PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

FEMENINA, FERVIENTE Y DISIDENTE: MANDOLINA METODISTA PENTECOSTAL COMO HERRAMIENTA DE CONTROL Y DESARTICULACIÓN DE NORMAS DE GÉNERO

por

MARCO HUGO MARCHANT MORENO

Tesis presentada a la
Facultad de Artes de la
Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Música

profesor guía:

DANIEL PARTY TOLCHINSKY

Marzo, 2016

Santiago, Chile
© 2016, Marco Hugo Marchant Moreno

©2016, Marco Hugo Marchant Moreno

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.

FECHA----------

FIRMA

DIRECCIÓN

E- MAIL - TELÉFONO

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas implicadas en mi investigación, desde los (ex) mandolinistas informantes, Felipink, colegas, amigos y al profesor Daniel Party, por su ayuda y apoyo en este proceso de escritura y autoconocimiento, que sin duda no fue fácil. Esta tesis forma parte del Proyecto Fondecyt Regular 1140979 titulado *Listening to gender: a hermeneutics of music as performance*, cuyo investigador responsable es Daniel Party.

ÍNDICE

Pág.

Resumen……..…6

1. Introducción…… 7
   1.1. Presentación……. 7
      1.1.1. Objetivo general……...9
      1.1.2. Objetivos específicos……9
   1.2. Revisión de la literatura……..10
   1.3. Marco Metodológico e Interpretativo…….14

2. Delicada y sumisa: mandolina como dispositivo de representación y articulación de lo femenino en la doctrina metodista pentecostal chilena…….17
   2.1. Doctrina y religiosidad Metodista Pentecostal……..…….19
      2.1.1. Orígenes del pentecostalismo…….……..…..19
      2.1.2. Estructura patriarcal de poder eclesiástico…….……21
      2.1.3. Estructuras de poder Metodista Pentecostal……...……22
   2.2. Mandolina……...……23
      2.2.1. Morfología y características de la ‘mandolina metodista pentecostal’..25
      2.2.2. Espacios masculinos de la mandolina……27
   2.3. Música en la cultura metodista pentecostal chilena……...…28
      2.3.1. Géneros musicales metodistas pentecostales……..29
      2.3.2. Coros Unidos……..31
   2.4. Matrimonio instrumental: mandolina y guitarra…….33
   2.5. Conclusiones del capítulo……...40

3. Mandolina y masculinidad limítrofe: experiencias de (ex) mandolinistas varones dentro del contexto metodista pentecostal chileno……41

3.1. Metodología……43
3.2. Estrategias y tácticas ……..44
3.3. Experiencias en torno a la marca de género……...49
3.4. Colgar la mandolina……...54
3.5. Conclusiones del capítulo……..60

4. Sustrato metodista pentecostal en la performance musical actual de Felipink…….…….62
4.1. Performance musical……..…63
4.2. Felipink……...67
4.3. Punto de predicación como performance……...68
4.4. Mandolina mestizonora……..74
4.5. Conclusiones del capítulo……...81

5. Conclusiones…….…….83
6. Referencias bibliográficas…….87

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar las funciones que desempeña la ejecución de la mandolina por parte de hombres en relación con las normas de género en el ámbito metodista pentecostal chileno. Para cumplir este propósito, este texto se divide en tres capítulos que abordan un espacio específico de dicha práctica. En el primero, se demuestra la presencia de la marca femenina sobre la mandolina y su función como dispositivo de control y representación del espacio de la mujer dentro del ámbito religioso metodista pentecostal. En el segundo capítulo, se presenta un estudio etnográfico que caracteriza la práctica de dicho instrumento por parte de varones durante los últimos treinta años en iglesias de la Región Metropolitana. Finalmente, el último capítulo es un estudio de caso de la performance musical actual de Felipink, músico y *performer* chileno ex evangélico, con foco en las estrategias de actualización de elementos propios de la música y cultura evangélica chilena, específicamente en el uso que le da a su mandolina y el diálogo que existe en su práctica con el punto de predicación evangélico.

Dentro de las principales conclusiones de esta investigación destaca la comprobación de la marca femenina de la mandolina, así como también la función que esta cumple como elemento fijador de una norma que delimita un espacio de la mujer dentro de su cultura, apoyada por nociones patriarcales fundamentadas bíblicamente en la doctrina paulina. Por otro lado, se presenta la práctica de la mandolina por parte de hombres, así como el uso de tácticas y estrategias que estos incorporan para sobrellevar una práctica que no se corresponde con el ideal esperable, en cuanto a género, dentro de las iglesias evangélicas. Se evidencia, además, la presencia de creencias en torno a la predestinación que otorgan a la práctica masculina de la mandolina cierta validación por parte de la divinidad. Finalmente, se concluye que existen ciertas estrategias de actualización performativas en la práctica musical actual que Felipink, que dialogan directamente con espacios propios de la cultura evangélica ligados a la práctica de la mandolina y los puntos de predicación a la calle.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

Durante las últimas décadas ha habido un notable crecimiento del número de personas que adscriben la religión evangélica en Chile. Este hecho, sumado a los reconocimientos que han realizado las autoridades sobre el aporte social y cultural del protestantismo, desajusta la noción de Chile como país preferentemente católico apostólico romano, ya que reconoce el avance de estos grupos inicialmente minoritarios y sus influencias de pensamiento y práctica en diversos procesos sociales. En base a lo anterior, se ve necesario releer el panorama nacional incorporando los aportes culturales e históricos de estos credos desde diversas perspectivas.

Ahora bien, la Iglesia Evangélica chilena no es homogénea, sino que presenta diferencias doctrinales que hacen que cada una de las congregaciones posean prácticas litúrgicas, e incluso, creencias divergentes. En esta investigación, se observarán específicamente aspectos musicales de uno de los grupos, a saber: Metodista Pentecostal, congregación que se inscribe dentro de la rama 'histórica' o tradicional más numerosa del protestantismo chileno, pero que también posee un elemento carismático importante. Cabe mencionar, que existen ciertos aspectos doctrinales que se ven reflejados en la música de las congregaciones, por lo que esta aparece como un posible factor diferenciador dentro del abanico denominacional evangélico en el país, e incluso a nivel latinoamericano (Ravagli 2013).

Dentro de las dinámicas musicales que diferencian a la denominación Metodista Pentecostal de las otras evangélicas nacionales destaca el uso de instrumentos, denominados tradicionales por dicho grupo, tales como guitarra acústica, banjo y mandolina. Estos tienen la función de otorgar un 'piso armónico' y ordenar a la gran masa cantante de la congregación, en el caso de la guitarra, y duplicar la melodía del canto, en el caso de la mandolina y el banjo.

Además de diferenciarse en términos del rol musical, ambos instrumentos proyectan dos espacios disímiles de participación y sociabilidad dentro de las congregaciones, moldeados a partir de una normalización de roles basada en diferencias

de género. Desde este punto de vista, tanto la guitarra como la mandolina no sólo surgen como objetos de interés en tanto símbolos y patrimonio de una práctica musical propia del ámbito nacional, sino que también aparecen como elementos determinantes para comprender las dimensiones políticas y organizacionales dentro de la cultura metodista pentecostal chilena. En este sentido, esta investigación se aboca al estudio de uno de los instrumentos nombrados, la mandolina, dentro del contexto metodista pentecostal chileno. Este se realizó con especial foco en las implicancias sociales que conlleva su práctica, considerando la marca de género otorgada a este por la cultura dentro de la que se inscribe.

Una de las motivaciones principales que me llevaron a escoger este instrumento fue el hecho de que en mi adolescencia, por aproximadamente cinco años, toqué mandolina en una iglesia de denominación Metodista Pentecostal ubicada en la comuna de Puente Alto (Santiago). Durante ese tiempo participé con mi instrumento en los cultos generales, en las oraciones, los puntos de predicación en la calle, eventos especiales, reuniones de jóvenes y, obviamente, en diversos espacios de ensayo diseñados para preparar las presentaciones. En esa época no me percataba de lo trascendental que resultaba tocar mandolina dentro de dicho contexto, tampoco reflexionaba mayormente sobre las burlas o rechazos que sufrí en algunas ocasiones por portarlo. Actualmente, a pesar de llevar mucho tiempo sin congregarme ni asistir a un culto evangélico, reconozco en el instrumento una gran carga afectiva ligada con la construcción de mi identidad personal. Supongo, además, que la mayoría de las experiencias sociales vividas en mi adolescencia fueron motivadas por el hecho de tocar mandolina y, en específico, por ser un mandolinista varón.

De esta forma, dada la importante incidencia de la construcción de género en torno a la mandolina, se plantea un estudio de carácter cualitativo y etnográfico que permita vislumbrar las posibles proyecciones que pudiera tener la mandolina en sujetos dentro y fuera de la iglesia. En función de lo anterior, se proponen los siguientes objetivos:

1.1.1. Objetivo general

- Analizar las funciones que desempeña la ejecución de la mandolina por parte de hombres en relación con las normas de género en el ámbito metodista pentecostal chileno

1.1.2. Objetivos específicos

- Analizar la función que adquiere la mandolina dentro del ámbito metodista pentecostal chileno con respecto a su relación con lo femenino, en tanto construcción social y cultural.

- Caracterizar la práctica de mandolina por parte de varones dentro del ámbito metodista pentecostal chileno en la Región Metropolitana.

- Dar cuenta de las implicancias sociales y personales que conlleva dicho ejercicio en un ámbito fuertemente demarcado por la norma de género.

- Caracterizar el uso de la mandolina en la música y propuesta performativa de Felipink a partir de las funciones que esta adquiere como instrumento pentecostal en un contexto extra religioso.

En función del cumplimiento de los objetivos, la estructura de esta tesis será a partir de tres capítulos, cada uno destinado a abordar de forma distinta la práctica musical y sus implicancias sociales que conlleva la ejecución de la mandolina. En el primer capítulo, se plantea un ejercicio argumentativo en función de demostrar que en la cultura metodista pentecostal chilena los instrumentos están imbuidos en dinámicas de género normativamente delimitadas. En específico se concibe a la mandolina como un instrumento femenino dadas las características que circundan a la práctica, preponderantemente ejercida por mujeres dentro de los cultos evangélicos.

El segundo capítulo consiste en un estudio etnográfico a partir de una recopilación de experiencias en torno a la práctica de la mandolina por sujetos varones durante los últimos treinta años dentro de iglesias de denominación Metodista Pentecostal de la Región Metropolitana. En especial se analizaron las experiencias ligadas a las tácticas y estrategias vinculadas a la resistencia a la marca femenina que posee el instrumento dentro de dicha cultural, además de las implicancias que conlleva abandonar la práctica en el plano espiritual.

Finalmente, el tercer capítulo surge como un estudio de caso de la práctica musical de Felipink, ex evangélico y actual mandolinista y cantante pop chileno. Dentro de su práctica se mantienen ciertos guiños a elementos propios de la cultura Metodista Pentecostal, tales como el uso de la mandolina y la actualización de una propuesta performativa a partir del espacio del punto de predicación.

1.2. Revisión de la literatura

Esta investigación, por presentar un objeto de estudio y una metodología que amerita cierto carácter interdisciplinario, dialoga con distintas tradiciones académicas, a saber, los estudios musicológicos y sociológicos enfocados principalmente en las temáticas de género y religiosidad. Por tanto, a continuación se revisará el estado del arte que compete al estudio de las prácticas musicales instrumentales dentro de la cultura metodista pentecostal chilena, específicamente en torno a las estructuras de poder y normativas de género.

En lo que respecta a las investigaciones sobre protestantismo en Chile y más específicamente sobre pentecostalismo cabe señalar que los primeros trabajos fueron producidos durante la década del cincuenta, en los que se trataban fundamentalmente temas como el carácter carismático y popular del pentecostalismo (Guzmán, 1944 en Mansilla, 2012). De hecho, durante esta época en el ámbito de la literatura, por parte de Nicómedes Guzmán, se rescata la figura del pentecostal como un sujeto popular discriminado e incluso se posiciona el pentecostalismo como una parte constitutiva del roto chileno (Guzmán, 1944 en Mansilla, 2012).

Sin embargo, Mansilla (2012) señala que la mayoría de las investigaciones sobre pentecostalismo han sido realizadas 'sin pentecostales', es decir, sin incorporar a los sujetos en el proceso investigativo y con una visión adultocéntrica, que deja de lado las diversas problemáticas que engloban a la miembros jóvenes de las iglesias de corte pentecostal. En contraposición a estos estudios destaca el de Mansilla titulado 'Las feas se van al cielo y las bonitas al infierno", en el que se aborda el tema de la corporalidad de la mujer joven evangélica pentecostal entre los periodo comprendido entre 1927 y 1950. A este se le suma la tesis de magíster de la socióloga Alessandra Soto Marió (2012) titulada 'Conversión pentecostal femenina: motivos e implicancias' en la que, al igual que en el trabajo de Mansilla (2012), se aborda un tipo de sujeto específico dentro de la religiosidad pentecostal: la mujer pentecostal.

Ahora bien, aunque ambas investigaciones tienen como objeto de estudio las representaciones y experiencias de mujeres dentro del contexto pentecostal, incurren en una generalización problemática en función de los intereses de nuestra investigación que radica en la falta de rigurosidad en la diferenciación de las doctrinas y grupos pentecostales de los metodistas pentecostales. Ambos, a pesar de poseer una raíz en común, Iglesia Metodista Episcopal, presentan variadas diferencias doctrinales, de vestimenta e incluso musicales. En torno a este punto, por ejemplo ha consignado Guerra (2009) y Orellana (2006) la utilización del armonio como un residuo instrumental cultural anglosajón que después es perpetuado en la práctica musical de la Iglesia Evangélica Pentecostal, en contraposición con el uso de coros instrumentales con instrumentos de cuerdas adoptado por la Iglesia Metodista Pentecostal.

En lo que respecta a las investigaciones musicológicas en torno a aspectos musicales de la cultura protestante en Chile destacan las investigaciones de Guerra (2006 y 2009) y la realizada por Moulian, Izquierdo y Valdés (2012). Las primeras, de carácter histórico, versan sobre elementos musicales de la cultura pentecostal, en específico de los himnarios y cánticos congregacionales, mientras que la segunda es un trabajo de carácter etnográfico que se centra en las repercusiones corporales en la vivencia carísmática pentecostal en el momento que la música suena.

Ambas investigaciones, aunque diferentes en sus marcos metodológicos, poseen la cualidad de ser estudios que introducen dentro de la academia la música evangélica objeto de estudio y como un rasgo fundamental para comprender la cultura pentecostal chilena. A pesar de ser un gran aporte a mi investigación, en ellas no se plantea una perspectiva que dialogue con aspectos de género ni se trata de forma específica la denominación que me interesa abordar: Metodista Pentecostal. Rescato fundamentalmente de los trabajos de Guerra (2009) ciertas alusiones a instrumentos musicales dentro de la cultura protestante así como la importancia patrimonial de objetos musicales (2006), mientras que de Moulian, Izquierdo y Valdés (2012) me interesa el tema de la corporalidad y las nociones de cuerpo presentadas en su reflexión.

En torno a esto último, se ha notado que "las pocas investigaciones existentes destacan que en el pentecostalismo, a pesar de la aparente polaridad entre cuerpo (*soma*) y espíritu (*pneuma*), el cuerpo adquiere una centralidad significativa en todos los ámbitos" (Mansilla, 2012, p. 177). Esto se refuerza a partir de la noción de cuerpo como una entidad tanto individual como colectiva, a partir de la creencia de que la Iglesia, y por ende la congregación, es un gran cuerpo cuya cabeza es Cristo[1]. Esto provoca que las problemáticas del cuerpo sean una entrada muy productiva para el estudio de la cultura evangélica en diálogo con las representaciones de este, las manifestaciones espirituales y la irrupción del poder religioso en el cuerpo.

Con respecto a los instrumentos musicales en los coros metodistas pentecostales sólo hay algunas alusiones a estos en los mencionados trabajos de Guerra (2009) y Orellana (2006), en los que principalmente se entregan ciertos datos acerca del periodo de incorporación de los mismos o de las conformaciones instrumentales a comienzos de la consolidación del metodismo pentecostal. En estos, la mandolina se menciona como un instrumento más, no se explicitan aspectos contextuales ni sociales que implican su práctica e incorporación en profundidad.

En relación con las temáticas de instrumentos musicales y género, existen ciertos trabajos que abordan este cruce, aunque no específicamente para el caso de la

[1] Esto se puede corroborar en ciertos pasajes del Nuevo Testamento en que Pablo se refiere a la

mandolina. Por un lado, Abeles y Porter (1978) presentan un estudio de carácter cuantitativo acerca la relación entre instrumento musical y género en niños. Este, a pesar de presentar datos interesantes, no dialoga del todo con mi investigación en cuanto a sus marcos metodológicos y a los resultados de los análisis. Por otro lado, se encuentran otras investigaciones más situadas en instrumentos específicos en prácticas musicales asociadas a estilos de música, por ejemplo Ramos (2003) con respecto a la creencia de que en el jazz existen ciertas prácticas e instrumentos asociados con lo masculino y otros con lo femenino.

En la misma lógica, Kallberg (1992) menciona específicamente el piano como un instrumento con ciertas asociaciones al espacio de la mujer en la sociedad del siglo XIX, y en particular, presenta género específico de pieza para piano como el más característico de este fenómeno: el nocturno. Uno de los aportes fundamentales que presenta la investigación de Kallberg es que comprende un abanico diverso de motivos y elementos que permiten la asociación entre el nocturno con el espacio de la mujer, tales como la relación epocal de lo femenino con la oscuridad y la aparición de la composición femenina, así como elementos musicales del género en cuestión. Además de esto, incorpora ciertas intervenciones de músicos y sujetos relacionados con el ambiente musical de los periodos comprendidos en el estudio, en las que se advierten los posicionamientos y creencias en torno al género y su práctica.

Ahora bien, entre las investigaciones que relacionan instrumentos musicales y género revisadas destaco fundamentalmente el carácter cultural y social que motivaba las connotaciones de dichas prácticas como femeninas o masculinas. Al parecer se reconoce que las construcciones y representaciones asociadas al género de un objeto cultural son evocadas a partir de una norma impuesta y existente ajena al hecho musical, lo que destruye la creencia del carácter esencialista que podrían presentar dichas marcas en los instrumentos.

Luego de haber revisado los posibles cruces temáticos que dialogan con mi estudio, es posible concluir que mi investigación aporta en los ámbitos de los estudios de música religiosa no protestante y a los estudios de cultura evangélica en Chile por el

hecho de presentar no sólo una propuesta metodológica mixta y diversa, sino que también por abordar un objeto de estudio poco analizado desde la musicología. Este abordaje además se realiza en diálogo con marcos conceptuales provenientes de los estudios de la performance y desde un lente metodológico centrado en las teorías de género.

1.3. Marco Metodológico e Interpretativo

La metodología de la presente investigación es de carácter mixto con un enfoque cualitativo, centrado en las experiencias y prácticas sociales que emanan de la mandolina como objeto inserto en una cultura musical específica, la metodista pentecostal. Como se declaró en la presentación de la investigación, mi tesis fue estructurada a partir de la observación de las prácticas musicales, religiosas y sociales de la mandolina en tres ejes: en el plano instrumental metodista pentecostal, en las experiencias de varones mandolinistas de dicha cultura y en el caso de Felipink, ex mandolinista evangélico. Para estas tres etapas se consideraron marcos metodológicos independientes, los que serán esbozados a continuación.

Por un lado, en el primer capítulo de la tesis se presenta un ensayo en el que se plantea la tesis de que en la cultura metodista pentecostal chilena actual, la mandolina funciona como un dispositivo de representación y control de lo femenino, que perpetúa aspectos normativos de la cultura evangélica en cuestión. Para lograrlo, este capítulo presenta un diálogo bibliográfico entre elementos culturales propios de los grupos metodistas pentecostales chilenos con teorías de género y control, provenientes fundamentalmente de la Filosofía y de los Estudios de Género.

