



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO

Facultad de Filosofía y Humanidades
Magíster en Musicología Latinoamericana

Música Popular Católica

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Musicología Latinoamericana

Por

ROMINA GONZÁLEZ ROMANINI

Profesora Guía: Dra. Daniela Fugellie Videla

Santiago de Chile

2019

Copyright © 2019, Romina González Romanini

Todos los derechos reservados.

Se autoriza la reproducción total o parcial con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

*A la Iglesia que Jesús quiere:
la de los humildes y sencillos,
la que acoge la diversidad y no condena,
que se encarna y abraza la historia de todos,
que camina con el pueblo, con la humanidad,
y se redime en cada paso dado con amor.
La Iglesia de Jesús.*

Resumen

Esta investigación musicológica trata sobre la Música Popular Católica (MPC) como parte de lo que serían las nuevas músicas religiosas de la era contemporánea. El trabajo se aborda desde un paradigma interdisciplinar entre historia, sociología, etnografía y musicología propiamente tal. El primer capítulo expone la presencia de esta música *en* la historia a partir del Concilio Vaticano II y *como* historia de la sociedad católica chilena; el segundo capítulo organiza y explica la industria musical del estilo MPC en el panorama nacional; y el último y tercer capítulo analiza el modo, importancia y significado que los receptores otorgan a esta música en la conformación y vivencia de una nueva espiritualidad en la sociedad actual, determinando así su rol como vehículo de historia y de memoria tanto para sus creadores como para sus receptores.

Índice

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA	7
HIPÓTESIS	11
OBJETIVOS	11
<i>Objetivo General.....</i>	<i>11</i>
<i>Objetivos Específicos.....</i>	<i>11</i>
ANTECEDENTES	11
CORPUS, MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA	20
CORPUS	20
CONCEPTOS.....	21
<i>Música Popular Católica</i>	<i>21</i>
<i>Espiritualidad y Religiosidad.....</i>	<i>26</i>
<i>Historia y Memoria.....</i>	<i>28</i>
METODOLOGÍA	29
CAPÍTULO I: “LLAMADOS POR LA LUZ DE TU MEMORIA, MARCHAMOS HACIA EL REINO HACIENDO HISTORIA”. LA MPC EN LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD CATÓLICA CHILENA	33
1.1. ESCRIBIENDO UNA HISTORIA-MEMORIA DESDE LOS CONMOCIONADOS AÑOS '60	33
1.1.1. <i>Escenario Religioso.....</i>	<i>34</i>
1.1.2. <i>Escenario Político-Social Nacional.....</i>	<i>36</i>
1.2. RENOVACIÓN INTELECTUAL	37
1.2.1. <i>Antecedentes.....</i>	<i>38</i>
1.2.2. <i>Durante el Concilio Vaticano II</i>	<i>39</i>
1.2.3. <i>Después del Concilio Vaticano II.....</i>	<i>40</i>
1.3. RENOVACIÓN PATRIMONIAL	43
1.3.1. <i>Patrimonio Musical antes del Concilio Vaticano II</i>	<i>43</i>
1.3.2. <i>Patrimonio Musical después del Concilio Vaticano II</i>	<i>46</i>

CAPÍTULO II: “ACLARÓ EN EL ÚLTIMO RINCÓN DE MI PIEZA”. LA MPC COMO SUSTRATO DE UNA NUEVA ESPIRITUALIDAD CATÓLICA EN EL CONTEXTO ACTUAL.....	54
2.1. LA INDUSTRIA MUSICAL EN LA MPC.....	54
2.1.1. <i>Oferta</i>	58
2.1.2. <i>Mercado</i>	62
2.1.3. <i>Variables mediadoras del consumo musical</i>	68
2.1.4. <i>Demanda</i>	69
2.2. EXPERIENCIAS DE ESCUCHA.....	71
2.2.1. <i>Formatos de escucha: espiritualidad y oración en lo cotidiano</i>	73
2.2.2. <i>Encuentro con Dios a través de la música</i>	75
2.2.3. <i>“Hacer Iglesia” a través de la música</i>	83
CAPÍTULO III: “CREO EN DIOS QUE CANTA Y QUE LA VIDA HACE CANTAR”. SONORIDADES DE LA MPC COMO VEHÍCULO DE IDENTIDAD Y MEMORIA	88
3.1. CONTEXTUALIZACIÓN	88
3.2. ANÁLISIS DE “PAZ ARMADA” DESDE ACTORES Y MOMENTOS FORJADORES DE SENTIDO	90
3.2.1. <i>La canción</i>	90
3.2.2. <i>Análisis de actores y momentos forjadores de sentido</i>	91
3.3. EL PASADO PRESENTE EN LO TEXTUAL	92
3.4. EL PASADO PRESENTE EN LO SONORO	95
3.4.1. <i>Cuadro analítico intertextual</i>	97
3.5. EL PASADO PRESENTE EN OTROS TEXTOS FORJADORES DE SENTIDO	97
3.5.1. <i>Lo estético-sonoro</i>	97
3.5.2. <i>Lo visual</i>	98
REFLEXIONES, DESAFÍOS E INTERROGANTES.....	106
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	111
LIBROS Y ARTÍCULOS	111
FUENTES DIGITALES.....	117
ANEXO	120
CATASTRO DE PRODUCCIONES (335 UNIDADES).....	120

Índice de Ilustraciones

FIGURA Nº1: MODELO DE TIMOTHY RICE (2007, p. 48).....	30
FIGURA Nº2: RELACIONES EN EL MODELO DE RICE (2007, p. 56)	31
GRÁFICO Nº1: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE POR DÉCADA ENTRE 1950 Y 2010. ELABORACIÓN PROPIA.....	56
FIGURA Nº3: ESTRUCTURA DEL MERCADO DE LA MPC CHILENA. ELABORACIÓN PROPIA.....	58
TABLA Nº1: ARTISTAS Y GRUPOS CON MAYOR CANTIDAD DE FONOGRAMAS PUBLICADOS POR SUB-ESTILO. ELABORACIÓN PROPIA.....	61
GRÁFICO Nº2: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE SEPARADAS POR SUB-ESTILO ENTRE LOS AÑOS 1959-2019. ELABORACIÓN PROPIA.....	62
GRÁFICO Nº3: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE ENTRE 1959-2018, SEGÚN TIPO DE FINANCIAMIENTO. ELABORACIÓN PROPIA.	64
FIGURA Nº4: ESTRUCTURA DEL MERCADO DE LA MPC CHILENA (VERSIÓN DETALLADA). ELABORACIÓN PROPIA.....	71
TABLA Nº2: FICHA DE LA CANCIÓN “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.....	91
TABLA Nº3: FICHA TEXTUAL DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.	93
TABLA Nº4: FICHA TEXTUAL TEMÁTICA DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.....	94
TABLA Nº5: FICHA MUSICAL DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.....	95
TABLA Nº6: CUADRO ANALÍTICO INTERTEXTUAL DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.....	97
FIGURA Nº5: PORTADA DEL DISCO <i>TEJIDO A TIERRA</i> DE CRISTÓBAL FONES (OCP, 2008).....	99
FIGURA Nº5: MURAL DE AUTOR DESCONOCIDO (S/F) ENCONTRADO EN SITIOS LIGADOS A LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN.....	100
FIGURA Nº6: MURAL “VÍA CRUCIS LATINOAMERICANO” DE ADOLFO PÉREZ ESQUIVEL (1992).	101

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Fundamentación del problema

Para la Iglesia Católica, puntualmente, el arte ha sido (y es) una forma de manifestar el misterio de la Creación y de la Encarnación de Cristo, que permite que la vida invisible de Dios se haga visible a los hombres (Conferencia Episcopal Toscana, 1997, p. 2). En cierta manera, el arte es partícipe de este misterio, retratando y plasmando algo de la realidad divina y humana en un elemento visible, o signo, que quiere transmitir una realidad que va más allá del mundo tangible.

“Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro. Estas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas.” (Concilio Vaticano II, SC, N°122).

“Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, donde la vicisitud humana encuentra su interpretación completa.” (Juan Pablo II, 1999, N°6).

Es también el arte, una vía de comunicación entre Dios y los hombres. A través de la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro y la danza, muchas personas han podido captar el mensaje divino, ya sea por la conmoción que causa la obra al presentarse como testimonio evidente de un encuentro con la divinidad, por la identificación que se produce al empatizar con los sentimientos y emociones que mueven a los personajes representados (Conferencia Episcopal Toscana, p. 6-7), o por la credibilidad que las obras logran al transmitir una verdad, a la cual la persona se adhiere libremente luego de reconocerla como veraz en lo concreto de su propia vida. Finalmente, podemos agregar que el arte es para la Iglesia un instrumento de catequesis que comunica la fe, y un poderoso medio de evangelización que testimonia culturalmente el contenido humano del mensaje bíblico (*Op cit.*, p. 8).

La música cumple un rol esencial dentro de la vivencia de la espiritualidad y de la religiosidad comunitaria e individual. Según el teólogo Michael Kunzler (1999) el hombre articula su experiencia de salvación a través de la alabanza cantada, y “también la música y el canto tienen carácter de signo escatológico; de aquí que en el templo desempeñen un importante papel como imagen del cielo” (p. 167).

Así, la música religiosa ha estado desde sus orígenes ligada al servicio que presta a la liturgia¹, y el Papa Pío X, en su Motu Proprio, *Tra le sollecitudini* sobre la Música Sagrada (1903) decía que:

“La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.” (Pío X, TLS, N°1).

Teniendo en consideración lo anterior, se vuelve relevante investigar cómo es que la música religiosa actual ha dado un giro y ha mutado junto al hombre (post)moderno, abriendo nuevos espacios y formatos de escucha, creando un vínculo entre música e Iglesia, entre música y espiritualidad, entre música y religiosidad; permitiendo así, el encuentro con Dios fuera del contexto litúrgico, fuera del templo, que había sido el espacio sacro por antonomasia durante siglos.

La Iglesia reconoce la necesidad que tiene del arte y sabe que la música permite esencialmente una comunicación de este mensaje cristiano.

“La Iglesia necesita también de los músicos. ¡Cuántas piezas sacras han compuesto a lo largo de los siglos personas profundamente imbuidas del sentido del misterio! Innumerables creyentes han alimentado su fe con las melodías surgidas del corazón de otros creyentes, que han pasado a formar parte de la liturgia o que, al menos, son de gran ayuda para el decoro de su celebración. En el canto, la fe se experimenta como exuberancia de alegría, de amor, de confiada espera en la intervención salvífica de Dios.” (Juan Pablo II, 1999, N°12).

¹ “Por esta razón, la Iglesia debe tener sumo cuidado en alejar de la música, precisamente porque es sierva de la liturgia, todo lo que desdice del culto divino o impide a los fieles el alzar sus mentes a Dios.” (Pío XII, 1955, N°8).

En la homilía de la “Misa de los artistas”, celebrada en la Capilla Sixtina el 7 de Mayo de 1964, Pablo VI decía a los presentes “[...] debemos dejar cantar vuestras voces con el canto libre y poderoso del que sois capaces”. El Concilio Vaticano II también habla sobre la libertad del ejercicio artístico, diciendo:

“La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.” (SC, Nº123).

Dentro de esa libertad y permisividad de los tiempos actuales, al interior de la misma Iglesia Católica se han gestado nuevas canciones, nuevas obras musicales, que no se sabe si persiguen la misma funcionalidad y finalidad que buscaba la música sacra o la música litúrgica. Por ello no podemos llamar a toda la música de la iglesia “música religiosa” o “música sacra” y menos “música litúrgica”; volviéndose necesario acuñar una nueva terminología que ayude a precisar los conceptos.

El objeto de estudio de la presente investigación es lo que hemos llamado, Música Popular Católica (MPC). El concepto de Música Popular Católica es una definición que está en construcción debido al vacío presente en la literatura y al sitio disciplinar incómodo en que se encuentra como temática a abordar. Sin embargo, como ha sucedido muchas veces en el campo investigativo, es la ausencia la que empuja a realizar trabajos más exploratorios, para así comenzar a escribir oficialmente sobre un tema. En este caso, es necesario escribir sobre Música Popular Católica porque es un fenómeno que está ocurriendo, siendo creado, ejecutado y consumido, también calando hondo en la espiritualidad de personas reales y concretas y que hasta ahora no tiene una narrativa oficial. En el capítulo siguiente se trata con detalle la definición de este concepto nuevo.

Es un hecho que la Música Popular Católica es ampliamente escuchada y utilizada dentro de las comunidades católicas en prácticas orantes fuera del contexto litúrgico. Es de interés musicológico dilucidar cómo la escucha, uso y práctica musical de esta música

emerge como una nueva categoría vinculante de las personas con la religiosidad cristiana-católica en otros espacios y formatos, y pareciera contestar a la inquietud de nuevas necesidades espirituales de comunicación, meditación y trascendencia dentro del agitado contexto postmoderno, o a necesidades identitarias como son la búsqueda y construcción de una historia y memoria reciente y situada en el contexto latinoamericano.

Así, por un lado, el proyecto investigativo aquí planteado cobra importancia para la musicología, como una suerte de actualización del estudio de la música religiosa que pareciera haber estado centrada principalmente -hasta ahora- en el estudio de la música colonial y la catalogación de archivos². También tiene relevancia en el campo de la etnomusicología como aporte a la comprensión y aprendizaje de la práctica y experiencia musical de la MPC en las comunidades vivas que la hacen y escuchan y que a la vez, crean identidad a través de esta música tanto al contemplar el pasado como al proyectarse hacia el futuro; en la sociología, como disciplina lectora del cruce y significado que da la religión y la música -juntas- a los grupos sociales; y también para la teología, como sustrato para cuestionar y proponer nuevas orientaciones frente al papel de la música en la vivencia de una religiosidad que permite el encuentro con Dios fuera de la institucionalidad, y frente a un pasado reciente que se canoniza para hacer de ancla en una historia-memoria del escenario eclesial chileno.

Esta investigación se presenta como novedosa porque pretende estudiar el fenómeno de la música religiosa desde el ámbito popular en el período actual, fuera de los ambientes sacros que fueron tópicos de investigaciones previas como por ejemplo las catedrales, conventos de órdenes religiosas, colegios confesionales y misiones. Una música religiosa que se encuentra al margen de las rúbricas que han guiado las composiciones

² Por ejemplo, los trabajos de Claro (1974) con su *Antología de la música colonial en América del Sur*; Rondón (1997a) *Música misional en Chile (1583-1767)*, y Rondón (1997b) *19 Canciones Misionales en Mapudúngún contenidas en el Chilidúgú (1777) del Misionero Jesuita en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*; Vera (2007) *En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)*; Izquierdo & Vera (2010) *Colección Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, una introducción*; Izquierdo & Rondón (2012-2014) *El músico pardo J.B. Alzedo como clave interpretativa histórico-musicológica de transiciones múltiples: colonia-república, religioso-civil, peruano-chileno, pardo-blanco*; Izquierdo, Rondón & Vera (2013) *Catálogo de la música de la biblioteca patrimonial Recoleta Dominica*; Vera (2018) *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*", entre otros.

musicales sacras para la liturgia, y que está en búsqueda de nuevas formas que expanden y contraen, a la vez, los vínculos con la historia y la memoria nacional.

Hipótesis

De acuerdo a lo dicho, esta investigación se basa en la premisa de que la Música Popular Católica es una música presente y activa en la Iglesia Católica chilena, componente coadyuvante en la conformación de la religiosidad y espiritualidad de los católicos en la actualidad e importante para los creyentes como factor creador y evocador de memoria.

Objetivos

Objetivo General

El objetivo general de esta tesis consiste en explorar las funciones de la Música Popular Católica en la sociedad chilena post Concilio Vaticano II.

Objetivos Específicos

- Explorar la presencia de esta música en y como historia dentro de la sociedad y de la Iglesia Católica chilena.
- Organizar y explicar la mediatización de la MPC a través de su industria musical en el panorama chileno actual.
- Analizar el modo, importancia y significado que los receptores otorgan a la MPC en la conformación y vivencia de una nueva espiritualidad en la sociedad.
- Determinar el rol de la MPC como vehículo de historia y memoria tanto para creadores como para auditores.

Antecedentes

En la bibliografía consultada sobre música religiosa en Chile, se hace mención extensa y se localizan trabajos que hacen referencia a la práctica musical y repertorio utilizado en espacios físicos y sociales importantes en los inicios del Chile colonial, tales como la Catedral Metropolitana de Santiago, templos y monasterios, colegios y seminarios. Esto se encuentra en libros y artículos de autores como: Eugenio Pereira Salas en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (1941), *Historia de la Música en Chile* (1957), *Historia del Arte en el Reino de Chile* (1965); Samuel Claro en “Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado” (1979), “Música sacra (fuentes documentales)” (1990); Guillermo Marchant en “Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX” (2006), “La música en la Catedral de Santiago” (2013); Víctor Rondón en “Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación” (1997), “Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX” (1999), “En torno a la música jesuita” (2010); y Alejandro Vera en “La música en el Convento de la Merced de Santiago de Chile en la época colonial” (2004), “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago 1856-1925 (2007), “La música en los espacios religiosos” (2009), “La importación y recepción de la Música Sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago” (2013) y “El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial” (2018), entre otros.

Todos estos investigadores, historiadores y musicólogos en su mayoría, han hecho significativos aportes al develamiento del estado, funcionamiento, producción y usos de la música religiosa de un período histórico que abarca desde el siglo XVII al XIX, mas el enfoque no ha estado centrado en el papel que cumple la música religiosa en la espiritualidad de quienes la reciben, ni tampoco en investigar lo que sucede en la actualidad en lo que podrían llamarse las “nuevas músicas religiosas”.

Es imperativo investigar este hecho social en el cual se entremezclan las características del mundo postmoderno con la práctica musical religiosa y también con la industria. El corpus teórico que existe para consulta de la música religiosa aborda aspectos

de esta categoría en la música colonial, en el rescate de repertorio a través de catalogación de archivos, el análisis musical y estilístico de éstos, y también en el estudio de los espacios de la praxis musical religiosa, los instrumentos musicales permitidos en el culto y la funcionalidad de la música religiosa dentro de la liturgia católica. No obstante, es poca la atención que se le ha dado a la práctica musical actual que sigue presente aún en el ámbito religioso. Si bien unas décadas atrás quizás se consideraría irrelevante investigar este tópico por la decadencia que tuvo el espacio religioso para la vida de las personas, sumado a la necesidad de las naciones de separar la Iglesia del Estado y de las instituciones sociales, hoy vuelve a cobrar importancia debido a la búsqueda constante de sentido al que empujan los tiempos de la postmodernidad, en donde la religión transformada junto con las sociedades cobra nuevas formas de expresión pluralistas, flexibles y subjetivas, “testimoniando una religiosidad que sobrepasa lo doctrinal y ritual de una fe institucionalizada” (Talavera, 2009, p. 8).

En Chile, la Música Popular Católica como tal, no ha sido investigada. No se encuentra bibliografía al respecto, pero sí existen artículos académicos que abordan esta temática en otros países, o tratan el caso chileno desde otras aristas. Es probable que la ausencia de bibliografía responda a que la música religiosa se sitúa en un espacio ritual como es la liturgia de la Iglesia, ante lo cual, la MPC se presenta como un fenómeno incómodo, postmoderno, reciente y poco delimitado con lo que ha sido hasta ahora la definición conservadora de música religiosa, o música sacra.

La MPC se posiciona entonces de forma paradójica en muchos lados, y a su vez, en ninguno. Quizás razón por la cual hasta ahora nadie ha dedicado esfuerzo en estudiarla. ¿Debiera responsabilizarse de ella la teología, la musicología, o ambas? Pareciera ser un fenómeno religioso, pero al ser católico, excluye a las otras religiones institucionalizadas, aunque muchas veces haya cruces con otros credos. Aunque religiosa, esta música no cabe dentro de la categoría de música docta ni música sacra. Los musicólogos más jóvenes que hoy investigan la música en la Iglesia Católica chilena como Valeska Cabrera, José Manuel

Izquierdo y Fernanda Vera³ también se dedican a lo sacro o a lo litúrgico, siendo Cristián Guerra⁴ tal vez el único que ha estudiado el cruce de la música religiosa con la música popular. Por otro lado, se trata de un fenómeno que es católico, pero que está demasiado entremezclado con lo profano y comercial, sin embargo su industria musical es tan pequeña, que la musicología popular tampoco se hace cargo de su estudio debido a la poca masividad que tiene. De esta manera, la MPC se encuentra en un sitio incómodo e intermedio, donde comparte rasgos con otras músicas pero no pertenece a ninguna de ellas.

Por tanto, para efectos de esta investigación se propone revisar como antecedentes la tensión que provoca la mezcla de las categorías “sagrado” y “profano”, que sigue siendo una de las dicotomías con más alto peso epistemológico a la hora de investigar músicas como ésta; y revisar también el cruce de la música popular con la música religiosa en el caso chileno dentro la literatura disponible para ver de alguna forma qué ha sucedido con la inclusión de lo popular dentro de la Iglesia nacional.

La MPC es un fenómeno híbrido: producto cultural de la modernidad, de la industria musical, de la crisis de las instituciones, del impulso creativo de los artistas, del rompimiento de los moldes estéticos y funcionales, del cambio de paradigma, de la incertidumbre y del cambio de rol de la religión en los tiempos actuales. Como señala Néstor García Canclini (1990): “Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos” (p. 14). Lo sagrado y lo profano también caben dentro de las categorías que se presentan en la modernidad como mixtura, hibridación, sincretismo, o simbiosis inclusive.

³ Como serían los trabajos investigativos de Cabrera (2016) *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*; Izquierdo (2013) *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*; Izquierdo & Vera (2010) *Colección Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, una introducción*; Izquierdo, Rondón, & Vera (2013) *Catálogo de la música de la biblioteca patrimonial Recoleta Dominica*.

⁴ Cfr. Guerra (1999) “Tradición, modernidad e hibridaciones: El caso de la «Misa a la Chilena» de Vicente Bianchi”; Guerra (2014) “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”; y Guerra (2017) “Las obras musicales religiosas de Vicente Bianchi Alarcón”.

La Iglesia Católica durante siglos encargó música a sus maestros de capilla y otros compositores para que sirvieran a la glorificación de Dios y a la exaltación del sentido sacro de la liturgia dentro del rito. En relación a este tema, García Canclini observa que en los siglos XVI y XVII “las obras de arte son valoradas sin las coacciones que les imponían el poder religioso al encargarlas para iglesias o el poder político para los palacios” (*Op. cit.* p. 35). Y continúa: “En los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado.” (*Op cit.* p. 39). La MPC en este sentido, se posiciona actualmente como una de esas vías no-convencionales porque se trata de una música religiosa pero con “aires comerciales”, grabable, vendible, y que se instala fuera de la institucionalidad que guía hasta el día de hoy la composición y producción de música sacra o litúrgica, la cual debe ser funcional a los ritos eclesiales conforme a las rúbricas de la Iglesia Católica. A diferencia de la música sacra y litúrgica, la MPC es una música mediada por la industria musical, y quienes la hacen no pretenden componer para la liturgia sino para nuevos escenarios y necesidades del hombre moderno en torno a la misma religión, abriendo así, nuevos caminos a la música religiosa.

Por otra parte, el caso chileno es peculiar debido a las transformaciones que sucedieron a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965). En este contexto post-conciliar, un precedente a la apertura dentro de la Iglesia fue la inclusión de expresiones musicales folklóricas y populares. El musicólogo chileno Cristián Guerra (2014) se ha referido a la música popular de raíz folklórica en las “misas folklóricas” y su vínculo con la Nueva Canción Chilena como son: la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi, la *Misa chilena* de Raúl de Ramón García del Postigo, y el *Oratorio para el Pueblo* de Ángel Parra, todas de 1965 (p. 84). Los cambios propiciados por el Concilio Vaticano II durante la primera mitad de la década de los sesenta, permitieron “el surgimiento de diversas propuestas, enmarcadas en distintos estilos y tradiciones, para la renovación musical del culto católico” (Guerra, 1999, p. 341).

La *Misa a la Chilena* de Bianchi buscaba conjugar la identidad chilena, la religiosidad, el servicio a la liturgia y la sencillez para la captación popular, lo cual puede ser sin duda un

antecedente importante para el presente estudio debido a que la fusión de estilos musicales (docto, folklórico y popular) da indicios de la posibilidad de hacer nuevas creaciones musicales en esta línea u otras. Sumado a esto, es necesario recordar que la *Misa a la Chilena* fue grabada en 1965 en el sello fonográfico EMI-Odeón con la venia del Cardenal Raúl Silva Henríquez, reeditándose en 1973 con el sello Polydor. La *Misa Chilena* de Raúl de Ramón fue grabada por RCA, y el *Oratorio para el Pueblo* de Parra por el sello Demon también en 1965. Esto les otorga las características de obras modernas, populares, y masivas. Guerra (1999) advierte la hibridación polémica que genera esto dentro del pensamiento de la época. Utiliza a García Canclini y su definición de culturas híbridas para explicar las dicotomías sacro/profano y culto/popular que generaban tanto ruido con repertorios como éstos, destacando sí, el rol de “bisagra” que hacen entre “la veneración de un Dios trascendente y su transmutación hacia la veneración de una entidad colectiva llamada ‘pueblo’” (Guerra, 2014, p. 88).

Por otro lado, referente al mismo tema, podría plantearse que la inclusión de la lengua vernácula en la liturgia fue un impulso enorme a la apertura de otros géneros musicales. Este cambio, según Guerra (1999) produce un acercamiento racional (escuchar la misa en idioma propio) y un acercamiento afectivo (cantarla) (p. 345); lo cual, fácilmente propicia nuevos espacios para tener un acercamiento afectivo y racional con la religiosidad cristiana no sólo dentro de la liturgia, sino también fuera de ella. Dicho de otro modo, ya no es necesario saber latín para hablarle a Dios, para orar, para encontrarse con Él. Todos estos cambios, sin duda fueron un impulso importante a que se haya abierto la puerta dentro de la Iglesia a la creación de otras músicas, como por ejemplo, la MPC. Otros antecedentes de importancia se encuentran ligados a hechos sociales, culturales, políticos y económicos globales y locales que efectuaron cambios -más o menos rápidos- en la música religiosa. Uno de ellos, sin duda fue el Golpe Militar de 1973.

Respecto de la música sacra, el musicólogo chileno Samuel Claro expone su opinión frente a las medidas y efectos post-conciliares en el diario *El Mercurio* en 1976. Dice que: “De las misas folklóricas hemos pasado a las canciones festivaleras con textos dudosos, émulos de la peor tradición del Festival de Viña del Mar. Se ha puesto nuevo texto a

melodías antes ofensivas a la Iglesia, como es el caso de la célebre Canción del asno medieval, que hoy reza píamente «Bendigamos al Señor» y que allí donde decía: «¡Salve! Señor Asno», hoy se canta: «¡Oh! Padre Nuestro» (Claro, 1990, p. 38).

En este mismo espíritu, Claro (1990) cita la opinión de Monseñor Francisco Valdés Subercaseaux (Presidente de la Comisión de Música Sagrada del Episcopado Nacional), en “Acerca de la Música Sagrada en Chile”, de septiembre de 1978. Monseñor Valdés sostiene que en la música sacra:

“Se han introducido melodías compuestas, con otro espíritu, para otros fines, carentes de sentido sagrado y, por tanto, perturbadoras de la liturgia. Así, por ejemplo: «Cuando sientas que tu hermano...Gloria, gloria, aleluya», tomado de la melodía inglesa de la guerra europea del año 20, cantada en Chile por la patota juvenil: «el perro de mi tía...». Igualmente fuera de lugar están en texto y melodía de cantos como: «Yo soy rebelde», «Jesucristo yo estoy aquí», «La lluvia caerá», «Yo quiero ser feliz», y muchos otros.
[...] Se ha dejado campo libre a composiciones introducidas por cualquiera, lo cual trae consigo abusos lamentables que reclaman control. Lo que exige autoridad litúrgica y musical.” (Claro, 1990, p. 40).

Altamente decisivos son estos testimonios de fines de la década de los setenta (contexto de Dictadura Militar), pues aunque se condenaba y rechazaba la introducción de “lo popular” al interior de la Iglesia, esto manifestaba un claro interés de parte de los fieles de ocupar los espacios eclesiales como lugar de encuentro, y no de disociación entre lo experimentado en la cotidianidad y lo religioso. A la vez, deja ver que posterior al Concilio, en Chile no hubo una renovación inmediata del repertorio litúrgico, lo cual trajo estas melodías como recurso para poder cantar en la misa y participar en la lengua vernácula. Se “echó mano” a lo que había: la música popular. Si bien es cierto que el uso de estas músicas en la liturgia católica no es lo correcto porque el rito y la liturgia tienen sus estructuras y rúbricas para la composición de música, denotaban una necesidad real de la gente.

También se entrevé que las personas requerían de un espacio nuevo para el encuentro con Dios, para hacer comunidad, orar y manifestar su sentir religioso, y tal vez la misa no era el lugar apropiado. Por esta razón, y seguramente otras, en estos años en un Chile aparentemente reprimido se comienzan a realizar Festivales de Música, como el conocido “Una canción para Jesús” (1978) que abre espacio y promueve la composición de

nuevas canciones para la Iglesia, y congrega en torno a la música durante la década de los setenta. Este Festival estuvo al alero de la Vicaría de la Solidaridad, y en él participaron muchos íconos de la música popular de la época. El primer festival de “Una canción para Jesús” lo ganó la canción “Hombre Verdadero” de José Luis Ramaccioti, interpretada por Cecilia Echeñique y Tita Munita⁵. Posteriormente esta canción la grabó Eduardo Gatti y la hizo conocida en peñas y reuniones que llevaban a cabo por juventudes cristiano-católicas que además adherían a la defensa de los Derechos Humanos.

Más adelante, el tercer festival en 1980 lo ganó el grupo Elicura con el tema “Yo te canto”, que más tarde popularizó Alberto Plaza. Pese a la gran influencia de este festival, no se registran investigaciones al respecto, ya sean musicológicas o teológico-pastorales. No obstante, participantes de este proceso han dejado sus testimonios en diversos medios, como en el cassette titulado *Yo te canto* en 1982: “El cassette circuló profusamente de mano en mano y sus canciones se pudieron escuchar en peñas y fogatas durante mucho tiempo”⁶.

“Hace veinte años, en un momento de gran pobreza y opresión en Chile y América Latina, seis estudiantes jesuitas, chilenos y peruanos, decidimos unirnos en un proyecto apasionante: expresar a través de la música nuestra experiencia del Dios liberador y representar así, en la medida de nuestras posibilidades, el anhelo de libertad y de participación de tantos jóvenes. Desde 1980 a 1982 formamos el grupo Elicura, cantando en los pocos espacios en que era posible hacerlo: recitales, peñas y festivales organizados por parroquias, colegios y universidades. Hacia fines de 1981 grabamos un cassette que llevaba el nombre del tema “Yo te canto”, compuesto por uno de los integrantes, Luis Távora, y con el que ganamos, en 1980, el festival “Una Canción para Jesús”. En este breve lapso, las canciones de Elicura se hicieron ampliamente conocidas en todo Chile”. (Interior del CD “Yo te canto” de Elicura, reeditado en 1999)⁷.

Todos estos antecedentes son de gran importancia para decir que existía la necesidad de expresar lo que sucedía en el país y buscar refugio en la religiosidad. Para ello la música fue un factor determinante, y los nuevos espacios que se abrieron fuera de la institucionalidad, como por ejemplo este festival, fueron puerta para la composición

⁵ <http://elcancionerodelcoro.blogspot.cl/2013/02/hombre-verdadero.html>. Recuperado el 20 de Abril de 2019.

⁶ <http://www.musicapopular.cl/grupo/elicura/>. Recuperado el 20 de Abril de 2019.

⁷ <http://perrerrac.org/chile/elicura-yo-te-canto-1981/3021/>. Recuperado el 20 de Abril de 2019.

musical y para la mezcla de los mundos religioso y popular. Desde entonces los cambios fueron rápidos. De una u otra forma el Concilio y el contexto nacional de apertura y búsqueda dentro de los límites puestos por la Iglesia y por la Dictadura propiciaron el encuentro entre los dos mundos que antes parecían disociados, y lo mismo sucederá en la MPC.

CORPUS, MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

Corpus

Debido a la ausencia de trabajos previos y para vislumbrar la extensión del fenómeno de MPC en Chile, se realizó una investigación en terreno para intentar catalogar la mayor cantidad de producciones fonográficas de MPC hechas en el país. Se visitaron importantes archivos personales de auditores melómanos, y los archivos de los estudios Madreselva y Candil Producciones, elaborando así un catastro de 335 fonogramas de MPC hechos en Chile entre los años 1959-2019⁸. Los principales criterios bajo los cuales se reunieron las producciones fueron: año de publicación, nombre del artista o grupo, nombre de la producción, soporte en que fue fijada (vinilo, cassette, CD, CD doble, digital), vertiente o sub-estilo (pop, folklórico o coral), patrocinio, y estudio de grabación. Todos estos datos eran relevantes para saber en qué año se inició la MPC en Chile y con qué artistas, cuáles son aquellos con mayor cantidad de producciones, saber en qué formato hubo más difusión del género MPC, diferenciar sus estilos musicales, observar qué tipo de instituciones o privados financiaban esta música, y los estudios de grabación que se dedicaban a hacer MPC.

Estos criterios de catalogación, sumados a la escucha de las producciones, sirvieron para delimitar el concepto de MPC. El factor principal que reúne a toda esta música es el hecho de estar grabadas en un fonograma, pues se trata de música mediatizada que participa de la industria musical nacional aunque en pequeña proporción, diferenciándose así, como segundo criterio, de la música exclusivamente litúrgica que es la música religiosa más comúnmente desarrollada en la Iglesia Católica por los coros de misa en las distintas comunidades. Y en último lugar, otro factor relevante del concepto será el contenido de sus textos y su estilo musical, que hará agrupar músicas y artistas en diferentes corrientes.

A continuación se presenta el marco conceptual que define lo que se entiende por Música Popular Católica y otros términos asociados.

⁸ Ver Anexo "Catastro de producciones de MPC hechas en Chile entre 1959-2019" al final de la tesis, pp. 118-136.

Conceptos

Música Popular Católica

La primera interrogante que nace de esta investigación, es sin duda, cómo denominar el género que se quiere estudiar. Inicialmente se optó por “pop católico”, pero definir música “pop” es conflictivo. A ratos el término es utilizado como sinónimo de música popular pero siempre con ciertas diferencias. Simon Frith (2001) ya decía que se trataba de un concepto “resbaladizo”, por tratarse de algo tan familiar y usado a diario. Según este autor el pop es una música accesible al público general, y producida comercialmente con fines de lucro, no artísticos (p. 94). Dos factores hay en juego en esta definición: la audiencia a la cual se dirige, y su propósito o fin. Por otra parte, en ocasiones “pop” es un término que se utilizaba de forma peyorativa para referirse a lo desechable o de calidad inferior.

