

Aires: Universidad Nacional del Tucumán e Institución Cultural Argentino-Germánica, 1942-1944), II: 64-65, II: 260, III: 32. Knogler = Julián Knogler, S. J., "Relato sobre el país y la nación de los chiquitos ..." en Werner Hoffmann, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: Fecic, 1979), págs. 119-185; 174.

FUENTES TABLA 2

Para Chiquitos: "Instrumentos de música en Chiquitos según los inventarios de 1767" (cuadro confeccionado por Eckhart Kühne sobre la base de informaciones suministradas por Gerardo Huseby y Leonardo Waisman), en *Las misiones jesuíticas de Bolivia: Martin Schmid, 1694-1772*. Catálogo de la exposición homónima, Santa Cruz de la Sierra, 1996, pág. 66. Para Guaraníes: Francisco Javier Brabo, ed., *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas*. Madrid: M. de Rivadeneyra, 1872. Para Mojos: a) "Inventarios a la expulsión", Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos, 1, I b) "Razón de las existencias ... San Pedro ... 22 de septiembre de 1797", Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 14, XII, fol. 150



Etnocentrismo y utopía: problemas de comprensión cultural y reinterpretación en la música de las misiones jesuíticas del cono sur de américa

M. ESTER GREBE V.Ph.D.
Universidad de Chile

El Dr. Leonardo Waisman, destacado musicólogo de la Universidad de Córdoba, Argentina, nos entrega en su trabajo que comentamos valiosos datos que aluden principalmente a dos aspectos: (1) los músicos indígenas (cantantes e instrumentistas) participantes en las capillas musicales del Cono Sur durante los siglos XVII y XVIII, con especial referencia a las diferencias y semejanzas que se han observado entre ellos en el contexto de las diversas provincias misioneras; y (2) los instrumentos musicales empleados por dichos músicos y la constitución de sus respectivas orquestas. Estos datos se complementan con referencias acerca de las interpretaciones musicales de las capillas en gira y sus rasgos típicos.

Sumado a lo anterior, destacan los juicios valóricos europeos sobre aspectos etnoestéticos de las interpretaciones en las cuales sobresale el "sonido de las voces e instrumentos indígenas". Por tanto, el problema de fondo que se presenta es de índole antropológica y etnoestética, pues alude a fenómenos

que pertenecen a la base cultural de los intérpretes nativos. Dicho problema reside principalmente en los juicios valóricos etnocéntricos* emitidos por los observadores europeos sobre el discurso sonoro vocal e instrumental de los músicos indígenas que respondía a pautas etnoestéticas ajenas a las occidentales.

* *Etnocéntrico: percibir, juzgar e interpretar a culturas diferentes a la nuestra, según nuestras propias categorías valóricas y pautas culturales, concepciones y suposiciones.*

Entre los siglos XVI y XVIII, tanto los españoles como también los diversos visitantes europeos generaron recurrentemente criterios etnocéntricos cuyas ópticas y testimonios proyectaban "una imagen del indígena construida *desde fuera*" (Grebe 1998: 20). Durante el siglo XIX, dichos criterios etnocéntricos fueron integrados tanto al darwinismo social de Herbert Spencer (1882) como también al primer paradigma antropológico británico del evolucionismo unilineal que proponía una división tripartita de la historia del hombre en salvajismo, barbarie y civilización. Los criterios que sustentaban dichas etapas respondían principalmente "a una noción de progreso creciente aplicada a su tecnología y cultura material" (*loc. cit.*). No obstante, sus conceptos etnocéntricos fueron proyectados también sobre las expresiones culturales inmateriales de los indígenas, incluyendo a las artísticas.

En suma, a lo largo de la conquista y colonia este modelo evolucionista "enmarcó etnocéntricamente el status sociocultural de aquellos pueblos indígenas categorizados como salvajes y bárbaros" (*loc. cit.*)...Se sostenía que "el indígena era menos que un hombre tal como lo conocemos", con una cultura retardada y una inteligencia detenida (cf. Wilbert 1976: 3).

Sin embargo, según Waisman (*Resonancias*, 4: 51) "los testigos europeos de la música en las misiones jesuíticas en los siglos XVII y XVIII registran invariablemente su admiración por la perfección con la que estos indígenas poco antes salidos de un estado de "salvajismo", pueden imitar las artes "civilizadas". Se maravillan con la construcción de instrumentos musicales, sus interpretaciones polifónicas, su destreza interpretativa con violines y arpas, su capacidad para leer y escribir música -"habilidad intelectual que para muchos estaba más allá de las posibilidades de indígenas considerados como poco más que animales"- . Pero, aún cuando superan a los europeos en su facilidad de aprendizaje y perfeccionamiento, no sirven para componer música. Ello se debe a que carecen de "ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito". Aún cuando "cantan bastante bien y sin desafinar, sus voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, tal vez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos" (*loc. cit.*).

