

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

SUBALTERNIDAD EN MÚSICAS NOVOHISPANAS: DOS FRAGMENTOS

LEONARDO J. WAISMAN
 Universidad Nacional de Córdoba
 CONICET, Argentina

En este capítulo reúno y reelaboro dos ponencias en las que hace algunos años propuse ideas sobre la aplicación de conceptos de los estudios subalternos a la historia de la música colonial americana. Ya que –debo confesar– he renunciado a desarrollar un marco para conceptualizar en esos términos y de manera comprensiva la práctica musical colonial, me permito presentarlos aquí como tórsos, en la esperanza de que puedan despertar en otros inquietudes más fructíferas y totalizadoras.

Los estudios subalternos y la musicología colonial latinoamericana

El concepto de subalternidad surge a partir de los escritos de Antonio Gramsci, como un complemento y una oposición a su muy difundida idea de hegemonía. La idea esencial es que la relación de poder asimétrica entre grupos hegemónicos y grupos subalternos solo funciona a través del consentimiento de los segundos; “ninguna medida de coerción militar o económica puede conseguir la hegemonía”¹. Los estudios subalternos se originaron dentro de la batalla historiográfica para dar sentido a los movimientos independentistas que terminaron por emancipar a la India del Imperio Británico en 1947. El Grupo de Estudios Subalternos aparece en la Universidad de Sussex alrededor de 1980, pero sus proponentes más difundidos (Ranjit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak) tienen origen y formación india; sus objetos de estudio son también predominantemente indios. A través de la triple crítica de las historias universalistas del capital, de la idea de nación, y de la relación entre poder y conocimiento, cuestionaron las valoraciones negativas de las acciones populares enraizadas en la tradición. Los estudios subalternos consideran que, aun cuando las resistencias tomen formas vinculadas a tradiciones ancestrales, no se trata de rémoras de un pasado que se resiste a ser desplazado, sino de movimientos apropiados al momento histórico, que combaten los aspectos negativos de una modernidad que oprime a sus protagonistas.

¹ Smith, Kylie. “Hegemony, Subalternity and Subjectivity”, leído en el 3^{er} Congreso de la International Gramsci Society, Cagliari, 2007. Disponible en <<http://www.gramscitalia.it/html/smith.pdf>> [consulta 21-07-2019].

Esta escuela, que ha tenido eco mucho más allá de la India, ha formulado una serie de planteos que resultan útiles en Latinoamérica:

- Sostienen que una “Europa” virtual (la llamada civilización occidental) se ha constituido en el verdadero sujeto de todas las historias, globales o locales, occidentales u orientales. Bajo estas condiciones se ha producido y se produce el saber histórico en el “Tercer Mundo”.
- Por consiguiente, rechazan la cronología única, la idea de que todas las sociedades deben recorrer obligatoriamente una serie de etapas que parten del feudalismo y terminan en el capitalismo, la industrialización y la democracia.
- Rechazan la idea de las modernidades incompletas, que justifican la intervención de los países modernos para conducir el proceso que supla esa eterna falta.
- Rechazan el proyecto de hacer historias locales que postulen un desarrollo continuo y sostenido, porque estas tienden a convertirse en variaciones de la meta-narrativa de Europa (Occidente).
- Mantienen que el signo distintivo de las historias subalternas es la discontinuidad.
- Se apoyan sobre las visiones postmodernas que niegan la existencia de una razón desencarnada, postulado central de la Ilustración: al “pienso, luego existo” oponen el “pienso desde el lugar donde estoy”. El *locus* de enunciación define el pensamiento.

La musicología se inserta cómodamente como objeto de las críticas del Grupo Subalterno. Cuando, ya en la década de los 70, Alejo Carpentier se maravillaba de la lógica orgánica que presentaba la historia musical de Europa, que se manifestaba como “una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente”², omitía decir que el instrumento de estudio, la musicología, ha sido desarrollado desde adentro de esa tradición musical y en consonancia con la misma. El desarrollo histórico nos aparece como lógico porque nuestra visión del mismo está estructurada en función de esa lógica. Los conceptos que utiliza Carpentier (“técnicas”, “escuelas”, “creadores cimeros”, “búsquedas audaces”) son herramientas definidas dentro de la música occidental y para ella. El hilo de la historia cuya organicidad nos admira no es sino un camino que la tradición historiográfica ha trazado, conectando entre sí conjuntos de datos agrupados según conceptos definidos *ad hoc*. La musicología histórica, entonces, está construida para dar apariencia lógica a la evolución de la música europea, y constituye su metalenguaje³.

¿Qué quiere decir “Historia de la Música”? Es una narración que da por sentado que existe un sujeto que se llama “música”, que está representado por una serie de composiciones canónicas ordenadas cronológicamente, y que protagoniza una larga saga de aventuras. Este relato, generado por la musicología germano- franco- y anglo-parlante a partir del Iluminismo, rige nuestros libros de texto, nuestros programas de concierto y hasta nuestra fruición de la escucha. En esa narración hegemónica, impregnada de idealismo y teleología hegelianas, “la música” tiene una infancia monódica en la Edad Media, y comienza a desarrollarse con la Modernidad temprana. Aunque puedan presentarse varias líneas de evolución, en la mayoría de los relatos resulta dominante la vertiente de la organización tonal:

² Véase Carpentier, Alejo. “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez García (ed.). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pp. 254-271, p. 254. Originalmente publicado en *América Latina en su música*. México, Siglo XXI Editores, 1977.

³ Este párrafo es una condensación de lo publicado en Waisman, Leonardo J. “Una musicología integrada para Latinoamérica”. *Revista de musicología*, XVI, 3 (1993) [Simposio sobre “Relaciones entre la Musicología Histórica y la Etnomusicología en Latinoamérica”. *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid 1992*], pp. 1770-1777.

primero se observa la tendencia hacia la constitución de la tonalidad clásica (hasta *ca.* 1800), luego el proceso de su saturación, explosión y supuesta desaparición durante el siglo XX. Cronológicamente, la culminación de esa curva tonal coincide con el período en el que se origina casi todo el repertorio de concierto que se escucha aún hoy en teatros y auditorios, coincide con el reinado de los géneros, formas y procedimientos musicales más canónicos, y coincide con la hegemonía de las configuraciones vocales e instrumentales más prestigiosas (cuarteto de cuerdas, orquesta sinfónica, etc.). Geográficamente, aunque en la Modernidad temprana incluye territorios españoles (Flandes y luego España misma), a partir de la segunda modernidad (iluminismo y revolución industrial) los excluye, para centrarse en países germánicos, Francia, y en un papel especial, Italia.

