

Música Misional y Estructura Ideológica en Chiquitos (Bolivia)

por
Leonardo Waisman

El presente trabajo intenta aplicar a un repertorio usado en las misiones jesuíticas de Chiquitos algunos de los conceptos elaborados por el autor en anteriores trabajos, referidos a los presupuestos y a la factibilidad de una lectura ideológica de un estilo musical¹. Por tratarse de una suerte de ejercicio metodológico, el autor ha tratado de prescindir de toda toma de posición ante los polémicos procesos históricos a los que se hace referencia.

Definiciones y procedimientos

Por "ideología" entendemos —siguiendo a autores como Eliseo Verón²— no un sistema de ideas explícito, con juicios de valor y programas de acción, sino una matriz mental en donde se definen las oposiciones, se presentan y se resuelven los conflictos, un modo de entender los procesos de la realidad circundante. La ideología es para nosotros una estructura dinámica, de categorías muy flexibles, que conduce al portador a comprender los procesos sociales (y también los naturales) de ciertas maneras y no de otras. Verón sugiere la analogía con una computadora: el sistema ideológico es comparable al programa, las proposiciones (opiniones) ideológicas, análogas al "output"³.

Las ideologías no tienen existencia propia: residen en las *manifestaciones ideológicas* y sólo actúan a través de ellas. Estas son las pautas culturales que rigen la vida de una sociedad y los productos que de ella emanan: en la manera de asociarse, de vestirse, de hacer ciencia, de enseñar y de aprender de un grupo social reside y se manifiesta su ideología. Decimos que reside, y no que se refleja, pues es importante no considerar a la ideología como un ente que precede lógicamente a sus manifestaciones, y menos aún qué las determina; no hay una relación de causa y efecto, sino de identidad. La ideología es una

¹Leonardo J. Waisman, "Ideología y música, algunas aproximaciones", en *Summarios* 117-118 (1987): 30-34; *id.*, "Música, sociedad, ideología: el madrigal en Venecia y Ferrara a mediados del siglo XVI", *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1986* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1988, pp. 75-93); *id.* "Folklore comercial e ideología: una aproximación" (Simposio sobre "Música y sociedad en América", organizado por la Asociación Argentina de Musicología y el Consejo Argentino de la Música, Buenos Aires 1988); *id.*, "¿Musicologías?" (Simposio "¿Es posible la unidad teórica de la Musicología?", en la III Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires, 1989), *Revista Musical Chilena* 43 (1989): 15-25. En lo que sigue resumimos algunos de los aspectos metodológicos tratados en esos estudios.

²Eliseo Verón, ed., *El proceso ideológico* (Buenos Aires, 1973). Dentro de esta colección de artículos de diversos autores, véase especialmente el artículo del editor, "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestaciones ideológicas", pp. 251-92.

³Verón, "Condiciones de producción", p. 253.

construcción mental que podemos abstraer de sus manifestaciones, no una máquina productora de manifestaciones ideológicas.

Así definido, se asemeja el concepto de ideología al de estilo en las artes, pues también éste es una configuración de pautas, flexibles pero limitativas, que actúan en complejas combinaciones de categorías para encauzar el pensamiento artístico por ciertos carriles, dificultando el acceso a otros. Las convenciones de un estilo artístico son análogas a los procesos de razonamiento o explicación ideológicamente condicionados.

Esta relación va más allá de la mera analogía: ya que es evidente que los artistas son portadores (y modificadores) de ideología, es claro que los estilos artísticos son manifestaciones ideológicas. Y son manifestaciones ideológicas extraordinariamente transparentes, puesto que, como acabamos de anotar, su modo de operar es similar al de las ideologías. Es por esto que abogamos por una lectura ideológica de los estilos artísticos, es decir, por un examen estilístico que permita descubrir y describir los modos de pensamiento artístico para arribar a los modos de pensamiento *tout court*.

Ahora bien, este estudio debe dirigirse a la estructura profunda de los estilos, descartando muchos elementos anecdóticos, accidentales, de tono emocional, o referidos a temas de la realidad que se quieren retratar a través de la obra de arte. Todos ellos deben ser descartados porque están demasiado sujetos al control consciente del artista o porque son de una naturaleza tal que dificulta su integración dentro de una estructura abstracta. Sólo las convenciones indiscutidas, los procedimientos estructurales básicos, las maneras de "hacer arte" de un grupo social son manifestaciones ideológicas transparentes. Y es en la música donde la tradición analítica se ha enfocado sobre lo estructural desde hace más tiempo y con mayor bagaje de herramientas. Aunque existe una tradición paralela de exégesis poética, buena parte de los críticos musicales (por lo menos desde Heinrich Glarean⁴ en el siglo XVI) han intentado describir las músicas a través del examen técnico de su estructura.

