

ENTRE LA DEVOCIÓN Y LA SUBVERSIÓN:

la música como dispositivo de poder en las reducciones de la provincia jesuítica del Paraguay

Deborah Singer

Profesora de la Escuela de Música, Universidad Nacional.

RECIBIDO: 02-02-09 • APROBADO: 10-02-09

RESUMEN

Este artículo explora el importante rol que tuvo la música en el proceso de evangelización indígena en las reducciones jesuíticas de la provincia del Paraguay, entre los siglos XVII y XVIII. Tomando como base los documentos que datan de aquella época (ensayos teóricos, cartas de los jesuitas, cancioneros religiosos), intentaré demostrar que la práctica musical constituyó una eficaz herramienta de control en la medida que inculcaba al colonizado el sentido del orden, la contención de los apetitos y la expresión devocional. No obstante, los indígenas utilizaron la música como discurso contra-hegemónico: el universo sonoro ancestral logró burlar la mirada vigilante del catequizador y se originó así una práctica musical híbrida.

Palabras claves: evangelización indígena • reducciones jesuíticas • música colonial.

ABSTRACT

This article explores the important role played by music during the conversion process in the Jesuit Missions of the Province of Paraguay, in the XVII and XVIII centuries. Based on documents written at the time (essays, Jesuit's letters, religious songbooks), I will try to demonstrate that the musical practice became an effective tool to control because it instilled in the colonized a sense of order, restraint of carnal desires, and religious fervor. However, the natives made use of this music as a counter-hegemonic discourse: the ancestral acoustic world was able to evade the gaze of the missionaries, giving birth to a hybrid musical practice.

Keywords: Indian conversion • Jesuits missions • colonial music.

*"E os haviam de amansar pouco a pouco por meio da musica"
(Padre Antonio Sepp: Viagem às Missões Jesuíticas).*

Las reducciones jesuíticas de la provincia del Paraguay fueron pueblos de indios fundados, a partir de 1609, por la Compañía de Jesús en la región de los ríos Paraná, Paraguay y Uruguay (hasta 1625 también se incluía a Chile). Cada reducción intentó ser el modelo de "la ciudad de Dios en la tierra", en la medida en que su organización interna (política,

económica, social) se desarrollaba con base en los principios que dictaba la Iglesia Católica. El éxito del proyecto misional puede medirse en términos de números: en 1767 (año de la expulsión de los jesuitas) había 30 reducciones con unos 115 mil indígenas guaraníes, chiquitos, chacos y mojos, a los que se inculcaba un modo de vida al estilo

occidental afín a los intereses europeos; de hecho, el régimen de “encarcelamiento” dentro de los muros de la reducción proporcionó las condiciones óptimas para el proceso de aculturación que definiría las relaciones de poder y de sujeción entre el colonizador (misionero) y el colonizado (indígena).

De todas las estrategias implementadas en las reducciones para llevar a cabo la evangelización, la música es, quizá, la menos estudiada debido a que se cuenta con una información limitada y fragmentaria. No obstante, la importancia que tuvo la práctica musical en la vida cotidiana misional hace necesario un análisis más profundo del rol de la música en la colonización de las subjetividades indígenas. En este artículo me propongo explorar tres aspectos específicos que enfocan funciones diferentes y, a la vez, complementarias: la música como artefacto de control cimentada en el principio de orden, la música como vehículo para fortalecer devociones, y (desde la perspectiva de los vencidos) la música como expresión de un discurso contra-hegemónico.

Uno de los problemas por enfrentar en un trabajo de esta naturaleza es que las voces subalternas siempre están mediadas por el discurso del vencedor. Sin embargo, las fracturas en los textos de los misioneros europeos me permiten aventurar que los procesos de hibridación entre la cultura occidental y la de los pueblos indígenas no generaron una amalgama perfecta, sino que, más bien, posibilitaron lecturas divergentes (y contrapuestas) al interior de la misma práctica musical. Dicho de otra forma, me propongo defender la tesis de que los indígenas desarrollaron la capacidad de funcionar en sistemas semióticos paralelos y, gracias a ello, lograron ganarse la confianza de los misioneros sin abandonar sus prácticas ancestrales.