Por otro lado, en el segundo capítulo se presenta un estudio de carácter etnográfico en el que se utilizó la observación participante y la entrevista como principales métodos. Con respecto al primero, se visitaron ensayos y cultos de dos iglesias de la denominación religiosa, en los que se observaron las prácticas musicales, fundamentalmente de Coros Unidos. En relación a la entrevista, fue efectuada a cinco sujetos de control, todos evangélicos practicantes de denominación Metodista

Pentecostal. Las edades de los sujetos varían entre los treinta y cuarenta y cinco años de edad, todos con residencia en la Región Metropolitana de Santiago. Estas características me parecieron fundamentales, en un principio, dado que Felipe Muñoz (Felipink), de quien versa el último capítulo de mi investigación, las posee. Ahora bien, sólo dos de los cinco mandolinistas entrevistados actualmente tocan de forma estable su instrumento en las iglesias a las que asisten.

Me interesó que la muestra de informantes no fuera del todo homogénea, para poder establecer diferencias en torno a las experiencias de los sujetos que continúan tocando mandolina con los que dejaron de hacerlo. El corpus recolectado, entrevistas grabadas de aproximadamente una hora, fue analizado e interpretado a partir de bibliográfica crítica principalmente de Michael de Certeau.

Por último, el último capítulo es un estudio de caso en torno a la figura de Felipink, *performer* y músico chileno que fue evangélico en su niñez y adolescencia, contexto en el que aprendió a tocar mandolina y participó del Coros Unidos de la Catedral Metodista Pentecostal de Santiago (Jotabeche). De su práctica musical se analizaron *videoclips*, música y presentaciones de su producción musical reciente con especial énfasis en aquellas en las que se detectaran resabios de elementos musicales y performáticos propios de la cultura evangélica chilena.

El marco interpretativo de mi investigación es de carácter crítico, fundamentalmente por el marco teórico utilizado, proveniente en su mayoría de los Estudios de Género y de la Filosofía Contemporánea. Este parte por el supuesto que en la sociedad existen relaciones de poder y luchas identitarias que dan cuenta de una asimetría que opera en la segmentación de los sujetos. En este sentido, reconozco que en el ámbito que compete a mi investigación, contexto Metodista Pentecostal, existen grupos marginados y oprimidos, tales como las mujeres o los hombres de 'dudosa' sexualidad, motivo por el cual escogí este enfoque interpretativo de mi corpus.

En este sentido, el aporte de esta investigación, motivado por la elección de las metodologías y los marcos interpretativos, radica en la posible reivindicación de grupos minoritarios, tales como los hombres mandolinistas. No obstante, me parece necesario

mencionar que, independiente de este aspecto, la cultura musical evangélica presenta una riqueza de prácticas, una historia y un nivel de musicalidad profundo que los motivos para que esta sea estudiada se justifican por sí mismos. A pesar de que mi estudio no aportará en gran parte a la descripción actual de la música evangélica en sí o no visibilizará elementos históricos y patrimoniales de dicha cultura, este texto funciona como un cuadro que ilustra uno de los lados que, posiblemente, no serían mostrados en un estudio más genérico de dicha cultura musical.

Finalmente, es necesario declarar que, al igual que mis entrevistados, yo fui mandolinista y miembro de una iglesia de denominación Metodista Pentecostal en mi adolescencia. Este hecho fue fundamental en el trascurso de mi investigación, dado que mi ejercicio de acercamiento a su cultura, más que basarse en el trabajo de campo y la observación, fue un ejercicio de memoria, asimilación y escucha. En este, más que criticar las estructuras de poder vigentes dentro de la cultura evangélica pertinente, deseo visibilizar una práctica bastante inusual y llamativa, propia de nuestro ámbito musical chileno.

2. DELICADA Y SUMISA: MANDOLINA COMO DISPOSITIVO DE REPRESENTACIÓN Y ARTICULACIÓN DE LO FEMENINO EN LA DOCTRINA METODISTA PENTECOSTAL CHILENA

Muchos son los ejemplos de objetos culturales asociados a las prácticas religiosas y rituales de las diferentes culturas. Dentro de estos elementos destacan los instrumentos musicales, que no solo cumplen una función simbólica dentro del rito, sino que se materializan a través del sonido y tienen repercusiones directas en el tiempo y espacio ritual. Estos objetos de la cultura cumplen funciones específicas inscritas dentro de las dinámicas sociales establecidas; mutan y se transforman a partir de los usos y los cambios contextuales de los momentos en los que estos se ven involucrados.

Además de las significaciones e implicancias materiales que circundan al objeto instrumento musical, también se encuentra una realidad inmaterial preconstituida dependiente de los sistemas económicos y culturales que tiene cierto grado de agencia en la realidad material visible, por ejemplo, en el plano social (Bates, 2012). Desde esta óptica, los instrumentos se constituyen como material potencial de vínculos presentes y pretéritos asociados a las ideas y espacios relacionados con los mismos, así como configuradores y codificadores de los comportamientos y prácticas sociales en culturas en las que estos se encuentran preponderantemente presentes.

Ahora bien, las posibles significaciones y funciones de un objeto cultural, en este caso un instrumento musical, dependen de diversos factores contextuales. Por ejemplo, un piano en una sala de concierto no se comporta de igual modo que el mismo en una sala de práctica de ballet o museo, pero además el instrumento muta si es tocado por un concertista, por una mujer en una reunión social o por un niño que está recién aprendiendo a tocar. Este 'cambio' no solo se manifiesta en las funciones que el instrumento musical desempeña en distintas situaciones (como entretenimiento, arte, acompañamiento de la danza, soporte didáctico) sino que existe un residuo que porta el objeto asociado a las situaciones y usos que se le da.

Si ahondamos más en el ejemplo del piano, es preciso afirmar que se ha escrito y reflexionado sobre las asociaciones que este tuvo durante todo el siglo XIX con lo femenino, debido a la reiterada ejecución por parte de mujeres burguesas en el contexto de fiestas de salón y reunión social. Dicho sea de paso que géneros musicales, como el nocturno, específicamente los de Chopin, tendieron a ser significados del mismo modo

que el instrumento. Tal como afirma Kallberg (1992) diversos elementos composicionales, idiomáticos propios e interpretativos tendieron a fijar la idea de una ejecución femenina del instrumento, entendida para estos efectos como delicada. A partir de este ejemplo es posible sostener que los instrumentos musicales no solo se encuentran inmersos en una cultura y desempeñan una función dentro de ella dependiendo de sus contextos, sino que además portan esta cultura y las significaciones codificadas en ellos mismos. Son, en definitiva, objetos significados cultural y socialmente.

En efecto, mi estudio surge a partir de esta concepción dinámica del instrumento musical, así como de la visión de este como un objeto cultural y socialmente construido tanto en un plano material como inmaterial. Cabe mencionar, que desde una postura constructivista, las representaciones y funciones que este desempeñaría dentro la cultura en la que se despliega serían necesariamente codificadas y reiteradas por los sujetos que interactúan con este. En este sentido, desde la teoría de Judith Butler, podemos concebir que la ejecución constante de un instrumento musical puede fijar y reproducir, performativamente, patrones y conductas codificados en un sistema normativo. Para esto, se entiende esta performatividad "no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler, 2006, p. 18).

A continuación articulo un estudio del instrumento musical, mandolina, dentro del contexto metodista pentecostal chileno. Para esto, el objetivo principal de este capítulo es analizar la función que adquiere la mandolina dentro del ámbito metodista pentecostal chileno con respecto a su relación con lo femenino, en tanto construcción social y cultural. Para lograr este propósito planteo un estudio crítico a partir de la revisión de fuentes bibliográficas con función de sostener y comprobar la hipótesis de que la mandolina, en el contexto metodista pentecostal, se perfila y aparece como un dispositivo de representación y articulación de lo femenino, es decir, esta no solo representaría de forma simbólica y metonímica lo femenino dentro de esta cultura, sino

que además fijaría performativamente un discurso normado fundado en una doctrina patriarcal religiosa, la paulina.

Los trabajos que tratan la música evangélica en Latinoamérica, y específicamente en Chile, no la abordan desde un punto de vista práctico-musical centrado en los instrumentos musicales, de hecho, se centran en las relaciones entre la música, performance (utilizando el término 'performance' en un sentido muy amplio) y la experiencia mística de los fieles (Moulian, Izquierdo, & Valdés, 2012), o bien, asociada a aspectos históricos e identidad protestante (Guerra, 2006). Por lo tanto, un estudio que relacione los instrumentos musicales con el contexto doctrinal y social de estos grupos religiosos se hace necesario, no solo por el nuevo conocimiento que otorgaría en el ámbito musical-cultural protestante, sino que también por las implicancias de orden social basadas en la fuerte relación que existe entre estos objetos y el sistema doctrinal metodista pentecostal.

2.1. Doctrina y religiosidad metodista pentecostal

2.1.1. Orígenes del pentecostalismo

El metodismo pentecostal es una denominación nacida en Chile, específicamente en la primera década del siglo XX, con el cisma provocado al interior de la Iglesia Metodista Episcopal, liderado principalmente por el pastor Willis Collins Hoover en la ciudad de Valparaíso (Fontaine y Beyer, 1991, en Soto Marió, 2012). A partir de este se comenzaron a gestar algunas de las congregaciones protestantes más numerosas en la actualidad en Chile basadas en el pentecostalismo. Ahora bien, es necesario diferenciar el movimiento religioso (pentecostalismo) de la denominación eclesiástica (Iglesia Pentecostal).

En efecto, el pentecostalismo da cuenta de un fenómeno de carácter carismático que recibe su nombre de las manifestaciones espirituales que vivencian los feligreses similares a las sucedidas en el día de Pentecostés bíblico. En este sentido, es entendido

como "una modalidad de evangelismo carismático que busca el encuentro directo con el Espíritu Santo, propicia las manifestaciones de su poder sobre la vida de los hombres y cultiva sus dones espirituales" (Moulian, Izquierdo, & Valdés, 2012, p. 2). Por tanto, engloba a todas las iglesias que le den cabida a las prácticas espirituales basadas en el actuar del Espíritu Santo en la congregación.

Ahora bien, como ya se mencionó, a comienzos del siglo pasado se registran las primeras prácticas espirituales carismáticas en Chile dentro del templo de Valparaíso de la Iglesia Metodista Episcopal, las que eran principalmente danzas espirituales y manifestaciones en lenguas extrañas. Las prácticas provocaron un descontento en la institucionalidad eclesiástica, por considerarlas desordenadas, caóticas y hasta poco cristianas. Por dicho motivo, en 1910, la Iglesia Metodista Episcopal presenta cargos contra Willis Collins Hoover, pastor del templo de Valparaíso, ante los que este responde renunciando al cargo y llevando consigo una gran cantidad de fieles (Pacheco, 2004).

Luego de su renuncia, Hoover funda la Iglesia Metodista Pentecostal de Chile y se encarga de expandir dicho credo en distintas regiones del país. Él mismo plantea en el texto *Historia del avivamiento pentecostal en Chile,* cuáles son los motivos que hacen que su nueva orden se titule Metodista Pentecostal:

> Las razones por las que se ha adoptado este nombre son sencillas y tan naturales que el mismo nombre explica la iglesia: Es Metodista porque : Tuvo su origen en la Iglesia Metodista Episcopal cuando se predicaba con más fervor y se practicaba con más energía que nunca la Palabra de Dios conforme a las enseñanzas de Juan Wesley, el fundador del Metodismo […] Sigue el mismo régimen y disciplina del metodismo, aunque no se siente obligada a ello. Lo hace por encontrarlo útil y conveniente […] Es Pentecostal porque: Cree que los acontecimientos del Día de Pentecostés eran la inauguración por el Espíritu Santo de la Iglesia que Cristo quería que permaneciera hasta que El volviera en persona." (1926 [2000], p. 82)

2.1.2. Estructura patriarcal de poder eclesiástico

Ahora bien, para entender cómo la mandolina se perfila dentro del ámbito social performativo es necesario citar algunos fragmentos de la doctrina paulina, a partir de los cuáles no solo se estructura el organigrama eclesiástico de las iglesias Metodistas Pentecostales, sino que además se define el rol de la mujer dentro del culto.

1 Corintios 14:34-35 Versión Reina Valera 1960	1 Timoteo 2: 9-12 Versión Reina Valera 1960
"Como en todas las iglesias de los santos, (14:34) vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. (14:35) Y si quieren aprender algo, pregunten en casa a sus maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación".	"(2:9) Asimismo que las mujeres se atavíen de ropa decorosa, con pudor y modestia; no con peinado ostentoso, ni oro, ni perlas, ni vestidos costosos, (2:10) sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que profesan piedad. (2:11) La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. (2:12) Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio ".

En los fragmentos bíblicos citados dirigidos a la iglesia de Corinto y a Timoteo se observa cómo el evangelista ubica a la mujer dentro de una posición desventajosa en cuanto el acceso y ejercicio del poder. Estos sumados a la existente figura de la mujer como principio de males inaugurada en el libro del Génesis con Eva y luego continuada con un gran número de mujeres dentro de las escrituras (Jezabel, Dalila, Salomé, etc.), ha generado el surgimiento de un sesgo patriarcal que ubica al poder eclesiástico en un nicho puramente masculino, el que se presenta tanto en las iglesias protestantes como en católicas.

De esta forma, muchas iglesias de carácter judeocristiano se han tomado de estos fragmentos para constituir sus organigramas eclesiásticos. En particular, las denominaciones religiosas tradicionalistas evangélicas que han interpretado de forma literal este pasaje y han tendido a posicionar a las mujeres en una situación de sumisión, son principalmente las llamadas históricas: Metodista, Metodista Episcopal, Metodista Pentecostal y Pentecostal.

De esta forma, las congregaciones más tradicionalistas y conservadoras tienden a ceñirse a las normas patriarcales fundamentadas en los pasajes anteriormente citados, mientras que las de carácter más liberal y modernizante fomentan la participación de mujeres en los cultos con un mayor grado de libertad. Ahora bien, a pesar de esta visión más integradora, este último grupo sigue los preceptos sexistas y patriarcales en la mayoría de los contextos religiosos y sociales. Esto principalmente se puede ver reflejado que aún el organigrama eclesiástico se construye a partir de una figura masculina, por ejemplo.

2.1.3. Estructuras de poder Metodista Pentecostal

La figura que encarna el poder eclesiástico y divino dentro de la Iglesia Metodista Pentecostal de Chile es el Obispo, quien es designado por un consejo de pastores y superintendentes, que se reúnen como mínimo una vez al año en Conferencias. Ahora bien, cada congregación posee un pastor, al menos, que se encarga de entregar el mensaje litúrgico y de guiar espiritualmente a los feligreses.

Además de este pastor existe un grupo de varones denominados “oficiales”, quienes conforman un consejo y se encargan de desempeñar labores administrativas y de liderazgo dentro de la congregación. A estos se le suman los cargos asociados con los predicadores, el cuerpo directivo y profesores de escuela dominical (ordenados por grado de jerarquía). Todos estos cuerpos y cargos son conformados por hombres, con excepción de los profesores, dentro de los que se encuentran mujeres dedicadas a enseñar y adoctrinar a sus pares.

Del mismo modo, en el contexto metodista pentecostal existen cargos asociados a la práctica musical dentro de la congregación. Estos son escogidos por el pastor asesorado por su consejo de oficiales. De entre la congregación se escoge un jefe de coro, quien debe ser un hombre que domine un instrumento musical, con habilidades de liderazgo y buen testimonio (que posea una vida pública íntegra según los preceptos bíblicos). Este hombre pasa a ser inmediatamente miembro del cuerpo directivo y parte de los profesores de escuela dominical. A este le acompañan ayudantes que se encargan de dirigir al coro y reemplazar al jefe cuando sea necesario.

Ahora bien, en cuanto al género, se perciben dos tipos de participación dentro de las iglesias de esta denominación: cargos de autoridad institucional y dones espirituales. El primer tipo es principalmente ejercido por hombres y tiene que ver con el pastoreo y el ejercicio del ministerio, mientras que el segundo tipo tiende a ser practicado por mujeres, quienes "tienden a ser bendecidas por dones de sanación y profecía que derrama el Espíritu Santo. Estos dones les permiten traspasar los límites del espacio doméstico y poner sus dones al servicio de la comunidad, en cuanto sanadoras y profetizas. De este modo, la mujer desarrolla un liderazgo público, que si bien viene a auxiliar más que a poner en duda el liderazgo masculino, significan un tremendo avance en la superación del yugo del machismo (Brusco, 1995 en Soto Marió 20012, p. 20).

Ahora bien, en las únicas instancias de carácter autoritario institucional en las que la mujer dentro de esta cultura tiene la facultad de presidir un culto son en las reuniones de "dorcas" y señoritas. Estas son celebradas por y para mujeres, se realizan semanalmente y que se centran en la oración.

2.2.Mandolina

No hay un hecho exacto o un hito que dé cuenta de la fecha de introducción exacta de la mandolina dentro del ámbito musical pentecostal. Por un lado, Orellana (2006), apoyado por la publicación del año 1999 del periódico La Voz Pentecostal, asegura que en la década del treinta se incorporaron de forma masiva instrumentos de

cuerda dentro de la liturgia, dentro de los cuales se encontraban mandolinas. Ahora bien, existe un dato consignado por Guerra (2011) del primer registro, hasta la fecha, del uso de mandolina dentro de una reunión social cuyos participantes eran miembros de iglesias anteriores al movimiento pentecostal:

> El jueves 27 de febrero de 1896 se realizó una reunión social en casa del Rev. Garvin en Valparaíso. En esta ocasión hubo música en piano y con acompañamiento en violín y *mandolina*. Delfina fue una de las pianistas, en tanto "los sres Hdez y Morán (Buenaventura)" fueron, espectivamente, el violinista y el mandolinista (La Alianza Evangélica, 1989 en Guerra, 2011, p. 45).

Hasta el momento, no existe una sistematización de registros históricos que den cuenta de la incorporación paulatina de este instrumento al las prácticas sociales de los grupos evangélicos chilenos. Sin embargo, con los datos proporcionados es posible suponer que la aparición de la mandolina en el ámbito privado, sumada a la creciente incorporación de instrumentos, primero en los puntos de predicación y luego en la liturgia, facilitó que esta se convirtiera en uno de los instrumentos más característicos de la denominación Metodista Pentecostal.

Para comprender cómo se manifiesta la 'mandolina metodista pentecostal' o 'mandolina evangélica' dentro de la cultura protestante chilena, se revisarán las características morfológicas de la misma, independiente de los tipos específicos del instrumento. En relación con esto, es preciso mencionar que existen diversos tipos de mandolina existentes dentro de las iglesias evangélicas, tales como la napolitana, la mandola, la F (*folk*) y el modelo nacional; modelos que se diferencian principalmente en forma, decoración y cantidad de cuerdas. A pesar de que estos pertenecen a contextos culturales y estilos musicales diversos, dentro de las iglesias evangélicas conviven, aunque el que tiene mayor preponderancia actualmente es el modelo de factura nacional (ver Figura 2.1.)

2.2.1. Morfología y características de la ‘mandolina metodista pentecostal’

Antes de comenzar con la descripción morfológica del instrumento, cabe señalar que se entiende como ‘mandolina metodista pentecostal’ no a un modelo específico, sino más bien a la construcción social inmaterial de este instrumento dentro de la cultura metodista pentecostal. En este sentido, los diversos modelos presentes de este instrumento no son más que distintas variantes de la idea de mandolina evangélica aquí descrita.

La mandolina es un cordófono de la familia de los laúdes tocado con uñeta o púa. Posee una caja de resonancia con forma ovalada similar a la de una pera, de forma convexa en la mandolina napolitana, mientras que en los otros tipos posee un fondo plano. En cuanto a su registro, abarca desde el sol3 (G3) hasta fa6 (F6); sin embargo, este puede aumentar un tono con la inclusión de dos trastes más en algunos casos.