Para la interpretación de las danzas de *Corpus*, se solía elegir aquellos indiecitos de tez más blanca, a quienes se procedía a "europeizar" mediante disfraces (*loc. cit.*). No obstante, la música misional correspondía a una "cultura misional" híbrida, producto del extenso trabajo conjunto de misioneros

e indígenas. El estilo vocal se caracterizaba por su serenidad, devoción y modestia. Waisman resume sus rasgos fundamentales: "Inmóviles y solemnes, fija la vista en el infinito, sin alterar la inmutable expresión de sus rostros y sin la menor afectación, tensos los músculos del cuello y relajado el resto del cuerpo, cantan con voces agudas, nasales, estridentes, en un perpetuo *forte* sin matices. Su sentido del ritmo y la métrica es distinto del europeo: falta tanto la regularidad mecánica del pulso como el *rubato* que juega con ella. Su concepción de la melodía incluye una abundante dosis de *glissandi* y adornos pre- o postpuestos a las notas en configuraciones que no encontramos en ningún tratado de ornamentación barroco" (*Resonancias*, 4:52-53)

El estilo instrumental de las misiones se caracterizaba por su hibridismo y heterogeneidad, predominando en él la coexistencia de instrumentos autóctonos y europeos. Entre los primeros se adaptó el bajo de una familia de trompetas múltiples, denominado *bajón o bajún*, el cual se utilizaba para la interpretación del bajo continuo. Según Moritz Bach, durante el siglo XIX, en Chiquitos aún perduraban orquestas mixtas integradas por flautas traverseras de bambúes, instrumentos de caparazón de armadillo, matracas, dos docenas de tambores, trompetas, trompas, triángulos, carillón, violines, contrabajos, oboes, clarinetes y flautas, dos arpas y órgano (*Resonancias*, 4: 53). Según el comentario etnocéntrico de Bach, esta "monstruosa orquesta" chiquitana producía una "sensación de algo ultraterreno, o más bien subterráneo" (*loc. cit.*). Por su parte, los guaraníes utilizaron -al menos hasta fines del siglo XVII- abundantes instrumentos musicales autóctonos, destacándose tanto las bocinas y cuernos como también los cornos americanos, pífanos y chirimías (*loc. cit.*).

En consecuencia, la interpretación de la música de las antiguas misiones jesuíticas se enfrenta a diversos problemas difíciles de resolver. Se presentan al menos tres alternativas posibles. Ellas son:

- (1) La adaptación de las versiones musicales posibles ajustadas a los cánones del barroco europeo.
- (2) La reconstitución del estilo musical original del barroco americano, intentando reproducir su estilo original en el contexto de su base etnoestética propia.
- (3) La búsqueda experimental de nuevos recursos y soluciones interpretativas que correspondan a problemas etnoestéticos y socioculturales pertinentes, permitiendo una aproximación más ajustada al ethos de la cultura misional.

Obviamente las alternativas (2) y (3) son complementarias. No obstante, por el hecho de no disponerse de fuentes -registros sonoros originales-, se requeriría, como paso previo, el desarrollo de un proceso de investigación interdisciplinario -tanto antropológico cultural y etnohistórico como también etnoestético, musicológico y etnomusicológico- sustentado en la documentación disponible. Sin embargo, debido a que los músicos actuales

no poseen una formación interdisciplinaria amplia y cabal -condición necesaria que permitiría el desarrollo de las alternativas (2) y (3)-, se suele marcar preferencias por la alternativa (1) debido a que presenta exigencias menores. Además, el público receptor del repertorio habitual de "música antigua" posee una experiencia auditiva que permite apreciar mejor versiones afines al barroco europeo.

Siempre que las alternativas (2) y (3) se basen en una investigación interdisciplinaria cabal y responsable de fuentes coloniales, sería posible generar interpretaciones experimentales respetuosas que no colinden con una mera caricatura o parodia. Obviamente, para lograr este fin se requeriría, además, efectuar un diagnóstico acerca de la preparación, receptividad y comprensión tanto de los intérpretes especializados como también de su público receptor habitual. Dicho diagnóstico permitiría orientar adecuadamente la preparación etnoestética tanto de los intérpretes actuales como también de su público habitual. En este marco de referencia, sería interesante además propender a interpretaciones paralelas de versiones correspondientes a las alternativas (1) y (2), precedidas por comentarios interdisciplinarios y sucedidas por un debate entre los profesionales responsables y el público receptor.

No obstante, en relación a estas reflexiones y proposiciones es oportuno recordar que la historia de la cultura de Occidente revela y comprueba que, con el fin de hacer revivir fenómenos culturales del pasado, cada intento por generar un *renacimiento* no ha logrado sus propósitos ideales originales en forma cabal. Más bien, mediante cada "renacer" se han logrado nuevas lecturas, proyecciones, recreaciones y/o reinterpretaciones de fenómenos del pasado transplantados a épocas posteriores del devenir histórico-cultural. De este modo, en cada "renacimiento" parecería haberse intentado la reactualización de una utopía.

Referencias:

Grebe Vicuña, M. Ester. 1998. *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago, Pewén.

Waisman, Leonardo. 1999. " 'Sus voces no son tan puras como las nuestras': La ejecución de la música de las misiones". *Resonancias*, 4, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Wilbert, Johannes. 1976. "Introduction". En *Enculturation in Latin America: an anthology*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, pp. 1-127.