Por todo esto consideramos posible una lectura ideológica de la música. Ella exige algunos resguardos metodológicos:

—Trabajar con un repertorio de cierta amplitud (para descartar lo accidental), pero manejable (para evitar la generalización excesiva).

—Elegir un repertorio homogéneo por estilo, por época, por origen social y por destino social (una ideología es atributo de un grupo o clase social, rara vez de toda una sociedad).

—Enfocar el estudio sobre los aspectos estilísticos fácilmente incorporables en una imagen estructural (fundamentalmente morfología y textura). No se niega la importancia ideológica de otros aspectos, pero deben ser cuidadosamente separados de los estructurales, por lo menos en una primera etapa.

—La imagen estructural puede ser visual, pero dado el carácter dinámico de los procesos representados, suele ser más fácilmente presentada por medio

⁴Henricus Glareanus, *Dodecachordon* (Basilea, 1548).

de una descripción verbal. Para este fin he encontrado útil el empleo y adaptación de parte de la terminología propuesta por Greimas⁵.

—Después de alcanzada una representación estructural del estilo musical, se debe evitar establecer relaciones puntuales con otras manifestaciones ideológicas por analogías de aspectos aislados de la estructura: la conexión se debe establecer siempre en base a la ideología general que da origen a las diversas manifestaciones, ya que una mera semejanza, aún siendo estructural, podría ser casual. Es la configuración *total* de la imagen del estilo lo que representa a la ideología que la música manifiesta.

Un estudio de las circunstancias histórico-sociales en las que se desarrolló el repertorio estudiado, combinado con un atento examen de diversas manifestaciones ideológicas (estilos en las diversas artes, organización política, pautas culturales de diversa índole) nos permitirá comprobar la validez de nuestra construcción, y establecer conexiones valederas entre distintas áreas⁶.

—Debemos tener en cuenta que la imagen estructural de un estilo (a diferencia de programas o declaraciones ideológicas explícitas) no es capaz de "mentir": al no ser producto de una elaboración consciente por parte de los compositores, debe reflejar sus verdaderos modos de pensamiento, aun cuando éstos estén en conflicto con sus opiniones documentadas. Si hay un conflicto entre éstas y nuestras conclusiones, sólo hay dos posibilidades: o hemos cometido un error al construir la imagen, o las afirmaciones de los productores de esa música son, a nivel profundo, falsas.

Génesis y uso del repertorio musical

El repertorio estudiado se conserva en el Archivo Musical de Chiquitos⁷. Se trata del núcleo central de la música utilizada para el culto mariano, estudiado por mí en anteriores trabajos⁸. Este comprende antifonas marianas, himnos,

⁵A.J. Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, traducción de Alfredo de la Fuente, Biblioteca Románica Hispánica III, 27 (Madrid: Editorial Gredos), 1976.

⁶Llegados a este punto, es oportuno reconocer que nuestra concepción de "ideología" no es de naturaleza muy diferente a las tradicionales ideas de "mentalidad" o "Weltanschauung", a través de las cuales los historiadores de la cultura han relacionado entre sí fenómenos análogos en distintas manifestaciones humanas. Creemos que el valor de nuestro trabajo reside en,

1) establecer un procedimiento que reduce la herramienta de trabajo a una estructura abstracta, despojada de elementos referenciales, anecdóticos, o específicos de cada manifestación, que pueden distorsionar el proceso y volverlo más susceptible de ser influido por los valores culturales propios del investigador, y

2) proveer una explicación (coherente con las pautas de trabajo) acerca de cómo funciona la interacción entre las condicionantes sociales y los productos individuales en diversas áreas culturales.

⁷Un informe sobre este archivo, formado y preservado de la destrucción por el Arquitecto Hans Roth, fue presentado por Bernardo Illari y Leonardo Waisman en las Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1989.

⁸Leonardo J. Waisman, "Los Salve Regina del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio", iv Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología y v Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1990; *id.*, "Catálogo razonado del repertorio mariano del Archivo Musical de Chiquitos", inédito; *id.*, ¡Viva María!: "La música

letanías, secuencias (*Stabat Mater*), y una serie de *Ave Marias*, simples o glosados, llamados en las fuentes "ofertorios".