Como fuentes básicas, recurro a las *cartas Anuas* de los misioneros jesuitas (citadas por autores varios), las cartas escritas por el padre Antonio Sepp, a fines del siglo XVII, en la misión de Yapeyú (publicadas como “*Viaje a las misiones jesuíticas*” y

“*Trabajos apostólicos*”), y el cancionero mapuche que se encuentra en la obra *Chilidúgú sive tractatus Linguae Chilensis* del misionero alemán Bernhard Haverstadt, publicado en 1777. Todos estos textos proporcionan información acerca de la actividad musical en las reducciones que permiten conjeturar la existencia de prácticas desestabilizadoras que subvertían los sentidos de la música occidental.

Fundamentos religiosos y jurídicos del proyecto misional

Para comprender los fundamentos religiosos y jurídicos sobre los que se levantó el proyecto misional, conviene examinar las Bulas papales emitidas por el papa Alejandro VI, en 1493. En la Bula *Inter caetera* (en Gutiérrez Escudero, 1990) el Papa decreta que la fe católica “*se amplíe y dilate por todas partes y se procure la salvación de las almas, y que se humillen las naciones bárbaras y se reduzcan a esta Fe*” (p. 120). Más adelante afirma que los habitantes de las tierras descubiertas son aptos para aprender “*buenas costumbres*”, y “*si se les enseña, fácilmente se introducirá el nombre del Salvador*” (p. 122). Esto da pie a que se implemente un plan educativo en la mira de lograr dos objetivos fundamentales: propagación de la fe y aculturación de los vencidos.

Los “*ideólogos*” del proyecto de conquista (Las Casas, Sepúlveda) enfatizaron en la necesidad de enviar *hombres probos* que instruyesen a los indígenas en materia religiosa, y para lograr ese objetivo se consideró necesario congregarlos en pueblos de indios. La justificación ética y jurídica de esa medida la suministra Bartolomé de Las Casas: “*todo hombre, tanto infiel como fiel, es un animal racional y social y, por consiguiente, la sociedad o el vivir en sociedad es para todos ellos natural*” (Las Casas, 1997: 1247). Además, el religioso afirma que el fin último de la vida en comunidad es su propio bien porque solo así pueden ser “*guiados a la ejecución de lo que tienen que realizar, como*

remediar sus defectos, corregir sus costumbres para que sean virtuosos, y lograr, gracias a la persona que los dirige, una vida pacífica, protegida, aumentada, segura y próspera” (Las Casas, 1997: 1259). Según se puede apreciar, la paz y la prosperidad tienen como requisito la vida comunitaria pero, además de eso, la participación de guías experimentados que señalen el camino a la virtud con el compromiso de “añadir á la doctrina y á las amonestaciones las amenazas y el terror, para que se aparten de las torpezas y del culto de los ídolos” (Sepúlveda, 1996: 147).

Educación por medio del amor pero al mismo tiempo inculcando el miedo; tal parece haber sido el principio fundante de las misiones. La reducción a *vida política y humana* (es decir, vivir en comunidad a la usanza occidental) es un aspecto en el que los misioneros europeos pusieron todo su empeño como depositarios del conocimiento y de la fe. El proyecto se llevó a cabo con base en una estratificación social (Quijano, 2003) que determinó las relaciones de poder entre el colonizador y el colonizado: los misioneros controlaban el trabajo, la producción y el destino de los bienes generados por los indígenas, participando así de la nueva tecnología de dominación/explotación del sistema capitalista en expansión.

Música y colonización

Vivir dentro de los márgenes de una reducción significó para los grupos indígenas renunciar a la posibilidad de migrar libremente, ciñéndose a normas restrictivas que les resultaban completamente ajenas. La familia (en sentido amplio) se redujo a núcleos más pequeños, la desnudez fue prohibida, así como también la ingesta de alcohol y la poligamia. Todas las actividades cotidianas se realizaban siguiendo un orden establecido que era marcado por el toque de la campana: las horas de trabajo, las comidas, la oración, el estudio, el cumplimiento de los deberes sexuales hacia el/la cónyuge, etc. Considerando la importancia que se le otorgaba al ejercicio de la fe, y que todos los servicios religiosos contaban con la participación de un ensamble musical, podemos conjeturar que la música era un fenómeno omnipresente en las reducciones jesuíticas.

