

# Laura Fahrenkrog

lfahrenk@uc.cl

## Ens.hist.teor.arte

Fahrenkrog, Laura, "La construcción de una memoria cultural: prácticas musicales en Chiquitos y Moxos, Bolivia (siglos XIX y XX)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2014, Vol. XVIII, No. 27 (julio-diciembre 2014), pp. 35-54.

## RESUMEN

El artículo presenta una reflexión sobre la construcción de una memoria cultural a partir de la continuación de las prácticas musicales religiosas entre los indígenas de Chiquitos y Moxos luego de la expulsión de los jesuitas en 1767. A la luz de la teoría sobre memoria cultural, se propone un modelo que analiza la diferencia entre chiquitanos y moxeños de acuerdo a los usos dados por éstos a las partes musicales conservadas y a sus formas de copia y de difusión.

## PALABRAS CLAVE

Memoria cultural, prácticas musicales, Jesuitas, manuscritos musicales siglo XVIII-XIX, Moxos y Chiquitos.

## TITLE

Constructing Cultural Memory: Musical practices in Chiquitos and Moxos (Bolivia) in the XIXth and XXth centuries.

## ABSTRACT

This article reflects about the construction of 'cultural memory' based on the continuity of religious musical practices by the Chiquito and Moxos ethnic groups after the expulsion of the Jesuits in 1767. In light of theories about cultural memory, an analytical model is proposed to look at the differences between Chiquitano and Moxeño musical practice based on the use of musical manuscripts, their system of copying them and their diffusion.

## KEY WORDS

Cultural memory, musical practice, Jesuits, XVIII and XIX century musical manuscripts, Moxos and Chiquitos.

## Afiliación institucional

*Docente Adjunto, Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago, Chile.*

Máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca como becaria MAEC-AECID 2011-2012. Doctora (c) en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile como becaria CONICYT. Su línea de estudios en historia, musicología histórica y urbana comprende las prácticas musicales durante la colonia en Hispanoamérica. Sus trabajos de investigación le han valido la adjudicación de fondos concursables como investigadora responsable o asociada en varias ocasiones.

**Recibido** mayo de 2015  
**Aceptado** octubre 2015

# La construcción de una memoria cultural: prácticas musicales en Chiquitos y Moxos, Bolivia (siglos XIX y XX)

Laura Fahrenkrog

El trabajo presentado es una aproximación a cómo las comunidades indígenas de Chiquitos y Moxos, situadas en la actual Bolivia, construyeron una memoria cultural fundamentada en el legado de las tradiciones musicales sacras heredadas del período en que los jesuitas establecieron sus misiones en la zona<sup>1</sup>. Ambos casos de memoria cultural tuvieron un inicio en común, que corresponde a la conservación de prácticas musicales religiosas que se interpretaban por medio de partes musicales<sup>2</sup>. Pero en el transcurso de los siglos XIX y XX las formas de mantener la vida musical de herencia jesuita de chiquitanos y mojeños se diferenciaron. Para el caso de los primeros, el rápido declinar de los oficios musicales en los pueblos llevó a que las partes musicales se fueran transformando en objetos utilizados con fines rituales y no para su lectura musical. Esto incidió en la desprolijidad en la calidad de las copias. En Moxos, en cambio, la metódica continuación de la práctica de la copia y difusión de los manuscritos musicales, además de la mantención de capillas musicales cuyos integrantes al parecer continuaron leyendo y entendiendo la música que copiaban

---

<sup>1</sup> En esta ocasión, y por razones de espacio, no nos referiremos a las problemáticas relacionadas con las prácticas musicales provenientes ya sea de la época anterior a la llegada de los jesuitas o de otro tipo de tradiciones como las danzas. Al respecto ver Huseby, Gerardo V., Irma Ruiz y Leonardo Waisman, "Un panorama de la música en Chiquitos", en Pedro Querejazu (ed.), *Las misiones jesuíticas de chiquitos*, La Paz: Fundación BHN, 1995, pp. 659-676.

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo usaremos el término "partes" musicales para denominar los manuscritos musicales a los que haremos referencia. Esto debido a que la denominación "partitura" corresponde en términos estrictos al texto musical en el que figuran todos los instrumentos y voces de una obra, y la "particella" o "parte" es aquella correspondiente a cada instrumento o voz por separado. Los manuscritos conservados en los archivos de Moxos y Chiquitos corresponden en su totalidad a partes, y no a partituras.

por mucho más tiempo que en Chiquitos, dio pie a la configuración de un prolijo archivo donde los manuscritos fueron conservados y copiados por y para la comunidad.

El marco teórico de este estudio está conformado principalmente por los planteamientos de Jan Assmann en torno a la memoria cultural, los de Aleida Assmann sobre la distinción entre canon y archivo y los de Diana Taylor sobre el repertorio y el archivo, que definiremos a continuación en la medida en que serán usados para la reflexión teórica detrás de este intento de conocer cómo, a partir de los mismos elementos de transmisión cultural, se articuló la memoria cultural de chiquitanos y mojeños.

## Memoria cultural y memoria comunicativa

Jan Assman define la memoria cultural como un tipo de memoria compartida por un número de personas que forman un grupo, para el cual esta memoria tiene un sentido cultural e identitario. El autor presenta además una distinción importante entre la memoria cultural y la memoria comunicativa, que constituyen dos modos diferentes de recordar.

La memoria cultural es una especie de institución exteriorizada, materializada y almacenada en formas simbólicas que son estables y trascienden la situación. Los objetos externos como vehículos de memoria juegan un papel muy importante, incluso desde el nivel de la memoria personal: los objetos pueden gatillar procesos de rememoración, en la medida en que invertimos nuestra memoria en ellos. Para poder ser corporizada en la secuencia de generaciones, la memoria cultural, a diferencia de la memoria comunicativa, existe también en formas incorpóreas que requieren de formas de preservación y de reincorporación<sup>3</sup>. Es decir, en prácticas performativas.

La memoria cultural está basada en puntos fijos en el pasado, un pasado que no es preservado como tal, sino que más bien es proyectado en símbolos que son representados en mitos orales o escritos, reinterpretados en fiestas, y continuamente iluminando un tiempo presente. El pasado como tal, como es investigado por arqueólogos e historiadores, no cuenta para la memoria cultural: sólo el pasado según cómo es recordado le interesa. En este contexto, el horizonte temporal de la memoria cultural es el que resulta importante. La memoria cultural viaja en el tiempo hacia el pasado, sólo hasta donde el pasado pueda ser recuperado como propio, como “nuestro”. Por ello, el autor se refiere a esta forma de conciencia histórica como “memoria” y no solo como conocimiento del pasado. Este conocimiento adquiere las propiedades y funciones de memoria si está en relación con el concepto de identidad. La perspectiva universalista del conocimiento, su tendencia hacia la generalización y estandarización, lo distingue de la memoria; ya que, incluso la memoria cultural es local, egocéntrica

---

<sup>3</sup> Jan Assmann, “Communicative and Cultural Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book*, Berlín / New York: Walter de Gruyter, Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-111.

y específica a un grupo y sus valores. La memoria, entonces, es conocimiento pero con un índice identitario, es conocimiento sobre uno mismo como miembro de *algo*, de un grupo. Los grupos se forman y tienen cohesión por sus dinámicas de asociación. Recordar es la toma de conciencia de pertenecer, una obligación social. Para pertenecer, hay que recordar<sup>4</sup>.