En esa concepción de la historia tienen cabida, por cierto, los compositores eslavos, españoles o latinoamericanos. Pero caben como periféricos (son amigos del protagonista). Ellos aportan pintorescos toques de color nacional a una corriente central que quizás por sí sola sería demasiado monocroma, pero que representa la médula de la así constituida historia de la música. Ahora bien, los músicos que, en los siglos XIX y XX, construyeron los diversos nacionalismos musicales, incorporando rasgos de sus respectivas tradiciones musicales populares locales a los géneros, medios sonoros y circuitos de difusión que encarnaban la visión hegemónica, actuaron en consonancia con esa óptica. Incorporar las vivencias musicales de checos, rusos, noruegos, mexicanos o argentinos a la “música universal” era un discurso muy frecuente. Ya que la dicha “música universal” era la que canonizaba la historia hegemónica, este discurso implicaba obviamente el modelo de centro y periferia –una periferia que quería acercarse y en lo posible asimilarse al centro–. Pero en el caso de los compositores americanos del período colonial (al menos hasta mediados del siglo XVIII) no es adecuado hablar de música periférica. Para ellos no existían el paradigma iluminista, la evolución hacia la tonalidad, la autoridad de una Historia de la Música. Como máximo, podrían hablar, como se usaba en esos siglos, de un “progreso” del arte musical, y de las contribuciones que a él habían aportado tal o cual compositor o teórico. Si había un centro para los compositores de los virreinos, este estaba en la metrópoli española, cuya música constituía los modelos a imitar.

Contra el modelo dicotómico centro-periferia se han alzado muchas voces en los últimos decenios. En referencia a otro ámbito y otro tiempo, Marina Waisman proponía la expresión “modernidades divergentes” para procesos que, frente a los estímulos de la modernidad, toman caminos diferentes a los de los países dominantes⁴. Nos parece que esa formulación no termina de dar cuenta de la historia de la música latinoamericana. La razón es la discontinuidad de la que desde siempre se quejan nuestros historiadores, y que, como hemos visto, podría ser atribuida a todos los procesos subalternos⁵. Se dice, con bastante justificación, que nuestra historia se compone exclusivamente de una serie de comienzos, cada uno marcado por la recepción de la más reciente música europea. Divergir es crear un vector de dirección diferente a la línea central de desarrollo. Pero si ese nuevo trazo se interrumpe a poco de andar, y su lugar es ocupado por otra novísima flecha, quizás de dirección opuesta, no podemos realmente hablar de una trayectoria divergente.

Ahora bien, las diferencias de nuestro objeto de estudio, la música colonial, con respecto al mundo en que surgieron las teorías subalternas son enormes. Por de pronto, hay casi un siglo y medio de distancia entre la emancipación de la mayoría de las repúblicas americanas y la de la India. Pero, más importante, la colonización española se diferenció de la inglesa en el sur de Asia en el hecho de que

⁴ Waisman, Marina. *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso latinoamericano*. Bogotá, Escala, 1990, pp. 72-73.

⁵ Para la arquitectura, véase *Ibid.*, pp. 51-55.

intentó poblar un continente con españoles, y en muchos casos aniquiló las poblaciones aborígenes. Aunque en muchas regiones la población indígena, mestiza, y de origen africano sea predominante, tanto nuestro objeto de estudio (la música colonial) como los sujetos que lo estudiamos (los historiadores y musicólogos) somos de raigambre europea. Pensar desde la subalternidad es, para muchos de nosotros, un proyecto difícil ya que, en última instancia, nosotros fuimos los colonizadores. Más que subalternos nativos, somos dominantes transportados al territorio de la subalternidad. Por eso, en mi caso personal, no puedo convertirme en un activista de las teorías de la subalternidad y del poscolonialismo como vías de liberación y de lucha contra la hegemonía (que es el caso de la mayoría de los teóricos en este campo, continuadores de Gramsci también en esto)⁶. Sí puedo aprovechar algunas de las herramientas producidas por estos teóricos para comprender mejor algunos episodios de nuestras músicas. A continuación, dos ensayos en esa exploración.

Pasados subalternos: la música de facistol de Manuel Sumaya⁷

El concepto que me parece una alternativa válida a la dicotomía centro-periferia es el de “pasados subalternos”, propuesto por Dipesh Chakrabarty. Partiendo de varias de las premisas anteriormente citadas, este autor bengalí identifica como tales a muchos procesos históricos que no han participado ni afectado para nada a la Historia (el metarrelato de la Europa virtual). Son “pasados ‘de menor importancia’ con respecto a la comprensión dominante de lo que constituye hecho y evidencia (y, por consiguiente, con respecto al principio de racionalidad subyacente) en las prácticas de la historia profesional. Estos pasados ‘menores’ son las experiencias del pasado a las que siempre se ha asignado una posición ‘inferior’ o ‘marginal’ cuando son traducidos al idioma académico del historiador. Son pasados que se tratan, para usar una expresión de Kant, como ejemplos de “inmadurez” humana, “pasados que no nos preparan para la democracia o para prácticas de civismo”⁸. Aunque pueden transcurrir en los espacios subalternos de los países dominantes, se localizan más frecuentemente en países o regiones subalternizadas por el desarrollo de “Europa” (Figura 28.1).

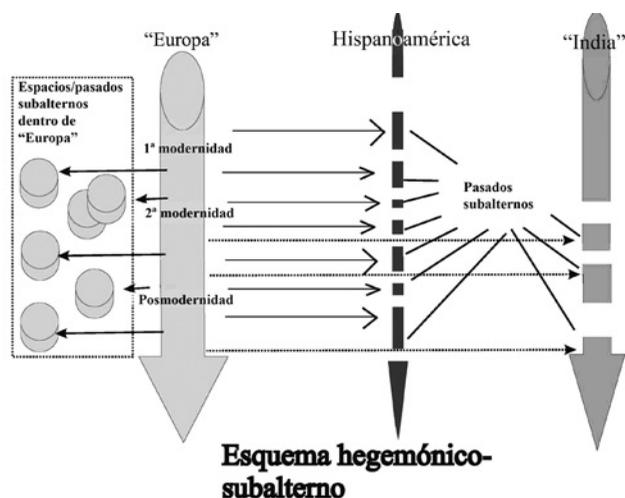


Figura 28.1: Esquema de pasados subalternos (elaboración de Leonardo J. Waisman).