Pero esta música no constituyó una mera “réplica” de la música que se hacía en Europa porque las condiciones en América eran distintas, comenzando por los mismos receptores. Los jesuitas la utilizaron sistemáticamente como recurso educativo, y eso tuvo por efecto el surgimiento de una práctica híbrida que sirvió para insertar a los pueblos autóctonos en el nuevo orden. Al mismo tiempo, la música fue

el medio que les permitió sobrevivir simbólicamente: se hacía música al interior de (y según las leyes de) un sistema significativo ajeno, mientras se buscaba la forma de reproducir las antiguas prácticas dentro de ese mismo sistema. Esto favoreció la permanencia de la conciencia identitaria (Meliá, 1986), de manera que la música se transformó en un espacio de lucha en el que se resistía la imposición de la cultura occidental.

En el caso de los guaraníes, la sensibilidad extrema al mundo sonoro de la naturaleza generaba una suerte de *sonido ritualizado* (Wilde, 2007) ajeno a lo que hoy conocemos como *música*. Desde esta perspectiva, la composición e interpretación de misas, motetes y otras obras religiosas al interior de las reducciones puede haber sido una concesión a los misioneros para que se les permitiera seguir produciendo antiguas “sonoridades” sin ser molestados. Retomaré esta idea más adelante.

Entre *mensuras* y *mesuras*

El orden instaurado por los misioneros jesuitas en la reducción vino a sustituir órdenes diversos que los pueblos indígenas habían definido para sí localmente. El *Diccionario de la Real Academia Española* (1970) define orden como la “*colocación de las*

cosas en el lugar que les corresponde”, o bien, “*regla o modo que se observa para hacer las cosas*”. En ambas acepciones existe un principio implícito de locación, organización y procedimiento que deben estar definidos de antemano para garantizar que el sistema funcione. Una correcta *mensura* (medida) de las cosas estimula la *mesura* en las acciones y en los apetitos, y este fenómeno también se manifiesta en el contexto de la música.

La *música mensurada* (*mensurabilis*) nació en la Europa medieval como una necesidad de “ordenar” los sonidos musicales para adaptarlos mejor a la acentuación e inflexión del texto. Se establecieron así divisiones proporcionales del conjunto de duraciones (*longa, breve, semibreve, mínima*) dentro de compases binarios o ternarios. Esta organización de los sonidos y sus duraciones se inscribe en el principio de que el orden es intrínseco a los mismos objetos y el mundo tiende naturalmente hacia la armonía universal. De la misma forma en que los sonidos se organizan entre sí jerárquicamente (unos “valen” el doble que otros), los seres humanos también deben respetar el lugar en el escalafón social que les ha sido destinado. Solo de esa forma se garantiza el ordenamiento indispensable para alcanzar el bien común. La subordinación, entonces, no implica una dignidad inferior sino un lugar específico que tiene adscritas obligaciones determinadas:

“(...) el derecho natural, aunque parezca vario, se reduce, como enseñan los sabios, á un solo principio, es á saber: que lo perfecto debe imperar y dominar sobre lo imperfecto, lo excelente sobre su contrario. Y es esto tan natural, que en todas las cosas que constan de otras muchas, ya continuas, ya divididas, vemos que hay una que tiene el imperio” (Sepúlveda, 1996: 83).

Todos los actos cotidianos y rituales dentro de la reducción respondían a esa *armonía universal* (Wilde: 2007) que ubicaba a cada habitante en el lugar que “le correspondía”, legitimando y naturalizando así el dominio de los misioneros europeos como portadores de la virtud de la medida. El padre Antonio Sepp es uno de tantos misioneros que se queja, entre otras cosas, del apetito voraz de los

indígenas: “*Aos europeus mais afeitos à virtude da temprança isto é incrível, não assim ao Pe. Antonio, que conhece por experiência quotidiana, manifesta, ocular e palmar estes comilões*” (Sepp, 1951: 192-193).