La memoria comunicativa, por su parte, es no-institucional, no se encuentra sustentada por ninguna institución de aprendizaje, transmisión e interpretación, no es cultivada por especialistas ni es invocada para celebrar en ocasiones especiales. Tampoco es formalizada ni estabilizada por ningún medio de simbolización material. Vive en la interacción diaria y la comunicación, y tiene una profundidad temporal limitada que normalmente no abarca más de 80 años, lo que corresponde a unas tres generaciones<sup>5</sup>.

## Canon y archivo

En el contexto de la memoria cultural, Aleida Assmann distingue entre una memoria operativa y una memoria de referencia. La primera se encuentra relacionada con la conformación y uso de un canon específico, y la segunda constituye el archivo.

El ejercicio de recordar requiere tomar medidas de precaución, que adquieren forma en las instituciones culturales. Dicho ejercicio, además, tiene un lado activo y uno pasivo, lo que plantea la distinción entre las instituciones de memoria activa, que preservan el “pasado como presente”, y las instituciones de memoria pasiva, que preservan el “pasado como el pasado”. La tensión entre ambas formas de preservación del pasado es una clave importante para entender las dinámicas de la memoria cultural. La autora entenderá la memoria que circula activamente, y que mantiene al pasado presente como “canon”, y la memoria guardada de forma pasiva, que preserva el pasado como pasado, como “archivo”.

La memoria cultural contiene una cantidad de mensajes culturales que son proyectados para la posteridad y pensados para su continua repetición y reutilización. A esta memoria activa pertenecen obras de arte destinadas a ser releídas, apreciadas, escenificadas, representadas y comentadas. Pero no todos los artefactos artísticos entran a esta categoría, ya que para ello se requiere que adquieran un estatus y sean “canonizados”. Al otro lado del espectro se encuentra el “almacén” de las reliquias culturales. Estas no carecen de mediador, pero han perdido sus destinatarios inmediatos. Están descontextualizadas y desconectadas de lo que les daba autoridad y determinaba su significado. Como parte del archivo se encuentran abiertas a nuevos contextos y se prestan para nuevas interpretaciones.

La dimensión activa de la memoria cultural respalda una memoria colectiva y está construida sobre una cantidad limitada de normativas, textos formativos, lugares, personas,

---

<sup>4</sup> Assmann, pp. 113-114.

<sup>5</sup> Assmann, p. 111.

artefactos y mitos que tienen por objeto circular activamente y ser comunicados en presentaciones y performances. La memoria operativa almacena y reproduce el capital cultural de la sociedad que está siendo constantemente reciclado y reafirmado. Lo que logró llegar a ser “memoria cultural activa” pasó por rigurosos procesos de selección, que aseguran para ciertos artefactos un lugar duradero en la memoria cultural operativa de una sociedad: la construcción del canon. La interacción constante con una pequeña selección de artefactos los mantiene en circulación activa y conserva para este pequeño segmento del pasado una presencia continuada.

Mientras que la apreciación enfática, la performance repetida y la atención tanto individual como pública sostenidas en el tiempo son la marca de los objetos en la memoria cultural activa, la preservación profesional y retiro de la atención general marcan los contenidos de la memoria de referencia depositada en el archivo. Las instituciones de memoria cultural pasiva están a medio camino entre el canon y el olvido. El archivo es su institución central, es la base de lo que podrá ser dicho en el futuro sobre el presente cuando este se transforme en pasado<sup>6</sup>.

La memoria de referencia provee un rico fondo a la memoria operativa, lo que significa que objetos del canon pueden ser separados y reinterpretados al ser enmarcados en y/o con otros elementos del archivo. Los objetos del canon pueden “caer” al archivo, mientras que los del archivo pueden transformarse en canon. Lo anterior genera la dinámica de la memoria cultural, que circula constantemente.

A. Assmann advierte que, aunque no podamos imaginar una cultura sin una memoria cultural activa, bien podemos imaginar una cultura sin un almacenamiento pasivo de memoria. En las culturas orales en las que la memoria cultural se personifica y se transmite por medio de performances y prácticas, las reliquias materiales no persisten ni se acumulan. En culturas de este tipo, el rango de memoria cultural coincide con los repertorios consagrados que son representados en ritos festivos y en prácticas repetidas. Las culturas que no hacen uso de la escritura no producen tipos de reliquias que son acumuladas en archivos, ni un canon que pueda ser sacralizado en museos: el concepto de patrimonio cultural intangible comprendería estas prácticas.

El canon constituye la memoria activa operativa de una sociedad que define y defiende la identidad cultural de un grupo. Es altamente selectivo, y está construido sobre un principio de exclusión. La función del archivo, la memoria referencial de una sociedad, provee un contrapeso contra la reductividad y el impulso restrictivo de la memoria operativa. Crea una meta-memoria que preserva lo que ha sido olvidado<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Aleida Assmann, “Canon and Archive”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), pp. 98-102.

<sup>7</sup> Assmann, pp. 104-106.

## El repertorio y el archivo

Diana Taylor plantea que las performances se transmiten a través de sistemas no-archivísticos de transferencia que ella denomina *repertorio*, y que dichas representaciones corporales siempre han tenido un rol central en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades, tanto en sociedades letradas como semiletradas y digitales.

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria y sentido de identidad mediante comportamientos reiterados. En otro nivel, la performance también constituye el lente metodológico que permite a los estudiosos analizar eventos como performances. La performance funciona también, entonces, como epistemología, y las prácticas corporizadas, junto a otras prácticas culturales, ofrecen una forma de conocimiento. En efecto, los estudios de la performance nos permiten ampliar lo que entendemos por “conocimiento”, al considerar la performance como un sistema de aprendizaje, de almacenamiento y de transmisión de conocimiento.

Y esto nos puede servir para desafiar la preponderancia de la escritura en la epistemología occidental. Las expresiones corporales han participado –y probablemente sigan haciéndolo– en la transmisión de conocimiento social, memoria e identidad, tanto antes como después de la aparición de la escritura en una cultura determinada. El concepto de performance como una praxis corporizada y a la vez como una episteme puede servir para redefinir los estudios latinoamericanos porque descentraliza el rol histórico de la escritura introducido desde el período de la conquista. La autora menciona que, aunque aztecas, mayas e incas practicaban ciertos tipos de escritura antes de la conquista, esta nunca reemplazó la locución representada. La escritura, si bien muy valorada, era más bien una ayuda mnemónica, un recordatorio para la performance. Información más precisa podía ser almacenada gracias a la escritura y requería habilidades especializadas, pero dependía de la cultura corporizada para su transmisión<sup>8</sup>.

