

**LA CONTRIBUCIÓN INDÍGENA
A LA MÚSICA MISIONAL
EN MOJOS (BOLIVIA)**

Leonardo J. Waisman*

* Investigador del CONICET - Universidad Nacional de Córdoba.
e-mail: ljwaisman@yahoo.com

RESUMEN

En el intento por valorizar la acción indígena en la práctica musical de las reducciones, se ha hablado de “compositores indígenas” durante el régimen jesuítico. Centrándose en el área misional de Mojos, el presente estudio intenta establecer: 1) que la actividad compositiva indígena durante la administración jesuítica, si la hubo, careció de originalidad e importancia; 2) que inmediatamente después de la expulsión, como consecuencia de las nuevas relaciones establecidas por los músicos y del espíritu eficientista de algunos oficiales del gobierno, aparecen compositores presumiblemente indígenas que escriben en un estilo definido y diferente del europeo; 3) que durante la época jesuítica la práctica de la interpretación era el terreno donde los indígenas aportaban una contribución activa e idiosincrática.

Palabras claves: mojos - reducciones jesuíticas - composición musical - interpretación musical

ABSTRACT

In attempting to emphasize the value of indigenous agency in the musical practice of the Jesuit missions writers have posited the existence of “native composers” during the Jesuits’ regime. Focusing on the mission area of Mojos, this article aims to demonstrate that: 1) Indian compositional activity during the Jesuit period lacked importance and originality; 2) immediately after the Jesuits’ expulsion presumably some Indian composers emerge, writing in a characteristic style that differs from the European. This may have been a consequence of the new relationships established between musicians and the white society and the efficient spirit of some government officials; 3) during the Jesuit period, musical performance was the arena where Indians made an active and idiosyncratic contribution.

Key Words: Mojos - jesuit missions - musical composition - musical interpretation

INTRODUCCIÓN

La historiografía de las reducciones jesuíticas de Mojos, de la misma manera que la referida a otras áreas misionales, se ha caracterizado por pensar al indígena como un objeto, si no inerte, desprovisto de protagonismo en su propia historia. La mayoría de los textos describen la situación pre-misional en los términos de un naturalista del siglo XVIII (las características culturales de una etnia tienen el mismo estatuto que el medio geográfico, la flora y la fauna, que constituye su ambiente), para pasar luego a relatar la acción de los jesuitas -estos sí, dotados de capacidad de decisión, adaptación, e imaginación creadora. Sin embargo, desde hace unos años, y en consonancia con una concepción historiográfica más atenta al “otro” como sujeto, han asomado intentos de valorizar la re-acción de los indígenas ante la nueva situación creada por las reducciones. En el caso de Mojos, es paradigmático el estudio de Block (1994) con su propuesta de una “cultura misional”, en cuya construcción participan sacerdotes y aborígenes por igual. En lo que se refiere a la historia de la música, Piotr Nawrot ha postulado la existencia de “compositores indígenas anónimos” dentro del repertorio conservado en Mojos y Chiquitos apoyándose, más que en datos documentales¹, en la convicción de que era natural que los indígenas tuvieran una reacción creativa ante el don de la revelación del Evangelio².

En el presente trabajo intento aproximarme al fenómeno de la creatividad musical indígena y a la problemática de su posible canalización a través de la composición, principalmente a través de un grupo de piezas producidas en Mojos a fines del siglo XVIII, en las que se advierten elementos estilísticos no europeos.

¹ En algunos casos los datos documentales han revelado ser ilusorios: las misas atribuidas por Nawrot al indio Francisco Varayu eran, como reveló el mismo investigador, obras del compositor italiano Giovanni Battista Bassano, ver Nawrot (2000: 94-95) y la comunicación del mismo investigador al Simposio “Para una historia social de la música antigua en Iberoamérica”, Santiago de Chile, julio 2003.

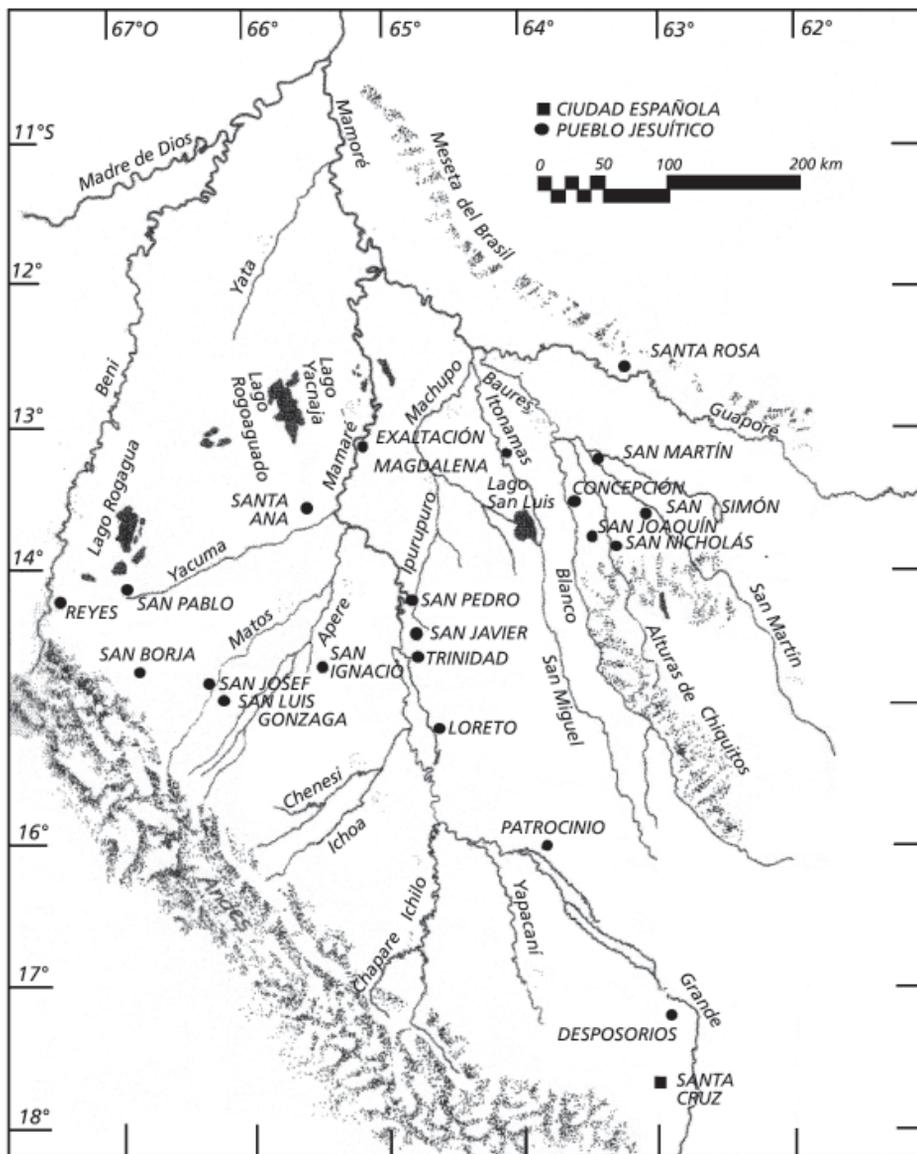
² Dicha convicción fue expresada en una comunicación personal con el autor.

LAS REDUCCIONES DE MOJOS

Las reducciones en la zona de Mojos (actual Bolivia) fueron establecidas a partir de 1682, luego de algunas exploraciones preliminares. Inicialmente ubicadas a lo largo del curso superior del río Mamoré (Loreto, Trinidad, San Javier) se extendieron en la década siguiente hacia el sudoeste (San José, San Borja, San Miguel). La expansión posterior hacia el noreste (cuenca del río Baures) y el oeste (río Beni) determinó que el área ocupada cubriera gran parte del ángulo determinado por los ríos Beni y Guaporé con el Mamoré como eje sur-norte. Hacia el suroeste las faldas de los Andes actuaban como límite; hacia el sur y el este lindaban con el área de influencia de la ciudad de Santa Cruz y con las tierras de los Guarayos que las separaban de Chiquitos (ver mapa). El área en cuestión formaba parte del gigantesco arco que, entre los llanos del Orinoco y el Golfo de Santa Catalina, formaba la mal definida frontera del imperio español frente al portugués y que las misiones jesuíticas ayudaban a consolidar para la corona.