⁶ “[...] writing subaltern history, that is documenting resistance to oppression and exploitation, must be part of a larger effort to make the world more socially just”. Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* [Princeton Studies in Culture/Power/History]. Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000 [2ª ed.], p. 74. En el ámbito latinoamericano, es representativo el caso de Walter D. Mignolo. Véase, por ejemplo, su *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo (cuestiones de antagonismo)*. Madrid, Akal, 2003.

⁷ Versión original presentada como “Una modernidad subalterna: la música de facistol de Manuel de Sumaya”. XVII Jornadas de Investigación en Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

⁸ Chakrabarty, D. *Provincializing Europe...*, pp. 103-104. Las cursivas son del autor.

Mi encuentro con las obras latinas de Sumaya me decía algo totalmente distinto (Ejemplo musical 28.1). En primer lugar, es cualquier cosa menos música embalsamada. Nos interpela hoy, como interpelaba a los fieles que la escucharon hace trescientos años en la catedral mexicana. El Ejemplo musical 28.2 muestra cómo a las amplias curvas melódicas que descendían hacia nosotros como la benéfica ayuda divina implorada por los que las cantan les sucede un pedido de salvación impregnado de un impulso ascendente (sombreado) gracias a notas cromáticas que producen insistentes e inquietantes falsas relaciones (óvalos) y disonancias (rectángulos).

Ejemplo musical 28.2: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, cc. 16-26.

La salvación se identifica luego con el motivo de la ayuda (hexágonos) y posteriormente adquiere una nueva encarnación en la que se sintetizan el ritmo de su primera presentación (cuatro negras y una redonda sincopada) con el perfil melódico descendente del pedido de ayuda.

Ejemplo musical 28.3: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, comparación entre sujetos.

Recién allí puede descansar la larguísima frase (18 compases), que había intentado ya varias veces reposar en una cadencia (Ejemplos musicales 28.2 y 28.4): primero en La, luego en Sol, luego en Do, luego otra vez en La, hasta que, efectuada la síntesis melódica, logra finalmente una culminación sonora (La agudo en tiple 1) y un firme punto de apoyo en Re. Ninguna de estas ideas, ninguno de estos efectos, nada de este manejo de la alegoría sonora se desprende de las severas normas que congelaron el estilo palestriniano. Aunque Sumaya utiliza solo los recursos vocales especificados por el *stylus gravis* (como lo llamaban los alemanes), y aunque su marco de referencia es el tratamiento estricto de la disonancia, la composición los emplea meramente como punto de partida. Su arte compositivo parte de la intersección entre esa tradición y lo que Taruskin llama “el gusto de la época”: un amor por la exploración cromática, por la presentación alegórica de los afectos, por la sorpresa, por el flujo musical cuyos meandros tienden hacia el infinito.

The image displays a musical score for 'Adjuva nos' by Manuel Sumaya. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and a figured bass line. The vocal line features a long melodic phrase with several cadence markers: 'la' (boxed), 'Sol' (boxed), 'Sa' (boxed), and 're' (boxed). The figured bass line has a '8' below it. The second system includes a vocal line (soprano) and a figured bass line. The vocal line features a long melodic phrase with several cadence markers: 'Do' (boxed), 'La' (boxed), and 're' (boxed). The figured bass line has a '8' below it. The lyrics are: 'Sa-lu - ta-ris nos - [ter sa-lu - ta-ris nos] ter sa - lu - ta-ris nos - [ter sa - lu - ta - ris nos] ter sa - lu - ta - ris nos - ter, De - us sa - lu - ta-ris nos - ter'.

Ejemplo musical 28.4: Manuel Sumaya, *Adjuva nos*, primer punto de reposo.

Las soluciones a las que arriba Sumaya son marcadamente diferentes de lo que se conoce como “barroco tardío” en Italia, Francia o Alemania, porque su marco tonal no es el de la tonalidad temperada, sino el de las tonalidades eclesiásticas españolas en su etapa final (fines del siglo XVII y comienzos del XVIII). El trayecto de cadencias evitadas que hemos delineado más arriba, por ejemplo, no tendría cabida en las técnicas compositivas de maestros contemporáneos a Sumaya en los países mencionados: solo es natural dentro del sistema español.

Estas músicas de Sumaya pueden conceptualizarse adecuadamente bajo el concepto de “pasado subalterno”. El camino que toma el mexicano para incorporar la ampliación del espacio musical a través del cromatismo y las tensiones tonales de corto alcance difiere notablemente de la vía “mayor”¹² representada por Corelli y Vivaldi, Händel y Bach, Couperin y Rameau. No incorpora en este repertorio ninguno de los recursos del lenguaje instrumental del barroco tardío y, sobre todo, no apunta al establecimiento de una configuración funcional de la tonalidad, en la que las cadencias comiencen a funcionar como pilares de una estructura de tensiones y resoluciones jerárquicamente organizada. Por el contrario, parece continuar la vía de enriquecimiento cromático que se observa en la generación previa de músicos hispanoamericanos, como Juan de Araujo y Tomás de Torrejón y Velasco. En estos compositores, las frecuentes cadencias caen en todos los grados del tono, e incluso en notas que requieren un cambio de sistema (quitar o agregar un bemol), sin constituir una jerarquía ni una red de tensiones entre los distintos puntos de apoyo. Sumaya combina este vagabundear por el espacio tonal con una concepción lineal mucho menos fragmentada, de manera que muchas de sus largas frases cambian de direccionalidad tonal varias veces, configurando un sinuoso recorrido armónico antes de encontrar su punto de reposo, muchas veces en localizaciones inesperadas. Su lógica musical no proviene ni contribuye al desarrollo de la tonalidad “europea”.

Es necesario anotar que algunos de los rasgos apuntados en la música de Manuel Sumaya pueden encontrarse en las obras de facistol de uno de los más difundidos compositores españoles de la primera mitad del Setecientos: José de Torres, de cuyo *Missarum Liber*, impreso en Madrid en 1703, se enviaron al año siguiente numerosos ejemplares a México¹³. Entendámonos bien: no estoy afirmando que el estilo de Sumaya sea idéntico al de Torres; sí que varias de las características que lo definen van en la misma dirección, y que, dadas las coordenadas político-culturales de la época, es muy plausible que el mexicano se haya inspirado en el madrileño para modificar la tradición recibida.

