

Miguel A. García\*

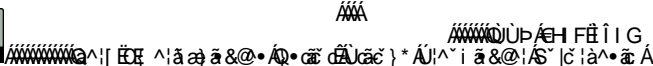
## Cuando la música popular se hace evangélica: cumbia, sanación y etnicidad en el Chaco

**Resumen:** En los últimos años se ha producido un significativo cambio en el consumo musical de los aborígenes *wichí* que se encuentran asentados en la Provincia de Formosa, Argentina. Un grupo musical vinculado, en un principio, con la Iglesia Anglicana, irrumpió en la escena con una nueva propuesta que consigue articular claros postulados religiosos con la ejecución de géneros de la música popular. El grupo, denominado Cristo Vive, está integrado por cinco aborígenes *wichí* y uno toba y es el primero compuesto mayoritariamente por *wichí* que ha logrado desplazar a los grupos criollos y toba que desde hacía varios años ocupaban un lugar encumbrado dentro del escenario musical de la región. Su propuesta comprende la utilización de teclados con sonidos sintetizados, el uso de equipamiento de amplificación y la ejecución de un género musical que es llamado por los propios músicos “cumbia evangélica”. La observación de sus actividades pone de manifiesto la emergencia de un proceso creciente de profesionalización caracterizado por la edición y venta de casetes, la realización de giras regionales y la generación de prácticas de *fandom*. A partir del estudio del caso se reflexiona acerca de la relación entre música, religión y etnicidad, las estrategias de apertura y cierre del límite étnico en torno a las prácticas de adopción, transformación y ejecución de géneros musicales considerados ajenos, y en torno al emergente proceso de regionalización cultural.

**Summary:** In recent years there has been a significant change in the musical consumption of the Wichi – an aboriginal group settled in the Province of Formosa, Argentina. A music band originally linked to the Anglican Church has emerged with a new formula that articulates clear religious postulates in the performance of popular music genres. The group is called *Cristo Vive* and the members are five Wichi and a Toba. This is the first time a band formed primarily of Wichi has reached an important level of popularity to the point of replac-

---

\* Antropólogo, Doctor en Ciencias Antropológicas, UBA. Profesor de Música, Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, Buenos Aires. Profesor Adjunto de la cátedra ‘Introducción a una antropología de la música’ de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director del proyecto UBACYT (F 168) “Música popular argentina: reflexión teórica y bibliografía crítica”, Facultad de Filosofía y letras, UBA.



ing the Creole and Toba musicians that have dominated the scene in the region for several years. Cristo Vive use synthesizers and amplifiers to play a musical genre they call “cumbia evangélica”. Close observation of their activities shows the beginning of a growing process of professionalism characterized by the production and sale of cassettes, regional tours and the practice of fandom. Based on this case, this article reflects on the relations between music, religion and ethnicity, the strategies for opening and closing ethnic boundaries in the practices of adoption, transformation and performance of alien musical genres and the emerging process of cultural regionalization.

### 1. La emergencia del movimiento religioso-musical<sup>1</sup>

Entre la población aborígen que habita el Chaco central –norte de Argentina– se ha generado una intensa y peculiar actividad musical en torno a la cual se fusionan, transforman e irradian hacia áreas culturales contiguas, expresiones musicales de diversa procedencia. Este movimiento, integrado por solistas y grupos musicales compuestos por aborígenes toba, pilagá y, en menor medida, wichí, se inició a principios de la década de 1960 al amparo de las múltiples iglesias que se encuentran diseminadas por toda la zona -Evangélica Unida, Cuadrangular, Buenas Nuevas, Anglicana, Pentecostal. Desde su origen el movimiento mantuvo un lento aunque sostenido crecimiento dando lugar a:

1. La creación de un pan-género musical con, al menos, dos vertientes netamente diferenciadas.
2. El desarrollo de un mercado local de venta e intercambio de casetes que opera con formas de regulación propias.
3. La existencia de varios circuitos de actuación jalonados por los desplazamientos de las iglesias.
4. El surgimiento de prácticas incipientes de *fandom*.<sup>2</sup>
5. La instauración de un discurso con postulados éticos y estéticos que liga de una manera incuestionable la música con las ideas religiosas.

Las razones de la emergencia de este escenario musical, como así de su naturaleza religiosa y su carácter autorregulado, pueden ser parcialmente dilucidadas dirigiendo

---

1 Una versión preliminar, con el título “Religious Postulates, Ethnical Boundaries and Popular Music”, fue presentada en la 38th “World Conference of the International Council for Traditional Music” que se realizó entre el 4 y el 11 de julio de 2005 en Sheffield, Inglaterra.

2 El término *fandom* es utilizado en los estudios culturales para hacer referencia al conjunto de prácticas que llevan a cabo los *fans* con el objetivo de generar una mayor proximidad –real y/o imaginaria- con sus ídolos.

la atención a dos factores. En primer lugar, es necesario comprender la magnitud del éxito que obtuvieron las iglesias de corte pentecostal que se instalaron en la Provincia de Chaco a principios de la década de 1940 entre los toba. Ya ha sido constatado que la aceptación fue rápida, que los propios aborígenes fueron reemplazando a los pastores extranjeros –fundamentalmente americanos e ingleses– y que en muchos casos se produjeron conversiones masivas.<sup>3</sup> También es sabido que el llamado “movimiento evangélico”<sup>4</sup> que se generó a partir de la llegada de esas iglesias no reconoció límites étnicos expandiéndose con fluidez hacia los otros grupos mencionados. Este proceso dió lugar a la configuración de un mosaico religioso muy variado compuesto por líderes e iglesias que sustentan diferentes denominaciones y detentan un poder extremadamente fragmentado.<sup>5</sup> En este contexto no es difícil comprender por qué en la actualidad la mayoría de los aborígenes que habitan el Chaco central mantienen algún grado de vinculación con las iglesias protestantes que allí se hallan.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta la política que implementan los aborígenes que se han convertido al evangelismo en el momento de decidir cómo proceder frente a la variada propuesta de expresiones musicales que les ofrece la sociedad blanca y que les llega a través de diferentes medios.<sup>6</sup> Las actitudes adoptadas comprenden un amplio abanico de alternativas. En un extremo se observan rechazos tajantes, por ejemplo, nunca ha sido tolerado un texto que no remitiera de alguna u otra manera al mensaje bíblico. También se despliegan posiciones transigentes, es el caso de la adopción de estructuras formales y armónicas que presentan los géneros populares. Mientras que en el otro extremo del arco se vislumbran gestos de aceptación plena, como lo es la utilización de instrumentos electrónicos, lo cual se ha convertido en uno de los más ansiados anhelos de la mayoría de los grupos musicales.