El “pop” se llama “pop” porque se trata de una música que le gusta a las masas, o por lo menos, a mucha gente. Este género está en su mayoría definido por una fórmula estructurada de canción de tres minutos, patrones de acordes relativamente básicos, y un interés comercial fuerte (Rojek, 2011, p. 1). Dentro de esta categoría cabrían otros géneros y estilos como el rock, el heavy metal, el country, reggae, hip hop, rap, electrónica y una larga lista; razón por la cual, “los musicólogos tradicionalistas generalmente prefieren el término “música popular” como un término que cubre y abarca toda la música de las personas como un todo” (*Ibíd.*)

De acuerdo a Rojek, dicha generación de musicólogos habría propuesto esta distinción, argumentando que la música del pueblo -la música popular- vendría siendo más auténtica, menos permeada por lo comercial al reflejar las prácticas, tradiciones y aspiraciones de la gente⁹. Por eso podría no identificarse totalmente pop y música popular (Rojek, 2011, p. 1). La propuesta de Rojek trata de derribar estas barreras debido a que la

⁹ “La división entre pop y lo que podría ser llamada “la música del pueblo” [o música popular] ha sido influenciada por una generación de musicólogo tradicionalistas y que permea el análisis de la música popular. Sostiene que la composición, la producción y el marketing son impulsados comercialmente en el pop. Por consecuencia, los textos musicales que componen la música popular se consideran más auténticos. Categóricamente hablando, éstos están menos contaminados por el comercio y son el verdadero reflejo de los problemas, prácticas, tradiciones y aspiraciones de los pueblos.” (Rojek, 2011, p.1).

era globalizada en la que vivimos ha comenzado un proceso de “indiferenciación”¹⁰, es decir, donde la mezcla, hibridez, y sincretismo son tan fuertes y simultáneos que ya no es posible dividir la música en géneros. Por ello, sostiene que la música popular debiera preguntarse cómo es que este género “pop” es compuesto, producido, representado, distribuido y porqué incluso los juicios de valor hechos sobre él -como una música barata de poco gusto estético- no le quitan su atractivo y sigue siendo tan popular como sólo lo es el pop¹¹. No obstante se reconoce la influencia de la industria no sólo en lo pop, sino también en la música popular, hablando de forma más macro. Según González (2001), se entiende por música popular una música “mediatizada, masiva y modernizante” (p. 38), en donde entran en juego fenómenos relacionados con la industria, la tecnología, la globalización, las relaciones dinámicas, cambiantes, ubicuas y omnitemporales con las personas que la consumen y escuchan. “En América Latina, música popular denota por un lado, oralidad, tradición y comunidad, y por el otro, medialidad, innovación y masividad” (*Ibíd.*).

Ya habiendo definido lo popular, es necesario decir que lo católico del concepto viene dado en primer lugar porque la música a la que nos referiremos está hecha por personas que profesan la fe católica, porque participan en comunidades que están al alero de la Iglesia Católica, o porque se compone pensando en una audiencia que es mayoritariamente católica -aunque no exclusiva-. También es católica porque eventualmente podría contener algunos elementos doctrinales o pastorales que van en la línea de la religiosidad católica, su credo, sus oraciones, sus figuras icónicas, pero siempre salvaguardando el mensaje central del amor y del perdón de Dios, sin mayores identificaciones con algo más institucionalizado, pues no se guía por rúbricas ni formas de

¹⁰ El término usado por Rojek (2011) es “de-differentiation”, en donde utiliza el prefijo “de” para referirse al proceso inverso de la diferenciación, a modo deconstructivo.

¹¹ “People like pop despite being alive to its associations with commercialism, manipulation and low taste. The question is, why?” (Rojek, 2011, p. 2). En esta investigación veremos también como es que la MPC a pesar de ser una música que efectivamente entra en el mercado para ser comercializada, no tiene muchas influencias institucionales ni económicas, pues se trata de un mercado pequeño, que casi no genera utilidades, y aún así gusta y significa algo para muchas personas, razón por la cual lleva 70 años produciéndose lenta pero continuamente. (Ver Capítulo II, apartado 2.1. sobre la Industria musical y más adelante apartado 2.2. sobre experiencias de escucha)

composición, tratándose de música compuesta libremente tanto en texto como en música, ritmos e instrumentación.

Tanto desde lo conceptual como desde sus aplicaciones más concretas, el término popular es polisémico. Por eso, se hace necesario acuñar una nueva terminología que delimite la música a la cual nos queremos referir. En lo pastoral el concepto se encuentra también desdibujado e impreciso, puesto que las personas del ámbito religioso llaman a esta música “música católica”, y pretenden referirse a canciones religiosas que escuchan en la radio, conciertos, o están grabadas en discos, y que mayoritariamente no son canciones hechas con un fin litúrgico, diferenciándola de la “música de misa”. Claramente este vínculo con las producciones musicales la hace ser una música mediatizada y eventualmente masiva, lo que la aleja del término genérico “música católica”, acercándose mucho más a una música religiosa -en este caso católica por lo ya dicho- y también popular. Además es modernizante porque en su simbiosis con la tecnología, la industria y las comunicaciones expresa el presente, creando a su vez historia y memoria tanto colectiva como individual, mientras que acompaña los procesos de socialización, en este caso, en el campo comunitario espiritual y religioso.

Si bien prevalece el género “pop”, también muchas de las canciones que caben en esta categoría tienen un estilo de raíz folklórica, o mezcla de otros géneros musicales como rock, blues, tropical, reggae, rap, rock progresivo, etc. Por ello, se estima conveniente referirse a lo que la gente llama como “música católica” como “música popular católica” (MPC). Entonces, teniendo en cuenta las definiciones de “pop”, “popular” y “católico”, se reemplaza “pop católico” por “música popular católica” (MPC).

Ante la ausencia de un concepto claro, se acuña para efectos de esta investigación el término MPC de manera nueva y original. Por ello, se procede a definir el concepto entregando sus características más fundamentales, basándose en el catastro mencionado anteriormente de 335 producciones musicales de este género hechas en Chile.

a) Es una música generalmente mediatizada, portable.

Cuando en Chile las personas hablan de música católica se refieren generalmente a un concierto de música católica, o a un disco de música católica. En este punto, se define entonces gran parte del concepto. La MPC chilena se caracteriza por ser una música registrada en algún soporte de grabación físico (LP, cassette, CD) o digital (disco digital), y porque se graba, la gente puede llevarla a espacios domésticos que la sacan del ámbito meramente religioso institucionalizado, diferenciándola de la música litúrgica que ocurre en el espacio físico del templo y durante los espacios sacros litúrgicos (misas, liturgias) o en conciertos de música docta donde hay composiciones en el género “misa”. Este movimiento estará intrínsecamente ligado con la producción de material fonográfico, iniciándose en el año 1959 con el primer LP del grupo Los Perales. (Ver catastro en el anexo, pp. 118-136).

b) Es una música con texto de contenido religioso.

De la escucha de los discos de MPC catalogados, se puede concluir que la melodía, armonía y arreglos de la MPC chilena no tiene diferencias estilísticas con lo que se llama música popular a secas. Lo que la separa de ella es el contenido del texto que corresponde generalmente a un texto religioso, ya sea bíblico, de inspiración bíblica, o de literatura religiosa, dedicada a la Virgen, a algún santo o persona de vida ejemplar -o como es en la mayoría de los casos- de texto testimonial en donde el autor plasma su experiencia personal de encuentro con Dios, o narra alguna problemática espiritual o de vida comunitaria.

c) Es una música religiosa que no necesariamente está hecha para la liturgia.

La Música Popular Católica chilena puede incluir canciones compuestas para su uso en la liturgia aunque la mayoría no tienen esa finalidad. Siendo canciones populares con textos religiosos que la gente usa para orar, reflexionar, encontrarse, meditar, en otro contexto diferente al litúrgico, igualmente algunas se utilizan dentro de la Misa, lo cual releva varias problemáticas, que responden primeramente al poco repertorio nuevo específico para la liturgia, y por otro lado, la insistencia de la gente de llevar al espacio físico sacro estas otras canciones que resultan útiles para vivir una espiritualidad cristiana en su vida cotidiana. También se deja entrever que la MPC no tiene ningún tipo de regulación o

revisión de contenido teológico que pueda orientar a los coros de parroquias y capillas a determinar mejor los usos.

Sumado a esto, es necesario decir que los límites entre lo litúrgico y lo popular en la MPC son permeables, y hay agrupaciones de canto litúrgico que entraron al mercado de la esta música para mediatizarse, difundir su trabajo y ampliar su audiencia, aunque no buscan competir con ella. Por tal razón, como el criterio principal de entrada al catastro de MPC fue que estuviese grabada en algún fonograma, y fuera música religiosa con texto de contenido religioso, es que se incluyen muchas de estas producciones donde habrá tanto música litúrgica como no litúrgica.

d) Es una música que tiene subestilos pop, raíz folklórica y coral.

Para efectos de esta investigación, todas las obras de MPC se clasifican en subestilos que podrán ser pop, folklórico o coral, según lo arrojado por el catastro como categoría emergentes durante el levantamiento de información¹², pues estos sub-estilos aparecieron de forma marcada en los fonogramas. En lo litúrgico predomina el lado coral y en lo no litúrgico lo pop, mientras que la música de raíz folklórica se encuentra en ambos lados, aunque más fuertemente en lo no litúrgico.

En las canciones de corte pop suelen predominar la guitarra (nylon o *steel*) y la voz del cantante, al estilo cantautor. A veces se acompañan de una banda base con batería, bajo y teclados. También existen otras canciones de MPC que incluyen guitarras eléctricas u otro tipo de arreglos con más instrumentos. Por otra parte, las que son de raíz folklórica incorporan instrumentos de corte folklórico como percusiones (bombo legüero, cajón, pezuñas, palos de agua, etc.), charango, tiple, cuatro, queñas, zampoñas, entre otros. Y por último las canciones corales suelen tener guitarra clásica acompañada de violoncello, flauta traversa y un coro en formación SATB o SAT. Cualquiera de las tres vertientes (pop, folklórica o coral) se suele mezclar con arreglos orquestales donde hay cuerdas (violín, viola, cello y contrabajo), vientos (oboe, clarinete, fagot, contrafagot, saxo, trompetas, trombón,

¹² En el Capítulo II se profundiza en la revisión del catastro de modo estadístico, mostrando como funciona la industria de MPC en el mercado chileno.

flugelhorn, corno francés) y en pocas ocasiones piano. Y rítmicamente lo popular está presente también en todos los subestilos mencionados. Por ejemplo: puede haber una balada pop, o un huayno cantado e instrumentado en formato del subestilo coral, o también un reggaetón o una zamba argentina hechas en el subestilo pop. La vertiente folklórica es quizás la más conservadora en términos estilísticos, sonoros, de ritmos e instrumentación. De todas formas, toda la MPC está llena de hibridaciones.

Una vez construida la definición del término de MPC como el más importante de la investigación, aparecen otros conceptos ligados al fenómeno a estudiar. Se abordan los significados de espiritualidad y religiosidad, y también de historia y memoria como temáticas centrales en los posteriores análisis histórico, sociológico y etnográfico.

Espiritualidad y Religiosidad

Espiritualidad viene de espíritu. Y espíritu para toda la cultura logocentrista occidental se contrapone con materia, con cuerpo. No obstante, en su origen no fue siempre así. Para el hebreo, espíritu es *ruah* que significa viento, aliento, hálito, la fuerza para vivir; para el griego es *pneuma*, para el latín *spiritus*, en sánscrito *prana* y para el chino *qui*; y todos coinciden en que espíritu es aquello que da vida, que la sostiene y la impulsa. Algo es espiritual por la presencia de espíritu. “Para la Biblia, espíritu no se opone a materia ni a cuerpo, sino a maldad (destrucción); se opone a carne, a muerte (la fragilidad de lo que está destinado a la muerte); y se opone a la ley (la imposición, el miedo, el castigo)” (Casaldáliga & Vigil, 1992, p. 24).

Espiritualidad se podría definir como una realidad de las personas, una dimensión que indica una forma de ser, de tener algo interior que mueve. Como sinónimos de espiritualidad se encuentran entonces: “sentido, conciencia, inspiración, voluntad profunda, dominio de sí, valores que guían, utopía o causa por las que se lucha, talante vital” (*Op. cit.*, p. 25).

Es importante recalcar que una espiritualidad dependerá del espíritu que mueva, y la profundidad de esa espiritualidad de cuánto de ese espíritu tenga la persona, o la comunidad. La espiritualidad de una persona, comunidad o pueblo es, desde una perspectiva macroecuménica, “su motivación de vida, su talante, la inspiración de su actividad, de su utopía, de sus causas, independientemente de que éstas sean mejores o peores, buenas o malas, coincidan con las nuestras o no” (*Op. cit.*, p. 27).

Toda persona humana estará animada por algún espíritu, partiendo de la base de que los seres humanos son seres espirituales, y no exclusivamente materiales. Los seres humanos son algo más que la vida meramente biológica, y el espíritu sería parte de esa realidad misteriosa, difícil de definir, pero que muchas culturas coinciden con llamarle justamente “espíritu”. “La espiritualidad no es patrimonio exclusivo de personas especiales, profesionalmente religiosas, o santas; ni siquiera es privativa de los creyentes” (*Op. cit.*, p. 29).

Por otra parte, religiosidad es un término complejo. La primera impresión sería pensar que tiene que ver con el dogma, el rito, alguna religión institucionalizada. No obstante, para efectos de esta investigación, religiosidad será un concepto que coincide con el de espiritualidad cuando se entiende religión como el re-ligar con aquello que mueve. Las preguntas más centrales de la filosofía como “¿quiénes somos?”, “¿de dónde venimos?”, y “¿hacia dónde vamos?” son preguntas profundamente humanas que ponen al hombre frente al misterio de su propia existencia. En ella debe “optar ineludiblemente por unos valores que den vertebración y consistencia a su vida [...] y lo genuinamente religioso es esa profunda opción fundamental, esa humana profundidad, antes de todo dogma y todo rito” (*Op. cit.*, p. 30).

Sin embargo, la religiosidad es una experiencia fundamental que en la historia se ha institucionalizado, siendo entendida como una “propuesta concreta para vivir la dimensión espiritual comunitariamente, y según unas creencias, normas y tradiciones específicas” (Benavent, 2014, § Cap. I, 2.2).

La espiritualidad será entonces una religiosidad profunda que nos configura como personas. En otras palabras, las prácticas religiosas se pueden hacer con más o menos

espiritualidad; o así también una persona puede escoger no adscribir a ninguna práctica religiosa pero vivir espiritualmente su vida, o sea, vivir en verdad los planteamientos profundos de la veracidad existencial. Todos los humanos tienen una espiritualidad, aunque no sean personas religiosas.

Historia y Memoria

Memoria e historia son formas de comprender el pasado, ambas desde un punto de vista parcial. Según Nora (2008), historia y memoria están lejos de ser sinónimos. La memoria es vida, en evolución permanente, abierta al diálogo entre olvido y recuerdo; “fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno” (p. 21). La historia en cambio, es “una reconstrucción problemática e incompleta de lo que ya no es” (*Ibíd.*).

“La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia sólo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia sólo conoce lo relativo. En el corazón de la historia, trabaja un criticismo destructor de memoria espontánea. La memoria siempre es sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es destruirla y reprimirla.” (*Ibíd.*).

La memoria surge de un grupo al cual fusiona, es colectiva, plural e individualizada, la historia, por el contrario, pertenece a todos y a nadie, en una pretendida universalidad. Sin embargo, Nora dice que todo lo que hoy llamamos memoria ya no es memoria, sino historia. La memoria verdadera estaría refugiada en el gesto y la costumbre, en los oficios, en el silencio, en los saberes del cuerpo, en los saberes reflejos (p. 26), y la memoria transformada por su pasaje a la historia es “vívida como un deber y ya no espontánea: psicológica, individual y subjetiva, y ya no social, colectiva, abarcadora” (*Ibíd.*).

Para Paul Ricoeur (2003) memoria e historia son dos formas de representación del pasado que mantienen una relación dialéctica en donde la historia intenta normalizar la memoria y enmarcarla en un relato más general y global; y la memoria, por su parte, pretende singularizar la historia, en la medida que le son indiferentes las reconstrucciones de conjunto, y es escasamente proclive a las comparaciones, contextualizaciones y generalizaciones (Páges & González, 2009, p. 14). La memoria se afana por recuperar las

experiencias de los testimonios en la historia micro, próxima, vital, y reconocer su carácter único e irremplazable (*Op. cit.*, p. 13).

Para esta investigación, se propone recordar la definición de historia como relato, que en este caso, cuenta tanto como la historia-conocimiento. Es esta arista de la historia la que une íntimamente historia y memoria, porque la historia que elabora el pasado desde la pretendida objetividad, queda lejos de la memoria. En cambio, el relato, al igual que la memoria, es fragmentario, y la idea de continuidad lineal en la que se han construido los discursos de historia, se oponen a ello. Por esta razón se vuelve importante pensar una historia-memoria que registre los relatos históricos hallados en la memoria dispersa, refugiada en gestos y costumbres, silencios y saberes -como decía Nora- de forma tal que esta memoria no sea meramente archivada sino visibilizada; como una manera de hacer cultura de la memoria, con un presente vivo que hace historia de nuestra memoria identitaria, tanto individual como colectiva.

Metodología

En la historia de la musicología se ha intentado investigar la música desde diferentes enfoques: histórico, social, antropológico, científico, etc., proponiendo varios modelos que puedan dar respuesta a las preguntas esenciales de la disciplina. En *The Anthropology of Music*, Merriam (1964) postula un modelo antropológico que estudia la música en tres niveles: “la concepción teórica sobre la música, el comportamiento en relación con la música, y el sonido musical en sí mismo” (p. 32). Este modelo sin duda fue punto de partida para los siguientes paradigmas (etno)musicológicos que intentaron dar respuesta a la interrelación entre las diferentes aristas del fenómeno musical, incluyendo:

“enfoques biológicos (Blacking (1977), semióticos (Nattiez, 1983), de la etnociencia (Zemp, 1978), de la etnografía de la performance (Herndon y McLeod, 1980) y de la comunicación (Feld, 1984), del estructuralismo (Seeger, 1980), del interaccionismo simbólico (Stone, 1982), del marxismo (Shepherd, 1982), hermenéuticos (Becker, 1984), así como una mezcla ecléctica de diversos enfoques (Feld, 1982).” (Rice, 2007, p. 44-45).

Para efectos de esta investigación se aplica el modelo que Timothy Rice (1987) propone de forma trídica para comprender e integrar de mejor manera la pregunta fundamental de la (etno)musicología: ¿por qué a las personas les importa la música y por qué hacen música?. En su libro *Modeling Ethnomusicology* (2007) postula remodelar la disciplina, imaginando la forma aproximada de lo que como investigadores hacemos en realidad, en lo concreto de la musicología. Este modelo está inspirado en el trabajo *The Interpretation of Cultures* de Clifford Geertz (1973), quien propone que “los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente” (p. 363-364). Con la influencia de Geertz y de otros musicólogos como Feld (1984) (que consideraba a los oyentes como seres social e históricamente implicados), Blacking (1979) (con su énfasis puesto no en el producto musical sino en el proceso de cómo los seres humanos hacen música) y de Wade (1984) (que releva el papel creativo del ejecutante individual situado en su tradición), es que Rice reconoce un modelo tripartito y sencillo que se mueve de forma equilibrada entre lo histórico, lo social y lo individual, sin irse al extremo social como lo habían hecho algunos de los modelos anteriores (como el de Merriam) y que habían orientado a la musicología de manera preferente hacia la antropología, alejándola de la musicología histórica, y sin ahondar en las ciencias sociales. Así entonces, Rice (2007) articula la pregunta medular de forma profunda diciendo: “¿cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?” (p. 48).

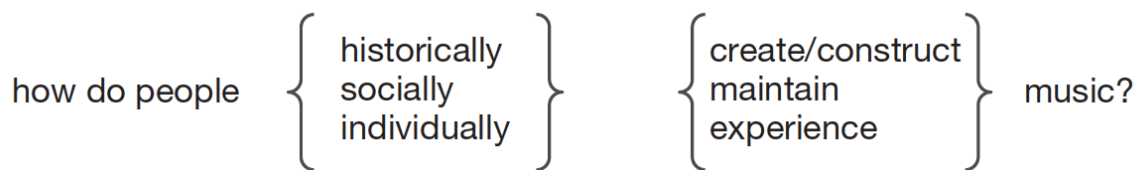


FIGURA N°1: MODELO DE TIMOTHY RICE (2007, P. 48)

Este modelo otorga infinitas posibilidades de interrelacionar las tres partes para investigar y armar un relato interesante sobre el fenómeno musical. En esta tesis dialogan

historia, sociedad e individuo de forma cíclica y omnidireccional tal como era la intención dinámica interpretativa del modelo de Rice, integrando descripciones, interpretaciones y explicaciones de forma flexible. Tiene un enfoque mixto que combina lo histórico, lo sociológico y lo etnológico.

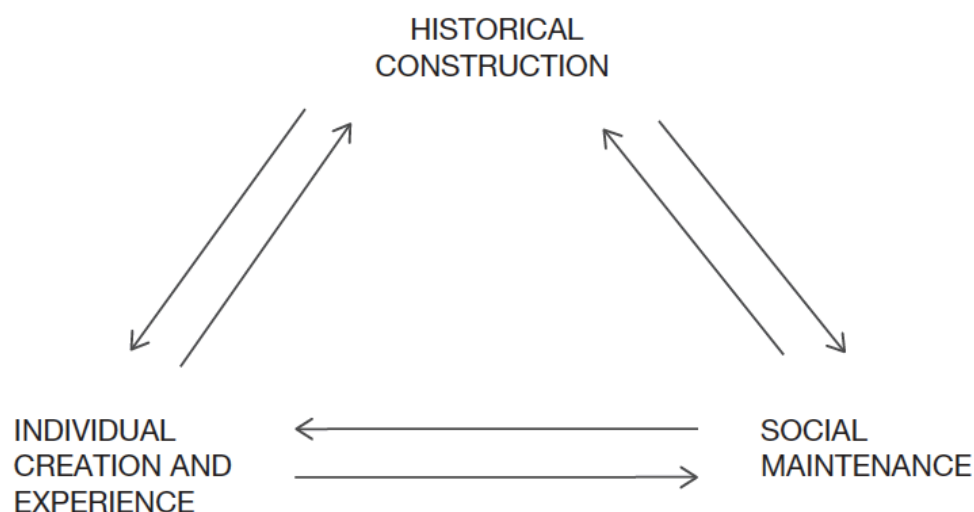


FIGURA N°2: RELACIONES EN EL MODELO DE RICE (2007, P. 56)

Con este enfoque mixto, el trabajo permitirá entrar en la profundidad de diversas perspectivas de la MPC, como son su desarrollo, sus funciones, su industria, sus características musicales, etc. analizándolas desde la construcción histórica, la mantención social de la música, y la creación y experiencia individual.

El primer capítulo hace un recorrido histórico. Trata sobre cómo la historia de la Iglesia Católica -mundial y chilena- con sus renovaciones intelectuales y patrimoniales ha permitido y permeado el desarrollo del género y movimiento de la MPC en el país. El segundo capítulo ahonda en la MPC como vehículo de identidad y memoria, mostrando cómo se originó una industria musical de MPC que fue afectando socialmente e individualmente a personas que escuchan y crean esta música. En este capítulo también se exponen testimonios de auditores que han experimentado en sus vidas concretas los efectos y afectos espirituales, comunitarios y personales que imprime la MPC en sus vidas. Y por último en el tercer capítulo se profundiza en aspectos musicales, analizando una

canción de un compositor plasmando historia y memoria en la creación de su música, ayudando a mantener a través del sonido, la praxis y el mercado, una música identitariamente particular dentro de la MPC. En esta interacción, oyentes, creadores y comunidades enteras van moldeando en un flujo constante la misma industria musical y sosteniendo en el tiempo su rol social y espiritual, y además haciendo historia presente de la música popular católica. Las interpretaciones de ello se presentan de forma detallada en los capítulos siguientes y los autores consultados en cada uno de forma individual.

CAPÍTULO I: “Llamados por la luz de Tu memoria, marchamos hacia el reino haciendo historia”. La MPC en la historia de la sociedad católica chilena

1.1. Escribiendo una historia-memoria desde los conmocionados años '60

Anteriormente, en el apartado del marco conceptual se habló del concepto de historia y de memoria como relato. Debido al vacío documental que hay sobre la Música Popular Católica, se hace necesario reconstruir el escenario chileno del período de los años '60 a partir de relatos fragmentarios que visibilizan una historia-memoria tanto singular como colectiva, pues fueron los '60 el inicio de un fermento intelectual y patrimonial para el cultivo de esta música en particular.

América Latina en la década del '60 se vio afectada por un sinfín de cambios en todas las esferas de la vida humana. Una vez terminada la II Guerra Mundial, comenzó la Guerra Fría y con ella, una fuerte polarización entre capitalismo y socialismo. En lo político, los intelectuales gestaron nuevas ideas sobre cómo transformar el escenario actual en el contexto latinoamericano, y por otra parte, la modernidad y la globalización amenazaron fuertemente las tradiciones locales y los monumentos de memoria, que se tensionaban con los nuevos adelantos tecnológicos, la homogeneización, y el creciente fervor por introducir lo internacional.

Dentro de este escenario de reformas y proyectos libertarios, la Iglesia no quedó exenta de verse impelida a realizar cambios, puesto que los efectos del capitalismo, socialismo y la industrialización de las grandes ciudades desde el siglo pasado venía insistiendo a la cristiandad en hacerse cargo y tomar postura frente a temas de justicia en la “cuestión social”. La Iglesia Católica en el escenario de post-guerra se puso en un estado de *aggiornamento* -o de actualización- para adaptar y re-presentar los principios católicos al mundo actual y moderno a través del Concilio Vaticano II. Así, en América Latina surgieron una serie de movimientos teológicos, sociales, políticos y pastorales que transformaron profundamente el mundo eclesial y el modo de pensar-se como cristianos en el contexto de

los sesenta. Es en este sentir de cambio que sucedieron dos renovaciones dentro de la Iglesia chilena: la renovación intelectual y la renovación patrimonial musical.

Se aborda a continuación una revisión del panorama mundial y nacional, teniendo como hito central el Concilio Vaticano II, de modo tal de intentar comprender por qué en la actualidad el patrimonio musical religioso está tan estrechamente ligado con las canciones compuestas en la década de los sesenta y con su manera de pensar.

1.1.1. Escenario Religioso

Gilman (2003) decía que “hasta la Iglesia Católica transformó su discurso pastoral, influida por el clima de la época. A partir del papado de Juan XXIII, en el que se proclamaron las encíclicas *Mater et Magistra* (1961) y *Pacem in terris* (1963), la Iglesia introdujo lo que se dio en llamar el *aggiornamento*” (p. 43). El Concilio Vaticano II (CV II), convocado por el mismo Juan XXIII y terminado por Pablo VI entre los años 1962-1965, fue sin duda alguna el punto de inflexión en esta actualización de la Iglesia. El cambio se sentía inevitable; lo vivido en los sesenta correspondía a “una nueva era de la historia, caracterizada por la gradual expansión, a nivel mundial, de cambios rápidos y profundos”, según lo dicho por Pablo VI (*Ibíd.*). Juan XXIII sostuvo en el discurso inaugural del CV II el 11 de Octubre de 1962 que el sentido que debía inspirar el Concilio eran las palabras de Cristo “Buscad primero el Reino de Dios y su justicia”. En este contexto, el mundo ya no es visto como lugar de pecado sino como presencia del amor de Dios, por ende, la Iglesia debe ser creíble no por sus jerarcas sino por su servicio a la humanidad. La Iglesia Católica se presentó entonces como una Iglesia de todos, pero especialmente como una Iglesia de los pobres, inaugurando así “otro modo de relacionarse con su entorno y consagrando un cambio de actitud con relación a la modernidad” (Arias, 2003, p. 202), que pasó de una conversión histórica del catolicismo intransigente hacia los aspectos positivos del mundo moderno, entrando en diálogo con las ciencias sociales y la tecnología.

La religión, en general, pero con mayor fuerza las religiones institucionalizadas se vieron en primera instancia amenazadas frente a los efectos de la modernidad; una fuerza homogeneizante que ponía en riesgo las tradiciones religiosas desestabilizando cánones de

conducta y rituales tan propios del catolicismo. Por ello es que “en la globalización moderna y posmoderna cambia la función de la religión; esta, en vez de ser integrativa y fundacional, pasa a ser un recurso cultural y sincrético para resolver necesidades puntuales.” (Irrarrázaval, 2000, p. 6). De esta forma, la música también se modificará en pos de la resolución de necesidades que trajo consigo el Concilio -considerado también un evento modernizador-. Así, “las religiones institucionales han sabido adaptarse a las corrientes de la modernidad desde hace algunos años: los evangélicos y los católicos comprendieron que no podían ignorar el impacto que ejercen los medios de comunicación sobre el gran público, así que desde hace algún tiempo se sirven de la televisión, el cable, la radio, Internet, revistas y periódicos para sus predicaciones” (Talavera, 2009, p. 6)

El Concilio Vaticano II (1962-1965) tuvo cuatro grandes ejes de debate y reforma, que correspondieron a cuatro constituciones: la constitución *Dei Verbum* sobre la revelación, *Lumen Gentium* sobre la Iglesia, *Sacrosanctum Concilium* sobre la liturgia y *Gaudium et Spes* sobre la Iglesia en el mundo de hoy. Impulsando el *aggiornamento*, la Constitución *Gaudium et Spes* (GS) titulada en español “Alegría y Esperanza”, sostenía que:

“Es deber permanente de la Iglesia escrutar a fondo los signos de la época e interpretarlos a la luz del evangelio, de forma que, acomodándose a cada generación, pueda la Iglesia responder a las perennes interrogantes de la humanidad [...] Es necesario, por ello, conocer y comprender el mundo en que vivimos.” (GS 4).

En América Latina estos cambios profundos se vivieron de una manera particular, en donde jugó un rol importante la Teología de la Liberación, tanto como respuesta teológica y pastoral, y también como contrapropuesta frente al escenario de la época. La Teología de la Liberación surgió del contexto latinoamericano de los sesenta, en donde reinaba la pobreza y la miseria, producto de la creciente desigualdad social, política, económica y cultural, la cual fue “sentida” de manera diferente que en el resto del mundo¹³. En América

¹³ Según Silva (2009), no se trataba sólo del hecho de que existiera pobreza en el continente, sino de un tema de sensibilidad. La pobreza se sentía real y encarnada desde dos sensibilidades: una propia de la fe, que encontraba escandaloso tanta miseria en un continente masivamente cristiano y católico, y por otro lado, una sensibilidad de la modernidad que sabía que se habían descubierto los modos de lograr el desarrollo económico, político y social, y que en

Latina la injusticia era un escándalo para un continente profundamente cristiano. Esta miseria se veía superar en el “norte” pero la liberación no se vislumbraba en el continente latino que seguía siendo explotado (Silva, 2009, p. 94).

En esta forma de entender el cristianismo, existe lo que se llama el “pecado social”, que corresponde a una estructura que mantiene -en acciones y omisiones- la opresión, la explotación y la injusticia, generando así una violencia institucionalizada que va en profunda contradicción con el Evangelio de Jesús y el reino de Dios que promueve la comunión, solidaridad, espiritualidad, amor, fe y hechos concretos.

Según el teólogo chileno Sergio Silva (2009) la Teología de la Liberación (TL) nace de una experiencia viva de la pobreza injusta en América Latina, que se entiende como una experiencia espiritual, sociológica, política, intelectual y humana. Por ello “la finalidad de la TL es la transformación de esta situación de pobreza injusta e inhumana” (p. 98). Así entonces, se dio un cambio sustancial en la relación teoría/praxis. La praxis de la fe debe entenderse como praxis de liberación en la historia, por ende, los creyentes debían hacer opción decidida por los pobres (entendiendo como pobres a todos los necesitados de liberación) (*Op. cit.*, p. 100). De esta manera, la TL se asienta en Latinoamérica a través de los intelectuales provenientes del mundo de la teología/filosofía, pedagogía y letras, como Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff, Camilo Torres Restrepo, Jon Sobrino, Paulo Freire, Pere Casaldàliga, entre otros, consolidando su pensamiento en instancias como la formación de comunidades de base en todo el continente, el proyecto alfabetizador de Freire, la lucha activa en pro del campesinado en Chile, Brasil y otros lugares explotados por la oligarquía.

1.1.2. Escenario Político-Social Nacional

En Chile también sucedieron eventos importantes en la década de los sesenta. En 1962 la Iglesia escribió una carta¹⁴ con un diagnóstico de la precaria situación del campo, interpretando las posibles causas y dando bases cristianas para una posible solución. La

América Latina habían abusos y operaban mecanismos que generan más opresión y más pobreza. (pp. 94-95). La Teología de la Liberación “nace por el impacto sobrecogedor de la experiencia de la pobreza”. (p. 100).

¹⁴ Cfr. Carta “La Iglesia y el problema del campesinado chileno”, Marzo de 1962. Disponible en: <http://www.iglesia.cl/968-la-iglesia-y-el-problema-del-campesinado-chileno.htm>.

Iglesia intervino directamente, actuando receptiva y propositiva, sentando antecedentes para la Reforma Agraria (Sánchez, 2009)¹⁵.

También en la época acontecía el Mundial del '62, causando un agitado panorama social, económico y mediático; se encontraba en su auge el movimiento hippie y llegaba con él la revolución moral con la minifalda y la pastilla anticonceptiva. Y por otra parte, en contraofensiva a la amenaza revolucionaria luego de que sucediera la Revolución Cubana, se instaló en Chile el programa "Alianza para el Progreso" (1961-1970) de John F. Kennedy, en donde los países de la región latinoamericana se comprometían a cumplir las disposiciones de ayuda económica y social de parte de EEUU, y también a recibir influencias de todo tipo en un intento de manejar la situación del resto del continente (Torres, 2009).

De todo lo anteriormente expuesto, surgieron dos renovaciones dentro de la Iglesia Católica de los años sesenta: una renovación intelectual que marcará un nuevo rumbo en los lineamientos de la política y pastoral dentro de la Iglesia, y una renovación patrimonial, desprendida como consecuencia de estos cambios en los modos de pensar y actuar.

