

# *Música vespéral Mojo en San Miguel de Isiboro, Bolivia*

por Dale A. Olsen

La cultura de los indios *mojos* (o *moxos*), o lo que de ella queda, ha sido el tema de varios estudios en profundidad, entre los cuales se encuentra el excelente del musicólogo Samuel Claro, de 1969, sobre las misiones de *mojos*. El profesor Claro comprueba que la música del Viejo Mundo floreció en los Llanos de Mojos y que la sujeción de casi cien años a la influencia jesuita, por poco no borró la cultura musical aborígen autóctona. Ocasionalmente, empero, persistieron algunos diluidos elementos indígenas anteriores a la Conquista, pero éstos casi siempre se encuentran combinados con elementos católicos posteriores a ella.

En este estudio se tratará de individualizar algunos de estos elementos musicales indígenas dentro de uno de los aspectos de la cultura *mojos*: las Vísperas de San Miguel de Isiboro. En estas Vísperas tiene parte preponderante el elemento musical católico, el que proporciona un material importante de comparación y contraste. La música para este estudio la grabó Dori Reeks en las Vísperas de la festividad de San Miguel, o sea, en la tarde anterior a la fiesta, el 28 de septiembre de 1968. La señorita Reeks, antigua voluntaria del Cuerpo de Paz, es graduada en antropología de la Universidad de California, Los Angeles, y vivió y trabajó con los trinitarios de San Miguel de Isiboro durante varios meses. Debo agradecerle este aporte de su material sonoro grabado y también gran parte de la información histórica, que se basa en el relato personal de la señorita Reeks.

El habitat de los indios *mojos*, antes de la conquista, era una amplia pradera al este de los Andes bolivianos, que en la actualidad es conocida como Llanos de Mojos. Esta inmensa área de pastizales y jungla incluye aproximadamente setenta mil millas cuadradas ubicadas principalmente en el departamento boliviano del Beni. Durante la conquista hispana esta sabana era considerada la tierra del fabuloso El Dorado. Muchos buscadores de oro penetraron al área desde el este y fueron muertos por los indios enfurecidos. Posteriormente, los jesuitas en 1675 lograron sembrar la semilla del cristianismo al reunir a los *mojos* en misiones.

A pesar de que los jesuitas fundaron veintiuna misiones en el área *mojos*, muchas de ellas desaparecieron por las epidemias o la ubicación inadecuada, quedando sólo quince en el período de la expulsión de los jesuitas en 1767 (Denevan, 1966:31). Estas misiones fueron las que se convirtieron en las principales ciudades actuales de la región. Los jesuitas trataron de imponer en toda el área, como aglutinante, la lengua *mojos* (Mojos o Ignaciana o Morocosi: Loukotka, 1968:142), para reemplazar los distintos dialectos

(Baure o Chiquimiti, Muchojeone, Suberiono, Pauna, Paicone y posiblemente otros: Loukotka, 1968:142). Después de la expulsión de los jesuitas, no obstante, muchos conglomerados indígenas volvieron a usar sus dialectos originales. Uno de éstos, conocido en la actualidad como "trinitario", es hablado por un importante subgrupo de los *mojos* llamados trinitarios. Ubicados en el área Chaparé de Bolivia, al sur del Beni, los trinitarios son una de las últimas comunidades de indios *mojos* que dominaba numérica y culturalmente el este de Bolivia antes de la cristianización jesuita. El contacto con los jesuitas provocó el inevitable rompimiento con la mayoría de las creencias tradicionales y estilo de vida de los orgullosos *mojos*, provocando su explotación durante y después del período jesuita. La cultura precolombina de los *mojos* se basó en una sociedad agrícola próspera con un complejo sistema del uso de la tierra; pero en el siglo XIX ya habían sido llevados a la esclavitud por los dueños de las plantaciones de caucho de Bolivia y Brasil. Este cambio radical provocó la muerte de muchos de ellos en las plantaciones, debido a la dureza del trabajo y a la enfermedad. En la década de 1830, los *mojos* comenzaron a reaccionar contra estas condiciones extremas, pero como no lograron mejorar su situación bajo el dominio blanco y comprendiendo su desesperada situación, muchos huyeron a la jungla creando comunidades independientes.