---

3 Al respecto puede consultarse el ya clásico libro de Elmer Miller (1979).

4 Con los términos “movimiento evangélico”, “evangelismo”, “iglesias evangélicas”, tanto los aborígenes como los estudiosos del área se refieren en términos genéricos al conjunto de diferentes iglesias que se encuentran instaladas en la zona –Evangélica Unida, Cuadrangular, Buenas Nuevas, Pentecostal–, excluyéndose de este conjunto la Iglesia Anglicana de la South American Mission.

5 En otro trabajo he descripto el pasaje del evangelismo de los grupos guaycurú –toba y pilagá– al mundo wichí (García 2002).

6 El contacto regular con la música de la sociedad blanca se produce tanto a través de los medios masivos de comunicación –en especial mediante una emisión de radio estatal que llega a amplias zonas urbanas–, como de otros medios locales como los bailes que organizan los blancos en los pueblos cercanos a los asentamientos, y los casetes grabados que circulan informalmente y se comercializan en tiendas y kioscos.

## 2. Conversión de sujetos y músicas

A varias décadas de la génesis de este movimiento religioso, el mayor desafío consiste en entender cómo y por qué el evangelismo constituye para los aborígenes del Chaco una plataforma desde la cual pueden adoptar y resemantizar las músicas de la sociedad blanca. El punto de partida para resolver estos interrogantes gravita en torno a la comprensión del hecho de que la articulación entre una actitud ecuménica –que en conjunto estas iglesias han sabido desarrollar con suma eficacia– y el despliegue de una incisiva política de conversión, es decir, el ensamble entre la implementación de una fuerza que tiende a anexar sujetos y expresiones culturales y otra que pone condiciones para transitar esa incorporación, da como resultado un sutil y eficiente instrumento que no sólo permite convertir personas sino también músicas y, por supuesto, todo tipo de prácticas y representaciones socioculturales.

En el caso de los sujetos, la conversión se inicia con un ritual de transición que incluye la inmersión en agua –denominado bautismo– y que conduce a la observación de una moral estricta. Según la ideología evangélica, aquellos que cumplen con la totalidad de los preceptos que fija la iglesia, acceden a una nueva identidad que se define por contraste a una forma de vida anterior considerada, por los propios aborígenes, como pecaminosa.<sup>7</sup> En el caso de las prácticas musicales, también puede expresarse, de un modo figurado, que la conversión obra mediante una suerte de “inmersión” cuya consecuencia es una mutación significativa del objeto ritualizado. La operación que propicia, o mejor dicho que autoriza, el pasaje de un canto popular –anónimo o de autor conocido– al mundo evangélico, es decir, aquello que permite que una expresión musical de los blancos pueda ser ejecutada en alguno de los contextos rituales evangélicos, es el reemplazo del texto original, calificado como “mundano”, por otro de índole religiosa. Cuando se trata de la creación de un nuevo canto, la maniobra consiste sencillamente en emplear un texto bíblico. Sin lugar a dudas, la marca que definitivamente distingue un “canto cristiano” de otro “mundano”<sup>8</sup> es el carácter del texto, por

---

7 Este tema fue tratado con más detalle en García (2005).

8 Entre los seguidores de las creencias cristianas propagadas por la *South American Mission* de la Iglesia Anglicana y también entre quienes se han convertido a alguna de las iglesias protestantes que se conocen genéricamente como evangélicas, la expresión “canto mundano” tiene dos acepciones. Su empleo está condicionado por las características que adquieren los diversos contextos de uso y/o por la manera en que el hablante establece en su imaginario el límite entre aquellas prácticas que considera propias de su creencia religiosa y aquellas otras que juzga por completo ajenas a ella. En un sentido, la frase “canto mundano” se aplica a los cantos que no guardan ninguna relación con la creencia religiosa. En otro sentido, al vocablo también se lo utiliza para referir a los cantos que se crean siguiendo la estructura de alguno de los géneros folklóricos locales y utilizando un texto con temática bíblica. Como se verá más adelante, se designa también como “folklore evangélico” a este tipo de canto. En el primer caso el término conlleva un significado plenamente negativo, mientras que en el segundo, por lo contrario, adquiere un sentido positivo.

lo cual no es necesaria ninguna transformación en el plano sonoro de la música que los aborígenes toman de los blancos. Este mecanismo, que podríamos denominar “de conversión musical”, ha permitido a los músicos evangélicos la utilización de los moldes de varios géneros de la música popular que se escuchan en la región para componer sus canciones. A la vez podría afirmarse que todo discurso lingüístico que rodee a los músicos y a sus expresiones debe hacer referencia a la temática bíblica; obsérvese por ejemplo los nombres que llevan los grupos: Getsemani, Pregoneros de Cristo, Los Mensajeros del Edén, Trío Manantial de Vida, Las Voces del Desierto, Trío y Voces Jardín de Oración, Dúo Exodo, Eben-Ezer, Las Nuevas Voces de la Esperanza, entre otros. Con el mismo fin vale citar los títulos de algunos casetes: “Viaje a la Eternidad”, “Jehová es mi luz”, “La señal”, “El evangelio predical”, “Ahora conozco a Cristo”, “El canto de un peregrino”, “Como un buen soldado de Cristo”, “El regreso del Señor”, “Toma todo mi ser”. De manera coherente con esta política, se apela al mismo campo semántico para asignar los títulos a los cantos.