1.2. Renovación intelectual

José Zanca (2006), analizando el caso argentino, sostenía que los procesos de cambio de la Iglesia Católica tenían que ver con una oleada de pensadores pertenecientes al laicado católico que responden a los cambios en los órdenes de vida colectiva que introdujo la progresiva secularización. Estos intelectuales se sitúan en la intersección de los campos religioso e intelectual, haciendo de bisagra entre el mundo confesional y el académico laico, y entre jerarquía y laicado católico. De ello, resultó un discurso bastante problemático, ya que estos intelectuales no respondieron siempre desde una postura oficialista, o pasiva, lo cual generó muchos roces.

En Chile el caso no fue tan diferente. David Fernández (1996) en su libro *Historia oral de la Iglesia Católica en Santiago de Chile*, a través de fuentes primarias escritas y de

¹⁵ Ver Capítulo II: "De la mano a la tierra. De pie y avanzar", en Sánchez (2009). *Historia de la Iglesia en Chile: Tomo V. Conflictos y esperanzas. Remando a mar adentro*. Santiago: Ed. Universitaria. pp. 126-200.

entrevistas a ciertos actores que vivenciaron la época, realizó una amplia revisión de la década de los sesenta hasta el golpe militar. En reiteradas ocasiones el discurso recogido en testimonios, distó sustancialmente del oficial y canónico. En nuestro país existieron -y existen- grandes diferencias entre discurso y praxis a nivel eclesial. A continuación, se presenta una revisión de las transformaciones intelectuales sucedidas en los sesenta.

1.2.1. Antecedentes

En nuestro país, un antecedente importante para la renovación intelectual fueron los grupos Acción Católica (1931), Falange Nacional (1938), los actores Alberto Hurtado y Clotario Blest (1940-1950) y Democracia Cristiana (1957). Acción Católica (AC) fue fundada en Chile en 1931 por jóvenes católicos de la burguesía que migraron al progresismo, rompiendo el conservadurismo de la oligarquía (Fernández, 1996, p. 143). Su objetivo principal era recristianizar las estructuras sociales ante el avance del comunismo, proponiendo un humanismo integral sobre la sólida base de una sociedad fundada en valores cristianos. El proyecto de Acción Católica fue bastante exitoso porque con esta propuesta la Iglesia lograba llegar a los jóvenes y recuperar el espacio social que perdía ante los cambios modernizantes (*Op. cit.*, p. 142). AC fue importante porque formó líderes laicos que jugaron un importante papel político en los años posteriores, también sacerdotes asesores del apostolado social de AC fueron nombrados obispos, y de esta forma alcanzó una mayor influencia en la jerarquía con el discurso progresista. Así también, logró entrar en el espacio juvenil que tendrá una amplia incidencia en las prácticas modernizadoras de la Iglesia como serán las nuevas formas de evangelización, las propuestas misioneras, los voluntariados sociales, y la renovación de las comunidades cristianas que hasta entonces estuvieron cimentadas en la población adulta.

Falange Nacional (FN), por su parte, nace del Partido Conservador como un ala política de la renovación católica. La mayoría de los militantes de FN pertenecían a la Acción Católica (*Op. cit.*, p. 145). Ellos querían construir un orden social cristiano que tuviera a la persona humana como centro de la vida económica (Aliaga, 1989, p. 204), por lo cual FN fue bien acogido en sectores clase media y simpatía de izquierda, a pesar de provenir del

partido conservador. En 1957, Falange Nacional se convirtió en la opción partidista llamada Democracia Cristiana.

Alberto Hurtado y Clotario Blest fueron ambos discípulos de Fernando Vives, jesuita que promovía la “cuestión social”, comprometido con el mundo obrero desde lo corporativista. Vives fue exiliado dos veces por ser disidente del pensamiento conservador. En Europa de los años ‘20 se empapó del pensamiento progresista y trajo gran parte del material intelectual que leyó Blest y que le envió también a Hurtado. (Fernández, 1996, p. 147). Ambos promovieron la acción y el compromiso con los pobres: uno desde la evangelización y el catolicismo social en el seno de la Iglesia; y otro desde la política, con un socialcristianismo de izquierda al margen de la institución católica. Así fue cómo la Iglesia Chilena emprendió un camino diferente, con nuevos discursos sociales y políticos mezclados con el pensamiento cristiano, volviendo su mirada a los sectores proletarios y más desposeídos. Esto, sumado a la Revolución Cubana en 1959 y al anuncio del CV II por Juan XXIII en el mismo año, fueron de gran importancia para los cambios venideros en la Iglesia Católica Chilena.

1.2.2. Durante el Concilio Vaticano II

De la AC salieron dos obispos en la línea progresista: Manuel Larraín y Raúl Silva Henríquez. Éste último fue arzobispo de Santiago en el período que nos interesa, entre los años 1961 y 1982. Silva Henríquez reorganizó la presencia espacial de la Iglesia en Santiago, una ciudad que crecía desmesuradamente (*Op. cit.*, p. 162). José María Caro había creado anteriormente parroquias en los suburbios, y Silva Henríquez dividió Santiago en Decanatos (zonas pastorales con un vicario encargado de la zona pastoral y el clero). Silva Henríquez era un hombre muy activo en el impulso de obras concretas: “un organizador nato, con una viva experiencia de trabajo social como presidente de Caritas Chile” (*Op. cit.*, p. 161). No obstante, el cardenal simbolizó la transición a una Iglesia diferente pero atada a lo anterior, manteniendo el autoritarismo eclesial. En 1962 se publicaron dos Cartas Pastorales: *El deber social y político en la hora presente*, y *La Iglesia y el problema del campesinado chileno*, ambas dando cuenta de la situación de injusticia social y económica que afectaba el país.

Luego, en 1963, Raúl Silva Henríquez llamó a emprender la Misión General de Santiago, en donde se trabajó con varones prioritariamente, ayudando a la formación de grupos de laicos y de misioneros estables. De esta manera se asumía la conciencia de que el laico pertenece a la Iglesia de pleno derecho (*Op. cit.*, p. 164), y con ello, se instalaron comunidades de base en torno a la Biblia y surgieron parroquias de estos movimientos laicales.

Los testimonios que recogió Fernández (1996) dicen que el Concilio vino a dar la razón a muchos asuntos pastorales que ya ocurrían en Chile. El pensamiento de “Iglesia: pueblo de Dios” no fue la novedad que suponía el CV II porque en Chile ya existían cristianos que vivían su fe con autonomía respecto de la jerarquía y eran críticos ante la visión oficial, vertical y autoritaria. El Vaticano II dio seguridad a muchos laicos para obrar cambios, como por ejemplo los cambios en la liturgia y también en lo musical:

“Los chilenos entendimos que podíamos reaccionar lícitamente respecto de lo que habíamos recibido. Por ahí recibimos una iluminación evangélica de la Iglesia que ha sido fundamental... Como éramos niños chicos como que necesitábamos un encaminamiento, que nos dijeran: “sí, se puede por ahí. Es bueno, es mejor ir por ahí”. Entonces entraron las guitarras a la liturgia de las capillas, entró esa costumbre de comentar el Evangelio que se lee en la misa, de que puede una persona objetar o preguntar dentro de la liturgia.” (Testimonio oral de Carlos Lange, miembro de la Congregación de los SSCC en Fernández, 1996, p. 170).

El Concilio provocó un vuelco en la Iglesia al alejarla de expresiones arcaicas, pero la mentalidad de la cristiandad no cambió con la energía suficiente como para ser superada. Los sectores tradicionales sentían que el Concilio demolía sus tradiciones, los sectores populares no veían bien una renovación que no entendía su lenguaje, su religiosidad a “su manera”; y sólo la clase media emergente, con un catolicismo de inquietud social apoyó el Concilio (*Op. cit.*, p. 172). Ellos fueron los que posteriormente potenciaron la renovación litúrgica y pastoral.

1.2.3. Después del Concilio Vaticano II

El Evangelio comenzaba a ser redescubierto desde la realidad de los oprimidos en el continente latinoamericano y especialmente en la Iglesia Católica chilena. Ante ello, la

Democracia Cristiana (DC) fue vista como un progresismo demasiado tibio, por lo cual surgieron movimientos de “cristianos de avanzada”, que se radicalizaron hacia la izquierda (*Op. cit.*, p. 185). Se les llamó así en la década de los ‘60 a los cristianos que, conscientes del contexto social, político, cultural y eclesial, estaban “dispuestos a construir la nueva identidad de la Iglesia a partir del rumbo marcado por el CV II” (*Op. cit.*, p. 186). Emprendieron la búsqueda de caminos de verdadera liberación para los más pobres, ya que no comulgaban con las ideas ni con las formas de la DC, ni tampoco con el catolicismo social evangelizador. Promulgaron entonces la reflexión intelectual y la encarnación en los sectores populares.

Dentro de estos “cristianos de avanzada”, destacó la labor de la Compañía de Jesús que en 1966 a través de la carta “Los jesuitas y la justicia social”, publicada por su provincial Pedro Arrupe en *Mensaje* al año siguiente, incitó a los jesuitas a mantenerse firmes en la vocación social y a promover los Centros de Investigación y Acción Social que tenían en América Latina. Sostenía que esa era la forma de cambiar estructuras y mentalidades; a través de la producción y difusión de un pensamiento que merme los esquemas de justicia anquilosados en la mente de la mayoría (*Op. cit.*, p. 191). Gonzalo Arroyo era uno de los jesuitas que publicaba con frecuencia en *Mensaje* de esos años, abordando temas como utopía, rebeldía, compromiso cristiano, y doctrina social. Por ello, importante para todo el movimiento de liberación y revolución cristiana en Chile fueron los centros intelectuales más rupturistas y vigentes en la época, como la revista *Mensaje* fundada por el jesuita Alberto Hurtado en 1951, el Centro Bellarmino iniciado en los años 50 por otro jesuita belga llamado Roger Vekemans, y el ILADES (Instituto Latinoamericano de Doctrina y Estudios Sociales) fundado en 1965 por el obispo Manuel Larraín.

También estaba la Acción Católica especializada, como fueron los movimientos JEC (Juventud Estudiantil Católica), AUC (Asociación de Universitarios Católicos) y JOC (Juventud Obrera Católica) en el sector juvenil y el MOAC (Movimiento Obrero de Acción Católica) en los adultos. En ellos sobresalían “Gonzalo Aguirre, asesor de la JEC durante siete años, Pablo Fontaine y Mariano Puga, asesores de grupos universitarios, y Alfonso Baeza, asesor del MOAC” (*Op. cit.*, p. 199). Esta AC especializada creó una conciencia de subversión frente al

capitalismo, y promovió la participación de católicos en la sociedad para trabajar de la mano con los no creyentes en la construcción de una sociedad que respetara la dignidad humana.

Como narra Fernández (1996) “el 11 de Agosto de 1968 un grupo de doscientos laicos, tres religiosas y siete sacerdotes tomaron la Catedral de Santiago y colocaron una pancarta con el lema: «Por una Iglesia junto al pueblo y sus luchas»” (p. 206). De esta toma surgió el movimiento Iglesia Joven, quienes publicaron un “Manifiesto” de la Iglesia Joven y un comunicado llamado “Por una Iglesia servidora del pueblo” (*Op. Cit.*, p. 209), donde denunciaban una Iglesia chilena esclava de las estructuras comprometidas con el poder y la riqueza. Promovían la lucha por la auténtica liberación del pueblo contra el imperialismo del dinero, la manipulación de la conciencia a través de los medios de información, la instrumentalización de la educación, etc. Más tarde, formaron comunidades de base, y el movimiento se mantuvo por unos años hasta que en 1969 realizaron una protesta pública por la consagración episcopal de Ismael Errázuriz en la Iglesia del Bosque, una de las iglesias más conservadoras de la capital. En esta protesta reclamaban que la elección de obispos debía ser hecha por la comunidad. Aquel día fueron violentamente desalojados del lugar.

En 1968 se celebró la II Conferencia Episcopal de Latinoamérica en Medellín, Colombia, impulsada y creada en gran parte por el obispo chileno Manuel Larraín. Monseñor Larraín había apoyado la creación de FN, fue asesor de AC y fue presidente del CELAM (Conferencia Episcopal de Latinoamérica y el Caribe) desde 1964 hasta su muerte en 1966. Dom Avelar Brandao fue el obispo brasileño que ejecutó el plan de Larraín que esperaba la instancia de reunión para llevar el CV II a América Latina.

Medellín se trató no sólo de una implantación del CV II sino de una relectura a la luz del escenario y pensamiento latinoamericano. Por ello fue fermento también para la Teología de la Liberación y muchas otras reformas progresistas que incluirían romper vínculos con el poder, ser auténticos, servir, ir a los pobres y propiciar la liberación en el continente oprimido. No obstante, el discurso intelectual finalmente resultó ser mucho más avanzado que la práctica concreta. Aún así, el Concilio y todo lo germinado en Latinoamérica, desembocó en una renovación litúrgica que cambió las formas de pensar y

entender la participación de los fieles en la Iglesia, y también el concepto de patrimonio y en la percepción del patrimonio musical.

1.3. Renovación patrimonial

Luego de la II Guerra Mundial, desde el '50 y '60 se produce la necesidad de proteger, preservar, como una contestación ante la violencia política, social y cultural del momento de post-guerra. Frente a esto, se promovió la preservación de la cultura, y ello es lo que marcó finalmente el concepto de patrimonio en el modo fosilizante que se conoce y practica hoy a través de la legislación chilena. Según Llull (2005) patrimonio es un concepto relativo “que se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de las sociedades” (p. 179).

Dentro de la Iglesia Católica, el área musical sufrió transformaciones muy significativas en la noción de patrimonio, desde un patrimonio ligado a la preservación y custodia de los (inmóviles y puros) orígenes, hacia un patrimonio más heterogéneo e identitario, lo que respondió en gran medida al cambio de mentalidad suscitado en los años sesenta. A continuación, un resumen de lo acontecido antes y después del Concilio.

1.3.1. Patrimonio Musical antes del Concilio Vaticano II

En 1903, el Papa Pío X escribe el *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* (TLS). Ante la amenaza de la música operática dentro de la iglesia, en este documento se dictan las disposiciones que llaman a conservar la solemnidad y sacralidad propias de la música litúrgica de manera que no se contamine el culto divino con otras influencias impropias. El patrimonio a custodiar será entonces en esta época, el canto gregoriano, el cual se presenta como:

“el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.” (TLS, 3).

Llull (2005) define en su artículo “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural” los principales hitos de la evolución histórica del concepto de patrimonio. Así, para el siglo XIX y principios del XX, el patrimonio era entendido como un “conjunto de expresiones materiales o inmateriales que explican históricamente la identidad sociocultural de una nación y, por su condición de símbolos, deben conservarse y restaurarse” (p. 203). Esto es en resumen, lo que promovía el *Motu Proprio*: la conservación y restauración de la herencia de los “antiguos Padres” como es el canto gregoriano. La custodia celosa del género gregoriano tenía que ver con la diferenciación, en este caso, no de la identidad nacional ni territorial, sino de la identidad religiosa y de culto -netamente occidental- frente a otros credos religiosos, pues la música siempre tuvo una carga identitaria en tanto símbolo de fe.

Antes del gran cisma del año 1054 en que se separa la Iglesia de Oriente y de Occidente, existían ritos locales y tradicionales en cada lugar:

“[...] cada uno con su propia liturgia y su repertorio de cantos. Además de la tradición propia de Roma, existía una multiplicidad de usos en la Galia, conocidos en conjunto como canto galicano, el canto celta en Irlanda y parte de Bretaña, el mozárabe en España, el beneventano en el sur de Italia, y el ambrosiano en Milán.” (Burkholder, Grout & Palisca., 2008, p. 48).

Desde el siglo VII la liturgia de la Iglesia occidental era constantemente reformada en intentos de unificación, pues en el vasto territorio del Sacro Imperio Romano Germánico se buscaban modos de que no se alterase la transmisión de la oficialidad a tan grandes distancias. Para ello, a través de recurrentes alianzas entre papas y reyes, se instauró finalmente el rito romano a comienzos del siglo XI, eliminando todo lo que tuviese herencia oriental en un intento de unificar y también de uniformar, de manera de ejercer poder político y religioso a través de los códigos y mandatos tanto de la liturgia como de la música (Burkholder *et al.*, 2008, p. 49). Fue entonces cuando nacieron sistemas de notación más acotados¹⁶, más precisos para lo que se buscaba, que era reproducir fielmente la *lex romana*

¹⁶ Antes de la notación silábica de Guido D’Arezzo (992-c.1050) y antes de propagarse la notación neumática sobre el tetragrama con el canto gregoriano, existieron otras formas de grafía musical. Por ejemplo, la notación mozárabe-visigótica de la antigua Hispania, la notación ambrosiana, aquitana y otras. Estos sistemas de notación eran adiestemáticos, es decir, no poseían líneas que marcaran relaciones interválicas. También se les llamaba *in campo aperto*

en toda la cristiandad (Azevedo & Zapke, 2007, p. 43). Como señalan Burkholder *et al.* “los intentos de papas y gobernantes seculares de consolidar su control y de unificar sus reinos condujeron a la estandarización de las liturgias y a la fijación de las melodías, que fueron asignadas a determinados textos y días.” (p. 68).

Si bien se conoce la gran mixtura cultural que dio origen al canto gregoriano (judíos, griegos y romanos, principalmente), los procesos que llevaron finalmente a tener esta “centralidad romana” fueron esfuerzos y luchas de años que permitieron el control necesario para la universalidad perseguida. Por ello se volvió importante en los años venideros, fijar el canto gregoriano como un patrimonio estático que da cuenta de los orígenes en un discurso de pureza identitaria, aún cuando en ese origen el canto haya sido diverso, variante, funcional y móvil.

Posteriormente, en 1955 el Papa Pío XII escribió la Encíclica *Musicae Sacrae*, en donde se intentó hacer una relectura de las disposiciones del *Motu Proprio* de Pío X a la luz de las nuevas condiciones culturales y avances en materia artística para actualizarse a los tiempos. No obstante, mantuvo y reafirmó muchas de las disposiciones sostenidas en TLS.

La música popular aún no era aceptada en las iglesias porque se le consideraba antagonista y enemiga del sacro -y puro- patrimonio eclesiástico, que seguía identificándose plenamente con el canto gregoriano y la polifonía clásica. La música popular es una música que no es de origen “puro”, que se constituye desde el inicio reconociéndose como un híbrido nutrido de diversas fuentes culturales, adoptando influencias estilísticas, sonoras, musicales y visuales que se consideraban más ligadas a lo mundano que a lo sacro:

“La música debe ser santa. Que nada admita —ni permita ni insinúe en las melodías con que es presentada— que sepa a profano. Santidad, a la que se ajusta, sobre todo, el canto gregoriano que, a lo largo de tantos siglos, se usa en la Iglesia, que con razón lo considera como patrimonio suyo. Conservar cuidadosamente este precioso tesoro del sagrado canto gregoriano y lograr que el pueblo cristiano lo viva intensamente es deber de aquellos en cuyas manos puso Cristo nuestro Señor las riquezas de su Iglesia, para su custodia y distribución.” (*Musicae Sacrae*, 13).

o de neumas puros (Prensa, 1997, p. 140), y en ellos se inscribía una práctica musical al marco de la liturgia cristiana, que intentaba transmitir al lector no sólo alturas tonales y modos de cantar, sino además el espíritu de la música para la oración y el culto de ritos locales. Era necesario conocer los códigos y la tradición oral que sustentaba este código para poder leerlas.

Palabras como “patrimonio”, “conservación”, “tesoro”, “custodia”, “distribución”, “restauración”, dan cuenta de un celoso concepto de patrimonio, íntimamente ligado a la tradición que ahora tiene el objetivo de llegar al “pueblo cristiano”.

Esta misma encíclica reconoce la gestación y el florecimiento de “otra música” llamada música religiosa, que no sirve a la liturgia sagrada, es en lengua vernácula, tiene melodías que se “graban fácilmente” y que gusta mucho a las personas comunes. Esta música fue clasificada como una música funcional que ayudaría a la catequesis evangelizadora y al adoctrinamiento de niños, jóvenes y adultos, y cuyo lugar se encuentra fuera de la liturgia y del templo:

“Esta clase de música sagrada —que nació en la Iglesia misma y prosperó felizmente bajo sus auspicios— puede ejercer, como enseña la experiencia, un grande y saludable influjo, usada ya en los templos para actos y ceremonias no litúrgicas, ya fuera del recinto sagrado para mayor esplendor de solemnidades y fiestas.” (*Musicae Sacrae*, 10).

Todo esto se condice con lo expuesto por Lull (2005), quien sostiene justamente que para los años 1945-1980 patrimonio era un “elemento esencial para la emancipación intelectual, el desarrollo cultural y la mejora de la calidad de vida de las personas” (p. 203), considerando su potencial socioeducativo y económico.

1.3.2. Patrimonio Musical después del Concilio Vaticano II

Entre los años 1962 y 1965 se llevó a cabo el CV II, y los asuntos musicales fueron tratados en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* (SC). Llama la atención que SC hable de “tesoro” para referirse al canto sagrado en general, ya no con exclusividad del canto gregoriano, a pesar de reconocer su sitial oficial.

“La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne.” (SC, 112).

Según Burkholder *et al.* (2008) después del CV II “el canto llano dejó de estar prescrito, casi desapareció de las prácticas católicas regulares y se vio reemplazado por nuevas tonadas en las lenguas vernáculas” (p. 92). No obstante, reconoce que el canto llano dio una impronta imborrable a toda la música occidental posterior: la predominancia de la melodía y el canto.

Ahora bien, la sacralidad del canto fue dada por su íntima relación con la liturgia, y no por tratarse de un género musical específico; por ello se abrió espacio dentro y fuera de los templos y la liturgia, a nuevos estilos como son el canto religioso popular y la música tradicional propia de cada lugar (folklore):

“Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.” (SC, 118).

“Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia [...]” (SC, 119).

Al respecto, es interesante contrastar cómo los cambios sucedidos en el mundo y la sociedad hicieron mutar el concepto de patrimonio, e incluso en este caso, resignificar el patrimonio musical de la Iglesia Católica. En estos discursos observamos los tres fenómenos histórico-dialécticos postulados por Hernández i Martí (2008) en torno a cómo la globalización y la modernización han transformado la noción y significado de patrimonio: el desencantamiento y reencantamiento del mundo; la destradicionalización y la retradicionalización; y la desterritorialización y la reterritorialización.

Primero, el desencantamiento del mundo observado desde lo religioso fue sustituido por el amor a la racionalidad técnico-instrumental de la ciencia. Sin embargo luego del supuesto progreso que llevó a la humanidad a dos guerras mundiales, se produce un reencantamiento que descompone la religión clásica en la modernidad y recompone la vivencia religiosa a través de las religiones civiles (Hernández i Martí, 2008, p. 28). En segundo lugar, la modernidad puso en decadencia a la tradición como eje regulador de la vida, y con las revoluciones industriales, científicas y la progresiva secularización, “la

tradición va desapareciendo” (*Ibíd.*) y a pesar de ser canónica, y generar normatividad y conformidad, defiende una verdad revelada y se transmite intergeneracionalmente (*Ibíd.*). Por ello, se genera una retraditionalización en forma “paradójica” como lo señala Hernández i Martí (2008), debido a que se intenta recuperar, revitalizar y reintroducir los restos de las tradiciones para “reciclarlas e insertarlas en las nuevas condiciones de modernidad avanzada” (*Ibíd.*).

Esto se observa claramente en grupos de élite y grupos de sectores más conservadores de la Iglesia Católica que han formado *scholae cantorum* en un intento patrimonializante-historicista de recuperar el canto gregoriano, la música de órgano y celebrar misas en latín con el antiguo rito tridentino. Al alero de sacerdotes que también consideran urgente la puesta en valor de esta música sagrada, estos grupos realizan una práctica musical que no deja de ser paradójica: tocan órgano en un teclado moderno, o en armonios electrónicos que venden en tiendas de música; y en muchos casos se presentan muy sectarios, sin incluir a más personas en la práctica que pretenden rescatar.

Llull (2005) ya decía que en la actualidad el concepto de patrimonio está intrínsecamente relacionado con el de democracia cultural, por lo cual “se exige el compromiso ético y la cooperación de toda la población para garantizar tanto su conservación como su adecuada explotación” (p. 203). Es por ello que una de las causas de la pérdida del gregoriano, a pesar de su valor intrínseco como música, ha sido justamente la poca democratización de éste en la liturgia. El canto reservado sólo para varones, en idioma latín, sin espacio para la participación de los laicos, es sin duda algo que lo mantuvo alejado de la comprensión general y la estima de la cristiandad católica.

Por último, respecto de la desterritorialización y reterritorialización ocurre algo particular. La Iglesia Católica desde sus inicios ha apostado por la universalización de su fe, de su práctica y de su doctrina. Sin ir más lejos, la palabra católico significa “universal”¹⁷. Por ello, de alguna forma la globalización dentro de la Iglesia siempre ha existido, y la heterogeneidad está dada por la apropiación y resignificación que cada cultura local ha hecho de una fe que es universal. Es inherente a “lo católico” lo común, lo simultáneo, lo

¹⁷ Viene del griego *katholikós*, que deriva a su vez de *κατα* que significa “a través de” y *ολος* que significa “todo”

igual, y se apela a la diferenciación a través de los distintos carismas y espíritus que hacen la relectura y la encarnación de la fe católica de manera particular en cada lugar del mundo.

En la actualidad las formas de contacto y vinculación social fuera del territorio concreto son las que provocan la desterritorialización, pero la Iglesia Católica siempre ha tenido este tipo de contacto a través de misiones y obras de caridad que han integrado y comunicado diferentes culturas por medio de las personas. A su vez la reterritorialización contradictoria de la que habla Hernández i Martí (2008) también ocurre en este ámbito eclesial cuando todo quiere ser global y local a la vez; fenómeno que se observa en la música popular que hoy ha entrado a las iglesias intentando buscar identidad universal y particular al mismo tiempo.

Ejemplo de ello son las llamadas “misas folklóricas” que surgieron en el mundo occidental gracias a la apertura fomentada por el Concilio Vaticano II. Movimiento iniciado por la *Missa Luba* de 1958, “cantada en latín pero surgida de improvisaciones a partir de estilos de música tradicional congoleña” (Guerra, 2014, p. 83), seguida por Ariel Ramírez en Argentina con la *Misa Criolla* (1964) en castellano, por Chabuca Granda en Perú con su *Misa Peruana* (1969), y otros más en Latinoamérica y el resto del mundo. En Chile destacan las tres misas folklóricas de 1965: la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón, y el *Oratorio para el Pueblo* de Ángel Parra. Guerra (1999) dice que el CV II permitió “el surgimiento de diversas propuestas, enmarcadas en distintos estilos y tradiciones, para la renovación musical del culto católico” (p. 341). En este contexto post-conciliar, un precedente a la apertura en la creación de un nuevo patrimonio musical ya más cerca de lo popular que de lo litúrgico es la inclusión de expresiones musicales como éstas, que se permearon con la influencia de “corrientes como las teologías de la liberación, lo que ha resultado en ejemplos de misas tropadas o misas donde los textos del Propio e incluso del Ordinario presentan paráfrasis, alteraciones o glosas” (Guerra, 2014, p. 84).

Referente al mismo tema, podría plantearse que la inclusión de la lengua vernácula en la liturgia fue un impulso enorme a la apertura de la Iglesia frente a otros géneros musicales. Este cambio, produjo un acercamiento racional (escuchar la misa en idioma propio) y un acercamiento afectivo (cantarla) (Guerra, 1999, p. 345); lo cual propició nuevos

espacios y ocasiones para acercarse a la religiosidad cristiana y a la identidad nacional de una manera profundamente sincrética. Como indica Guerra (2014):

“Tanto su idioma castellano como sus rasgos musicales facilitan el acercamiento entre los creyentes y el rito religioso católico, al tiempo que los aproximan a expresiones artísticas populares atinentes a su cultura local y por tanto, refuerzan simultáneamente su adherencia nacional.” (p. 94).

Posterior al Concilio, entonces, la renovación del repertorio litúrgico se llevó a cabo de diferentes formas: integrando melodías profanas, adaptando nuevos textos a melodías tradicionales, haciendo versiones rítmicas en castellano de melodías gregorianas, poniendo textos en español a corales europeos, etc. Según Alcalde (1997), la década de los cincuenta fue la época de los cantos misionales, los sesenta la época de los cantos de necesidad de esperanza y novedad, y los setenta y ochenta una época de “renovación conciliar, en la que florecen cantorales, fichas, hojas sueltas...por todos lados. Una época de experimentos en la liturgia, en la que todo cabe” (p. 135). También así, fue “la época de mayor adaptación de cantos e introducción en el templo de melodías profanas” (*Op. cit.*, p. 136), como por ejemplo: “Padre Nuestro” con melodía de “The sound of silence” de Simon & Garfunkel, “Sabemos que vendrás” con melodía de “Blowin’ in the wind” de Bob Dylan, “Sólo le pido a Dios” de León Gieco, “La Muralla” de Quilapayún, “Eres tú” de Mocedades, “Es más que amor” de Jesucristo Superstar, “Oh sinnerman” un *spiritual* estadounidense que se canta como canto penitencial, entre muchos otros.

En Chile la renovación de repertorio se hizo a través de la reinterpretación de melodías populares extranjeras, muchas de ellas francesas (principalmente de Joseph Gelineau, Lucien Deiss y David Julien), españolas (de Cesáreo Gabaráin, Juan Antonio Espinosa, Francisco Palazón, etc.), o americanas (*spirituals*, *gospel*, o cantos de estilo *hippie* y *folk*); del cambio de sus textos, de la composición de canciones litúrgicas o religiosas en estilo Nueva Canción Chilena (Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún) y Canto Nuevo (Eduardo Gatti, Alberto Plaza, Fernando Ubierno, Óscar Andrade) o música de raíz folklórica (Los Perales hacia el Neofolklore, Elicura hacia NCCh). Y esta música, ampliamente

democratizada será la que los laicos católicos de hoy perciban como patrimonio musical católico.

Como conclusiones de este apartado acerca de la renovación intelectual de la Iglesia Católica de los años sesenta, podemos decir que sin duda fue la influencia del acontecer social y político -tanto a nivel mundial como nacional- aquello que impulsó a la Iglesia chilena a tomar postura y responder a los desafíos de la modernidad y de la injusticia vivida en el continente latinoamericano. Frente a ello, el ala conservadora de la Iglesia chilena mantuvo la “voz cantante” en temas de doctrina y normatividad, pero debido a la persistente y fuerte acción de ciertos grupos contestatarios y progresistas, pronto la influencia de esta nueva manera de pensar el cristianismo llegó a las altas esferas a través del nombramiento de obispos que facilitaron la difusión y aplicación de los principios cristianos de justicia social y liberación. Y así también los jóvenes se posicionaron como actores principales en esta puesta en marcha de los cambios dentro de la Iglesia, especialmente en lo litúrgico-musical, en la difusión y en la consecuente reorganización de las comunidades parroquiales.

Asimismo la Iglesia chilena comenzó una profunda reestructuración y reencauzamiento hacia una nueva mirada del catolicismo centrada en el Evangelio de Jesús en la búsqueda de paz, caridad y justicia para todos, especialmente para los más oprimidos y necesitados de la nación. Esta renovación intelectual fue encarnada concretamente en movimientos, agrupaciones, comunidades, misiones, cartas, comunicados, centros de estudios, protestas y hasta partidos políticos que dieron forma en lo social a la nueva corriente católica en Chile, que finalmente encontrará sentido y apoyo en lo discursivo con el Concilio Vaticano II.

Por otra parte, una vez terminado el Concilio Vaticano II e instalándose en la Iglesia chilena una nueva forma de pensar el cristianismo, los cambios en la liturgia serán los primeros en proseguir una reforma que ya estaba ocurriendo en los sectores más progresistas del país. La fuerte inclusión del laicado, la democratización del poder, la nueva distribución de parroquias y comunidades en Santiago y el resto de Chile, sumada a la

sensación fuerte de que la Iglesia no es sólo la curia sino todo el pueblo de Dios, dio paso al rápido avance en las transformaciones que ya estaban sucediendo y que el Concilio vino a legitimar.

Frente la renovación litúrgica, los laicos católicos chilenos en pos de continuar con la inclusión de los fieles, hizo uso de lo que tenía a mano: la música de protesta, la Nueva Canción y el Canto Nuevo, las canciones *hippies* y *folk*, las baladas románticas, la composición en guitarras y voz “a lo cantautor”, etc., para así tener un repertorio que utilizar dentro de las misas que ahora serían en español. Citando a Fahrenkrog (2013), recordamos que:

“lo que es patrimonio musical para unos no lo es para otros. La música fluctúa entre el patrimonio intangible y tangible: en tanto práctica corresponde a una manifestación intangible, pero se fija y se transforma en tangible en los escritos, las partituras, las fotografías, y los registros sonoros y audiovisuales”. (p. 51)

La Iglesia reconoce a través del discurso y parte de la praxis -deseo de restauración, inversión económica, política discursiva, etc.- que considera que su patrimonio musical por antonomasia es el canto gregoriano y, en menor medida, la polifonía clásica; y se encarga de fijarlo tangiblemente en escritos, partituras y otros registros. Sin embargo, el Chile post-conciliar, mediado por la modernidad y los fenómenos de globalización y mercantilización, percibe como patrimonio musical lo intangible: la praxis de estos cantos en lengua vernácula, ligados íntimamente a la música de raíz folklórica, o a canciones populares de origen foráneo. Por estos días en que la música religiosa ha mutado en las formas más diversas e impensables, lo que los fieles chilenos actuales sienten como patrimonio musical eclesial son las canciones de los años sesenta, gestadas en Chile para hacer frente a la necesidad de repertorio en el momento del Concilio, e impulsadas por el deseo de forjar otra Iglesia, más inclusiva, más esperanzadora, otra identidad cristiana en el contexto nacional de la época. En palabras simples, la música que se considera patrimonio de la Iglesia chilena hoy es la música ligada a este momento histórico inestable, de crisis, esperanzas y utopías en donde hubo una profunda reelaboración de identidades.

En este trabajo se postula una omnidireccionalidad de influencias: el escenario mundial y nacional, y la oficialidad de la Iglesia Católica versus la praxis, vinieron a transformar el pensamiento teológico, político y social, y también el canon musical eclesiástico, abriendo paso a renovaciones en el plano intelectual y patrimonial.