Aunque se las suele englobar con las de Chiquitos, las reducciones de Mojos se diferenciaban de estas en varios aspectos. En primer lugar, estaban a cargo de la provincia jesuítica del Perú; mientras que Chiquitos dependía del Paraguay. Esto suponía una menor distancia de los principales centros de población de la provincia, lo que se refleja en una mayor proporción de criollos entre los misioneros: en Mojos constituyeron un grupo comparable al de los sacerdotes españoles (36 y 40 por ciento del total de misioneros, respectivamente), mientras que en el Paraguay solo fueron un cuarto del total, contra más de la mitad que representaron los españoles (Block 1994: tabla 9). En segundo lugar, la heterogeneidad étnica de la zona (mojos, canichanas, baures, yuracares, etc.) nunca pudo ser subsumida en una sola cultura: alguna diversidad lingüística subsiste en Mojos hasta hoy (Becerra Casanovas 1980). En tercer lugar, la estructura de clases, a la que solo se alude en forma imprecisa en otras provincias, estaba formalizada en Mojos en una división tajante entre nobles y plebeyos, llamados respectivamente “familia” (o “familias”) y pueblo, probablemente herencia, al menos entre los baures, de instituciones pre-misionales (Gantier 1991: Capítulo I, apartado 5.2, “Los nobles”). Casi todas las descripciones de estas reducciones, por breves que sean, aluden a esta partición. El estatus privilegiado de la “familia” se deja ver, por ejemplo, en esta carta del Coronel Antonio Aymerich, encargado de la expulsión de los jesuitas de Mojos:

En los Pueblos que más tienen de estas [vacas] matan un día sí y otro no lo muy necesario para los Indios, llamados de la familia que son los que tienen oficio y sirven al Cura y son los sacristanes, Mucicos, Carpinteros, he-



rreros, telaristas y los restantes oficiales, y a los restantes del Pueblo dan una o dos veces a la semana en cantidad de dos o tres libras de baca o toro a cada familia, y en los Pueblos escasos de ganado a los del Pueblo nada excepto las principales fiestas... (Aymerich 1767: ff. 84-85)

Por lo demás, la vida y organización de los pueblos seguía los patrones generales establecidos a partir de las primeras misiones entre los guaraníes: dos sacerdotes a cargo de cada población de alrededor de 1000 o 2000 habitantes, urbanismo planificado, economía no-monetaria y centrada en la producción agrícola-ganadera para el consumo interno. Los abastecimientos desde el exterior eran pagados, en parte, con las exportaciones de cacao y azúcar, y el resto con el rendimiento de las inversiones productivas de la Provincia en otras zonas del Perú. El gobierno de cada pueblo estaba en manos de funcionarios indígenas, elegidos de entre los miembros de la “familia” según las Leyes de Indias, pero la tutela del misionero jesuita por sobre estos era conspicua y efectiva. De hecho, aquellos historiadores que quieren demostrar el aporte indígena a la vida de las reducciones tropiezan con una falta de evidencia lamentable. Así, los pasajes en los que Block quiere desarrollar “la visión indígena” se reducen, en esencia, a la toma de posición de un historiador del siglo XX que suple con voluntarismo lo que no puede aportar con datos ciertos. Contra él, se levanta la masa de evidencia (interesada) de los misioneros mismos, cuyos escritos constantemente dan a entender que ellos ejercían efectivamente todos los poderes de decisión. Por mi inclinación (ideológica) a apoyar a Block, en el presente trabajo buscaré indicios que permitan demostrar un efectivo aporte mojeño a la práctica musical misional.

LA PRÁCTICA MUSICAL EURO-INDÍGENA

La vida en los pueblos reducidos estaba puntualizada y regida por eventos musicales, cuyos significados y cuya autoridad eran internalizados por los indígenas como parte de su proceso de aculturación. La música estaba así al servicio de una de las más importantes necesidades de la sociedad colonial: “civilizar” el sentido del tiempo de los aborígenes. Aunque carecemos de información detallada sobre la pautación litúrgico-musical del día en Mojos, los datos ofrecidos aquí y allá por diversas fuentes permiten suponer que, en líneas generales, su organización era similar a la existente en las reducciones de chiquitos y guaraníes. Según Alcides d’Orbigny (1845: 189, 343), quien visitó la región 65 años después de la expulsión de los jesuitas, “las horas de devoción se sucedían más a menudo que en [Chiquitos]”; el

viajero francés (generalmente un buen observador) no tiene ambages en calificar de “exageración” y de “fanatismo” al tiempo y la dedicación que los mojeños consagran al culto y su música.

Todas las mañanas, al son de la campana del Ave María, los jóvenes salen a la plaza con sus tambores para convocar a la población. Antes de misa, muchachas y muchachos desde los siete hasta los quince (mujeres) o diecisiete años (varones) se reúnen en el atrio para entonar en forma responsorial las oraciones diarias y algunos cánticos devocionales en el idioma vernáculo. Al abrirse la puerta de la iglesia entran entonando el *Alabado* en español o en la lengua local, seguidos de todo el pueblo.

Todas las misas son acompañadas por la orquesta, si bien la misa diaria es rezada; solo se menciona el canto de los oficiantes durante el servicio sabatino y en días festivos. Sonatas, conciertos y toques de órgano sirven de fondo musical desde el inicio de la celebración hasta la lectura del evangelio, después de la consagración, y hacia el final.

Después de la misa, mientras los adultos marchan a sus labores, los niños y niñas son reunidos en el patio para ser instruidos en el catecismo, lo que suele incluir la entonación de canciones en su lengua. Cumplido esto, también se dirigen a los campos para regresar al tañido de la campana una hora antes de la puesta del sol. Todas estas marchas son acompañadas por flautas y tambores. El servicio vespertino incluye el rosario, un *Salve* y las *Letanías loretanas* (aparentemente no cantadas), así como el canto del *Alabado* en castellano o en lengua indígena local. Al toque de campana del anochecer, desde cada casa “todos los habitantes ... de rodillas, mirando al templo ... con breve canto entonaban la alabanza del Santísimo Sacramento, de la Virgen, del Ángel de la Guarda, y de los demás patronos” (Eder 1985: 373)³.

El ritmo semanal también era marcado por eventos litúrgico-musicales: los lunes, servicio de difuntos, los jueves, doble sesión de catecismo para adultos (práctica dejada de lado posteriormente), los viernes, misa del Santo Cristo; los sábados, luego de la misa cantada de *Beata Vergine*, y el canto de *Salve* y *Letanías* cantadas:

salen con el rosario por las calles, llevando una imagen de Nuestra Señora bien adornada, la acompañan con música, voces e instrumentos. En cada cuadra entonan una copla a la Virgen, y el Padre que va con ellos, con sobrepelliz y estola, canta una oración a Nuestra Señora (Anónimo 1751: 182).

³ En latín reza: “Sub auroram a campano signo, uti et noctu, singulo domus inquilini, gestuo verso ad Ecclesiam facie, claraque voce orabant solitas preces, et cantu brevi Ssi altari Sacramenti, Virginis, Tutelariorum Angelis ac reliquorum Missionis Patronorum laudes decantabant” (Eder 1772 ca.: 272-73).

Los domingos, la misa solemne era cantada con participación plena de coro y orquesta.

La liturgia para los días de fiesta era más elaborada, incluyendo música solemne para primeras vísperas. Además de oír misa cantada y realizada por coro y orquesta todo el pueblo recitaba el catecismo. En una segunda misa, realizada para los que se habían quedado cuidando enfermos durante la primera, se escuchaba solo música instrumental. Muchas fiestas incluían desfiles o procesiones, danzas y pantomimas, y representaciones teatrales en castellano o en lengua vernácula. Las principales celebraciones eran Domingo de Ramos, Semana Santa, Corpus Christi, Navidad, San Ignacio, San Francisco Javier y las patronales de cada aldea⁴. En dichas ocasiones la cultura de las reducciones se relacionaba más con la de las ciudades vecinas, ya que los jesuitas utilizaron danzas y otros elementos de las tradiciones hispánicas y amerindias.

Las composiciones conservadas que sonaban en las reducciones⁵ son piezas europeas en estilos barroco y preclásico. El elemento diferencial de Mojos con respecto a Chiquitos era la mayor presencia de música con texto en castellano y de tradición hispánica, seguramente fruto de la mayor comunicación con los centros culturales de su provincia: Charcas, Cuzco y Lima. Si hemos de creer a los historiadores posteriores, el mundo musical de las reducciones era inmaculadamente europeo, el papel de los indios se reducía a reproducir las realidades sonoras importadas del mundo de los blancos.