Templanza versus voracidad. La visión de mundo eurocéntrica se articula con base en una serie de dicotomías (Quijano, 2003) en las que la virtud –“inherente” a los europeos– debe ser impuesta sobre el vicio. Si consideramos que a la música desde épocas remotas se le ha atribuido el poder de moderar o corromper una civilización (piénsese en Platón), es evidente que en un sistema vigilante como el instaurado por los jesuitas se haya puesto particular cuidado en el control de la práctica musical.

La música mensurada respeta un estricto orden en su organización interna que la hace apta para la práctica “concertada” de muchos participantes. Cuando el padre Antonio Sepp arribó a la provincia del Paraguay (1691) ya había controversia entre la práctica musical *antigua* que cultivaban los españoles, y la tendencia *moderna* que habían traído los misioneros alemanes y austriacos. Sepp solicita, en una de sus cartas a Europa, que se le envíen motetes, misas, vísperas y otras piezas religiosas de Melchior Gletle, maestro de capilla de la catedral de Augsburgo, porque considera que la música española difundida en América es demasiado anticuada:

“Até agora nada se sabia aquí de nossa divisões de compassos e espécies de andamentos, nada dos diversos tritons. Até hoje, os espanhóis, como vi em Sevilla e Cádiz, não têm notas dobradas, quanto menos então tríplexes. Suas notas são tôdas brancas, as inteiras, as meias e as notas corais, música velhíssima, antiqualhas que os copiadores da Provincia alemã possuem aos caixões e que aproveitam para encadernar escritos novos” (Sepp, 1951: 126).

Antonio Sepp proviene del Tirol y es heredero de la tradición musical de la región alpina. Su crítica va dirigida al intrincado contrapunto que predominaba en América y a la polifonía vocal española que se había generalizado después del Concilio de Trento (Bispo, 2004). El misionero jesuita nota la

ausencia de los elementos *mensurales* característicos de la música *moderna*: división de compases, duplicación de voces, resolución de tritonos, proporción matemática entre los diferentes valores musicales. Según las nueva forma de componer, los tonos eclesiásticos debían ser adaptados a las canciones en lengua indígena para facilitar la catequización, de ahí la necesidad de “cuadrar” el ritmo en compases binarios o ternarios. Esto lo aplica Sepp al componer sus simétricas *Letanías* en 16 compases (Bispo, 2004). Cito a continuación el himno gregoriano *Creator alme siderum*, que –según sostiene Víctor Rondón (S. F.)– el misionero alemán Bernhard Haverstadt utiliza como base melódica de un himno en la lengua mapudungún (mapuche). Este es un ejemplo de la refuncionalización de la que fue objeto el canto gregoriano para facilitar la evangelización:



Haverstadt adaptó este himno a la notación mensurada de 3/8 y así dio origen al canto *Dios ñi votm*. Según se aprecia, el ritmo métrico de la barra de compás “ordena” la distribución de las notas en tiempos fuertes y tiempos débiles, con un esquema rítmico medido que se mantiene de principio a fin. Nótese que la pieza está en *sol mayor*, es decir, pasó, además, por un proceso de *tonalización* que incluyó la incorporación de la línea del bajo para marcar las llegadas armónicas carenciales (Rondón, S. F.). La *tonalización* inserta al escucha en una práctica musical en la que los sonidos no solo se ordenan, sino que, también, se jerarquizan de acuerdo con su grado de importancia en la escala musical (*tónica, subdominante y dominante*):



También se utilizaron las melodías populares europeas a las que se les agregó un bajo para dar soporte armónico. El énfasis en el bajo como línea independiente y fundamental en la textura fue parte del ideal sonoro del período musical conocido como *barroco*, y preparó el cambio del contrapunto a la homofonía.