Será finalmente en la década de los setenta donde este nuevo patrimonio musical de la Iglesia se consolide, se reinterprete, se amolde y resignifique frente a un nuevo escenario nacional con la Dictadura Militar, y finalmente intente pervivir como memoria conmemorativa hasta el día de hoy, en una suerte de nostalgia por evocar -como decía Pierre Nora (2008)- un “lugar de memoria”, pues es en la Iglesia donde parte del sonido latinoamericano de la MPC actual logra sobrevivir durante los venideros años de extrema censura y violencia:

“No deja de ser curioso que una época en que los sonidos de la NCCh fueron proscritos de los medios de comunicación e Chile y en un comienzo se prohibieron queñas y charangos en un violento intento de reconfiguración identitaria forzada, su condición de música “religiosa” permitió que el huayno del Cordero de Dios pudiese ser cantado y escuchado en capillas y parroquias de distintas localidades. De este modo una pieza concebida para la celebración del Nuevo Adán, al parecer permitió recordar oblicuamente aquel repertorio que apuntaba a la formación de un “Hombre Nuevo”. (Guerra, 2014, p. 97)

CAPÍTULO II: “Aclaró en el último rincón de mi pieza”. La MPC como sustrato de una nueva espiritualidad católica en el contexto actual

2.1. La Industria musical en la MPC

El movimiento de MPC se impulsa fuertemente desde los años 60' con el grupo Los Perales quienes entre 1959 y 1962 grabaron tres LP's para el sello Philips, razón por la cual se incluye no sólo el soporte de CD, sino también vinilos y cassettes. De ahí en adelante, la MPC chilena estará identificada con producciones musicales, y hoy además, con actividad de conciertos. El movimiento schoenstattiano grabó algunas misas de corte folklórico cerca del año 1970, el grupo Congreso grabó en 1978 la Misa de los Andes y el grupo Ortiga en 1979 la Cantata de los Derechos Humanos. Luego en la década de los '80 (1981-1990), durante la Dictadura Militar, el comunicador radial Julián García Reyes ideó los “Conciertos de Oraciones” en Radio Horizonte FM, los cuales se grabaron en formato cassette y CD, teniendo gran difusión y venta. En ellos, distintos cantantes provenientes de la música popular (principalmente del pop internacional, como la balada romántica o también de la trova) como Alberto Plaza, José Alfredo Fuentes, Gloria Simonetti, Andrea Tessa, Oscar Andrade, Los hermanos Zabaleta, Eduardo Gatti, entre otros, grabaron canciones de música religiosa o canciones de temáticas como la hermandad, la paz y la justicia.

El año 1982 se grabó el cassette “Yo te canto” del grupo Elicura, y en 1987 los Huasos de Algarrobal grabaron la canción “Mensajero de la Vida” para la venida del Papa Juan Pablo II a Chile. Posteriormente en la década de los '90, la batuta la llevaron las producciones musicales de la Iglesia de Santiago para encuentros masivos como el Encuentro Continental de Jóvenes de 1998 y el Jubileo del 2000. También los discos de los nuevos cantautores, principalmente Fernando Leiva con sus famosas canciones “Aclaró”, “Tres cosas tiene el

amor” y “Envíanos, Señor”¹⁸, Cristóbal Fones con “Canción al Corazón de Jesús”, “Señor, a quién iremos” y “Consagrados a ti”¹⁹, sumados a otros cantantes ligados a la Renovación Carismática chilena como Sandra Salas y Marco López, y los silenciosos Juan Ignacio Pacheco en Schoenstatt, y el Coro Betsaida. Luego en la década del 2000, las nuevas tecnologías y el fácil acceso a ellas disparan la cantidad de producciones de MPC grabadas en el país, permitiendo que otros actores (como coros de parroquias, grupos juveniles, compositores independientes) entrasen en el mercado, tomando mucha fuerza una nueva oleada de cantautoras (Tere Larraín, Blanca Cajales, María José Bravo, Romina González, Marcela Gael, etc.) y coros (Misión País, Seminario Pontificio Mayor de Santiago, Coro del Instituto Secular de Schoenstatt, Coro Colegio Mayor P. José Kentenich, etc.), y también las producciones para las Jornadas Mundiales de la Juventud (Toronto 2002, Colonia 2005, Sydney 2008 y Madrid 2011). Todo esto ocurre en el escenario que presentamos a continuación.

A partir del catastro realizado de las producciones de MPC hechas en Chile, se puede afirmar que el fenómeno comienza efectivamente con la grabación de 1959 de Los Perales y se cuentan hasta la fecha 335 fonogramas. Es importante reiterar que se trata de una industria pequeña, que funciona con ciertas diferencias respecto de las industrias mayores o transnacionales. No obstante, su desarrollo ha sido evidente en las últimas dos décadas (2000 y 2010), haciendo que su encuentro con las tecnologías en el mundo globalizado haya impulsado fuertemente la producción de discos de MPC, y por ende, se haya vuelto relevante estudiar el mercado de consumo presente en éste género. A continuación, se presenta un gráfico distribuido por décadas que muestra la cantidad de producciones de MPC hechas en Chile desde 1950, fecha en que se grabó el primer LP de MPC hasta la década del 2010.

¹⁸ Según información dada por Fernando Leiva, el autor/compositor de las tres canciones mencionadas, “Aclaró” fue compuesta en 1990, “Tres cosas tiene el amor” en 1989 y “Envíanos, Señor” en 1999, pero todas fueron grabadas por primera vez en el disco “Aclaró” que fue publicado en 2001.

¹⁹ “Canción al Corazón de Jesús” es del año 1996 con letra de Jorge Méndez y música de Cristóbal Fones, “Señor, a quién iremos” de 1999 con letra de Paula Richards y música de Fones, y “Consagrados a ti” de 1996 donde Fones es autor/compositor.

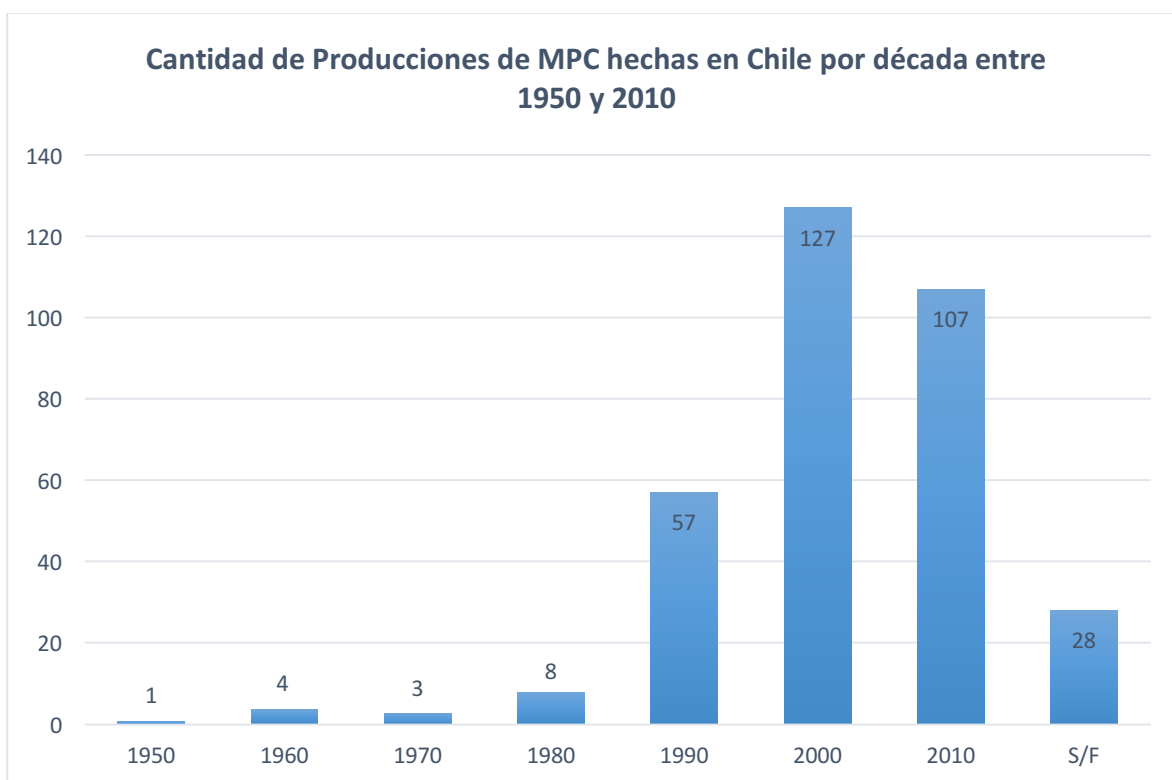


GRÁFICO N°1: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE POR DÉCADA ENTRE 1950 Y 2010.

ELABORACIÓN PROPIA.

En el área religiosa existe mucho recelo con todo lo relacionado con mercado, y aunque existe un mercado de artículos religiosos bastante fuerte en América Latina, la música no cabe dentro de estas categorías, por lo menos en Chile. Irarrázaval (2000) decía:

“Muchos signos religiosos han sido incorporados en el mercado planetario y totalitario; se puede decir que la economía moderna crece con ingredientes religiosos. Cada persona y comunidad en nuestro continente se encuentra envuelta por redes de comunicación y comercialización de múltiples bienes religiosos. [...] Las iglesias incluyendo sectores católicos han comenzado a organizar su labor y realizar su comunicación en términos de marketing. Gran parte del campo religioso ha pasado a obedecer las leyes de demanda y oferta de bienes simbólicos.” (p. 5)

Quien canta en la Iglesia es visto como un servidor, un ministro incluso dentro de las celebraciones litúrgicas. Sin embargo hace mucho está la disputa respecto de si quien hace música religiosa debiera ser pagado o no. Samuel Claro (1990) exponía que “el músico

cristiano debe poder vivir de su arte, no de limosnas ni de profesiones extra musicales” (p. 38), refiriéndose a los músicos que componían para la liturgia. Ahora bien, alrededor de la MPC -justamente por ser mediatizada- existe un mercado autosustentado de producciones fonográficas que muchas veces funciona mediante aportes, ofrendas y donaciones que permiten al músico hacer un capital que le ayuda a grabar su producción musical y luego seguir manteniéndose activo mediante la misma venta de discos.

Alfaro (2015) en su artículo “La música andina como mercado de consumo” habla sobre cómo en Latinoamérica “los procesos de modernización (urbanización, migración, industrialización y globalización) no motivaron la desaparición sino la reconversión de las músicas locales” (p. 130) y cómo algunas de estas músicas construyeron mercados propios, “ajenos a la institucionalidad económica, cultural y política dominante” (*Ibíd.*), puesto que “no son un ejemplo de la incorporación de géneros locales a la industria musical sino de la apropiación de esta industria por parte de productores y consumidores de géneros locales” (*Op. cit.*, p. 131). Lo mismo podríamos decir respecto de la MPC en Chile: se trata de un género local que tuvo la necesidad de apropiarse de ciertas cadenas de la industria para construir un escenario inexistente y subsistir dentro de un mercado voraz donde la música contrincante no es la música sacra (que compite en el mercado de la música docta), sino que es la misma música popular. Alfaro es metódico en analizar la cadena de valor de la industria musical de la música popular andina en Perú, y entendiendo sus condiciones similares de producción, nos atrevemos a realizar una extrapolación del contexto chileno y la MPC²⁰.

La tesis central de Alfaro es que “el mercado produce cultura pero también la cultura produce mercados” (*Ibíd.*). En el caso de la MPC chilena ocurre en ambas direcciones: el mercado de una música popular religiosa-católica abierto por instancias como la grabación de las misas folklóricas y conciertos de oraciones mencionadas en el Capítulo II, la grabación del cassette del *Encuentro Continental de Jóvenes* de 1998 por el Arzobispado de Santiago, y *Abba Pater* de 1999 por el mismo papa Juan Pablo II, fueron impulsores de que más gente

²⁰ “Lo expuesto aquí puede servir para hacer comparaciones con otras escenas musicales de países sujetos a los mismos procesos sociales.” (Alfaro, 2015, p. 176).

compusiera en este estilo moderno, más popular e internacional, y con ansias de integrarse a este mercado naciente.

A continuación, se expone un gráfico con la estructura del mercado de la MPC chilena:

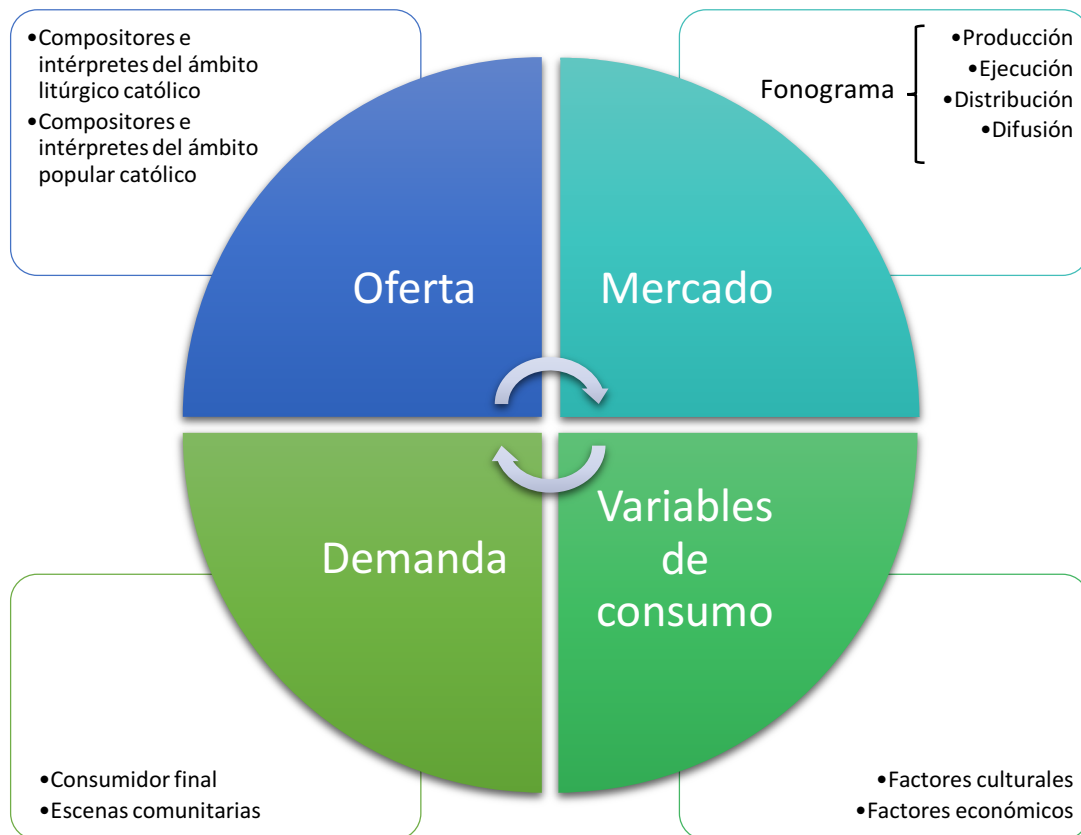


FIGURA N°3: ESTRUCTURA DEL MERCADO DE LA MPC CHILENA. ELABORACIÓN PROPIA.

2.1.1. Oferta

Del lado de la oferta están los creadores: compositores/autores e intérpretes/ejecutantes. Compositores/autores aquellos que crean texto y música de las canciones, e intérpretes/ejecutantes quienes representan o ejecutan las obras creadas por los anteriores. Tal como sucede en el estudio de Alfaro, los cantantes o grupos, “al ser el foco de atracción del público normalmente se convierten en los empleadores del resto de agentes requeridos para la creación” (2015, p. 140). En el mercado de la MPC chilena, los

ofertantes serían los artistas de MPC que competirían sólo con los artistas del ámbito litúrgico católico, puesto que como se dijo anteriormente, la música sacra compite en el mercado de la música docta²¹, y la música popular que sería un bien sustituto o complementario, tiene un mercado totalmente diferente que funciona bajo otras lógicas económicas y tiene otra cadena de valor.

Dentro de los artistas del ámbito litúrgico, los más dedicados específicamente a este género serían los coros parroquiales que graban discos con *covers* de cantos de misa con arreglos propios, o con cantos originales hechos para participar de la celebración litúrgica. Mezclándose con la MPC propiamente tal, están también los coros de movimientos religiosos (coros de Schoenstatt²², coro de CVX Ignaciana, coro de monjas carmelitas de claustro, coro del Seminario Pontificio Mayor de Santiago²³, etc.) y coros independientes (Betsaida²⁴, Canto Católico²⁵, Misión País²⁶) que graban tanto MPC como canciones de misa que van en su estilo, con sus arreglos polifónicos e instrumentaciones específicas según la identidad de cada espiritualidad y carisma. Sumados a ellos, hay otros exponentes como Pablo Coloma²⁷, que es un compositor cuyas canciones ya han sido agregadas al repertorio ritual, o en la misma situación el Padre Cristóbal Fones²⁸ y el Padre Juan Ignacio Pacheco, que por el hecho de ser sacerdotes sus composiciones han tenido mayor eco dentro del área litúrgica aun cuando sus canciones no fueran todas hechas con ese fin.

Y dentro de los artistas del ámbito popular católico están como mayores exponentes el Conjunto Los Perales²⁹, Los Huasos de Algarrobal³⁰, Alex Viguera ss.cc., en el área folklórica; el Coro Misión País, Betsaida y Schoenstatt, en la vertiente coral; y finalmente en

²¹ Si bien se trata de una afirmación que tendría que ser corroborada por medio de investigaciones, mi experiencia indica que los consumidores de MPC también consumen música litúrgica. La música sacra, que también es música religiosa, competiría según mi parecer, en el mercado de la música docta.

²² <http://musica.redschoenstatt.org>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²³ <http://www.seminariopontificio.cl/discos.php> Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁴ <http://www.betsaida.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁵ <http://www.cantocatolico.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁶ <http://www.misionpais.cl/musica>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁷ <https://pablocoloma.bandcamp.com>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁸ <https://cfones.jesuitas.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

²⁹ <http://www.conjuntolosp Perales.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³⁰ <http://www.algarrobal.scd.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

el lado más pop, Fernando Leiva³¹, Cristóbal Fones, Tere Larraín³², María José Bravo, Romina González, Marcela Gael³³, Hermanos Valdivia Gallardo, Blanca Cajales, Grupo Efesios, Marco López, Sandra Salas, etc., quienes forman parte de un vasto universo de artistas y grupos musicales de las tres vertientes o sub-estilos de MPC.

Los grupos litúrgicos se diferencian de los del ámbito popular católico principalmente por la búsqueda de mediatización. Los grupos litúrgicos se suelen presentar en el mercado en búsqueda de difusión, pero su música no tiene el fin de ser comercializada sino sólo difundida. También en que, en su mayoría son arreglos de canciones litúrgicas antiguas, o composiciones con textos del ordinario (kyrie, gloria, santo, cordero) o del propio de la misa (canto de entrada, aleluya, ofertorio, comunión, salida), y que pretenden acompañar sólo la fe católica en el espacio sacro de la liturgia y la celebración ritual. Por el contrario, los músicos del ámbito popular católico buscan mediatización, difusión y comercialización de su música porque se trata de producciones independientes de composiciones nuevas que quieren ingresar al mundo espiritual individual y comunitario fuera del espacio litúrgico e institucionalizado, en donde en rigor, compiten con la mismísima música popular, sólo que ofrecen un contenido diferente, ligado a la experiencia místico-religiosa para las personas en la vida cotidiana.

A continuación, una tabla resumen de lo mencionado anteriormente con los artistas y grupos más relevantes de cada sub-estilo, teniendo como criterio de selección la edición y publicación de más de tres discos profesionales durante su carrera musical y su alcance y difusión entre el público.

³¹ <http://www.fernandoleiva.cl>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³² <https://www.terelarrain.com>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³³ <http://www.marcelagael.com>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

SUB-ESTILO	ARTISTA O GRUPO (nº de producciones musicales)
CORAL	Coros de Schoenstatt (19) Coro Misión País (15) Coros de Carmelitas Descalzas (15) Betsaida (10) Coro del Seminario Pontificio Mayor de Santiago (4)
FOLKÓRICO	Conjunto Los Perales (15) Álex Viguera ss.cc (5) Huasos de Algarrobal (4)
POP	Cristóbal Fones SJ. (10) Fernando Leiva (9) Marco López (7) Hnos. Valdivia Gallardo (8) J. Ignacio Pacheco Sch. (5) Grupo Efesios (5) Tere Larraín (6) Marcela Gael (6) María José Bravo (4) Romina González (4) Blanca Cajales (4) Sandra Salas (3)

TABLA Nº1: ARTISTAS Y GRUPOS CON MAYOR CANTIDAD DE FONOGRAMAS PUBLICADOS POR SUB-ESTILO.

ELABORACIÓN PROPIA.

Además, se presenta un gráfico de la distribución de porcentajes de este universo, en términos de cantidad de fonogramas existentes dentro de cada sub-estilo.

Cantidad de Producciones de MPC por sub-estilo entre 1959-2019

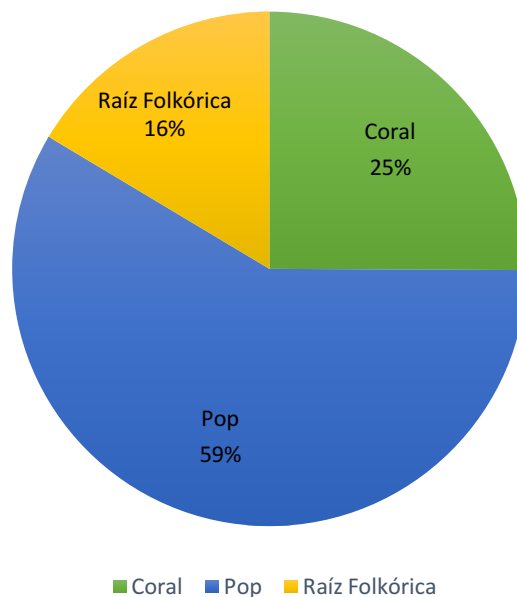


GRÁFICO Nº2: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE SEPARADAS POR SUB-ESTILO ENTRE LOS AÑOS 1959-2019. ELABORACIÓN PROPIA.

2.1.2. Mercado

En el eje del mercado hay cuatro aristas importantes: producción, ejecución, distribución y difusión.

a) Producción

En los productores se encuentran todas las personas, empresas o instituciones “que invierten capital, tecnología, mano de obra y conocimientos profesionales para transformar la creatividad del artista en un bien o servicio de consumo” (*Op. cit.*, p. 141), mayoritariamente en un CD y en menor cantidad DVD o disco digital. En la MPC chilena principalmente la labor de producción la llevan los mismos artistas de forma autogestionada e independiente, u órdenes y congregaciones religiosas que llevan adelante la producción y financiamiento de algunos proyectos, y también algunos estudios de grabación que hacen las veces de productores como Candil y Estudio Madreselva.

Candil ha grabado 41 discos de MPC y Estudio Madreselva 47, de un total de 335 producciones catalogadas. Éstos serían los estudios/productoras más fructíferos de MPC, luego de los independientes, como se mostrará más adelante. Candil Producciones es dirigido por el matrimonio de Jorge Jiménez y Andrea Fones³⁴ y mayoritariamente han grabado MPC de la vertiente pop. Suelen llegar a ellos artistas que no tienen financiamiento, y ellos invierten, producen, difunden y venden a cambio de que el artista o grupo pertenezca a la productora. Como señalan en su sitio web:

“Candil Producciones nace en Abril del 2000, inspirado por espíritu del Jubileo, y de la necesidad de promover y producir música católica en Chile.[...] Conscientes de que realizar una producción musical no es fácil, Candil tiene como uno de sus objetivos, asesorar, orientar y promover a todos esos músicos católicos con dones musicales y vocales que no se han decidido a realizar su primera grabación, poniendo a su disposición todos los servicios, (Estudio de Grabación, Músicos, Diseño e Impresión, Duplicado y Distribución), necesarios para realizar una producción musical.”³⁵

Por su parte, Estudio Madreselva nace en 1998 en casa de su dueño, Alfonso Pérez, quien graba ese mismo año junto a su maestro Fernando Carrasco, el primer disco del grupo Aranto, *Chilenías de cielo y tierra* (1998), que incluye dos misas folklóricas *Misa de Chilenía* de Carrasco y *Misa simple a Cristo Rey* de Alejandro Guarello. De ahí en adelante Madreselva fue un estudio de grabación que produjo muchos discos de música religiosa junto a LVD Producciones. Alfonso Pérez es propietario, ingeniero, músico y productor de este estudio, y su trabajo junto al músico y arreglador Luciano Valdebenito es el que buscan los artistas de MPC, sobre todo en el área de raíz folklórica por el prestigio que han construido en base a la calidad de su sonido y sus arreglos musicales. Ellos no financian ninguna producción, pero sí hay algunas fundaciones como Fundación Coudrin de los Sagrados Corazones que suele trabajar con ellos y que han sido patrocinadores del Conjunto Los Perales, entre otros.

³⁴ Candil es una empresa que nace con las primeras producciones de MPC de Cristóbal Fones y se arma entre Jorge (cuñado de Cristóbal) y Andrea (hermana de Cristóbal). Luego reciben a más artistas y comienzan la distribución de material ya existente y el financiamiento de producciones propias.

³⁵ Sitio web de Candil Producciones. Recuperado el 27 de Enero de 2019, en: <http://candilproducciones.blogspot.com>.

Dentro de la cadena, los productores son quienes fundamentalmente hacen que el máster de audio sea posteriormente multicopiado y llevado al área del consumo, obteniendo un disco como producto comerciable. Ahora bien, existen diferencias importantes que van a depender específicamente de la cantidad de dinero con que cuente el artista para realizar su producción. Según muestra el Gráfico N°2, en la MPC chilena la mayoría de las producciones son independientes, seguidas de las financiadas por instituciones religiosas, y en menor cantidad las patrocinadas por sellos e instituciones no religiosas.

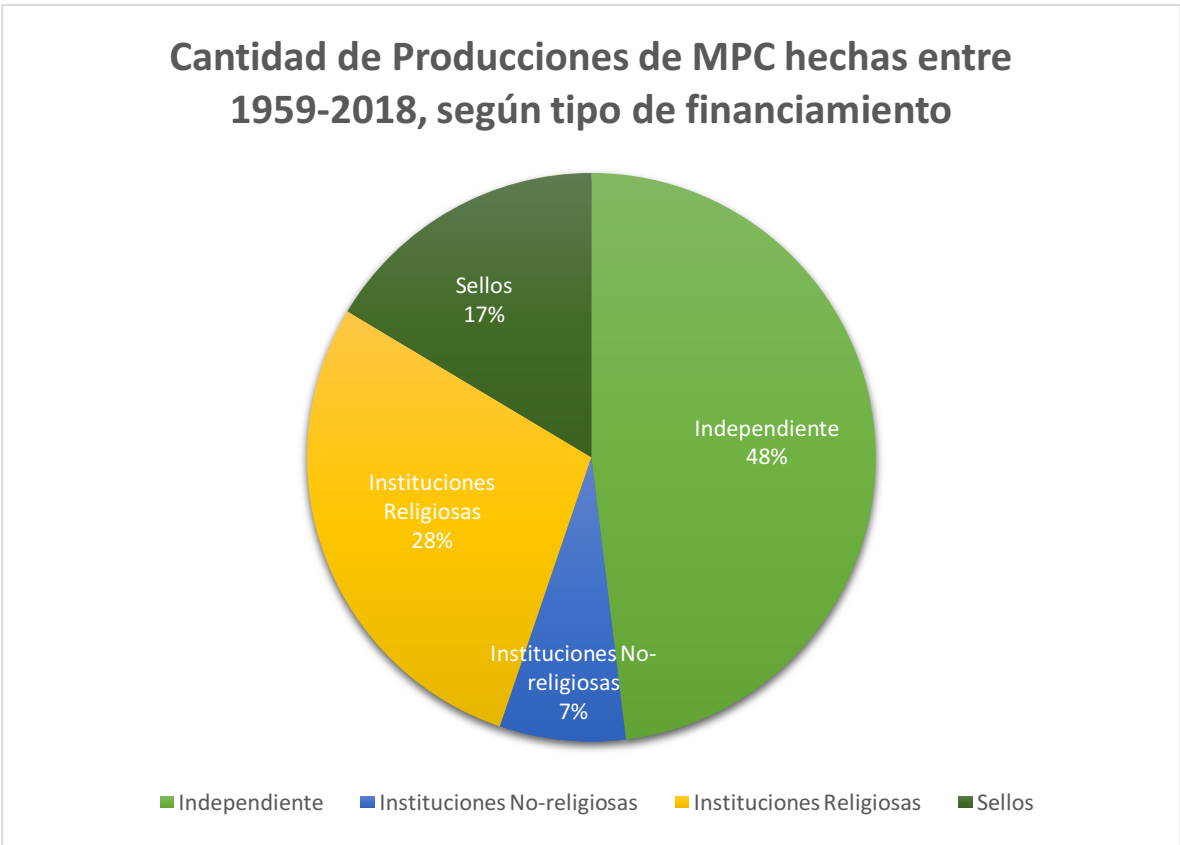


GRÁFICO N°3: CANTIDAD DE PRODUCCIONES DE MPC HECHAS EN CHILE ENTRE 1959-2018, SEGÚN TIPO DE FINANCIAMIENTO. ELABORACIÓN PROPIA.

Las producciones de MPC que logran tener a disposición una buena cantidad de dinero, envían a hacer copias a Láserdisc o TDV Chile, que son empresas fonográficas de altos estándares de calidad donde se mandan a fabricar de manera profesional los CD's de

casi toda la música chilena. Aquellos que no tienen muchos recursos económicos envían a “quemar” sus discos, rebajando los costos de manufactura o también optan por empresas como Musicpaper donde se puede enviar a hacer un mínimo de copias mucho menor que en las anteriormente mencionadas y que sólo copian desde 1000 unidades. Sobre la grabación también existen diferencias. Dependiendo del financiamiento algunos artistas o grupos musicales graban en *homestudios* o en estudios profesionales, aunque también se da que muchos graben en estos estudios caseros pero terminen los procesos de mezcla y masterización en estudios profesionales, obteniendo mejor acabado del producto sonoro.

b) Ejecución

En el sector de la ejecución están las presentaciones en vivo en todos sus formatos: conciertos, oraciones cantadas, encuentros juveniles, adoraciones, café con fé, etc. tanto a nivel nacional como a nivel comunitario. En el caso de las presentaciones en vivo, la mayoría de los escenarios nacionales son escenarios proporcionados en eventos anuales y masivos de la Iglesia institucional en donde esta música se utiliza para atraer a los participantes y amenizar momentos importantes de los encuentros. Dentro de ellos, las instancias más importantes serían la Peregrinación a Auco (Santuario de Santa Teresita de los Andes)³⁶, Caminata de la Solidaridad (Santuario San Alberto Hurtado)³⁷, Fiesta de la Resurrección en Plaza Italia³⁸ y Chile canta a la Carmelita, siendo estas dos últimas televisadas durante la década de los '90 por Canal 13. En regiones se han hecho eventos masivos en la Tortuga de Talcahuano³⁹, en Suractivo de Concepción, Casino Dreams en Temuco, Universidad Católica de La Santísima Concepción, Mall del Trébol de Concepción, Arena de Puerto Montt, etc. Por otro lado, están los escenarios comunitarios que serían encuentros en parroquias - generalmente usando el mismo templo después de terminada la misa-, salones o sedes comunitarias, casas de retiro, colegios, santuarios, monasterios y seminarios, en donde se

³⁶ <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/iglesia-catolica/mas-de-80-mil-personas-participaran-este-sabado-de-la-caminata-santa/2014-10-18/080204.html>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³⁷ <http://iglesiadesantiago.cl/arzobispado/noticias/vicaria-ambiental/vicaria-de-la-esperanza-joven/26-peregrinacion-al-santuario-de-san-alberto-hurtado/2018-08-17/113210.html>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³⁸ <http://www.iglesiadesantiago.cl/noticias/jovenes-celebraron-la-resurreccion-de-jesus-en-plaza-italia-8960.html>. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

³⁹ http://www.iglesia.cl/detalle_noticia.php?id=7821. Recuperado el 20 de Enero de 2019.

usa la MPC para acompañar motivos que ensalzan una identidad comunitaria, un carisma particular, una fiesta en torno a un ícono o símbolo de ese grupo humano en específico, por ej: Jubileo mercedario, Día de San Francisco de Asís, Comunidad Guanelliana, Renovación Carismática, aniversarios parroquiales, celebración de los 50 años de la construcción de una capilla en una población, eventos de caridad para algún miembro de la comunidad, etc.

c) Distribución

En la distribución están “los agentes que ponen a disposición del público las obras artísticas fijadas en soportes fonográficos” (*Op. cit.*, p. 144) pudiendo realizar esta actividad las mismas productoras, o también comerciantes independientes, mayoristas o minoristas. Para el caso de la MPC chilena en este lugar se encuentran empresas como Candil Producciones, que fue un sello entre los años 2000-2015 dedicado exclusivamente a la producción, distribución, difusión de música católica (litúrgica y popular) y que se mantiene a la fecha sólo como estudio de grabación; Areópago Comunicaciones que se encarga de distribución y difusión de esta música y también de cine católico-cristiano a nivel internacional; y por otro lado, Librerías San Pablo y Librerías Paulinas que mayoritariamente son quienes distribuyen a nivel mayorista los discos físicos de MPC en Santiago y en regiones. En este rubro también están los mismos artistas que distribuyen su música en la actividad de conciertos y que es donde más movimiento hay del material fonográfico.

Además de estas empresas físicas, existen las plataformas digitales como *Youtube* y *Spotify* que dan a conocer la obra artística de las producciones de MPC. Cabe mencionar aquí, que la mayoría de los artistas de MPC no tienen disponible su material en estas plataformas, sólo está presente una parte minoritaria debido principalmente a la falta de apoyo, financiamiento y la poca protección de las obras en instituciones como Registro de Propiedad Intelectual o SCD. Y aquellos que están presentes, tienen su música disponible sólo para reproducción y no para descarga. La plataforma digital que sí ha sido un gran puente de distribución en Chile y el extranjero para la MPC chilena ha sido el sitio web *PortalDisc*. En este sitio muchos de los artistas subieron su material y está disponible para descarga con medios de pago en moneda nacional, códigos de descarga (a veces regalados

o vendidos por el artista) o tarjetas de crédito internacional y sistema *Paypal*. Además *PortalDisc* creó la categoría “religiosa” dentro de su catálogo y ahí se agrupan las producciones de MPC junto con las de música religiosa de otros credos (en su mayoría evangélicas).

d) Difusión

Y por último, en el lado de la difusión están “todos aquellos que transmiten información sobre las actividades de los artistas, productores y promotores” (*Ibíd.*). En la MPC chilena este rol lo cumplen fundamentalmente las Radios Católicas, agrupadas en ARCA (Asociación de Radios Católicas de Chile), donde destaca a nivel nacional *Radio María Chile* y otras radios regionales como *Radio Regina Coeli* de Los Ángeles, *Radio Stella Maris* de Valparaíso, *Radio Encuentro* de San Felipe, *Radio UCSC* de Concepción, etc., y en menor presencia algunas radios online de iniciativa individual y comunitaria. También en difusión existen periódicos como la revista mensual *Encuentro* del Arzobispado de Santiago que en su momento tuvo una sección dedicada a la reseña y recomendación de discos de MPC y avisos de encuentros y conciertos; y por supuesto, lo más importante que es la difusión hecha en los sitios web de los mismos artistas, sus cuentas en *Instagram*, *Facebook*, *Spotify*, canales de *YouTube*, y otros sitios de comunidades, parroquias, movimientos religiosos y sus respectivas redes sociales.