Figura 2.1.: tipos de mandolina

Mandolina napolitana | Mandola | Mandolina F | Modelo nacional

En el diapasón del instrumento se encuentran los trastes metálicos y los espacios. La cantidad de los primeros varía de entre 15 a 17, lo que permite la existencia de entre 16 a 18 espacios entre estos. Al igual que en muchos instrumentos de cuerda pulsada con trastes, en los espacios se presentan marcas de hueso, nácar o madera en el tercer, quinto, séptimo, décimo y duodécimo espacio. Estas tienen la función de ayudar visualmente al intérprete al momento de tocar. Ahora bien, cuando el instrumento no viene con las marcas proporcionadas, se acostumbra a marcar manualmente el instrumento del aprendiz (con esmalte de uñas o una calcomanía).

En la cabeza del instrumento se encuentra el clavijero, el que al igual que las guitarras y bandurrias, presenta clavijas metálicas recubiertas de plásticos. La cantidad de estas depende del número de cuerdas del instrumento, el que puede ser 8 o 10. Entre la cabeza de la mandolina y el diapasón se encuentra una cejilla o puente superior, generalmente de hueso o metal. Esta, al igual que el puente de madera con metal o hueso que se encuentra sobre la tapa delantera de la caja de resonancia, posee sacados para cada una de las cuerdas del instrumento. Por tanto, ambos cumplen la función de contención de las cuerdas, las que se organizan e insertan en el cordal, que puede ser metálico o de madera, al extremo inferior del instrumento.

Al igual que muchos instrumentos de cuerda pulsada, como las guitarras y las bandurrias, esta presenta alrededor de la boca u oído, una roseta o rosetón decorativo construido con aleaciones de madera de diversos tipos. Esta decoración a partir de aleaciones suele utilizarse en otras partes de la mandolina, como en los contornos de la tapa trasera y delantera del instrumento, en el clavijero o cabeza, así como en el cuello de algunas mandolinas. Además de la roseta, muchos instrumentos cuentan con un golpeador o protector (*pickguard*) cercano a las cuerdas confeccionado de plástico de color negro.

Por otro lado, al igual que muchos cordófonos de cuerdas metálicas, la mandolina metodista pentecostal se toca con uñeta o púa. Esta posee generalmente forma triangular y puede estar confeccionada de nácar, PVC o celuloide. La elección del material y el grosor de la uñeta repercute en la intensidad del sonido del instrumento y la

velocidad que se puede adquirir en el trémolo: las uñetas más gruesas permiten un sonido más intenso pero con menor velocidad de trémolo, mientras que las más delgadas mayor agilidad pero menor intensidad.

Por último, cabe destacar que la mandolina muchas veces posee decoraciones personalizadas solicitadas por el comprador o dueño de la misma, como tallados o la presencia de iniciales en la cabeza del instrumento, o bien, uso de maderas exóticas en el diapasón. Además de este tipo de decoración permanente, cabe mencionar el uso de rosetones de géneros colocados en la cabeza del instrumento en ocasiones especiales como en desfiles, aniversarios de iglesias, etc.

2.2.2. Espacios masculinos de la mandolina

La mandolina es un instrumento popular distinguible en diversas tradiciones. Cabe destacar su presencia en la música clásica, aunque en menor medida, así como en los ensambles de las estudiantinas, música folklórica británica e italiana. Además de esto, se observa el uso de este instrumento en el estilo musical bluegrass estadounidense. Para estos casos se prefiere generalmente una mandolina F.

En todos los ámbitos anteriormente mencionados este instrumento es preponderantemente ejecutado por hombres. Ahora bien, en el ámbito metodista pentecostal la mayoría de sus intérpretes son de sexo femenino. Esta principal característica hace notar que la 'idea de mandolina' presente dentro de la cultura evangélica chilena no se corresponde a la construcción universal en torno a este instrumento, es decir, existiría una construcción social evangélica en torno a este instrumento en un plano inmaterial marcada plenamente por los contextos sociales, conductuales y rituales en los que se manifiesta.

La ejecución reiterativa de este instrumento por parte de mujeres tendría implicancias directas en torno a la concepción del mismo como femenino. A partir de esto, han existido estudios sobre ideas similares en el ámbito del jazz que concebían

instrumentos musicales, como el saxofón y el trombón, como elementos inapropiados para la ejecución por parte de mujeres (Tucker 2000, en Ramos López, 2003).

2.3. Música en la cultura metodista pentecostal chilena

La música en el contexto pentecostal tiene un rol fundamental. No solo permite la transmisión del mensaje evangélico en las calles (puntos de predicación), sino que además se constituye como eje fundamental de la experiencia espiritual en la liturgia (Moulian, Izquierdo, & Valdés, 2012), puesto que "…permanece como una instancia de articulación de la temporalidad pentecostal, donde tanto el individuo como la comunidad creyente vivencia el sentido de su propia existencia y reafirma su identidad al vincularla con un relato superior" (Guerra, 2009, p. 14).

Además de poseer este carácter evangelizador, la música permite diferenciar una denominación religiosa de otra. Por ejemplo, es reconocible que dentro de la Iglesia Evangélica Pentecostal, la instrumentación que acompaña el canto es mínima, tan sólo se utiliza órgano o armonio en la liturgia (Orellana 2006), mientras que en las congregaciones metodistas pentecostales se observa un gran número de instrumentos de diverso tipo en las orquestas denominadas Coros Unidos.

En esta dinámica musical metodista pentecostal, los instrumentos cumplen una función fundamental, aunque por sobre estos destaca el canto. La voz, por su capacidad de portar el mensaje evangelizador y colectivo, es el fundamento de toda la música metodista pentecostal. El canto congregacional potencia la reafirmación de la fe, constituyéndose como "un medio de adoración colectivo que contribuye a la encarnación de lo sagrado" (Moulian, 2009, p. 194).

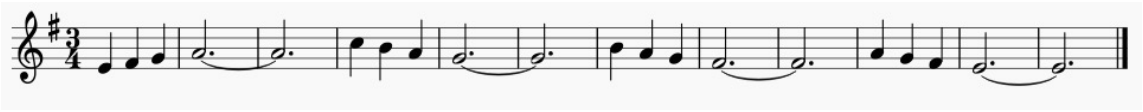
Dicha importancia en el mensaje y el canto, genera que en gran parte de la producción musical los instrumentos musicales dan sustento armónico o dupliquen la melodía del canto. Este último comportamiento se presenta mayoritariamente en instrumentos como la mandolina, que justamente presenta un carácter melódico dentro de dicha cultura musical, y con mayor énfasis en los llamados 'himnos'

congregacionales, género que presentaremos a continuación.

2.3.1. Géneros musicales metodistas pentecostales

Con respecto a los géneros musicales presentes dentro y fuera de la liturgia destacan dos principales: himnos y alabanzas. Los primeros son piezas de carácter estrófico que tienen una melodía predefinida, generalmente con un estribillo, y son cantados por toda la congregación. Las letras de estos se encuentran codificadas en himnarios a la venta en las librerías de las iglesias metodistas pentecostales, así como en librerías externas relacionadas. Este objeto poético musical ha sido ampliamente estudiado desde una perspectiva histórica y simbólica por Guerra (2006). Por otro lado, las alabanzas son piezas musicales, generalmente con forma canción, compuestas por uno o más fieles, orquestadas por la jefatura y miembros selectos del coro para ser presentadas por primera vez en ocasiones o eventos especiales. Luego de su estreno, la letra de la alabanza para a ser consignada en carpetas, a las que tienen acceso los cantantes del coro. Luego de ser consignadas en la carpeta del coro, estas pasan a ser tocadas en las reuniones generales en momentos establecidos.

Figura 2.2.: Interludio e Introducción de himno ‘En mi angustia y dolor’, primera voz (mandolina)

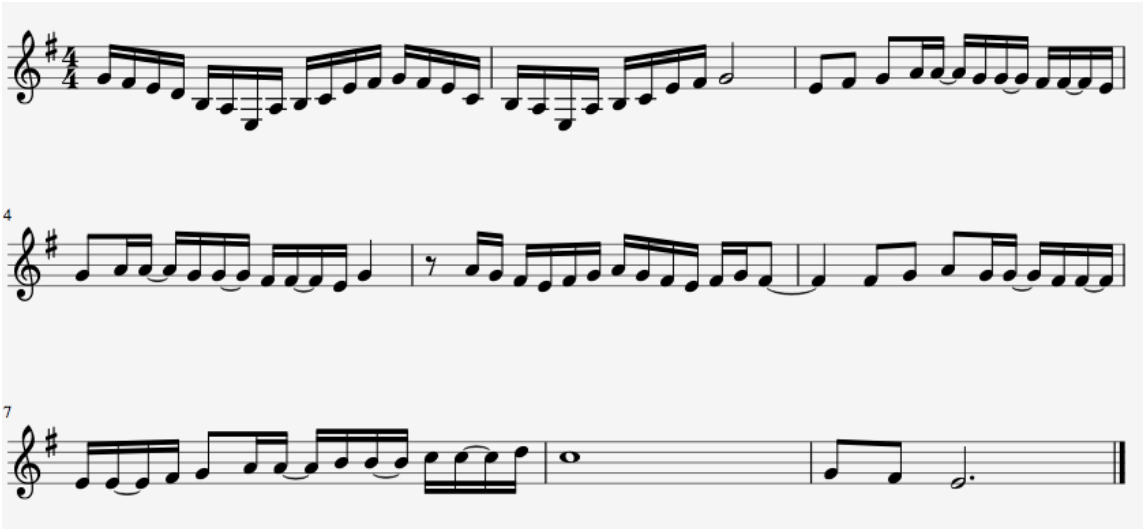


Fuente: transcripción del autor

La distinción entre himno y la alabanza de carpeta se hace especialmente productiva al momento de describir el comportamiento instrumental y poético de estas. Primeramente, es notorio que en los himnos existe un tratamiento más melodioso de los instrumentos melódicos, los que constantemente duplican o imitan el cantar de la congregación (ver Figura 2.2.), mientras que en las alabanzas se observa un despliegue

virtuoso y complejo (Ver Figura 2.3.). En cuanto a las letras de ambos géneros, los primeros, de carácter estrófico, poseen un alto contenido poético, uso de metáforas y referentes bíblicos; mientras que los segundos se caracterizan por un contenido centrado en la vivencia personal de la espiritualidad, orientado a la súplica o agradecimiento hacia la divinidad.

Figura 2.3.: Interludio alabanza 'Tiempo de bendición', primera voz (mandolina)



Fuente: transcripción del autor

Además de estas diferencias, cabe mencionar que en los himnos no es posible distinguir una sección de clímax musical, como sí ocurre en las alabanzas. De hecho, estos tienden a ser reiterativos melódicamente y tonalmente estables, lo que permite que cada una de las estrofas pueda repetirse si el jefe de coro a cargo así lo considera. La repetición de estas se asocia a momentos de manifestaciones carismáticas dentro del culto pentecostal, en las que los feligreses vivenciarían en sus cuerpos la presencia del Espíritu Santo (Moulian, Izquierdo & Valdés, 2012).

2.3.2. Coros Unidos

Como ya se mencionó, el cuerpo coral metodista pentecostal instrumental se denomina Coros Unidos. Este es una orquesta de instrumentos y voces de carácter aficionado que participa en todos los cultos generales, así como en eventos especiales (aniversarios, desfiles, etc.). Cabe mencionar que la institucionalización de este colectivo es tal que se realizan encuentros corales, producciones musicales en CD y promociones vía redes sociales. De esta forma, cada congregación posee un Coros unidos encargado de la música en la liturgia y del desarrollo y difusión de la música pentecostal en el círculo social.

La incorporación masiva de instrumentos musicales de carácter 'profano' ocurrió a finales de la década del veinte, principalmente impulsado por los hermanos Ríos.

> En Talcahuano y en 1926, se convirtieron a la fe pentecostal los hermanos Ríos, quienes en su momento se desempeñaban como artistas circenses. Ellos eran Genaro, Eliseo y Rafael. "Habían sido artistas de circo, tonis o payasos y además, conformaban un trío musical que con sus guitarras se ganaban la vida" . "Al convertirse al Evangelio, colgaron sus guitarras, dejaron su trabajo del circo y pasaron a ser uno más de los muchos convertidos en la ciudad penquista". Más tarde los hermanos Ríos, decidieron emigrar a Santiago donde llegaron a ser miembros de la Primera Iglesia Metodista Pentecostal, más conocida como la Iglesia de Jotabeche , cuyo Pastor era el mismísimo Pastor Umaña (Orellana, 2006, p. 121).

Luego de su traslado a la actual Catedral Metodista Pentecostal de Santiago, estos comenzaron a llevar sus instrumentos de cuerda a las predicaciones a la calle, lo que causó gran revuelo por el número de fieles cautivados a través de dichos puntos de predicación. Aún así, en la iglesia se mantenía el uso del armonio como instrumento acompañante de los himnos congregacionales. El impacto que tuvo el acompañamiento de los himnos con guitarras fue tal que incluso "la gente de la calle empezó a llamarlos y

conocerlos como ‘Los canutos que cantan bonito’” (La Voz Pentecostal, 1999, en Orellana, 2006, p. 122).

Con el consentimiento del Pastor Umaña, Genaro Ríos comenzó a formar el primer coro instrumental para acompañar los cultos dentro de la iglesia de Jotabeche, primeramente conformado por personas mayores. Este conjunto al poco tiempo, motivó a gran parte de los jóvenes de la iglesia, muchos de los que “se fueron a las casas de empeño y prácticamente desvalijaron cada una de ellas adquiriendo guitarras, mandolinas, laúdes, violines, y cuanto instrumento de cuerda encontraron” (La Voz Pentecostal, 1999, en Orellana, 2006, p. 124).

Finalmente, tras el rechazo del nombre para la agrupación instrumental ‘El león de la Tribu de Judá’, propuesto por Genaro Ríos al Pastor Umaña, los hermanos Ríos emigraron del templo de Jotabeche y formaron su propia congregación llamada Ejercito Evangélico de Chile (Orellana, 2006). A pesar de la salida de los hermanos Ríos de la iglesia, la agrupación instrumental se extendió a las demás iglesias de la denominación y luego de un tiempo se pasó a llamar ‘Coros Unidos’.

Ahora bien, la organología instrumental varía de congregación en congregación dependiendo del número de fieles, y por ende el tamaño de los coros, las ideas concebidas sobre la música (música mundana / música cristiana) y el apego con la tradición pentecostal. De esta forma, en las iglesias más pequeñas y tradicionalistas se perciben instrumentos de cuerda como guitarras, banjos y mandolinas, además de panderos y acordeones. Los instrumentos electrónicos, por ser tener sonoridades semejantes a las de la música popular (denominada ‘música del mundo’), generan cierto rechazo por los sectores más tradicionalistas.

Dentro de los instrumentos electrónicos destacan el teclado, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico. Convive con estos, la batería, instrumento rechazado por los sectores más tradicionalistas debido a su fuerte intensidad y su asociación con el rock. Además de la batería, existen otros instrumentos no electrónicos incorporados tardíamente a la orquesta pentecostal como lo son violines, saxofón, trombón, los que pasan a densificar

la textura sonora de los himnos y alabanzas congregacionales, realizando duplicaciones de las melodías que originalmente estaban destinadas para los banjos y mandolinas.

La incorporación de los instrumentos electrónicos, de violín y de los bronces, entonces, enriquece la sonoridad pentecostal, pero también despoja a la mandolina de su rol melódico, el que se recupera con el uso de "micrófonos de apoyo". De esta forma, la orquesta tradicional pentecostal se transforma y pasa a ser de un sonido sin amplificación a uno con amplificación. Este hecho obliga a la presencia de al menos un mandolinista por cuerda que toque frente al micrófono.

Los distintos instrumentos utilizados también pueden separarse en torno a la función que desempeñan dentro de las piezas. En base a este criterio existen instrumentos armónicos como las guitarras (eléctrica y acústica), acordeón, el teclado y el bajo eléctrico; instrumentos de percusión encargados de unificar el pulso como el pandero (tocado por las niñas de la iglesia) y la batería (en caso de que hubiere); e instrumentos melódicos que duplican, generalmente, las distintas voces de los himnos, como la mandolina, el banjo, el violín, el saxofón, la trompeta, etc.

2.4. Matrimonio instrumental: mandolina y guitarra

A continuación se presentará un análisis argumental que compruebe que la mandolina surge como un dispositivo de representación y articulación de la norma de género imperante en la cultura metodista pentecostal chilena. Ahora bien, cabe mencionar que este análisis se ve estructurado a partir de la relación del instrumento mencionado con la guitarra. Las características y comportamientos propios de la mandolina dentro de esta cultura, son exacerbados y provocados, en algunos casos, al ser manifestados en contraposición con la guitarra. En este sentido, resulta pertinente el diálogo que existe entre ambos instrumentos para lograr una bajada argumental sólida con respecto a las relaciones normativas establecidas en el ámbito musical descrito.

De todos los instrumentos nombrados en el apartado anterior, la guitarra es el principal, no solo por su carácter armónico y su capacidad de ordenar el pulso de la

orquesta, sino que también porque se erige como el instrumento guía de esta. Esto se evidencia en que es el instrumento del jefe de coro. En los momentos musicales de la liturgia el jefe o el ayudante encargado con su guitarra muestra los acordes a los instrumentistas y da indicaciones, por ejemplo, de repetición de estrofas.

Esta capacidad de liderazgo de la guitarra se replica en los llamados 'puntos de predicación', espacios de evangelización que entremezclan predicación, cánticos y recitación de pasajes bíblicos. En estos se suele usar instrumentos de cuerdas no electrónicos, pandero, trompeta y acordeón. La fácil portabilidad de la guitarra y su carácter armónico permite que el encargado musical del punto de predicación guíe las voces y los otros instrumentos. Sin la presencia de un guitarrista líder, los demás instrumentos del ensamble no son tocados.

En ambos contextos, la mandolina surge como un instrumento subordinado a la guitarra. A pesar de ser susceptible de ser tocada de forma armónica, tiene un tratamiento melódico dentro de los arreglos metodistas pentecostales: en el repertorio de himnario duplica las melodías vocales e interviene en los interludios repitiendo las últimas frases del coro o estrofa del himno[2]; en los arreglos de alabanzas especiales presenta un carácter virtuoso y tiende a ser menos melodioso y fraseado.

La distinción de la mandolina como instrumento preponderantemente melódico la subyuga al régimen de la guitarra. Esto se comprueba en el hecho de que si no existe una guitarra en el conjunto, el himno se emite *a capella* o acompañado de teclado. Así, la mandolina solo resuena cuando hay una guitarra sustentando la armonía de la pieza. Cabe destacar, obviamente, que en la mayoría de los momentos musicales sí resuena una guitarra, debido a que para todo servicio debe haber al menos un encargado de dirigir el coro (con una guitarra).

Esta subordinación puede ser entendida desde el plano doctrinal como una metonimia del comportamiento de la mujer dentro de la iglesia, es decir, solo puede desarrollarse y desplegarse bajo la supervisión de un hombre. Aún más, los pasajes

[2] En algunos casos, los mandolinistas agregan una pequeña 'coda' al final del interludio y de las estrofas en la nota tenida que consiste en estacatos o arpegios dentro del acorde final. Esta práctica es mayormente cultivada por intérpretes más ancianas o iglesias más tradicionalistas.

citados por las corrientes paulinas conciben la idea de binario desde una concepción matrimonial, es decir, a partir de la unión de ambos elementos. Se entiende que tanto la mujer como el hombre dentro de esta cultura se despliegan en el ámbito social luego de contraer matrimonio, hecho que se observa en que al momento de casarse el hombre pasa de ser llamado 'joven' a 'voluntario', así como la mujer de 'señorita' a 'dorca'.

Las palabras del Apostol Pablo a los colosenses verifica esta idea de sumisión matrimonial expresada: "Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor. Maridos, amad a vuestras mujeres, y no seáis ásperos con ellas" (Colosenses 3: 18-19, versión Reina Valera 1960). En ella se evidencia el deber ser de la mujer como la sumisión y sujeción al hombre, mientras que este solo debe ser afable con su esposa.