Este grupo de obras se incorporó a la vida musical de las misiones de Chiquitos entre 1730 y mediados de siglo, por mano de dos sacerdotes, Martin Schmid y Johannes Messner. Es posible que uno de ellos o ambos hayan compuesto la mayoría de las obras; en todo caso, se trata probablemente de composiciones locales⁹, que los misioneros complementaban con obras escritas por jesuitas de la provincia de Paraguay, como Zipoli¹⁰, y otras "de los mejores maestros de Europa"¹¹. El uso de esta música era cotidiano: dos veces al día se reunía todo el pueblo en la iglesia para escuchar la doctrina y entonar diversos cánticos litúrgicos, entre los cuales deben haber ocupado un lugar prominente los que aquí nos ocupan. Figuraban estos cantos también en ceremonias al pie de la cruz situada en la plaza central, y en procesiones diversas. Los niños y niñas no estaban excluidos; antes bien eran protagonistas principalísimos en el ritual y en el canto. Suponemos que la participación de todo el pueblo se reducía a canciones monofónicas (quizás basadas en melodías populares europeas, como las que algunos misioneros parecen haber enseñado a los guaraníes)¹². Las obras de nuestro repertorio, si bien simples, requerían seguramente la intervención de los músicos entrenados por Schmid y Messner en la teoría musical europea, en el canto y en la ejecución instrumental.

Por ser este repertorio bastante homogéneo obra de unos pocos hombres, los que además eran responsables de la organización y dirección de todos los asuntos de la sociedad en la que la música se insertaba, y por ser esta música específicamente compuesta o compilada para ser ejecutada en este medio, su estudio deberá sernos útil para desentrañar la estructura ideológica de estos líderes. Querremos saber cómo concebían estos jesuitas su labor, sus indios, sus pueblos; como entendían el funcionamiento de estas nuevas sociedades —cuál era su imagen de las reducciones, más allá de las teorías político-sociales y de su celo religioso.

Descripción de la música

Para enfocar nuestro estudio más precisamente sobre lo que nos interesa,

para la Virgen en las misiones de Chiquitos", vi Jornadas Argentinas de Musicología y Quinta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1991.

⁹Waisman, ¡Viva María!, pp. 4, 6, 10.

¹⁰Julian Knogler, S.J., "Bericht von West-Indien über das Land und die Nation deren Schiquiten und derselbern Misionen", ed. por Jürgen Riester, *Archivum Historicum Societatis Jesu*, 39 (Roma 1970): 268-345. Traducción castellana de Werner Hoffmann: "Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del Sud y las misiones en su territorio", en su *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*, Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979, pp. 121-85.

¹¹José Manuel Peramás, S.J., *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faenza, 1793), p. 190.

¹²Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, ed. Werner Hoffmann (Buenos Aires: Eudeba 1971), p. 203.

excluiremos de la muestra a aquellas composiciones atribuidas (segura o probablemente) a autores extraños a las reducciones de Chiquitos (ver lista de obras en Apéndice).

Las obras de este grupo poseen un estilo suave, agradable, sin complicaciones técnicas ni compositivas. Coro a tres, cuatro o (en un caso) a cinco voces, uno o dos violines y bajo continuo constituyen el orgánico característico, si bien algunas obras (*Ave maris stella* (III), *Estos los favores son*) están escritas para una sola voz con acompañamiento de violines y continuo. En la mayoría de las piezas el coro alterna los pasajes en *tutti* con dúos, tríos, o solos. Éstos nunca requieren una técnica vocal desarrollada, ni parecen exigir la expresividad de la voz solista, las distintas combinaciones de voces sólo sirven para variar agradablemente la sonoridad, o para contrastar secciones, oponer unos cantantes a otros, o realzar las posibilidades individuales de un ejecutante. La textura es en general homofónica, con algunos atisbos —casi a manera de adornos— de contrapunto imitativo con sujetos de imitación cortos y fáciles de tratar. En muchas de estas obras la conducción de voces es, desde la perspectiva tradicional, desmañada y llena de errores. A menudo tenemos la impresión de que la idea básica es heterofónica, no polifónica; existe una sola melodía, y las diferencias entre las voces se entienden como variaciones (adornos, trasportes, pequeñas variantes rítmicas o melódicas). Las octavas paralelas y duplicaciones de voces son más la regla que la excepción, y esto no sólo en la escritura a cinco voces, sino hasta en texturas a 2 y a 3. Las partes saltan libremente de función: aquí la contralto marcha al unísono con la soprano, más allá es el tenor el que hace lo mismo; un poco más allá contralto, tenor y violín ejecutan la misma melodía y sólo el soprano tiene una parte diferente (ver ejemplo 1).