Para concluir este apartado, cabe reiterar que quien realiza la inversión es mayoritariamente el artista, entregando a veces el material a sellos que le ayudan en la cadena de promoción, pero en general en la MPC predomina el artista autogestionado que traspasa todos los ámbitos del área de mercado, contratando directamente al estudio de grabación, aportando su propio capital económico o consiguiendo financiamiento con alguna institución o comunidad eclesial, llevándole discos a las librerías, bazares y parroquias, y haciendo promoción en radios y en plataformas como redes sociales.

2.1.3. Variables mediadoras del consumo musical

En el estudio de Alfaro (2015) las variables que median el consumo musical y que hacen que finalmente el consumidor opte por adquirir un producto u otro, no están incorporadas como eje en la estructura de mercado que él proponía para su investigación. No obstante en la aplicación hecha para esta tesis, se incluye en el ciclo por tratarse de una bisagra insoslayable que hace que la oferta y el mercado lleguen a ser demandados como bienes. Es decir, cualquier desviación influida por estas variables que haga que el consumidor elija otra opción, no desembocará en una demanda y en el ciclo que modifica la oferta y el mercado irrepetibles veces, o como también es posible, al no haber demanda puede terminarse la oferta.

Estas variables pueden ser de tipo cultural o cualitativo y de efecto a largo plazo, o económicas o cuantitativas y de efecto a corto plazo. Según los economistas de la cultura los bienes y servicios musicales no se pueden caracterizar sobre los supuestos de la economía clásica porque “las elecciones que realizan los consumidores culturales no dependen de apreciaciones objetivas ni pueden ser anticipadas” (*Op. cit.*, p. 147). Aquí cabe destacar la importancia de la subjetividad en la toma de decisiones que están influenciadas por la noción de que “las canciones son «bienes de experiencia»: hasta no ser escuchadas no puede determinarse la satisfacción que motivarán o, como señala la jerga económica, cuánta utilidad generarán” (*Ibid.*). Así entonces la aceptación social (los comentarios de pares, la publicidad, opiniones), los medios de comunicación, la educación artística (capital cultural, capital simbólico) y la educación religiosa (esquemas de percepción, escala de valores, carisma) son las variables culturales de mayor incidencia en la mediación del consumo musical de MPC, y que además actúan a mayor profundidad en el mercado. También así la existencia de otros estilos musicales que actúan como formas alternativas de consumo y que podrían ser más atractivos, entretenidas, más sintonizadas con la educación recibida de la persona y su forma de vivir la espiritualidad, más útiles, etc., pudiendo sustituir el consumo de MPC por otros estilos como por ejemplo música para la liturgia. Otro factor importante son las identidades comunitarias en donde la MPC ha jugado un rol esencial en su construcción, sobre todo en el reconocimiento de corrientes de pensamiento,

sonoridades, ritmos, voces, mensajes, ligados con una forma de entender el mundo, lo espiritual, el mismo arte, lo chileno, lo católico. Una canción, un disco o un artista de MPC podrá representar una u otra identidad comunitaria, haciendo que el consumidor prefiera ciertas opciones antes que otras. “La música para algunos no es mero entretenimiento sino una actividad a través de la cual participan en la vida de las comunidades a las que pertenecen” (*Op. cit.*, p. 153), pudiendo decir incluso que el vínculo entre MPC e identidad comunitaria es lo que le da estabilidad a su consumo.

Por su parte, las variables económicas como son el nivel de ingresos que tienen los consumidores, el precio de los bienes y servicios musicales, y la existencia y precios de bienes sustitutos o complementarios ejercen incidencia sobre la elección de los productos. Los chilenos han aumentado su poder adquisitivo, los aparatos tecnológicos han bajado sus precios, hay mayor contacto con los artistas y con los bienes debido a estas tecnologías, y la producción de fonogramas durante los años 2000-2010 aumentó a más del doble de lo que había en la década de los '90, lo cual también moldea el mercado aumentando la oferta, bajando los precios, o haciendo más accesibles los productos.

2.1.4. Demanda

Finalmente, el eje de la demanda está principalmente formado por los consumidores finales y las escenas comunitarias. El consumidor final puede ser radioescucha, espectador de presentaciones en vivo, comprador de discos u oyente de medios digitales. En palabras de Alfaro (2015) “en general, son los individuos que dedican una parte de su renta a acceder a las obras musicales (el producto creativo intangible)” (p. 145). Esto hace que se generen “ingresos para los artistas y los productores de manera directa (comprando los discos, asistiendo a conciertos) o indirecta (por regalías generadas y pagos de publicidad).

De acuerdo al trabajo de campo realizado, los consumidores de MPC pueden ser de tres tipos: el consumidor en vivo, el consumidor de discos, y el consumidor indirecto. El consumidor en vivo es aquel que va a las oraciones cantadas, asiste a conciertos, a eventos donde se performa la música en vivo, pero no adquiere los discos, a lo más graba algún registro en su teléfono para revivir la experiencia o cantar las canciones, pero que se sirve

de la escucha directa. El consumidor de discos es aquel que asiste menos a presentaciones en vivo pero se ocupa de comprar música en formato físico y/o digital y posee una biblioteca de MPC que escucha asiduamente en su cotidianidad, en sus espacios diarios y la utiliza como medio de conexión con lo espiritual. Y el consumidor indirecto que es aquél que no compra mucho, tampoco asiste tanto a conciertos pero que a veces escucha radio, o encuentra una canción mediante internet, o aprende alguna canción que se está cantando en su comunidad y gusta de ellas sin comprar. Obviamente los tres tipos de consumidores mencionados se mezclan entre sí, habiendo contextos económicos, culturales o simplemente de etapas del camino de fe (crisis, tensiones, negaciones, alegrías, consolaciones, meditaciones) en que un mismo individuo prioriza ser de un tipo o de otro.

Las escenas comunitarias son aquellas que consumen música pero a nivel colectivo, como serían fiestas del año litúrgico, aniversarios parroquiales, fiestas patronales, adoraciones, cafés con fe, y miles de otras escenas que consumen un tipo específico de música según sean los intereses de cada comunidad y para la ocasión especial. Por ejemplo: si se realiza un concierto de aniversario de la Renovación Carismática chilena, lo más probable es que inviten a un artista perteneciente a la Renovación Carismática, como son Marco López o Sandra Salas; ahora bien si se hace una adoración al Santísimo Sacramento después de una misa, se privilegia quizás a Cristóbal Fones que es sacerdote y puede él mismo exponer la custodia con el cuerpo de Jesús y seguir cantando y guiando la oración. También si es la fiesta de San Ignacio se invitará a María José Bravo que pertenece a esa espiritualidad, o si es fiesta de Santo Domingo a Roberto Poblete que es de la familia dominicana, etc.

A modo de resumen se presenta nuevamente el esquema del mercado de MPC en Chile (Figura N°3) pero con un mayor nivel de detalle y desglose.

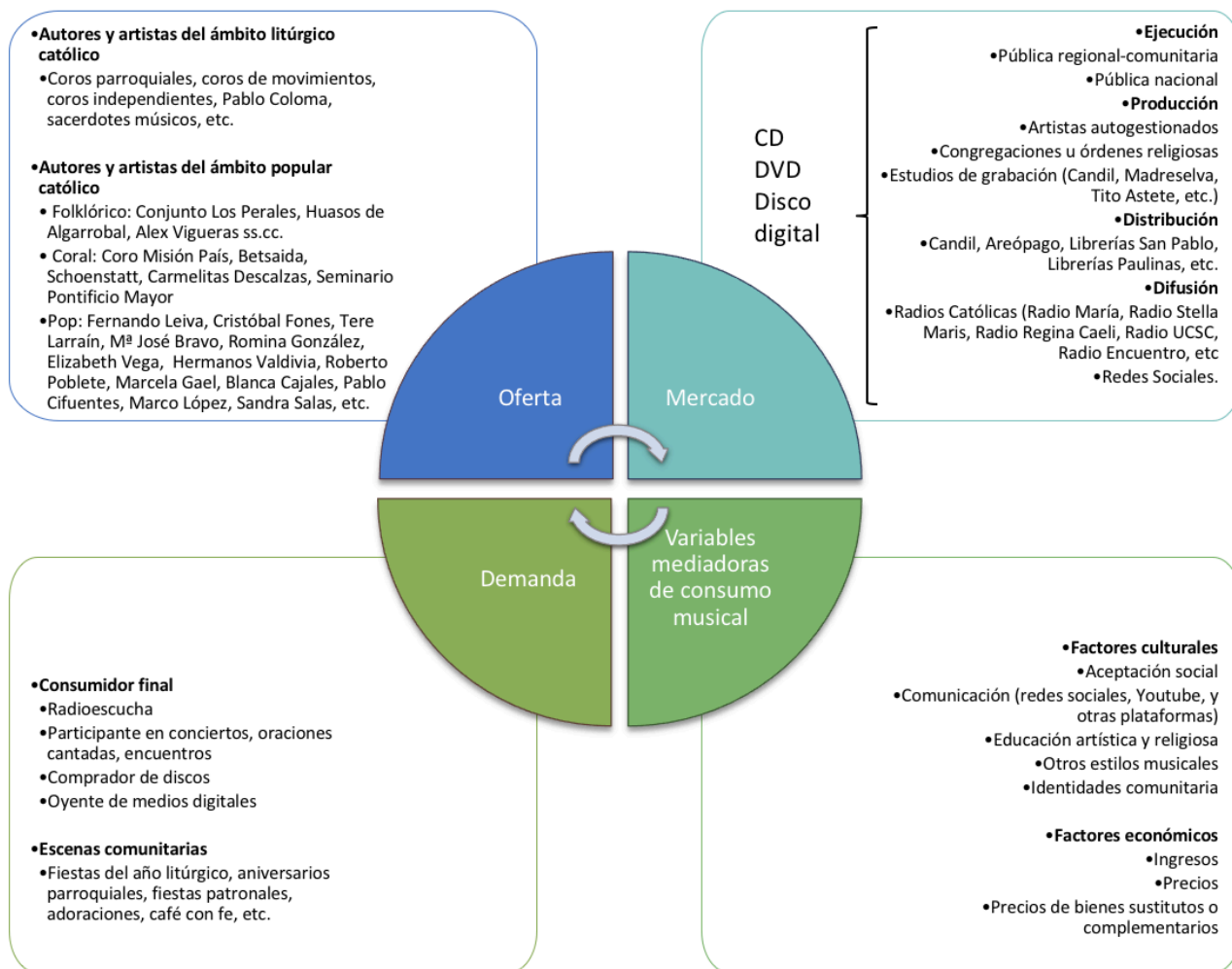


FIGURA N°4: ESTRUCTURA DEL MERCADO DE LA MPC CHILENA (VERSIÓN DETALLADA). ELABORACIÓN PROPIA.

2.2. Experiencias de escucha

Luego de haber construido un panorama de la estructura de mercado de la MPC en Chile, este subcapítulo de la investigación propone una perspectiva de casos individuales sin un afán generalizador, pero con la intención de recoger el impacto que tiene el fenómeno de la MPC sobre las personas que la escuchan, desde su testimonio y subjetividad. Es un capítulo de corte etnomusicológico, en donde se presentan extractos de entrevistas realizadas a personas oyentes/consumidoras de MPC de diferentes edades y gustos musicales. Las cuatro personas entrevistadas fueron: Paulina (21), Felipe (30), Cecilia

(46) y Yolanda (52)⁴⁰. Paulina tiene como preferencia la MPC de tipo pop; Felipe pop y coral, Cecilia folklórica y Yolanda pop y folklore.

El objetivo de este apartado es comprender qué significa la MPC para las personas que la escuchan y cómo se relaciona con la religiosidad y espiritualidad en el contexto actual. Por ello es tan importante el trabajo de campo: “el nuevo trabajo de campo nos lleva a preguntar cómo es para una persona (nosotros incluidos) hacer y conocer la música como una experiencia de vida” (Titon, 1997, p. 25). Se presenta a continuación, las diferentes experiencias de vida atravesadas por la MPC como factor común.

Además, sobre todo en el área de la música religiosa, se vuelve importante investigar “el papel que tiene la escucha como un medio para conocer y dar sentido al mundo” (García Castilla, 2017, p. 5), ya que nuevas espiritualidades y religiosidades se van conformando directa e indirectamente a través de la escucha, desde la cual median experiencias ligadas a lo trascendente que configuran una forma de conocer diferente a la epistemología lógico-visual. La música y las diferentes manifestaciones culturales del sonido representan “un espacio desde el cual cuestionar la primacía que la visión y la palabra tienen en la sociedad” (*Op. cit.* p. 13).

Como medio de levantamiento de información para este fin, se recurrió a la entrevista de tipo personal semiestructurada con preguntas abiertas, a modo de conversatorio donde sólo se intentaba poner la temática para orientar el discurso de experiencia de los auditores. Todos ellos fueron grabados en audio, de la manera menos invasiva posible, creando un clima de confianza conmigo como entrevistadora. Con todos pude compartir no sólo la conversación sino también otros aspectos de la vida misma. A través de estas entrevistas pude acceder de modo personal, nuevo e íntimo a este fenómeno de estudio, causando gran impacto en mí el testimonio de personas sensiblemente tocadas por este tipo de música y la profundidad con que ellas fueron capaces de mostrar su experiencia místico-religiosa y musical. Por ello se utilizan citas extensas, a modo de colocar la propia voz de los entrevistados en evidencia, testimoniando

⁴⁰ Paulina fue entrevistada en Junio de 2017 en su casa en Nos (San Bernardo), Felipe en Julio de 2017 en la capilla de la Vicaría de la Educación (Santiago Centro), Cecilia en Noviembre de 2018 en su casa en Codegua (VI Región) y Yolanda en Enero de 2019 en su casa en Pichidegua (VI Región).

las temáticas a tratar: los formatos de escucha, la presencia en la cotidianeidad, el paso desde la escucha de música al encuentro con Dios, los aspectos individuales frente a los comunitarios, el efecto que tiene el disco en la escucha, la performatividad, entre otros.

2.2.1. Formatos de escucha: espiritualidad y oración en lo cotidiano

“Yo me despierto y lo primero que hago es ponerme en la presencia del Señor, y si no lo puedo hacer yo, lo hace esta persona X que por medio de su talento me ayuda en esta oración diaria. También creo que en mi casa, en mi contexto de vida, en la universidad, o cuando estaba en el colegio, la música religiosa era una ayuda para poder enfrentar las diferentes situaciones que me iban pasando. He adquirido varios CDs entonces los voy colocando. Al principio mis papás no conocían mucho entonces yo iba colocándolos aquí en el living o en mi pieza e iban escuchando y empezó a ser parte de nosotros. Ahora en el auto yo le digo: “¿papá puedo poner el CD de tanto?” y el dice: “ya, bueno, ponlo” y nos vamos cantando todo el camino a la casa.” (Paulina)

“Escucho música católica en todos lados. Tengo mi ipod en el bolsillo y siempre lo ando trayendo. La música me acompaña para todos lados, o sea, yo no puedo salir sin audífonos. De hecho, hasta leo con música. Además me gusta mucho, me gustan muchos los arreglos que tienen estas canciones, y...en el gimnasio, en el metro, en la micro, en mi casa -a mi mamá también le gusta- , acá en el trabajo. Estoy todo el día escuchando. Creo que sólo cuando estoy durmiendo no escucho... [se ríe].” (Felipe)

“Al principio comencé solo escuchando música litúrgica como para entender qué cantar en misa y todo eso, pero después ya escuché música católica más popular y me di cuenta que ellos me transportan como a una paz interior, a una tranquilidad, porque muchas letras de las canciones me hacen meditar y me hacen sentir como que me estoy conectando más con Dios. A través de las letras y de las músicas me transporto a un sentimiento de mucha paz.” (Cecilia)

“A ver, en general yo no escucho música en la parroquia, la escucho en mi casa. Aprendo algunas canciones con las cuales vamos a trabajar, o sea, vamos a cantar en la misa dependiendo del tiempo litúrgico y de lo que sean las lecturas, por lo tanto, para aprendérmelas siempre ando escuchando en el...bueno, hace algún tiempo atrás era el Walkman...[explota en risa]. Se está cayendo el carnet pesado...o bueno, en el mp3 o en el teléfono y sí, ando siempre escuchando música pero no en la parroquia. De hecho, soy profesora de Educación General Básica, entonces a veces en el pendrive ando trayendo el himno del colegio y sale ¡qué se yo!, una canción de María José Bravo.” (Yolanda)

Para los entrevistados la MPC se funde en los espacios cotidianos y en los institucionales sacralizando los que son mundanos y mundanizando los sacros. Godoy (2016) postula la permanencia de lo sacro en el arte contemporáneo como una característica que responde justamente a “conservar un reducto de trascendencia” (p. 220) cuando el desencanto se instala de manera definitiva en el contexto postmoderno. Tiene que ver entonces con humanizar-se y humanizar los espacios. Buscar a Dios en todas las cosas. Conectar con lo eterno a través del mundo o conectar con el mundo a través de lo eterno.

Por otra parte, se presenta en estos testimonios el diálogo y las tensiones que existen entre la construcción histórica, conservación social y la experiencia individual (Rice, 1987). La historia personal, la historia social, la historia de la Iglesia pesan en sus discursos. Ir en el metro, en la micro, a estudiar, a trabajar, a hacer ejercicio y experimentar la música de una forma tan envolvente y omnipresente es herencia del desarrollo tecnológico de las sociedades y es una manera en la cual la música se ha perpetuado a través de los años, conservándose socialmente en formatos que permiten su masificación y ubicuidad. Como señala Talavera: “Las religiones institucionales han sabido adaptarse a las corrientes de la modernidad desde hace algunos años: los evangélicos y los católicos comprendieron que no podían ignorar el impacto que ejercen los medios de comunicación sobre el gran público, así que desde hace algún tiempo se sirven de la televisión, el cable, la radio, Internet, revistas y periódicos para sus predicaciones” (Talavera, 2009, p. 6).

En lo que refiere a la historia de las sociedades García Canclini (1990) dice que las obras de arte son un ritual que está permanentemente en huida, y “según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella” (p. 48). Para la teología católica existe lo que se denomina como *fuga saeculi*⁴¹ al estilo del monje que sale del mundo y muere a él para decir que lo único absoluto es Dios y que sólo se abraza a lo que Dios se abraza, dejando de lado las cosas mundanas. El arte es considerado por la Iglesia como una participación del misterio de la Encarnación de Cristo,

⁴¹ Rahner SJ, Karl (1992). “La mística ignaciana de la alegría del mundo” en *En el corazón de la espiritualidad ignaciana*. Cuadernos EIDES. p. 12.

el hecho más crucial de la vida de fe cristiana. Dios se deja encontrar en el mundo a través de Jesús, y así como el arte es una participación de esta “visibilidad” de Dios para los hombres, el arte pasa a ser un medio por el cual Dios deja ver algo de su infinito misterio en la obra inspirada. En cierta forma, Paulina, Felipe, Cecilia y Yolanda performan como co-autores de una obra musical inacabada, y hacen esta fuga para rehacer la MPC, interpretarla y aplicarla a sus historias personales, haciendo carne su experiencia en la vuelta al mundo, estando dentro del mundo, sin salir físicamente de éste. Su experiencia individual está mediada y en diálogo recurrente con lo social y lo histórico. Lo sacro y lo mundano aquí no se presentan como dualidades, sino que conforman un todo en un fenómeno global que no separa ninguna de las aristas en las que podemos sistematizar el análisis de lo musical.

Y es que “la música ocurre” y es “medio constitutivo de la vida social” (DeNora, 2012, p. 187), o mejor dicho “es vida social” (*Op. Cit.*, p. 188). Tía DeNora bien lo explica con el concepto de *affordance* de Gibson, aplicado a la música: “la música es un material contra el cual las cosas se moldean o se elaboran mediante la acción práctica, a veces no consciente (p. 191), por ello, la MPC habilita, o pone en marcha una nueva forma de relacionarse con la divinidad y de vivir una espiritualidad y/o religiosidad fuera de los marcos de las convenciones y de la institucionalidad, por sobre todo en la mediación que la MPC tiene a través de las tecnologías y la industria musical y sus formas de escucha. La MPC performa la vida social y la historia. El ser católico-cristiano en la actualidad viene conformado por una secuencia de habilitaciones que puso en movimiento la música en la construcción de un nuevo mundo (por ejemplo, el hombre nuevo o la nueva evangelización).

2.2.2. Encuentro con Dios a través de la música

“La música actúa y se mueve; transforma a quienes toman posesión de ella y hacen algo más con ella. A la inversa, no denota siempre la misma cosas en diferentes momentos y situaciones” (Hennion, 2012, p. 217). La música en el caso de la MPC, actúa

discomórficamente⁴² en cada ocasión y espacio, borrando las fronteras de lo sacro y lo profano y transformando a quienes en el acto de escucha, poseen esta música para sí.

“Bueno, yo me acuerdo que esa canción la escuché en 2014 y venía regresando de un retiro de inicio de año pastoral. Ese retiro fue descubrir que Dios era mucho más que lo que yo conocía o me podía imaginar. Entonces me acuerdo que estaba en la pieza, estaba tratando de poner en práctica lo que había vivido por 3 días en ese retiro. Entré a YouTube y encontré esta canción “Abandónate” y me chocó tanto la letra. Era como si Dios me hablara directamente a mí, más que cualquier canción católica -de esas antiguas que uno conoce y canta en la misa-, esta era una canción de mucha reflexión y sentía que en ese ratito de oración en que no sabía rezar, no sabía como hablarle a Dios y Él sólo me decía: “Abandónate, déjalo todo en mis manos”. Fue así esa invitación a cambiar mi estilo de vida, lo que yo pensaba, lo que yo creía, cómo yo amaba a Dios. Y de un momento a otro el “Abandónate” se transformó en ... [suspira] en la canción que ha marcado mi conversión inicial y todas las otras conversiones que se han ido acarreado a lo largo de mi historia de fe. Entonces en cada momento de dificultad, de dolor, de sufrimiento y de no entender el plan de Dios, pude comprender a través de la letra que es súper sencilla, y de la música que es tan bonita ¡y que dice tanto! que yo experimentaba paz y tranquilidad y que podía acallar todo ese movimiento que era súper extraño y desconocido para mí. Y como dije anteriormente, yo no conocía a Dios, no conocía más allá de ese Dios que nosotros encontramos litúrgicamente en la Eucaristía, no lo sentía cercano, no lo podía aterrizar a mi lado ni decir que Dios entendía todos mis sentimientos y todos mis procesos completamente humanos. Y empecé a conocer a Jesús, y que Dios se había hecho hombre a través de Él para manifestarnos su amor, entonces, ¡fue tan grande el momento en que yo sentí como que Dios me la estuviese cantando! que no tuve otra opción que responder con un “sí” -llena de miedo porque no tenía idea pa’ donde iba mi camino ni lo que me iba a conllevar ese “sí”- pero cada vez que yo he ido renovando y confirmando que ese “sí” inicial fue gracias al “Abandónate”. Y ha sido progresivo y en cada oportunidad en que yo he sufrido o he tenido momentos de poco entender la voluntad de Dios, la he escuchado y me ha dado esos momentos de paz y tranquilidad que ninguna escritura, ninguna homilía, ninguna reflexión puede entregar.” (Paulina)

Como bien narra Paulina, ella cambia su vida en un movimiento habilitado por la música. Hennion (2012) decía que “hay personas que reescriben su vida en relación con la actividad de escuchar música o después de haberla descubierto” (p. 224). La experiencia

⁴² “Discomorfosis de la música” es según Hennion (2012) el fenómeno por el cual la ejecución y la novedad ya no son tal, debido a que los oyentes escuchan a través de discos compactos. En este caso, se le dirá discomorfosis a cualquiera de las formas que impliquen la reproducción de un fonograma.

con la música y la religión -juntas y por separado- es lo que lleva hasta el punto del encuentro; del encuentro consigo mismo, con su ser espiritual, con Dios. En las comunidades católico-cristianas insertas en el contexto de mundo actual se ha vuelto central el sentir, el vivenciar, y experimentar. Talavera (2009) dice que el escenario postmoderno plantea “una revalorización de lo espiritual por encima de lo racional. Frente a la frialdad de la racionalidad instrumental se contrapone una concepción de lo religioso revestido de emoción y subjetividad”, es por eso que han tomado fuerza los movimientos pentecostales y carismáticos sobre todo en América Latina. El fenómeno de la MPC en la Iglesia Católica tiene algo de esto, porque hoy en día “ser cristiano es celebrar todo lo que nos da Dios y no tanto una fe conceptualizada ni la sumisión a un código moral, como es inculcado por organismos oficiales” (Irrarázaval, 2000), sino la vivencia de una experiencia de Dios. De un sentir encarnado en donde la MPC cumple el rol de medio y sustrato a la vez, para vivir la religiosidad católica hoy. Y es en el encuentro consigo mismo, con la interioridad, y también en el encuentro con otros donde sucede esta vivencia músico-espiritual. El testimonio de Paulina recoge la esfera individual. Para ella, esta música se presenta como medio de encuentro con Dios, pero también con su propio sentir y le sirve como herramienta de discernimiento y compañía en el contexto agitado de vida cotidiana. Expresa además su interioridad y busca la voluntad de Dios aunándose con su proceso volitivo y psicoemocional a través de la escucha de MPC que funciona como medio. Tal como lo dice Talavera (2009) transitamos hacia “una identificación religiosa más fluida, más fugaz y más inestable, donde cada individuo busca e identifica su propia vía espiritual.” En este caso, a través de la música, una persona se conecta con Dios y toma decisiones para su vida.

“Por el lado más profundo, la música popular católica acompaña mis procesos -como te decía-, me da la posibilidad de hacer oración también, pero desde un punto de vista superficial, me da algo que hacer. O sea, por ejemplo si hay una canción que me gusta y que yo creo que podríamos cantarla en una misa, busco una manera de que el coro se la aprenda de una forma que suene para coro, de repente desarmo las canciones en mi mente, las vuelvo a construir musicalmente...eh...me da mucho tiempo de ocio. Rellena ese espacio libre.” (Felipe)

En este testimonio Felipe recoge lo personal y lo comunitario; lo institucional y lo cotidiano. Igual que para Paulina es una herramienta de oración, pero sin detenerse tanto en ello, Felipe habla de la función de ocio que cumple esta música para él, lo que en su espacio cotidiano lo desafía al aprendizaje de canciones, arreglos y a la utilización de éstas como repertorio coral que posteriormente incluye en su trabajo pastoral como miembro de un coro de parroquia. La música le sirve en su esfera personal, pero también para hacer comunidad. Y es que “la música -en y mediante su modo de ejecución y apropiación- “performa” la vida social, en el sentido de que constituye un recurso para la producción de vida social” (DeNora, 2012, p. 198). Sumado a esto, le funciona como pasatiempo pero involucrando de igual forma el espacio institucional. “En la globalización moderna y posmoderna cambia la función de la religión; esta, en vez de ser integrativa y fundacional, pasa a ser un recurso cultural y sincrético para resolver necesidades puntuales.” (Irrarrázaval, 2000, p. 6), por eso todo está mezclado y las categorías duales y dicotómicas se desdibujan desde la necesidad.

También salta a la vista algo que se mencionó al inicio de la investigación que es que la MPC no ha sido compuesta para la misa, pero en este testimonio se evidencia que él la desarma y reconstruye dándole un uso dentro de la liturgia⁴³.

Por otro lado, volviendo al tópico sobre la habilitación o *affordance* es necesario entrar en aquello donde la MPC con sus gestos logra señalar, significar o habilitar otras cosas diferentes a la misma música, en este caso, la conexión con lo espiritual, o con Dios. “El carácter gestual de la música es lo que habilita otras cosas” (DeNora, 2012, p. 195).

“La conexión con Dios yo creo que la siento más fuerte cuando escucho las canciones. Cuando las estoy aprendiendo, como es una lucha con mis dificultades, ahí no siento tanto la presencia de Dios, pero cuando escucho sí, ¡y fuerte! Y me dejan generalmente pensando, o meditando si es más profundo el asunto. Me conecta con Dios principalmente el texto, luego está la voz o las voces, los acompañamientos -como antes decía las cuerdas, aunque ahora me he dado cuenta que me gustan también los bronces-, y no tanto la interpretación, porque hay gente que interpreta muy bien pero no

⁴³ En un testimonio anterior de Cecilia también se mencionaba la escucha de MPC para fines litúrgicos. Véase p. 69.

me llega. Me gusta más bien el tipo cantautor, así con la guitarra de palo y la voz. [...] A ver...[dubitativa] ¿cómo Dios me habla a través de la música?...[pausa] Mira, ¡es que eso se siente! No sé si es posible explicar. Pero... [pausa] a ver cuando hay cuerdas, esos sonidos raspados, agudos, ¡ah...! [suspira, muy emocionada], me da como...como alegría! Como que mi ser se va a abrir, va a estar atento, a escuchar lo que venga. No sé, no lo puedo explicar mejor. Esto está mejor que ir al psicólogo. [Risas]" (Yolanda)

En el caso particular de Yolanda, ella logra identificar gestos musicales en la escucha de los textos, de los timbres de voz y de instrumentos. Es capaz también de reconocer ciertos timbres que le habilitan más que otros: las voces al estilo cantautor, con acompañamientos de guitarra acústica “de palo”, las cuerdas y los bronces. Para ella esas son las sonoridades que actúan gestualmente, posibilitando la conexión con Dios. Además, esta habilitación permite una segunda escucha, que invita a participar, donde “se abre el corazón, literalmente el pecho, y la tranquilidad te hace querer rezar, leer la Palabra, acercarte más a Dios” (Hirschkind, 2006, p. 13). Esto es importante porque la escucha pasa a ser performativa, pues sumerge a la persona entera en una experiencia que conecta y que provoca cambios:

“Mi disposición como escucha me pone en resonancia con la música, lo que escucho me moldea, me hace vibrar por simpatía y mi cuerpo se conforma a eso que escucha para vibrar mejor. No soy sólo un centro receptivo y mi oído, a la escucha, vibra a su vez.” (Villegas, 2012, p. 162).

Los oyentes experimentan en sus cuerpos aquello que relatan de la experiencia de escucha musical y de la experiencia místico-espiritual. Esta música los coloca en posición de objetos/sujetos de la escucha: están escuchando MPC, y a la vez a ellos mismos.

“Se me vino un recuerdo de una vez que escuché esta canción y recuerdo haberme remontado y transportado mentalmente a un ambiente de tranquilidad, un ambiente físico, como en medio de la naturaleza, con toda la creación ahí, y con un viento que sopla súper fuerte. Entonces Dios a través de esa fuerza y de esa intensidad que está muy presente en la melodía de la canción -sobre todo en el coro-, me da a mí esa tranquilidad porque siento que es la fuerza de Dios la que me está hablando. Es la melodía de la canción que tiene algo muy particular... al menos yo nunca había escuchado una melodía así [...]. Tiene una intensidad que se le entrega a la canción durante

los minutos que tiene que durar, y acompañando esa letra que -como te dije- es sencilla pero que dice mucho. Pero el potencial más fuerte es la melodía que entrega. Yo creo que a mí en esos elementos, todas las veces que la he escuchado, ha sido Dios que se manifiesta a través de esa intensidad y esa fuerza, como el viento que sopla súper fuerte y simplemente te deja anonadado y te deja esa tranquilidad y esa paz que se busca. [...] Cuando te hablo de intensidad es como si Dios me estuviera remeciendo la vida, para transformarla. Es esa voz fuerte donde uno queda como...[hace una pausa y pone cara de suspenso] uno queda como calladito, no te sale el habla. A eso voy. Y de esa intensidad fuerte vuelvo a la tranquilidad, y cuando ya va terminando la canción, el corazón se va serenando. Esa montaña rusa que surge en la canción cuando va recién avanzando y recién subiendo la canción, es muy distinto después de la vuelta que da, después del coro, y cuando termina completamente la canción. Es como yo que vengo con todas mis dudas, con todas mis inquietudes, con toda mi intranquilidad, asumiendo lo que me está ocurriendo y de repente subo y encuentro a Dios fuerte, y está ese viento que me dejó loca, que me anonadó completamente, me dejó sin habla, y luego bajo y ya no hay miedo, ya no hay angustia, no hay intranquilidad...como que tengo la certeza de que tengo que confiarlo todo. A eso voy con lo de la intensidad que quería explicarte antes. Son las intensidades de la canción que te llevan, igual que en la vida.” (Paulina)

Ahora en el caso de Paulina, esos gestos musicales habilitadores son principalmente las intensidades o matices dinámicos que tiene su canción favorita de MPC. Hace una analogía muy interesante de cómo ella interpreta su vida y una verdadera escena de diálogo y encuentro con Dios a partir de estas intensidades presentes en la canción. A la vez, las dinámicas le proporcionan una forma de lectura de esa experiencia religiosa, pero en clave musical. Hay analogías con fuerzas de la naturaleza e imágenes que hacen cruces sinestésicos de su experiencia mística y también sonora con lo visual, con lo táctil y lo sensorial. Eso sucede porque los elementos retóricos y estilísticos del sonido y la performance, como el tono de voz, la modulación de los afectos, las estructuras rítmicas, etc., son importantes para los oyentes. “La respuesta a esas cualidades no son intelectuales o cognitivas sino que dan forma a expresiones faciales, cambios posturales, gestos con las manos e incluso cambios en la respiración.” (Hirschkind, 2006, p. 13).

