.

Recibido em: 14/02/2020

Aprovado em: 27/07/2020

**Constanza Vélez-Caro\***

\* Instituto de Estudios Internacionales (INTE) de la Universidad Arturo Prat. Iquique. Investigadora responsable proyecto VRIIP0103-18 (2018-1019).

**Miguel Ángel Mansilla\*\***

\*\* Instituto de Estudios Internacionales (INTE) de la Universidad Arturo Prat. Iquique, Chile. Investigador responsable Fondecyt Regular 1180924 (2018-2020).

---

**Resumen:**

---

**La nueva canción evangélica (1986-2012): la influencia de Marcos Witt en la música y los músicos evangélicos**

Se describen los elementos que hicieron de Marcos Witt, uno de los músicos evangélicos más relevantes en el desarrollo de lo que aquí denominamos “la nueva canción evangélica”. Igualmente, se expone cómo su producción musical, asociada al contexto del fenómeno evangélico, y de la globalización de la industria musical, influyó en el surgimiento de recursos musicales característicos del movimiento. Los que permearon al pentecostalismo clásico e influyeron en el fenómeno neopentecostal. Fue utilizada una metodología cualitativa de estudio de caso, con relevamiento de fuentes primarias y secundarias sobre el tema, junto con entrevistas a locutores de radios evangélicas de la década de 1990. Y como elemento adicional, se analizaron letras de canciones. Se concluirá la importancia de Marcos Witt en la nueva canción evangélica, como promotor del neopentecostalismo en lo referido a la industria musical.

**Palabras Clave:** Marcos Witt; nueva canción evangélica; música; evangélicos; neopentecostalismo.

---

**Abstract:**

---

**The New Evangelical Song (1986-2012): Marcos Witt's influence in music and the evangelical musicians**

Here, are described the elements that made Marcos Witt, be one of the most relevant evangelical musicians in the development of what we call “the new evangelical song”. Likewise, it is exposed how his musical production, associated with the context of the evangelical phenomenon, and the globalization of the music industry, influenced the emergence of characteristic musical resources of the movement. Those who permeated the classical Pentecostalism and influenced the neopentecostal phenomenon. Is used a qualitative case study methodology, with survey of primary and secondary sources on the subject, along with interviews with announcers of evangelical radio stations of the 1990s. And, as an additional element, song lyrics were analysed. The importance of Marcos Witt in the new evangelical song is concluded, as the promoter of neo-Pentecostalism in the music industry.

**Keywords:** Marcos Witt; new evangelical song; music; evangelical; neopentecostalismo.