Tanto el ritmo, como la armonía y la textura podían ilustrar o subrayar los sentidos del texto; es decir, la música tenía un vocabulario adscrito con significados ya codificados que debían expresarse en “ideas claras y definidas”, según había proclamado el mismo Descartes (Grout, 1986: 325). Vemos, entonces, que el *orden* al interior de la pieza musical (texto y música) cumple con la expectativa de propiciar la rectitud, el equilibrio, la moderación y la sobriedad. Así lo vemos en una de las piezas del cancionero *chilidugú* de Bernhard Haverstadt, que cita Víctor Rondón (S. F.):

<i>Huera dgu ta hueñen</i>	<i>Es malo robar</i>
<i>Huera cai ta holliman</i>	<i>Es malo embriagarse</i>
<i>Munaquechi ilmn, pútúlmn</i>	<i>Medirse en el comer y beber</i>
<i>Veí mo gelai ta huerilcan</i>	<i>así no es malo (pecado)”</i>

Cabe destacar que la historia oficial ha rescatado la labor de numerosos misioneros-compositores de la era colonial: Haverstadt, Sepp, Berger, Barzana, Paucke, Zipoli. La información existente acerca de los intérpretes y compositores de origen indígena es mínima...

Música y devoción

Entre 1582 y 1583 se realizó el *Tercer Concilio Limense*, en el cual se prescribió la utilización de la música como estrategia de evangelización. Joseph Acosta juega un rol primordial en la definición de metodologías para catequizar. En su *De procuranda*

indorum salute, publicado en 1588, destaca la importancia de la repetición constante (cantada o recitada) en el aprendizaje del catecismo (Rondón, 2002). La Compañía de Jesús comprendió rápidamente el valor de la música en el fortalecimiento del culto cristiano, por eso la utilizó sistemáticamente en el proyecto catequizador. Antonio Sepp enseñaba trompeta, chirimía, trompa, arpa, órgano y tiorba, además de estar a cargo del coro y de la preparación de las danzas que serían presentadas en las grandes fiestas: *“Aquí é particularmente necesario entusiasmar os descuentos com coisas semelhantes e despertar-lhes e gravar-lhes com o aparato litúrgico exterior uma inclinação interior para com a religião cristã”* (Sepp, 1951: 141).

Para fortalecer la devoción fueron compuestas numerosas canciones relativas a los dogmas bíblicos y a los deberes del buen cristiano. En la canción *“Vill dgu mo”* (en Rondón, S. F.) de Bernhard Haverstadt se destaca el deber de santificar el domingo:

<i>“Coilla dgu tahuenen;</i>	<i>No jures por cosas falsas</i>
<i>Christo votaquilmi rume;</i>	<i>ni desprecies a Cristo</i>
<i>Missamen mo chuvuquilmi,</i>	<i>no sientas flojera para ir a misa</i>
<i>Domingo Fiesta antú gel</i>	<i>cuando sea la fiesta del Domingo”.</i>

La música fortalecía la devoción pero, ¿la devoción de quiénes? ¿De los misioneros o de los pueblos americanos? El sacerdote jesuita Francisco Javier Miranda dejó por escrito su impresión ante la presentación musical que el grupo indígena, dirigido por el misionero Florián Paucke, realizó en 1755 en la ciudad de Buenos Aires:

“Gran parte de la ciudad de Buenos Aires y algunos ex jesuitas que vivimos no pudimos ver sin lágrimas de consuelo... que en la vigilia y en la fiesta de San Ignacio se vieron en el coro de nuestra Iglesia del Colegio Grande de Buenos Aires tocar con destreza varios instrumentos de música a cinco jóvenes, y cantar las vísperas y misa otros tres hijos todos de aquellos mismos mocovíes que, cinco o seis años antes, se lavaban las manos en la sangre de los españoles” (Estrada, 2008).

Miranda está dando fe del éxito de la utilización de la música en la misión catequizadora, pero

las “lágrimas de consuelo” no brotan de los ojos de los intérpretes indígenas, sino de los suyos propios. ¿Cómo saber si esa estética que fue impuesta a la fuerza efectivamente despertaba emociones? El interés en el ejercicio de la música (y de los oficios relacionados con la creación artística) no se debía a la *belleza*, sino a que les aseguraba ciertos privilegios dentro de la reducción y el reconocimiento social. Ser músico era una opción atractiva...