Esta lectura matrimonial del género se evidencia en la convivencia de la guitarra y la mandolina dentro de la orquesta de Coros Unidos. Ambos instrumentos representan el vínculo ideal, la dinámica de poder hombre-mujer por antonomasia. Este hecho se observa, por ejemplo en la presencia de ambos en los logos de algunos de los Coros Unidos nacionales (ver Figura 2.4.)

Figura 2.4.: Logos de Coros Unidos de Catedral Evangélica Metodista Pentecostal de Santiago y Catedral Metodista Pentecostal de Puente Alto

El primer logo presentado corresponde al Coros Unidos de la Catedral Metodista Pentecostal de Santiago y el segundo al Coros Unidos de la Catedral Metodista Pentecostal de Puente Alto. En ambos se presenta un símbolo a modo de escudo de armas, sin embargo en el primero ambos instrumentos se superponen, quedando la guitarra en la parte trasera, luego la trompeta y en primer plano una mandolina del tipo mandola; en el segundo caso, ambos instrumentos permanecen a los costados del estandarte (ahora la mandolina es napolitana) y al medio se visibiliza una cordillera con una llave de sol.

Bajo esta perspectiva, los logos de ambos coros evidencian la existencia de este binomio en un plano simbólico, y a su vez, invisibilizan las relaciones de dependencia de uno por sobre el otro. Esto resulta problemático dado que mientras en el plano visible ambos instrumentos son fundamentales dentro de la construcción del imaginario musical e identitario metodista pentecostal, la relación entre ambos se basa no en la complementariedad, sino en la subordinación de uno por sobre otro.

Además de las relaciones en torno al plano simbólico e institucional, existen ciertos rasgos idiomáticos y de la ejecución de la mandolina que en esta cultura musical se asocian con ciertas características femeninas. Por ejemplo, la mandolina dentro de las orquestas metodistas pentecostales adquiere un rol predefinido por los arreglos instrumentales de las alabanzas especiales, o bien, a la melodía del himno, es decir, no posee libertad en cuanto a improvisación u ornamentación como el resto de los instrumentos de la orquesta. Para ambos casos existe una división entre mandolina primera y segunda (algunas alabanzas especiales poseen una tercera mandolina, pero son casos aislados). Ambas líneas melódicas están fijadas por los músicos del coro plantilla[3], por lo que no queda un espacio para la improvisación ni para la creación de líneas complementarias a estas, e incluso, de existir, se perderían por la poca intensidad del instrumento en la gran masa sonora orquestal

[3] Grupo reducido de músicos instrumentistas y vocales que se dedican a hacer arreglos, ensayar y enseñar el repertorio al resto del coro.

Esta sistematización interpretativa contrasta con la libertad, aunque relativa, de los instrumentos electrónicos como el teclado y guitarra eléctrica e incluso de los bronces. Aunque la improvisación no es un procedimiento que se cultive en la música evangélica chilena[4], mientras se va ejecutando la música tanto los cantantes como algunos instrumentos melódicos suelen adornar las melodías con pequeños fragmentos, sobre todo en los interludios y coros. Este tratamiento instrumental se ve restringido en la práctica interpretativa de la mandolina por la estructura fija y sistematizada de las líneas melódicas.

De esta forma, la división del instrumento en primera y segunda voz, así como las melodías y arreglos predefinidos suponen que la práctica interpretativa de la mandolina sea de forma ordenada y prolija. El conjunto de mandolinas dentro de la orquesta, más la presencia de una guitarra que proporcione el contexto armónico, funciona como un bloque sonoro que aporta un color característico, asumido por los mismos feligreses como característico de la música tradicional pentecostal chilena.

Del mismo modo en que el vestuario y el espacio físico que ocupa una persona dentro de la iglesia determina, en ciertos casos, su rango eclesiástico, el instrumento musical del corista refleja su potencial jerárquico dentro del cuerpo coral institucional. Como este poder está cruzado por las ideas paulinas en torno a la participación eclesiástica de los hombres y mujeres dentro del culto, la guitarra, como instrumento marcado positivamente en cuanto al acceso a la dirección de un coro y por lo tanto al poder, se relaciona con lo masculino, mientras que la mandolina, que ocupa un sitio desventajoso en cuanto al acceso a cargos, se asocia a lo femenino.

Con respecto a la estructura jerárquica del coro metodista pentecostal, cabe destacar el uso de la guitarra por el jefe de coro al momento de dirigir. Como se ha señalado, no solo permite mostrar los acordes a los guitarristas en formación y ordenar el pulso de los himnos, también funciona como símbolo visible del poder del mismo. La

[4] La voz sí puede presentar ciertos elementos improvisados en el denominado 'canto nuevo', género musical que incorpora texto y melodía que reflejan la emotividad de quien dirige desde el coro el momento musical de la liturgia evangélica. Este género es propio de congregaciones protestantes menos tradicionalistas protestantes, como las Asambleas de Dios, Iglesia Misionera, entre otras.

mandolina, por el contrario, al estar subyugada al pulso propuesto por la guitarra, al poseer un carácter melódico y por sobre todo al no poder resonar sin la presencia de una guitarra, está demarcada como un instrumento sumiso.

Cabe mencionar que la presencia de un guitarrista líder supone, además, que el aprendizaje de ambos instrumentos no se ejecute del mismo modo. En el caso de la guitarra, los instrumentistas en formación pueden guiarse por las posturas de los encargados de estar de pie frente al coro, lo que provoca que estos puedan mantenerse derechos mirando hacia delante al momento de la ejecución del himno o alabanza. En el caso de la mandolina, los aprendices deben mirar a la persona que se encuentra al lado para poder verificar las posturas de los himnos. Esta forma de aprendizaje 'al oído' o 'in situ' de ambos instrumentos provoca que existan posturas corporales propicias para la ejecución eficiente de los mismos.

Lo anterior se ve potenciado por las dimensiones de ambos instrumentos: el tamaño relativamente pequeño del instrumento trae como consecuencia que los mandolinistas se ubiquen de forma aglutinada y compacta en el coro, es decir, con poca separación entre cada uno de sus cuerpos. Esto supone, además, una especie de desdibujamiento de lo individual por sobre lo colectivo. Este hecho se acentúa al observar la postura requerida y aceptada dentro de este ámbito para la ejecución de la guitarra. En esta, las piernas de los músicos requieren un grado de apertura que implica un empoderamiento mayor del espacio, así como una separación más amplia entre cada guitarrista.

La sospecha de la marca femenina que posee la mandolina dentro de la cultura metodista pentecostal chilena se comprueba, en una primera instancia, al constatar que la mayoría de las personas que ejecutan y portan este instrumento dentro de los coros instrumentales chilenos son mujeres. Por otro lado, la ejecución estilística del instrumento supone ciertos modos asociados a lo femenino dentro de esta cultura. Por ejemplo, para que el instrumento se apoye de forma correcta en las piernas de los músicos, estas deben estar juntas, disposición corporal que no se replica en otros estilos musicales que ocupan la mandolina. De esta forma, la postura propicia para ejecutar el

instrumento se liga a los ideales de comportamiento que se esperan de una mujer evangélica, como el decoro y sumisión.

Del mismo modo, en la ejecución de la uñeta para lograr el tremolo constante requerido para una interpretación *legato* de la melodía de los himnos congregacionales, los instrumentistas se ven obligados, en cierta forma, a reproducir un movimiento delicado y rápido derecha de arriba hacia abajo con la mano derecha. Movimiento que contrasta con el pausado y pesado que se evidencia en la ejecución de su par necesario, la guitarra.

Por otro lado, cabe mencionar que existe una tendencia actual a preferir la ejecución de las melodías de los himnos en el registro agudo, el que correspondería al de una soprano. Cabe señalar que como este instrumento en los himnos congregacionales tiene un comportamiento vocal la preferencia por la utilización de este registro no es un factor irrelevante. Esto se potencia al concebir que existe la posibilidad de ejecutar la melodía en un registro medio-grave, el que de hecho es explotado en la ejecución en banjo de estas líneas melódicas. De esta forma, el color tímbrico perseguido en este tipo de ejecución potencia una idea femenina de la emisión.

Por último, cabe mencionar que al momento de ejecutar las alabanzas especiales los arreglos de mandolina son de una complejidad tal que es imposible cantar y tocar a la vez. Esto no le ocurre a los guitarristas, dado que al tener la guitarra un comportamiento armónico más pausado y al haber un guía al frente, es posible ejecutar las piezas y cantar al mismo tiempo. La capacidad de poder acompañar la ejecución instrumental con el lenguaje se asocia a una característica de poder, sobre todo al considerar que a partir de este se estructura el mensaje evangelizador. En este sentido, al momento de la ejecución de una alabanza especial en que todos los instrumentistas ejecutaran sus instrumentos los guitarristas cantarían y las mandolinistas se mantendrían en silencio con el fin de poder lograr una ejecución prolija del arreglo orquestal. De esta forma, quien toca la guitarra, el hombre, intervendría lingüísticamente, mientras que la mujer se mantendría callada.

Con respecto a lo anterior, es necesario mencionar que los Coros Unidos al ser vocales e instrumentales presentan un conjunto de mujeres y hombres encargados de

cantar las melodías, por lo que generalmente hay intérprete de ambos sexos cantando. A estos se le suman los guitarristas y los mandolinistas aprendices que prefieren cantar en las estrofas antes de ejecutar los intrincados pasajes. Obviamente este hecho no se observa en la ejecución de himnos congregaciones, dado que la complejidad menor de estos permite que se pueda cantar y tocar a la vez.

2.5. Conclusiones del capítulo

En síntesis**,** es posible sostener que la mandolina no solo refleja el espacio de la mujer dentro de la doctrina metodista pentecostal, sino que también perpetúa performativamente los moldes y modelos doctrinales asociados a la femeneidad y al ideal de mujer cristiana dentro del culto basados en las cartas paulinas. Esta representación de la mandolina como símbolo de lo femenino, e incluso, metonimia de la mujer, estaría articulada desde un binomio dado por la presencia de otro instrumento musical demarcado como masculino: la guitarra. Binomio correspondiente, a partir de lo expuesto, al de hombre/mujer. La arraigada unión de esta relación de complementariedad y subordinación a la vez se expresa, incluso, en el hecho de que para poder comprender las dinámicas de género visibles en la ejecución de la mandolina fue necesario describirlas en relación de oposición con las establecidas en la ejecución de la guitarra.

A partir de este análisis cabría preguntarse ¿qué sucede cuando un hombre o una mujer ejecuta con habitualidad un instrumento que no le corresponde según la norma de género descrita? En el siguiente capítulo, se describirá como la interpretación de una mandolina por parte de un hombre no solo se constituye como un acto liminal dentro de la cultura metodista pentecostal, sino que visibiliza la construcción y entendimiento del binomio guitarra-mandolina por parte de la tradición musical evangélica chilena.

3. MANDOLINA Y MASCULINIDAD LIMÍTROFE: EXPERIENCIAS DE (EX) MANDOLINISTAS VARONES DENTRO DEL CONTEXTO METODISTA PENTECOSTAL CHILENO

En diversos ámbitos culturales, sociales e individuales, la música aparece como un medio de relación interpersonal a través del cual los sujetos establecen vínculos afectivos con otros (De Nora 2000). En dichos contextos, esta puede desempeñar diversos roles, tales como terapéuticos, rituales, de autoconocimiento, de esparcimiento, entre otros. Junto con estas posibles funciones, la música como fuerza y dispositivo adquiere agencia en el plano cotidiano, dado que 'habilita' a los sujetos como actores dentro de las dinámicas sociales en las que estos se posicionan.

Ahora bien, el potencial habilitador que presenta la música dentro de los planos sociales se ve ampliamente aumentado en los contextos en los que la práctica musical funciona como un eje estructurador de los discursos y prácticas sociales. En estos, la música y sus diversas manifestaciones en el plano material funcionan como mecanismos que encarnan el discurso preestablecido en hábitos y conductas específicos. Dentro de estos, destaca el caso de las iglesias de denominación Metodista Pentecostal, en las que justamente las prácticas musicales se ven fuertemente determinadas por las creencias doctrinales asumidas por dichas congregaciones.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior las prácticas sociales dentro de las iglesias metodistas pentecostales se configuran a partir de un discurso patriarcal de división de roles dentro de la liturgia evangélica alimentado, en su mayoría, por la interpretación a las cartas escritas por el Apóstol Pablo a las iglesias cristianas primitivas. En estos escritos, se le asigna a los hombres espacios de privilegio y poder en contraposición a las mujeres, quienes son relegadas a instancias de sujeción y participación pasiva dentro de la iglesia. Si bien existen congregaciones metodistas pentecostales en las que mujeres ejercen un liderazgo importante, la mayor parte del bloque nacional mantiene ideas patriarcales de organización eclesiástica, además de una

férrea segmentación de los grupos humanos de las iglesias a partir del sexo y la edad (cuerpo de niños, cuerpo de señoritas, cuerpo de jóvenes, dorcas y voluntarios)[5].

En el plano instrumental, esta división se observa en el binomio guitarra/mandolina. En este, la guitarra se presenta como un instrumento preferentemente practicado por hombres, es portado por el jefe de coro y asume un rol de estabilizador y organizador en las instancias musicales, mientras que la mandolina es un instrumento tocado en su mayoría por mujeres, desempeña un rol melódico de duplicación de la voz en los himnos congregaciones y siempre aparece como complemento de la guitarra. De esta forma, la mandolina aparece como un instrumento femenino, en tanto símbolo y dispositivo, que articula y perpetúa las concepciones de género basadas en una norma eclesiástica patriarcal.

No obstante, la práctica normada de estos instrumentos no es la única que persiste, es decir, existen grupos minoritarios dentro de las iglesias conformados por mujeres que tocan guitarra u hombres que tocan mandolina como instrumento principal. En esta investigación me centraré en el segundo grupo, es decir, hombres mandolinistas. De esta forma, la presencia de estos genera espacios contradictorios de protección y discriminación silenciosa por parte de la congregación e institucionalidad eclesiástica, así como visibiliza la fragilidad erradicada en una norma que no reconoce dentro de sí espacios intermedios entre lo masculino y lo femenino.

En este sentido, las construcciones discursivas en torno a la práctica del instrumento por quienes lo tocan o tocaron podrían reflejar las tensiones y contradicciones que se efectúan en un ámbito altamente normado por los textos paulinos referidos al acceso al poder y la participación de las mujeres dentro de la iglesia, además ligados a los ideales de conducta fijados performativamente por la práctica continua de los instrumentos musicales en torno a la construcción de un ideal de 'mujer' y 'hombre' cristianos. Por tanto, el objetivo general de esta parte de mi investigación es caracterizar

[5] Los cuerpos de una iglesia son grupos en los que se aglutinan los feligreses en torno a diversos criterios como edad, género, estado civil, estudios universitarios, medio de transporte (cuerpo de ciclistas y automovilistas). La mayoría de las iglesias posee la división etaria a los 12 años que separa a los niños de la juventud (jóvenes y señoritas). Luego de contraer matrimonio los jóvenes pasan a ser voluntarios y las señoritas dorcas.

la práctica de mandolina por parte de varones dentro del ámbito metodista pentecostal chileno en la Región Metropolitana, así como describir las implicancias sociales y personales que conlleva dicho ejercicio en un ámbito fuertemente demarcado por la norma de género.

Cabe señalar que las posibles implicancias sociales que podría tener la práctica de instrumentos musicales dentro del ámbito pentecostal no han sido consignadas ni revisadas por los autores que se han encargado de estudiar desde una perspectiva musicológica las manifestaciones culturales de los grupos protestantes en América Latina como lo son Moulián y Guerra. Además de esto, las investigaciones que relacionan los temas de género y música, y en específico, instrumento musical e identidad de género, no han reparado lo suficiente en las posibles polémicas que pueden surgir cuando estos últimos se encuentran ampliamente imbuidos dentro de una lógica religiosa patriarcal.

Las hipótesis que planteo en este capítulo son, en primer lugar que, en el contexto metodista pentecostal chileno, la mandolina propicia y articula patrones sociales en los mandolinistas que están ligados a una masculinidad 'otra' cercana a lo femenino; y en segundo lugar, que para mitigar las repercusiones que conlleva esta masculinidad, los sujetos de forma autoconsciente utilizan tácticas que, finalmente, no logran revertir la posible discriminación silenciosa que la marca de género del instrumento propicia en el plano social.

3.1. Metodología

La presente investigación fue realizada con herramientas de la etnomusicología, a partir de las cuales se propuso un análisis cualitativo de los datos recabados. Para estos efectos, se entrevistaron un total de cinco varones de entre 30 a 45 años de la Región Metropolitana, todos evangélicos practicantes pertenecientes a iglesias de la denominación Metodista Pentecostal de Chile. Si bien no todos actualmente tocan mandolina dentro de sus congregaciones, todos participaron en el Coros Unidos de su iglesia como mandolinistas estables. Cabe mencionar que se contactaron más sujetos de

los que finalmente participaron de las entrevistas y conversaciones, algunos se negaron a participar exponiendo sus razones y otros se desentendieron de la invitación. Con el fin de resguardar el anonimato de los sujetos entrevistados y otorgar mayor cohesión al texto se utilizarán nombres ficticios para referirse a cada uno de los (ex)mandolinistas (ver Tabla I.)

Tabla I. Sujetos de estudio

Nombre	Edad	Estado civil	Intervalo de práctica de banjo/mandolina
Rodrigo	35	Soltero	Comenzó a tocar a los 8 años y continúa haciéndolo.
Gonzalo	41	Soltero	Comenzó a tocar a los 19 años y continúa haciéndolo.
Omar	45	Soltero	Comenzó a tocar de los 6 años, dejó de tocar a los 28 años.
Hernán	30	Soltero	Comenzó a tocar a los 10 años, dejó de tocar a los 13 años.
Emilio	42	Soltero	Comenzó a tocar a los 8 años, dejó de tocar a los 22 años. Piensa volver a tocar.

El instrumento utilizado fue una entrevista en forma de conversación, la que fue grabada y transcrita por el investigador. Además de las entrevistas, se realizó observación participante en cultos y ensayos de dicha denominación evangélica, información que sirvió de complemento y confirmación de los relatos propuestos por los sujetos.

3.2. Estrategias y tácticas

Como ya se ha mencionado, la práctica y ejecución de un instrumento se inscriben dentro una lógica de ordenamiento dentro de un círculo social. En el contexto metodista pentecostal chileno este orden obedece, en una primera instancia, a la distribución de la orquesta metodista pentecostal en el llamado Coros Unidos. A través de la regulación y sistematización de las maneras de tocar y relacionarse de los músicos con sus instrumentos y con sus pares, se reafirman modelos conductuales deseables y adecuados dentro del régimen doctrinal, los que desde el plano del género y el acceso al

poder se encuentran fundamentados en la doctrina cristiana contenida en las cartas de Pablo en el Nuevo Testamento.

El sistema discursivo paulino se cristaliza en la práctica instrumental misma, y por ende, en los cuerpos de los intérpretes. Por tanto, para comprender los métodos de disciplinamiento doctrinal trazados sobre el cuerpo coral, es necesario concebir al cuerpo desde una perspectiva dinámica y amplia, más allá de lo meramente biológico. En este sentido, "[l]as representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo" (Le Breton, 2002, p. 13).

A partir de lo anterior, se anula la concepción biológica del cuerpo centrada en lo tangible, y se articula una dimensión inmaterial de la corporalidad construida a partir del discurso. Ahora bien, a esta visión constructivista se le debe incorporar uno de los elementos fundamentales para comprender la presencia del poder en el cuerpo: la performatividad. Esta es entendida "no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencia mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler, 2002, p. 18).