Para nuestro argumento, sin embargo, desplazar el foco desde un compositor americano a uno español no modifica mucho las cosas. La música española de principios del siglo XVIII, como se ha señalado, no entra en la Historia lineal y centralizada que definen la musicología y la vida de conciertos. El relato de la Historia sí adopta a Domenico Scarlatti, ya que es posible acogerlo como un compositor residente en la periferia, que incorpora pintorescos rasgos del medio en el que está “exiliado” a una producción musical que aporta, en sus rasgos idiomáticos de música de tecla, en su conformación tonal y en su contribución a la “forma sonata”, al desarrollo de la música occidental¹⁴. Pero los españoles como José de Torres no sirven para explicar nada: constituyen, como Manuel Sumaya, pasados subalternos que fueron modernos en su momento, pero no entraron en la Historia. Podemos servirnos de ellos

¹² Aquí recorro a la modelización de William Egginton, inspirada en Gilles Deleuze y delineada en su “Reason’s Baroque House (Cervantes, Master Architect)”. *Reason and Its Others: Italy, Spain and the New World*. David R. Castillo y Massimo Lollini (eds.). Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, pp. 186-203. El autor la aplica al Nuevo Mundo en su “The Corporeal Image and the New World Baroque”. *South Atlantic Quarterly*, CVI, 1 (2007), pp. 107-127. Una estrategia mayor reproduce la ideología hegemónica y una menor intenta aniquilarla.

¹³ Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. 1, p. 640. Al menos desde 1712 la Catedral poseía un ejemplar, como se comprueba por un inventario de ese año.

¹⁴ Por ejemplo, Taruskin dice: “Rather than attempt to decide the matter of Scarlatti’s ‘true’ significance or to harmonize the vividly conflicting perspectives on his achievement, we can regard him as an archetype of ‘peripheral’ composers – composers who are geographically and temperamentally remote from the centers of institutional and commercial music making, but (perhaps seemingly, perhaps truly) ‘ahead of their time’ –”. Taruskin, R. *Oxford History of Western Music*, vol. 2, p. 398.

para criticar a esa misma Historia, mostrando que su supuesta lógica de desarrollo no era la única posible, no era inevitable, no era necesariamente la mejor.

¿Puede cantar el subalterno? La voz de indios y negros en la América colonial¹⁵

En un texto fundacional de los estudios poscoloniales, Gayatri Spivak planteaba hace treinta años la pregunta sobre la posibilidad de los grupos subalternos de hablar por sí mismos dentro del contexto de las ciencias sociales actuales¹⁶. “En la teoría postcolonial, [el término “subalterno”] describe la condición de los grupos excluidos que carecen de un *locus* de enunciación en la intersección constituida por la alianza entre el colonizador y las elites nacionales en el proceso de formación del estado-nación”¹⁷. Spivak respondía negativamente: el subalterno no puede hablar. Como lo resume Gloria Galindo, “el sujeto antihistórico, antimoderno, [...] no puede hablarse (a sí mismo) como ‘teoría’ dentro de los procedimientos del conocimiento de la universidad, aunque ese procedimiento de conocimiento reconozca y ‘documente’ su existencia”¹⁸.

Esto es así porque el marco de referencia de nuestra sociedad es una “Europa” imaginaria que no se corresponde con la designación geográfica, sino que representa la estructuración mental de las ideas dominantes sobre el pasado, presente y futuro de la humanidad. En esa construcción hegemónica, el sujeto de la historia es la élite de una región muy acotada, mientras que las grandes masas de Asia, África y Latinoamérica (y en alguna medida, los sectores subalternos de los propios países “centrales”) figuran como el Otro. Si ese Otro intenta entrar en discusión con las disciplinas académicas “europeas” en los términos establecidos por esas disciplinas, solo puede hacerlo internalizando su propia incapacidad de constituirse como sujeto, ya que las ciencias sociales están edificadas sobre ese andamiaje excluyente. Solo puede definirse como Otro.

Pero, si el subalterno no puede hablar, ¿puede cantar? O sea, dentro de los marcos culturales hegemónicos por esa “Europa” entre comillas, ¿puede manifestar su voz a través de una música cuyo interés no sea solo el exotismo? La inquietante cuestión es demasiado amplia y compleja para ser respondida en este ámbito. Me limitaré aquí a examinar algunos casos en que los grupos más subalternos de la América colonial son exhibidos a través del texto y la música de villancicos y piezas similares. Los interrogaré con la pregunta: “¿qué voz cantaba en las ejecuciones de esas piezas?” En esta formulación, la palabra “voz” debe ser entendida como manifestación sonora de un sujeto poético; pretendo revelar ese sujeto.

La difusión temprana del repertorio de villancicos americanos, debida en gran parte a las investigaciones y los esfuerzos de un norteamericano impecablemente *wasp*¹⁹ –Robert Stevenson– incluía como caballitos de batalla a un pequeño número de piezas cuyo texto estaba (o pretendía estar) en alguna de las lenguas indígenas mayoritarias de la América poscolombina: náhuatl, quiché, quechua. También en lugar prominente aparecían los denominados “guineos”, “negrillos” o “negritas”, en los que presuntos negros (generalmente bozales) cantaban un castellano característicamente deformado. La

¹⁵ Una versión previa de esta sección presentada en el Congreso *La voz - Voice*, Center for Ethnomusicology, University of Columbia, Nueva York, septiembre de 2014, gracias a una invitación de Ana María Ochoa.

¹⁶ Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

¹⁷ Galindo, Gloria. “Los estudios subalternos, una teoría a contrapelo de la Historia”. *Revista Humanas*, 2 (2005), pp. 1-23.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Siglas de “White Anglo-Saxon Protestant”.

recepción de estas obras daba por sentado que en ellas se oía la voz de los grupos étnicos aludidos²⁰. Un texto muy influyente decía:

Los villancicos de negros de [Gaspar] Fernandes, de tipos negro, guineo y negrillo (que difieren del tipo corriente de villancico porque están basados en las tradiciones musicales afrohispanicas), con efectos pintorescos en dialectos pseudo-negros, proporcionan un ejemplo temprano (aunque solamente descolorido) de la herencia musical afroamericana del área²¹.

¿Cómo se manifiesta esa herencia? Decía Stevenson que “el rápido movimiento en pies ternarios, con recurrentes hemiolas [que se encuentran] por doquier en los guineos hispanoamericanos parece un eco [...] cercano” de ciertos esquemas rítmicos de las tribus africanas Yoruba, Bemba y Lala. “Los vigorosos patrones rítmicos de guineo [de los maestros de capilla latinoamericanos] atrapan [...] mucho del africano nativo”²². Según esta visión, que hasta hoy es dominante entre intérpretes y aficionados, las grandes masas de esclavos negros traídos a las ciudades americanas serían la fuente del dialecto musical empleado en los guineos, y harían oír en ellos ecos de sus voces. Luis Antonio Escobar explicita la hipótesis, manteniendo que “los blancos, compositores maravillosos en su técnica, [...] de seguro gozarían ‘transcribiendo’ determinados ritmos que escuchaban” y que “existió en Latinoamérica una música de ambiente negro [...] arreglada por compositores blancos”²³.