Las fuentes coloniales sostienen que las lágrimas indígenas eran vertidas en ocasiones inusitadas para nosotros como, por ejemplo, cuando llegaban invitados importantes. También se menciona su llanto desmedido durante los entierros (Meliá, 1986). Llorar copiosamente puede haber sido un signo de teatralización de las antiguas prácticas ceremoniales; también puede haberse dado como desahogo emocional de sentimientos colectivos (Deckman, s. f.), por eso no debería ser interpretado como sensibilidad ante la música o ejemplo de fervor cristiano.

Música y sumisión

El sistema reduccional de algún modo garantizaba la sumisión de los indígenas. Antonio Sepp (1951) comenta que los *indios* acataban las órdenes con respeto y buena gana, pero ¿qué tan confiable es su percepción de que ellos estaban *“prontos a la primera señal”* para obedecer las órdenes del misionero? ¿Será posible que hayan optado por la sumisión como una forma de mantener en buenos términos la relación con la autoridad, con la consiguiente flexibilización del régimen de vigilancia? Cabe destacar que en una reducción, en la que residían entre seis mil y ocho mil personas, es difícil imaginar que dos misioneros hayan podido controlar todos los ámbitos de la vida diaria. A pesar de eso, y según afirma el propio Sepp, la música tenía la facultad de doblegar las voluntades y hacer los espíritus más dóciles. Habría que ver si esta supuesta docilidad se ponía en jaque al aparecer

las antiguas devociones, y hasta qué punto la vigilancia y el castigo aseguraban la sumisión. Sí podemos afirmar que la práctica musical los obligaba a ceñirse a un sistema autoritario; de hecho, aprender a tocar un instrumento implica que el sujeto debe disciplinarse y respetar las normas relativas a la correcta ejecución, y tocar en un ensamble musical (o cantar en un coro) obliga a seguir todas las disposiciones que indica el director. En ese sentido, la música funcionaba como artefacto que educaba eficazmente para la sumisión.

Entre danzas y subversiones

En los rituales guaraníes, el chamán entraba en contacto con las fuerzas del más allá por medio de la canción y la danza. Según relatan las crónicas, durante la rebelión del cacique Ñesu, el hechicero Guaraibí exhortaba a los indígenas a escuchar solo el sonido de las maracas y las tacuaras (Wilde, 2007). Este elemento cobra importancia si consideramos que ciertos estímulos acústicos (en este caso el sonido de las maracas y las tacuaras) pueden llegar a adquirir un significado subversivo que los transforma en signos de autoafirmación, de rescate de la propia identidad. Por eso, los levantamientos indígenas acababan destruyendo, no

solo las imágenes, sino, también, los instrumentos (sónicos) de los colonizadores. Las campañas fueron víctimas sistemáticas de estos ataques debido a que eran percibidas como signo de dominación. El paisaje sonoro tenía para los guaraníes una trascendencia que a nosotros nos resulta difícil de comprender, eso explicaría el ruido y el griterío incesante que anunciaban cada rebelión; en otras palabras, la “producción sonora” reafirma la subjetividad colectiva y la conexión (aún viva) con los antepasados. En cada levantamiento, el orden cotidiano impuesto por los europeos comenzaba a combatirse por medio de una práctica sonora violenta y transgresora.

La utilización de instrumentos musicales autóctonos era otra forma de rechazar la cultura impuesta por el colonizador. En la Carta Anua de 1612, el padre Griffi describe, con cierta molestia y bastante estupor, la utilización de instrumentos musicales durante los ritos funerarios: “(...) tres días continuamente habían estado llorando todos los indios (con) atambores y demás instrumentos” (Meliá, 1986: 131).

Los atambores, la calabaza rellena de piedras o semillas, el “bastón de ritmo” (caña alta y gruesa cerrada en la parte inferior que se golpeaba contra el piso), y los diferentes tipos de sonajeros, daban cuenta de una religiosidad profundamente ligada a las fuerzas

de la naturaleza, por eso eran percibidos como una amenaza para la evangelización:

“Tenemos nueva que entre los indios se ha levantado uno, con un niño que dice ser Dios o hijo de Dios, y que tornan con esta invención a sus cantares pasados, a que son inclinados de su naturaleza (...) ni siembran ni paran en sus casas, sino, como locos, de noche y de día, en otra cosa no entienden, sino en cantar y bailar, hasta que mueren de cansancio” (Meliá, 1986: 31).