Como se expuso, este movimiento musical, que se inició entre los toba y paulatinamente se fue extendiendo a los pilagá y wichí, hoy se encuentra en una etapa de creciente ebullición. Un recorrido por su breve historia y por la diversidad de expresiones que ha concebido, instiga a preguntarse por la naturaleza de sus aparatos de reproducción, por su disposición a incorporar nuevos lenguajes y, con mayor expectativa, a preguntarse por su capacidad de extenderse a otras culturas y generar una esfera estético-religiosa de alcance regional. Una manera posible de aproximarse a las respuestas que demandan estos interrogantes es adentrarse en un caso que puede ser considerado paradigmático, en un sentido, y pionero, en otro. Me refiero a las actividades de un grupo musical integrado mayoritariamente por aborígenes wichí, denominado Cristo Vive, que en la actualidad es uno de los grupos que más éxito ha alcanzado en la región y que, dentro de la etnia a la cual pertenecen sus miembros, ha sido el primero en introducir un género musical conocido como “cumbia evangélica”. A continuación realizo un sondeo por la historia de su formación y por el tipo de expresión musical que proponen; asimismo examino el aspecto que adquieren sus *performances* y las estrategias que instituyen para promocionar su música.

El grupo de músicos que dio origen a Cristo Vive, inició sus actividades musicales al amparo de los líderes locales de la Iglesia Anglicana –*South American Mission*– la cual, habiéndose instalado en la Provincia de Salta en el segundo decenio del siglo XX, logró afianzarse en la zona durante la década del 40 y mantener su poder hegemónico hasta principios de los años 80. Actualmente, Cristo Vive está compuesto por siete músicos aborígenes, seis wichí y uno toba. Mientras que cinco de ellos continúan vinculados con la mencionada iglesia, los dos restantes adhieren a la Iglesia Cuadrangular, institución que en los últimos años ha conseguido afirmar su presencia en varios asentamientos toba y pilagá.

En 1989 los integrantes de ese núcleo originario incursionaron en su primera experiencia musical con la creación de un grupo que denominaron Trino Celestial. El apego a los mandatos de la iglesia llevó a los músicos a implementar una política estético-religiosa dual. Por un lado, se autodefinían como “cantores del evangelio”; esto significaba que poseían un repertorio integrado por cantos, comúnmente ejecutados *a cappella*, que circulaban dentro de la Iglesia Anglicana y que en su mayoría estaban contenidos en los himnarios y cancioneros difundidos por dicha institución. El contexto propicio, y tal vez único, para interpretar este tipo de cantos era el “culto dominical”. Por otro lado, poseían también un extenso repertorio, denominado por ellos mismos “folklore evangélico”, constituido por expresiones musicales que no podían ejecutarse en los rituales ordinarios de la iglesia, aunque sí en la “alabanza” y en otros eventos que no estaban contemplados en el calendario litúrgico, tales como, casamientos, bautismo, cumpleaños, agasajos y otros. Estas expresiones musicales eran el resultado de la unión de un texto bíblico con una base instrumental que adoptaba la estructura formal y armónica, las fórmulas rítmicas y las peculiaridades estilísticas de alguno de los géneros folklóricos locales, en especial de la zamba y la chacarera.<sup>9</sup> La formación instrumental para abordar este repertorio, que en su mayor parte estaba integrado por cantos compuestos por los propios músicos con textos en español, incluía cuatro guitarras y un bombo, aunque en ocasiones también ejecutaban charango, quena y siku. Como se observa, este segundo repertorio tampoco estaba desligado del compromiso que habían asumido los músicos con la Iglesia Anglicana, la cual, en esa época, pretendía ejercer un celoso control sobre la totalidad de las creencias y prácticas aborígenes. Durante esos primeros años los lugares habituales de actuación fueron el recinto de la iglesia, la escuela y los patios de las casas de los músicos. Aunque, gracias a las invitaciones que recibían de las Iglesias Anglicanas localizadas en otros asentamientos, paulatinamente fueron efectuando actuaciones más allá de su ámbito familiar.<sup>10</sup> Para los músicos uno de los puntos más significativos de su trayectoria con este grupo fue la grabación de su único casete que contenía temas pertenecientes al segundo tipo de los repertorios referido.<sup>11</sup>

---

9 De ahí que fuese característico de su música la utilización del rasguido en la guitarra y la realización de arreglos instrumentales y vocales –de dos, tres o cuatro voces– confeccionados con movimientos de terceras y sextas paralelas con duplicaciones.

10 La primera actuación fuera del asentamiento la llevaron a cabo en la ciudad de Ingeniero Juárez, localidad poblada por aborígenes y criollos ubicada en el norte de la Provincia de Formosa.

11 He trabajado en el área central del Chaco, con grupos aborígenes wichí y pilagá, desde 1994. Conocí a los integrantes de Trino Celestial durante la realización de mi primer trabajo de campo en el asentamiento de Lakhawichí, en el año 1996. Llegué en un momento en que los músicos estaban convencidos de que el paso siguiente e imprescindible que debían dar para no detener el curso que estaba tomando el desarrollo de su carrera, era producir un casete que contuviera una parte del material musical que en ese entonces integraba su repertorio. Ante sus ojos esta empresa se presentaba poco viable ya que no vislumbraban la posibilidad de reunir los recursos económicos necesarios para afrontar

Durante 1990, con la intención de producir un giro en el curso que hasta entonces habían adquirido sus actividades, y a partir de las nuevas ideas que traían dos músicos que se incorporaban al grupo, se embarcaron en un cambio que implicó, en primer término, la adopción de un nuevo nombre: Cristo Vive. Varios fueron los factores que propiciaron esta transformación. Por un lado, el contacto que tuvieron, en el transcurso de su segunda gira, con un conjunto de jóvenes wichí que utilizaban instrumentos electrónicos –guitarra, bajo y teclado– les permitió por primera vez escuchar en vivo la sonoridad de dichos instrumentos. Por otro lado, el progresivo e ininterrumpido flujo de casetes que llegaban a sus manos, grabados por grupos musicales toba y pilagá que en esa época surgían con el patrocinio del movimiento religioso evangélico –al cual ya se habían convertido masivamente dichas etnias– les permitió comprender que la utilización de una nueva tecnología –instrumentos musicales electrónicos y equipamiento de amplificación y mezcla– podía ser compatible con las creencias a las que adherían.