Con respecto a la memoria “archivística”, Taylor plantea que esta existe en la forma de documentos, mapas, textos literarios, entre otros, todos materiales que supuestamente resisten el cambio. Esta memoria funciona a través de la distancia, el tiempo y el espacio, y los investigadores pueden “retroceder” para examinar un manuscrito antiguo. La memoria archivística logra separar la fuente del “conocimiento” del conocedor, ya sea en el tiempo y/o en el espacio. Lo que cambia en el tiempo es el valor, la relevancia o el significado del archivo, y cómo los materiales que contiene pueden ser interpretados, incluso corporizados. Lo que hace que un objeto sea “archivístico” es el proceso mediante el cual es seleccionado, clasificado y presentado al análisis.

---

<sup>8</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press, 2003, pp. xvii-xviii, 2-3, 16-17.

El repertorio, por su parte, representa la memoria corporizada: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, entre otros. Es decir, todos aquellos actos entendidos como conocimiento supuestamente efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: personas participando en la producción y reproducción del conocimiento por “estar ahí”, siendo parte de la transmisión. En oposición a los supuestamente estables objetos en el archivo, las acciones que conforman el repertorio no se mantienen iguales. El repertorio, entonces, también permite a los estudiosos rastrear tradiciones e influencias.

Al igual que el archivo, el repertorio se encuentra mediado. El proceso de selección, memorización o internalización y transmisión ocurre en sistemas específicos de representación. Archivo y repertorio siempre han sido fuentes importantes de información, ambas excediendo las limitaciones de la otra, en sociedades letradas y semiletradas. Suelen funcionar en conjunto y en paralelo a otros sistemas de transmisión (digitales o visuales, por ejemplo). Innumerables prácticas en sociedades letradas requieren tanto una dimensión archivística como corporizada. Materiales del archivo dan forma a prácticas corporizadas en muchas maneras, aunque nunca dictan por completo la corporalidad.

La tensión entre archivo y repertorio usualmente ha sido construida como aquella existente entre lenguaje escrito o hablado. La división entre escrito y oral captura en un nivel la diferencia que la autora desarrolla entre archivo y repertorio en términos de los modos de transmisión diferentes, así como en los requerimientos de almacenamiento y diseminación. El repertorio, ya sea en su forma verbal o no verbal, transmite acciones vivas y corporizadas. Como tales, las tradiciones son almacenadas en el cuerpo por medio de varios métodos mnemónicos, y transmitidas “en vivo”, aquí y ahora, a una audiencia. Es así como las formas heredadas del pasado son experimentadas como presente<sup>9</sup>.

## Memoria cultural en Chiquitos y en Moxos

Partiremos de la base de que consideramos que la mantención por parte de los indígenas de las tradiciones musicales sacras provenientes del legado jesuita en Chiquitos y Moxos constituye una forma de memoria cultural, en tanto cumple con las características primordiales señaladas por J. Assmann para este tipo de memoria: la práctica es mantenida a lo largo de un tiempo prolongado por un grupo para el cual dicha memoria tiene sentido cultural e identitario, y se encuentra materializada, tanto en objetos e instituciones (las partes musicales y el repertorio que las contiene) como almacenada en formas simbólicas de representación (la copia, o, mejor dicho, el acto de copiar, y las performances musicales). El pasado que dichas prácticas evocan no es preservado como tal, sino proyectado al presente, ya sea mediante el acto de la copia o a través de las representaciones de las obras

---

<sup>9</sup> Taylor, pp. 19-21, 24.

musicales, dos tipos de conocimiento especializados que no pueden ser realizados por todos los sujetos de la comunidad. Los individuos de esta sí pueden participar como espectadores de las performances musicales. Los matices que diferencian ambos tipos de memoria cultural, la chiquitana y la mojeña, se hacen presentes al analizar los rasgos de cada uno de los casos en el tiempo, donde los conceptos de canon, archivo y repertorio que describimos anteriormente cobrarán sentido para comprender cómo se articuló en cada caso particular la memoria cultural. Antes de continuar, resulta necesario realizar una breve contextualización respecto del espacio geográfico y cultural al cual nos estamos refiriendo.

Los jesuitas llegaron a la zona de Moxos a partir de 1664, y las misiones fueron formadas entre treinta etnias diferentes reducidas a quince pueblos. El territorio en que se extendían era bañado por el río Mamoré y sus afluentes. Hoy, estas misiones se sitúan en el departamento del Beni, en Bolivia. Las reducciones en Chiquitos fueron fundadas a partir de 1692, y en 1705 había ya cuatro pueblos. Se dice que el nombre de “chiquitos” fue dado por los españoles, porque las habitaciones de los indígenas tenían puertas “tan bajas” que apenas se podía entrar. Actualmente, Chiquitos forma parte del conjunto de provincias del departamento de Santa Cruz, en el noreste de Bolivia. Las reducciones fundadas en el transcurso de los siglos XVII y XVIII en Moxos y en Chiquitos fueron escenario del encuentro y la interacción entre la cultura europea y las culturas locales aborígenes. Dos o tres sacerdotes jesuitas reunían a un grupo de indígenas y los habituaban a vivir sedentariamente y a recibir el evangelio. La música sacra, utilizada como una herramienta poderosa de evangelización por parte de los padres jesuitas, fue recibida de buena manera por los indígenas, y las prácticas musicales occidentales fueron adoptadas e interiorizadas por estos. Los nativos se dedicaron con gran habilidad a la construcción de instrumentos musicales, a la interpretación musical vocal e instrumental y a la copia de manuscritos musicales. La formación del repertorio musical escrito que se conserva hoy en los archivos de Moxos y Chiquitos fue un proceso gradual, que corrió de forma paralela al asentamiento y aumento de la población en las reducciones<sup>10</sup>. La expulsión de los jesuitas, como veremos a continuación, no terminó con estas prácticas, sino que más bien las transformó en una especie de “mito de origen” que alimentaría la construcción de una memoria cultural que evoca el pasado jesuítico como el tiempo de mayor gloria en estas comunidades.

---

<sup>10</sup> Liz Antezana, “Consecuencias cataclísmicas de la expulsión de los jesuitas: el caso de los Moxos”, *e-Spania* [en línea], N° 12, diciembre 2011, consultado el 01 de julio de 2014. Ver también: <http://e-spania.revues.org/21448>; Piotr Nawrot, *Indígenas y Cultura musical de las Reducciones Jesuíticas*, Cochabamba: Verbo Divino, 2000, pp. 1-5, 56, 79; Waldemar Axel Roldán, “Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año 11, N° 11, (1990), p. 239; Leonardo Waisman, “Música Misional y Estructura Ideológica en Chiquitos (Bolivia)”, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 45, N° 176, (julio-diciembre 1991), p. 50.