En los últimos años, varios investigadores han salido al cruce de estos argumentos²⁴. Geoffrey Baker ha hecho notar la incongruencia entre la imagen alegre, ingenua y divertida de los negros en los villancicos con la realidad de una raza esclavizada, despreciada y relegada al último peldaño en la escala social de la colonia²⁵. Carolina Santamaría ha sometido a crítica la supuesta originalidad de las negrillas americanas, apoyándose, por una parte, en una nutrida lista de investigaciones sobre los textos en *bozal* (el castellano deformado que se atribuía a los negros), y por otra, en un somero análisis musical de un pequeño corpus de guineos de la Hispanoamérica colonial²⁶. Con respecto a la tradición

²⁰ Los párrafos siguientes están tomados de una conferencia sobre “La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas” que leí en el Primer Congreso-Festival Internacional “Música barroca iberoamericana”. Lima, Universidad ORVAL, 2012.

²¹ Béhague, Gérard. *La música en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, p. 43.

²² “The fast triple movement with recurring hemiola everywhere the rule in Spanish-American guineos and negros seems a much closer echo of Jones’s Standard Pattern and its affiliates than anything of the ‘Nobody knows the trouble I’ve seen’ or ‘Swing low, sweet chariot’ variety” [Los esquemas estándar de Jones provienen de las etnias Yoruba, Bemba y Lala]. “The vigorous guineo rhythmic patterns favored by Fernandes and his many successors in Mexico, Central and South America, catch as much of the native African as any spiritual”. Stevenson, Robert M. “The Afro-American Musical Legacy to 1800”. *The Musical Quarterly*, LIV, 4 (1968), pp. 475-502, p. 497.

²³ Escobar, Luis Antonio. *La música en Cartagena de Indias*. Bogotá, [s.e.], 1985, pp. 42-43. No cito aquí los aventurados párrafos en que Jania Sarno intenta definir las características musicales de un supuesto “villancico vernáculo” (de indios y negros) y distinguirlos del villancico tradicional, porque están asentados en un gran desconocimiento de la tradición y evolución del villancico europeo. Véase Sarno, Jania. “El villancico en España y su transplante en el Nuevo Mundo”. *Musiques et influences culturelles réciproques entre l’Europe et l’Amérique Latine du XVIème au XXème siècle*. René de Maeyer (ed.). Bruselas, The Brussels Museum of Musical Instruments, 1986, pp. 125-130.

²⁴ Además de los textos citados en las dos notas siguientes, véase una inteligente discusión del tema en Houmard, Charles James. *A Historical and Musical Analysis of the Villancico “Los Cofrades de la Eztleya” by Juan de Araujo*. Tesis de Maestría, University of Texas, Austin, 1999.

²⁵ Baker, Geoffrey. “The ‘Ethnic Villancico’ and Racial Politics in 17th-Century Mexico”. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 399-408.

²⁶ Santamaría, Carolina. “Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2, 1 (2005-2006), <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6428/5109>> [consulta 21-07-2019].

literaria, nos recuerda que ya desde el siglo XV había una numerosa población negra en el sur de España. Como la mayoría había llegado vía Lisboa (donde los negros constituían el 20% de la población), las primeras imitaciones burlescas mezclaban deformaciones lingüísticas provenientes del portugués con las de los idiomas africanos representados. La literatura del Siglo de Oro tomó, reforzó y estereotipó los elementos africanos (el “portuñol” se separó, convirtiéndose en un dialecto burlesco diferente), llegando hasta un punto en el que Francisco de Quevedo pudo bromear: “Si escribes comedia y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rr ll y al contrario, como Francisco, *Flancico*, y como primo, *plimo*”²⁷.

Así quedó constituido un topos fijo, que se reprodujo en miles de piezas teatrales y versos, y que se introdujo en la poesía de los villanciqueros. El villancico de negros floreció en España y en América especialmente en las décadas alrededor de 1700, llegando a ocupar un lugar casi fijo en las prácticas festivas de Navidad de algunas localidades: en Sevilla, por ejemplo, durante los últimos veinte años del siglo, el ciclo de villancicos solía terminar con una negrilla (o en su defecto algún otro “villancico étnico”)²⁸. Hasta donde llega mi conocimiento, los estudios literarios sobre las negrillas no han podido detectar diferencias regionales dentro de ese amplio corpus, aunque John Lipski, en un estudio pormenorizado sobre la relación entre grafía y pronunciación, logra matizar en algo su homogeneidad²⁹. Según él, algunos detalles, como la presencia o ausencia de “s” final, van cambiando a lo largo de los más de doscientos años de historia del artificial dialecto. Estos, sin embargo, deben interpretarse más como índices de los cambios de pronunciación de los españoles a lo largo del tiempo que como elementos de una diversificación regionalizada del dialecto mismo. El estereotipo parece haber quedado fijado poco después de 1600 en la España peninsular, y utilizado sin mayores modificaciones durante dos siglos tanto en Andalucía como en Perú, en Castilla como en Guatemala. Como dice Santamaría,

Todo parece indicar que el estereotipo pasó directamente de la literatura de la península a la literatura de las colonias sin mediar lo popular, es decir, escritores como Sor Juana no tuvieron acceso directo al habla de las poblaciones negras [locales] sino que reprodujeron directamente el estilo estereotipado al que se refiere Quevedo³⁰.

Con respecto a la música, Santamaría cuestiona la caracterización de Stevenson, señalando una serie de villancicos que la contradicen. Al respecto, me parecen inconducentes tanto las premisas del norteamericano como las objeciones de la colombiana. Las excepciones, como dice la sabiduría popular, no invalidan la regla. Es innegable que los guineos forman un corpus musicalmente diferenciado dentro del repertorio del villancico: el predominio del Fa mayor, la abundancia de efectos resonanciales, la frecuente aparición de hemíolas que escapan de una secuencia de alternancia más o menos regular y la preeminencia de la homofonía son rasgos que, sin ser exclusivos de los villancicos de negros, los caracterizan en mayor grado que a otros villancicos. Pero esto no quiere decir que las negrillas americanas sean diferentes de las europeas; más bien lo contrario. La amplitud del corpus y la mínima proporción de él que está disponible en ediciones modernas hacen hoy imposible esa distinción. Solo

²⁷ Quevedo, Francisco de. “Libro de todas las cosas, y otras más”. *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1772, vol. 1, p. 230. Es una serie de recetas para hablar diversos idiomas; para el italiano, por ejemplo, se nos recomienda “Italiano es más fácil, pues con sólo decir *Vitela, Signor si, Corpo dil mondo*, y saber el refrán de *pian pian si va lontana*, y pronunciando la ch, c y la c, ch, está sabida la lengua”.