Pero tal vez el factor más estimulante que los incitó a aventurarse en esa nueva empresa fue su admiración por Zafiro Azul, grupo constituido en su totalidad por músicos blancos que ha logrado aventajar en prestigio a todas las propuestas que conforman el escenario musical actual de la Provincia de Formosa y su área de influencia. Resulta significativo observar que Zafiro Azul logra mantener desde hace varios años un fuerte influjo no sólo entre sus *fans* sino también entre los músicos aborígenes y blancos que habitan en la región. La propuesta estética ha resultado tan exitosa que se han erigido en un modelo al que muchos grupos locales ansían imitar. Su éxito desconoce límites geográficos, étnicos y también religiosos. Hoy en día la música de Zafiro Azul puede ser oída más allá del ámbito provincial y se ha instalado decididamente en los reproductores de casetes de los asentamientos aborígenes wichí, toba y pilagá. Resulta, asimismo, sugerente el hecho de que al identificarse con su música estos aborígenes han desconocido, en gran medida, el mandato religioso que les prohíbe la audición de música que, desde su punto de vista, está completamente desligada de los preceptos cristianos. También hay que tener en cuenta que Zafiro Azul logra ejercer

---

los gastos que implicaba la grabación en estudio, la realización del master y el multicopiado. Teniendo como telón de fondo un debate conmigo mismo, que fue crítico e irresoluto, acerca de la incidencia del investigador en el devenir de los cambios asociados con la tecnología, ofrecí a los músicos ayudarlos con la realización de su proyecto. Con el equipamiento que disponía en ese momento, es decir, con un grabador DAT portátil y con un solo micrófono estéreo –sistema *middle/side*–, en una vivienda con piso de tierra, paredes de barro y techo de chapa, grabamos 12 temas. La sesión de grabación se efectuó entre la 1 y las 4 de la mañana, suponiendo que de ese modo íbamos a poder eludir el bullicio propio del asentamiento y el canto de las chicharras, que por esa época del año es ensordecedor. Aunque no pudimos evitar que quedaran registrados los sonidos de una gran variedad de insectos que suelen inundar las noches de verano. Cuando me fui del asentamiento los músicos conservaron la cinta digital y un tiempo después llevaron a cabo, con sus propios medios, el multicopiado en casetes analógicos y su comercialización.

cierta influencia –incluso podríamos decir que ejerce cierto grado de control– sobre la producción musical local de una forma más directa, ya que el grupo posee su propio estudio de grabación –que es el único que existe dentro de una extensa área– al cual muchos otros grupos musicales aborígenes y criollos han recurrido para grabar sus casetes. No es exagerado expresar que consiguen imprimir su sello a gran parte de lo que pasa por sus manos ya que no sólo participan en las producciones ajenas manipulando la consola de grabación sino también como arregladores y músicos.

Entre idas y vueltas, recién en 1997 los estímulos e influencias descritas surgieron efecto y los integrantes de Cristo Vive se decidieron a producir un significativo cambio tecnológico reemplazando sus guitarras españolas, el tambor de doble parche, el charango y los aerófonos andinos por teclados electrónicos, micrófonos y un sistema de mezcla y amplificación de sonido. El proceso de transformación fue lento porque requirió reunir los fondos económicos suficientes para obtener el equipamiento y adquirir la técnica de ejecución de los nuevos instrumentos. Si bien la existencia de grupos musicales que contaran con instrumentos electrónicos era algo común entre los toba y pilagá no lo era –ni hoy en día lo es– dentro del ambiente musical wichí. En un principio Cristo Vive funcionó en forma paralela a Trino Celestial, pero al poco tiempo de iniciada su incursión en la experiencia electrónica –en la cual permanecen hasta el presente– abandonaron por completo su formación acústica.

El cambio tecnológico fue acompañado por una transformación sustancial de su repertorio. Las canciones que se creaban adoptando las estructuras de los géneros folklóricos locales fueron casi completamente reemplazadas por otro tipo de expresiones que tomaban elementos peculiares del lenguaje de la cumbia y que fueron denominadas indistintamente por los músicos y sus seguidores como “cumbia evangélica”, “música cristiana” o “bailanta tropical para Cristo”. Este pasaje, de la utilización de un repertorio integrado por manifestaciones de la llamada “música folklórica” al empleo de otro conformado por distintas expresiones de la cumbia, fue parte de un proceso en el que se embarcaron muchos grupos de músicos blancos a nivel nacional a partir del auge que tuvo el género en varios países latinoamericanos.