En este sentido, es a partir de la performatividad que el cuerpo adquiere patrones y conductas fijados que devienen técnicas corporales. Estas se constituyen como "forma[s] en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional. En cualquier caso hay que seguir un procedimiento en que partiendo de lo concreto se llegue a lo abstracto y no al revés" (Mauss, 1971 [1936], p. 337). Bajo esta perspectiva la construcción del cuerpo no parte desde lo meramente simbólico, sino desde la repetición de patrones y conductas del mismo. Cabe señalar que esta noción no asume una posición dinámica de retroalimentación en cuanto a la construcción corporal, es decir, no plantea que el cuerpo adquiera técnicas a partir de lo discursivo.

La visión de Mauss no es del todo sostenible al comprender la irrupción del poder en el cuerpo en la doctrina metodista pentecostal, específicamente en la adquisición de una técnica instrumental para mandolina y guitarra. Las maneras de tocar

no solo están determinadas por la forma y fisionomía de los instrumentos, además de los ideales estético-musicales que se persiguen con su práctica (como el mantenimiento de un sonido idóneo ligado a una tradición), sino que se fundamentan en valores y principios esperables dentro de dicha cultura, como el servicio, la probidad, el orden y el decoro (sin mencionar las implicancias de género específicas mencionadas en el capítulo 1).

Por otro lado, Michael Foucault (2002 [1975]) afirma que existen sistemas de disciplina que fabrican a partir de los cuerpos que controlan una individualidad compleja dotada de cuatro características: "es celular (por el juego de la distribución espacial), es orgánica (por el cifrado de las actividades), es genética (por la acumulación del tiempo), es combinatoria (por la composición de fuerzas)" (p. 155). Más allá de la crítica que se le puede hacer a esta tipología, es notorio señalar que existe un resultado simbólico (noción de individualidad) producto del disciplinamiento concreto y simbólico que sufren los cuerpos. Este orden es asumido, entonces, corporalmente por el individuo y reproducido.

Ahora bien, hay que comprender que la individualidad del cuerpo no debe entenderse desde lo particular, sino como una realidad colectiva. En este sentido, la noción de hábito de Pierre Bourdieu (2006 [1976]) parece más apropiada en algunos casos para comprender el fijamiento de ciertas técnicas corporales, dado que "[e]stos 'hábitos' varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y de sus facultades de repetición" (Mauss, 1971 [1936], p. 340).

En este sentido, la repetición de las técnicas fijadas por los discursos sociales y culturales que las seleccionan y difunden, adquieren su validez a partir de la performatividad social de las mismas. Es a partir de esto que Butler (2006) plantea que "en la medida en que las normas del género son reproducidas, éstas son invocadas y

citadas por prácticas corporales que tienen también la capacidad de alterar las normas en el transcurso de su citación" (Butler, 2006, p. 83).

Finalmente, para que este discurso ejerza su condición de herramienta de disciplinamiento requiere de una tradición que lo perpetúe y reproduzca: "… no hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición" (Mauss, 1971 [1936], p. 342). Es en esta dinámica en la que se considera a la tradición metodista pentecostal chilena como un vehículo discursivo doctrinal que fija su visión de mundo a partir de dispositivos de control.

La pregunta clave es: ¿qué ocurre cuando los instrumentistas subvierten de algún modo el orden establecido en el instrumento musical? En ese caso, ¿el hábito es el que se desvirtúa o el discurso que reproduce dicho hábito? Para responder estas preguntas es productivo considerar las categorías de *estrategias* y las *tácticas* de Michel De Certeau (1990 [1980]). El autor, por un lado, entiende como *estrategia*"[e]l cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable" (De Certeau, p. 42), mientras que *táctica* es entendida como una "acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más que [el lugar] del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña" (De Certau, p. 43).

Ahora bien, las categorías de estrategia y táctica suponen un uso calculado de una práctica, es decir, una desnaturalización de la norma imperante. En este sentido, ambos gestos son ejercicios críticos que perpetúan un orden (lo afianzan) o que lo dislocan (visibilizan sus grietas). La práctica calculada de mandolina por parte de hombres supondría una táctica que visibiliza, en primera instancia, que la opción de tocar un instrumento está absolutamente mediada por los valores propios de la interpretación bíblica y el ejercicio doctrinal, y en segundo lugar, da cuenta de que la construcción masculina propuesta por la doctrina pentecostal no funciona del todo, puesto que hay sujetos que se encuentran en una posición liminal en cuanto a elección

instrumental esperable dentro de su ámbito. Este gesto público y calculado por parte de los ejecutantes tiene consecuencias en el plano social dentro de la iglesia, así como familiar y personal.

Cabe mencionar que dentro de este contexto planteo que la práctica de la mandolina por un hombre supone necesariamente la aparición de una masculinidad 'otra'. Sigo refiriéndome a esta como 'masculinidad' dado que la lógica doctrinal pentecostal no soporta una construcción intermedia entre lo femenino y lo masculino, mucho menos fuera de la lógica heterosexual; y es 'otra' en tanto es despojada de su mayor atributo dentro de la lógica hegemónica que la sustenta: el poder ejercido sobre el otro sexo.

Al igual que Butler, Connell (1995) entiende el género como una construcción social. Sin embargo, la masculinidad en sí, aparece como un objetivo difícil de deliminar, que se puede comprender a partir de cuatro enfoques: esencialista (asocia la masculinidad a un rasgo, como la agresividad o la toma de riesgos), positivista (intenta definir lo masculino a partir del ejercicio estadístico), normativo (la masculinidad es lo que la sociedad impone ser a los varones) y semiótico (la masculinidad es una construcción simbólica construida en oposición con lo femenino). Ahora bien, este trabajo abordará la masculinidad desde una perspectiva constructivista, comprendiendo que los ideales 'masculinos' esperables dentro de la cultura metodista pentecostal están fuertemente moldeados por la norma patriarcal doctrinal construida, en definitiva, en oposición con lo femenino.

A continuación se plantearán algunas de las apreciaciones de varones que son o fueron mandolinistas durante los últimos treinta años en iglesias de la Región Metropolitana pertenecientes a la denominación Metodista Pentecostal de Chile en torno a las prácticas y usos que le daban a su instrumento, la relación que estos tenían con las técnicas corporales utilizadas, además de la presencia de tácticas y estrategias para mitigar las posibles implicancias negativas que podría traer el hecho de portar y ejecutar un instrumento que no se corresponde con su género**.**

3.3. Experiencias en torno a la marca de género

Tanto los mandolinistas que actualmente continúan tocando como los que por diversos motivos 'colgaron el instrumento' son conscientes de que en su ámbito el instrumento que portan está demarcado como femenino, sin embargo, pareciera ser un tema polémico o tabú que no se sociabiliza. Esto lo evidencié al recibir respuesta negativa por parte de algunos mandolinistas al solicitarles una entrevista, e incluso, al notar que el motivo que impedía que uno de ellos participara en la investigación era que no quería que la información que pudiera entregar fuera malinterpretada, en especial la que se refiere a la relación entre los mandolinistas y la homosexualidad.

Dichos como el anterior conviven con un circunstancial silencio por parte de quienes actualmente siguen tocando mandolina en los cultos y servicios evangélicos. Algunos no se refieren explícitamente a la relación entre la mandolina y la homosexualidad, pero sí comentan que es un instrumento ejecutado mayoritariamente por mujeres. Así lo manifiesta Rodrigo, mandolinista de una iglesia del sector sur de Santiago, pero cree que su instrumento no es esencialmente femenino, ya que reconoce que en otros estilos y contextos musicales, como en la música *country* y en las estudiantinas, son los hombres quienes interpretan este cordófono con mayor habitualidad. De esta forma, la demarcación de género que contendría este instrumento no sería un carácter esencial del mismo, sino una construcción mediada por el contexto específico evangélico chileno.

Otros mandolinistas, como Emilio, quien perteneció a una clase[6] de la Catedral Metodista Pentecostal de Santiago, no se apoyan en referentes musicales externos para sostener que el instrumento no es femenino, sino que les basta con la sola observación de que existen 'otros como ellos':

[6] Se entiende como clase a toda iglesia más pequeña perteneciente administrativa y eclesiásticamente a una Catedral. Generalmente son dirigidas por un predicador designado por un Pastor o miembros oficiales de la iglesia a la que pertenece.

> Al principio cuesta tomarle el asunto porque uno cuando llega lo primero que ve [son] puras mujeres tocando mandolina, entonces uno dice '¿será un instrumento para mujer?, ¿será un instrumento para hombres?', pero después, en el transcurso, uno va creciendo y conociendo más iglesias y vas viendo que es una cuestión más unisex, por darle un nombre.

Las interrogantes que se forma Emilio al momento de querer comenzar a tocar mandolina dan cuenta de una necesidad de justificación. Así, el carácter 'unisex' que le permite seguir su deseo de tocar un instrumento contextualmente no correspondiente con su género se ve impulsado por la comprobación de que existen 'otros como él'. Ese grupo minoritario de 'otros como él' no solo se podría constituir a partir de una similitud basada en el género de los ejecutantes, sino además mantienen prácticas y redes sociales semejantes.

En el contexto metodista pentecostal, las relaciones sociales dentro de los conjuntos musicales se establecen a partir de los instrumentos musicales, es decir, las posibles interacciones sociales están fuertemente intencionadas y delimitadas por estos. Con relación a esto, Rodrigo asegura que los lazos de amistad más poderosos los ha formado con mujeres mandolinistas, quienes tocan y ensayan junto con él en instancias fuera de los cultos, de hecho, menciona que no mantiene relación más allá del saludo cordial con personas no pertenecientes a su coro instrumental.

La compenetración es tal con el grupo de mujeres mandolinistas que Omar, ex mandolinista de una iglesia metodista pentecostal del sector poniente de Santiago, confiesa que se sentía "una niña más dentro del coro". En contraste, por ellas era mirado como un 'macho alfa' que las ayudaba y les daba consejos de cómo tocar. El relato de Omar es un tanto más claro en este sentido dado que él se reconoce como homosexual y percibe que lo que une a los mandolinistas varones es más que una simple elección o gusto por un instrumento:

> A esa edad [25 años], antes incluso, me daba cuenta que la mayoría de los hombres que tocaban mandolina eran gay, porque yo era gay y sabía

> identificarlos, y sabía quienes eran. Entonces después comenzaron las bromas, 'ah, tu tocai madolina. Tocai con la mano pará así como princesa' y yo 'no, yo no toco con la mano pará'.

Las mismas instancias de discriminación vividas por Omar, asegura él, eran replicadas de forma indirecta hacia el resto de los hombres que tocaban mandolina en su iglesia. Ahora bien, destaca en su relato que el hecho de tocar mandolina no se constituye por sí solo como un motivo de burla, sino que esta radica a partir de una forma específica de tocar el instrumento. Dicha manera tiene que ver, según cuenta Omar, con la ejecución del tremolo con la muñeca derecha levantada y el dedo meñique levemente separado de los demás, así como con la juntura de ambas piernas.

Cabe señalar que, dada la inexistencia de un método de aprendizaje escrito para tocar mandolina, la mayoría de los mandolinistas aprendió a tocar 'por oído' o mirando a otro mandolinista. Esto segundo me hace sostener, a modo de hipótesis, que probablemente la mayoría de los jóvenes aprendices imitaba las posturas de mujeres, por lo que se filtró además de la posición de las notas otros aspectos propios del lenguaje corporal femenino implicado en la ejecución del instrumento por mujeres.

Figura 3.1.: Posiciones corporal para tocar mandolina

La autoconsciencia de la existencia de un modo de tocar 'amanerado' (ver Figura 2.1. imagen de la derecha) es tal que Omar busca alejarse de dicha postura, o al menos, verbaliza esa diferencia: "yo no toco con la mano pará". En este sentido, la búsqueda consciente de una postura menos femenina para tocar (ver Figura 2.1. imagen de la izquierda) da cuenta de una *táctica* de mitigación de las posibles implicancias sociales que supone la práctica de la mandolina por hombres. Ante esto, Omar asegura que:

> … un hombre se ve afeminado tocando mandolina por la forma de tocar, porque por ejemplo la forma de tocar la mandolina … yo lo hacía así, me sentaba con las rodillas separadas, las piernas abiertas y la mandolina en una pierna y la mano apoyada en el puente, pero hay otra forma en donde se sientan con las piernas juntas, las rodillas juntas y la mandolina como al medio. Y la mano la ponen en el aire, la muñeca levantada, con el último dedo levantado. Entonces, eso se ve femenino.

A pesar de que él hacía esfuerzos por verse menos femenino, de todos modos recibió burlas de sus amigos por tocar, hecho que comprueba que la táctica empleada por él no dio los frutos esperados. Esto permite concluir que no importa cómo se toque una mandolina, el solo hecho de portar el instrumento encasilla al sujeto en una masculinidad otra, asociada a lo femenino. Este residuo contenido en el instrumento se intensifica al tomar en cuenta que el instrumento funciona como cerco social, en tanto que define espacios físicos dentro de la orquesta pentecostal y, por lo tanto, agrupa a los fieles según sus instrumentos. En torno a esto Omar señala que:

> … me decían, '¿oye por qué no tocai guitarra? Toca guitarra con nosotros. Estas tocando mandolina con todas las mujeres' […] en la predicación las guitarras se ponían en un sector y las mandolinas en otro sector, y yo estaba metido entre todas las mujeres. Entonces ahí empezaron a molestarme, empezaron a hacerme una especie de *bullying*. De ahí como que no me empezó a gustar tanto la idea de tocar.

Este fenómeno espacial motivado por los instrumentos se ve aumentado por la presencia de colectivos dentro de la iglesia segmentados por sexo y edad, los que provocan cierta disonancia entre la posible implicación normativa que tienen los instrumentos como la mandolina y la guitarra en cuanto a su marca de género. Esto radica en que tanto en los grupos de mujeres como en los de hombres se requiere que haya intérpretes de ambos instrumentos. Para Rodrigo esta situación, si bien necesaria, nunca fue atrayente ni cómoda, puesto que no se sentía integrado a los grupos de varones. Distinto fue el caso de Hernán, quien hoy ya no toca mandolina pero canta en una agrupación musical de góspel. Este no optó por relacionarse con sus pares instrumentistas, sino que buscó instancias de participación masculina dentro de la iglesia:

> … no tenía mucha relación con los otros mandolinistas, porque no me gustaba mucho juntarme con ellos, tenía otro grupo. Me gustaba más [juntarme] con jóvenes que participaban más de las actividades de los varones de la iglesia, de los jóvenes, de los voluntarios o cosas así. Y los otros chicos que tocaban, participaban solamente de las actividades del coro instrumental.

En el relato de Hernán se da a conocer que existía una cierta tendencia a que algunos mandolinistas se apartaran de las instancias destinadas solo para hombres dentro de su iglesia. Él, sin embargo, escoge no adoptar la misma posición. De hecho, a los trece años abandona el coro instrumental y se une al Coro Polifónico de su iglesia, en el que incluso llegó a estar liderando. Si se consideran los beneficios sociales que puede traer el acto de dejar la mandolina en el plano de la discriminación ligada a la marca de género, Hernán hizo uso de una *estrategia* que logró volver a ubicarlo en un ámbito de poder. Dicho acto, es percibido por quienes siguen tocando mandolina como un acto de traición, no solo hacia el grupo de mandolinistas, sino también hacia Dios. Este último punto se explica en el hecho de que tocar un instrumento es concebido como un don o regalo divino.

3.4. Colgar la mandolina

En el contexto metodista pentecostal existe una enseñanza creada a partir de una interpretación a la parábola de los talentos contenida en el capítulo 25 del evangelio según San Mateo (entre los versículos 14 y 30), que plantea que Dios, al final de los tiempos, le pedirá cuenta al cristiano por el talento o don entregado, por tanto el fiel debe asegurarse de utilizar y trabajar el talento entregado. En el caso de quienes interpretan un instrumento musical esto se ve radicalizado, puesto que se considera que este objeto específico encarna dicho don. Por esta razón, no solo es mal visto dentro de la sociabilidad evangélica dejar de participar en los coros o instancias musicales, sino que incluso se considera inapropiado cambiar el instrumento con el que se partió tocando (con excepción de los instrumentos infantiles de percusión, que se reservan para los niños). Junto con este pensamiento subyace la creencia de que los instrumentistas están predestinados a ser músicos, e incluso, que cuando mueran, serán parte de los coros celestiales. Ambas ideas obstaculizan la posible decisión de un mandolinista de dejar de tocar para no ser tildado de homosexual, e incluso levantan una paradoja en el sentido de que hay una predeterminación a un estado de masculinidad otra avalado por la divinidad. A continuación se mencionan algunas de las premisas que complejizan y dificultan el acto de 'colgar la mandolina' dentro del contexto social y espiritual pentecostal.

El primer pensamiento permanece en quienes dejaron de tocar como Emilio, quien afirma que: "Dios te va a preguntar por tu don, y en ese sentido da lata porque es un don que no todos tienen y no lo trabajaste, y si lo trabajaste lo dejaste ahí. [Las personas de la iglesia] lo ven por ese lado, por la parte espiritual, que es así, entonces te cuestionas. Me van a pedir cuenta un día y dejé mi instrumento botado". Esta creencia se fortalece dado el hecho de que a la mayoría de los mandolinistas nadie le enseñó formalmente a ejecutar su instrumento, sino que aprendieron observando a la persona que estaba a su lado tocando. Emilio, a pesar de haberse alejado de la iglesia y de dejar

de tocar durante diez años, aún asegura que su habilidad está intacta, hecho que refuerza su creencia y la esperanza de poder volver a reincorporarse al cuerpo coral en un futuro.

En este sentido, la culpa que podría generarse en quienes abandonan un talento entregado por la divinidad no anula el hecho de que los individuos puedan regresar a trabajar su don, todo lo contrario, como lo es en el caso de Emilio, quien incluso actualmente piensa reincorporarse al coro de la Catedral Metodista Pentecostal de Santiago: "me arrepiento de haber dejado todo ese el tiempo de tocar [10 años]. No había motivo, me salí de la iglesia, ese era el motivo. Como me alejé dejé colgado el instrumento, pero nunca es tarde para retomar".

El caso de Omar es similar, en el hecho de que él luego de mucho tiempo de dejar de tocar volvió a hacerlo hace aproximadamente unos cuatro años. Él cuenta que le arrendaba una pieza de su departamento a un mandolinista que era de Concepción y un día se le ocurrió la idea de pedirle la mandolina para llevarla a su iglesia en la semana (cultos los días lunes y jueves). Su aparición en el coro instrumental causó gran asombro y alegría en muchas personas que lo conformaban, quienes celebraban el hecho diciéndole "oh no ha perdido nada, todo sigue igual". Ahora bien, a pesar de que fue una experiencia positiva para Omar en cuanto a los elogios que recibió, se sintió un poco avergonzado y luego de cuatro ocasiones no volvió a llevar el instrumento de su inquilino a la iglesia. A esto se suma que sus amigos que sabían su condición de homosexual, luego de enterarse de la hazaña, comentaron: "no puedo creer que llevaste la mandolina a la iglesia, onda estai gritándolo a los cuatro vientos"[7].

En el discurso de Omar pareciera que existe una consciencia crítica con respecto a la creencia de la rendición de cuentas por el talento o don. Él afirma que la razón de volver a tocar fue motivada por un tema de 'darse el gustito', de hecho, el plantea incluso que la enseñanza de los talentos no es verídica: "En la iglesia metodista hay una enseñanza, no sale en la biblia en ninguna parte, pero Dios te va a pedir cuenta por tu talento. Colgar la mandolina es colgar la unción". En su discurso aparece una palabra particular: unción. Este atributo sería propio de quienes tienen el don de poder ejecutar

[7] Lo que se 'grita a los cuatro vientos' sería su condición sexual.

un instrumento o un talento para beneficio de la obra de Dios. La existencia de esta creencia, más allá de su veracidad, traslada la culpa al plano social, es decir, el cuerpo congregacional tendría plena consciencia de cuando un sujeto pierde o abandona su unción, y por lo tanto estaría facultado para juzgarlo o corregirlo de ser necesario.