Las partes de violín son de fácil ejecución y poca diversidad de figuración. Mientras canta el coro, a menudo se limitan a duplicar algunas de las voces, saltando libremente de una a otra; otras veces marchan a la octava con el bajo continuo, y en algunas ocasiones dibujan arpeggios sobre las armonías del coro.

Unos pocos melismas de cierta agilidad, bien dosificados y más tectónicos que ornamentales, alcanzan para aliviar la monotonía de una declamación silábica predominante, sin requerir del coro más esfuerzos de los que podía afrontar con comodidad. Las frases se articulan cada dos, tres, o cuatro compases, en arcos de contorno suave, registro estrecho e intervalos pequeños. La armonía es sumamente simple, con una abrumadora mayoría de acordes en I, IV y V grados, predominio de la fundamental en el bajo, y esquemas tonales elementales: principios, centros y finales en tónica, con algunos otros pasajes en el relativo menor u otra tonalidad muy cercana. Estos sirven en varias ocasiones para dar el efecto apropiado a determinadas frases del texto con connotaciones emotivas. La disonancia aparece poco y sólo en forma casual, sin tratamiento especial de preparación ni resolución. Hay una serie de *topoi* que se reiteran en estas obras: a) melodías que alternan el 5º grado con un ascenso por el 1º, 2º y 3º grados; b) cortas células con rápida alternancia I - IV - I; c) dúos en terceras paralelas que reiteran o secuencian un motivo (ver ejemplo 2). También es frecuente el retorno del material musical del comienzo en el curso de la

composición (a menudo cerca del final), y la recurrencia de otras ideas melódicas, sin llegar nunca a constituir un todo claramente estructurado. Los finales jamás son enfáticos. Las secciones que componen cada obra están en general claramente definidos por cadencias, dobles barras, cambios de compás o de textura, pero no se producen contrastes fuertes entre ellas. Una de las piezas más sólidamente estructuradas es la *Salve* IV¹³. Se desenvuelve como una especie de rondó:

TEXTO	Salve	Ad te clamamus	Eia ergo	Et Jesus	Nobis	O clemens
SECCIÓN	a-b-a	c - c - d	a-b'-a"	e	c'	a-b-a'-b-a'
ARMONÍA	I-----	vi ii vi	I-----	V-----	vi-mod.	I-----

La estructura del estilo musical

¿Qué imagen estructural se puede abstraer de la descripción precedente? Una estructura en la que los actantes (las voces) evolucionan sin contrastes y sin sobresaltos, sin conflictos manifiestos y sin personalidad definida. Apenas si se puede reconocer sutiles diferencias de naturaleza entre dos voces que en muchos otros estilos aparecen como polos opuestos, como el bajo y el violín. Cada voz cumple un rol en el flujo musical en el que todas están inmersas, pero ese rol es fácilmente intercambiable: cualquier otra voz lo puede reforzar o reemplazar. Si alguna voz o grupo de voces se separan de las demás, sólo es para "hacerse cargo" temporariamente de llevar adelante la música; no para diferenciarse, destacarse, oponerse, o apoyarse en las demás.

La dimensión temporal aparece con una direccionalidad poco marcada, poco evidente, pero en última instancia inflexible. No existen grandes tensiones; no aparecen conflictos que demanden una solución determinada y que se intensifiquen gradualmente hasta que no se pueda ya evadir la resolución. Armónica, melódica y rítmicamente las obras parecen evolucionar sin esforzarse por alcanzar una meta, sin luchar contra ninguna coerción externa ni ningún conflicto interno. Sin embargo, hay dirección en la pequeña escala: la atracción de la tónica es tan omnicompreensiva que no necesita manifestarse como fuerza, puesto que casi no hay otras fuerzas que se le opongan. Cada breve sección, cada ínfima frase se desvía mínimamente de ella, para volver a caer inmediatamente en ella. Es un transcurrir que ni tiende a una meta final a la que llega impulsado por distintas fuerzas, ni es totalmente estático: los ciclos tensión-distensión son de poca intensidad, de corta duración y de efectos no acumulativos. El trayecto tampoco es circular: las recurrencias de material a lo largo de cada obra aparecen más como elementos comunes que reencontramos a lo largo del camino, que como "reexposiciones" que representen una vuelta a la condición inicial después de un temporario alejamiento. (Esto aparece más claramente si consideramos que muchas de estas ideas musicales —como los *topoi* arriba citados— son comunes a todo el grupo de obras.)