Los términos “cumbia”, “tropical” y “bailanta” remiten a distintos aspectos de un mismo fenómeno. Como es sabido, la cumbia es una forma musical y expresión coreográfica de ascendencia colombiana que hoy en día es posible oír y ver bailar en gran parte del continente americano, tanto en su manifestación menos transfigurada como en una sorprendente cantidad de variantes que han sido el resultado de su fusión con otros géneros de la música popular. En la Argentina se popularizó en la década de 1960 amalgamándose, al igual que lo sucedido en otros países, con varios géneros locales.<sup>12</sup> Las expresiones “música tropical” y “chamamé tropical” designan justamen-

---

12 El Cuarteto Imperial –conjunto de músicos colombianos radicados en el país–, primero, y Los Wawancó, luego, fueron los responsables de su popularidad.



te una de esas fusiones, la que se produjo con el chamamé – danza propia de la zona del litoral que desde hace aproximadamente tres décadas se encuentra diseminada por todo el país.<sup>13</sup> Finalmente, el vocablo “bailanta” es utilizado por los *fans* de la “música tropical” para designar, en forma genérica, el espacio físico donde se realiza el evento dancístico-musical.<sup>14</sup>

La llamada “cumbia evangélica” o “bailanta tropical para Cristo” o “música cristiana” que propone Cristo Vive, puede ser considerada una variedad más de la cumbia, causada por su diseminación y simbiosis con otros géneros. Un análisis general de las canciones del grupo devela que fueron adoptadas algunas características de la llamada “música tropical” que le otorgan cierta especificidad al género. Me refiero a la conjugación del empleo de instrumentos electrónicos, el uso –simulado con los teclados– del golpe del cencerro sobre cada *beat*, la utilización del *wood block* –también simulado– para marcar comienzos o finales de frase –a la manera de *feels*– y, como algo muy característico de gran parte de la música tropical, un acompañamiento del bajo con los tres sonidos del acorde menor con figuración de negra y dos corcheas y, también, el acompañamiento del teclado con acordes de tríadas en figuración de silencio de corchea y corchea – siempre en compases de dos o cuatro tiempos con subdivisión binaria.<sup>15</sup>

Entre 1998 y 2004 Cristo Vive produjo cuatro casetes, todos realizados en un estudio de grabación de la ciudad de Castelli, Provincia de Chaco. Tanto los títulos de los casetes –“El regreso del Señor”, “Toma todo mi ser”, “Voy caminando”, “Amigo

---

13 La cumbia también ha influenciado a varios géneros musicales del noroeste y ha formado parte del surgimiento de una música conocida como cuarteto, la cual se ha propagado desde la Provincia de Córdoba a todo el país. La palabra “cuarteto” denomina tanto a la expresión musical como al grupo que la practica. En el momento de esplendor de la “música tropical”, entre mediados de los 80 y mediados de los 90, se generó una gran industria del espectáculo que, teniendo como telón de fondo uno de los momentos de mayor crisis económico-social, pudo monopolizar la promoción, distribución y comercialización, permitiendo a unos pocos obtener grandes ganancias. En los últimos años una nueva variante ha surgido en el escenario de la “música tropical” del Gran Buenos Aires conocida como “cumbia villera”, la cual aborda nuevas temáticas que describen la ubicación marginal de sus músicos y fans e incluso llega a glosar posiciones apoloéticas del delito y la drogadicción. Muchas otras variantes presenta el fenómeno como las llamadas “cumbia base”, “cumbia retro”, “cumbia rock”, etc. En su conjunto, el fenómeno aún conserva gran aceptación, en especial en los centros urbanos del interior de Argentina y en extensas áreas de Buenos Aires y del conurbano bonaerense que fueron pobladas principalmente por migrantes internos.

14 También es habitual escuchar a los fans emplear la expresión “música de bailanta” para referirse, en términos genéricos, a la diversidad de estilos y géneros que conviven dentro del mismo marco estético-musical.

15 Su música también devela contactos con otros géneros locales y con músicas de otros países de América que han llegado a través de los fluidos circuitos de intercambio generados por las iglesias evangélicas que desde hace algunas décadas se encuentran instaladas prácticamente a lo largo y ancho de todo el continente (Pollak-Eltz/Salas 1998; Bastian 1997; Stoll 1990).

fiel”–, como los textos de los cantos, aluden sin excepción a su creencia religiosa. En general la información que aparece en los casetes es escueta. En el primer volumen sólo se exhiben, además de la denominación del grupo y el título de la obra, los nombres de sus integrantes. En el segundo y tercero, a dicha información, se agregan la indicación del instrumento que ejecuta cada músico, el lugar de grabación, unas pocas palabras de agradecimiento y un número telefónico a fin de que el comprador pueda hacer contacto con los integrantes del grupo. En el cuarto, además de los datos citados, se incluye el nombre y la dirección postal del representante. En ningún caso se explicita la autoría de los temas. Además de los casetes mencionados, circulan dos ediciones limitadas que corresponden a actuaciones efectuadas en Paraguay y Bolivia. Asimismo, es común hallar casetes –habitualmente grabados por sus *fans* con grabadores analógicos portátiles– con registros de actuaciones en vivo realizadas en alguna de las tantas iglesias que se encuentran en la zona. Sin duda, la producción de casetes es, por un lado, lo que permite que circule con fluidez la música por las redes evangélicas, por otro, es una especie de utopía que albergan los músicos y que garantiza que el movimiento se mantenga activo. Siempre hay un nuevo casete en el horizonte de expectativa de los músicos. Para dar cuenta de la euforia de los jóvenes por grabar sus casetes, cabría señalar con ayuda de Walt Whitman (2000) y Lawrence Grossberg (1992) que lo que los impulsa a seguir adelante es la idea que encierra la frase “grabó y me celebró”.<sup>16</sup>

El cambio de rumbo llevado a cabo por Cristo Vive, destacado tanto por la experimentación con nuevos géneros y nuevos instrumentos como por la exitosa edición y distribución de sus cuatro casetes, significó para el grupo un extraordinario incremento de su popularidad, no sólo entre los miembros de los tres grupos étnicos ya mencionados, sino también entre los blancos que habitan la región. Uno de sus integrantes manifestó al respecto: “... no sólo los creyentes escuchan la [nuestra] música. Los de afuera también ... los borrachitos. Como [a] ellos le[s] gusta ese estilo y bailan”.<sup>17</sup>

Este proceso fue acompañado por una fuerte demanda de sus casetes que se desperdigan, en sus ediciones originales y en incontables copias, por todos los asenta-

---

16 En el marco de pensamiento de los Estudios Culturales se ha señalado que el carácter celebratorio que adquieren algunas prácticas socioculturales forma parte de las rutinas que contribuyen a la conformación de las identidades sociales. En este sentido, Lawrence Grossberg (1992) ha advertido, en su análisis de la emergencia y desarrollo del rock en los EEUU, que los jóvenes se celebran a sí mismos mediante la aprobación, admiración y el festejo de su música. La grabación de casetes por parte de los aborígenes del Chaco puede ser considerada una de esas rutinas participantes del proceso de emblemización identitaria que los define como jóvenes, músicos, evangélicos y aborígenes.