Una lectura atenta de las fuentes, sin embargo, nos muestra que especialmente en el caso de Mojos la participación de los neófitos se traducía en una práctica musical híbrida donde la tradición indígena dejaba una fuerte impronta. Más que en ninguna otra zona de Sudamérica, la participación de instrumentos, danzas y juegos nativos en la vida litúrgico-musical de las reducciones de Mojos era masiva y constante. Las primeras descripciones no solo se refieren a las consabidas “borracheras”; también nos hablan de las danzas indígenas, sus vestuarios, sus movimientos y los instrumentos que las acompañan, ocupando una proporción mucho mayor de los textos sobre Mojos que la que existe para guaraníes, chiquitos, o mainas. Parecería que

⁴ La importancia del Domingo de Ramos y Navidad, poco subrayada en las fuentes descriptivas, es atestiguada por el repertorio musical conservado.

⁵ El archivo del Coro de San Ignacio de Mojos es el repositorio principal y se intenta reunir allí ejemplares o copias de los materiales supérstites de otras reducciones del Departamento del Beni. Si bien la cantidad de piezas originadas en época jesuítica es menor que la existente en el Archivo Musical de Chiquitos, constituye seguramente una buena proporción de lo que se ejecutaba entonces.

algunas tradiciones musicales mojeñas⁶ impresionaron a los europeos por su vigor, su orden y, en algunos casos, hasta por sus cualidades estéticas.

Esta sería a la vez una explicación del porque de las abundantes referencias a prácticas musicales aborígenes en *los pueblos cristianizados*. Con pocas excepciones, es este un asunto que en las otras zonas de misión se calla. Es de suponer que muchas de las danzas mencionadas en las crónicas de la Provincia del Paraguay, sobre todo conectadas con procesiones, incorporaban al menos algo de las tradiciones indígenas, pero el silencio en torno a ellas es llamativo. Tenemos que aguardar hasta la visita de algunos viajeros laicos, en pleno siglo XIX, para que nos informen no solo sobre esas danzas, sino también sobre una variedad de músicas e instrumentos aborígenes que, si hemos de creer a uno de esos informantes, habían sido no solo tolerados sino incluso, en parte, fomentados por los padres de la Compañía. La “monstruosa orquesta” que describe Moritz Bach en Chiquitos, no era sin duda una invención posterior a la expulsión de los jesuitas, sino la continuación de una práctica de hibridación de vieja data:

[con] una mixtura muy particular, que sin embargo armonizaba de forma excelente ... [con] todas las flautas traveseras de ... bambúes pequeños y grandes ..., instrumentos hechos de caparazón de *tatú* (armadillo), matracas ... , dos docenas de potentes tambores, trompetas, trompas, triángulos, un [carillón], un sinnúmero de violines, contrabajos, oboes, clarinetes y flautas, dos arpas, y finalmente ... el órgano (Bach 1843: 45),

En Mojos, en cambio, los mismos sacerdotes a menudo nos hacen tomar conciencia de la presencia de la música indígena dentro de la misión. Cuando llegó el superior Orellana en 1708 a Concepción lo recibieron “con arcos entretejidos de palmas, y aclamación festiva de voces sonoras a compás de instrumentos músicos y propios de aquel país, cuya consonancia consistía en lo bien templado de su afecto” (Altamirano 1979 [1712]: 115). En San Pedro, los soldados que cuidan el sepulcro el Viernes Santo “tocan sus instrumentos destemplados” (Irigoyen 1757: III: 186-88). Francisco Javier Eder dedica tres largos acápites a describir el “baile del caimán” que hacían sus indios baures, los instrumentos que utilizaban y sus atavíos (Eder 1985: 291-93). Como era una práctica oculta (reservada a los hombres adultos), el sacerdote casi tuvo que obligarlos para que lo ejecutaran en la plaza durante la

⁶ El término es empleado en sentido histórico-geográfico, es decir que se refiere al territorio ocupado por las reducciones jesuíticas en el siglo XVIII. Sin duda, sería necesario -y hasta cierto punto posible- diferenciar entre las tradiciones de los Mojo, Canichana, Baure, Yuracaré, etc.

celebración de la Epifanía; además narra con verdadera fruición las artimañas de que se valió para conseguir que las mujeres y los niños lo presenciaran, desafiando el tabú ancestral. Sus comentarios sobre el espectáculo en sí nos refieren algo sobre la actitud de muchos jesuitas frente a las músicas mojeñas: “No sé qué tiene de especial, feroz y con fragancia a cierta fiereza, pero al tiempo que me gustó mucho también me infundió cierto pavor”. Es también Eder el que nos narra una especie de procesión ecuestre hacia la iglesia para la fiesta de Reyes: “van por delante los músicos, tocando tambores, trompetas y otros instrumentos de viento; sigue el abanderado y detrás el grueso de los indios; a continuación, los negros, unos a pie y otros cabalgando; hacen sonar los cuernos de buey”.

Un ejemplo nos ilustrará sobre la estrategia seguida por los hombres de la Compañía para incorporar las tradiciones musicales indígenas a la vida “política” y al uso religioso. El autor anónimo de la “Descripción de los Mojos” de 1754, luego de describir con lujo de detalles un baile en doble hilera donde los mismos danzantes tocan instrumentos de la familia del bajón mojeño⁷, nos informa que:

desde que se redujeron a cristianos no se les ha permitido mujeres en sus bailes y su armonía desapacible se redujo a concierto de música por un maestro inteligente en el arte. Quedan todavía los mismos instrumentos y danzas dedicadas al culto divino en las procesiones solemnes y los indios demuestran igual deleite en verlos ...

Tenían también su música de voces con tal desaliño de poesía y desconcierto de solfa como las dichas flautas a cuyo son ... cantaban, acomodando el tono de la voz al compás de manos y cabeza. Y por ser estos cantares malos provocadores a embriaguez y lujuria y dedicados al demonio los prohibieron los Misioneros desde el principio con tanta eficacia que ya están desterrados del todo sin que haya alguno que los ejercite ni se acuerde de ellos; en su lugar introdujeron música concertada y poemas sagrados para celebrar a Dios y a sus Santos... y esto es lo que ahora cantan (Anónimo 1754: 35).

Es decir que el vigor de la tradición local llevó al jesuita a aceptar, previa adaptación, el baile con su música instrumental y orgánico específico; y

⁷ Aunque el instrumento haya sido repetidamente descrito en la literatura específica se puede resumir, para los que lo desconozcan, que consta de trompetas múltiples, constituidas por tubos de hojas enrolladas y provistos de boquillas de madera, atadas en forma de balsa o ala en la que tubos contiguos están separados por intervalos de tercera. Se emplean de a pares con una técnica similar a la del *siku* andino ya que entre ambos instrumentos se cubre una escala diatónica con algunas notas cromáticas.

rechazó en cambio la música vocal, por considerarla indeleblemente marcada por asociaciones paganas.

En cuanto a esta última, incluye un aspecto de la práctica musical en el Mojos jesuítico que quizás se deba relacionar también con el aporte indígena. Es que en estas reducciones, a diferencia de lo que ocurría en todo el mundo católico de entonces, las jóvenes indias cantaban en las iglesias frente a una congregación de ambos sexos. Eguiluz menciona un coro de indiecitas que cantan un romance al Santísimo Sacramento durante la misa sabatina en San Javier (Eguiluz 1884: 32). Más contundentes aún son dos listas de integrantes del coro de la iglesia de Trinidad en los años 1799 y 1802, (Padrón 1799) que incluyen una buena cantidad de muchachas (encolumnadas separadamente de los muchachos)⁸. No conozco otros ejemplos, americanos ni europeos, de esta transgresión al multisecular *mulier taceat in ecclesia*; por esto es dable sospechar una presión por parte de la cultura local, que en sus manifestaciones pre-jesuíticas incluía el canto femenino.

LAS COMPOSICIONES “EN ESTILO INDÍGENA”

Entre las numerosas piezas conservadas en San Ignacio y Exaltación en el Beni, San Calixto en La Paz y el Archivo de Indias en Sevilla, existe un pequeño grupo que se aparta notablemente de las normas estilísticas barrocas, galantes o europeas clásicas, sugiriéndonos la presencia activa de pautas culturales locales ¿Son estos los indígenas compositores tan afanosamente buscados? Veamos algunos ejemplos significativos.