¹³Catálogo am10: Número de inventario 120.

El programa socio-político

Aunque nuestra hipótesis de trabajo indique la deducción de la estructura ideológica a partir del análisis estilístico de la música, no será inútil, sin embargo, pasar someramente revista a algunos conceptos de filosofía social frecuentemente asociados a los emprendimientos misioneros de los jesuitas. La literatura en este campo es demasiado vasta para ser repasada en su totalidad, ni siquiera en un apretado resumen, por su directa relación con las incógnitas que intentamos develar, nos interesan algunas aproximaciones al tema en las que se vincula la organización de las reducciones con utopías de distintos autores. En el mismo libro en que relata las biografías de los PP. Schmid y Messner, otro jesuita de la Provincia Paracuaria, José Manuel Peramás realiza una sistemática y detallada comparación entre las reducciones jesuíticas del Paraguay y la *República* de Platón¹⁴. No han faltado los historiadores posteriores que destaquen las estrechas analogías entre los emprendimientos americanos y los programas de Tomás Moro y otros utopistas europeos¹⁵. Entre ellos debemos destacar, por su minuciosidad y por su clara concepción, la vieja obra de Gothein¹⁶, en la que se pone de manifiesto las notables semejanzas y la probable vinculación histórica entre las reducciones jesuíticas y *La Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella.

Gothein destaca el aspecto programático de los asentamientos americanos encarados por los jesuitas: además de propagar la fe cristiana, la Compañía pretendía establecer en un nuevo mundo una nueva sociedad, más justa y más apta para el mantenimiento de los preceptos morales cristianos. Allí el trabajo humano sería considerado dignificador y no degradante; allí el Estado existiría para promover el bienestar de los súbditos; allí el manejo de los asuntos públicos y la guía espiritual de las almas estarían en las mismas manos, las manos de los sacerdotes.

Otros autores, comenzando por Muratori en el siglo XVIII¹⁷, han visto en las reducciones una tentativa de retornar a la primitiva comunidad de los primeros cristianos. La historiografía más reciente ha reaccionado contra estas interpretaciones idealistas, enfocando su atención en las condiciones económicas, políticas y sociales dentro de las cuales se desarrolló el sistema de las misiones. Mörner nos hace ver los efectos de las relaciones, a menudo conflictivas, entre jesuitas y encomenderos, jesuitas y jerarquía eclesiástica, jesuitas y gobierno

¹⁴José Manuel Peramás, S.J., *La República de Platón y los Guaraníes*, traducción castellana y notas de Juan Cortés del Pino, prólogo del P. Guillermo Furlong (Buenos Aires: Emeccé, 1946).

¹⁵Silvio Zavala, *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España* (México: El Colegio Nacional, 1950); Ramón Gutiérrez, "Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos", *Summarios* 100-101: *Latinoamérica, utopías y mitos* (1986): 9-17.

¹⁶Eberhard Gothein, *Lo stato cristiano-sociale dei gesuiti nel Paraguay*, traducción de G. Sanna; editado como apéndice de id., *L'età della controriforma* (Venecia: La nuova Italia, 1928). Título del original alemán: *Die Gegenreformationstaats der Jesuiten in Paraguay*.

¹⁷Ludovico Muratori, *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay* (Venecia, 1743); traducciones contemporáneas a varios idiomas.

colonial, jesuitas y la casa reinante¹⁸. Storni y Meliá ponen el acento sobre las necesidades prácticas y las coordinadas histórico-sociales (enfaticando Meliá las características culturales de la etnia guaraní) como condicionantes y hasta determinantes de las estructuras organizativas adoptadas por los misioneros¹⁹. Nada de esto, sin embargo, invalida la predisposición de los representantes de la Compañía por establecer un orden de cosas en el que se reflejaran los valores culturales expuestos por los utopistas europeos²⁰. Sólo la interacción entre una utopía preexistente y un medio favorable para su realización pudo permitir a los jesuitas (de cuyo etnocentrismo han quedado innumerables pruebas) el adoptar algunas pautas culturales indígenas opuestas a las prácticas corrientes en Europa.