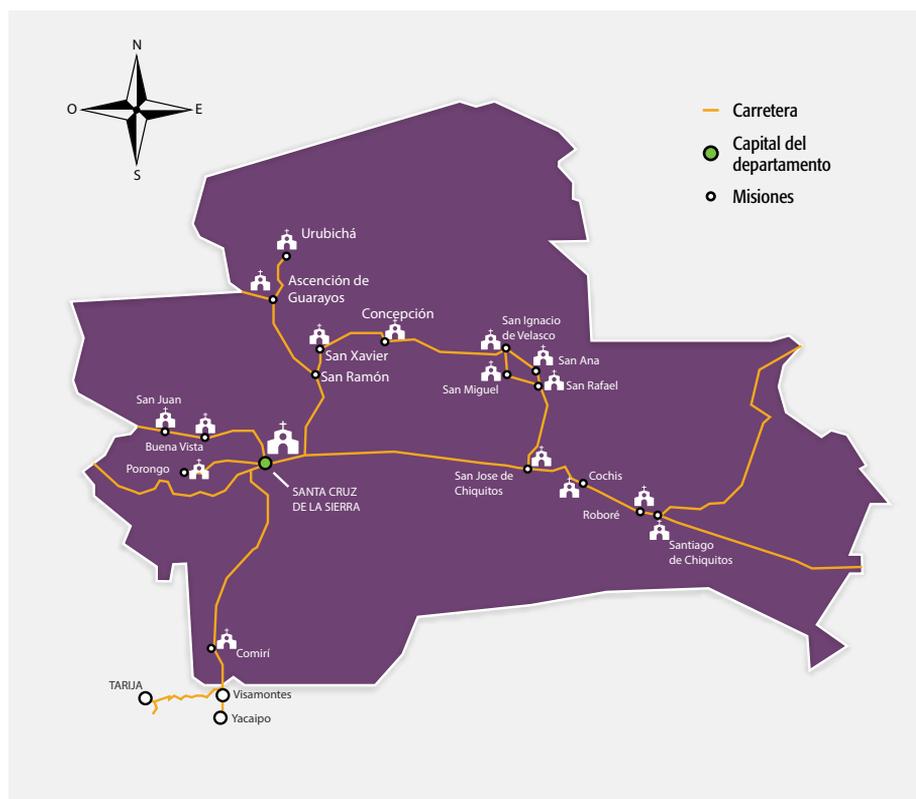
MAPA 1. Mapa del departamento del Beni. <http://amazoniabeni.red.bo/modules.php?name=Contenido&file=detail&idcont=15&idsub=38>

## Prácticas musicales en Chiquitos

En 1958, Plácido Molina Barbery escribió que en el pueblo de San Rafael, en Chiquitos, “Las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogaño sus descendientes con imperfección que enternece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes”<sup>11</sup>

El autor estaba dando cuenta de la continuación de una tradición musical sacra que databa desde la época de los jesuitas y que, a pesar del esmero de los indígenas, no era exactamente una “copia fiel” de las prácticas a las que estas representaciones hacían alusión, ya que las partes musicales estaban siendo utilizadas, de acuerdo a su declaración, “con imperfección que enternece”. Es decir, no para su lectura e interpretación musical. Este es el punto de partida de nuestra reflexión sobre una de las formas en las que los indígenas de algunas de las antiguas reducciones jesuíticas de Chiquitos mantuvieron en la forma de performances rituales las interpretaciones musicales de antaño como parte fundamental de

<sup>11</sup> Plácido Molina Barbery, *Fuentes auxiliares de la historia eclesiástica de Bolivia*, La Paz, 1958, citado por Samuel Claro, “La música en las Misiones Jesuíticas de Moxos” en *Revista Musical Chilena*, Vol. 23, N° 108, (1969), p. 26.



**MAPA 2.** Mapa del departamento de Santa Cruz de la Sierra, *Programa del X Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*, s/p.

su memoria cultural. ¿Qué sucedió para llegar a una desvinculación con la interpretación del manuscrito musical como una forma de transmisión escrita de conocimiento? ¿Cómo y en qué momento una práctica basada en la lectura musical se transformó en una performance sustentada en la transmisión oral? Hagamos un recorrido por las distintas fuentes que conocemos que mencionan este fenómeno.

A inicios del siglo XIX el gobernador Miguel Fermín de Riglós dio cuenta de la continuación de la tradición musical en las reducciones de Chiquitos, y constatando el deterioro de los manuscritos musicales, mandó que se copiaran<sup>12</sup>. Algunos años después, Alcides D'Orbigny, explorador francés, recorrió el continente americano entre 1826 y 1833, dejando

<sup>12</sup> Huseby, Ruiz y Waisman, p. 662.

numerosos testimonios sobre las prácticas musicales que presencié en el territorio boliviano. En 1831, en San Javier, Chiquitos, D'Orbigny escuchó por primera vez la música de los indígenas de la zona, destacando que “cada cantor, cada corista, con el papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto [...]”. La organización musical de las misiones que describe D'Orbigny era la siguiente: “El maestro de capilla y su segundo, el maestro de canto –ambos indios–, que dependían directamente del religioso encargado de lo espiritual dirigían la música, los cantos, música y danza. Instruían a los jóvenes en la lectura, escritura y copia de la música; eran, por lo general, los indígenas más cultos”<sup>13</sup>. Estas referencias dan cuenta de que al menos los primeros años después de la expulsión de los jesuitas, la tradición musical sacra en los pueblos de Chiquitos se mantuvo con pocas variaciones: aún existían instancias en las que la lectura musical era enseñada y las copias de las partes seguían haciéndose de acuerdo a la usanza. Así lo afirma Nawrot, quien plantea que a inicios del siglo XIX la cantidad de músicos incluso se había duplicado en las antiguas reducciones, en comparación al período de presencia jesuítica. A partir de 1850 la vida musical de los pueblos habría empezado su declinación, y la desaparición de las prácticas musicales en el contexto litúrgico, cuando la liturgia perdió vigor, fue a mediados del siglo XX<sup>14</sup>. Las copias de música hechas cerca de 1880 por los maestros de capilla de San Rafael y Santa Ana presentan muchas dificultades en la escritura musical y en la ortografía de los textos, lo que hace difícil mantener la idea de que los pueblos, para esos años, todavía contaran con enseñanza musical o incluso de gramática y ortografía. Y aunque algunas de las últimas obras que fueron sumadas al repertorio son de la mitad del siglo XIX, la incorporación de obras nuevas esto fue más bien esporádica. Por casi dos siglos, los manuscritos musicales estuvieron bajo el cuidado de los cabildos de los pueblos, al mismo tiempo que por varias generaciones se transmitió de forma oral una parte del repertorio musical que aún es incluido en las liturgias, en especial los cantos chiquitanos en honor a la Virgen María y sobre la Pasión<sup>15</sup>.

Por su parte, Waisman señala que la expulsión de los jesuitas en 1767 significó importantes cambios en la administración de las reducciones, designándose un administrador y un cura para cada pueblo. A pesar de esto, el régimen comunitario entre los indígenas continuó y los cultos se mantuvieron. Según el autor, este es el período en el cual la transmisión del repertorio musical cambió: “La copia de las nuevas composiciones que se iban incorporando en el reemplazo de las hojas deterioradas de las antiguas fue quedando en pocas manos mientras que – podemos suponer – el aprendizaje de los ejecutantes se hacía en forma puramente

---

<sup>13</sup> Alcides D'Orbigny, *Viaje a la América Meridional. Brasil, República del Uruguay, República Argentina, La Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú. Realizado de 1826 a 1833*, Buenos Aires: Futuro, 1945, vol. 3, p. 1143 y vol. IV, p. 1258, citado por Claro, p. 19.