Entre los ocho *Salve Regina* que contabilizo en el Archivo del Coro de San Ignacio de Mojos, existen dos -ambos en re menor⁹- que revelan inmediatamente la afinidad con músicas tradicionales del ámbito andino. Desde la frase inicial (ejemplos 1 y 2) se puede observar que ambos están basados en un esquema ampliamente difundido, que combina una relación tónica-dominante en modo menor con los mismos enlaces en su relativa mayor. Junto con una melodía que procede por los grados 1-7-1-2-3-2-1-7-1, aparece en huaynos y carnavales mestizos y se ha constituido en un lugar común para los compositores de folklore comercial que intentan representar o evo-

⁸ Eichmann y Seoane (1997: 79-80) también llaman la atención sobre la participación femenina en la música litúrgica de Mojos en época posjesuítica y argumentan que esta debió ser también corriente en época jesuítica.

⁹ La única parte preservada del catalogado provisoriamente como n° 2 carece de armadura de clave, pero está inequívocamente centrado en re, con tercera menor.

car las músicas andinas. Los ritmos del N° 1, con su insistente pie de corchea-dos semicorcheas, son casi una caricatura de los patrones rítmicos vulgarizados por estos mismos compositores. Los motivos fa-do-mi-re sobre “O clemens, o pia”, del n° 2 también se han transformado en *clichés* del folklore andino. En ambas piezas se destaca asimismo la falta de correspondencia de los ritmos anotados con las sílabas del texto: junto con la obsesión por las notas repetidas de a pares, esto resulta muy a menudo en una escritura “incorrecta”, como si el compositor hubiera partido de un esquema rítmico-melódico y le hubiera superpuesto el texto mariano.

Ejemplo 1: Salve Regina [en re N° 1]
Archivo del Coro de San Ignacio de Moxos

a)

Canto
Alto
Tenor
Violín unísono
Bajones

5

10

15

b)

55

c)

60

Vir - go Ma - ri - a.

Ejemplo 2: Anónimo, *Salve Regina* [N° 2]
San Ignacio de Mojos, Archivo del Coro

Sal-ve Re - gi - na Ma-ter mi - se-ri - cor-di - ae, vi - ta, dul - ce-do, et spes no-stra, sal - ve. Ad te cla -

ma - mus, e-xu-les fi - lii He-vae, ad te su-spi - ra - mus, ge-men-tes et flen - tes in hac la-chry - ma - rum val - le. E-ia er-go,

ad - vo-ca-ta no - stra, il - los-tuos mi - se-ri-cordes o - cu-los ad nos con-verte. Et Je-sum be - ne-dic-tum fruc-tum ven-tris tu - i

no-bis posthoc e-xi-lium os - ten - de O cle - mens, O pi - a, O dul - cis Vir-go Ma-ri a

Hay dos copias de la única parte existente, inventariadas como S1 (incompleta) y S2. Ambas son del mismo copista; S2 lleva fecha 28/10/1921.
El título de S1 es "Salve Regina Canto 1º g"; el de S2 es "Salve Regina 1 Canto g".
Los corchetes representan correcciones en el valor de notas y silencios.

Aparte de la probable corrupción de la transmisión, seguramente responsable de algunas de las incómodas disonancias de la transcripción, la factura armónica y la conducción de voces del *Salve 1* está repleta de lo que cualquier conservatorio condenaría como "errores". El violín, obsesionado por mantener una figuración constante de semicorcheas, recurre a la reiteración mecánica de diseños que, a menudo, entran en conflicto con la armonía. Las diferencias entre la conducción melódica de las cadencias entre tenor y bajones (por ejemplo cc. 14-15) parecen explicarse como diferentes soluciones a la tarea de proveer de acompañamiento a la melodía de la soprano. Ambas son correctas en sí mismas, son fórmulas convencionales, pero utilizadas simultáneamente provocan disonancias intolerables para cualquier estilo europeo del siglo XVIII. A la manera de los motetes del siglo XIII, nuestro compositor solo parece pensar en que cada voz concuerde con la melodía principal, sin ocuparse de que responda a un sustrato armónico rector.

Aunque la falta de particellas del *Salve 2* (solo se conserva la parte de soprano) no permite comparaciones estrictas podemos observar algunas diferencias de configuración entre las dos piezas. El *Salve 1* toma al esquema inicial como una especie de *ritornello* sujeto a variaciones según el texto, entre cuyas reapariciones se colocan interludios instrumentales, frases a cargo de solistas, y algunos pasajes corales más independientes del modelo. El segundo, en cambio, muestra una rígida estructura en base a frases pareadas, de duración siempre decreciente (4-3-2-11/2), solo matizada por el episodio sobre *nobis post hoc* y el comentario instrumental que podemos quizás inferir de los silencios siguientes. Casi todas las frases descansan en la misma nota: re. Las terminaciones son siempre masculinas; las palabras latinas adquieren una persistente acentuación aguda.

Estas tres características (doble enunciación de cada frase musical, reiteración de la “tónica” para los finales de frase y acentuación aguda) se manifiestan insistentemente en las famosas canciones compuestas por los indígenas mojeños en 1790, en honor a los soberanos españoles (Ribera 1790), algunas de las cuales están reproducidas en el ejemplo 3¹⁰. Hasta tal punto se esperaba la repetición de cada frase, que un copista cometió errores al encontrarse con una frase ocasional no repetida (bajo de *Mayeé Don Carlos Quarto*). En todas las piezas se puede advertir una marcada división de las frases, casi todas ellas de cuatro tiempos-dos compases- cada una. Las frases más cortas funcionan a manera de ecos del final de la frase anterior. Los pies rítmicos son de muy poca variedad, con predominio del de cuatro semicorcheas o corchea - dos semicorcheas. Casi todas las frases descansan en un acento final, con terminación masculina: casi siempre cuatro corcheas-negra o corchea - dos semicorcheas - negra. Todas las palabras tomadas del castellano adquieren acentuación aguda: Usiá, Lazaró Ribera, María Luisá, Don Carlós Quartó, Señorá. Las fórmulas de terminación de frase pueden incluir también una configuración de alturas, como muestra el ejemplo 3d.

Ejemplo 3: Composiciones de los indios de San Pedro, San Javier y Trinidad

Sevilla, AGI, Documentos escogidos I-167 (Documentos adjunto a los originales de las cartas de Ribera, 15/2/ y 18/9/1790)

a)

Bue-nas no-ches Se - ñor, Se - ñor U - sí - a. Bue-nas no-ches Se - ñor, Se-ñor U - sí - a. Al Se - ñor Don Lá - za - ro Ri - be - ra. Va - chuai ha na - pha - cle chi-cule Jeu - sa - ma, Va - chuai ha na - pha - cle chi-cule je que-gabe au - ta - te che bai ha na - Don Car - los quar - to au - ta - te che bai ha na - Don Car - los quar - to cu ha Ca - pi - ta uhal he - na uha Rey. Nua - si ha na - nem nau Co - chuai ha ta na nua - si ha na - nem nau Co - chuai ha ta na. O - Se - ño - ra Do - ña Ma - ri - a Lui - za de Bor - bón. O - Se - ño - ra Do - ña Ma - ri - a Lui - za de Bor - bón. Do - ña Ma - ri - a Ma - ri - a Lui - za Ma - ri - a Lui - za

Indios de San Pedro. Traducción (del mismo documento): Buenas Noches Señor Don Lázaro de Ribera. Queremos alegrarnos hombres y mujeres, festejando al Señor Don Carlos 4^o nuestro Capitán, nuestro gran Rey, y alegrarnos también por nuestra gran madre, mi Señora Doña María Luisa. Se sugiere la siguiente interpretación para los primeros compases:

Bue-nas no-ches Se-ñor, Se - ñor U - sí - a. Bue-nas no-ches Se-ñor, Se - ñor U - sí - a. Al Se-ñor Don Lá - za - ro Ri - be - ra. Al Se-ñor Don Lá - za - ro Ri - be - ra.

¹⁰ Las numerosas referencias y republicaciones de estas composiciones incluyen a Vásquez Machicado 1958, Inmaculada Cárdenas 1977 y Alfred Lemmon 1987.

b)

Nua - si ha na nem - za ma - yeu co - chuai ha ti - si Don Lá - zaro Ri - be - ra. Va ha ma - ti - ca ba en - ga co - cu - le
 Nua - si ha na nem - za ma - yeu co - chuai ha Va ha ta na ma Ma - ri - a. Te co ne va ye - cho eu ha Rey - na

cu ha Ca - pi - ta eu ha Rey Don Car - los quar - to, Don Car - los Quar - to.
 Do - ña Ma - ri - a Lui - sa, Do - ña Ma - ri - a Ma - ri - a Lui - sa.