Las misiones jesuíticas de Chiquitos

Fundadas a partir de 1692 (San Javier), las reducciones jesuíticas en la zona de Chiquitos llegaban al tiempo de la expulsión al número de diez, con una población total de más de veinte mil indios y unos veinte sacerdotes²¹. La ubicación del territorio (en el noreste de la actual Bolivia), aislado de los asentamientos europeos y alejado de las zonas de conflicto fronterizo entre España y Portugal, permitió a los jesuitas la concreción de sus planes en un periodo de sólo setenta y cinco años.

El territorio estaba poblado por diversas tribus o "parcialidades", algunas de ellas agricultoras, la mayoría cazadoras y recolectoras, que hablaban muchos idiomas diferentes y que a menudo guerreaban entre sí. El sacerdote reunía a miembros de varias de estas naciones en un pueblo, los adoctrinaba, y los habituaba a vivir sedentariamente y a adoptar buena parte de la cultura europea.

El pueblo donde se asentaban estaba construido alrededor de la plaza principal, flanqueada por un costado por la iglesia y sus dependencias, por los

¹⁸Magnus Mörner. *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Rto de la Plata* (Buenos Aires: Paidós, 1968). Traducción revisada de *The Political and Economic Activities of the Jesuits in the La Plata Region* (Estocolmo, 1953).

¹⁹Hugo Storni, S.J., "Annotazioni sull'origine delle riduzioni del Paraguay", presentado al Congreso "Domenico Zipoli - Itinerari iberoamericani della musica italiana del settecento", Prato 1988; Bartomeu Meliá, *El guaraní conquistado y reducido*. Ensayos de etnohistoria. Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 5 (Asunción: CEADUC Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1986). Ver también Alberto Armani, *Città di Dio e città del Sole: Lo "stato" jesuita del Guaraní (1609-1768)*. La cultura, vol. 11 (Roma: Edizioni Studium, 1977).

²⁰La extensa crítica de Storni (*Annotazioni*, pp. 4-5) a Gothein, basada en la refutación de la conexión histórica entre Campanella, los padres Cataldini y Masetta, y la Corona hispánica (argumento que, por otra parte, no puedo encontrar en el texto de Gothein), no va al punto esencial que deseaba establecer el historiador alemán: que "los proyectos (de los jesuitas) tenían la misma raíz que los de Campanella" (Gothein, *Lo stato dei gesuiti*, p. 213).

²¹Una síntesis de la información disponible acerca de las misiones entre los Chiquitos, con la bibliografía correspondiente, se encuentra en Werner Hoffman, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979).

otros tres por las viviendas. Estas estaban agrupadas en tiras (no muy diferentes de las casas comunales de las culturas precolombinas), agrupadas por "parcialidades"²².

Cada población era una especie de *polis*, en la que se elegían anualmente por votación las autoridades que fijaban las Leyes de Indias (corregidor, teniente, alférez), pero que en todo lo importante se sometía a la guía del Padre, considerado como un protector casi divino. Este a su vez cuidaba de que muchos de estos cargos fueran ejercidos por miembros de la "aristocracia" tradicional de cada una de las "parcialidades", los caciques, quienes sólo se diferenciaban del resto del pueblo por las funciones asignadas, por su autoridad como comandantes en tiempo de guerra, y por atributos de mando tales como algunos pocos adornos en el vestuario y un bastón simbólico. No tenían más posesiones que sus paisanos. Las distintas reducciones funcionaban como una estrecha confederación, ayudándose mutuamente en caso de necesidad económica, técnica o bélica, y comerciando entre sí por medio del trueque, pues existía una incipiente especialización en algunas actividades productivas, localizadas de preferencia en uno u otro pueblo. La disciplina social era mantenida con la ayuda de castigos corporales a los infractores, y, como pena máxima, el destierro.

La reducción era también, en lo económico, una empresa productora y una especie de cooperativa de consumo. Bajo la guía de los Padres, quienes introdujeron algunos artes y oficios europeos, la población labraba los campos de la comunidad, cuidaba el ganado, elaboraba cera de abejas, torneaba cuentas de rosario, trabajaba la madera para construir muebles, aberturas, columnas o instrumentos musicales, fundía y transformaba los metales en herramientas, artefactos y campanas, hilaba, tejía y cosía. La mayor parte de lo producido por esta corporación era destinado al consumo interno, y distribuido gratuitamente a la población, ya que en la zona de las reducciones no existía la moneda o los metales preciosos. Según las fuentes de información de que disponemos (todas jesuíticas), este reparto era absolutamente equitativo. Otra parte de lo producido (fundamentalmente cera y rosarios) era vendido en el Perú, con lo que se obtenían fondos para comprar allí metales inexistentes en Chiquitos y herramientas o artefactos que no se podían fabricar en las reducciones (por ejemplo, tijeras).