La danza ritual era el medio por el cual se llamaba a la resistencia contra la dominación, y por medio de ella se subvertían los ritos cristianos toda vez que se los imitaba con una función diferente. Antonio Sepp (1951: 230) menciona que durante las fiestas, al finalizar los oficios, los indígenas presentaban diferentes bailes a la entrada de la iglesia: danzas de espadas, escaramuzas troyanas y otras. Lo que llama la atención es que el mismo misionero les ponía en las manos panderos de madera, y en los pies cascabeles o sonajas que producían un sonido estridente al hacerlos chocar entre sí: “*Para os ouvidos dos indios, porém, são tão agradáveis, que parece não haver coisa mais gostosa do que a dança com tais guisos e chocalhos*” (Sepp, 1951: 230).

A Sepp le divertía que tal estridencia produjera placer a los oídos indígenas, pero parece no haber comprendido que estos implementos no eran utilizados por razones

estéticas sino por su significado mágico-ritual que remitía al *ritmo* original de la naturaleza. ¿Cómo pudo el misionero haber ignorado este “peligro” participando él mismo en la confección de esos instrumentos? ¿Mera concesión desde el poder? Es factible que los jesuitas comprendieran que el *universo sónico* era parte inherente de la religiosidad indígena, por eso les parecía importante refuncionalizar esos elementos adaptándolos al culto cristiano. Es así como se generaron espacios híbridos en los que las diferencias eran permanentemente negociadas y la visión indígena lograba manifestarse subrepticamente. Hablar de *hibridación* puede suponer la mezcla de culturas distintas que entran en contacto, sin que se tome en cuenta que una de ellas se ubica en una posición de poder. No creo en un “mestizaje perfecto”. Más bien destacaría la existencia de prácticas heterogéneas que se yuxtaponen en un tiempo no unilineal (Boff, 2002), y ellas permiten la infiltración de elementos locales desaprobados por los discursos del colonizador, lo que da origen a complejos procesos de resistencia, adaptación y subversión del orden hegemónico. El carácter polisémico de la música ofrece este tipo de espacios. El factor disruptor puede haber sido que los cantos y las danzas presentados en las fiestas fueran interpretados por los indígenas como rituales que salvaguardaban los símbolos tradicionales, y no como la expresión concreta de la fe impuesta por los extranjeros.

Conclusiones

El proyecto misional implementó en las reducciones jesuíticas una forma de dominación que fue legitimada por la noción de que a cada sujeto le corresponde un lugar específico en el orden social, siendo la tarea de la mayoría colonizada obedecer a los portadores de la cultura occidental. A medida que se consolidaba el colonialismo, las subjetividades se iban moldeando en torno a una visión de

mundo eurocentrista que proclamaba la existencia de valores “universales” y excluyentes.

La interacción entre indígenas y misioneros en el marco de la reducción generó un espacio de lucha simbólica en el que cada sector defendía y negociaba sus diferencias: los indígenas se familiarizaron con los códigos de la cultura occidental, pero sus respuestas a los modelos impuestos estuvieron lejos de ser cien por ciento sumisas; más bien desarrollaron contra-discursos que mantenían viva su herencia ancestral. Un ejemplo de ello es la práctica de la música.

Con base en la documentación existente, se puede concluir que la forma *moderna* de hacer música funcionaba como método de disciplina: obligaba a acatar la cuadratura de compás, los valores mensurados, los giros cadenciales, y las alturas específicas que define la afinación occidental. La práctica musical exige, además, el dominio de un instrumento y el trabajo “concertado” de los músicos bajo las órdenes de un director. También es necesario señalar que eran los estímulos sonoros (como el toque de la campana) los que establecían el orden del día y el tipo de expresión devocional que debía ser puesta en juego (oración, misa, trabajo, estudio, etc.). Todo esto demuestra que la música era un eficaz dispositivo de control social porque estructuraba y controlaba las conductas de los sujetos reducidos, naturalizando las relaciones de dominación y sujeción.