En 1881 un *mojo* llamado Andrés Guachaco, al proclamarse la reencarnación de Dios, predicó que el hombre blanco estaba destinado a la destrucción y provocó una revuelta contra Trinidad, capital del Beni (Métraux, 1942:58). Convenció a sus seguidores que abandonaran la iglesia y al sacerdote de Trinidad y lo siguleran a la "tierra santa". Aunque fue muerto en la rebelión, Guachaco había iniciado un movimiento mesiánico que continúa actualmente, basado en la búsqueda de la Tierra Santa, Pampa Santa o Santísima Trinidad, la tierra de la paz y la felicidad. Según los trinitarios, Tierra Santa será una aldea protegida por jaguares y serpientes en la que sólo se permitirá a los puros. Al vivir en armonía y en la abundancia de todo lo bueno, los *mojos* elegidos estarán en la presencia de Dios, el que para los trinitarios es San Miguel. Cada año una delegación de trinitarios es enviada en canoas a buscar la Tierra Santa, la que ellos creen cercana, pero como se consideran impuros, San Miguel cubre la "tierra santa" con la jungla para apartarlos.

La aldea trinitaria de San Miguel sobre el río Isiboro, ubicada aproximadamente a 3 días en canoa del más próximo caserío, fue fundada en 1955 bajo el impulso directo de la leyenda. Originalmente esta tierra era la hacienda de Juan Pérez —un indio yuracare—, excelente para crianza de ganado y rica en arroz, yuca y árboles cítricos (Reeks, 1970 a). Era tan rica que lanchas a motor recorrían largas distancias para comprar sus productos. Los

trinitarios a quienes por broma se les dijo que ésta era su Tierra Santa, enviaron dos emisarios en 1954 para descubrir la ubicación exacta de la "tierra santa". Al volver declararon que no se les había indicado la ubicación precisa, pero confiaban que si se radicaban allí la conocerían. Tanto la tierra como el bosque que la circundaba, rico en caza, era la imagen de su ideal. En 1955 dos familias se radicaron en la hacienda del río Isiboro; en 1956, fueron seguidas por más de otras veinte. Nombraron corregidor de la aldea trinitaria a Juan Pérez, por su supuesta sagrada sabiduría y conocimiento del terreno. Al tercer año, cansados de esperar que Pérez revelara la ubicación exacta de la Tierra Santa, lo depusieron de su cargo de corregidor, mataron parte de su ganado y eligieron a un trinitario como jefe. El rumor de que San Miguel de Isiboro era la "tierra santa" siguió atrayendo grupos familiares hasta 1967, año en el que ya se habían ubicado allí sesenta y siete familias. En la actualidad gran parte de los peces y caza han desaparecido y la aldea, por falta de alimentos, difícilmente puede considerarse la tierra prometida (Reeks, 1970 a). Taita Esteban, el más anciano sobreviviente de San Miguel de Isiboro, cree que la decadencia de la aldea se debe a los pecados del pueblo y considera que la Tierra Santa no será encontrada hasta que no se purifiquen de sus pecados (Reeks, 1970 b). La certeza, no obstante, de todos los adultos de San Miguel, es que será encontrada durante el curso de sus vidas.

Su profundo sentido religioso es la base de la cultura de los trinitarios de San Miguel de Isiboro. Para ellos la religión es una mezcla de chamanismo y cristianismo y debido a su aislamiento la cultura y lengua trinitaria *mojos* florece en gran parte sin interferencia hispano-americana o de otros grupos indígenas. Gracias a estas condiciones tan especiales, nos encontramos con que la música religiosa incluye elementos indígenas anteriores a la conquista y yuxtapuestos con los católicos. Esto es específicamente palpable en las vísperas de la festividad de San Miguel.

Las vísperas se celebran en el hogar de Taita Esteban, el jefe religioso de la aldea, y dura desde las cinco de la tarde hasta las cuatro de la mañana del día siguiente. Los elementos indígenas y católicos se alternan durante las primeras cinco horas y después se ora y canta durante el resto del servicio.