Aparte de la economía colectiva, existían las economías familiares, que parecen haber tenido más importancia en las reducciones de Chiquitos que en las de Guaranes²³. Cada familia tenía su campo, con el que debía producir lo necesario para su sustento (la comunidad proveía la carne, y suplementaba las raciones de quienes no habían podido lograr cosechas suficientes); también familiar era la confección de los "tipoy" que constituían el vestuario típico, y diversas otras actividades.

²²Gutiérrez, "Utopías", p. 12.

²³A manera de ejemplo: los chiquitos trabajaban un sólo día semanal en los campos comunes, a diferencia de los guaranes, que empleaban tres. Peramás, *Tredecim virorum*, p. 436.

Aplicación: de la estructura musical a la ideología

¿Cómo se compagina la imagen abstracta del estilo musical con la ideología puesta de manifiesto en la organización de las reducciones? Ambas representan una estructura en la que los actantes (voces en la primera/individuos o grupos sociales en la segunda) carecen de rasgos propios singularizantes: se piensa en una población poco diferenciada, en la que el individuo de marcada personalidad no tiene cabida. Las distinciones entre actantes son sutiles y accidentales: la conducta de cada uno no es producto de características individuales inalienables, sino sólo el resultado de un cierto grado de flexibilidad de criterios. Menos aún aparecen actantes que se destaquen del resto por su jerarquía o por su poder sobre los demás: sólo temporariamente algunos acceden a posiciones de autoridad, la que luego abandonan sin mayor sobresalto. Los actantes cumplen un rol determinado en el grupo, pero su especialización es accidental y puede cambiar en cualquier momento, sin causar disturbios en el actante ni en el conjunto. El carpintero puede ser músico, el sastre alférez; el tenor puede hacer de bajo y el violín doblar a la contralto²⁴.

En una estructura así, los actantes carecen de importancia propia: el énfasis está netamente aplicado al grupo total, a la acción colectiva. El individuo es considerado como parte del todo, no el todo como una agrupación de individuos. No hay una rígida prescripción de pautas de conducta, pero la flexibilidad existente tiene límites muy claros, dados por las evoluciones del conjunto.

La norma, la autoridad, la necesidad, aparecen no como fuerza evidente y coercitiva, sino como una influencia poco aparente, suave, de "buenas maneras", pero que no admite desviaciones. Es como decir: la rebelión es impensable e innecesaria.

Aparecen también dos rasgos característicos de todas las utopías: la ausencia de conflicto y la no creencia en el progreso en el tiempo. Los actantes no chocan entre sí, pues ninguno pretende usurpar los derechos de otros ni transgredir las normas de la autoridad. Los intereses (tendencias) de cada uno coinciden con los de cada uno de los otros y con los del conjunto. Así como no hay disonancias entre dos voces que planteen una tensión de necesaria resolución, no hay disarmonías entre los moradores de una reducción, excepto casuales roces que desaparecen sin dejar rastros. El tiempo no es totalmente estático, pero tampoco es considerado como un vector en el que se desarrolle un progreso hacia una meta final: hay procesos de corto alcance, no idénticos pero sí parecidos, pequeños ciclos en los que muchas veces vuelven a aparecer los mismos eventos bajo distintas formas, pero que no se acumulan para formar

²⁴Es claro que necesidades prácticas llevaban a una mayor identificación del individuo con la función (el caso de los músicos adiestrados por Schmid y Messner). Este es un claro aspecto en el que la estructura no condice totalmente con la realidad, pero por definición, *debe* coincidir con la ideología de los misioneros. Si nuestra construcción es correcta, ellos deben haber pensado en términos de intercambiabilidad de oficios, aunque hayan debido adaptarse a cierto grado de especialización. Por otra parte, lo que sabemos sobre la extraordinaria variedad de habilidades de Schmid en distintos campos, nos predispone a creer que esto era así.

parte de un diseño general direccional. El flujo del tiempo se detiene (termina la obra) en un momento adecuado pero no necesario.