<sup>14</sup> Nawrot, *Indígenas y cultura*, pp. 67, 71.

<sup>15</sup> Nawrot, *Indígenas y cultura*, p. 71.

oral.”<sup>16</sup> La decadencia de las escuelas de música en las reducciones habría sido más rápida que lo que propone Nawrot, y la formación musical se habría debilitado sustancialmente. Los instrumentistas, al parecer, perdieron prontamente la capacidad de leer música, y los maestros de capilla también. Waisman analiza los manuscritos musicales que fueron copiados entre 1767 y 1825 y comenta la “incipiente y progresiva desalfabetización musical”, reflejada en la aparición cada vez más común de errores y en la paulatina tosquedad de la escritura. Los grandes ciclos músico-litúrgicos heredados de los jesuitas seguían siendo copiados. Las obras nuevas que iban agregándose se incorporaban a los archivos musicales como papeles sueltos sin orden ni ubicación fija, a diferencia de las obras de tiempos jesuíticos. Luego de la Independencia y la cada vez menor comunicación entre la administración central y los pueblos de Chiquitos, la tradición musical continuó aunque ya sin la presencia fija de un cura, y se siguieron celebrando rituales como el rosario al menos una vez por semana, procesiones y otros ritos en semana santa y las fiestas de los patronos. Al respecto, Ciro Bayo, viajero español citado por el autor, relata en 1896 que “Los indios son músicos y cantores en los oficios divinos, cantando en latín las misas corales [...]”. Waisman plantea que los ritos y su música se transformaron en herramientas de autoidentificación de los chiquitanos frente a una sociedad que los explotaba: en su memoria, los jesuitas pasaron a ser una especie de “héroes culturales”<sup>17</sup>. Resulta importante destacar que hacia fines del siglo XIX las composiciones “nuevas”, post-jesuíticas, no se copiaban. El mismo autor comenta que la copia se reservaba exclusivamente para las obras de los tiempos en que los padres jesuitas estaban presentes, y se mantenía en manos de maestros de capilla y copistas, dando como resultado versiones llenas de errores y de trazos poco ágiles. De manera concluyente, Waisman afirma que “no nos debe confundir la existencia de numerosos testimonios sobre ejecuciones de instrumentistas y cantantes que tienen frente a sí las partituras: estas sólo pueden haber funcionado como objetos rituales, o a lo máximo como recordatorios de alguna parte del texto. No se puede hacer música coherente a partir de ellas”<sup>18</sup>. Al respecto, Huhle señala que Hans Roth, el arquitecto que trasladó los manuscritos de Santa Ana y San Rafael a Concepción en 1975, también observó entre los chiquitanos que “los indígenas al tocar sus instrumentos todavía usaban las partituras e incluso tenían sus ayudantes para, de vez en cuando, dar vuelta a las páginas, sin saber, sin embargo, leer tales partituras, conservando solamente un sagrado ritual.” La mantención del ritual de la partitura es vista por Huhle como un “heroico esfuerzo” de los indígenas contra el deterioro y la decadencia que ame-

---

<sup>16</sup> Waisman, “La tradición musical de las misiones entre los chiquitanos de hoy”, en Juan Carlos Ruiz (ed.), *Las misiones del ayer para los días del mañana*, Santa Cruz de la Sierra: El País, 1993, pp. 35-36.

<sup>17</sup> Waisman, “La tradición musical”, pp. 37-38.

<sup>18</sup> Waisman, “La tradición musical”, p. 39.

nazaba su práctica musical<sup>19</sup>. Roth habría encontrado los manuscritos musicales “tirados, como si se tratara de basura. Por lo tanto, el estado de los papeles era, y sigue siendo en muchos casos, caótico”.<sup>20</sup>

Con respecto a la confiabilidad de las copias, esta fue disminuyendo en el tiempo, “llegando a ser casi nula para los productos de los aislados copistas posteriores, como Seledonio Tosubés en la década de 1880 o Javier Cuyatí en la de 1930. Es claro que estos últimos entendían poco o nada de la notación musical que reproducían con tanta dedicación como inexactitud.” Los repertorios que se copiaban con el paso del tiempo eran cada vez más limitados, y como ya mencionamos, su grafía se empezó a volver ilegible en algunos casos. Con esto, se habría completado el paso de una tradición escrita a una oral<sup>21</sup>.

Acercas de la conformación de las capillas musicales, tenemos noticias de que estas fueron reduciéndose con el tiempo, y hoy están conformadas únicamente por violinistas, cajeros y el bombisto. A estos músicos se les denomina “solfas”, es decir, que leen música –aunque ciertamente ya no lo hagan– para distinguirlos del resto de los músicos del pueblo. Actualmente, el repertorio litúrgico escrito en el período jesuítico está a cargo de la capilla, y se reafirma que este repertorio ha sido “parcialmente transmitido y transformado, e incrementado durante el siglo XIX y principios del XX, período durante el cual la tradición pasó gradualmente a ser oral.”<sup>22</sup>

## El ritual y el repertorio en Chiquitos

Las prácticas musicales de los chiquitanos después de la expulsión de los jesuitas pasaron de ser prácticas basadas en la transmisión escrita a prácticas orales. En otras palabras, el texto musical pasó a alimentar el *repertorio*, según lo expuesto por Taylor. Las performances, como parte del repertorio, continuaron transmitiendo componentes del contenido social y de la identidad en torno a la religión mediante comportamientos reiterados, y los materiales del archivo, las partes musicales, contribuyeron a dar forma a la práctica corporizada. Tanto la interpretación musical vocal como instrumental conforman los elementos corporales de las performances musicales, que son activados en el contexto del ritual con el uso de la parte musical, que, siguiendo a J. Assmann, funciona en este caso como un objeto catalizador de la memoria individual. La performance de los chiquitanos almacena y transmite conoci-

---

<sup>19</sup> Rainer Huhle, “De la Capilla de Músicos al Buena Vista Social Club. Música, etnia y sociedad en América Latina”, *Iberoamericana* (2001-), Nueva época, Año 2, N° 7, (septiembre 2002), p. 189.

<sup>20</sup> Roldán, *op. cit.*, p. 245.

<sup>21</sup> Huseby, Ruiz y Waisman, p. 663.

<sup>22</sup> Huseby, Ruiz y Waisman, p. 669. El ejemplo es tomado de la capilla de Santa Ana los y autores aclaran que la situación no es igual en todos los pueblos.

miento, y la escritura musical que figura en las partes constituye un recurso mnemónico en su dimensión física, no en su contenido, como ocurría también entre los mayas y los aztecas. La memoria archivística de los chiquitanos no tendría tanta injerencia en su memoria cultural, pero sí la tienen la performance y el *repertorio*. Esto habría influido en que la copia fiel de los manuscritos no fuese un hábito que se mantuviese con tanta relevancia en el tiempo, más que como un recordatorio simbólico de los tiempos pasados. El resultado de la copia no era lo que importaba, sino el acto de copiar. La mantención en condiciones algo desordenada del archivo de manuscritos musicales da cuenta de la necesidad de conservar las partes para poder volver a representar el ritual —el de la copia y el de la interpretación musical—, aunque, en este sentido, se pierda la idea de archivo que se encuentra detrás de la definición de Taylor, y tal vez sea más conveniente denominarlo “repositorio”.