²⁸ Biblioteca Nacional de España. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 144-179.

²⁹ Lipski, John. “Literary ‘Africanized’ Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction”. *Romance Philology*, XLIX, 2 (1995), pp. 130-167.

³⁰ Santamaría, C. “Negrillas, negros y guineos...”, p. 10.

una investigación amplia sobre los guineos, que incluya tanto a los ibéricos como a los americanos, podrá definir las particularidades del subgénero y las posibles diferenciaciones internas. Mientras tanto, afirmaciones como la de Paul Laird, que habla de “un mayor uso de síncopas en los [villancicos de] negros americanos”³¹, quedarán como precarias, sino inexactas. En ese caso en particular, mi impresión es que son los ejemplos de Gaspar Fernández los que han llevado a Laird a esa afirmación (que, por otra parte, es creencia difundida en los medios de la música antigua latinoamericana). Así, lo que es una peculiaridad estilística de un compositor se ha entendido como característica regional o continental, como muestra del bendito mestizaje que santifica “nuestra música”.

Los “villancicos de indios” se construyen a menudo como vehículos de voces subalternas, a través de la estilización de géneros musicales nativos. “Claramente basado en una danza india local” dicen los comentarios a un villancico “indio” de Fernández, aunque no se señala ni un asomo de indicio que lo indique³². Aunque el contexto es de divulgación (libreto de un CD), el perpetrador de esa mistificación es un musicólogo hecho y derecho. Entre muchos argumentos, me parece significativo que el ritmo yámbico, postulado como el ritmo indio por excelencia³³, sea utilizado con frecuencia para representar también a los negros, tanto en la Península Ibérica como en sus dominios americanos. Es decir: no se trata de un ritmo tomado de la música de alguna tribu y posteriormente estilizado sino de un elemento que, desde una mirada europea, caracteriza a las razas inferiores.

¿Quién, entonces, canta en los villancicos de indios o de negros? Este tema no ha sido abordado hasta ahora. Como hemos visto, los estudiosos se han limitado a señalar, casi nunca con acierto y precisión, elementos que podrían estar inspirados en características de las músicas “étnicas” correspondientes. En eso parecen seguir, con gran ingenuidad teórica, las pautas de los compositores nacionalistas del siglo XIX, considerando que “la esencia de la nación” se manifiesta en esos rasgos, y su incorporación a formas musicales occidentales y cultas significa el acceso y la contribución de ese grupo a la civilización moderna. Ahora bien, si ponemos a las negrillas y villancicos de indios en el contexto adecuado, que es el de la tradición hispana de los villancicos de personajes, no podemos ni alegrarnos por escuchar las voces de los subalternos, ni condenarlos como máscaras que esconden o justifican la opresión. De la considerable bibliografía sobre los aspectos literarios del tema, se desprende la proximidad del género con el llamado “teatro breve”: entremeses, sainetes y mojigangas que se incluían en los entreactos de las obras dramáticas de mayor envergadura³⁴. Allí están, entre los tipos étnicos, los asturianos rústicos e ignorantes, los franceses mundanos y snob, los portugueses arrogantes y llorones, los gitanos quiromantes y ladrones; entre los oficios también están los alcaldes inoperantes, los médicos matasanos, los criados holgazanes. También estaban los negros, aunque su presencia rela-

³¹ “[...] additional syncopation in Latin American *negros*”. Laird, Paul R. “Villancico. 3. Latin America.” *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.). Oxford Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375>> [consulta 10-07-2018].

³² Nery, Rui Vieira. “Homenaje al mestizaje musical. Encuentros de músicas y culturas en la Península Ibérica e Iberoamérica”. Libretto del CD *Villancicos y danzas criollas. De la Iberia Antigua al Nuevo Mundo, 1550-1750*. La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI, Jordi Savall, dir. Aliavox AV9834, 2003, pp. 25-32, p. 32.

³³ Véase, por ejemplo, el comentario a la edición de *Jesús de mi goraçón* (anteriormente conocido como *Tleycantimo choquiliya*) en Tello, Aurelio. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. La Habana, Casa de las Américas, 1999, p. 130. Otros de los elementos aducidos por Tello (estaticidad armónica, rítmica en base a pulsos) merecen más atención y requieren una discusión más profunda.

³⁴ La variedad de rótulos genéricos es amplísima: “pasos, entremeses, entremeses bailados, entremeses cantados, bailes, bailes entremesados, loas, loas entremesadas, jácaras, mojigangas, sainetes, sainetes líricos, episodios cómicos, episodios cómico-líricos, bocetos cómicos, tonadillas, comedias saineteras”, según Martínez, María José. “Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete”. *Lenguaje y textos*, X (1997), pp. 157-172.

tivamente frecuente en el siglo XVI tiende a desaparecer durante el XVII junto con la urbanización del ambiente y los personajes. El villancico religioso, cuya carrera abarca los doscientos años entre 1600 y 1800, conserva a los negros y los pastores del entremés temprano, pero incorpora también muchas de las novedades del teatro breve en los períodos siguientes. Los cambios más notables se producen con la Ilustración, que transforma a los rústicos pastores en elegantes árcades, dulcifica y moraliza los comportamientos y discursos chuscos de todos los plebeyos.

Tanto en el teatro breve temprano como en los textos de villancicos, los personajes son tipos, no personas. Y no pretenden ser tipos reales, sino personificaciones de rasgos, convencionalmente atribuidos a ciertos grupos nacionales, raciales o profesionales. La exageración caricaturesca de estos atributos, el recurso frecuente al humor físico y la acumulación de improbabilidades en la acción acercan estos textos a la farsa y a la bufonada. Como en la *commedia dell'arte* y a diferencia de la comedia erudita, la finalidad no es criticar costumbres, sino simplemente hacer reír (en términos actuales, divertirse, pasarla bien, *have fun*). Más allá de las justificaciones ocasionalmente esgrimidas y que a menudo suenan falsas, ¿qué fin moralizante persiguen las jácaras al retratar en forma parodiada la vida de los valientes malhechores de los barrios y, más aún, personificar a Jesús como uno de ellos?