El elemento indígena de las vísperas es la danza del *machetero*, con los trajes, los instrumentos musicales y la música. El *machetero* es un "espada-chín", la palabra machete en este caso es un instrumento de guerra más bien que el implemento agrícola. Aunque se desconoce el origen y sentido de la danza del *machetero*, existen varias teorías. El explorador e ingeniero argentino Antonio Pauly escribió, en 1928, que la danza *mojos* del *machetero* es similar a la *espada danza* o danza vasca de la espada y que los jesuitas pudieron habérsela enseñado a los *mojos* (Pauly, 1928:159). En la danza vasca,

que también se escribe *espatadantz*, un bailarín representa a un cadáver y los demás bailarines expresan su venganza a través de una pantomima (Chase, 1959:256). La similitud entre el *machetero* y la danza vasca puede ser una mera coincidencia, porque parece difícil que los misioneros jesuitas trajeran una tradición secular vasca al Nuevo Mundo. No obstante, el machete es de origen europeo, aunque es posible que para el *mojo* no sea sino que un sustituto de un arma indígena. Además, las descripciones de los exploradores e investigadores que describen la danza del *machetero*, demuestran que no existe semejanza con las del Viejo Mundo. Franz Keller, por ejemplo, describió así esta danza en 1874:

... una docena de bailarines (macheteiros) el día de la consagración de una iglesia, cantaban y bailaban blandiendo sus grandes cuchillos y espadas de madera, de cruz en cruz, guiados por su jefe quien llevaba una cruz de plata a la que seguía toda la tribu. Portaban camisetas blancas inmaculadas, sonajas de patas de venado atadas a las articulaciones de las manos y un fantástico penacho en la cabeza de colas de pluma de araras y de plumas amarillas y rojas del pecho del tucán (Keller, 1874:160).

Existen muchas conjeturas sobre el significado exacto de la danza del *machetero*. El profesor Claro, en su artículo, ofrece varias interpretaciones de escritores anteriores al ya citado. (Claro, 1969:14). Por lo general éstas presentan al bailarín como un guerrero que lucha contra sus enemigos o contra la naturaleza. Basándose en la evidencia de su investigación antropológica, la señorita Reeks afirma que la danza del *machetero* representa la rendición del hombre al infinito o a los poderes de la naturaleza. Sostiene además que es de origen anterior a la conquista y que la antiquísima danza estaba asociada a un ritual chamánico que se celebraba dentro de una choza religiosa donde los hombres cantaban, bailaban y ofrecían chicha a su dios el jaguar. La tradición de la danza del *machetero* continúa, pero reemplazando a la deidad jaguar por San Miguel. Como en su contexto original pudo haber sido la sumisión a, o la transformación en, o la posesión por el dios jaguar, así también la danza actual simboliza una entrega similar, en este caso a la fe católica. Keller también sugiere la misma interpretación al escribir que la danza "evidentemente representa la sumisión de los indios y su conversión al Cristianismo" (Keller, 1874:160). Aunque persiste la inseguridad sobre el sentido original de la danza del *machetero*, hoy día parece que se realiza siempre fuera del templo o lugar de adoración, a pesar de que en los siglos pasados era bailada frente al altar.

DISEÑO 1



El machetero

DISEÑO II



Instrumentistas de la danza del machetero.

Sin lugar a dudas el elaborado penacho de plumas que el *machetero* luce sobre la cabeza es una tradición indígena. Cada pluma del adorno procede de un pájaro, como lo explica Reeks: "cada penacho requiere la muerte de por lo menos cuarenta loros, alrededor de diez tojos y otros pájaros" (Reeks: nota grabada en terreno). Ya citamos a Keller, quien explica que el penacho era hecho de largas plumas de arara y de plumas amarillas y rojas del pecho del tucán (Keller, 1874:160). Una comparación entre el dibujo de Keller de 1874 (impreso en Claro, 1969:30) y los diseños de las fotografías tomadas por Reeks en 1968 (diseños I y II), muestran escasas diferencias en el penacho e indican una tradición indígena continuada, anterior a la conquista.

### DISEÑO III



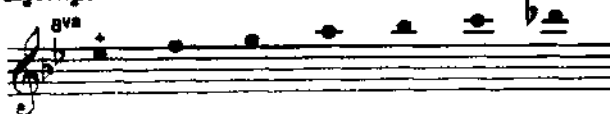
Flauta de seis agujeros.