A pesar de ello, la violencia epistemológica produjo respuestas contra-hegemónicas propiciadas por la versatilidad del sonido como vehículo de contenidos simbólicos diversos. Esta resistencia era difícil de ser detectada; tal es el caso del uso de cascabeles, panderetas y sonajas durante las celebraciones de ceremonias católicas. Las lágrimas, los cantos y las danzas dan cuenta de formas devocionales que regresaban a los indígenas a sus prácticas mágico-rituales ancestrales, y no constituyen una prueba del éxito de la catequización, como querían creer los misioneros.

En ese contexto de intereses disímiles y legitimación simbólica se formó un patrón cultural característico de la reducción que modelaba y sometía las subjetividades pero, al mismo tiempo, revertía y desestabilizaba las prácticas dominantes. Si consideramos que el intercambio cultural nunca se da unilateralmente, sería interesante establecer qué efectos concretos tuvo la música indígena sobre la música europea, y si esos efectos se sintieron en el viejo continente a través de nuevas formas de componer. Tal vez eso nos proporcione una visión más clara acerca de la validación y la diseminación de modelos identitarios que se encuentran inmersos en relaciones asimétricas de poder.

Bibliografía

- BISPO, ANTONIO ALEXANDRE
2004 *Klassik und Mentalitätsgeschichte. Globalität und Multikulturalismus*. Akademie Brasil-Europa.
<http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-15.htm> (Consultado el 15.10.08).
- BOFF, CLAUDETE
2002 *A imaginaria guaraní: o asservo do museu das missoes*.
http://www1.capes.gov.br/teses/pt/2002_mest_unisinos_claudete_boff.PDF (Consultado el 17.10.08).
- DECKMANN FLECK, ELIANE
s. f. *Las reducciones jesuítico-guaraníes -un espacio de creación y resignificación (provincia Jesuítica de Paraguay- siglo XVII)*.
<http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/Reducoes.pdf> (Consultado el 11.10.08).
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1970 Madrid: Editorial Espasa-Calpe S. A.
- ESTRADA, FERNANDO DE
2008 *Una fuente musical de la cultura argentina*.
[http://www.ucaip.edu.ar/virtual%20anterior/musical\(17\).pdf](http://www.ucaip.edu.ar/virtual%20anterior/musical(17).pdf) (Consultado el 21.10.08).
- GROUT, DONALD JAY
1986 *Historia de la música occidental I*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUTIÉRREZ ESCUDERO, ANTONIO
1990 "Las bulas papales". *América: Descubrimiento de un mundo nuevo*. Ediciones Istmo. Págs. 115-132.
- LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE
1997 *Tratados* México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ ULLOA, JORGE
2002 "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos". En: *Revista Musical Chilena*. Julio. Vol. 56, N.º 198. Págs. 21-44.
- MELIÁ, BARTOMEU
1986 *El guaraní conquistado y reducido*. (1917-1930). Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- QUIJANO, ANÍBAL
2003 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. (Edgardo Lander, comp.). Págs. 201-246.
- RONDÓN, VÍCTOR
1997 "Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación". En:

- Revista musical chilena*. Julio. Vol. 51, N.º 188. Págs. 7-39.
- Sin fecha *Música y evangelización en el cancionero Chilidúgú (1777) del padre Haverstadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo XVIII. (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018517.pdf> (Consultado el 10.10.08).
- 2002 *Catequesis indígena cantada y ópera colegial: dos espacios para la música en la evangelización jesuita en Chile colonial*.
www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/artes/info/bibliografia/doc/Musica/Catequesis.doc (Consultado el 11.11.08).
- SEPP, ANTONIO
1951 *Viagem as Missoes Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. Sao Paulo: Livraria Martins Editora S. A.
- SEPÚLVEDA, JUAN GINÉS DE
1996 *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WILDE, GUILLERMO
2007 *Toward a political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries*.
www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-2/wilde.html-163k (Consultado el 18.10.08).