Indios de San Pedro. Traducción (del mismo documento): Nada es comparable, Señor Don Lázaro de Ribera, con la alegría de nuestros corazones, porque estamos festejando el día de nuestro Rey, y de nuestra madre mi Señora Doña María Luisa, que es nuestra Reyna.
 Para los primeros compases sugerimos la siguiente lectura:

Nua - si ha na nem - za ma - yeu co - chuai ha ti - si Don Lá - zaro Ri - be - ra.

c)

En - cha en - cha va chuai ha nau - ne hem co - cu - le, en - cha en - cha va chuai ha nau - ne hem co - cu - le te co ne va ta ga cot ha ye yec cha nau ha
 Rey, te co ne va ta ga cot ha ye yec cha nau há Rey a Se - ñor Don Car - los quar - to, a Se - ñor Don Car - los quar - to. Em ha

ta ve eu ha ta na na eu hal he na eu ha Rey - na em ha ta - ve eu ha ta na na eu hal he na eu ha Rey - na Se - ño - ra Do -
 ña Ma - ri - a Lui - za. Se - ño - ra Do - za. En - cha en - cha a - mam ha ta ve va eu ha ma na vau ha cam - pa - na din din dan din din dan din.

Indios de San Pedro. En las primeras dos frases se ha respetado la duración de las blancas, lo cual ha causado la modificación de las barras de compás originales. Se sugiere que se ejecuten como negras (todas las negras subsiguientes de la transcripción son blancas en el original).
 El compás ternario está indicado como 3/4 en el original; las barras de compás son las del original.

Traducción (del mismo documento): Vamos, vamos alegrándonos en este día, tengamos el gusto de obsequiar a nuestro gran Rey el Señor Don Carlos 4º y también a nuestra madre la Reina Señora Doña María Luisa ... Vamos, vamos todos juntos a repicar las campanas, y todo sea contento y alegría.

d)

Bi sa mo - ro po - na bo - re ji - ro sar - co - no, bi sa mo - ro po - na bo - re ji - ro sar - co - no ti
 E ne bi - qui cha ve se ra rai qua e ma Rey e ne bi - qui cha ve se ra - rai qua e ma Rey e

ji - rou cho no - ri ma - cuna Don Car - los bi - ti chuo po - na ve - se ra - rai po - na bo - re E - to ma - cu - na e - ma Bio - que -
 su pose Do - ña Ma - ri - a Se - ño - ra e su ro_o po - na ve se ra - rai po - na bo - re Do - ña Ma - ri - a Lui - za Se - ño -

nu Don Car - los Ma - ti chuo po - nam ve - se ra - rai po - na bo - re E - to ma - cu - na e - ma Bio - que - nu Don Car - los
 ra Se - ño - ra e su ro_o po - na ve se ra - rai po - na bo - re Do - ña Ma - ri - a Lui - za de Bor - bón de Bor - bón

Indios de San Javier y Trinidad (Francisco Semo, Marcelino Icho, Juan José Nosa?).

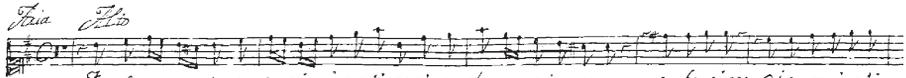
Se ha suprimido "quarto" a continuación del nombre del Rey, porque sobran las sílabas para la música.

Traducción (del mismo documento): Oigamos lo que hoy vamos a cantar delante del retrato del Señor Don Carlos 4º con contento y alegría, que es nuestro Rey. ... Hemos de agradecer a nuestro Rey, festejando también a la Reina nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón

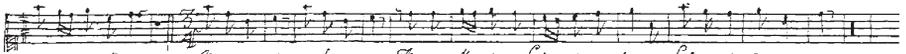
Las piezas están casi totalmente en compás binario y según Eder [1985: 288] solo los indios usan ese compás; cuando ocasionalmente aparece un metro ternario la melodía toma el carácter de las danzas criollas (ejemplo 3c). Los rasgos apuntados son comunes tanto a las composiciones de San Pedro (de lengua canichana) como a las de San Javier-Trinidad (de lengua moja), más allá de algunas posibles diferencias estilísticas menores¹¹.

En contraste, el aria para la Reina María Luisa, *Tiuri samure*, aparece escrita en un estilo totalmente diferente, no desviándose significativamente de la práctica europea corriente (ejemplo 4). Entre otras cosas, la acentuación de las palabras “España”, “Reina” y “María Luisa” es enteramente correcta, según el uso español aunque “señora” se transforme la segunda vez en

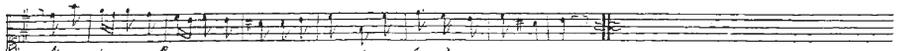
Aria *Tiuri*



Ita ti do no be surita xoi si na bi po zi sa che xe io no sache xai no do cay mu i xabi
E zoi yo po se l cho po fin cha España E cho po fin cha España bi ti porichu Indiano yndiano
Pa fa co pa bi po se zo Rey na pi ja pa nu = xoy gesacho pabi pe xacho pabi pa
Tu xi bo co fin cha xo ma ta fi borro ma ta fi = borroni bi ti be ne bi ti be ne a cha



Señora señora Iti bo yu tobo pecho pe bo Meme Ma ri a Lui za de Borbon Lui za de Bor bon
E to su sache xa E to su sache xa Bioquienu Bioquienu be no su bo yu xe bo su pa chi na bo
Ja pa nuobi yoboi Wesi moia abia bitixeyo esoxo be se xoy sio bi ta ye pi pi chi na bo
no = no E zo po i chu tamutuxa tamutuxa po ze bio no va ta co pa co ya xey ni



Meme Ma ri a Lui za de Bor bon pi pa chi na fin cha pe co bi xa
Bioquienu be no su bo yu xe bo su pa chi na bo su pa chi na bo
E to xe be se xa xoy sio bi ta ye pi pa chi na bo pi pa chi na bo
tamutuxa po ze bio no va ta co pa co ya xey ni

¹¹ De paso, podemos brindar algunos datos sobre los compositores indígenas de estos dos pueblos que Lázaro de Ribera se encarga de nombrar. Aparentemente, Francisco Semo y Juan José Nosa eran trinitarios, Marcelino Ychu, javeriano. Luego de la problemática fusión de los dos pueblos, debida a la inundación de 1773, se mantuvo en muchos aspectos una “separación de bienes y cuerpos” entre los pobladores originarios de una y otra reducción. Así, en censos e inventarios, se distingue entre “zapatería de trinitarios” y “zapatería de javerianos”, “herrería de trinitarios” y “herrería de javerianos”, “carpintería de trinitarios” y “carpintería de javerianos”. Pero la capilla musical parece haber sido unificada, alternando en su conducción las dos parcialidades, ya que en 1789 aparece Semo como maestro de capilla, y en 1792, Ychu (ANB Mojos E.C-Año 1789 n.4, y ANB MyCh 13-V, fol. 33).

“señorá”. Es que mientras las demás composiciones fueron seguramente ejecutadas en la Plaza al aire libre, con el acompañamiento de 70 instrumentos de estilo europeo y “más de doscientos peculiares de los indios” [de San Pedro; para Trinidad Ribera habla de “más de trescientos”], el aria para el onomástico de la Reina parece haber tenido por marco un banquete “con cincuenta y seis cubiertos que fue ocupada por otros tantos Caciques y Capitanes que concurrieron de los pueblos inmediatos”. Más allá de la tradición europea de “música alta” y “música baja”, incorporada desde muy temprano en las misiones del Paraguay y del Perú, es un hecho significativo que el aria estuviera destinada a ser oída por la élite más occidentalizada de las reducciones, en tanto que las canciones eran para consumo popular.

Las obras reunidas en el Archivo de San Calixto han sido objeto de una descripción pormenorizada por Eichmann y Seoane (1997), con la transcripción de un *Salve Virgen pura* (ejemplo 5). Más allá de algunas variantes, como los puntillos en las frases iniciales, los rasgos que hemos delineado para las composiciones de 1790 están todos presentes. Como en el *Salve* 1 de San Ignacio, el violín se encarga de llenar con semicorcheas los intersticios entre las frases vocales y la conducción de las voces es poco académica. La introducción, en la que Seoane ve acertadamente “alguna reminiscencia de las introducciones de los tiempos jesuíticos”, es acompañada por un bajo que, con su repetición pareada de motivos, interrumpe a cada momento el flujo sonoro. En lugar de una transición fluida de introducción a copla, hay una cadencia de detención muy característica de las prácticas actuales del coro de San Ignacio de Mojos.