17 Aquí el término “borrachito” da cuenta de la polaridad que los evangélicos suelen establecer entre su grey y aquellos sujetos que, podríamos expresar, habitan en el mundo exterior. Es decir, en este caso el vocablo es utilizado de forma genérica para referir a todos los que no son evangélicos y que, por lo tanto, suelen oír, bailar y/o ejecutar “músicas mundanas”.

mientos del área, llegando a alcanzar, incluso, los poblados que se hallan más alejados de la red de caminos. A su vez, esta rápida y amplia difusión de su música alentó a otros grupos a incluir temas de Cristo Vive en su repertorio.<sup>18</sup> Asimismo, el éxito fue concomitante con un notable aumento de las presentaciones en vivo que se realizaban casi con exclusividad en el marco de las distintas Iglesias Evangélicas que, como ya se afirmó, desde hace varios años están diseminadas por casi todos los poblados de la geografía chaqueña.<sup>19</sup>

En este contexto, el grupo comenzó a emprender una serie de viajes en cuyas agendas se incluían varias actuaciones en diferentes iglesias. Habitualmente las giras se organizan a partir de las “invitaciones” que efectúan las iglesias a los miembros del grupo o a su representante. Los anfitriones, que en casi todos los casos son líderes evangélicos, se comprometen a afrontar los gastos que ocasione el transporte de ida y vuelta de los músicos y su equipamiento, y a proveer el alojamiento y la manutención de los invitados mientras permanezcan en el lugar. Usualmente el grupo reside varios días en el sitio y suele efectuar diversas actuaciones, tanto durante la realización de las “alabanzas” como en otros tipos de eventos que con frecuencia se organizan en las iglesias. En ocasiones reciben como contribución dinero, alimento y/o ropa –nueva y usada–, todo lo cual se recolecta durante la ofrenda. La llegada del grupo a un asentamiento genera gran expectativa entre sus *fans* y, debido a que su reputación ha aumentado significativamente durante los últimos años, la invitación muchas veces constituye una estrategia de los líderes locales para aumentar su prestigio y poder a la vez que para ganar nuevos adeptos ya que la música de Cristo Vive es, en palabras de los propios músicos, especialmente eficaz para “conquistar almas”.

Además de actuaciones en las provincias argentinas de Formosa, Chaco y Salta, se han presentado en Paraguay, invitados por una iglesia evangélica de aborígenes chulupí, y en Bolivia en Misión Crevaux. El aumento de la movilidad y el contacto con otras formas de cultura y pensamiento llevó a los músicos, en alguna medida, a transgredir la cerrazón que propugnaba la Iglesia Anglicana; mientras que en un comienzo sólo aceptaban invitaciones de otras filiales de dicha Iglesia –a la cual la mayoría de ellos aún pertenecen–, en los últimos años no reconocen ninguna restricción al respecto efectuando actuaciones en todo tipo de iglesias protestantes (Evangélica Unida, Cuadrangular, Buenas Nuevas). Asimismo, uno de sus integrantes manifestó que estarían dispuestos a actuar en una “bailanta”. De hecho ya han actuado en eventos organizados por los partidos políticos mayoritarios y en festejos patrióticos junto con otros

---

18 La fluidez de circulación de los cantos, tanto en forma oral, como escrita y grabada, está relacionada, en parte con la ausencia de un poder autorial que regule su utilización.

19 Por varias razones, cuya elucidación excede los objetivos propuestos para este trabajo, las Iglesias Evangélicas supieron acoger de manera mucho más fluida el proyecto de Cristo Vive que la Iglesia Anglicana de cuyo seno habían surgido.

solistas y grupos musicales blancos –incluidos Zafiro Azul– que no mantienen ninguna relación con las iglesias.

Sobre el escenario la política de los músicos consiste en activar y mantener vivo durante un tiempo prolongado, un intenso compromiso psicofísico del público con las actividades que se suceden en el evento –prácticas musicales, danza, testimonios, oraciones, “sanaciones”, etc. El recurso mediante el cual logran suscitar esta situación consiste en la ejecución sucesiva de varios cantos, que son encadenados con interludios instrumentales sobre los que el cantante arenga al público con consignas de corte evangélico. El público responde con palmas y con la danza. Como manifestó uno de los integrantes del grupo refiriéndose al tipo de movimiento que hacen sus *fans*, “se baila, pero sanamente”. Esto significa que el esquema coreográfico –individual y ronda– el tipo de movimiento, la postura corporal y la vestimenta respetan la prescripción evangélica.

En los últimos años, debido a dos episodios acaecidos en iglesias de Tartagal –Provincia de Salta– y de Villamontes –Bolivia–, al grupo se le atribuye cierta disposición terapéutica, lo cual, expresado con los términos de quienes adhieren al evangelismo, significa que sus integrantes han adquirido, o al menos son propensos a adquirir, “el don de sanación”. Según el relato de uno de los músicos, en la primera de las ciudades mencionadas, durante la actuación del grupo, una anciana ciega recuperó súbitamente la vista. La misma fuente, también consignó que poco tiempo después de sucedido dicho evento, en Villa Monte, tuvo lugar una situación similar. En esa oportunidad los anfitriones llevaron a los músicos a la casa de una mujer que estaba imposibilitada de caminar con el propósito de que oraran por ella. De acuerdo con el mismo testimonio, ese día por la noche, en el transcurso de la actuación llevada a cabo por el grupo en la iglesia local, la mujer recuperó plena y repentinamente su motricidad.<sup>20</sup> Ante mi pregunta sobre la procedencia de ese don, uno de los músicos respondió que “Dios es el que hace la obra” y que ellos solamente le piden que sane a los enfermos que asisten a sus presentaciones.<sup>21</sup>