Los instrumentos usados durante la danza del *machetero* en 1968, incluían una flauta de hueso y tres tambores con un intérprete por instrumento. Esta combinación de flauta y tambor no está restringida a las culturas indoamericanas; sin embargo, flautas similares han sido excavadas (Pauly, 1928: Apéndice, Lámina IV, figura 20), lo que indica una tradición continuada. La flauta *machetero* es muy especial porque está hecha del hueso de un pájaro, material que hace que "la música vuele a los cielos" (Reeks: nota grabada). Este material tiene inclusive otras implicaciones chamánicas: como instrumento chamánico, una flauta de hueso de pájaro puede posiblemente hacer que el bailarín (quizá un chamán), se remonte también al cielo. No es ciertamente insólito, en las culturas indoamericanas, que los elementos indígenas y cristianos se traslapen y amalgamen, y es algo muy conocido en el chamanismo de que ciertos animales son más poderosos que otros por su habilidad para transponer más de un mundo. El pájaro es uno de los animales chamánicos porque vive en dos mundos, sobre la tierra y en el aire. Es por eso que cuando un chamán, o el que ejerce una vida religiosa, usa como parte de su indumentaria plumas de aves, o cuando el material de su flauta es de hueso de pájaro, tiene poderes adicionales para trascender su morada terrestre, y en su vuelo cosmológico ascender a lo espiritual. El instrumento mismo es una flauta con seis agujeros (diseño III), muestra el tamaño relativo y la forma de esta flauta. Los tambores son: gran membranófono de doble parche que se cuelga verticalmente del hombro del ejecutante, quien lo toca con un palo, y dos tambores con tirantes de cuerda. La proveniencia de estos instrumentos no es conocida con exactitud, pero en general se está de acuerdo en que el membranófono de doble parche es de

origen postcolombino y por lo tanto no pertenece a las culturas nativas indio-americanas \*. Sin lugar a dudas, los tambores con tirantes son el resultado de la aculturación. Estos instrumentos podrían ser adaptaciones de la *tinya* de los Andes o, sencillamente, ampliaciones de un instrumento que se desarrolló paralelamente a la *tinya*. En el caso de que estos membranófonos fueran el resultado de la aculturación hispana, entonces podrían ser los reemplazantes de un instrumento musical anterior, como por ejemplo la sonaja de calabazas e inclusive un arco musical. Esta última posibilidad parece haber sucedido entre los indios Warao de Venezuela, donde un membranófono de doble parche, con tirantes, reemplazó al arco musical. Al margen de su procedencia exacta, todos estos instrumentos comparten un rasgo común: todos son chamánicos y poseen simbolismos sexuales. Reemplazan simbólicamente los órganos sexuales femeninos y masculinos y como tales son símbolo del renacer, uno de los fundamentos religiosos de mayor importancia. El conjunto musical se complementa con el ritmo de las campanillas atadas a los tobillos de los bailarines del *machetero* (ver diseño II). Estas campanillas son ideófonos metálicos de hendidura, del tamaño aproximado de una pelota de golf, con un pequeño badajo interior que en Norteamérica se conoce como cascabel. Alrededor de diez de estos cascabeles, pegados a una correa, se atan al tobillo de los bailarines. Por mucho que usen campanillas modernas, la tradición de las sonajas enfiladas es muy antigua. Keller, citado en este trabajo (Keller, 1874:160), describe las pezuñas de venado que los bailarines del *machetero* usaban en 1874.

El sistema de afinación de la música de la danza del *machetero* es de siete tonos, los que pueden anotarse como sigue:

#### Ejemplo 1

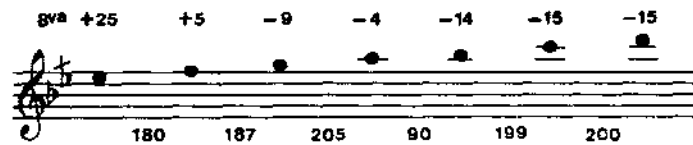


El signo + sobre Mi bemol indica que el sonido es ligeramente más alto, lo que también ocurre en las transcripciones siguientes (Ejs. 2, 3, 7, 8 y 9) con signo + sobre Mi bemol en la armadura tonal. (Ver armadura en ej. 2). Según el estroboscopio<sup>1</sup>, la medida exacta en cents son las siguientes:

\* Véase María Ester Grebe, "Instrumentos musicales precolombinos de Chile", *Revista Musical Chilena*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 25-28. (N. de la R.).

<sup>1</sup> El Strobocoann del Instituto de Etnomusicología de U.C.L.A. fue usado para calcular las medidas exactas de tono.