Como se mencionó antes, la repercusión de esta creencia es tal que incluso para Omar fue difícil cambiar su banjo[8] por una mandolina:

> Había gente tan ridícula que cuando yo quería cambiar el banjo por la mandolina una persona me dijo -No hermano, no lo haga, porque el Señor le ha dado la unción en ese instrumento. Cuando usted toca notas celestiales, notas espirituales, notas de convertimiento salen por ese instrumento. Si usted lo cambia ya no va a ser lo mismo-. Claro, y yo por estúpido estuve tocando con ese zapallo acústico no sé cuanto tiempo por esa estupidez.

De esta forma, sea por una estrategia para pasar desapercibido o por cambio de intereses, el mandolinista que decide 'colgar su instrumento' no solo está presionado internamente por el miedo a comparecer frente a Dios por haber abandonado el talento dado, sino además será mal mirado por la congregación, la que muchas veces incluso le expondrá razones y argumentos para desaprobar su decisión.

Ante esto último, Omar plantea que logró responderle a las personas que cuestionaron su decisión trasladando su talento a una categoría mayor, la música: "Mi argumento fue que mi talento no lo había colgado […], que mi talento había evolucionado, no era la mandolina sino que era el canto". A pesar de que él tiene consciencia de que la creencia de la rendición del talento instrumental no es bíblica, su respuesta sigue la misma lógica de quienes lo interpelan y más que anular el mito, lo reproduce en otro instrumento musical. La mandolina, dado el carácter cantante, mantendría variadas semejanzas con el canto, e incluso ciertas asociaciones con lo

[8] Instrumento, que como ya se mencionó en el capítulo anterior, se corresponde con la mandolina en su forma de ejecución, rol que desempeña y en los sujetos que lo tocan (mujeres). De hecho, podría decirse que el banjo es un tipo más rudimentario de mandolina.

femenino dentro de la iglesia metodista pentecostal: “Yo sé que los cantantes, la mayoría son más sensibles. Los guitarristas son más brutos, son más amachaos, más hombres”

La naturaleza misma de la creencia del don o talento supone un cierto determinismo que resulta problemático, el que incluso se hace visible y presente en el relato a Rodrigo, quien piensa que está predestinado desde el vientre de su madre a tocar mandolina: “[Dios] ya sabía que yo iba a ser cristiano, evangélico y que iba a tocar”. Más que un dictamen que lo límite y restrinja, Rodrigo reconstruye dicho destino como algo positivo, puesto su instrumento es parte esencial de quien es: “llevo muchos años tocando y además cuando Dios te entrega un talento, lo tienes que trabajar; hasta el momento yo lo he hecho. No lo voy a dejar y no lo he dejado […] lo siento como muy mío, es parte de mi identidad. Yo me identifico plenamente con la mandolina”.

De esta forma, la mandolina entendida no como un mero objeto, sino como un instrumento inmaterial y encarnación de un talento, se vuelve un elemento configurador de una identidad, específicamente femenina, y más aún, propiciador de una identificación, dado que “la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento” (Hall, p. 15). Este objeto incluso llega a constituirse, en determinados casos, como un agente no objetual, con características incluso humanas/divinas. Dicho fenómeno se observa en las palabras expresadas por Rodrigo:

> Me siento privilegiado por el hecho de que Dios me haya entregado un talento y que haya sido la mandolina, aunque me guste el violín, […] con la mandolina he pasado muchas cosas, he pasado penas, he pasado alegrías, he pasado de todo. Entonces, siempre está ahí, es como una especie de amiga que a lo mejor no te habla pero que si tu la tomas te habla. Eso para mí te dice mucho porque en momentos que estoy mal, que no tengo ánimos de nada, ¿qué es lo que hago yo?, de repente tomo la mandolina y empiezo a tocar. Para mí es una especie de terapia, en la que me concentro y ya no estoy en mi dormitorio, estoy en otro mundo. Entonces, sí lo siento muy mío y me identifica mucho y por el talento

> que Dios me ha entregado y también es para él. Porque lo que hago solamente es para Dios.

En el relato de Rodrigo es evidente el nivel de compenetración que adquiere la mandolina con él. Esta no solo aparece como un objeto material con un alto grado de agencia y diversidad de funciones, sino que además funciona como un dispositivo o tecnología (De Nora 2000) a partir del cual él se construye a sí mismo como sujeto, se identifica y auto-conoce. Es en este punto en que la práctica de un instrumento musical se superpone a la identificación personal, por tanto, la negación de la mandolina supondría, para Rodrigo, la negación del yo construido.

Ahora bien, la idea de predestinación resulta problemática o al menos contradictoria, ya que supone que la divinidad permite y conoce el destino instrumental de los sujetos, es decir, que el mismo Dios de los mandolinistas concede una habilidad o unción determinada, que generalmente es percibida como positiva. No obstante, si se toman en cuenta los diversos precios e implicancias que se ligan con el hecho de tocar un instrumento u ocupar un espacio que le corresponde a personas del sexo opuesto, el panorama se ve complejizado: la mandolina como espacio limítrofe de una masculinidad otra estaría, bajo este punto de vista, sustentada por la divinidad. Dicho de otro modo, ser mandolinista, hombre y afeminado sería algo preconcebido y legitimado por la lógica del don y el talento, puesto que más que una opción personal de los sujetos, habría un orden divino que motivaría los deseos y ganas de portar el instrumento musical.

Ante esto, es necesario mencionar que en la Biblia no solo se condena la homosexualidad (o más bien, el coito entre dos hombres), sino que también se reprueba ser afeminado: ¿No sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No erréis; ni los fornicarios, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los que se echan con varones, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los maldicientes, ni los estafadores, heredarán el reino de Dios (1 Corintios 6: 9-10, versión Reina Valera 1960). Este dato resulta relevante dado que la mandolina, en tanto instrumento femenino, potenciaría estos rasgos ‘amanerados’ en los sujetos y por lo tanto, los pondría en una situación de riesgo como herederos del reino de Dios.

Ante esto, Omar considera "contradictorio pensar que Dios te dé un talento que le corresponde a una mujer, o sea, [Dios] se equivocó. O sea, uno está predestinado a tocar mandolina". Esta contradicción se radicaliza en el hecho de que se considera por algunos ex mandolinistas que la práctica misma del instrumento es un espacio homosexual. En este sentido, tanto la iglesia como la divinidad mantendrían un nicho protegido para los hombres homosexuales, problemática que Omar explica así:

> Siento que la gente se hace la tonta en ese aspecto, porque en la Iglesia se condena mucho la homosexualidad, y hubo un tiempo en el que en el coro polifónico hubo una persecución hacia los gays[…], pero contra los gays que tocan mandolina no pasa nada, y todavía están, como que hacen vista gorda, yo creo que están menos expuestos.

Afirmaciones como esta permiten concluir que tocar mandolina se puede constituir como una táctica de los varones homosexuales dentro de la iglesia para poder servir y participar de forma activa en ella, en un ambiente protegido y resguardado por amistades femeninas y validado por el orden doctrinal tradicional.

De este modo, se concluye que el espacio propiciado por la mandolina realiza un movimiento doble: en una dirección segmenta un tipo específico de sujeto agrupado a partir de deseos y comportamientos que se fijan y perpetúan a través de la práctica del instrumento; en otra, protege y mantiene a los sujetos dentro de la iglesia, e incluso los posiciona en lugares de visibilidad y de alta participación social. En este sentido, cabría preguntarse, ¿la mandolina puede llegar a validar a una persona declarada abiertamente gay dentro de la comunidad?, e incluso, ¿la mandolina se puede constituir como un símbolo oposición y reivindicación de una 'identidad gay'? Estas preguntas Omar las responde de forma negativa, señalando: "culturalmente en la iglesia es mal visto [ser gay], yo creo que van a pasar muchos años para que eso cambie. La iglesia lo permite pero hasta cierto punto, 'que vaya a la iglesia pero que se siente en la congregación, no que ministre una alabanza' […] es igual que a la embarazada".

Por tanto, la mandolina como espacio propicio de protección para un hombre homosexual será factible y útil siempre que este no se reconozca públicamente como tal, sino más bien que guarde las apariencias. En este sentido, confesar su orientación sexual podría suponer, en el caso de las iglesias más conservadoras, la expulsión del homosexual de las agrupaciones instrumentales o coros, y por lo tanto, la anulación de la posibilidad real de participar activamente en un cuerpo de la iglesia. En este sentido, la metáfora de salir del closet se haría realidad por completo en el momento en que el sujeto anula, por confesar públicamente su 'pecado', las posibilidades de despliegue social eclesiástico. Es en este punto que 'la puerta del closet' se materializa o se funde con la misma puerta del templo.

3.5. Conclusiones del capítulo

La práctica de la mandolina llevada a cabo por hombres supone el afianzamiento de una masculinidad limítrofe por parte de quienes se ven involucrados en ella. La búsqueda de justificaciones o de tácticas para aminorar las repercusiones sociales y espirituales que supone la práctica del instrumento van en oposición de una identificación con un otro femenino. En este sentido, existe una búsqueda, generalmente en una etapa post-adolescente, por posicionarse dentro de una masculinidad liminal que permita mantener los círculos y lugares de protección eclesiástica provistos por la mandolina.

Posterior a la adolescencia, en un nivel de rechazo y desvinculación con la práctica instrumental, algunos sujetos establecen estrategias fuera del ámbito proporcionado por la mandolina. Estas conllevan a su vez implicancias en el plano espiritual que ponen en tensión las creencias doctrinales metodistas pentecostales en torno a la predestinación y a los dones o talentos, a tal punto que pueden incluso significar la salida del grupo congregacional por parte de los sujetos. En este sentido, las paradojas que supone esta práctica posibilitan la permanencia de grupos minoritarios de hombres mandolinistas que no sean abiertamente declarados gays. Obviamente, no es

que todos los sujetos que tocan mandolina sean homosexuales, pero sin duda el hecho de que sea un secreto a voces que tanto a la Iglesia Metodista Pentecostal como a los mandolinistas les conviene.

Finalmente, me gustaría agregar que a partir del material etnográfico recabado pude notar potenciales tópicos a estudiar en torno a dichas experiencias. Dentro de estos destaco, en primer lugar, la construcción identitaria de estos sujetos en relación con su instrumento musical, así como el rol que desempeñan los padres en dicho proceso; en segundo lugar, la relación entre la niñez y la pubertad con la elección de este instrumento, en el caso de estos sujetos; y finalmente, las relaciones de los grupos instrumentales y los grupos vocales dentro de estas congregaciones.

4. SUSTRATO METODISTA PENTECOSTAL EN LA PERFORMANCE MUSICAL ACTUAL DE FELIPINK

El día lunes 8 de septiembre de 2014, tras leer un fragmento de la Biblia en el que se condenaba la homosexualidad[9], Camila Gutiérrez, más conocida como Joven y Alocada, presenta al invitado, el cantante Felipink, en el programa que en ese entonces conducía: Ciudad Cola. Gutiérrez titula al programa, de forma paródica, 'Especial evangélico, especial Dios te ama', haciendo referencia a que todos los que saldrían al aire eran ex evangélicos.

En efecto, en las oportunidades que Felipink ha tenido cabida en medios de comunicación ha remarcado su pasado evangélico, no como gesto de protesta o contestación hacía la cultura evangélica, sino cómo un dato anecdótico que permite entender su forma de acceder a la música y a su instrumento principal, la mandolina. Este supuesto dato menor, tras avanzar en la comprensión de su carrera musical, resulta fundamental a la hora de comprender su práctica artística.

En cuanto a lo musical, el sello primordial de Felipink se concentra en la utilización de su mandolina en conjunto con sonido sintetizado que da como resultado un género que ha denominado 'electro-cumbia'. Cabe mencionar que el cantante cuenta con un pasado evangélico, en el que precisamente aprendió a tocar mandolina y a componer. Para efectos del presente capítulo me interesa primordialmente el uso performático de su mandolina, tanto en el resultado sonoro como en el elemento escénico de su propuesta musical actual. La tesis que sustenta este texto es que el uso que le da a la mandolina permite que esta vehiculice experiencias y espacios propios de la cultura metodista pentecostal chilena, a un ámbito ajeno que permite la construcción de un discurso de crítica social. Por tanto, el objetivo de este capítulo radica en caracterizar el uso de la mandolina en la música y propuesta performativa de Felipink a partir de las funciones que esta adquiere como instrumento pentecostal en un contexto extra religioso.

[9] Romanos 1: 24-27.

Como hipótesis se sostiene, por un lado, que en la práctica performática y performativa de Felipink posee un sustrato metodista pentecostal que es posible de rastrear en su práctica musical actual. Por otro lado, se considera que la ejecución instrumental de la mandolina es, sin lugar a dudas, una reactualización de la ejecución evangélica de la misma.

A pesar de que las manifestaciones artísticas y performáticas de Felipink más productivas de análisis, a partir de lo que se denomina *performance queer,* son las concebidas en conjunto con Hija de Perra o en su banda Porlogolossina, en este capítulo me centraré en la etapa posterior a ambas instancias. El motivo principal por el que dejaré de lado las performances bizarras o el repertorio musical electroclash que junto a Wincy armó a principios del 2000 radica en que en ambos momentos la mandolina, como instrumento musical y como sonoridad, no estaba presente en su práctica artística.

Para efectos de esta investigación se realizó una entrevista presencial a Felipe Muñoz el día 13 de noviembre de 2015. Junto con ello, se revisaron materiales disponibles en la prensa y en Internet. Antes de comenzar con la caracterización de la práctica instrumental de Felipe Muñoz es necesario explicitar quién es y cuál ha sido su trayectoria musical.

4.1. Performance musical

A mediados de la década del cincuenta, el filósofo del lenguaje J. L. Austin acuñó el término 'performativo' en una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard. Siete años más tarde, tras la publicación de su libro póstumo *How to do Things with Words (Cómo hacer cosas con palabras),* se consolidó la teoría de los actos de habla, dentro de la que aparece el 'performativo' como aquel enunciado que no solo constata un hecho real, sino que en dicho acto lingüístico realiza el hecho que afirma.. De esta categoría discursiva se apropiaron filósofos e intelectuales en el siglo pasado para dar nacimiento a diversas teorías basadas en la incidencia del lenguaje en diversas

actividades de la vida cotidiana. Dentro de estas teorías destaca la de género planteada por Judith Butler, en la que a partir de esta categoría lingüística levanta en concepto de 'performatividad' que permite comprender cómo, a partir de conductas iterativas, el discurso patriarcal fija una norma de género en los cuerpos.

La genealogía del término performativo y su parecido con el de *performance* produce ciertas confusiones que resultan problemáticas al tomar en cuenta que este primero se entiende como un acto primordialmente discursivo, mientras que *performance*, tal parece, es comprendido como un término que aglutina prácticas que en su mayoría rebasan lo meramente lingüístico.

El término *performance* comenzó a utilizarse en los años 70 con la aparición, en el ámbito de las artes visuales, de grupos de artistas que empezaron a disponer de su cuerpo como un soporte artístico. Con este hecho surge con fuerza lo que hoy se conoce como el *performance art* o arte de la performance, en el que el cuerpo del artista se concibe como "un objeto de reflexión y, al mismo tiempo, un soporte de experimentación, [por lo que] se instala inevitablemente en el horizonte político de las condiciones materiales de la subjetividad" (Vargas, 2009, p. 95).

De esta forma, el término *performance* no sólo da cuenta de una manifestación estética en la que el cuerpo es el protagonista, sino que además instala una dimensión política y crítica del arte con respecto a los límites establecidos en torno a este. En otras palabras, la performance desde este enfoque se despliega como una práctica crítica de las formas y condiciones estéticas de la representación (Vargas, 2009).

Ahora bien, actualmente el término 'performance' supera la acepción que la entendía como una forma de arte o manifestación subjetiva de un artista. En efecto, teóricos como Diana Taylor consideran dentro de la performance un conjunto de prácticas de diversa índole que no sólo circulan en ámbitos académicos ni buscan necesariamente un fin estético:

> Las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard

> Schechner llama ‘conducta restaurada’ o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*) (2015, p. 34).

A pesar de la complejidad epistemológica que suscita la utilización de los términos performance y performativo (e incluso performatividad), diversas áreas disciplinares acuñan este concepto como categoría de análisis de sus objetos de estudio. En este término, el musicólogo Simon Frith en *Performance rites,* libro cuya primera edición fue publicada en 1996, retoma el concepto de *performance* como categoría de análisis y *episteme* para comprender la música popular.

Al igual que Taylor (2015), Frith (2014) reconoce en la performance una realidad no necesariamente académica ni crítica con respecto a la incidencia del poder en el cuerpo, más bien la perfila como un proceso social o comunicativo entre un público y un *performer*, en el que ambos adquieren ciertos roles definidos por las instancias y géneros específicos en los que la performance se lleva a cabo. En este proceso se destacan, por sobre todo, aquellos aspectos escénicos y corporales que el músico ‘performa’ en las distintas instancias de presentación.

El enfoque de Frith aporta especialmente a la comprensión de aspectos performáticos de la realidad musical de la música popular, dado que él plantea que “el cuerpo del músico es también un instrumento” (2014, p. 384). Es en este sentido en el que el cuerpo del músico pasa a ser una materialidad más dispuesta en escena, un significante disponible para ser leído por su audiencia.

Ahora bien, la utilización del término *performance* de Frith obedece a una acepción ya instalada del término como sinónimo de ejecución musical. Tal como señala Madrid (2009), “cuando la mayoría de los músicos hablan de ‘performatividad’ se refieren a algo completamente diferente a lo que los académicos en estudios de performance tienen en mente” (p. 2). Esta concepción, como bien se puede apreciar, relega la performatividad (no hay una clara división entre ambas) exclusivamente a los procedimientos y medios que permiten la creación y recreación de la música dentro del marco de la interpretación (Madrid, 2009).

A este uso diferenciado del concepto se le suma que no ha habido una gran preocupación desde los Estudios de la performance por analizar objetos de estudio musicales o prácticas asociadas a los mismos. Como señala Auslander[10] (2004):

> The principle journals in the field seldom publish articles about music as performance or musicians as performers and only a small number of papers on these topics are presented at conferences. At a common sense level, the absence of music from the array of subjects considered by performance scholars seems odd – musicians are performers, after all, and it would be eminently reasonable to discuss them as such (p. 1).

En este sentido, tanto la mirada cautelosa por los estudiosos de la performance sobre el estudio de objetos y prácticas musicales, así como las diferencias semánticas que supone el concepto de 'performatividad' en ambas tradiciones han complejizado el estudio de la música desde el lente performativo.

Para efectos de esta investigación se entenderá al cantante de música popular como un *performer,* que pone en diálogo normas y códigos propio de sus contextos a partir de su práctica en diálogo con la audiencia. A partir de esto, distingo entre un área construida por aquellos aspectos asociados a la reiteración discursiva y conductual de códigos sociales y culturales, dimensión performativa de la práctica, en contraposición con una conformada por los sustratos propios de elementos paraverbales, dimensión performática.

La interrelación de ambas dimensiones me permitarán comprender la naturaleza de la práctica de Felipink, así como la vinculación de esta con un sustrato evangélico erradicado en su práctica actual, específicamente en la utilización de su instrumento musical. Por último, es necesario señalar que, aunque no abordaré este aspecto en mi investigación, existe un ámbito esencial para comprender este tipo de manifestaciones:

[10] Como respuesta a la falta de modelos y metodologías de estudio, Auslander (2004) a partir de los trabajos de Frith, propone un modelo de análisis de la performance de música popular apoyado en tres ejes: el contexto general y las normas y convenciones socioculturales que dialogan con la práctica, las convenciones contextuales del género musical y la relación entre audiencia e intérprete.

la audiencia. Como bien señalan autores como Frith, el público también adquiere un grado de agencia en las instancias musicales, sobre todo en aquellas en que tanto el artista como la audiencia se encuentran copresentes.