“Pienso que es la unión que se logra entre sonidos, melodías, intensidades, y todo formando un conjunto de sensaciones hermosas dentro de uno... [pausa]... es como que fuera un lenguaje que no necesita palabras ni escrituras. Es por ejemplo, un sentir algo que recorre todo el cuerpo, desde

la piel cuando se eriza al oír un sonido bonito o bello, el corazón que se acelera cuando hay una intensidad diferente, la respiración que se calma cuando se está meditando o algo, o se agita cuando se siente la presencia de Dios en toda esta armonía...[pensativa]...es como si cada instrumento, cada pieza musical, sonido o tiempo, ocupara un lugar en su sitio exacto, en el lugar preciso, en el momento adecuado.” (Cecilia)

Por otra parte, el testimonio de Cecilia es unificador. A ella le gusta la MPC de vertiente folklórica, en su mayoría piezas instrumentales. Al relatar su experiencia de escucha de estas músicas, ella identifica el “todo musical” como habilitante de esa conexión mística. Dice que es la integración entre sonido, melodía, intensidad, armonía, tiempo. Su relato explica vívidamente aquello que siente, incluso sin necesidad de palabras. “La música se concibe como recurso para hacer, pensar, sentir “otras cosas”: y ese recurso se vuelve posible gracias a la capacidad que tiene la música de ser oída/percibida como algo que con sus gestos señala esas cosas” (DeNora, 2012, p. 196-197). A diferencia de los dos relatos anteriores, aquí no hay predominancia de un elemento musical frente a otro, pero sí un equilibrio entre ellos que le permite tener su encuentro espiritual, es decir, la MPC es un recurso para hacer, pensar y sentir cosas espirituales y/o religiosas, porque la música tiene gestos que habilitan esta dimensión.

Finalmente, se presenta un ejercicio interesante que hace Paulina al imaginarse como sería su canción favorita de MPC en condiciones diferentes a la grabación que ella conoce.

“En el caso de que la canción la hubiera cantado un hombre, no sé, no la imagino. A lo mejor no habría causado el mismo impacto porque no sé...era como encontrar un par, un igual -hablando del género-, porque ella es mujer, yo también soy mujer, entonces encontré esa similitud, por así decirlo, entre la persona que canta y la persona que escucha. Me fue cercana. No venía de un padre, ni de un hermano, ni de un obispo, ni de ningún ser eclesialmente hablando de género masculino. Entonces fue muy cercana, muy humana. Tampoco hubiese sido lo mismo si hubiera tocado una orquesta. Yo creo que la elección de los instrumentos: la guitarra eléctrica, la guitarra electroacústica, el bajo, la percusión, todo va en esta intensidad en la que te hablaba. Todo es como de a poquito. Primero es la guitarra electroacústica con la guitarra eléctrica, después en el coro agregamos lo demás, entonces es de a poco. [...] Es importante la elección de los instrumentos y el cómo están siendo tocados, la interpretación. La intención propia que le entrega

el músico a la guitarra, porque también podría tocarla con otro sentimiento. Va en la intencionalidad de que la persona que está tocando está poniendo una intencionalidad porque quiere transmitir un mensaje. Va muy ligado con eso.

Y lo de la melodía, básicamente puedo decir que no es una canción que al oído sea molesta. Me pasa que las voces o los tonos de voces que ocupan unas personas para cantar, o te son molestas, muy bajas, muy agudas, o no están en tu tono, no las puedes alcanzar, como que no las entiendes, no te son familiares. Lo que te decía antes. Si a lo mejor mi primer acercamiento con Dios hubiese sido una canción del padre Cristóbal Fones, yo no sé si me hubiese identificado tanto, porque uno inmediatamente asocia: es el padre, un sacerdote. Pero era una persona, mujer, laica. No era ni la hermana Glenda, ni nadie así. Cuando yo entré a la iglesia, yo conocía lo tradicional y lo clásico: las religiosas, los sacerdotes, pero no conocía la música de las personas "normales", así que no tienen consagración a Dios mediante votos, sino una persona igual que yo: una persona humilde, laica, que era humana, que estaba sólo entregando su servicio, su voz y su don a la evangelización a la iglesia a través de la música. Yo me sentí identificada cuando la escuché y cuando empecé a escuchar las demás canciones, fue muy familiar, muy cercana." (Paulina)

Aquí aparecen otras categorías gestuales y habilitantes de experiencias religiosas: el género de la voz, la instrumentación, la interpretación, el registro de la voz que canta. El género y el registro de la voz se presentan como elementos musicales que interpelan al oyente, en este caso, provocando un reconocimiento en el otro. La escucha de la voz funciona como "corporalidad descorporizada" que genera la imagen de otro como un semejante con el cual se identifica. La escucha individual-privada de los discos de MPC, mediada por la tecnología es una escucha acusmática⁴⁴, como forma descorporizada de una voz que sin embargo materializa la otredad. El género de la voz cantante va ligado a su testimonio y a su interpretación, que se hacen creíbles para el oyente por el hecho de ser femeninos "al igual que ella". También el registro de la voz en un rango de notas semejante al que Paulina puede cantar, habilita en ella una apertura y docilidad especial frente al mensaje que significa a partir de su escucha.

⁴⁴ "Acusmático dice Larousse: Nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso. Del maestro, disimulado a sus ojos, sólo llegaba la voz a sus discípulos. [...] Hace tiempo ese dispositivo fue una cortina. Hoy la radio, y la cadena de reproducción, nos vuelven a colocar, como modernos oyentes de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar" (Schaeffer, 2003, p. 56).

Asimismo, la instrumentación y la interpretación son elementos que se nombran en la entrevista y responden a elementos retórico-performáticos utilizados musicalmente para causar movimiento en el receptor. Las intensidades que para el auditor son importantes, van estrechamente ligados con la suma y resta de instrumentos musicales en las distintas secciones de la canción mencionada. A su vez los timbres también juegan con ello, y la interpretación de estos instrumentos en la performance de la grabación, funcionan como gestos habilitantes de experiencias religiosas.

2.2.3. “Hacer Iglesia” a través de la música

Tradicionalmente el término Iglesia se usa para referirse a la institución religiosa, al templo físico donde se llevan a cabo las prácticas relacionadas con un credo oficializado. Ahora bien, también dentro de la teología pastoral católica se llama Iglesia a las personas bautizadas que aceptan en sus vidas la fe en Jesucristo como Dios y hacen comunidad. Llama la atención que ambos jóvenes entrevistados entienden Iglesia de esta última forma, que es quizás la más progresista de las acepciones.

“La MPC abre esa instancia que en la cotidianidad no está abierta, [...] ayuda a poder hacer Iglesia, nos ayuda, es nuestra herramienta. Es la carta que tenemos bajo la manga en caso de no ser capaces de transmitir a Cristo. Muchas veces los conocimientos doctrinales o pastorales no llena a las personas. Es como que uno va a la Iglesia, va a misa, y la persona que no cree no va a entender, pero a lo mejor necesita eso chiquitito que le dé en el clavo, que le llegue justo ahí [se apunta al corazón]. Y la gente llega a la Iglesia muchas veces por la música. Por esta música en especial.” (Paulina)

“Hacer iglesia” es una expresión que se utiliza en el mundo pastoral. Significa hacer vínculos, reunirse, edificar, congregarse en torno a Dios, en un ambiente de paz, cordialidad y amor. Asimismo, la evangelización de la que habla Paulina no es la evangelización que impone doctrina, sino la que habla del Evangelio de Jesús, cuyo mensaje central es el amor y el perdón. Para ella, la MPC surge como herramienta propiciadora de encuentro para “hacer iglesia”, entendiéndose de esto, que la Iglesia no es una unidad acabada, ni que viene previamente hecha, resuelta, definida. También la MPC es medio para acercar a las personas que no adhieren a esta fe doctrinal ni comprenden sus dogmas. “La dispersión de

la religiosidad actual testimonia una nueva manera de ser religioso, una religiosidad que se ampara en lo "vivido religioso-subjetivo" más que en una expresión doctrinal y ritual de una fe institucionalizada" (Talavera, 2009, p. 8). Quizás sea lo sensible y sensitivo de la música lo que logra tocar y conmover a las personas mucho más fuertemente que la palabra hablada, el sermón o la doctrina.

"Viéndolo desde un punto de vista de Iglesia como grupo humano que se reúne, siento que la MPC hace que nos movamos al mismo ritmo. [Él mismo se detiene y contrapregunta] ¿Pero tú te refieres como a la institucionalidad de la Iglesia? [Yo contesto: como tú lo quieras ver, cuando yo digo la Iglesia, ahí vale tu interpretación de ella] [Él se sorprende y ríe diciendo: ¡wow!] Es que no siento realmente una conexión con la Iglesia más que...[pausa]...más que con la Iglesia, siento que la música me ayuda a conectarme con mi espiritualidad cristiana. Independiente de la Iglesia como institución, lo que la Iglesia nos pide, el año que estamos viviendo, el tiempo litúrgico, etc. Nos hace no olvidar que somos cristianos antes de la misa y después de la misa, que somos cristianos antes de acostarnos, en la micro, en el metro, en el gimnasio, donde sea." (Felipe)

En el momento en que Felipe se detiene para preguntar a qué apunta la pregunta sobre la Iglesia se conectan los testimonios, pues no hay una sola forma de entender la iglesia. Irarrázaval (2000) postula que es necesario dialogar permanentemente entre la experiencia religiosa y la teología, la cual se ha quedado muda frente a los cambios que han ocurrido especialmente en América Latina con fenómenos como el mestizaje, lo afro, la perspectiva de género, el escenario postmoderno. Una de sus respuestas de reelaboración teológica apuntan a la necesidad de redimensionar lo ecuménico (p. 7), que es en cierta forma lo que evidencia Felipe. La música lo ayuda a vincularse con su espiritualidad cristiana. Se trata de un posicionamiento que va más allá de lo católico, de lo institucional. Es lo espiritual en su sentido más ancho. Es más, la escucha de MPC para los auditores y consumidores funciona como nexo con lo espiritual aún cuando se está de alguna forma fuera de la Iglesia, entendida como religión y como institución. En las diferentes situaciones de la vida y momentos de la escucha, la música va significando diferentes cosas para los oyentes.

“En este tiempo ha sido súper importante la música popular católica porque estuve viviendo un proceso de vida donde estuve un poco alejado de la Iglesia, sin embargo nunca estuve ni me sentí alejado de Dios, y eso fue gracias a la música. Porque esta música no la escuchas sólo porque es bonita, sino porque te provoca una sensación de paz. Es como una oración constante, de estar en diálogo con Dios. Y bueno llegan momentos en que todo lo que tú no puedes decir con palabras finalmente terminas expresándolo con tu canto espiritual, utilizando palabras de alguien más, o con el sólo hecho de poder decirlas con tu propia voz, de poder apoyar a alguien más [...], es impresionante lo potente que es el mensaje que tú estás diciendo si lo dices cantando. Es como si llegara más profundo, es como si la música fuera capaz de penetrar más capas del alma que solamente hablando.” (Felipe)

En este tema sobre el “hacer Iglesia”, también aparece como categoría emergente de análisis el valor que la MPC ha tenido en su rol pedagógico. Es decir, la música religiosa (litúrgica y no) funciona como escuela para los oyentes y asimismo abre instancias de encuentro al ser compartida, como por ejemplo, cantar en comunidades, coros, conjuntos, componer, etc. Socialmente la música hace escuela.

“La misión inicial de escuchar música católica fue por la necesidad de aprender cantos de misa para poder ponernos al servicio de nuestra comunidad. A medida que avanzaba esta etapa, la misión fue la de transmitir a los demás todo eso que estábamos aprendiendo. Nosotros empezamos a aprender a través del repertorio. Posteriormente ya comencé con un tema más meditativo, donde le fui poniendo atención no sólo a los cantos litúrgicos sino que también a la música católica más popular. Ahí comencé a entender que hay cantos muy bonitos, que traen mensajes muy lindos, muy reflexivos, y que transmiten muchos sentimientos que uno al oírlas te hace sentir bien.” (Cecilia)

“La primera vez que escucho un tema, obviamente no me lo sé como para cantarlo pero las demás veces, generalmente estoy cantando [se ríe]. La verdad es que muy pocas veces uso la música popular católica como oración, pero sí puedo usarlo para acompañar un momento de oración, pero a mí me gusta cantar con los intérpretes. Entonces acompaño con el canto...¡lo descanto! [se ríe mucho] Puedo hacerle unas voces, muy malas pero igual. Y así me voy aprendiendo los temas y luego doy una interpretación propia de ellos para cantarlos después en mi coro y mi comunidad.” (Yolanda)

Para Cecilia y Yolanda, la MPC cumple un rol pedagógico. Ellas aprenden canciones para luego cantarlas con sus coros y sus comunidades. Les ayuda a “hacer iglesia”, a tener este momento de encuentro y de experiencia comunitaria en lo humano y lo divino a partir de la interpretación de música religiosa. El uso dado a la MPC es generalmente individual, privado y meditativo. Pero también logra pasar a un nivel colectivo o público, en donde después de meditar, cantar personalmente y aprender, se comunica a otros y logra servir de aprendizaje y herramienta para sus grupos pastorales.

“Yo creo que aparte de poderme ayudar, ha sido una herramienta para yo también abrirme a estos espacios. Antes de conocer la música católica yo no participaba en ningún coro ni nada por el estilo, y de repente conocí a una cantante de música católica y ella me ayudó y me enseñó a tocar guitarra. Yo no sabía, no entendía, y la conocí en un contexto de iglesia y entonces ella me ayudó a que yo también pudiera “hacer iglesia” con este ministerio. Ahí fui aprendiendo, fue un camino largo, y yo creo que me queda mucho más por aprender, pero es algo que tú lo ves de afuera pero empieza a ser propio. Te enseña. Le enseña a la persona a decir: “Yo también lo puedo hacer”, si es que Dios te ha dado el talento para hacerlo.” (Paulina)

Como fenómeno mediado por la industria musical, la MPC actúa discomórficamente en los receptores, quienes a su vez, creando situaciones especiales y diferentes de escucha de lo religioso, moldean su estilo, su formato de difusión y su propósito. Los consumidores-receptores de MPC funcionan como melómanos que ligan su experiencia musical a una conexión con lo sublime, orientando sus vidas en relación a lo que la música les permite hacer, crear, sentir y pensar. El disco se usa como una forma de relajación piadosa, similar a la lectura de la Biblia, como una práctica que calma la mente y el cuerpo mientras fortalece el alma (Hirschkind, 2006, p. 68). Mucha gente escucha los discos de MPC como entretenimiento, como si fuera música popular, mientras hacen otras cosas como viajar, manejar, trabajar, etc. (*Ibíd.*). La MPC se vuelve compañía constante en el día a día. Para aquellos que trabajan, la escucha de esta música ayuda a conseguir un estado de cercanía con Dios y permite mantenerse en calma y relajado frente al ajetreo cotidiano. (*Op. cit.*, p. 72). De esta forma, contribuye a constituir y conformar nuevas formas de relacionarse con

la divinidad, y de vivir una espiritualidad y/o religiosidad fuera de los marcos de las convenciones y de la institucionalidad. El lugar sagrado, el rito, el espacio y el tiempo se traslocan y transforman en el acto de entrega en la escucha performativa.

Hay una performance de la escucha que mueve, interactúa, modifica, transforma e influye omnidireccionalmente la misma MPC y toda la cadena de actores en la red donde la música cobra sentido y acontece. La escucha performativa de este género se da mayoritariamente fuera de la institucionalidad de la Iglesia Católica (no es música litúrgica), es música que suena como música popular pero tiene un contenido religioso que ayuda a “ser Iglesia fuera de la misma Iglesia”. Las personas se sienten vinculadas con algo más profundo y trascendental (espiritualidad), dentro de su cotidianidad. A través de la MPC y de sus características de producción y recepción se trabajan ciertas nociones de espacialidad, ubicuidad de la oración, modos de ser cristiano en el mundo, de vincularse con los demás, y de llevar el plano espiritual y religioso dentro de actividades cotidianas en las cuales la música religiosa nunca estuvo pensada.

CAPÍTULO III: “Creo en Dios que canta y que la vida hace cantar”. Sonoridades de la MPC como vehículo de identidad y memoria

3.1. Contextualización

Aventurándonos y recapitulando la delimitación que hemos hecho de un término que es nuevo, la MPC en Chile -como se dijo anteriormente- podría definirse como una música generalmente mediatizada (grabada en algún soporte o fonograma); que tiene texto de contenido religioso (bíblico, literatura religiosa, vida de santos o cristianos ejemplares, testimonial, vivencial, etc.); y como una música religiosa que no necesariamente está hecha para la liturgia (no es la finalidad). Revisando la discografía producida en Chile, en concreto, se identificaron tres subestilos: el pop, el de raíz folklórica, y el formato coral.

En la MPC hay ciertas coincidencias en los repertorios escogidos como favoritos por la gente. A través de redes sociales⁴⁵ se preguntó a personas que frecuentan el medio de la música religiosa popular qué canción considera como la canción popular católica más emblemática y que mejor podría representar al género en los últimos cuarenta años, considerando el período post-conciliar. Las respuestas fueron variadas pero se repetían títulos como: “Peregrino de Emaús” (1962), “La oración” (1962), “Tres cosas tiene el amor” (2001), y “Envíanos, Señor” (2001). Llama la atención que dos de estas canciones (“Peregrino de Emaús” y “La oración”) sean repertorio de los años 1960-1970, canciones de Los Perales, conjunto decisivo en la renovación del patrimonio musical post-conciliar a través de folklore religioso en la época; y que otras dos (“Tres cosas tiene el amor” y “Envíanos, Señor”) sean del 1990-2000, ambas canciones de Fernando Leiva, gran exponente de la MPC actual, en el estilo canción pop.

⁴⁵ Pregunta hecha durante el mes de Noviembre de 2017 a través de *Facebook* y *Whatsapp* a un total de 40 personas que son auditores frecuentes de música popular católica, a compositores del género, fans, y participantes de entidades de la Iglesia Católica.

A pesar de tener diferentes intérpretes, en distintos géneros musicales y con letras que varían entre el verso y la prosa, el hilo conductor entre estas cuatro canciones está dado por el autor del texto: todas son letras del padre Esteban Gumucio, sacerdote de los Sagrados Corazones. Todas tienen un contenido comprometido con la Iglesia, son textos apelativos, y hablan de una Iglesia orante y misionera. El factor común es entonces, el vínculo con la figura de Gumucio, hombre sobresaliente en el revolucionado contexto postconciliar y de Dictadura Militar a través de la lucha por la justicia y la opción por los pobres. Esto inmediatamente liga el discurso de las canciones, aunque en algunas de forma sutil y soslayada, con un discurso de “Iglesia, Pueblo de Dios” y de la Teología de la Liberación, tan impregnado en el actuar de la Iglesia Católica Chilena de los sesenta y setenta.

A partir de las respuestas dadas por la gente y del marco contextual expuesto, se evidencia la preferencia por este tipo de textos y composiciones reminiscentes de los revolucionados años '60 y '70. En este capítulo, mediante el ejemplo de “Paz Armada”, se analiza qué sucede con estas luces de añoranza y trozos evocadores de memoria presentes en la MPC actual.

Ahora bien, este análisis tiene que ver con el impulso creativo, las decisiones estéticas y con la recepción de una música que hacen personas concretas, y por ello, se opta por “una concepción de análisis que sea autorreflexivo acerca de sus métodos y objetivos, que sea táctico en vez de absoluto, menos interesado en describir o legitimar que en comprender cómo la música funciona y por qué a la gente le importa” (Walser en Moore, 2008, p. 38). Por esta razón se escoge una metodología de análisis intertextual, considerando la definición de González (2016) que propone que la canción popular surge como una interrelación de un racimo de textos en los que la canción adquiere sentido: texto literario, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo (p. 11).

“[...] Estos textos surgen a lo largo de la propia historia de la canción como una concatenación de momentos diversos: del que escribe la letra, del que concibe la música, del que realiza el arreglo, del que la canta, del que la mezcla, del que la

escucha, del que la reinterpreta y versiona, del que la re-escucha, y del que la estudia." (*Ibid.*).

En base a ello se propone realizar un análisis de actores y momentos forjadores de sentido en la canción escogida, a través de fuentes que son, en su mayoría, fuentes escritas bibliográficas, y fuentes orales. No obstante, esto se suma a algunos vínculos con fuentes visuales y con mi experiencia como investigadora participante.

3.2. Análisis de “Paz Armada” desde actores y momentos forjadores de sentido

3.2.1. La canción

La canción escogida para este análisis, es “Paz Armada” de Cristóbal Fones Claro, sacerdote jesuita chileno.

Cristóbal Fones nació en Santiago de Chile en 1975. Estudió en el Colegio San Ignacio El Bosque, obra de la Compañía de Jesús, donde recibió una formación orientada al servicio de los más necesitados. Ingresó al noviciado jesuita en 1994 mientras estudiaba sociología en la Universidad Católica. Su primera producción musical *Te contemplo en el mundo* es del año 1996, la cual tuvo excelente acogida y evidenció una necesidad de hacer más accesible la música católica en Chile. Por ello, en 1997 graba una segunda producción de mayor difusión titulada *En Él solo la esperanza*.

En 1999 registra *Padre te canto*, con algunas composiciones propias. En 2001 graba la *Misa Ülkantun*, la primera misa en lengua indígena de Chile, fruto de su trabajo misionero en Tirúa. En 2002 compone una misa llamada *La mesa de todos* y participa en conciertos, encuentros y otras producciones de música cristiana. En 2004 edita una antología con sus canciones religiosas llamada *Consagrados a Ti*, y en 2005 participa en *Un fuego que enciende otros fuegos*, el disco homenaje para el Padre Alberto Hurtado.

Cristóbal Fones parte al extranjero a estudiar Teología litúrgica en Washington, y Música moderna en Boston. En el año 2008 graba nuevas composiciones en el disco *Tejido a tierra*, que recoge textos de diversos autores contemporáneos. Desde su regreso a Chile ha colaborado en varias producciones discográficas, ha compuesto canciones para colegios

y congregaciones religiosas, sin dejar de participar en diversos encuentros de oración y canto.

En 2014 graba *Ite inflammate omnia*, un nuevo disco con composiciones jesuitas de diferentes partes del mundo y comienza la dirección de coros juveniles masivos en diferentes partes del país. El 2016 interpreta como solista el disco *Tú, mi hermano* que recopila canciones compuestas a partir de textos de Esteban Gumucio. En 2017 lanza *Küme Mongen*, un disco “para una ecología integral”, inspirado en antiguas melodías compuestas por él, y revisitadas por elementos de la naturaleza y sonidos del mundo⁴⁶.

La canción “Paz Armada” pertenece a la producción *Tejido a tierra* de 2008, que el compositor edita con Oregon Catholic Press (OCP), gran compañía estadounidense que publica material litúrgico y pastoral para la Iglesia Católica. Está enmarcada en el género de MPC, en la vertiente de música popular con raíz folklórica.

FICHA DE LA CANCIÓN	
Título	Paz Armada
Compositor	Cristóbal Fones
Disco	Tejido a tierra: canto creyente desde las entrañas
Año de publicación	2008
Duración	02:59 min.
Nº de pista	09

TABLA Nº2: FICHA DE LA CANCIÓN “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.

3.2.2. *Análisis de actores y momentos forjadores de sentido*

“Paz Armada” tiene texto de Pedro Casaldáliga y música de Cristóbal Fones. La canción comienza a adquirir sentido desde su génesis, y en ese impulso creativo se presentan como autores no sólo quienes hacen texto y música si no también quienes deciden sobre la materia musical y sonora que hará que la canción sea el producto final que llega a los oyentes⁴⁷. Desde un paradigma de estudios de la performance, la música puede

⁴⁶ Información recuperada el 04/11/17 del sitio web oficial del autor, disponible en: <https://cfones.jesuitas.cl/autor/>.

⁴⁷ “[...] incluso el hecho cotidiano de tener autorías divididas (o compartidas) es problemático para la academia musical. Algunos teóricos musicales han intentado comprender la música como creación de una única persona, en vez de aceptar

entenderse “como una práctica dinámica en la cultura contemporánea y no sólo como monumento histórico, representando el trabajo no sólo de los compositores sino también de los intérpretes, productores e ingenieros, editores, y comentaristas” (Cook, 2001, p. 5). Por ello, consideramos autores a quien escribe la letra (Pedro Casaldáliga), quien concibe la música y la canta (Cristóbal Fones), quien realiza el arreglo (Luciano Valdebenito) y quien la mezcla (Alfonso Pérez)⁴⁸.

Asimismo, del lado de la recepción se conectan quienes escuchan la canción (que serían los asistentes a encuentros de oración y eventos masivos de la Iglesia, los consumidores de discos compactos, y audidores digitales); quienes la reinterpretan y versionan (que, según lo arrojado por *Youtube*, serían en su mayoría jóvenes de sexo masculino pertenecientes a alguna congregación religiosa o jóvenes con inquietud vocacional); los que la re-escuchan (que corresponden al público cautivo de este género musical y que sigue a sus músicos favoritos en la ocasión y momento que sea); y por último quien la estudia (que sería en este caso quien escribe, como estudiosa del tema de música popular religiosa).

Será a través de diferentes momentos que circulan y suceden por medio de todos estos autores y receptores donde la canción finalmente construye un sentido, que sin duda podrá ser leído de diferentes formas y en distintas direcciones, según donde se esté situado. En este caso, me posiciono del lado del investigador, haciendo análisis intertextual desde diferentes aristas, pero profundizando en dos ejes: uno en torno al texto, y otro en torno a la música.

que ésta resulta de la interacción de diferentes individuos –no solo los intérpretes sino también, productores, managers y del staff a cargo de encontrar nuevos artistas y repertorio.” (Cook, 2001, p. 5. Traducción propia).

⁴⁸ Todos actores importantes en la cadena de mercado abordada en el capítulo anterior.

3.3. El pasado presente en lo textual

FICHA DEL TEXTO	
Título de la canción	“Paz Armada”
Título original del texto	“Aviso previo a unos muchachos que aspiran a ser célibes”
Autor	Pedro Casaldáliga
Variaciones	Ninguna. Texto no intervenido
Texto	<p>PAZ ARMADA</p> <p>Será una paz armada, compañeros, será toda la vida esta batalla; que el cráter de la carne sólo calla cuando la muerte acalla sus braseros.</p> <p>Sin lumbre en el hogar y el sueño mudo, sin hijos las rodillas y la boca, a veces sentiréis que el hielo os toca, la soledad os besará a menudo.</p> <p>No es que dejéis el corazón sin bodas. Habréis de amarlo todo, todos, todas, discípulos de Aquel que amó primero.</p> <p>Perdida por el Reino y conquistada, será una paz tan libre como armada, será el Amor amado a cuerpo entero.</p>
Estructura	Soneto: 2 cuartetos + 2 tercetos Versos endecasílabos con rima consonante
Temática	Cuarteto 1: Interpelación y temporalidad Cuarteto 2: Desafíos y renunciaciones Terceto 1 y 2: Esperanzas y compromisos

TABLA Nº3: FICHA TEXTUAL DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.

El texto es un soneto original de Pedro Casaldáliga, sacerdote claretiano español, obispo de Sao Felix do Araguaia, exponente de la Teología de la Liberación que trabajó intensamente por los derechos del campesinado del Mato Grosso brasileño.

Este poema tiene un título que no es “Paz armada” sino “Aviso previo a unos muchachos que aspiran a ser célibes” y trata el tema de la castidad.

Tiene la estructura de soneto (dos cuartetos + dos tercetos endecasílabos) con rima consonante, e intenta contar a través de un lenguaje poético la tensión entre lo difícil y lo bello de optar por la castidad como entrega al servicio de los demás, sin estar exentos del sacrificio de la soledad. El soneto utiliza un lenguaje lleno de oxímoron como figura retórico-literaria para expresar las contradicciones. Para visualizar mejor el lenguaje empleado, presentamos una tabla con palabras comunes y expresiones ligadas a diferentes temáticas según su aparición en el texto. Nótese que la menor cantidad de palabras alude a la religión de forma concreta; muchas más son las que se relacionan con el vacío y el compromiso:

Temática	Palabras y expresiones
Lucha	Paz, armada, batalla, perder, reino, libertad, conquistar.
Corporeidad	Carne, cráter, rodillas, boca, besar, corazón, cuerpo entero.
Vacío	Callar, acallar, perder, sin lumbre, sueño mudo, sin hijos, hielo, soledad
Compromiso	Toda la vida, muerte, amor, sueño, hogar, bodas, amarlo todo, amor amado a cuerpo entero.
Contradicción	Paz armada, la soledad os besaré, perdida por el reino y conquistada, paz libre y armada.
Religión	Discípulos, Aquél que amó primero, Reino, Amor.

TABLA Nº4: FICHA TEXTUAL TEMÁTICA DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.

El soneto está escrito en primera persona, dirigido a un “ustedes” (segunda persona plural), recurre constantemente a la función apelativa con los “compañeros”. Esto le otorga un carácter interpelativo y a la vez testimonial a la canción. Es decir, quien escribe sabe del tema, conoce lo que está diciendo sobre vivir la castidad y está llamando la atención de sus compañeros, por lo cual se evidencia que es alguien consagrado a la vida religiosa. Por otra parte las palabras escogidas -en especial las más corpóreas-, transmiten de alguna forma lo experimentado por el hablante lírico como vivencia patente y cercana a quienes oyen.

En términos del efecto que tiene, la canción sin duda resulta ser un aviso respecto de las renunciaciones y ganancias que tendría escoger el celibato. Aunque quizás más que el celibato en sí, apunta a la dedicación que requiere tomar una opción de vida para servir a los demás: “habréis de amarlo todo, todos, todas”.

El carácter testimonial actúa tanto en el nivel performático como performativo. Lo performativo se da a través del testimonio como generador de significado social⁴⁹. Las palabras de “Paz Armada”, y sobre todo aquellas que aluden a lo corpóreo, dan cuenta de que el hablante conoce la situación desde cerca, y su puesta en escena (lo performático) también lo hace. Tanto Casaldáliga como Fones son sacerdotes. Casaldáliga es claretiano, obispo, teólogo de la liberación, gran poeta. Y Fones es jesuita, músico profesional, licenciado canónico en Teología Sacramental y Litúrgica, y acompañante espiritual de vocaciones de la Compañía de Jesús. Algunos videos encontrados de Fones interpretando la canción en vivo se acompañan de un preámbulo en donde el cantautor cuenta su experiencia respecto del tema de la castidad a los oyentes a modo de contextualización antes de cantar. Este aspecto performático de Fones sumado al de Casaldáliga, quien con su sola presencia genera atracción al modo de vida religioso combatiente, crean un aspecto performativo que incide directamente en el área religiosa y musical, suscitando vocaciones a la vida religiosa y nuevos compositores e intérpretes, respectivamente.

3.4. El pasado presente en lo sonoro

FICHA MUSICAL	
Tonalidad	Do Mayor (postura de LaM con capo en 3º espacio de la guitarra)
Cifra	3/4 con acento de 12/8
Forma	AABB
Ritmo	Híbrido. Aire de tonada y zamba en rasgueo.
Instrumentación	Voz masculina, guitarra clásica, bajo fretless, tiple, oboe, cello, percusiones (cajón, chajchas, platillos)

TABLA N°5: FICHA MUSICAL DE “PAZ ARMADA”. ELABORACIÓN PROPIA.

La musicalización de Fones con los arreglos de Valdebenito mantienen y siguen la sencillez y honestidad del texto, pero también su profundidad. La forma de la composición lírica se presenta invariable respecto de la original, pero utilizando los tercetos a modo de coro, repitiéndolos al final, luego de un interludio.

⁴⁹ Cfr. Nicholas Cook (2001). Este autor expone la idea de entender la performance no sólo como interpretación (performática), sino como performatividad en donde la performance es generadora de cambio social.

Lo latinoamericano se oye a primeras en la canción, y sin duda es por la presencia de algunos rasgos evocadores que se encuentran en “Paz Armada”, aunque de manera híbrida o depurada. Podríamos decir que lo latinoamericano está dado primeramente por la hemiola 3 contra 4 del 3/4 versus el 12/8, y además por la forma de rasguear, que da cuenta de que se trata de una canción latinoamericana aunque no se distinga un ritmo o patrón claro. Por otra parte la instrumentación de guitarra, tiple, cajón y chajchas son timbres reconocibles de sonido latinoamericano, como así también lo es la sonoridad voz-guitarra de un intérprete que evoca al trovador/cantautor cantando solo con su guitarra sobre un texto poético.

En lo tímbrico la canción escoge texturas suaves y almidonadas, la fuerza está dada por el texto y la consecuente elevación de intensidad que se logra a través de la inclusión de instrumentos y de la línea melódica. Destaca la frase más aguda de la canción que dice “será una paz tan libre como armada” que se prepara de forma gradual durante todo el estribillo y que se presenta justo antes de la cadencia auténtica V-I que resuelve la canción. También es interesante la mezcla cello y oboe escogida para el interludio entre coros porque genera otra sonoridad para ese momento especial. Sin duda el interludio cumple doble función: le da descanso a un texto intenso y enriquece una estructura musical monótona AABB que necesita de variación para mantener la atención. Además permite en este tipo de música, una reflexión -aunque breve- para volver a insistir en una de las frases centrales del texto: “no es que dejéis el corazón sin bodas, habréis de amarlo todo, todos, todas”.

A continuación se presenta un cuadro resumen de los aspectos dialogantes entre texto literario, sumado a lo tímbrico-musical, lo performativo en término de intensidades, y lo sonoro-discursivo. Lo performativo de la canción se logra a través de intensidades dadas por el seguimiento que hay del texto y la intención de recalcar ciertos momentos con recursos interpretativos, y también con la suma o resta en la cantidad de instrumentos que hablan en cada sección en la trama armónico-melódica. Es así como toda la canción se ve atravesada por el discurso de las pérdidas y las ganancias acerca del tema de la castidad. Todo lo presentado en “Paz Armada” interactúa para transmitir ese mensaje.

3.4.1. Cuadro analítico intertextual

	Literario	Musical (tímbrico)	Performativo	Sonoro-Discursivo	
Intro		guit, bajo f, percusiones	Intensidad Baja	Suavidad, ineluctabilidad	Pérdidas vs. ganancias
A	Cuarteto 1 Interpelación y temporalidad	voz y guit	Baja	Estabilidad, firmeza	
A	Cuarteto 2 Desafíos y renuncias	voz, guit, cajón, percusiones	Baja Crescendo	Decreto, desafío	
B	Terceto 1 y 2 Esperanzas y compromisos	voz, guit, cajón, bajo f, percusiones, tiple	Alta Crescendo Diminuendo Nota más aguda	Manifiesto, aclaración	
Interludio		guit, bajo f, tiple, oboe, cello	Baja	Calma, reflexión y suavidad	
B	Terceto 1 y 2 Insistencia en esperanzas y compromisos	voz, guit, bajo f, cajón, percusiones, tiple, oboe, cello	Alta Rit: "será el amor amado a cuerpo entero"	Insistencia	
Coda		guit, bajo f, perc, tiple	Baja		

TABLA N°6: CUADRO ANALÍTICO INTERTEXTUAL DE "PAZ ARMADA". ELABORACIÓN PROPIA.