El repertorio que se mantuvo, aquellas piezas musicales que fueron seleccionadas tanto para su copia como para su reinterpretación y su consagración en la forma de rituales musicales, correspondió a aquellas obras que se interpretaban en tiempos de los jesuitas. Las nuevas incorporaciones no entraban al canon de este grupo, siguiendo la idea de canon de A. Assmann. El canon, en este caso, coincidiría aquí con el repertorio. El uso de estas dos categorías nos puede ayudar a entender la configuración de una memoria cultural sostenida desde una práctica oral —como parte del repertorio— que se sustenta en un texto musical —como parte del canon— pero no por su contenido, sino por su calidad de soporte simbólico.

Ahora bien, es importante hacernos en este punto la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que se quiere recordar, qué es lo que se está trayendo al presente, y en qué forma el ritual musical sacro le sirve a la memoria cultural para hacerlo? Volvemos aquí al aspecto identitario que apenas habíamos esbozado, y que dice relación con la obstinación con la que los chiquitanos, en palabras de Waisman, “se aferraron a un patrimonio que se convirtió en verdadero estandarte cultural.” Según este autor, la vida en las reducciones, el pasado jesuita en los pueblos chiquitanos, se mistificó hasta considerarlo una suerte de “paraíso perdido”, lo que explicaría la necesidad de las comunidades de mantener una de las manifestaciones más significativas en sus vidas introducidas por los jesuitas: la música para el culto divino<sup>23</sup>. La música del pasado podía traer al presente ese pasado.

Por último, la tradición musical se convirtió en un símbolo de resistencia de los chiquitanos frente a una sociedad que, luego de la expulsión de los jesuitas, destruyó la forma de vida de estas comunidades<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Huseby, Ruiz y Waisman, pp. 663, 668.

<sup>24</sup> Waisman, “La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial”, *Acta Musicológica*, 76, 1, (2004), p. 123.

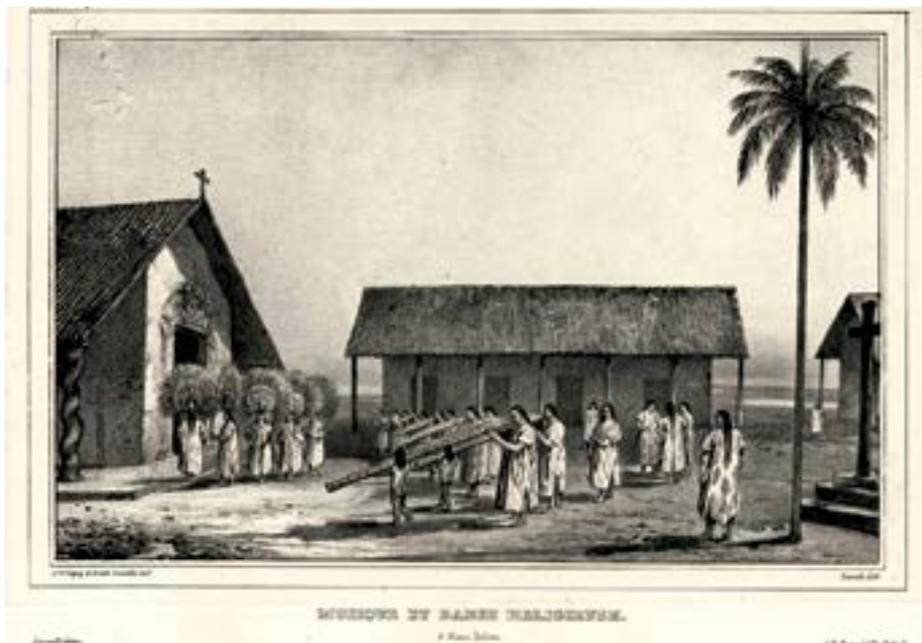


FIGURA 1. Alcide D'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique méridionale (Le Brésil, la république orientale de l'Uruguay, la République Argentine, la Patagonie, la république du Chili, la république de Bolivie, la république du Pérou)*, tomo III, Paris-Estrasburgo, Chez P. Bertrand, 1844, Costumes et usages, núm. 9.



FIGURA 2. Franz Keller-Leuzinger, *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the note-book of an explorer*, New York: D. Appleton and Co., 1874, s.p.

## Prácticas musicales en Moxos

La cantidad de noticias sobre las prácticas musicales sacras por parte de los indígenas de Moxos, luego de la expulsión de los jesuitas, que han llegado hasta nuestros días es menor en comparación a las que conocemos sobre Chiquitos. Para el caso de Moxos, además, encontramos menos consideraciones en torno a la desalfabetización musical y la disminución en la calidad de las copias de los manuscritos realizadas por los indígenas, proceso que habría sucedido de forma diferente en comparación a Chiquitos. Examinemos estas referencias.

En 1832, Alcides D'Orbigny visitó Moxos, y en el pueblo del Carmen escuchó “[...] una misa mayor italiana, que no me pareció tan bien cantada como en Chiquitos, en tanto que, por el contrario, me sorprendió la música instrumental, plena de armonía, en la que admiré sobre todo los bajos formados por un instrumento propio de los indígenas [...]”. El viajero declara además que en las misiones de Moxos “los indios pasan mucho más tiempo en la iglesia que en Chiquitos”<sup>25</sup>.

El ingeniero alemán Franz Keller-Leuzinger conoció la zona de Moxos en 1867, un siglo después de la expulsión de los jesuitas. Este viajero relata la existencia de partituras de Misas Cantadas y de instrumentos musicales que son preservados en las iglesias, manifestando el interés y preocupación por parte de los indígenas de continuar con esta práctica musical, así como su familiaridad con la lectura musical. Keller-Leuzinger menciona que tuvo oportunidad de escuchar una Misa en Trinidad, y que la música fue ejecutada con tal precisión y corrección que no mostraba ningún rastro de declive<sup>26</sup>.

Samuel Claro, musicólogo, visitó en noviembre de 1966 San Ignacio de Moxos. La iglesia estaba a cargo del sacristán, Don Ignacio Santa Cruz. Don José Satiba, cantor y profundo conocedor del archivo, le sirvió de informante. Claro comenta que encontró las partes musicales ordenadas en nueve cajones, y que los manuscritos más antiguos habían sido cuidados y reparados “con cierto esmero”. Según Satiba, las obras conservadas en el archivo aún se interpretaban en ese momento. El musicólogo señala sin embargo lo que el denomina “el proceso de decadencia de la música de moxos”, que se haría evidente en la escritura musical, más “tosca y decuidada” que en la época de los jesuitas, con muchos errores correspondientes a épocas posteriores, principalmente de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX: “Esta decadencia paulatina es increíblemente lenta y prolongada y demuestra una persistente pasión por el canto sagrado, cuyo cultivo, introducido por los misioneros jesuitas en los siglos XVII y XVIII, se conserva hasta hoy.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> D'Orbigny, vol. 4, p. 1309, 1312, citado en Nawrot, *Indígenas y cultura*, pp. 98-99.