La introducción de negros se canaliza originalmente a través de su condición de criados (no se establece una diferencia palpable entre sirvientes libres y esclavos), y el conflicto entre criados y amos, tema recurrente en el entremés, tiene su representación en algunos villancicos donde indios o negros defienden sus derechos y su humanidad: “todos somos gente, hijos del Adán” dicen los primeros³⁵; los segundos afirman que “Jesús nació en Guinea”³⁶ y que “todos somos parientes”³⁷. En una inversión carnavalesca, los negros de Gutiérrez de Padilla se transforman en amos de criados blancos:

Turu neglo de Guinea
que venimo combirara
ha de tlael su criara,
mun glave con su liblea,
y pulque lo branco vea
que re branco nos selvimo [...] ³⁸.

Sin embargo, lo que predomina en las letras de villancicos es el negro o el indio por sí mismo, sin ataduras ni conflictos con la sociedad dominante. Los rasgos de ternura, simpleza, glotonería y, sobre todo, afición al canto y la danza los retratan como verdaderas encarnaciones del “hombre natural”, espontáneo y alegre. Si las numerosas alusiones a su cercanía con el reino animal parecen rebajarlos, los enaltece su inocencia de todas las corrupciones y perversiones de la vida social moderna. Además, por debajo de su simpleza y sus deformaciones del lenguaje, corre a menudo una vena de ingenio satírico, capacidad que comparten (como las anteriores) con los “criados bobos” del teatro breve³⁹.

Sería necio querer escuchar en estos personajes estereotipados, intemporales, deslocalizados, la voz de los indios y los negros de carne y hueso que constituían los grupos más sometidos en el mundo

³⁵ *Fuera, fuera, háganles lugar* de Roque Jacinto de Chavarría. Edición en Stevenson, Robert M. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1975, pp. 84-94.

³⁶ *Dame albricias mano Antón*. Edición *Ibidem*, pp. 120-124.

³⁷ *Eso rigo re repente* de Gaspar Fernández. Edición *Ibidem*, pp. 129-131.

³⁸ *Ah siolo flasiquillo* de Juan Gutiérrez de Padilla. Edición en Palacios, Mariantonia (ed.). *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998, pp. 104-111.

³⁹ Fernández Oblanca, Justo. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, p. 114.

hispanico. Pero tampoco es la voz de sus amos y señores “blancos” que, como alguien ha insinuado, querrían lavar sus culpas retratando la vida de sus subalternos en tonos alegres, desprovistos de toda conciencia de sufrimiento o conflicto. Esto no solo resulta ridículo por la contradicción entre la realidad que estaba ante todos los ojos, sino también innecesario, ya que la ideología hegemónica justificaba plenamente la estructura de estamentos que ordenaba la vida colonial.

Al oír los guineos y los villancicos de indios, si queremos o no podemos evitar la prosopopeya⁴⁰, la voz que estamos escuchando es la de un ventríloco. El escritor y el compositor han ubicado un muñeco delante nuestro y lo manipulan para nuestra contemplación y audición. La voz que oímos finge salir del monigote, pero emana figurativamente del vientre del que lo maneja y físicamente de sus cuerdas vocales. Este doble desplazamiento de la voz parece significativo: el verdadero emisor niega materialidad a su voz, transformándola en una voz-otra, que no refleja su subjetividad. Lo mismo que la voz acusmática, de origen difuso, carece de un emisor legítimo, pero a diferencia de aquella, crea su propio emisor: el muñeco del ventríloco solo existe como sujeto (en nuestra percepción) porque “habla”. De la misma manera, el escritor y el compositor de guineos se esconden tras una construcción convencional de los estereotipos sociales, cantan a través de ella y, a la vez, sirven para crearla y reproducirla. El sujeto que emite los guineos es un simulacro de negro creado por la voz.

Por esto me parecen fuera de lugar las censuras fulminadas por musicólogos serios (demasiado serios) como Geoffrey Baker en torno al tema. Dice Baker que “el villancico de negros [...] es un documento de la barbarie de la esclavitud, mientras que al mismo tiempo vela las realidades de esa condición histórica”⁴¹. Esto es más corrección política que un análisis del género. Va en la misma línea que la condena a todos los chistes de judíos, de médicos, de violistas. Presume, quizás, que la risa y la burla solo sirven para denigrar, quitándole a la comicidad las mil otras dimensiones, más sutiles y más disfrutables, que la hacen una manifestación permanente y predilecta de los grupos más diversos. La línea entre la burla que tiene por objeto denigrar y la que solo busca resaltar la comicidad tiene que ver con el contexto: un estereotipo fuera de toda relación con las circunstancias reales está mucho más en función de su capacidad de hacer reír que al servicio de rebajar las cualidades de su grupo de referencia.

Dos ejemplos de repertorios vecinos al villancico pueden servir para dilucidar la operación de sus voces, aunque para discutirlos debemos salirnos de la Nueva España. El primero es una pieza escrita presumiblemente por un sacerdote jesuita en nombre de los indios que tutelaba en las misiones de Chiquitos: “El cordero de los cielos”⁴².

El cordero de los cielos,
más cándido que un armiño,
entre nevadas colinas
viene a ver a los Chiquitos.

⁴⁰ Ver Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 13.

⁴¹ [...] the villancico de negros, which is a document of the barbarity of slavery at the very same time that it obscures the realities of this historical condition”. Baker, Geoffrey. “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?” *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-448, p. 442.

⁴² He hecho un análisis algo más extendido de esta pieza en Waisman, Leonardo J. “Urban Music in the Wilderness: Ideology and Power in the Jesuit *Reducciones*, 1609-1767”. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 208-229. Una edición completa de la obra (“El cordero” es la sección central del “Oh admirable sacramento”, catalogado como RL 11) en Waisman, Leonardo J. (ed.). *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos*. 2 vols. Córdoba [Argentina], Brujas, 2015, vol. 2, tomo A, pp. 156-165.

¿Cuál es el ámbito físico que sugiere el lenguaje? La comparación con la blancura del armiño desata toda una red de incompatibilidades. Sin hablar de que el hábitat del armiño no incluye a Sudamérica, este hermoso animalito es de piel marrón, excepto en los inviernos nevados, cuando su piel se aproxima al color de la nieve. Corpus Christi cae en invierno en Bolivia, pero en el clima tropical de Chiquitos la nieve es desconocida. En Europa, donde sí hay nieve, Corpus Christi cae a comienzos del verano –el armiño no es blanco–. La misma irrealidad se aplica para la frase “entre nevadas colinas”: una imposibilidad total en Chiquitos, y una contradicción con Corpus Christi (junio) en Europa. Por último, la palabra “chiquitos” no es el gentilicio que se aplicaban a sí mismos los indígenas: es una denominación genérica utilizada por los españoles para cubrir una amplia variedad de etnias cuya diferenciación tribal se mantenía aún dentro de las reducciones.