Sin duda los integrantes de Cristo Vive están dando los primeros pasos de un proceso de profesionalización que paulatinamente va adoptando la misma modalidad desplegada por los grupos de música popular –integrados por blancos– que pretenden alcanzar un protagonismo significativo dentro de la escena musical nacional. Esto se puede advertir en distintas facetas que presenta el fenómeno. Por un lado, en el hecho de que la música se ha convertido en los últimos años no sólo en su principal actividad sino también en su única fuente de ingresos económicos. Por otro lado, en el hecho de

---

20 Habitualmente en casos como éste, una vez desatados los rumores dentro del mundo evangélico, la narrativa se constituye a partir de la propagación de la información y, de manera fundamental, a través de formas discursivas dirigidas a certificar su veracidad.

21 Para lo cual se reúnen a orar en un lugar apartado antes de cada actuación.

que el sostenido ascenso de popularidad los ha llevado a incorporar a su proyecto un representante que se encarga de promocionar al grupo, organizar la venta y distribución de los casetes y planificar las giras. También hay que agregar, como una información reveladora del proceso de profesionalización emergente, la producción y comercialización de llaveros y remeras que contienen la imagen del grupo. El resultado de esta política incisiva de promoción que se comienza a implementar, lo constituye la formación de grupos de seguidores muy activos, formados mayoritariamente por mujeres jóvenes, que realizan prácticas de *fandom* –colección de casetes, confección de banderas con el nombre del grupo, entrega de regalos a los músicos, etc.<sup>22</sup>

### 3. La composición de un escenario regional

Como expresé al comienzo del trabajo, las actividades de Cristo Vive constituyen un caso paradigmático del rumbo que está tomando el movimiento musical en el Chaco. El escenario musical de los aborígenes chaqueños trasluce con claridad la imbricación de incipientes –aunque potencialmente incisivos– procesos globales de penetración cultural con crecientes condiciones regionales de vida. La globalización trabaja mediante los aparatos de televisión que se encuentran en los comedores de las terminales de ómnibus –y en los últimos años también en algunas viviendas– diseminando la estética global del *pop*,<sup>23</sup> en especial, a través del *video clip*. De cara a este vector estético se desarrollan condiciones de producción musical regionales que se manifiestan patentemente en la disponibilidad tecnológica y en el control hegemónico que ha logrado establecer el evangelismo. El casete en la actualidad es el soporte más vigoroso para transportar la música aborígen en toda la región. Aunque se comienza a desatar un proceso crítico caracterizado por la merma en la producción de aparatos de reproducción de casetes nuevos y, a la vez, la permanencia de las condiciones económicas que impiden el acceso a la tecnología del CD. Pero es el evangelismo, en su dimensión dogmática, el que con mayor impulso logra imprimir un sello regional a la actividad musical en tanto que se erige como un agente regulador que pretende incidir en la selección de los géneros, en las temáticas abordadas en los textos de los cantos, en los circuitos de actuaciones que efectúan los músicos, en la forma expresiva que adquiere la danza entre quienes concurren a los eventos religiosos-musicales, y en los sentidos que los sujetos constituyen en torno a todas estas prácticas y representaciones.

En síntesis, al igual que a un habitante ciudadano la exposición a las narrativas, imágenes y sonidos de *History Channel*, *Discovery*, *MTV* e *Internet* le permite

---

22 De hecho, una de las giras constituyó el escenario propicio para la conformación de un casamiento interétnico entre uno de los músicos y una joven toba.

23 Transportada no sólo por las músicas generadas en los países anglófonos, sino también por lo que se conoce como “música latina” y “rock nacional”.

experienciar e imaginar una dimensión global de la cultura humana, a un aborigen del Chaco las músicas que le llegan a través de la tecnología del casete y la ideología que transporta la tecnología de la palabra bíblica, le permiten acentuar la vivencia de un escenario que trasciende su demarcación étnica y que se proyecta a un ámbito de vida regional.

La pregunta que inmediatamente surge al constatar la preeminencia de un proceso regional que tiende a desempeñarse como agente estandarizador de las expresiones musicales, es si aún consiguen persistir estrategias locales capaces de generar diferencia y seccionar el escenario chaqueño en disímiles mosaicos étnicos. Creo que hoy la respuesta a este interrogante es que las distinciones que presentan cada una de las formaciones étnicas tienden a diluirse dentro del escenario musical regional.<sup>24</sup> En la arena de las prácticas musicales tanto los músicos toba y pilagá como los wichí, recurren por igual a lo que podríamos llamar un pan-género, dentro del cual es posible reconocer, desde el punto de vista estructural y estilístico, dos vertientes o sub-géneros. Uno que explora las manifestaciones musicales folklóricas –como fue el caso de Trino Celestial–, denominado por algunos como “folklore evangélico” y otro, de más reciente aparición, que recurre a algunas peculiaridades del lenguaje de la cumbia –como es el caso de Cristo Vive– denominado comúnmente “cumbia evangélica”. Tampoco las lenguas de cada uno de los pueblos citados, que en el contexto multiétnico del Chaco constituyen uno de los indicadores más fuertes de diferenciación, son utilizadas como diacríticos identitarios, ya que la gran mayoría de los textos de los cantos está en español –idioma que se impuso como lengua franca en todas las instancias de comunicación interétnicas. Lo que quiero expresar es que no se observa que ningún grupo intente poner inscripciones que rotulen, o al menos guíen la búsqueda de, alguna particularidad étnica.