Entre los himnos del repertorio jesuítico mojeño y chiquitano abundan aquellos basados en un patrón rítmico constante, que aprovecha la caracte-

Ejemplo 5: *Salve Virgen pura*
 Archivo de San Calixto LV 1900.2 (Transcripción de Carlos Seoane)

The musical score is presented in two systems. The first system includes Violin I and Continuo staves. The Violin I staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a melodic line with many sixteenth notes. The Continuo staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The second system includes Violin I, Canto, and Basso Continuo staves. The Violin I staff continues the melodic line. The Canto staff shows the vocal line with lyrics: "Sal-ve Vir-gen pu - ra, sal-ve Vir-gen Ma - dre, sal-ve Vir-gen be - la, Rei - na vir - gi - nal, sal - ve." The Basso Continuo staff continues the rhythmic accompaniment. Circled numbers 5, 10, and 15 are placed above the Violin I staff in the first system, and circled numbers 10 and 15 are placed above the Violin I staff in the second system.

rística versificación del género. En un ejemplo del género conservado en Exaltación¹², sin embargo, se transparenta el estilo del *Salve* 1 de San Ignacio (ejemplo 6). Esto ocurre a pesar de algunas concesiones al lenguaje corriente europeo, como los puntillos en las esdrújulas finales, algunos adornos en la voz de contralto y la inclusión del IV grado en el espectro armónico. La homorritmia fundamental de todas las frases, la repetición pareada de la primera y última, la acentuación en la sílaba final, las quintas y séptimas paralelas confieren a este himno un aire de familia inconfundible, más allá de su mayor sofisticación.

Ejemplo 6: Veni creator Spiritus (a 3 voces)
 Archivo de Exaltación, Depto del Beni

Violin I

Canto

Alto

Tenor

[Bajo continuo]

Primera de 17 estrofas. Se omite la introducción del violín por no concordar con el número de compases de silencio especificados en canto y alto. Estas dos, además, tienen 8 compases de silencio antes de la repetición de los primeros tres compases. No se conservan Tenor ni Bajo continuo; el editor los ha agregado a guisa de conjetura.

También en San Calixto encontramos un Tata Jesucristo que nos permite afirmar la especificidad local de alguno de los rasgos estilísticos discernidos hasta aquí. En efecto, se trata de la adaptación local de *Dulce Jesús mío*, un canto a cuatro voces, con compás ternario, introducido por los jesuitas para su uso durante la Cuaresma¹³. Anteriormente he mostrado cómo fue transformado en distintos medios a lo largo de los siglos: tenemos una versión acriollada en Santiago de Chiquitos y una versión chiquitana (*Iyai Jesuchristo*) en Lomerío (provincia de Velasco). Ahora, gracias al Archivo de San Calixto, tenemos también una versión mojeña. Las cuatro variantes conocidas están superpuestas en el ejemplo 7. En contraste con el ritmo casi libre de la versión chiquitana (Lomerío) o el cadencioso 6/8 de la acriollada (Santiago) son

¹² Fotocopias tomadas por Gabriel Garrido, Agustina Meroño y Eugenia Montalto en el Archivo de Exaltación, Departamento del Beni, en 1992.

¹³ Hay copias de época jesuítica en el Archivo Musical de Chiquitos, Ch 18 (Inv. 371).

destacables en la fuente mojeña: el compás binario, la anacrusa de semicorcheas y la acentuación aguda en “Jesuchristo” y “calvarió”¹⁴.

Por último, parece útil incorporar un ejemplo de tradición oral aún viva. En marzo de 1975, Rogers Becerra Casanovas registró en la iglesia de Trinidad un *Yorebabaste* ejecutado por la capilla (voces masculinas, violines y bajones) alternando con las “memes” y “abadesas” (mujeres ligadas a la iglesia). Como se puede ver en nuestro ejemplo 8, los mismos rasgos estilísticos

Ejemplo 7: Iyai Jesucristo - Dulce Jesús - Tata Jesucristo

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo, all in 3/8 time. The lyrics for these parts are: "I - yai Je - su - cris - to a - po - qui - ru - i I ta - cu ni - yu - ci - pi ni - nahit - ti so - bi". The fifth staff is for Santiago in 6/8 time, with lyrics: "Dul - ce Je - sús mi - o, mi - rad con pie - dad mi al - ma per - di - da por cul - pa mor - tal (mi)". The sixth staff is for Lomerio in 3/8 time, with lyrics: "I - yai Je - su - cris - to a - po - qui - ru - i I ta - cu ni - yu - ci - pi ni - nahit so - bi i - ta". The seventh staff is for San Calixto in 3/8 time, with lyrics: "Ta ta Je - su - chris - to pe - pe no - yo re - to ta ye si me - no cal - va - rio e ne pio - vio - ri".

Versión à 4: Concepción, Archivo Musical de Chiquitos, Ch 18

Santiago y Lomerio: Grabaciones realizadas por Irma Ruiz y el autor de este artículo en Julio de 1991. La transcripción de la versión de Lomerio es necesariamente aproximativa, ya que hay notorias diferencias entre los distintos ejecutantes y entre estrofa y estrofa. Han sido transportadas a Sol mayor para facilitar la comparación con la versión del AMC.

San Calixto: La Paz, Archivo de San Calixto, LV 1855. Después de las 25 estrofas aparece un (¿estribillo?) en sol menor

Ejemplo 8: Yorebabaste según Becerra Casanovas 1995:9-10

The musical score consists of two staves in 3/4 time. The first staff has lyrics: "Yo - re - ba - bas - te yo - na - ya mi - sa ni - pies - ta San Ma - la - le - na. Yo - re - ba - bas - te yo - na - ya". A circled number '5' is placed above the second measure of the second line. The second staff has lyrics: "San - ta Ma - ri - a Ma - la - le - na. Yo - re - ba - bas - te pi - es - ta San - ta Ma - ri - a Ma - la - le - na." A circled number '10' is placed above the second measure of the second line.

Se suprime la introducción y el acompañamiento provisto por Becerra Casanovas

¹⁴ Las veintiseis estrofas que componen la oración son también características de las piezas mojeñas; en contraste, las versiones chiquitanas no pasan de siete.

perduran hasta hoy: compás de 2/4 con predominio de la célula rítmica corchea-dos semicorcheas, frases bien demarcadas y repetidas inmediatamente, con longitud decreciente, acentuación aguda no solo de la lengua trinitaria, sino también del castellano (Ma-ri-á Mag-da-le-ná, fies-tá).

¿POR QUÉ Y PARA QUÉ COMPONER?

Espero que el examen precedente haya hecho evidente la presencia de pautas compositivas no-europeas en la muestra que he tomado. ¿Quién o quiénes escribieron esas canciones en las que se deja ver al Otro? La plausibilidad de que se trate de indígenas es evidente. No solo porque resulta difícil imaginar a los blancos imitando rasgos culturales indios cuando la ideología de la sociedad de castas aún mantenía gran parte de su vigor, sino porque conocemos a algunos de los compositores: Francisco Semo, Juan José Nosa y Marcelino Ychu, cuyas obras fueron enviadas a España por el Gobernador.

¿Por qué, entonces, Francisco Javier Eder y la anónima “Descripción de Mojos” de 1754 niegan taxativamente la existencia de compositores indígenas? Eder confiesa que no ha logrado ni siquiera que agreguen una segunda voz o un bajo a una melodía muy simple, a pesar de que él se aseguró de que estuvieran técnicamente preparados para ello. Por otra parte, los testimonios provenientes de las misiones de guaraníes concuerdan: “no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música”, dice Anton Sepp (1974:197-98). Y sin embargo, veinte años después de la expulsión tenemos no solo compositores indígenas con nombre y apellido, sino también elementos estilísticos que los caracterizan. La solución parece estar precisamente en ese desfasaje temporal: todos los ejemplos de “estilo compositivo mojeño” que hemos citado deben ser de época posjesuítica¹⁵. Sin negar la posibilidad de que los neófitos realizaran una actividad compositiva durante la época jesuítica debemos convenir, al menos, en que si esta existía antes de 1767 era oculta, y pasó a ser pública en los años subsiguientes. Más aún: si hubo indígenas compositores durante la era de la Compañía, los mismos no dejaron rastros perceptibles -compusieron en los estilos importados de Europa y adaptados por los Padres. Un examen de