4.2. Felipink

Felipe Alfonso Muñoz, Felipink, es un músico chileno nacido el 21 de septiembre de 1981 en la ciudad de Santiago. Comenzó a tocar mandolina a los diez años de edad en el local de Coronel Godoy[11], perteneciente a la Catedral Evangélica Metodista Pentecostal de Santiago. En dicha iglesia perteneció al Coros Unidos y al coro de plantilla, agrupación conformada por los instrumentistas más virtuosos dentro de su congregación, quienes se encargaban de 'sacar' y enseñar los arreglos orquestales de los himnos y alabanzas pentecostales.

En su transición del colegio a la universidad, Felipe Muñoz se apartó de la iglesia. Este hecho coincidió con la separación de sus padres y con su inminente 'salida de closet'. En esta época Felipe deja de tocar mandolina y comienza a explorar el uso de sintetizadores y programas como Fruity Loops, con el que compone diversas piezas musicales para la danza.

En dicha época participa en el dúo Pornogolossina junto a Edwin Oyarce, 'Wincy', con una propuesta *electroclash* basada en un discurso anti-patriarcal. Además participa en presentaciones con Hija de Perra (Víctor Hugo Pérez Peñaloza) en el Club Bizarre, asumiendo un rol masculino de las performances bizarras.

El año 2005, en el lanzamiento del libro *El Final de la Fiesta* del poeta Pablo Paredes, Felipe Muñoz musicaliza tres poemas del libro a partir del uso de Fruity Loops y su voz. A partir de este hecho 'nace Felipink'. Desde ese momento comienza a cultivar musicalmente la 'electrocumbia'. Las letras cargadas con contenido social son acompañadas con movimientos corporales y vestimentas deportivas cortas de colores flúor.

[11] Pequeño templo de denominación Metodista Pentecostal ubicado en la calle que le da su nombre.

A partir ese año, Felipink deambula entre un estilo primordialmente electrónico, que cambia a acústico a partir de 2008 con la conformación de su propuesta con Los precisos (‘el Rulo’ y Cristian Parker). Es en este momento en que retoma la mandolina como instrumento principal y comienza a componer de forma más sistemática canciones con contenido de crítica social que no versaban sólo de temas ligados a la homosexualidad.

Paralelo a su trabajo con Los precisos, Felipink continúa desempeñándose como *performer* junto a Hija de Perra en espacios del ambiente gay *underground* chileno. En dichas intervenciones asume un rol de ‘hombre castigador’, mas no aporta musicalmente a las puestas en escena, con excepción de algunas canciones grabadas, como ejemplo ‘Vagabunda de la Lujuria’ y ‘Obey my orders’ (ambas del año 2011). Las presentaciones en vivo paulatinamente más esporádicas terminan definitivamente el año 2014 tras la muerte de ‘Wally’ (Víctor Hugo Pérez Peñaloza), quien dio vida a Hija de Perra.

Actualmente Felipink cuenta con una banda conformada por Graciela Rosanegra (percusión), Mariela Mignot (coros) y Alonso Quijada (computador), con la que está preparando su primer disco. Su propuesta mezcla el sonido acústico de la mandolina con sintetizadores y bases electrónicas que otorgan a su discurso musical un carácter híbrido y llamativo. El contenido de las canciones varía entre la crítica social y lo amoroso. Sus canciones más conocidas son ‘Enfermero’, ‘Raza’, y ‘En todo hay amor’.

4.3. Punto de predicación como performance

“Y les dijo: Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura”.
Marcos 16: 15, Reina Valera 1960

Para realizar un análisis que permita corroborar las semejanzas del discurso musical de Felipink con las condiciones enunciativas de un punto de predicación, es necesario revisar dos categorías que podrían dar cuenta de estrategias del registro

corporal y no corporal presentes en su música que vinculen ambos espacios: el archivo y el repertorio.

A partir de las distintas manifestaciones políticas que dan cuenta de una activación de la memoria colectiva, principalmente asociada al trauma post-dictatorial en América Latina, Diana Taylor (2011) explicita dos tipos de estrategia, ambos válidos, de mantención de la memoria. En primer lugar, entiende como los diversos dispositivos de almacenamiento de la memoria documental como: "… mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio" (Taylor, 2015, p. 55).

En segundo lugar, existiría otro tipo de estrategia, vinculado más a lo que esta entiende como performance, denominado 'repertorio'. Este "almacena y recrea la memoria 'encarnada' –los 'estremecimientos' traumáticos o catárticos, gestos, movimientos orales, bailes, canciones-, en resumen, todos los actos que suelen considerarse de conocimiento o 'en vivo', efímero, no reproducible" (Taylor, 2011, p. 416). En este sentido, es posible encontrar en la música de Felipink algunas estrategias, ya sea de archivo o repertorio, que rememoran su pasado metodista pentecostal, así como la instancia específica del punto de predicación en la calle evangélico.

Uno de los ejes doctrinales fundamentales del cristianismo es la predicación, la que adquiere diversas formas en las distintas denominaciones y credos. Ahora bien, dentro del ámbito protestante, específicamente en las iglesias de corte pentecostal y metodista pentecostal, la predicación se realiza en la vía pública en los denominados puntos de predicación (Guerra, 2009). En estas instancias, el mensaje evangelizador es acompañado de música y textos bíblicos recitados por los concurrentes.

Los procedimientos rituales que enmarcan esta práctica evangelística son susceptibles de ser codificados en movimientos y actos iterativos que se manifiestan corporalmente en los creyentes, además de los actos discursivos tales como la recitación semi-improvisada de textos de la Biblia, la enunciación a un 'tú', la exclamación 'Gloria a Dios'. De este modo, existe un repertorio de 'ritos' y acciones que conforman el acto de 'predicar' a la usanza metodista pentecostal. Por ejemplo, la postura característica se

podría describir de la siguiente forma: cuerpo estático, de pie con el instrumento musical tomado con las manos (si es instrumentista), vestimenta formal; si es el encargado de entregar el mensaje debe portar una Biblia y, si lo hubiera, un megáfono o micrófono.

Figura 4.1.: Punto de predicación, Santiago de Chile

Fuente: https://i.ytimg.com/vi/RvkUkvQnILw/maxresdefault.jpg

De este modo, la predicación en la calle pentecostal se vuelve en sí un 'acto de habla' con una dimensión performativa definida por la entrega del mensaje evangelizador en voz del creyente a un tú auditor. Ahora bien, existen elementos que superan el aspecto discursivo performativo del punto de predicación que tienen que ver con una dimensión anclada en la *performance* de la predicación en sí que pueden ser revisitados y revisitados a partir de la práctica musical de un *performer*.

Figura 4.2.: Felipink y su banda en la Cárcel de mujeres de San Miguel

Fuente: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152695907248618&set=a.10152695904948618.1073741853.845423617&type=3&theater

Ahora bien, tanto los aspectos discursivos y no discursivos del punto de predicación pentecostal pueden ser leídos y rastreados en la práctica musical actual de Felipink. El *performer*, de manera consciente o semi-consciente reconoce que existe cierta similitud entre sus presentaciones y los puntos de predicación evangélicos:

> …si tú pensai que un evangélico está en la Quinta Normal tirando un discurso que no es lo que normalmente se escucha también es algo que estoy haciendo ahora. Que un gay hable de cosas políticas con una mandolina en la mano también es como una

> prédica. No es aleccionante moralmente en términos de que dice 'tú debieras ser así o tú no debieras ser así', pero sí es como 'oye esto me molesta, ¿qué opinas tú?'

La propuesta musical de Felipink no incluye dentro de sí el mensaje evangelizador del cristianismo protestante ni creencias doctrinales de su iglesia de procedencia. No obstante, dentro de su práctica musical existen elementos que dan cuenta de la mantención de aspectos propios de la cultura pentecostal, específicamente convocados gracias a la utilización performática de su mandolina. De hecho, él mismo asegura que en muchas presentaciones cuenta con gran ímpetu que la misma mandolina que usa la tocaba durante su niñez cuando era evangélico.

El mensaje contenido en la mayoría de las canciones de Felipink propone una visión crítica y reflexiva de aspectos cotidianos y problemáticas sociales. Aunque el contenido mismo diste del mensaje evangelizador, sí existen características y similitudes del 'canto de protesta' que pueden ser homologados a la prédica evangélica. Por ejemplo, en la canción 'Raza' (2014), en la que se retrata la situación de discriminación a inmigrantes no caucásicos, se presentan algunos elementos textuales que dan cuenta de dicha semejanza:

Raza – Felipink

I
Ay, yo no sé si tú te das cuenta de lo que pasa
En nuestro país existe un repudio del cual no se habla
Un rechazo bien irracional por el inmigrante moreno
//Porque la cosa cambia cuando es un rubio el extranjero //

Coro
//¿qué es lo que pasa con la raza?, ¿qué diferencia hay?
Entre tú y al que lo separa, dime ¿qué pasó?//

II
Mira a Europa con aspiración, un modelo al cual aspirar
¿Quién te metió en la cabeza que la raza chilena hay que mejorar?
Absurdas ideas fascistas, xenofobia bien instalada
//Con el pueblo mapuche la represión que ya no se aguanta//

Coro
//¿qué es lo que pasa con la raza?, ¿qué diferencia hay?
Entre tú y al que lo separa, dime ¿qué pasó?//
Mandolina mestizonora

(Solo mandolina)

Coro
¿qué es lo que pasa con la raza?, ¿qué diferencia hay?
Entre tú y al que lo separa, dime ¿qué pasó?

La letra de 'Raza' tiene la particularidad de presentar una actitud lírica apostrófica, es decir, el mensaje contenido fundamentalmente en las estrofas y las preguntas presentadas en los coros van dirigidas a un 'tú' textualmente identificable. Del mismo modo en como ocurre en un punto de predicación, la enunciación en segunda personal convive con el uso de marcas adjetivas que dan cuenta de un alto compromiso del hablante lírico con el mensaje que se transmite, como las palabras 'irracional' y 'absurdas' presentadas en la primera y segunda estrofa, respectivamente.

Ahora bien, como ya señalé en la introducción del capítulo, la mandolina que Felipink ejecuta en cada una de sus presentaciones es, precisamente, una mandolina evangélica. Con este adjetivo no me refiero al modelo de factura nacional de mandolina, al que corresponde sólo una de las tres mandolinas que toca actualmente, sino a la realidad preconstruida culturalmente del instrumento que porta (Bates, 2012). Esta carga de la que está dotada su instrumento se ve, por ejemplo, en que él la'performa' a la usanza metodista pentecostal, es decir, con una ejecución melódica que duplica las voces en los coros y adorna las introducción y interludios con pasajes virtuosos. Por ejemplo, en una versión de estudio de 'Raza', en los coros Felipink duplica la melodía de la voz con su mandolina, del mismo modo en que se realiza en los puntos de predicación evangélicos. Este gesto es bastante notorio, dado que contrasta con los pasajes virtuosos de la introducción, interludio y puente de la pieza.

Un segundo elemento rastreado en una presentación realizada durante el mes de agosto de 2014 en el Concierto 'Tokadas x Perra' de Coordinadora Femfest, en

homenaje a Hija de Perra, Felipink junto a su banda tocan la canción 'Raza' con claros guiños escénicos-corporales que evocan al espacio del punto de predicación. En primer lugar, Felipink se posiciona en primera fila con un micrófono y su mandolina, como si fuera el portador del mensaje evangelístico (ver Figura 4.1. y 4.2.). En segundo lugar, en la mayor parte de la presentación no toca mandolina, sin embargo, la mantiene visible hasta el momento en que necesita tener las manos descubiertas para moverse con mayor libertad en el espacio. En último lugar, en el video se aprecia que Felipink viste una camisa blanca de mangas largas y shorts. A pesar de que su vestimenta no se corresponde completamente con el vestuario habitual de un evangélico metodista pentecostal, sí existe un guiño a un elemento propio de la tenida utilizada en los puntos de predicación

En definitiva, las intenciones políticas detrás de las canciones de Felipink se ven vehiculadas a partir del gesto de la predicación evangélica como un espacio de interpelación a otro, activado a partir de estrategias de repertorio propias de los puntos de predicación pentecostales. Dentro de esta dinámica, la mandolina no sólo cumple un rol indicativo de lo metodista pentecostal, sino que también funciona como puente entre su práctica actual y como dispositivo de encarnación de la memoria. En definitiva, la consigna evangelizadora contenida en el epígrafe se cumple, aunque vaciada del mensaje cristiano, en la performance musical de Felipink.

4.4. Mandolina mestizonora

> "… Me pasaba que cuando chico había un himno de la iglesia que era como un trotecito y la mandolina adquiría esa sonoridad. Como de tiempo y la escala como media oriental […] Entonces, también tiene que ver como que la mandolina ofrece una sonoridad, pero eso tú lo puedes llevar de viaje por el mundo, eso es muy lindo" (Felipink, 2015).

En la práctica musical actual de Felipink la mandolina es utilizada de diversas formas, no sólo como símbolo o elemento escénico en sus presentaciones y video clips, sino que también adquiere diversas sonoridades que la perfilan como un elemento de

tránsito que representa la música de un otro social y racial. En efecto, como se presentará más adelante, en algunas de las canciones del músico esta adquiere sonoridades correspondientes a estilos particulares de músicas del mundo, como música andina o del medio oriente. Estas evocaciones exóticas conviven con sonidos sintetizados y ritmos bailables, los que resaltan el hecho que la mandolina, dentro del discurso musical de Felipink, se posicione como el elemento representante del sonido del Otro.

Ahora bien, con respecto al concepto 'representación' en el libro *¿Puede hablar el subalterno?* de Gayatri Spivak (2011) se mencionan dos acepciones a propósito de las preocupaciones de los estudios culturales y subalternos: representación como creación de un lenguaje (*darstellen*) y representación como acto de sustitución a modo apoderado de un otro (*vertreten*). Ambas categorías no son opuestas, de hecho pueden ser aplicadas de forma simultánea en un objeto cultural, pero sí dan cuenta de procedimientos y objetivos particulares en el gesto mismo de 'representar': la primera retrata una realidad a partir de significantes, mientras que la segunda busca hablar por otro, acto que termina por anular la capacidad enunciativa del representado.

En este sentido, en la música de Felipink existe una representación (*darstellen*), en el plano sonoro, a partir de la mezcla de sonidos sintetizados de su pop electrónico con sonidos acústicos de instrumentos de percusión y mandolina que hacen alusión a músicas del mundo. En torno a esta última característica se analizarán dos ejemplos: las canciones 'Enfermero' (2014) y 'Raza'(2014).

'Enfermero' trata sobre la atracción de un paciente hacia un enfermero. Junto con algunos enunciados con 'doble sentido', se presentan versos en los que se alude de forma crítica a lo costoso que resulta atenderse en el sistema de salud chileno. La canción más que funcionar como un discurso de protesta, explota la veta erótica contenida en gran parte de las canciones de Felipink.

Enfermero - Felipink

I
Me voy derecho pa' la urgencia con dolores
Con la fiebre que me da no para los sudores
Si no me atiende pronto voy a desmayarme
Y el cheque en garantía nadie va a prestarme
¿Qué plan de Isapre cubre lo que me provoca?
Con Fonasa no me alcanza, si pa' su boca
Dolor de muela me da cuando usted me toca
Si me hospitalizo quedaré en la banca rota.

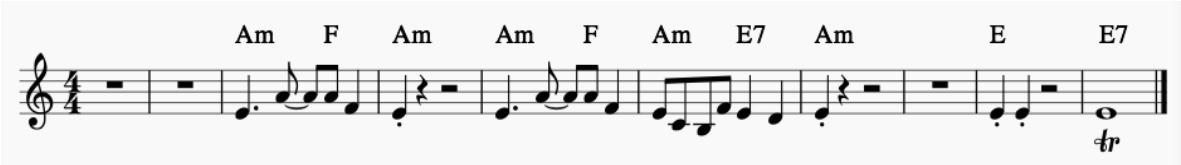
Enfermero póngame más suero,
Enfermero, pronto que me muero.
Enfermero póngame más suero,
En su turno de noche lo espero

II
Ay por favor ya no me dé tanta pastilla
Más rápido me sano si se pone de rodillas
Bañieme pronto con su esponja, no demore
Que el sistema de salud no cubre el mal de amores
Un mes estuve en su clínica enfermero
Ahora sus cuidados son lo que deseo
El Ministerio de Salud debería subsidiarme
Al ver la cuenta quise puro suicidarme.

Enfermero póngame más suero,
Enfermero, pronto que me muero.
Enfermero póngame más suero,
En su turno de noche lo espero

En cuanto al resultado sonoro, existen elementos musicales que construyen a la representación de la música de un 'sujeto otro' que evocan sonoridades propias de Egipto o Medio Oriente. Con respecto a la participación de la mandolina en esta construcción destaca el comportamiento melódico de su línea, por ejemplo en la introducción:

Figura 4.3.: Introducción ‘Enfermero’



Como se puede observar en el fragmento presentado (ver Figura 4.3.), a pesar de que la constitución armónica de la introducción está construida a partir de La menor, la línea melódica de la mandolina se configura a partir de un modo de Mi frigio, modo que justamente es característico de músicas de culturas la zona del este del Mediterráneo y norte de África. A la dimensión melódica se le suma el uso de estacato en la articulación del instrumento, lo que perceptivamente da como resultado que la mandolina suene como un instrumento de cuerda pulsada como un arpa o cítara (ambos instrumentos característicos de Egipto y Grecia, respectivamente). Además de estos dos aspectos, la mandolina convive tímbricamente con sonidos sintetizados de pequeños platillos que refuerzan una reconstrucción sonora de música de medio oriente.

Por otro lado, la construcción sonora del sujeto exótico es apoyada por las decisiones audiovisuales expresadas en el video clip, dirigido por Javiera de la Vega R., con la aparición de Felipink con el pecho descubierto, usando un turbante blanco sobre su cabeza y sentando en posición de loto sosteniendo su mandolina con su mano derecha (ver Figura 4.4.). La postura y el vestuario utilizado logran la representación orientalizada de un sujeto exótico, la que principalmente lo presenta como un sujeto erótico.

Figura 4.4.: Video clip ‘Enfermero’

Fuente: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152259149343031&set=t.765748030&type=3&theater

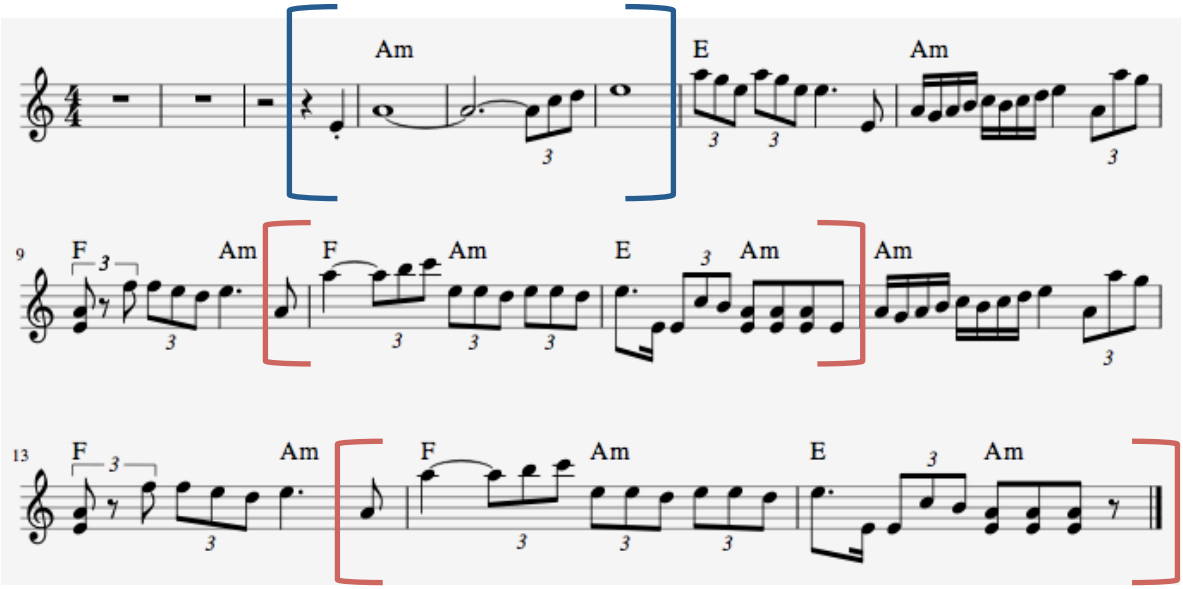
A las decisiones musicales y visuales que se presentan tanto en el video y en la canción hay que sumarle el contenido de la letra, que poco tiene que ver con Medio Oriente, lo que da como resultado una suerte de pastiche como construido entre el mensaje de la letra con la *performance* visual del video en cuestión. Con respecto a esto, Frith (2014) menciona que “ el video musical pone en primer plano la performance de la música más que la música misma” (p. 392); según el autor, esta es presentada en lo que entiende como una performance-como-seducción en la que el *performer pop* se configura como protagonista que se representa a sí mismo desde un plano erótico. Por tanto, existen dos discursos, uno de la canción y otro del video, que no sólo se diferencian en cuanto a los soportes y modalidades, sino que también en cómo se perfila en sujeto de ‘enunciación’, en el caso de la letra de la canción, o *performer,* en el video musical.