<sup>26</sup> Franz Keller-Leuzinger, *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the note-book of an explorer*, New York: D. Appleton and Co., 1874., p. 157. Citado por Claro, pp. 12-13, y Nawrot, *Indígenas y cultura*, p. 99. Traducción de la autora.

<sup>27</sup> Claro, p. 20.

En el proceso de elaboración del primer catálogo del corpus musical localizado en Moxos, Waldemar Axel Roldán, el musicólogo que lo realizó, declara que en el coro de la iglesia de San Ignacio se conservaba una colección de manuscritos musicales “como parte del repertorio de música eclesiástica que se ha mantenido vivo desde los tiempos de los jesuitas. Las partecillas se encuentran ordenadas por obras, en cuadernillos de hojas sueltas, abrazadas por pequeñas tiras de cartulina, que parecen provenir de paquetes de vela o cirios y éstas a su vez están separadas por géneros, en nueve cajoncillos de un bargueño tallado.” De acuerdo a Roldán, quien visitó San Ignacio en 1987, la práctica musical aún permanecía, y la nómina de los músicos que integraban el Coro incluía cantores, violinistas, flauteros, bajoneros, maestro de capilla – José Anselmo Sativa, posiblemente el mismo sujeto citado por Claro veinte años antes como cantor –, tambores y abadesas del coro, sumando un total de 39 músicos. Roldán señala también la existencia de copias recientes, hechas por los mismos integrantes de la Capilla Musical, indicando la existencia de errores especialmente en cuanto a las divisiones rítmicas. Al parecer, las copias más antiguas eran más “cuidadas”<sup>28</sup>.

Nawrot también describe la tradición musical de Moxos como una tradición “viva”, sosteniendo que la práctica del canto reduccional aún se encuentra vigente en algunos pueblos. Los manuscritos musicales conservados son obras sacras y se interpretan hasta el día de hoy. Si bien gran parte del repertorio corresponde a obras escritas en el siglo XVIII, la mayoría de las obras existentes en el archivo han sido copiadas en la segunda mitad del siglo XIX e incluso en el siglo XX. Con respecto a la incorporación de música profana al repertorio, el autor declara que esto sucedió recién unos veinte años después de la expulsión, y en el contexto de la celebración de la boda de Carlos IV y María Luisa de Borbón, y que la presencia de este tipo de música, denominada “temporal” por Nawrot, no implicó el abandono o la degradación del repertorio sagrado<sup>29</sup>. El mismo autor afirma que, aunque es evidente que las prácticas musicales de Chiquitos se asemejan a las de Moxos, las manifestaciones de esta última “configuraron una cultura única, íntegra y exuberante”<sup>30</sup>.

Por su parte, Ana Luisa Arce estudia la circulación de música entre las misiones y las nuevas comunidades durante la colonia y la época republicana. El movimiento de partituras entre comunidades de la selva mojeña, sostiene la autora, aún está vigente. En su estudio se mencionan diecisiete copistas activos entre 1905 y 1998, entre los cuales siete son considerados parte de la “época de oro de los copistas moxeños”. En las copias de uno de ellos, Manuel Jesús Espíritu Mahe Noco Guaji, es posible ver, además de un excelente manejo de las reglas musicales, del texto, de la ortografía y de la destreza en el arte del copiado, un

---

<sup>28</sup> Roldán, p. 233-234.

<sup>29</sup> Nawrot, *Indígenas y cultura*, p. 5, 99-100.

<sup>30</sup> Nawrot, *Archivo musical de Moxos. Antología. Evangelización y Música en las Reducciones Moxos*, Cochabamba: Verbo Divino/APAC, 2004, I, p. 2.

importante cuidado estético. El citado copista fue también maestro de capilla durante 53 años. Arce continúa destacando la calidad en las copias realizadas en los pueblos de Moxos en el transcurso del siglo XX, y menciona la preocupación de los maestros de capilla, de los copistas y los músicos en tener música escrita para el culto divino, y no solo para sus comunidades de origen, sino para todas las comunidades de creyentes de la zona. Por esta razón, los copistas se desplazaban a los poblados cercanos para proveerles copias nuevas, o enviaban copias a esos lugares. Cuando se le preguntó al maestro de capilla actual de San Ignacio de Moxos, Don Marcial Jara Apace, si se podía copiar música antigua de otros sitios cercanos, el Maestro respondió que sí, siempre y cuando ésta fuera de Moxos, pero si era de Guarayos o de Chiquitos, no: “nosotros no agarramos costumbres ajenas”, replicó<sup>31</sup>. Al respecto, Liz Antezana afirma que el último gran maestro de capilla de la misión de San Lorenzo fue el citado Manuel Espíritu Mahe, cuyas copias ascienden a 2500. El Maestro se habría mantenido activo hasta la década de 1940. La autora relata que hoy ya nadie conoce el solfeo, que hay errores de transcripción y que “en la mayoría de los casos ya no se escribe música, se la dibuja. Los copistas están conscientes de esto aunque algunos se niegan a admitirlo. Tampoco aceptan que ya no comprenden el latín. Cuando la copia falla o no saben leerla, están orgullosos de apelar a la memoria oral [...] Aunque intepreten al violín una pieza de memoria, la partitura está sobre el atril, es sagrada, es su historia dicen”<sup>32</sup>.

## El archivo, el canon y el repertorio en Moxos

En Moxos, la práctica musical sacra siguió valiéndose de las partes musicales como medio de transmisión escrito de la memoria, es decir, para ser leída e interpretada, hasta hace pocos años en muchos de los pueblos. En otros, la tradición continúa hasta hoy. Siguiendo a A. Assmann, podemos decir que los textos musicales conservados han formado tanto parte del canon, como memoria cultural operativa, así como parte del archivo, como memoria cultural referencial. Lo que distingue en este caso aquellas obras que han pasado al canon es la copia, es decir aquellas obras que a lo largo del tiempo han sido sistemáticamente copiadas tanto para ser interpretadas, como para ser preservadas o difundidas hacia otras comunidades. La memoria cultural operativa reproduce y resguarda aquello que está siendo utilizado activamente por la comunidad para la perpetuación de la memoria cultural, y lo mantiene en circulación, como ha quedado evidenciado

---

<sup>31</sup> Ana Luisa Arce, “Repertorio básico en las misiones jesuíticas de Moxos y su migración en tiempo y espacio a la luz del Catálogo de Moxos”, en Aurelio Tello (ed.), *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX encuentro Científico del Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)*, Santa Cruz: Fondo Editorial APAC, 2012, pp. 37, 40-41, 44.

<sup>32</sup> Antezana, s.p.

en la existencia de copistas conocedores de su oficio hasta entrado el siglo XX. Así, el pasado logra tener una presencia continuada que se manifiesta en el presente. El archivo también juega un papel importante aquí, ya que la sola implementación de sistemas de organización del material como los mencionados para el caso de Moxos da cuenta del interés de la comunidad por mantener y conservar esa porción de su memoria cultural, aquella que descansa mientras no es utilizada de manera habitual, mientras espera la posibilidad de transformarse en canon.