Encontramos así en este inocente texto una yuxtaposición de elementos antitéticos de ribetes verdaderamente surrealistas. Es un sueño de un paisaje imposible habitado por un pueblo de designación no representativa y unidad incierta. Sin embargo, la exultación que trasunta la música en las reiteradas y jubilosas exclamaciones “a los chiquitos, a los chiquitos”, con sus insistentes ritmos en la melodía, sus alborotados y ágiles efectos de *bariolage* en el violín, y sus enérgicos enlaces dominante-tónica en el bajo, nos quiere hablar de un fogoso entusiasmo de los indígenas por ese mundo quimérico (Ejemplo musical 28.5). El personaje construido por este canto tiene toda la irrealidad de un muñeco, cuya voz (manufacturada por el ventrílocuo) expresa la subjetividad de un indio imaginario, construido a través de innumerables discursos sobre el infantilismo de los indígenas misionados.

Ejemplo musical 28.5: Anónimo, “El cordero de los cielos”, fragmento.

El segundo ejemplo opera en sentido inverso, manifestando las voces reales de indígenas en pueblos de misión. Se trata de una decena de composiciones compuestas por indios de las reducciones de Mojos a fines del siglo XVIII. Como ya las he examinado en otro trabajo⁴³, me limitaré a citar una sola muestra: una de las canciones compuestas por indígenas mojeños en 1790, en honor de los soberanos españoles⁴⁴.

⁴³ Waisman, Leonardo J. “La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)”. *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, XII (2004), pp. 11-38.

⁴⁴ Incluidas en la Carta al Rey de 1790 de Lázaro de Ribera; Sevilla, Archivo General de Indias, Documentos escogidos 1-167.

Bue-nas no-ches Se - ñor, Se - ñor U - sí - a. Bue-nas no-ches Se - ñor, Se-ñor U - sí - a. Al Se - ñor Don

Lá - za-ro Ri-be - ra. Al Se-ñor Don Lá - za-ro Ri-be - ra. Va - chuai ha na - pha - cle chí-cule Jeu - sa - ma,

Va - chuai ha na - pha - cle chí-cule je que-gabe au - ta - te che bai ha na - Don Car - los quar - to au - ta - te che bai ha na -

Don Car - los quar - to eu ha Ca - pi - ta uhal he - na uha Rey. Nua - sí ha na - nem nau Co - chuai ha ta na

nua - sí ha na - nem nau Co - chuai ha ta na. O _____ Se - ño - ra Do - ña Ma - rí - a Lui - za de Bor - bón. O _____ Se -

ño - ra Do - ña Ma - rí - a Lui - za de Bor - bón. Do - ña Ma - rí - a Ma - rí - a Lui - za Ma - rí - a Lui - za.

Ejemplo musical 28.6: Anónimo (Mojos), *Buenas noches, señor Usía*.

Buenas noches, señor Usía (Ejemplo musical 28.6) presenta tres características distintivas del repertorio mojeño de autor indígena: doble enunciación de cada frase musical, reiteración de la tónica para los finales de frase y predominio de la acentuación aguda de casi todas las palabras. Se puede advertir una marcada división de las frases, casi todas ellas de cuatro tiempos (dos compases) cada una. Las frases más cortas funcionan a manera de ecos del final de la frase anterior. Los pies rítmicos son de muy poca variedad, con un predominio del de cuatro semicorcheas o corchea-dos semicorcheas. Casi todas las frases descansan en un acento final, con terminación masculina: casi siempre cuatro corcheas-negra o corchea-dos semicorcheas-negra. Todas las palabras tomadas del castellano adquieren acentuación aguda: Usía, Lazaró Riberá, María Luisá, Don Carlós Quartó. Las piezas están casi totalmente en compás binario (y su misionero Francisco Javier Eder nos dice que los indios solo usan ese compás⁴⁵).

Quienes cantan aquí son indios genuinos, aunque el hecho de que hayan aprendido el sistema notacional occidental los señala como “ladinos” que han asimilado contenidos de la cultura dominante. El mensaje textual (en lengua canichana) es puramente ritual, aunque en su formulación deje entrever algunas mínimas pautas locales (equivalencia de capitán y rey, énfasis en el festejo más que en

⁴⁵ Eder, Francisco Javier, S.J. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Josep M. Barnadas (trad. y ed.). Cochabamba, Historia Boliviana, 1985, p. 288.

el homenaje). La voz se manifiesta en el estilo insinuado en la partitura, y sin duda sería plenamente completada por la manera de cantarlo y tocarlo. Lo que quedó escrito es notoriamente diferente de la voz del español, y lo que se puso en acto en el momento de cantarlo también sería indudablemente diferente de las prácticas de ejecución de la cultura dominante. Que esta voz se haya podido manifestar, y que, aunque en la forma incompleta que representa una partitura, haya podido llegar hasta nosotros, se debe a su origen en circunstancias excepcionales. Al expulsar la Corona a los jesuitas, se planteó el urgente debate sobre el futuro de las reducciones en tierras alejadas y poco productivas para la economía española. El gobernador Lázaro de Ribera se propuso demostrar las potencialidades de esas zonas para justificar su permanencia dentro de un régimen especial de administración; para ello incentivó a los nativos para que asumieran protagonismo en la producción de todo tipo de bienes: yerba, tabaco, cera, tejidos. La capacidad de los indios para producir debía ser demostrada incluso en ámbitos más espirituales; por consiguiente fundó escuelas de dibujo y de música en la capital, San Pedro, y envió al monarca español ejemplos de las labores de sus industriosos súbditos⁴⁶. Entre ellas está la piecita musical que acabamos de examinar.

Solo en esas condiciones pudo cantar la voz de un subalterno. Aún con un texto de sumisión y homenaje, pudo manifestar su manera de ser sonora. En los villancicos corrientes, la voz del ventrílocuo nos ensordece y la del negro o del indio simplemente no está allí.

⁴⁶ María Gembero-Ustároz traza un retrato de la integración de la música en el proyecto de desarrollo de Lázaro de Ribera en su "Integrating Musical Otherness in a New Social Order: Indigenous Music from Moxos, Bolivia, under Spanish Governor Lázaro de Ribera (r. 1786-1792)". *Early Music*, 40, 2 (2012), pp. 237-251.