En definitiva, al posicionarse Felipink como protagonista y caracterizarse como ‘sujeto otro’ representa a modo de *vertreten* una otredad erotizada en el plano visual.

Esta es apoyada sonoramente por la encarnación de la música de este otro en la participación de la mandolina. De este modo, tanto el *performer* como la mandolina misma funcionan como apoderados de un sujeto foráneo trasladado a modo de pastiche en la canción y video clip.

En la canción 'Raza' (que aún no tiene un video musical oficial) también se presentan algunos elementos melódicos configuradores de la construcción de la música de un sujeto otro, otra vez expresada a partir de la participación musical de la mandolina. En este caso, en la introducción de la canción la línea melódica de la mandolina está configurada a partir de una escala de La menor natural:

Figura 4.5.: Introducción 'Raza'



A pesar de que en la melodía contenida en este fragmento se presenten todos los grados de la escala de La menor natural, hay ciertos momentos que sonoramente evocan la sonoridad de una escala pentafónica, tales como el alzar del inicio (ver Figura 4.5., paréntesis azules) o los dos últimos compases de cada una de las frases principales (ver Figura 4.5., paréntesis rojos). La evocación a la pentafonía resulta interesante dado que algunos musicólogos, entre ellos Carlos Vega (1944), la consideran como un elemento caracterizador de la música incaica. De hecho, a partir de la tipología proporcionada en

los canciones de Vega, la supuesta escala pentatónica de La menor evocada en algunos momentos daría cuenta de un modo pentatónico propio de la zona andina de América del Sur. Esta sonoridad andina es complementada con el intervalo de cuartas al final de las frases principales, así como la configuración rítmica en tresillos y semicorcheas que dan como resultante una melodía virtuosa y rápida.

La evocación a la música andina a partir de rasgos pentafónicos se originaría, según Mendivil (2012), en una visión histórica fijada por los musicólogos de finales del siglo XIX y del siglo XX, en su afán por caracterizar las músicas propias de la zona incaica. Estos, motivados por una serie de descubrimientos que respaldarían su tesis, constituyeron la pentafonía como característica totalizante que permitía explicar la música incaica e incluirla dentro del discurso académico. En este sentido, la alusión al sonido andino, por parte de Felipink, obedecería a una construcción estereotípica y fijada de la música de raíz incaica a partir de la pentafonía.

De esta forma la mandolina encarnaría la música del inmigrante latino, específicamente de la zona andina (peruano o boliviano), del que justamente trata la letra de la canción al mencionar al 'inmigrante moreno' (ver letra Raza en el apartado anterior). A diferencia de lo que sucede en la canción 'Enfermero' en 'Raza' la música evocada se corresponde con el sujeto que se busca representar en la letra. En otras palabras, la mandolina funciona como un medio de representación a modo de apoderado (*vertreten*) del sujeto 'andino', o incluso, contiene la voz estereotipada del otro expresada en su línea melódica pentafónica.

Cabe destacar que incluso en la canción se menciona al instrumento musical: 'mandolina mestizonora'. Este calificativo supone dos características fundamentales del comportamiento de la mandolina en la música de Felipink: en primer lugar, esta se presenta como un sonido de tránsito entre distintas culturas; en segundo lugar, tiene un carácter 'híbrido' o mestizo. Esto se ve reflejado en el epígrafe de este apartado, a partir del gesto de llevar a la mandolina 'de viaje por el mundo'. Más que ser la mandolina la que viaja por el mundo, esta invoca sonoramente músicas estereotípicas de diversos lugares, es decir, funciona como un identidad mestiza que potencialmente puede

disfrazarse de otras. Esta característica mestiza y viajera da cuenta del no lugar en el que se posiciona el instrumento, correspondiente en el caso de Felipink al lugar del otro.

De este modo, la mandolina de Felipink como sonoridad presenta una identidad móvil o viajera que se trasviste o encarna tímbricamente instrumentos propios de músicas pertenecientes a culturas de 'sujetos otros', representación que es apoyada con la letra y puesta en escena del video clip o presentación. De esta forma, la mandolina funciona en la música de Felipink como un dispositivo 'mestizonoro', al menos de forma potencial, de convocación de la música de otro que da como resultado una propuesta musical híbrida entro lo electrónico y lo exótico. Por último, resulta interesante que la mandolina en la música de Felipink se posicione como un instrumento que encarne músicas de sujetos otros o subalternos desde una mirada colonialista, dado que justamente, como ya fue mencionado en el capítulo 1 , esta se posiciona como el instrumento propio del 'otro' dentro de la cultura metodista pentecostal chilena: la mujer.

4. 5. Conclusiones del capítulo

En síntesis, la mandolina en la música de Felipink se configura como un instrumento que se traslada desde una práctica evangélica religiosa a un contexto popular secular, y al hacerlo, adquiere distintas valencias otorgadas por la performance específica del artista, así como por las marcas que en sí posee dicho objeto correspondientes con el contexto evangélico metodista pentecostal.

En efecto, en la práctica musical actual de Felipink se rememoran espacios propios de la cultura evangélica, específicamente los concernientes a las instancias de predicación en las calles. A partir de marcas discursivas y corporales, rastreadas y almacenadas en el repertorio corporal del artística, se evoca la experiencia del 'punto de prédica' como un lugar de enunciación de denuncia y interpelación a un otro, esta vez con un mensaje no evangelizador.

Dentro de las características propicias que contiene la mandolina se encuentra la capacidad de asumir sonoridades exóticas, hecho que justamente se explota en la práctica musical del cantante. En este sentido, se potencian musicalmente estilos musicales ajenos que representan, tanto a modo de sustitución como de lenguaje, el discurso musical de un otro. En esta tarea la mandolina juega un papel fundamental, dado que se posiciona como el lugar de enunciación de dicho discurso, lo que se evidencia musicalmente en el uso de modos específicos de algunas zonas del mundo y en aspectos como la articulación melódica.

En definitiva, el caso de Felipink presenta una continuidad musical, que si bien en cuanto a contenido o mensaje no es concordante, sí existe una mantención de los soportes y lenguajes dados primordialmente por el uso de la mandolina. Esto me hace pensar que este instrumento, ya no entendido en su dimensión material u objetual sino como realidad corporal, revivifica prácticas efímeras contenidas en sí a modo de 'repertorio'. En otras palabras, del mismo modo en que un cuerpo almacena experiencias y vivencias reproducibles corporalmente a partir la performance, un instrumento musical posee cierto grado de agencia y determinación en cuanto a los usos que se le dio y los espacios en los que culturalmente fue inscrito.

5. CONCLUSIONES

A partir del estudio realizado en torno a la práctica de la mandolina metodista pentecostal, tanto dentro de la cultura y espacio religioso, como fuera de esta, se evidencia la marca de género atribuida dentro del mundo metodista pentecostal. Resulta reduccionista pensar que un instrumento se reviste de femineidad sólo por el hecho de ser ejecutado por mujeres. En efecto, en el caso evangélico chileno, la mandolina aparece en las iglesias como un instrumento practicado preponderantemente por mujeres, hecho que sumado a aspectos propios de la ejecución estilística del mismo en este contexto, esta se transforma en un dispositivo relacionado metonímicamente con lo femenino. Por tal motivo, los límites de la mandolina resultan homologables a los límites de la mujer dentro de la cultura religiosa en la que se inserta.

Cabe además mencionar ciertos aspectos propios de la ejecución metodista pentecostal como el uso del *legato* para la duplicación de las voces cantadas, la posición sentada y reducida ejercida por sus intérpretes y el uso del tremolo rápido y delicado. Estos se homologan a un modo de comportarse dentro de la congregación, así como reproducen patrones corporales referidos a la sumisión y orden esperado en las mujeres. Estos aspectos corporales y conductuales requeridos en los ejecutantes transforman a la mandolina como un instrumento que en sí implica la sumisión y marginación.

Las condiciones de ejecución y prácticas de uso de la mandolina por mujeres, además, impiden el ascenso a un cargo de poder dentro de las orquestas denominadas Coros Unidos. Como si fueran homologables, mientras que la mandolina representa el instrumento del espacio femenino, la guitarra encarna el espacio masculino y de liderazgo. Esto se comprueba en que justamente la que desempeñe el único cargo dentro de la orquesta reservado para mujeres, Jefa del coro de las Dorcas, debe tocar mandolina y dirigir al coro de mujeres desde al frente.

En este sentido, la mandolina funciona como un cerco o 'techo' de sociabilidad que segmenta a un tipo específico de sujeto dentro de las iglesias y le otorga un espacio de despliegue normado. Es decir, mandolina funciona como un dispositivo más de control de los cuerpos femeninos dentro de las congregaciones que, a través de su uso iterativo, fija el discurso patriarcal de división de roles y participación eclesiástica bosquejado en las cartas del Apóstol Pablo en el Nuevo Testamento y adoptado por muchas iglesias de las congregaciones Metodistas Pentecostales.

En relación con estos patrones y la marca de género del instrumento dentro de su cultura, se observa además la práctica de mandolinas por varones. Esta encierra ciertas problemáticas ligadas a una discriminación silenciosa producto de un desajuste entre el instrumento musical y el género de sus ejecutantes, que posicionan a los sujetos dentro de una masculinidad limítrofe o dudosa. Además, dadas las creencias en torno a la predestinación de la elección del instrumento, se presenta una paradoja radicada en la posible contradicción que existiría al concebir un espacio de masculinidad no liminal avalado por la divinidad.

Estos jóvenes mandolinistas muchas veces utilizan tácticas y estrategias para poder mantenerse resguardados dentro de las dinámicas sociales que, aunque no de forma explícita, reprueban la práctica instrumental de mandolina por parte de hombres. Finalmente, ya sea una modificación de la forma de tocar u una elección estratégica de círculos sociales, mientras el varón porte su instrumento, la marca femenina que está sobre este supondrá la construcción de una identidad masculina limítrofe.

Ahora bien, es necesario plantear que las experiencias recabadas en la investigación generalmente presentaban a la mandolina como un elemento positivo, como un instrumento divertido y que les permitía destacar y sentirse útiles dentro de la iglesia. De esta forma, el espacio otro para los hombres proporcionado por este instrumento, también funciona como un círculo de protección y desarrollo espiritual para los sujetos. En este sentido, la práctica de la mandolina se transforma en una actividad altamente compleja, puesto que en ella se entrecruzan diversidad de valoraciones desde los mismos sujetos y desde las congregaciones que los acogen.

Por otro lado, en el caso de Felipink, ex evangélico, se aprecia cómo algunas prácticas de la cultura metodista pentecostal son actualizadas a partir de su propuesta musical y performática. Dentro de estos destacan las posibles alusiones a la instancia del punto de predicación y la invocación de la mandolina como el sonido del otro. Resulta interesante este último punto, dado que justamente dentro de la cultura metodista pentecostal este instrumento es ejecutado por las identidades no hegemónicas: mujeres y hombres poco masculinos.

En este sentido, existen ciertas conductas y aspectos propios de la memoria corporal de Felipink como instrumentista evangélico que pueden ser rastreados y actualizado a partir de estrategias de repertorio. Aunque estas sean ejecutadas de forma consciente o no, no cabe duda que los años de práctica y condicionamiento corporal proporcionados por la experiencia instrumental metodista pentecostal dejan huellas en los sujetos mandolinistas, no sólo en el plano afectivo.

En cuanto a posibles proyecciones de la investigación, se hace necesario un estudio de carácter histórico que pueda develar los inicios y motivos, probablemente documentados, de la elección instrumental de la mandolina dentro de la cultura musical evangélica chilena, así como de su evidente marca femenina. Además de esto, se podría revisar el panorama actual a partir de las nuevas generaciones de mandolinistas no sólo en la Región Metropolitana, sino que en otras partes del país.

Hacer esta tesis resultó un proceso catártico extremadamente difícil en torno a aceptar públicamente mi pasado religioso reprimido, valorarlo musicalmente y cuestionarlo, así como también respetar el pasado y presente de otros que vivieron experiencias similares a las mías, ponerlos por escrito sin dañar sus identidades y modos de vida actuales. No soy un fanático de la música de Felipink, sin embargo, al igual que él, reconozco que mi paso por la iglesia dejó una marca importante en mi calidad de músico e investigador.

Finalmente, me gustaría terminar este texto problematizando la posible relación con la homosexualidad del instrumento musical. Si bien, muchos de los informantes son o mencionaron que otros mandolinistas eran homosexuales, me parecería irresponsable

sostener que el instrumento necesariamente representa una identidad gay dentro de la iglesia. Por mi parte, yo soy homosexual, toqué mandolina entre los trece y dieciocho años en una iglesia Metodista Pentecostal del sector sur de Santiago. Durante ese periodo traté de tocar de la forma menos 'amanerada' posible, hasta que decidí 'colgar la mandolina' y dedicarme a cantar. Ocho años luego de todo esto, ahora fuera de las paredes de la Iglesia Evangélica, sigo preguntándome ¿hasta qué punto es posible la figura de un homosexual evangélico en Chile sin que este se vea violentado, aunque sea de forma silenciosa e íntima, por la fe que profesa?

6. Referencias bibliográficas

Abeles, H. F., & Porter, S. Y. (1978). "The sex-stereotyping of musical instruments". *Journal of Research in Music Education,* 26, pp. 65-75.

Auslander, P. (2004). "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto". *Contemporary Theatre Review*, 14(1), pp. 1-13. Disponible en: http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/performance%20analysis.pdf

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Hardvard University Press.

Bates, E. (2012). The Social Life of Instruments. *Ethnomusicology , 56* (3), pp. 363-395.

Bourdieu, P. (2006 [1976]). "Génesis y estructura del campo religioso". En *Relaciones,* Nº 108, volumen XXVII. Disponible en: http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/108/pdf/Pierre%20Bourdieu.pdf

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

---------- (2006) *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.

Connell, R. (1995). *Masculinities.* Berkeley: University of California Press.

De Certeau, M. (1990[1980]). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer.* Trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana: Instituto Tecnológico y de estudios superiores de occidente.

De Nora, T. (2000). *Music in every life.* Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

Foucault, M. (2002[1975]) "III: DISCIPLINA". En *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo veintinuo.

Guerra, C. (2006). La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Unión Church (Iglesia Unión) Valparaíso, 1845-1890. *Revista Musical Chilena , 60* (206).

---------- (2009). "Tiempo, relato y canto en la comunidad pentecostal" *Revista Cultural y Religión,* 4 (2). Disponible en: http://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/culturayreligion/article/view/154/145

---------- (2011). "Presencia Presbiteriana en el Avivamiento Pentecostal de 1909: Algunos aspectos desde la mirada musicológica" en Mansilla & Orellana (Coords.) *La Religión en Chile del Bicentenario. Católicos, Protestantes, Evangélicos, Pentecostales y Carismáticos.* Concepción: Centro Evangélico de Estudios Pentecostales CEEP.

Hall, S. (2003). "¿Quién necesita identidad?" *Cuestiones de identidad cultural.* Comp. Stuart Hall y Paul Dugay. Buenos Aires: Amorrurtu, pp.13-39.

Hoover, W. C. (1926 [2000]). *Historia del avivamiento pentecostal en Chile*. Concepción: Centro Evangélico de Estudios Pentecostales CEEP.

Kallberg, J. (1992). The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne. *Representations* , 39, pp. 102-133.

Le Breton, D. (2002). “Capítulo 1: Lo Inaprehensible del cuerpo”. En *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Madrid, A. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13. Disponible en: http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf

Mansilla, M. A. (2012). “Las feas se van al cielo y las bonitas al infierno. Debates sobre la corporalidad de la mujer joven en la Iglesia Evangélica Pentecostal de Chile (1927-1950)”. *Última década*, 37, pp. 175-200.

Mauss, M. (1971[1936]) “VI. Técnicas y movimientos corporales”. En *Sociología y Antropología.* Madrid: Tecnos.

Mendivil, J. (2012). “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias*, 31, pp. 61-77.

Moulian, R. (2009). Somatosemiosis e identidad carismática pentecostal. *Revista cultura y religión* , 43 (3), pp. 188-198

Moulian, R., Izquierdo, J. M., & Valdés, C. (2012). “Poiesis numinosa en la música pentecostal: cantos de júbilo, gozo de avivamiento y danzas en el fuego del espíritu” . *Revista Musical Chilena , 66* (218), 38-55.

Orellana, L. (2006). *El Fuego y la Nieve: Historia del Movimiento Pentecostal en Chile: 1909-1932*, Tomo I. Concepción: Centro Evangélico de Estudios Pentecostales. (CEEP).

Pacheco C., W. (2004). “Breve cronología histórica del cristianismo protestante en Chile (1572-1940)”. Colección de estudios evangélicos, monografías históricas n. 6. Disponible en: http://www.sendas.cl/wp-content/uploads/2013/02/Breve_Cronologia_Historica_del_Protestantismo.pdf

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica* (págs. 105-114). Madrid: Narcea.

Ravagli C., J. (2013). Música, Religión y Construcción de Identidad. Ponencia presentada en el Congreso Nacional de Sociología , Medellín (Colombia).

Soto Marió, A. (2012). Conversión Pentecostal femenina: motivos e implicancias. Estudio cualitativo sobre pentecostalismo en sectores marginales. Tesis para optar al grado de Magíster en Sociología en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: http://dspace2.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/92401/SOTO_ALESSANDRA_2492M.pdf?sequence=1

Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Trad. José Amícola. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Taylor, D. (2011). “‘Usted está aquí’: El ADN del performance” en coord.. Taylor D. & Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance. México,* Fondo de Cultura Económica, pp. 401-430.

---------- (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Vargas, C. (2009). “Performance: contra-disciplina y reflexión” en Barría, M. (coord.) & Sanfuentes, F. (coord.) *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile.* Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Disponible en: http://arteuchile.uchile.cl/descargas/publicaciones/artes_visuales/2011/la_intensidad_del_acontecimiento.pdf

Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore.* Buenos Aires: Losada.

Material audiovisual

Felipink. “Felipink – Guerrilla de Amor”. Online video clip. Youtube. Youtube, 4 Sep 2015. Web. 9 Dic 2015

Gracielarosanegra. “FELIPINK – ‘Raza’ (Tokadas x Perra – Beerlitzer 2014)”. Online video clip. Youtube. Youtube, 15 Sep 2014. Mon. 4 Jan 2016.

Javiera de la Vega. “Felipink – Enfermero” Online video clip. Youtube. Youtube, 16 Jun 2014. Web. 9 Dic 2015

Mirkoretv. “’Raza’ Felipink en la Mestizonora.” Online video clip. Youtube. Youtube, 13 Aug 2012. Web. 9 Dic 2015.