La dimensión del repertorio y de la performance tiene también relevancia en Moxos con respecto a las interpretaciones musicales y a la acción de copiar, pero tal vez, como herramienta heurística, sea más apropiada para estudiar el caso de Chiquitos. Esto debido a que en Moxos, la copia efectivamente fue hecha con el fin de ser interpretada musicalmente, de ser leída, por mucho más tiempo que en Chiquitos, por lo tanto su transformación a un elemento mnemónico auxiliar, como parte de una tradición oral, ocurrió hace poco tiempo, y no en todos los pueblos.

Nos enfrentamos aquí a la cuestión sobre los criterios de selección que son transversales a todas las modalidades de la memoria cultural que hemos analizado (activa, pasiva o performática), sobre cómo se elige lo que circula como memoria cultural. Creemos que la identidad tiene mucho que ver en este proceso. En Moxos, de forma similar que en Chiquitos, la expulsión de los jesuitas implicó un cambio en el sistema misional, reduciendo a los indígenas al estatus de mano de obra explotable por parte de la sociedad colonial y republicana. De acuerdo a Antezana, las conductas seguidas por los indígenas pueden haber surgido como respuesta a esta degradación, relacionándose con proteger y perpetuar sus creencias y tradiciones después del “cataclismo” que para ellos implicó la expulsión de la orden. Los jesuitas les habían enseñado a los indígenas la religión cantando, y por ello las partes musicales eran tan sagradas como la Biblia. Interpretar y resguardar la música religiosa era mistificarla<sup>33</sup>. Pero no *todas* ni *cualquier* música sacra. En este sentido, resultan relevantes las declaraciones del maestro de capilla Don Marcial Jara Apace, quien recalca que no se copia música ajena, extraña, de otras costumbres, sino sólo la propia: la que tiene un significado identitario para la comunidad.

---

<sup>33</sup> Antezana, *loc.cit.*

## Conclusiones

Leonardo Wasiman nos entrega un interesante testimonio sobre cómo eran hace quince años las performances de la música ejecutada por chiquitanos y mojeños, que nos permitimos citar completa: “[...] aún hoy se puede observar en grupos indígenas chiquitanos y mojeños cuando entonan, en versiones casi irreconocibles, composiciones del bicentenario legado jesuítico que ellos han preservado amorosamente a través de una doble transmisión, oral y escrita... 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 *glissando* y adornos pre- o pospuestos a las notas en configuraciones que no encontramos en ningún tratado de ornamentación barroco. [...]”<sup>34</sup>

Esta rica descripción nos sirve para situar los casos de Chiquitos y Moxos como dos caras de una misma moneda, en la que la transmisión escrita y la transmisión oral se fundieron para sostener una forma de memoria cultural que se puede conocer y reconocer en sus dimensiones de archivo, de canon y de repertorio performático.

Como archivo –memoria cultural de referencia–, el caso de Moxos resulta más emblemático que el de Chiquitos, ya que su conservación y organización por parte de los indígenas da cuenta de la importancia que esta institución tiene para ellos, quienes fueron capaces de preservar para la comunidad los manuscritos musicales por más de doscientos años.

Como canon, –memoria cultural operativa–, el *corpus* musical de obras sacras provenientes de la época de los jesuitas fue aquella seleccionada para ser copiada una y otra vez. Las obras nuevas que ingresaron de forma posterior, ya fueran sacras o profanas, no corrieron la misma suerte, y se quedaron en el archivo. Las copias de los manuscritos musicales, si bien son entendidas tradicionalmente como un medio de transmisión escrito de información, en tanto portadoras de un texto musical, tienen aquí una doble función. Como soportes, transmiten una tradición musical escrita para ser leída e interpretada, y así asegurar la transferencia de su contenido en el tiempo. La paulatina desvirtuación de esta función (más rápida y total en el caso de Chiquitos que en el de Moxos), dio pie a que apareciera la segunda función, aquella que reviste a la parte musical del carácter mnemónico que se observa en el contexto del ritual, vinculada ahora a un sistema de transmisión oral de conocimiento.

Como repertorio performático, el ritual musical llevado a cabo por los mojeños y chiquitanos, independiente de sus formas y contenidos, cumple la tarea de traer al presente,

---

<sup>34</sup> Waisman, “Sus voces no son tan puras como las nuestras: la ejecución de la música de las misiones”, *Resonancias*, 4, (mayo 1999), pp. 54-55.

en cada interpretación, la gloria de los tiempos pasados, aquellos en los que sus antepasados conocieron el trabajo comunitario, la organización de la vida en torno a la liturgia y el relativo aislamiento del resto de la sociedad que se daba en las reducciones jesuíticas. Esta memoria, creemos, es la que los cantores e instrumentistas evocaban cuando, frente a sus partes musicales, entonaban los sonidos de un pasado mejor.

## A modo de epílogo...

Desde la década de 1970, los repositorios de documentos musicales de chiquitanos y mojeños, especialmente de los primeros, empezaron a ser intervenidos por musicólogos, con el fin de “conservar” los manuscritos musicales de las reducciones. Entre comentarios de carácter etnocéntrico y paternalista, los “esmerados esfuerzos” de los verdaderos dueños de este patrimonio fueron reducidos al estado de una interesante anécdota del derrotero de los manuscritos. El mundo académico estaba frente al mayor repertorio de música colonial conocido hasta el momento, y no con poca codicia, ante la vista de tal tesoro, procedieron a la intervención de los repositorios. La importancia que tenían las partes musicales en la dimensión ritual de la memoria cultural de los indígenas no fue una preocupación para los investigadores. Era más relevante “occidentalizar” los archivos y ponerlos a disposición de la comunidad académica<sup>35</sup>.

En Chiquitos, los manuscritos que se encontraban en Santa Ana y San Rafael fueron trasladados a Concepción, desvinculándolos de su lugar de uso ritual y modificando su organización, considerada “desordenada” y “peligrosa” para la supervivencia de las partes. De forma paralela, se inició un proceso de “re-alfabetización musical” con la fundación de orquestas y coros en pueblos de la selva boliviana, como Urubichá de Guarayos y Santa Ana de Chiquitos. En poco tiempo, los niños y jóvenes de Urubichá han aprendido lectura musical y dominan los instrumentos musicales. Los coros cantan obras para varias voces con facilidad. Obras del archivo musical de Chiquitos<sup>36</sup>.

En Moxos, y a diferencia de lo sucedido en Chiquitos, el archivo existente en San Ignacio se mantuvo ahí, y está a cargo del cabildo indígena y de los maestros de solfa. Sus obras musicales se utilizan hasta hoy en los servicios de la iglesia<sup>37</sup>, tal como se hacía hace ya más de doscientos años.

---

<sup>35</sup> Respecto de la elaboración de los catálogos y la intervención de los archivos, además de la bibliografía ya citada a lo largo de este trabajo, ver Kennedy, T. Frank, “Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia”, *Latin American Music Review*, 9, 1, (1988), pp. 1-17.

<sup>36</sup> Nawrot, *Indígenas y cultura*, pp. 7-8;

<sup>37</sup> Nawrot, *Archivo musical de Moxos*, pp. 69-70.