Quizás sea necesario recordar, para terminar esta exposición, el carácter que revisten sus conclusiones: No se trata de datos aplicables a la realidad histórica de las reducciones, ni mucho menos de nuestro juicio sobre ellas, sino de las estructuras mentales que canalizaban las acciones y decisiones de los misioneros. Es evidente que la estructura social descrita en los párrafos que anteceden es ideal e idílica. No podemos dudar de que los pueblos de Chiquitos eran diariamente escena de conflictos (tenemos datos documentales sobre fuertes resistencias a la aculturación en los pueblos de Guaranés y dramáticos conflictos con el mundo exterior). La misma existencia de castigos, aun cuando fueran leves para las costumbres europeas de la época, demuestra que la autoridad de los Padres, la religión y los caciques no era omnipotente.

Una sociedad sin conflictos es una sociedad sin vida, y las reducciones de Chiquitos dieron abundantes pruebas de su vitalidad, en época jesuítica y en su persistencia durante los doscientos años posteriores a la expulsión.

Pero esa estructura ideal que nos representa la música se adecúa perfectamente a los relatos escritos por misioneros como Schmid durante su estadía en el territorio²⁵ o como Knogler o Peramás con posterioridad a su expulsión²⁶. Allí aparece el cuadro utópico, idílico en todo su modesto esplendor. Al encontrar esa misma imagen en la música, verificamos su efectiva operatividad en las mentes. Si una ideología es, como dice Verón, un mecanismo para producir mensajes²⁷, no cabe duda de que esta música es el mensaje generado por una ideología utópica. La influencia del medio puede haber sugerido gran parte de las características adoptadas para las reducciones, pero la construcción de un mundo ideal, justo, y fuera del tiempo común era un proyecto previo, seguramente influido por las utopías europeas. En resumen, lo que creemos haber logrado es verificar, a través del repertorio musical, la sinceridad de estos hombres. En una época en que la animadversión hacia la compañía campeaba por doquier, sus alegatos en defensa de la labor cumplida no eran deformaciones de la realidad, sino expresión de lo que ellos percibían como real. Dejando ahora de lado la búsqueda de la objetividad científica, y sin olvidar la indispensable crítica a los fundamentos etnocéntricos de la colonización jesuítica, es imposible no quedar admirado ante la magnitud de la empresa, y la devoción y fortaleza de los misioneros que dedicaron su vida a la realización de un ideal.

*Collegium, Centro de Educación e Investigaciones Musicales
Córdoba, República Argentina*

²⁵Cartas de Martin Schmid a sus amigos y familiares, conservadas en el archivo familiar en Baar, Cantón Zug, Suiza. Varias de ellas editadas por Werner Hoffman como apéndice a su *Vida y obra del Padre Martin Schmid, S.J. (1694-1772)* (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1981). También entra en esta categoría José Cardiel, S.J., *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)*, publicada por el P. Guillermo Furlong en *José Cardiel y su Carta-Relación (1747)*, *Escritores Coloniales Rioplatenses II* (Buenos Aires: Librería del Plata, 1953).

²⁶Knogler, *Chiquitos: Peramás, Tredecim virorum*.

²⁷Verón, *Condiciones de producción*, p. 253.

Apéndice II: Ejemplos musicales

EJEMPLO 1: Salve II, c. 100-121 (movimiento final).

Sop
O clemens, o clemens o pi-a o

Cont.
o clemens o pi-a o

Tenor
[De]-a. O clemens, o o pi-a o

Violin

B.C.

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

Violin

B.C.

o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

8

This musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics: "o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri". The bottom staff is a piano accompaniment. The music is written in a common time signature and features a melodic line with some grace notes and a rhythmic accompaniment.

a.

a.

a.

8

a.

This musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines with the lyric "a.". The bottom staff is a piano accompaniment. The music is written in a common time signature and features a melodic line with some grace notes and a rhythmic accompaniment.

EJEMPLO 2

a) Salve II, c. 1-2
Vn.

Salve V, c. 1-3
Sop.

Salve VII, c. 33-48
Vn.



b) Salve II, c. 27-31
S. y Vn.

clá- ma- nus clá- ma- nus clá- ma- nus

C.

T y cont.

clá- ma- nus clá- ma- nus clá- ma- nus

clá- ma- nus clá- ma- nus clá- ma- nus

c) Salve III, c. 69-73.
S. y C.

O clemens, o pi-a, o dulcis-- virgo dul-cis-- virgo Ma-ri-- a.

Salve II, c. 162-166.
S. y C.

O clemens, O pi-a, O dulcis vir-go