3.5. El pasado presente en otros textos forjadores de sentido

3.5.1. Lo estético-sonoro

En lo sonoro, importantes como actores y momentos forjadores de sentido son las decisiones estéticas tomadas en la producción de la canción. Los sonidos, la elección de la instrumentación, el carácter latinoamericano, está dado también por criterios que son decisiones musicales del arreglador y del ingeniero en sonido que actuaron como productores musicales en la grabación de *Tejido a tierra*.

Luciano Valdebenito es el arreglador de la canción. Él es músico profesional de la Universidad ARCIS, estudió producción musical en la escuela de SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), y tiene muchos trabajos importantes en el área de la música de raíz

folkórica, y varios de ellos en el área religiosa como por ejemplo la “Misa Pampina”, “Tiraneada”, y los discos del Conjunto Los Perales, entre otros.

Por otro lado, Alfonso Pérez es el ingeniero en sonido de Estudio MadreSelva. Realizó sus estudios en VIPRO (Universidad Vicente Pérez Rosales), es músico del grupo Aranto dirigido por Fernando Carrasco, quien fuera su maestro, al igual que Hugo Lagos de Barroco Andino. Ha grabado discos con Inti Illimani, Luis Advis, Magdalena Matthey, Entrama, Nano Stern, y también con varios músicos del área religiosa, entre los cuales se encuentra el Conjunto Los Perales, Fernando Leiva y Cristóbal Fones.

No es coincidencia que músicos con esta formación y trayectoria, estén ligados a este modo de elegir arreglos, instrumentos y sonidos que evocan cierto discurso musical que pertenece a la música de raíz folklórica y se vinculan con importantes exponentes de MPC. Mucho de lo que ellos deciden como productores, incide en la estética final de la canción como obra acabada inserta en un fonograma. También le dan unidad y continuidad al trabajo compositivo de Fones y coherencia a los textos de Casaldáliga y otros dentro de esta producción.

3.5.2. Lo visual

Además de lo textual, musical y sonoro, cabe además resaltar lo identitario que transmite lo visual. El mismo nombre del disco *Tejido a tierra: canto creyente desde las entrañas*, y también la carátula en donde aparece una mujer mapuche de avanzada edad sentada en el umbral de una puerta, en piso de tierra, utilizan al igual como se hacía en la Nueva Canción Chilena, una estética visual ligada al realismo social y la fotografía de alto contraste (González, 2017, p. 201), dando cuenta de una cultura profundamente chilena, latinoamericana y del contexto de pobreza, que era el tema central de la Teología de la Liberación.

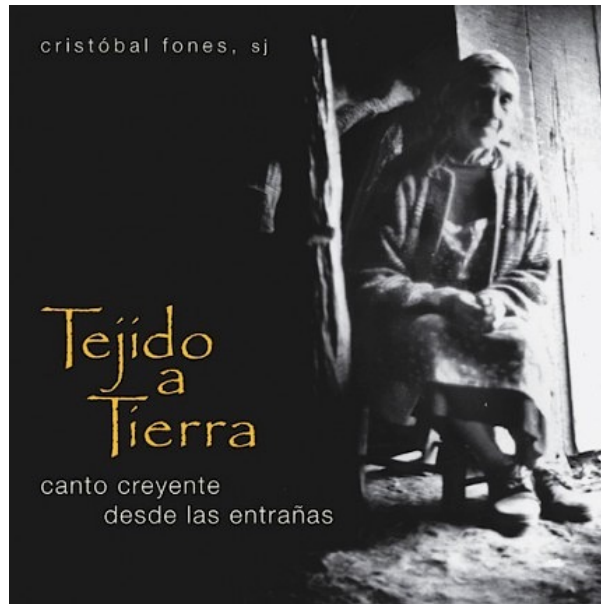


FIGURA Nº5: PORTADA DEL DISCO *TEJIDO A TIERRA* DE CRISTÓBAL FONES (OCP, 2008)

También es importante relacionar lo visual con el efecto que tuvo el período compositivo de la canción en la vida de Fones como autor musical de “Paz Armada”. Estando en Estados Unidos estudiando liturgia y también música, Cristóbal compone canciones de fuerte raigambre chilena y latinoamericana, siendo quizás importante el sentimiento del músico fuera de su tierra que busca raíces a través de su obra.

Esta producción incluye canciones con ritmos latinoamericanos híbridos y otros más puros como la zamba “Mi cuerpo es comida” y la tonada “El sermón del monte”, una canción en mapudungún (“Nutunge, Ñidol, ka llowtunge”), una canción en inglés (“From death into life”), canciones con textos de Benjamín González Bueta, un teólogo de la línea progresista en América Latina (“Aquí estoy, Señor”, “El mismo sol”), con textos de Amado Anzi, autor del Evangelio criollo (“El sermón del monte”), y con textos de Gabriela Mistral (“Oración al Cristo del Calvario”), y de Pedro Casaldáliga (“Mi cuerpo es comida” y “Paz Armada”), todos dando cuenta de un fuerte vínculo con el continente latinoamericano, a través de lo rítmico y de lo poético, y también evocando corrientes claras de pensamiento en la línea de la Teología de la Liberación y una fuerte espiritualidad ignaciana.

“Paz armada surge en un momento muy importante, experimentando la soledad en el silencio en Estados Unidos, y encontrarme con el poema de don Pedro Casaldáliga fue muy importante para mí: le puso palabra a muchos sentimientos. La música surgió también como una forma de estirar los brazos desde el extranjero hacia nuestra América Latina, sentir que podía decir lo que soñaba desde nuestras raíces latinoamericanas.” (Fones, 2017, transcripción de entrevista oral).

Todo esto se relaciona con lo visual de la Teología de la Liberación, como son algunos murales que hablan de la Iglesia latinoamericana, de sus problemáticas con los pueblos originarios, las desigualdades e injusticias, las dictaduras, la represión, etc., pero también de una colorida esperanza y alegría en estrecha unión con la tierra y el campo. Así como narra el compositor de “Paz Armada” en estos murales se encuentran referencias a la música y al deseo de estirar las manos y abrazar las raíces latinoamericanas⁵⁰.



FIGURA Nº5: MURAL DE AUTOR DESCONOCIDO (S/F) ENCONTRADO EN SITIOS LIGADOS A LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN.

⁵⁰ En la Fig. Nº5 hay una guitarra, un acordeón y muchos brazos abiertos extendidos hacia el cielo, una paloma que simboliza la paz, y Jesús entre la comunidad, compartiendo como uno entre ellos. En la Lámina Nº3 hay trutruacas, kultrún, tambores, zampoñas, shekeré, etc., y Jesús al centro abrazando a los niños, al pueblo, y varios personajes más alzando sus brazos, extendiendo las manos al cielo, a otros y a la tierra.



FIGURA N°6: MURAL “VÍA CRUCIS LATINOAMERICANO” DE ADOLFO PÉREZ ESQUIVEL (1992).

Sin duda alguna, existe preferencia por estas composiciones vinculadas a los años sesenta y setenta. Esto debido a que consciente o inconscientemente hay una búsqueda de memoria e identidad, que al parecer, se encuentra a través de los textos y del estilo de raíz folklórica principalmente, pero que se apoya en un discurso que es transversal al contexto de producción, difusión y recepción de la obra.

Elizabeth Jelin (2002) nos habla de cómo se forja la cultura de la memoria especialmente frente a la crisis. “La explosión de la memoria en el mundo occidental contemporáneo constituye una “cultura de la memoria” que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida” (p. 9). Esta crisis atraviesa tanto al período recordado (’60-’70) como a la actualidad y se da, al menos, en tres ámbitos: personal, social y en la Iglesia. En los años ’60-’70 tenemos una crisis personal de los autores de los textos como actores de cambio dentro de una Iglesia conservadora y jerárquica, y en el período actual, la crisis personal del autor que se

ve enfrentado a la soledad de vivir fuera de su país. Está también la crisis social de la dictadura y la crisis social de la postmodernidad; y por último, la crisis en la Iglesia ante los casos de injusticia social, económica (Teología de la Liberación) y actualmente con los abusos de poder y casos de pedofilia, entre otros, que impelen a reformular el “ser cristianos hoy”.

Jelin (2002) sostiene que “la cultura de la memoria se da más fuerte cuando hay acontecimientos traumáticos de carácter político, situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (p. 11), las cuales sin duda se dan en ambos contextos y en las tres áreas mencionadas.

“En los períodos calmos las memorias y las identidades están construidas, instituidas y amarradas. No hay nada que reordenar o reestructurar. En cambio, en cuando hay períodos de crisis internas en un grupo, implica reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad. Puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar la propia identidad grupal.” (*Op. cit.* p. 26).

Es por eso que frente a estas crisis, vemos fuertemente en “Paz Armada” un intento por transmitir un discurso religioso que no se agota en lo meramente religioso, sino que vehicula y moviliza el tema de la identidad y la memoria a través de los textos dialogantes que dan sentido a la canción en cada actor y momento de la cadena creativa y receptiva. Y “la música, en otras palabras, se transforma en un recurso para comprender la sociedad” (Cook, 2001, p. 9).

En resumen, a partir del análisis expuesto es importante recalcar que no es cuestión de azar que las canciones escogidas como las más representativas del género de MPC sean ligadas a una forma especial de pensar la Iglesia, la sociedad, la política y la música. Así tampoco es azaroso que la canción escogida construya su más profundo sentido a través de actores y momentos vinculados con esa forma de ver y de vivir el cristianismo en el mundo, gestado en su mayor parte en el período de los años '60-'70, y releído en los códigos actuales. Todo nos da cuenta de una búsqueda de identidad que se gesta predominantemente en dos planos evocadores de memoria: una memoria en lo textual, y

una memoria en lo sonoro/musical, con importantes acercamientos a lenguajes y estéticas de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

Acerca de la memoria en lo textual, en el caso de “Paz Armada” tenemos una letra que desplaza el eje política-religión-sociedad de los '60 hacia religión-individuo, pero que sigue siendo una temática religiosa vinculada con exigencias sociales, como son el servicio y la entrega. Además, el texto pertenece a un autor que es exponente y referente de la Teología de la Liberación, lo cual habla de un deseo de forjar sentido a través del escritor, aludiendo a una corriente teológica-pastoral profundamente latinoamericana. Se trata también de un texto poético: un soneto de Casaldáliga en donde se evidencia una visión de Iglesia comprometida con lo social. Y al igual como sucedía en la Nueva Canción chilena, había una “preocupación por elevar el nivel poético de las letras de la canción popular” lo que hacía que los músicos “recurrieran a la obra de poetas chilenos y latinoamericanos”. (González, 2017, p. 200).

Ahora, sobre lo sonoro/musical, podemos observar que también hay luces de memoria. En los '60 y '70, teníamos en boga una música de protesta y denuncia, una música que anunciaba el cambio y el compromiso social. En “Paz Armada” tenemos una música de manifiesto individual y de compromiso individual (como es la castidad) pero que igualmente se compromete con lo social (ser consagrado hoy es “amarlo todo, todos, todas”). Esto se transmite principalmente por medio de la figura del cantautor o trovador latinoamericano que posee una forma particular de interpretar, que en un formato solista y guitarra propone un mensaje importante y decisivo a través del texto. Es así como tenemos un pasado presente a través de lo tímbrico, interpretativo y performativo.

También existe un vínculo con la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo en una sonoridad que alude a lo folklórico en la instrumentación (guitarra, tiple, cajón, chajchas, etc.). Incluso el bajo *fretless* que podría parecer un sonido más lejano al género, era usado también en las canciones del Canto Nuevo de corte más jazzístico. Por tanto tenemos, aunque híbrida y depuradamente, un sonido, timbre y textura de canción latinoamericana que se buscaba también en estos dos estilos.

Así es como en lo sonoro y musical se utilizan formas del pasado para evocar una realidad presente (antes y ahora). Al igual como sucedía en la Nueva Canción Chilena, el movimiento de la MPC de los '60-'70 no se sustentaba en la industria musical sino en un "amplio movimiento de jóvenes que encontraba en el canto aficionado con guitarra un elemento común para hacer suyo un repertorio de distinta procedencia, aunque siempre de raíz folklórica y contenido político y social" (González, 2017, p. 192). Seguramente, mucho de esta escuela musical y estética ejerció influencia sobre el compositor, el arreglador y el sonidista, que generacionalmente vendrían siendo hijos de esta época. Por ello en su trabajo se mezclan elementos que finalmente evidencian trazos de memoria que evocan una identidad relacionada con el período en cuestión.

Finalmente y para proyectar algunas luces que respondan al cuestionamiento inicial sobre por qué pervive este estilo de raíz, es que mencionaremos algunas rupturas y continuidades que se evidencian en la canción "Paz Armada".

Como rupturas vemos que entre el período '60 y '70 y la actualidad hay pérdidas que dan cuenta de una necesidad de recuerdo, de memoria, y por qué no decirlo, de nostalgia. Se buscan reminiscencias de un pasado colectivo que fue importante *en* y *para* la Iglesia Católica chilena, y que consolidó una identidad musical-nacional y eclesial que hasta el día de hoy se rememora a través de autores, de instrumentación, y de textos.

Sumado a esto, si bien vemos una ruptura en lo colectivo sigue habiendo un deseo de revolución, sólo que ahora es en el plano individual. En el caso de "Paz Armada" se observa en la declaración de entrega y sacrificio tanto en consagrados como en laicos a través del servicio a la humanidad.

Por otra parte, también hay continuidades. En los años '60 existía una visión de pueblo idealizado como un pueblo estático, socialista, entendido en el contexto de censura, desigualdad e injusticia en donde se pensaba que la Iglesia era el pueblo. En la actualidad hay una visión de pueblo mucho más heterogéneo, y a través de discursos musicales como éste y otros más, se sigue luchando porque los creyentes se sientan parte de la Iglesia como pueblo de Dios, pero ahora en diversidad.

Manteniendo la analogía con la Nueva Canción Chilena se puede decir que este estilo de raíz folklórica sobrevive en la MPC por ser “vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva; y escuela para nuevas generaciones de músicos y audiencias” (González, 2017, p. 192), razón por la cual era importante en la época y más aún en la actualidad. También está íntimamente relacionado con la figura del cantautor, quien a través de una sencillez escénica, actitud concentrada y exigente de escucha, busca una comunicación directa y emocional con el público. (Osorio, 2011, p. 260).

Y por último, resulta importante mencionar que verdaderamente se percibe entre los católicos que el patrimonio musical de la Iglesia Católica chilena es la música post-concilio ligada al escenario de cambio y revolución de los años '60 y '70. Por esta razón es que constantemente se recurren a estos actores, momentos y elementos para construir sentido y salir en búsqueda de una identidad eclesial propiamente chilena a través de la música, que además sacie nuestra necesidad de memoria colectiva tan presente en los movimientos y proyectos libertarios surgidos en estas décadas. Ante lo dicho, cabe preguntarse si en realidad en este caso se trata de “una emergencia de una cultura de la memoria [...] en la que el canto y la guitarra se transforman en “lugares” del recuerdo, pero que no son capaces de transmitir su presente-vivo a la experiencia colectiva de la sociedad” (Osorio, 2011, p. 283), o si en la MPC ocurriría de forma distinta.

Reflexiones, desafíos e interrogantes

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se estudió el fenómeno de la MPC desde la perspectiva histórica, social e individual.

La primera conclusión, por muy obvia que parezca, es que la MPC existe, y en el transcurso de esta investigación se ha dado un contorno a su definición, presencia en la historia, y también a su desarrollo y alcance. Desde sus inicios, con “Los Perales” hasta el presente se han podido determinar sus características musicales, temáticas, sus canales de difusión y espacios de escucha.

La MPC ha estado presente en la historia de la Iglesia Católica chilena y ha actuado como vehículo de memoria e identidad al crecer y desarrollarse desde los cambios del Concilio Vaticano II, momento que en Chile legitima las prácticas musicales folklóricas y populares que ya venían aconteciendo dentro de la liturgia católica. Explora sonoridades que conectan con períodos de crisis y de fuerte identidad, haciendo remembranza de ellos, y evocando un pasado presente a través de la MPC en la vertiente de raíz. Durante la dictadura, es dentro del templo donde perviven géneros musicales que fueron censurados en otros espacios. Se construye una forma especial de tocar, de cantar, de instrumentar la música de Iglesia desde la música popular, coral y de raíz folklórica, creando una sonoridad, estilo y organización propios de lo católico-popular.

La MPC performa la vida social y la historia. El ser católico-cristiano en la actualidad viene conformado por una secuencia de habilitaciones que puso en movimiento la música en la construcción de un nuevo mundo, como por ejemplo las cosmovisiones de las ideas de hombre nuevo, la Teología de la Liberación, el socialcristianismo, los derechos humanos, la democracia, la modernidad, la globalización, la nueva evangelización, etc. La MPC, entonces, no sería sólo un “reflejo” de las espiritualidades o religiones postmodernas (laxas, líquidas, e híbridas), sino que sería habilitante de gestos intra y extramusicales que hacen a las personas vivir de un modo particular y relacionarse con otros partiendo desde ella, su

tono, su mensaje, sus instrumentos, su propia performatividad. La escucha de MPC a través del disco en el espacio privado y en el espacio comunitario resultan ser un nuevo lenguaje y una nueva vía de ser espirituales y/o religiosos en el mundo moderno. Es altamente probable que la Iglesia Católica chilena no logre dimensionar el poder que esta música tiene sobre sus oyentes, dado el escaso apoyo brindado por parte de la institución a las producciones fonográficas de MPC, a la realización de conciertos y apertura de espacios para el encuentro y oración desmarcada de la liturgia; y que tampoco vislumbren lo estrechamente vinculados que mantiene a los fieles a Dios e incluso a una iglesia que trasciende lo meramente institucional. La escucha de esta música, su performance en la misma escucha y su habilitación, crean un escenario totalmente nuevo y distinto para el cristiano de hoy: se puede meditar, reflexionar y moderar la propia acción, sacralizar un lugar mundano al colocarse unos audífonos, transformar una habitación en templo, entrar en oración con Dios escuchando, cantando, haciendo música. Se puede atravesar por una experiencia místico-músico-religiosa y performar desde ahí la vida social como entes creyentes, involucrándose por entero como cristianos desde un lenguaje diferente, audible, popular.

Cabe insistir en que, en una experiencia humana tan abarcadora e íntimamente imbricada entre tantos factores como es la experiencia musical y religiosa, es imposible parcelar, dicotomizar, o separar una esfera de otra. Las típicas divisiones entre sacro/profano, religioso/laico, individuo/sociedad, objetivo/subjetivo, institucionalidad/cotidianidad, discurso/praxis, privado/público, y muchas otras, resultan no ser suficientes para explicar el fenómeno humano en lo concerniente a la experiencia musical, menos en el escenario actual y menos aún en el latinoamericano-religioso, que se ha construido desde una cosmovisión y epistemologías propias a partir de las experiencias colonizadoras, evangelizadoras, las luchas de poder, y la intensa hibridación.

Se trata de áreas profundamente relacionadas, dialogantes, pero también tensionadas. Por eso es necesario el abordaje interdisciplinar, en este caso entre musicología, historia, sociología y teología, y la conexión entre las esferas individual, social

e histórica. Ya no se puede entender el rol que cumple la música examinando una de ellas. A lo largo de esta investigación aparece una y otra vez la fuerte interrelación entre una y otra, y la música hace de puente, conectando, y a la vez, permeando todo. De esta forma se reafirma la pertinencia del modelo metodológico mixto escogido al inicio que permitieron abordar conceptos y buscar formas de aproximación históricas, sociológicas y etnográficas que dieran cuenta del fenómeno de la MPC.

Por otra parte, el barrido histórico, la praxis social y los testimonios individuales dejan ver las discontinuidades, o más bien las brechas entre los discursos oficiales y la verdadera religiosidad que las personas viven en lo cotidiano. Es importante conocer cómo ellos entienden, explican y viven el mundo desde su visión cristiano-católica pero articulada con la experiencia musical y con la acomodación eficaz que la MPC les permite hacer para construir y permanecer en una Iglesia encarnada en las personas, sin dejar de ser parte de la oficialidad de la institución.

Claramente la Iglesia no ha dado el lugar que corresponde a esta música pero seguro vislumbran el espacio y la importancia que ésta tiene para ellos, para sus comunidades y para la labor comunicativa de la misma Iglesia. Es de gran relevancia en este sentido la mediatización que la MPC tiene a través de la industria musical, ya sea en formato físico o digital, pues es esta característica la que la hace portable, omnipresente y una entidad posible de ser usada por ellos para todas las funciones que ya se mencionaron (¡y quizás cuántas más!).

Según mi parecer, en lo que exteriorizan los entrevistados se evidencia el enfrentamiento con los desafíos de la realidad, y la MPC está sirviéndoles concretamente como herramienta -en diferentes grados y aplicaciones- para sortear esas necesidades y pruebas que la cotidianidad misma les depara. La MPC es una música que no pretende reemplazar a la música sacra ni a la litúrgica, pues no es su fin. Se entiende como un estilo que no responde a una composición que siga las rúbricas de la Iglesia, no obstante se presenta de igual forma como un recurso pastoral que en algunos casos es introducido en la misa. Los oyentes/consumidores transitan por esas áreas de intersección entre esas dicotomías que fabricamos, donde se desdibujan los límites entre lo que podría pertenecer

a polos opuestos pero que en la vida misma se entremezclan sin saber dónde empieza uno y termina otro. Esto ocurre con los usos y funciones que ellos atribuyen a la MPC, en donde más que encasillarlo, lo viven y experimentan con máxima apertura.

Sólo cabe decir que por lo aquí someramente revisado, se abren más interrogantes de las que se pueden responder. Por ejemplo, sería de gran interés seguir catalogando fonogramas de MPC que aquí no alcanzaron a incluirse, como serían algunas producciones locales más pequeñas de movimientos o de regiones y ahondar en la catalogación de músicas religiosas populares que tal vez no lograron entrar en el mercado visible de MPC (como serían las producciones de bailes religiosos). También en un futuro se podría profundizar en el análisis estructural, sonoro y semiótico de canciones del sub-estilo pop (que es el más numeroso) y cotejar sus convergencias y divergencias con el pop nacional e internacional. Y por último, lo más interesante a mi parecer, sería construir el diálogo necesario con las músicas populares de otras religiones cristianas y no cristianas, y ver el rol que están cumpliendo en sus religiosidades respectivas o en esta sincrética espiritualidad moderna donde pisamos terreno común.

Sin embargo, el modelo aplicado de Rice es, según mi parecer, una puerta a la riqueza de la comprensión de un fenómeno tan abarcante como es la música. La tríada historia-sociedad-individuo impulsa al análisis de muchas aristas del mismo problema, conecta el trabajo con otras disciplinas y con investigaciones previas. En este caso particular, el presente trabajo intentó esbozar desde la historiografía, el análisis musical, la industria y los testimonios, el recorrido del mismo fenómeno: históricamente cómo se ha creado y construido el género MPC en la Iglesia Católica chilena, socialmente cómo se mantiene a través del sonido, la memoria, la praxis y el mercado, e individualmente cómo se experimenta la escucha y el consumo de MPC.

Del mismo modo, reafirmo el hecho de que la MPC es sin duda una hibridación. Es producto cultural de la modernidad, de la industria musical, de la crisis de las instituciones, del impulso creativo de los artistas, del rompimiento de los moldes estéticos y funcionales, del cambio de paradigma gnoseológico, de la incertidumbre y del cambio de rol de la

religión en los tiempos actuales. Pero por sobre todo, es reflejo de la necesidad del ser humano de seguir conectado a lo sobrenatural, a lo trascendente de alguna forma.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Artículos

Alcalde, A. (1997). *Pastoral del Canto Litúrgico*. Santander: Sal Terrae.

Aliaga, F. (1989). *La Iglesia en Chile. Contexto histórico*. Santiago: Ediciones Paulinas.

Alfaro, S. (2015) “La música andina como mercado de consumo” en Romero, R. (2015) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP. pp. 130-181

Arias, R. (2003). *El episcopado colombiano. Intransigencia y laicidad (1850-2000)*. Bogotá: Ediciones Uniandes/Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Azevedo, M. & Zapke, S. (2007). *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao: Fundación BBVA.

Benavent, E. (2014). *Espiritualidad y educación social*. Barcelona: Ed. UOC.

Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2008). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Casaldáliga, P. & Vigil, J. (1992). *Espiritualidad de la Liberación*. Santander: Sal Terrae.

Claro, S. (1990). “Música sacra (Fuentes documentales)”, en *Teología y Vida*. Vol. XXXI. 27-45.

Concilio Vaticano II (1962-1965). *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia* (4 de Diciembre de 1963). Recuperado el 26 de Mayo de 2017 en: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Conferencia Episcopal de Toscana (1997). *La comunicación de la fe a través del arte sacro*. Nota Pastoral de la Conferencia Episcopal Toscana. Florencia, Italia.

Cook, N. (2001). "Between Process and Product: Music and/as Performance". *MTO*. Vol. 7, Nº 2.

DeNora, T. (2012). "La música en acción: Constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810" en Benzecry, C. *Hacia una nueva sociología cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. pp. 187-212.

Fahrenkrog, L. (2013). "Hablar sobre patrimonio musical en Chile: Reflexiones". *Revista NEUMA*. Año 6, Vol. 2. pp. 46-57.

Fernández, D. (1996). *Historia oral de la Iglesia Católica en Santiago de Chile desde el Concilio Vaticano II hasta el Golpe Militar de 1973*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). *The Cambridge companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México D.F.: Ed. Grijalbo.

García Castilla, J. (2017). "Musicología musical. La música y el sonido como medios de investigación crítica". *El Oído Pensante*, Vol 5/1. pp. 2-25.

- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basis Books.
- Gilman, C. (2003). "Los sesenta/setenta considerados como época. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. pp. 35-56
- González, J. (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista Musical Chilena*, 55/195. pp. 38–64.
- González, J. (2016). "A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980". *Revista Musical Chilena*. Nº 226.
- González, J. (2017). *Des/encuentros de la música popular chilena (1970-1990)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Guerra, C. (1999). "Tradición, modernidad e hibridaciones: El caso de la «Misa a la Chilena» de Vicente Bianchi", en Torres, Rodrigo (1999). *Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago: Dolmen Ediciones. pp. 341-356.
- Guerra, C. (2014). "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965" en Karmy & Farías (2014). *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones.
- Hennion, A. (2012). "Melómanos: el gusto como performance" en Benzecry, C. *Hacia una nueva sociología cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. pp. 213-248.

Hernández i Martí, G.M. (2008). “Un zombie de la modernidad. El patrimonio cultural y sus límites”. *La torre del virrey: revista de estudios culturales*. Vol. 5. pp. 27-38.

Hirschkind, C. (2006). *The Ethical Soundscape: Cassette sermons and Islamic counterpublics*. Columbia: Columbia University Press.

Irarrázaval, D. (2000). “Procesos religiosos y reelaboración teológica”. *Teología y Vida* Vol. 41(2). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado el 29 de Junio de 2017 en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492000000200002

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

Juan Pablo II (1983). *Discurso del Santo Padre Juan Pablo II a la asamblea del CELAM (Conferencia Episcopal de Latinoamérica y el Caribe)*. Miércoles 9 de Marzo de 1983, Port-au-Prince, Haití. Recuperado el 25 de Junio de 2017 en: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/speeches/1983/march/documents/hf_jp-ii_spe_19830309_assemblea-celam.html

Juan Pablo II (1999). *Carta a los artistas*. Recuperado el 26 de Mayo de 2017 en: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

Kunzler, M. (1999). *La liturgia de la Iglesia*. Cap. VI: Canto y música en la Misa. Madrid: EDICEP.

Llull, J. (2005). “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 17. pp. 175-204

- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Cap. I: Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. Montevideo: Ediciones Trilce. pp. 10-39.
- Osorio, J. (2011). “La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984”. A *Contra corriente*. Vol. 8, Nº 3.
- Pablo VI (1965). *Concilio Vaticano II*. Recuperado el 16 de Octubre de 2017 en: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm
- Pagés, J. & González, M. (2009). *Historia, memoria i ensenyament de la historia: perspectives europees i llatinoamericanes*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona
- Pío X. (22 de Noviembre de 1903). *Motu Proprio “Tra le sollecitudini” sobre la música sagrada*. Recuperado el 26 de Mayo de 2017 en: http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
- Pío XII. (25 de Diciembre de 1955). *Carta Encíclica “Musicae Sacrae” sobre la música sagrada*. Recuperado el 26 de Mayo de 2017 en: https://w2.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html
- Prensa, L. (1997). “La escritura musical gregoriana”. En *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano* (pp. 135-175). Zaragoza: IFC.

Rahner SJ, K. (1992). "La mística ignaciana de la alegría del mundo" en *En el corazón de la espiritualidad ignaciana*. Cuadernos EIDES.

Rice, T. (2007). *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Ed. Trotta.

Rojek, C. (2011). *Pop Music, Pop Culture*. Cambridge: Polity Press.

Rubio, H. y Federico Sanmartino eds. (2008). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. pp. 13-30.

Sánchez (2009). *Historia de la Iglesia en Chile: Tomo V. Conflictos y esperanzas. Remando a mar adentro*. Santiago: Ed. Universitaria.

Silva, S. (2009). "Teología de la liberación". *Teología y Vida*. Vol. L. pp. 93-116.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

Talavera, M. (2009). ¿Eclipse o efervescencia de lo religioso en la contemporaneidad?. *Argos*, 26 (51). 67-82. Recuperado el 29 de Junio de 2017 en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372009000200005&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Titon, J. (1997). "Knowing fieldwork". En Barz & Cooley (2008). *Shadows in the field*. New York: Ed. Oxford University Press. pp. 25-41

Torres, I. (2009). "La década de los sesenta en Chile: La utopía como proyecto". *Historia Actual Online*. Nro. 19. pp. 139-149.

Villegas, D. (2012). "La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros". *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, Vol 7/1. Ene-Jun 2012. pp. 147-171.

Walser, R. "Popular music analysis: ten apothegms and four instances" en Moore, A. (2008) *Analyzing Popular Music*. New York: Cambridge University Press.

Zanca, J. (2006). *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad, 1955-1966*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés/Fondo de Cultura Económica.

Fuentes digitales

Blog "El cancionero del Coro". Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://elcancionerodelcoro.blogspot.cl/2013/02/hombre-verdadero.html>.

Blog "Perrera: La canción, un arma de la Revolución". Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://perrera.org/chile/elicura-yo-te-canto-1981/3021/>

Sitio Web de Bandcamp, entrada del músico Pablo Coloma. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <https://pablocoloma.bandcamp.com>

Sitio Web de Candil Producciones. Recuperado el 27 de Enero de 2019, en: <http://candilproducciones.blogspot.com>

Sitio Web de Canto Católico. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://www.cantocatolico.cl>

Sitio Web del Conjunto Los Perales. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://www.conjuntolosperales.cl>

Sitio Web de Cristóbal Fones, SJ. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<https://cfones.jesuitas.cl>

Sitio Web de Fernando Leiva. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<http://www.fernandoleiva.cl>

Sitio Web del Grupo Betsaida. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<http://www.betsaida.cl>

Sitio Web de Iglesia.cl, entrada de Concierto “Un camino hecho canción” en la Tortuga de Talcahuano. Recuperado el 20 de Enero de 2019, en:
http://www.iglesia.cl/detalle_noticia.php?id=7821

Sitio Web de Iglesia de Santiago, entrada de Peregrinación al Santuario de Alberto Hurtado. Recuperado el 20 de Enero de 2019, en:
<http://iglesiadesantiago.cl/arzobispado/noticias/vicaria-ambiental/vicaria-de-la-esperanza-joven/26-peregrinacion-al-santuario-de-san-alberto-hurtado/2018-08-17/113210.html>. Entrada de Fiesta de la Resurrección en Plaza Italia. Recuperado el 20 de Enero de 2019, en: <http://www.iglesiadesantiago.cl/noticias/jovenes-celebraron-la-resurreccion-de-jesus-en-plaza-italia-8960.html>

Sitio Web de Marcela Gael. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<http://www.marcelagael.com>

Sitio Web de Misión País. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<http://www.misionpais.cl/musica>

Sitio Web de musicapopular.cl, entrada del Grupo Elicura. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://www.musicapopular.cl/grupo/elicura/>. Entrada del Conjunto Los

Perales. Recuperado el 07 de Abril de 2018, en:
<http://www.musicapopular.cl/grupo/los-perales/>

Sitio Web de Radio Cooperativa, entrada de Caminata al Santuario de Santa Teresita de los Andes. Recuperado el 20 de Enero de 2019, en:
<https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/iglesia-catolica/mas-de-80-mil-personas-participaran-este-sabado-de-la-caminata-santa/2014-10-18/080204.html>

Sitio Web de SCD, entrada de los Huasos de Algarrobal. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://www.algarrobal.scd.cl>

Sitio Web de Schoenstatt Chile. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<http://musica.redschoenstatt.org>.