¹⁵ Excepto en el caso de las melodías enviadas por el gobernador Ribera a España, esta afirmación es técnicamente indemostrable ya que en Mojos, hasta donde yo sé, no se conserva ningún material musical copiado en época jesuítica. Se trata de una hipótesis que permite explicar la contradicción apuntada y que se ajusta a datos y circunstancias históricas verificables.

las piezas efectivamente anteriores a 1767 en el Archivo Musical de Chiquitos nos convencerá de esto. Debemos preguntarnos qué cambió en esos veinte años para motivar un cambio de actitud en algunos músicos canichanas, mojos y baures

No hay indicios -y sería muy raro que los hubiera- de que alguno de los misioneros haya intentado aproximarse en el plano cognitivo a las culturas indígenas, para saber qué construcción hacían del campo que nosotros llamamos “música”. Pero algo se puede inferir de los datos lingüísticos: según el vocabulario del Padre Marbán (Marbán 1894 [1701]), “música” se decía “hirosaré” en mojeño; palabra sin duda ligada a los equivalentes que él mismo da para canción [“bihirosá”] y cantar [“nuhiró”]). Ahora bien, según Becerra Casanovas (1980), los indígenas de hoy conservan la raíz “hiro” (o “jira”) para “cantar” y “canción” (“pijira” y “tijiro” en loretoano, “jira” y “jiroroku” en trinitario, “njiro” y “jira” en javeriano, “nujira” y “jira” en ignaciano). Pero la voz para “música” es española: “músika o múshika” para trinitarios, loretoanos y javerianos; solo los ignacianos utilizan una voz de ascendencia indígena: “irimarapi”. Entre las distintas voces que señalan instrumentos musicales no parece tampoco haber elementos o raíces comunes. Si bien las fuentes no son totalmente fiables, parecería que el concepto occidental de música no tenía un equivalente real entre las lenguas mojeñas. Tampoco existen datos que nos informen sobre el prestigio que pudo haber tenido la composición musical en las culturas nativas -pienso, por ejemplo, en las nociones de algunas etnias norteamericanas sobre la revelación a un individuo, por parte de un espíritu, a través de un sueño, de una canción única, personal e identificatoria.

Por otra parte, bajo el régimen de los Padres, los indios recibían un “paquete” completo de lo necesario para el servicio divino. Es cierto que debían aprender a fabricar sus propios instrumentos pero la música les venía dada; solo necesitaban copiarla. Desde el punto de vista del culto, ¿qué sentido tenía inventar una nueva composición, cuando el sistema implementado por gente como Martin Schmid y Francisco Eder ya incluía música para todas las ocasiones? ¿En qué contribuía esto a una mejoría en la liturgia? Sabemos del respeto, rayano en la adoración, que tenían en general los indígenas por sus Padres. ¿Cómo podrían pensar en mejorar lo que ellos consideraban bueno? Para ellos dentro de las reducciones, uno de los motores principales del cambio estilístico en Occidente: la necesidad de “estar al día”, de renovar constantemente la producción artística, no tenía valor. Si compusieron fue seguramente para llenar algún vacío de las necesidades litúrgicas y trataron de asemejarse lo más posible a los modelos propuestos por los Padres.

Con la expulsión las condiciones cambiaron de tal manera que permitieron, y aún fomentaron, la aparición pública de compositores en las diver-

sas etnias mojeñas. En primer lugar, la ausencia de los eficientes sacerdotes jesuitas creó un vacío de gestión que los nuevos administradores y curas no pudieron llenar. Los maestros de capilla, generalmente las personas más instruidas y preparadas de cada reducción, ocuparon en parte ese lugar como mediadores entre la comunidad india y la sociedad nacional en formación. Sus múltiples y variadas actividades en el período colonial los pusieron en contacto con otras etnias indígenas, con blancos y mestizos de toda procedencia. Por ejemplo, en 1786 aparece Miguel Yelmani de San Pedro de Mojos, junto con su hermano y asistente Javier como intermediario comercial haciendo tratos con portugueses y españoles¹⁶; en 1791 como testigo “por el cacique y jueces” de un listado de los productos de toda la provincia¹⁷; en 1792 como receptor de “gratificaciones a indios beneméritos” otorgadas por el gobernador Lázaro de Ribera¹⁸. En un inventario de 1790 Yelmani no solo aparece como el responsable de los instrumentos y partituras musicales sino como custodio de las llaves de todos los depósitos y almacenes, junto con el cacique y en su carácter de secretario del Cabildo. Él es, además, quien redacta el inventario y los documentos anexos de los autos¹⁹. El maestro organero Javier Espinosa era el intérprete del Gobierno para las lenguas, moja, canichana, y baure²⁰. El líder de la terrible rebelión independentista de 1810 en Trinidad de Mojos, Pedro Ignacio Muiba, aparentemente era músico²¹, lo mismo que uno de sus asociados próximos, Baltasar Cayuba. A partir de 1789 muchos músicos no se formaban ya en las escuelas locales, sino en la de San Pedro, la capital. El mundo musical de los maestros de capilla no era ya el cerrado ámbito de la pequeña reducción y muchos, como Espinosa, habían adoptado un apellido español; la asimilación de elementos culturales españoles o criollos era de esperar.

En segundo lugar, se puede formular la hipótesis de que la nueva concepción del mundo representada por los funcionarios reales sirvió como detonante para esta transformación. A partir de 1767 entran en escena personajes como Lázaro de Ribera, agente de la Corona cuya mente y cuya acción están dirigidas a lograr que la Provincia o pueblo bajo su administración sea útil al Imperio. La producción es su obsesión y su ideal. Ribera pide ganado

¹⁶ Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 9, XXV.

¹⁷ Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 11, VII.

¹⁸ La Paz, Archivo Jesuítico de San Calixto, MM 1790 - 038.

¹⁹ Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Mojos E-C. Año 1790 n.8.

²⁰ Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Mojos E 1791 N° 5, fol. 130, citado en Restiffo 1997: 5.

²¹ Sobre la sublevación, ver Roca 1992. Muiba aparece listado como músico en La Paz, Archivo Jesuítico, MM 1799 1-2 - 0048.

para las estancias para asegurar la subsistencia de los indios; entonces “todos estarán dedicados a sus trabajos, y no tendrán que alimentarse de la casa, perdiendo el tiempo ... Las labores, y obgetos industriales tomarán incremento: habrá nuevos recursos...” (Ribera 1792: f. 320v). Además, respeta sus capacidades: “[en lo que hace al cultivo] los indios son a mi ver unos verdaderos Físicos...” (Ribera 1792: f. 322), reconoce sus limitaciones artísticas, pero las atribuye a la falta de incentivos:

En todos los pueblos se encuentran buenos Musicos, y en algunos compositores ... No tienen el talento de la imbension, y tal vez sus obras no estarán acabadas con mucho gusto; pero este defecto proviene a mi ver de la ignorancia en el Dibuxo, de no haber visto más Mundo que este retiro, y de no tener grandes modelos que agiten su imaginación. ...para que esta escuela y la de los otros pueblos ... no se atrasen, y se logre el fruto que prometen unos discípulos de tanta habilidad (Ribera 1792: f. 323).

De acuerdo con el programa de gobierno de la Ilustración, Ribera centraliza la enseñanza musical en San Pedro. El gobernador está en estrecho contacto con varios músicos: son sus capataces, sus intérpretes, sus testigos ¿Hemos de extrañarnos que les pida que produzcan música? A su vez, los maestros de capilla tienen, quizás por primera vez, la ocasión de contribuir con algo nuevo, no previsto por los jesuitas, como es el homenaje a los soberanos. Muestran entonces su capacidad como compositores. No creo que el homenaje al Rey y la Reina distantes haya sido concebido por ellos como algo esencialmente distinto a la glorificación de Dios -por cierto la palabra *bioquienu*, que se traduce como “señor” o “amo”, es aplicada a ambos reinos en las composiciones preservadas.

Parecería ser, además, que en el conflicto entre curas y administradores civiles, que tanto dio que hablar en los años del régimen colonial, los caciques se alinearon mayoritariamente con los curas; mientras los maestros de capilla se acercaron a los administradores y al gobernador²². Había, entonces, motivos para complacer a Ribera y, por supuesto, la capacidad y las destrezas técnicas necesarias siempre habían estado. Ignoro si las composiciones para la realeza fueron las primeras. De todas maneras, alejados los jesuitas, los indios se quedaron sin proveedores de composiciones. Salvo una ocasional misa -también para una coronación real- que distribuyó el

²² Así podemos entender episodios como la “traición” de Juan Marassa, cacique canichana, a la rebelión de Pedro Ignacio Muyba en Trinidad, 1810, que derivó en el sangriento aplastamiento de esta.