A través de las prácticas musicales se está constituyendo un paisaje étnico de dimensiones regionales que tímidamente comienza a subsumir las particularidades internas que presenta el escenario aborigen del Chaco. Arjun Appadurai (2001), a través de su análisis de la modernidad y, en especial, mediante su peculiar manera de entender la articulación entre los flujos globales y las particularidades locales, provee un marco no

---

24 Para entender la dimensión espacial que comprende el concepto de “escenario musical regional” que estoy utilizando, puede ser útil remitir al esquema de “nodos sociogeográficos de la experiencia musical” provisto por Timothy Rice (2004), quien recoge y ordena varios términos utilizados por algunos teóricos de la globalización para dar cuenta de la diversidad de espacios que son experimentados, diseñados y/o imaginados por los grupos e individuos. Su sinopsis comprende nueve ámbitos: individual, subcultural, local, regional, nacional, areal, diaspórico, global y virtual. Como resulta evidente, es la cuarta dimensión la que estoy priorizando en la argumentación, aunque es innegable que los sujetos transitan simultánea o sucesivamente varias de estas localizaciones. En el caso de los aborígenes wichí, los cuales son mayoría en el grupo Cristo Vive, por diversas razones que no cabe aquí explicar, los ámbitos diaspórico y virtual están fuera de sus formas de vida.

esencialista para interpretar los procesos culturales y las reconfiguraciones étnicas como las que se están manifestando entre los aborígenes chaqueños en relación con las prácticas religiosas y las expresiones musicales. Este autor ha manifestado su rechazo a una definición sustantiva del concepto de cultura y su preferencia por el uso del término “lo cultural” como un vocablo adjetivado que se refiere a la “... dimensión de los fenómenos que pone atención a la diferencia que resulta de haberse corporizado en un lugar y una situación determinados” (Appadurai 2001: 28). Asimismo, en concordancia que esta perspectiva deconstructiva del concepto de cultura que tradicionalmente fue empleado por el discurso antropológico para designar entidades aisladas, claramente individualizadas y asociadas a “un pueblo”, “una tribu” o “una nación”, Appadurai ha llamado la atención sobre el carácter consciente e imaginativo que suelen adquirir los procesos de demarcación étnica.

Los aborígenes chaqueños, mediante sus prácticas musicales, que en función de lo expuesto pueden ser denominadas “chaqueñas”, “evangélicas” y “aborígenes”, están generando una nueva reconfiguración de los límites culturales del área. A partir del marco conceptual de Appadurai, esta reconfiguración puede ser entendida como un ejercicio consciente e imaginativo de vincular prácticas y representaciones culturales que son clasificadas por los propios actores como antiguas, nuevas, propias y/o ajenas. Por un lado, el carácter consciente y reflexivo de dicho ejercicio puede ser claramente advertido en las transformaciones sonoras y textuales que efectúan los aborígenes al apropiarse de los géneros de la música popular de los blancos. Por otro lado, el aspecto imaginativo también constituye un ingrediente significativo de la constitución de un ámbito cultural de alcance regional. En este sentido, tanto las giras de los grupos musicales llevadas a cabo por las iglesias y la concomitante ampliación del conocimiento del espacio geográfico y cultural conocido, como la utilización de géneros y tecnología de los blancos para grabar, reproducir y ejecutar música, se han desarrollado en forma paralela a la emergencia de un cúmulo de imágenes que buscan delimitar una identidad propia que los defina como chaqueños, evangélicos y aborígenes.

Es fácil apreciar que la tensión entre un proceso homogeneizador de carácter regional y otro regido por las dinámicas particulares de los grupos étnicos que generan heterogeneidad en diversos aspectos sociales y culturales, constituye una situación que tal vez ha existido siempre en el Chaco y que ha sido hasta el día de hoy tema de preocupación de los etnólogos especializados en el área.<sup>25</sup> El grupo Cristo Vive es paradigmático de la tendencia homogeneizadora que parece afianzarse en los últimos años. Esta situación se comprueba al constatar que éste y otros muchos grupos

---

25 La existencia de un sustrato sociocultural común a varios grupos aborígenes chaqueños está relacionada con la dinámica de nomadización que llevaron a cabo hasta principios del siglo XX y con el fluido intercambio de personas, manufacturas, materias primas y expresiones culturales que realizaban entre los diferentes grupos que se contactaban. Este tema ha sido estudiado por Braunstein (1977; 1983 y 1992/93).

Esta situación se comprueba al constatar que éste y otros muchos grupos musicales toba y pilagá enrolados en el movimiento musical evangélico, emplean los mismos procedimientos para apropiarse y transformar géneros y estrategias de promoción de la música popular de la sociedad blanca, para expresar a través de la música idénticos postulados religiosos, y para enmascarar diferencias étnicas.

### Bibliografía

- Appadurai, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.
- Bastian, Jean-Pierre (1997): *La mutación religiosa de América Latina. Para una sociología del cambio social en la modernidad periférica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Braunstein, José (1977): "Organización social de los mataco". En: *Cuadernos Franciscanos* (Salta), 41: 133-141.
- (1983): *Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Serie Trabajos de etnología).
- (1992/93): "Territorio e historia de los narradores matacos". En: *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco*, vol. V. Las Lomitas (Formosa, Argentina): Centro del Hombre Antiguo Chaqueño, pp. 4-74.
- García, Miguel A. (2002): "El evangelismo *wichí* de uno y otro lado del límite étnico". En: *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião* (Porto Alegre), 4.4: 105-123.
- (2005): *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Grossberg, Lawrence (1992): *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.
- Miller, Elmer (1979): *Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad*. México: Siglo XXI.
- Pollak-Eltz, Angelina/Salas, Yolanda (eds.) (1998): *El pentecostalismo en América Latina*. Quito: Abya-Yala.
- Rice, Timothy (2004): "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía". En: Martín Galán, Jesús/Villar-Taboada, Carlos (eds.): *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 91-126.
- Stoll, David (1990): *Is Latin America Turning Protestant? The Politics of Evangelical Growth*. Berkeley: University of California Press.
- Whitman, Walt (2000): *Hojas de hierba*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Edición bilingüe. Barcelona: Lumen.