Sitio Web del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en: <http://www.seminariopontificio.cl/discos.php>

Sitio Web de Tere Larraín. Recuperado el 20 de Abril de 2019, en:
<https://www.terelarrain.com>

ANEXO

Catastro de producciones (335 unidades)

V = Vinilo

C = Cassette

CD = Disco compacto

Producciones de Música Popular Católica hechas en Chile (1959-2019)						
Año	Artista	Nombre de la Producción	Soporte	Subestilo	Patrocinio	Estudio de Grabación
1959	Los Perales	En carreta de arreboles	V	Raíz Folklórica		
1962	Los Perales	Guitarras de campo y cielo	V	Raíz Folklórica		
1965	Ángel Parra	Oratorio para el pueblo	V	Raíz Folklórica	Sello Demon	
1970 ca.	Padres de Schoenstatt	Canto de América	V	Raíz Folklórica	Padres de Schoenstatt	
1971 ca.	Padres de Schoenstatt	Misa hacia el Padre	V	Raíz Folklórica	Padres de Schoenstatt	
1972 ca.	Padres de Schoenstatt	Misa in María	V	Coral	Padres de Schoenstatt	
1978	Congreso	Misa de los Andes	V	Pop	Arzobispado de Santiago	EMI Odeón Chilena
1979	Grupo Ortiga	Cantata de los Derechos Humanos	V	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	
1980	Eugenia María Muñoz	Himnos	V	Coral		
1981	Elicura	Yo te canto	C	Raíz Folklórica		
1987	Huasos de Algarrobal	Mensajero de la Vida (Himno Visita Juan Pablo II)	C	Raíz Folklórica		
1987	Instituto secular de Schoenstatt - Hermanas de María	Canto Amerindio	V	Coral		
1987	Varios	Juntos por la Paz	C	Pop	Comisión Nacional Visita Juan Pablo II	
1987	Varios	Voces sin Frontera (Vol I)	C	Pop		
1989	Jaime Hamame	Madre admirable	C	Coral		
1989 ca.	Varios	Las canciones de la misa	CD	Pop	Radio Concierto	
1990ca.	Varios	Al encuentro del Dios vivo (Libro Catequesis)	CD	Pop	Instituto de Catequesis	

1990	Varios	Lo mejor del Concierto de Oraciones I	C + CD	Pop	Producciones Horizonte	
1990	Varios	Lo mejor del Concierto de Oraciones II	C + CD	Pop	Producciones Horizonte	
1990	Varios	Voces sin Frontera (Vol II)	C	Pop		
1991	Carmelitas Descalzas	Subamos al monte del Señor (IV Centenario de San Juan de la Cruz)	C	Coral	Carmelitas Descalzas	
1992	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Dejad que los niños vengan a mi	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1992	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Noche de paz, noche de amor	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1992 ca.	Eugenia María Muñoz y Coro de Niños	Villancicos junto al pesebre	CD	Raíz Folklórica		
1993	Betsaida	Siempre tú...María (Recopilación 1 y 2)	CD	Coral	Independiente	HYT (Horacio Saavedra)
1993	Carmelitas Descalzas de Auco	Teresa en Música	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio de Santa Teresa de Auco
1993	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Soy feliz, soy de Jesús (Santa Teresa de los Andes)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1993	Huasos de Algarrobal	Teresita de los Andes	CD	Raíz Folklórica	Sello Alerce	Madreselva
1993	Juan Ignacio Pacheco (Padres de Schoenstatt)	Verde Mar	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	
1993	P. Agustín Álvarez y Grupo Efrén			Pop		
1993	Sandra Salas	Jerusalén	CD	Pop	Renovación Carismática de México	Navojoa, Mx
1993	Varios	Canciones de Navidad	CD	Pop	Sello Alerce	
1994	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Nosotros hemos conocido el amor que Dios nos tiene, y hemos creído en Él (Sagrada Escritura Vol. I)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1994	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Nosotros hemos conocido el amor que Dios nos tiene, y	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña

		hemos creído en Él (Sagrada Escritura Vol. II)				
1994	Marco López	Es tiempo de sembrar	CD	Pop	Renovación Carismática de Chile	Tito Astete
1994	P. Agustín Álvarez y P. Javier Valentín Gamazo	Mes de María	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	
1994	Varios	Beatificación Padre Hurtado	CD	Pop	Vicaría de la Esperanza Joven	
1994	Varios	Justicia y caridad	CD	Pop		
1995	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	A la tarde te examinarán en el amor (San Juan de la Cruz)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1995	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Mi vocación es el amor	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1995	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Reina y hermosura del Carmelo (Santísima Virgen María)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1995	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Sólo Dios basta (Santa Teresa de Jesús - San Juan de la Cruz)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1995	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Quiero construirte una casa, Señor	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
1995	Engranaje	Camino al altar	C	Coral	Independiente	
1995 ca.	Magdalena Matthey	Paz Canto	CD	Pop	Producciones Horizonte	
1995	Varios	Misa de la Esperanza	CD	Pop	Vicaría de la Esperanza Joven, Polyshow	
1995	Varios	No faltará la paz	CD	Pop	Producciones Horizonte	
1996	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Tierra nueva de la Trinidad	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
1996 ca.	Coro Schoenstatt	Schoenstatt Canta	CD	Coral		
1996	Cristóbal Fones, S.J.	Te contemplo en el mundo	CD	Pop	Independiente	
1996	Marco López	Jesucristo, pasión de mi vida	CD	Pop	Independiente	Tito Astete
1996	Patricio Arriagada	Cantos junto al Santuario	CD	Pop		

1996 ca.	San Pablo (Varios)	Canciones para la Misión	CD	Pop	Librería San Pablo	
1997	Carmelitas Descalzas de Auco	Naciste para ser Carmelita	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio de Santa Teresa de Auco
1997	Carmelitas Descalzas de Viña del Mar	Yo entro en la vida (Santa Teresa del Niño Jesús, Doctora de la Iglesia)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio Carmelitas de Viña
1997	Conjunto Los Perales	35 Años después	C + CD	Raíz Folklórica		
1997	Cristóbal Fones, S.J.	En Él solo la esperanza	CD	Pop	Independiente	Candil
1997 ca.	Taizé	Cantos de Taizé	CD	Coral	Colección Tercer Milenio	
1998	Aranto	Chilenías de Cielo y Tierra	CD	Raíz Folklórica	Fondart	Madreselva
1998	Betsaida	Señor, ¡ójyenos! (3)	CD	Coral	Independiente	HYT, Tito Astete
1998	Carmelitas Descalzas de San José	Todos los que estáis cansados y agobiados, venid a mí	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio de San José
1998	Familia Gallardo	Cantemos en familia	CD	Pop	Vicaría de la Familia, Arzobispado de Santiago	
1998	Grupo Vida Joven	Grupo Vida Joven	CD	Pop	Independiente	
1998	Marco López	Digno de alabanza, digno de adoración	CD	Pop	Independiente	Tito Astete
1998	Sandra Salas	Tal cual como soy	CD	Pop	Radio Minuto de Dios Colombia,	Navojoa, Mx
1998	Varios	Canciones del Encuentro (E.Continental de Jóvenes 98)	CD	Pop		
1999	Coro Familias Bellavista	Himnos de Schoenstatt	CD	Coral		
1999	Cristóbal Fones, S.J.	Padre te canto	C + CD	Pop	Independiente	Candil
1999	Elicura	Yo te canto (Reedición CD)	CD	Raíz Folklórica		
1999	Javier Ignacio Barros	Todo el mundo alabe al Señor	CD	Pop	Jubileo	
1999	Juan Ignacio Pacheco (Padres de Schoenstatt)	Vita	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	

1999	Varios	El Señor es mi luz y mi salvación (Himnos y salmos)	C + CD	Coral	Congregación de los SSCC, Fundación Tiberíades	
1999	Varios	Jubileo 2000 (Entramos con Cristo al Tercer Milenio)	C + CD	Pop	Comisión Nacional Jubileo 2000	Madreselva
2000	Ángel Parra	Concierto oratorio de Navidad según San Lucas	CD	Raíz Folklórica		
2000	Marco López	Morir para vivir	C + CD	Pop	Independiente	
2000	Varios	Jubileo de los jóvenes	C + CD	Pop		
2001	Betsaida	Ciudadanos del Cielo (4)	CD	Coral	Independiente	Tito Astete
2001	Blanca Cajales	Contigo en mi camino	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2001	Conjunto Graneros	Santa Misa Campesina	CD	Raíz Folklórica		
2001	Conjunto Los Perales	Jesús es la buena noticia	C + CD	Raíz Folklórica	Congregación de los SSCC, Fundación Tiberíades	Madreselva
2001	Cristóbal Fones, S.J.	Misa Ûlkantun (Canto mapuche para la liturgia cristiana)	CD	Raíz Folklórica	Misión mapuche de la Compañía de Jesús, Candil	Candil
2001	Fernando Leiva	Crecerá la verdad	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2001	Marco López y Luis Enrique Ascoy	Entre el espíritu y la verdad	CD	Pop	Independiente	Candil
2001	Sandra Salas	Para que el mundo crea	CD	Pop	Independiente	Belloto
2001	Varios	Villancicos de Chile	CD	Raíz Folklórica		
2001	Voz de Comunión (Schoenstatt)	Tan cerca de mis manos	CD	Pop		
2002	Conjunto Voces de Oro	Villancicos	CD	Raíz Folklórica	Sello OeMe	
2002	Cristóbal Fones, S.J.	La mesa de todos	CD	Raíz Folklórica	Independiente	Candil, Madreselva
2002	Grupo Emmanuel	Pueblo que alaba	CD	Pop	Independiente	
2002	Juan Ignacio Pacheco (Padres de Schoenstatt)	Almaviva	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	
2002	María José Bravo	En tus manos, Señor	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2002 ca.	Tere Larraín	Cantar es rezar dos veces	CD	Pop	Independiente	

2002	Varios	Con Cristo contruimos la Paz (Toronto 2002)	CD	Pop	Comisión Nacional MJM Toronto 2002, Vicaría P. Universitaria, Arzobispado	Madreselva
2003	Abba Nobis	Demo Abba Nobis	CD	Pop	Independiente	Entropía Estudios, Robledal Estudios
2003	Alex Vigueras ss.cc	Misa Pampina	CD	Raíz Folklórica	Gobierno Regional de Tarapacá, Fundación Coudrin, Congregación SSCC	Madreselva
2003	Betsaida	Como niños (5)	CD	Coral	Editorial Schoenstatt S.A.	Tito Astete
2003	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Como un niño	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2003	Conjunto Los Perales	Cántico de las Creaturas (San Francisco de Asís)	CD	Raíz Folklórica	Candil (Independiente)	Madreselva
2003	Coro San Agustín (Fernando Castro)	Luz del Mundo	CD	Coral	Independiente	La Fábrica de Música
2003	Cristián Larraín	Navidad en el Sur	CD	Raíz Folklórica	Empresas X Región	
2003	Fernando Leiva	Ven a mi ventana	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2003	Francesca Ancarola y los Gregorianos	Canto de Navidad	CD	Coral	Producciones Horizonte	
2003	Francesca Ancarola y los Gregorianos	Canto de Oración	CD	Coral	Producciones Horizonte	
2003	Gregorianos	Clásicos populares	CD	Coral	Producciones Horizonte	
2003	Laly Yáñez	Un recado de Dios (Mi manera de rezar)	CD	Raíz Folklórica	Independiente	
2003	Los Apóstoles	Canciones de Misa	CD	Coral		
2003	Marcela Gael	Te alabo con el corazón	CD	Pop	Candil Producciones	
2003	Marco López	Un paso a la vez	CD	Pop	Independiente	Candil
2003	Paulina Rojas	Queremos darte gloria	CD	Pop	Radio Belén, Puerto Montt	Radio Belén

2003	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Te llamé por tu nombre	CD	Pop	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Estudio Hnos. Zabaleta
2004	Alex Vigueras ss.cc	Sueños azules	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC, Ópticas Multilook	Madreselva
2004	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 1)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2004	Cecilia Echeñique	Villancicos (Vol. 2)	CD	Pop	Independiente	
2004	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Hoy quiero cantarte	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2004	Coro San Agustín (Fernando Castro)	De María nació el Salvador	CD	Coral	Independiente	La Fábrica de Música
2004	Cristóbal Fones, S.J.	Consagrados a ti	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2004	Instituto secular de Schoenstatt - Hermanas de María	Alégrate	CD	Coral	Editorial Schoenstatt S.A.	Candil
2004	Juan Ignacio Pacheco (Padres de Schoenstatt)	Levántate	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	
2004	Misión País	Construyamos la historia de esta tierra (Vol.I)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Canal 13
2004 ca.	Pastoral Juvenil Diócesis de Linares	¡Canta fuerte, Pastoral!	CD	Pop	Obispado de Linares	
2004	Varios	Más allá de las cumbres	CD	Pop	Instituto Hijas de María Auxiliadora, Fundación Laura Vicuña	Madreselva
2004 ca.	Tere Larraín	Dios te ama	CD	Pop	Independiente	
2005	Betsaida	Con María, ¡Sí! (7)	CD	Coral	Independiente	Tito Astete
2005	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 2)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2005	Conjunto Los Perales	La casa del Padre	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	Madreselva

2005	Coro de la Parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves	Canto al Cielo	CD	Coral	Sello OeMe	
2005	Huasos de Algarrobal	Mensajero de la Vida (Compilado 1978-2004)	CD + Cassete	Raíz Folklórica	Sello Alerce	
2005	Jaime Uauy	Mi fe	CD	Pop		
2005	María José Bravo	Amar y más amar	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2005	Misión País	En el alma de Chile (Vol.II)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Canal 13
2005	Varios	Un fuego que enciende otros fuegos (Canciones al P. Alberto Hurtado)	CD	Pop	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2005	Varios	Vamos al encuentro con tu voz (Colonia 2005)	CD	Pop	Vicaría de la Esperanza Joven, Pastoral Juvenil Chile	Madreselva
2006	Betsaida	El me mira, yo lo miro (8)	CD	Coral	Independiente	Tito Astete
2006	Blanca Cajales	El auxilio me viene del Señor	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2006	Candil (Varios)	Maravillas hizo en mí	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2006	Carlos Barría	Todo es gracia	CD	Pop	Independiente	Candil
2006	Conjunto Los Perales	Ventana de Belén	CD	Raíz Folklórica	Independiente	Madreselva
2006	Fernando Leiva	...Hoy celebramos tu victoria (Misa Juvenil 2)	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2006	Fernando Leiva	En reflexión (Instrumental)	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2006	Fernando Leiva	Porque Dios lo ha querido... (Misa Juvenil 1)	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2006	Misión País	Chile te canta María (Vol.III)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Canal 13
2006	P. Edwin Fernández de León	Jesús, mi amigo	CD	Pop	Seminario Misional del Verbo Divino	San José Freina de Metz
2006	Santuario Los Pinos - Schoenstatt	Misa Bendición	CD	Coral		
2006 ca.	Taizé	Amor de todo amor	CD	Coral	Candil Producciones	Candil

2006	Tere Larraín	A pesar de todo	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2007	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 3)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2007	Colegio Mayor Padre José Kentenich	En lo alto (Recopilatorio)	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2007	Instituto secular de Schoenstatt - Hermanas de María	Ven con tu fuego	CD	Coral		
2007	Juan Ignacio Pacheco (Padres de Schoenstatt)	Plenitud	CD	Pop	Padres de Schoenstatt	Candil
2007	Marcela Gael	Todo lo puedo en Él: mi fortaleza	CD	Pop	Independiente	Codia, Arg y Candil
2007	Misión País	En buena tierra (Vol.IV)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Canal 13
2007	Pablo Aranda	Peregrino	CD	Pop	Candil (Independiente)	Estudio Corporación Cultural de Talagante
2007	Romina González Romanini	Vamos al Encuentro	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2007	Varios	Virgen del Carmen Bella (Estrella del Camino hacia el Bicentenario)	CD	Raíz Folklórica	Templo Votivo de Maipú	
2007 ca.	Vivir a la Luz de tu Palabra (Magdalena y Sergio)	La preciosa persona del Espíritu Santo (Vol. 1)	CD	Pop	Independiente	Soplo Producciones (Magdalena y Sergio)
2007 ca.	Vivir a la Luz de tu Palabra (Magdalena y Sergio)	La preciosa persona del Espíritu Santo (Vol. 2)	CD	Pop	Independiente	Soplo Producciones (Magdalena y Sergio)
2007 ca.	Vivir a la Luz de tu Palabra (Magdalena y Sergio)	La preciosa persona del Espíritu Santo (Vol. 3)	CD	Pop	Independiente	Soplo Producciones (Magdalena y Sergio)
2008	Alex Vigueras ss.cc	Cantata Latinoamericana Meciendo	CD	Raíz Folklórica	Congregación de los SSCC, Universidad Alberto Hurtado	Madreselva
2008	Blanca Cajales	El camino al corazón	CD	Pop	Candil (Independiente)	Candil

2008	Candil (Varios)	Espíritu Santo: Gracia que nos despierta la fe	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2008	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 4)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2008	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Ciudad Multicor	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2008	Conjunto Los Perales	Bendito	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	Madreselva
2008	Conjunto Los Perales	Cantos para la Misa de los Trabajadores	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	Madreselva
2008 ca.	Coro de Niños Villa Alemana	Cerquita de Jesús	CD	Coral		
2008 ca.	Coro Pastoral de Canal 13	Con la fuerza de Dios	CD	Coral	Canal 13	Canal 13
2008	Cristóbal Fones, S.J.	Tejido a tierra: canto creyente desde las entrañas	CD	Raíz Folklórica	OCP	Madreselva
2008	Felipe Cáceres	Como una hoja	CD	Pop	Independiente	Shama Rec Studio
2008	Felipe Herrera Espaliat	Vuelco al corazón	CD	Pop	Teen Star, Fundación por un hombre nuevo	Madreselva
2008 ca.	Hallel Colegios Diaconales	Tu voz me llama	CD	Pop	Colegios Diaconales	Soplo Producciones (Magdalena y Sergio)
2008	Hijas de Nuestra Sra. de la Misericordia	Nuestra herencia	CD	Pop	Hijas de Nuestra Sra. de la Misericordia	Estudios Buena Tierra
2008	Leonardo Caro	Por ti madrugo	CD	Pop	Independiente	
2008	Magdalena y Sergio	Música para rezar	CD	Pop	Independiente	
2008	Marcelo y Mauricio Valdivia Gallardo	Te invito a creer	CD	Pop	Independiente	Candil
2008	Marco López	Consentidos	CD	Pop	Fe Mayor Producciones (Independiente)	Candil
2008	María José Bravo	Tu gracia me basta	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2008	Más Vida	A ti, Jesús	CD	Pop	Fundación Uniendo Mundos (Escuela Casa azul, La Granja)	

2008	Misión País	Nuestro encuentro con Jesús (Vol.V)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Canal 13
2008	Misioneros del Verbo Divino	Ante la Luz del Verbo	CD	Pop	Misioneros del Verbo Divino	San José Freina de Metz
2008	Tere Larraín	Clásicos	CD	Pop	Independiente	Candil
2008	Teresita Sandoval Bas	Toda Tuya	CD	Pop	Independiente	Ami Estudio
2008	Varios	El Mesías joven	CD	Pop	Producciones Horizonte	
2009	Alex Viguera ss.cc	Cantata Nosotros los Leprosos (Homenaje a Damián de Molokai)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	Madreselva
2009	Betsaida	Cautivos en el amor (9)	CD	Coral	Independiente	Tito Astete (TA Studio)
2009	Candil (Varios)	Adviento: Ven Señor Jesús	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2009	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 5)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2009	Carmelo Erdozáin	Canciones Selectas de Carmelo Erdozáin	CD	Pop	OCP	Madreselva
2009	Coro San Agustín (Fernando Castro)	Te busca mi fe	CD	Coral	Independiente	
2009	Cristo, Vida y Rock'n Roll	Cristo, Vida y Rock'n Roll	CD	Pop	Independiente	
2009	CVX Jóvenes	Nosotros somos el Cuerpo de Cristo	CD	Coral	Independiente	
2009	Francisco Avello	Navegar hacia tu amor	CD	Pop	Independiente	
2009	Luis Alfonso Zamorano FMVD	¡No tengas miedo!	CD	Pop	Fraternidad Misionera Verbum Dei	Duoc UC Plaza Vespucio
2009	Marcela Gael	Mi alegría	CD + D	Pop	Independiente	
2009	Marcelo Cid	Mirad al Señor	CD	Pop	Independiente	Candil
2009	Marcelo y Mauricio Valdivia Gallardo	Tiremos pa' arriba (Ahí encontraremos a Jesús)	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	Estudio Seminario Pontificio Mayor
2009	Misión País	Por Cristo, con Él y en Él (Vol.VI)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	Candil
2009	Romina González Romanini	Congregados por tu amor	CD	Pop	Independiente	Candil, Madreselva

2009	Seminario Mayor Santísima Trinidad	Apacienta mis ovejas	CD	Coral	Seminario Mayor Santísima Trinidad (Diócesis San Felipe)	Candil
2009	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Quédate con nosotros	CD	Coral	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Estudio Seminario Pontificio Mayor
2009	Varios	El Musical Félix de Jesús	CD	Pop	Misioneros del Espíritu Santo	Candil
2010	Betsaida	Mariposas, el Musical	CD	Coral	Municipalidad de las Condes, Privados, Fundación Mustakis	Torimiusik, Switch Studios, TA Studio
2010	Candil (Varios)	Alabar a Dios con alegría (Música infantil)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2010	Candil (Varios)	Música de oración (Vol. 6)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2010	Conjunto Los Perales	Bicentenario (Doscientos años de trabajo)	CD	Raíz Folklórica	Congregación de los SSCC	Madreselva
2010 ca.	Coro de Niños Villa Alemana	Mi iglesia camina	CD	Coral		
2010 ca.	Coro de Niños Villa Alemana	Te alabo	CD	Coral	Obispado de San Bernardo	
2010 ca.	Coro de Niños Villa Alemana	Tengo un tesoro	CD	Coral		
2010	Corporación Exalumnos Verbo Divino	Y el Verbo se hizo canto	CD	Coral	Corporación Exalumnos Verbo Divino	Ex Bodega Estudios, Estudios DUOC, Sonido Urbano
2010	Danny Muñoz	No puedo vivir sin Ti	CD	Pop	Independiente	
2010	Fernando Leiva	Mc. 9, 35	CD	Pop	Independiente	Ideastudio
2010	Fernando Ugarte	El viejo canto del río	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	
2010	Grupo Efesios	Canto a un amigo	CD	Pop	Independiente	
2010	Huasos de Algarrobal	Contigo, Virgen del Carmen	CD	Raíz Folklórica	Sello Alerce	Madreselva
2010	Instituto secular de Schoenstatt - Hermanas de María	En Belén	CD	Coral	Editorial Schoenstatt S.A.	Candil
2010	Juan Antonio Espinosa	Canciones de un Pueblo Caminante (Lo	CD	Pop	OCP	Madreselva

		mejor de Espinosa, Vol. 1)				
2010	Leonardo Caro	Dios no ha muerto (Himnos de la Liturgia de las horas)	CD	Pop	Independiente	
2010	Leonardo Caro	Fiestas y otras fiestas	CD	Pop	Independiente	
2010	Marcelo y Mauricio Valdivia Gallardo	Vamos a cantar al Dios de la Vida	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	Estudio Seminario Pontificio Mayor
2010	Misión País	La riqueza de Chile, nuestro canto para Dios (Vol. VII)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2010	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Ven a nacer	CD	Coral	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	Estudio Seminario Pontificio Mayor
2010	Tere Larraín	Cantar a María	CD	Pop	Santuario Inmaculada Concepción, Cerro San Cristóbal	Madreselva
2011	Candil (Varios)	Cantos de Oración (Vol.I)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2011	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Tiempo de Alianza	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Laotraorilla
2011	Conjunto Los Perales	Los ojos alzamos al Señor	CD	Raíz Folklórica	Pontificia Universidad Católica de Chile	Madreselva
2011	Dúo Hosanna	Gracias a ti	CD	Pop	Independiente	
2011	Elizabeth Vega	Soy tu testigo	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	Estudio Seminario Pontificio Mayor
2011	Fernando Castro	El Señor resucitó (Misa Manquehue)	CD	Coral	Independiente	Candil
2011	Hurtamus	Música católica para saltar	CD	Pop	Independiente	
2011	Leonardo Caro	Bitácora de Familia	CD	Pop	Independiente	
2011	Los herederos de la Guitarra Grande	Misa a lo Poeta	CD	Raíz Folklórica		
2011	Misión País	Grandes éxitos (Vol. VIII)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	

2011	Roberto Poblete Venegas	Predicador itinerante	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2011	Rodrigo Castro	Cinco panes + Dos peces	CD	Pop	Candil (Independiente)	Candil
2011	Teresita Sandoval Bas	El Amor es más fuerte	CD	Pop	Independiente	
2011	Varios	JMJ Madrid 2011	CD	Pop		
2012	Alex Viguerras ss.cc y Luciano Valdebenito	Tiraneada (Canciones para la fiesta de la Tirana)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	Madreselva
2012	Blanca Cajales	Quiero gritar tu nombre, Señor	CD	Pop	Candil (Independiente)	Candil
2012	Candil (Varios)	Cantos de Oración (Vol.II)	CD	Pop	Candil Producciones	Candil
2012	Claudio Lühr	Notas de oración	CD	Raíz Folklórica	Producciones Horizonte	
2012	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Canta mi Luz (Musical)	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2012	Conjunto Los Perales	Justicia y Vida digna (El Evangelio de Jesús)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Vicaría para los Trabajadores	Madreselva
2012	Danny Muñoz	Cuerdas de Amor	CD	Pop	Independiente	
2012	Guillermo Rosas - Cristián Santis	La sombra se hace luz	CD	Coral		
2012	Instituto secular de Schoenstatt - Hermanas de María	Voy a tu encuentro	CD	Coral	Editorial Schoenstatt S.A.	
2012	Juan Antonio Espinosa	Canciones de un Pueblo Caminante (Lo mejor de Espinosa, Vol. 2)	CD	Pop	OCP	Madreselva
2012	Julián Rey Barra	Señor, tú eres mi alimento	CD	Pop	Independiente	
2012	Luis Alfonso Zamorano FMVD	Dioscoteca, el mejor carrete	CD	Pop	Fraternidad Misionera Verbum Dei	Duoc UC San Carlos de Apoquindo
2012	Marcelo y Mauricio Valdivia Gallardo	Misa Andina	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2012	Misión País	Bajo tu amparo (Vol. IX)	CD	Coral	Pontificia Universidad	

					Católica de Chile	
2012	Natalia Cáceres	Tu amor es eterno	CD	Pop	Independiente	
2012	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	En tus manos	CD	Coral	Seminario Pontificio Mayor de Santiago	
2012	Tere Larraín	Pura Luz	CD	Pop	Angelicum Foundation	Le Voyageur, Fr
2013	Ayrton Araya Zúñiga	Una sola esperanza	CD	Pop	Independiente	Rivamusic, Madreselva
2013	Ernesto Hernández	Instrumento de tu amor	CD	Pop	Independiente	
2013	Esteban Gumucio - Fernando Leiva	Sólo por amor (Ópera rock)	CD	Pop	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	GTR Estudios
2013	Fernando Leiva	Crecerá la verdad (Reedición)	CD	Pop	Independiente	
2013	Francisco Val - Juan Pablo Espinosa	Conversión	D	Coral	Independiente	
2013	Internos de la Cárcel de Antofagasta (Hnos. Valdivia)	Un canto de esperanza	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2013	Marcelo y Mauricio Valdivia Gallardo	Mirarte sólo a Ti, Señor	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2013	Misión País	Mar adentro (Vol. X)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2013	Romina González Romanini	Buscando Paz	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2013	Varios	Canto a lo Divino	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	Madreselva
2014	Carmelitas Descalzas de Auco	Teresa en Música (Edición remasterizada)	CD	Coral	Orden Carmelitas Descalzas	Monasterio de Santa Teresa de Auco
2014	Coro Colegio Monte Tabor y Nazaret	Misa de los Niños	CD	Coral		
2014	Coro Niños de Taltal (Hnos. Valdivia)	Misa Andina	CD	Coral	Xtojuven (Independiente)	
2014	Cristóbal Fones, S.J.	Ite, inflammate omnia (Composiciones jesuitas)	CD	Pop	Independiente	Nicolás Emden

2014	Grupo Efesios	Pescador de hombres	CD	Pop	Independiente	
2014	Grupo Efesios	Si tu quieres alabar	CD	Pop	Independiente	
2014	Grupo Efesios	Sigo vivo	CD	Pop	Independiente	
2014	Guillermo Rosas - Cristián Santis	La estrella más luminosa	CD	Coral		
2014	Juan Antonio Espinosa	Canciones de un Pueblo Caminante (Lo mejor de Espinosa, Vol. 3)	CD	Pop	OCP	Madreselva
2014	Misión País	Sin fronteras (Vol. XI)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2014	Nano Castillo y Emanuel Watson	Ritual Musical de la Eucaristía de los Bailes Religiosos de Arica	CD doble	Raíz Folklórica	Padre Nelson Peña Antil (Asesor de bailes religiosos de Arica)	Casero
2014	Pablo Cifuentes	Nadie como Tú	CD	Pop	Independiente	
2014	Pablo Coloma	No hay amor más grande	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2014	Patricia Ibarra	Vivamos nuestra fe	CD	Pop	Independiente	
2015	Betsaida	El jardín de María (10)	CD	Coral	Independiente	Switch Studios
2015	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Contigo + feliz	CD	Pop	Colegio Mayor Padre José Kentenich	
2015	Conjunto Los Perales	Gabriela Divina (Poemas religiosos de Gabriela Mistral)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	Madreselva
2015	Elizabeth Vega	Por las cuerdas: zamba, tonada y vals	CD	Raíz Folklórica	Independiente	
2015	Enrique Da Fonseca y Pedro Pablo Celis	Cristo es mi vida	CD	Pop	Schoenstatt	
2015	Fer Toledo	+ Fe	CD	Pop		
2015	Fernando Leiva	Cruzando fronteras (compilado misas juveniles)	CD	Pop	Independiente	
2015	Luis Alfonso Zamorano FMVD	Fe	CD	Pop	Fraternidad Misionera Verbum Dei	Duoc UC San Carlos de Apoquindo
2015	María José Bravo	Hazos fieles a ti	CD	Pop	Candil Producciones	Candil, Madreselva
2015	Misión País	Tras la huella de tu paso (Vol. XII)	CD	Coral	Pontificia Universidad	

					Católica de Chile	
2015	Voces Dehonianas	Dehonianos en oración	CD	Pop	Congregación de Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús	Candil
2015	Xtojuven Banda	Joven	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2016	Esteban Gumucio - Cristóbal Fones, S.J.	Tú, mi hermano (Cristóbal Fones canta a Esteban Gumucio)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin, Congregación de los SSCC	Madreselva
2016	Felipe Cáceres	Tu voz	CD	Pop	Independiente	
2016	Grupo Efesios	Aquí estoy Señor	CD	Pop	Independiente	
2016	Javier Chandía	Es en tu cruz	CD	Pop	Independiente	
2016	Misión País	Quédate con nosotros, Señor (Vol. XIII)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2016	Quincheros	Cantos del Patrimonio Religioso Nacional	CD	Raíz Folklórica	Ley de Donaciones Culturales	Madreselva
2016	Xtojuven Banda	¿Dónde está el Señor?	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2017	Cristo, Vida y Rock'n Roll	Salgamos	CD	Pop	Independiente	
2017	Cristóbal Fones, S.J.	Kúme Mongen (Música para una ecología integral)	CD	Raíz Folklórica	Independiente	Madreselva
2017	Marcela Gael	Ayer, hoy y siempre	CD	Pop	Independiente	
2017	Misión País	Nuestro canto de alabanza (Vol XIV)	CD	Coral	Pontificia Universidad Católica de Chile	
2017	Natalia Cáceres	Misa para Jóvenes (Felices los que habitan en tu casa)	CD	Pop	Independiente	
2017	Pablo Cifuentes	No hay imposible	CD	Pop	Independiente	
2017	Romina González Romanini	Cantaré al Señor	CD	Pop	Independiente	Madreselva
2017	Servicentro	Kilómetro 1	CD	Pop	Independiente	Monosound
2017	Vicentinos	Canciones Vicentinas (400 años del Carisma Vicentino)	CD	Pop		

2017	Xtojuven Banda	Te adoramos, Señor	CD	Pop	Xtojuven (Independiente)	
2018	Conjunto Los Perales	Levanto los ojos hacia Ti (Salmos)	CD	Raíz Folklórica	Fundación Coudrin	Madreselva
2018	Marcela Gael	Hoy mi alma canta	CD + D	Pop	Independiente	Santiago Records
s/f	Angelus	Amada mía	CD	Pop		
s/f	Betsaida	Todo lo puedo en Aquel que me conforta	CD	Coral	Independiente	
s/f	Caetera Tolle		CD	Pop		
s/f	Colegio Mayor Padre José Kentenich	Vem e verás	CD	Pop		
s/f	Conjunto Tierra Chilena	Un canto a Jesús niño (Villancicos)	CD	Raíz Folklórica	Librería San Pablo	
s/f	Coro Alianza	Mi alma canta de gozo	CD	Coral	Fundación Jardines Infantiles Parroquiales "Brazos abiertos"	
s/f	De proa a popa	Misa a la Chilena	CD	Raíz Folklórica		
s/f	Grupo Vida Joven	Paz sin fronteras	CD	Pop	Independiente	
s/f	Hijas de Nuestra Sra. de la Misericordia	Sembrando misericordia	CD	Pop	Hijas de Nuestra Sra. de la Misericordia	Estudios Buena Tierra
s/f	José Ortega Heller - Los huasos hidalgos	La Creación	CD	Raíz Folklórica	Librería San Pablo	
s/f	Los Perales	Guitarra y voces del Señor	CD	Raíz Folklórica		
s/f	Manantial de Lourdes	Mirarte sólo a Ti, Señor	CD	Pop		
s/f	Mar Adentro	Hacia el Padre	CD	Raíz Folklórica		
s/f	Mar Adentro	Madrugando	CD	Pop		
s/f	Marcela Gael y Coro niños	La ventana de mi corazón (Canciones de niños para alabar a Dios)	CD	Pop	Candil Producciones	
s/f	Monjes Benedictinos de la Abadía de la Ssima. Trinidad	Canto Gregoriano (CD 1: Salmos, CD 2: O Gloriosa Virginum)	CD	Coral	Orden Benedictina	Monasterio Benedictino de la Ssma. Trinidad de las Condes

s/f	P. Edwin Fernández de León	Alabanzas electroacústicas	CD	Pop	Seminario Misional del Verbo Divino	San José Freina de Metz
s/f	Pablo Coloma	Pueblo de Dios (Canto litúrgico)	CD	Coral		
s/f	Parroquia Ntra. Sra. del Carmen de Curacaví	Dones al servicio de la fe	CD	Coral		
s/f	San Pablo	El pueblo de Dios canta	CD	Pop	Librería San Pablo	
s/f	San Pablo (Varios)	Aclaró	CD	Pop	Librería San Pablo	
s/f	San Pablo (Varios)	Alaba alma mía al Señor	CD	Pop	Librería San Pablo	
s/f	Varios	Bienaventurados	CD	Pop		
s/f	Varios	Cantando en Adviento (Cancionero)	CD	Pop		
s/f	Varios	Cantemos al Señor	CD	Pop	Instituto de Catequesis	
s/f	Varios	El Cardenal de Chile	CD	Instrumental	Fundación Cardenal Raúl Silva Henríquez, Radio Cooperativa	Radio Cooperativa
s/f	Varios	Navidad en los Andes	CD	Pop	Producciones Horizonte	
s/f	Varios	Paz Música	CD	Pop	Producciones Horizonte	
s/f	Verónica Barros y Mariana Cox	Alabaré para guitarra (Cancionero) I y II	CD	Coral		