Gobernador Zamora en 1797²³ por todas las reducciones, y el *Santo Dios* -probablemente un trisagio- repartido en forma análoga en 1808 (Eichmann y Seoane: 66-67) el manantial que surtía a las misiones se había agotado, al tiempo que la condición inestable de la provincia impedía el recopiado regular y sistemático de toda la música vieja. Resultaba necesario, al menos ocasionalmente, “producir música”.

Las nuevas composiciones indígenas no eran música mojeña “química-mente pura”. Como hemos visto, los maestros de capilla se movían entre dos -o varios- mundos. Por ende algunos de los rasgos estilísticos que hemos analizado no son exclusivos de Mojos. Ya hemos indicado que los ritmos, contornos melódicos y esquemas armónicos de los dos *Salve* son hoy característicos del ámbito mestizo andino -resulta imposible saber hasta dónde habían penetrado esos elementos alrededor de 1800. La acentuación aguda de palabras castellanas graves es también hoy patrimonio de la cultura indígena y criolla de una vasta área andina, al menos desde Perú hasta el norte argentino. De manera que al poner por primera vez su estampa en la composición musical, el Mojos indígena se nos presenta como mestizo y parcialmente andino.

Si lo antecedente sugiere que durante el período en el que los jesuitas fundaron y rigieron las reducciones de Mojos no existió una actividad compositiva por parte de los indígenas debemos recordar, sin embargo, que la impronta aborígen, como queda también señalado, marcaba fuertemente la vida musical a través de la práctica de la ejecución. Insistir en la búsqueda de compositores indígenas no significa valorizar la contribución aborígen a la cultura misional, sino someterse a los dictados de la cultura occidental, glorificando al compositor como creador y relegando al intérprete a un papel subordinado como mero transmisor. Significa universalizar lo que Foucault llama la “función autor” utilizada en Occidente para “limitar, excluir y elegir; brevemente, para impedir la libre circulación, libre manipulación, libre composición, de-composición y re-composición de los textos” (Foucault 1979: 145).

No me cabe duda que la contribución única y original de los mojeños, era la manera en que ellos interpretaban las composiciones de raíz europea. Con esos medios profundamente creativos respondían al mensaje religioso y cultural que les proponían los padres jesuitas. Quizás lo característico de la “música misional” deba buscarse precisamente allí, en la intersección entre

²³ Sucre, ANB, MyCh. 14, XIX, fol.173v. “[Loreto] “misa primorosa de nueva composición que mandó regalar a este pueblo el Señor Don Miguel Zamora Gobernador de esta Provincia”.

las prácticas musicales importadas de Europa y su realización por manos y gargantas americanas.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco aquí a las personas e instituciones que me permitieron trabajar y obtener copias de materiales en los archivos de San Ignacio y Exaltación en el Beni, San Calixto en La Paz y el Archivo de Indias en Sevilla; al Coro de San Ignacio de Mojos, y especialmente a José Sátiva y a Avelino Masapaija quienes con paciencia nos acompañaron en el registro completo del Archivo (financiado por un proyecto PID del CONICET); a Gabriel Garrido, a Agustina Meroño y a Eugenia Montalto por las copias de Exaltación, al personal del Archivo de San Calixto, por su buena voluntad para permitirnos el ilimitado acceso al archivo, a Bernardo Illari por las copias del Archivo de Indias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altamirano, Diego Francisco, S. J.

[1712] 1979. *Historia de la Misión de los Mojos* (incluyendo “Breve noticia de las misiones de infieles que tiene la Compañía de Jesús de esta provincia del Perú en las Provincias de Mojos”). Ed. José Vicente Ballivián. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.

Anónimo

1751. Carta al P. Provincial Baltasar de Moncada. Manuscrito. Archivium Romanum Societatis Jesu, Perú 21 a. Publicada en Vargas Ugarte 1963-65: III: 180-83.

Anónimo

1754. Descripción de los Mojos que están a cargo de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Manuscrito. Alcalá, Archivo Jesuítico de la Provincia de Toledo, leg. 3 N^o 7.

Aymerich, Antonio

1767. Carta al Obispo de Santa Cruz, 20/10/67. Manuscrito. Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 1, II.

Bach, Moritz

1843. *Die Jesuiten und ihre Mission Chiquitos in Südamerika*. Ed. y prólogo de Georg Ludwig Kriegk. Leipzig, Mittler.

- Becerra Casanovas, Rogers
1980. *De ayer y hoy. Diccionario del idioma moxeño a través del tiempo*. La Paz, s/e.
- Becerra Casanovas, Rogers
1995. *Canciones y danzas coloniales mojeña* [sic]. Santa Cruz de la Sierra, s/e.
- Block, David
1994. *Mission Culture on the Upper Amazon. Native Tradition, Jesuit Enterprise & Secular Policy in Moxos, 1660-1880*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Cárdenas, Inmaculada
1977. Los festejos en la provincia de Mojos, con motivo de la coronación de Carlos IV. *Anuario de Estudios Americanos* 34: 759-776. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- D'Orbigny, Alcides
1845. *Descripción geográfica, histórica y estadística de Bolivia*. París, Gide y Compañía.
- Eder, Francisco Javier, S.J.
1772 ca. *Brevis Descriptio Missionum Societatis JESU Provinciae Peruanae vulgo Los Moxos*. Manuscrito. Budapest, Biblioteca de la Universidad.
- Eder, Francisco Javier, S.J.
1985. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Trad. y ed. de Josep M. Barnadas. Cochabamba, Historia Boliviana.
- Eguiluz, Diego de, S. J.
[1696] 1884. *Historia de la Misión de Mojos en la República de Bolivia*. Ed. Enrique Torres Saldamando. Lima, Imprenta del Universo de C. Prince.
- Eichmann, Andrés y Carlos Seoane
1997. El Archivo de San Calixto: Informaciones sobre la vida cultural de Mojos (SS. XVIII-XIX). *Data* 7: 59-94.
- Foucault, Michel
1979. What is an author?. En Josué V. Harari (ed.). *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*: 141-60. Ithaca, N.Y., Cornell

University Press. Publicado inicialmente en *Bulletin de la Societé Française de Philosophie* 63 (1969).

Gantier, Bernardo, S.J.

1991. Indios de mojos y jesuitas: orígenes de una cristiandad. Audiencia de Charcas, siglos XVII y XVIII. Tesina de Licenciatura Universidad Pontificia Comillas, Madrid.

Irigoyen, Miguel de, S.J.

1757. Carta al P. Baltasar de Moncada. San Pedro, 22 de Abril de 1757. En Vargas Ugarte 1963-65: III: 186-88.

Lemmon, Alfred E.

1987. *Royal Music of the Moxos. Composiciones músicas que en obsequio de Nuestros Augustos Soberanos hicieron los indios moxos de los pueblos de la Trinidad y San Xavier*. Nueva Orleans, New Orleans Música de Camera.

Marbán, Pedro, S.J.

[1701] 1894. *Arte de la lengua Moxa con su vocabulario y su catecismo*. Leipzig, B.G. Teubner. Facsímil de la edición original de Lima, Imprenta Real.

Nawrot, Piotr, SVD.

2000. *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*. Cochabamba, Editorial Verbo Divino.

Restiffo, Marisa

1997. La triste y desventurada historia de Xavier Espinosa, organero indígena. Trabajo presentado a la XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba.

Ribera, Lázaro de

1790. Cartas al Rey Carlos IV. Manuscritos. Sevilla, Archivo General de Indias, Documentos escogidos 1-167 y 1-168. Otra copia (parcial) en Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 10/V.

Ribera, Lázaro de

1792. Relación que Lázaro de Rivera hace de los actos de su gobierno desde que llegó a Mojos en 1786. Manuscrito. Archivo Nacional de Bolivia, Mojos y Chiquitos 10, XXVIII.

Roca, José Luis

1992. *Mojos en los albores de la independencia boliviana (1810-1811)*. La Paz, Don Bosco.

Sepp, Anton, S.J.

1974. *Jardín de flores paracuairo*. Trad. Werner Hoffmann. Obras, vol. 3. Buenos Aires, EUDEBA.

Vargas Ugarte, Rubén, S.J.

1963-65. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, 4 vols. Burgos, Imprenta de Aldecoa.

Vásquez Machicado, Humberto

1958. Un código cultural del siglo XVIII. *Revista Interamericana de Bibliografía* 8(4): 351-67. Washington.