## Ej. 2

Número de cents sostenidos o bemoles (La = 440 )Número de cents entre intervalos

Si el flautista indígena concibiera su música en términos occidentales, entonces dada la frecuencia con que aparece el Fa (64% en las secciones de los Temas A, B y C), podría decirse que éste es el centro tonal, y el Si bemol podría sugerir "el tono de Fa Mayor". El Mi "neutro" (por ej., entre Mi bemol y Mi natural), sin embargo, elimina esta posibilidad en el Tema D (ver ejemplo 3). Si el Mi bemol no estuviese un cuarto de tono más agudo, podría analizarse tonalmente esta música, describiendo el Tema D como el perfil de la dominante de Fa Mayor. Pero no se pueden analizar semejantes relaciones microtonales dentro de la terminología armónica occidental. El Mi en cuestión no crea, en realidad, ni una tercera mayor o menor, tampoco una tercera menor con el Sol que la precede: es una tercera "neutra" que nada tiene que ver con la música occidental. Este concepto contraviene todo análisis armónico occidental.

Es especulación considerar este cuarto de tono como algo preconcebido o bien como el mero resultado de la "desviación tonal" de la flauta indígena. No obstante, aparenta ser preconcebido porque, si el flautista no deseara este tono, podría ya sea ajustarlo mediante una digitación cruzada o también podría usar una de las flautas de caña travesa, afinada según el sistema occidental que usan en la sección más católica de la ceremonia, la procesión. No se pretende afirmar que estos tonos exactos sean preconcebidos, sino más bien que su interrelación concuerda con la estética deseada. No obstante, es este sistema de afinación el que distingue a la música de la danza de los *macheteros* de su contrapartida católica, dentro del mismo ceremonial de la víspera, y el que musicalmente lo clasifica como autóctono tanto en su origen como en su espíritu.

Se han anotado dos versiones de la música de la misma danza de los *macheteros*, separadas la una de la otra por la procesión que no incluye a los músicos o bailarines del *machetero*, sino que más bien a un conjunto típica-



mente occidental, y que se realizaron con aproximadamente el intervalo de una hora. Cada versión tiene los cuatro temas siguientes<sup>2</sup>:

Ej. 3

TEMA A

TEMA B

TEMA C

TEMA D

La forma podría considerarse de reversión doble, en Parte I con A y B y en Parte II con C y D. El diagrama siguiente demuestra el estilo de ejecución de la primera:

<sup>2</sup> En esta notación usamos barras de compás para enfatizar los tiempos fuertes y débiles; se incluye los ligados tal cual fueron ejecutados y se omite la ornamentación.

Ej. 4

INTRODUCCION

3 veces

3 veces

3 veces

PARTE I ||: A :|| B ||: A :|| B ||: A :|| B

PARTE II

4 veces

C ||: D :|| C extensión

4 veces

C ||: D :||

C ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||

C ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||

Ambas versiones tocadas de memoria, tienen básicamente la misma forma, evidenciándose mayor libertad en la segunda.

Por muy similares que sean las secciones principales de ambas versiones de la actuación de los *macheteros*, cada una de ellas difiere drásticamente en su introducción, la que sirve de preámbulo o ambientación. Los ejemplos 5 y 6 demuestran la libertad de las líneas rítmicas y melódicas de ambas introducciones. Mientras el flautista sostiene o repite notas ornamentadas, el tambor principal toca un ritmo acelerado hacia el final de la primera frase introductoria de la flauta. El ejemplo 5 muestra la introducción de la primera versión, menos ornamentada que la introducción de la segunda (ejemplo 6). También difieren los tonos enfatizados; la primera, por ejemplo, comien-

Ej. 5

flauta

tambor

za en La bemol e incluye Re bemol, mientras que la introducción de la segunda enfatiza el Re neutral, Sol y La natural. (Véase ejs. 5 y 6).

## Ej. 8

La introducción a la segunda versión, que hace uso del portamento y glisando, con acompañamiento del ritmo acelerado del tambor, me hace recordar la introducción (a la sección jo) del *gagaku* japonés. Las técnicas usadas por el *ryuteki* (flauta horizontal) y el *kakko* (membranófono pequeño de doble parche), y el ritmo libre y portamento de la flauta con el acelerado ritmo del tambor, son casi idénticos en estilo, duración y función. No pretendo sugerir nada más que el fenómeno paralelo entre el *gagaku* y la música del *machetero*, pero querría subrayar el carácter definitivamente no occidental de la sección introductoria de la música del *machetero*. Una posible explicación indígena al ritmo acelerado del tambor podría ser que su función es la de imitar el sonido de una sonaja, ahora en desuso, pero que antes era empleada para liberar o aplacar a los espíritus antes de empezar la danza. Al finalizar la introducción, los tambores inician y mantienen un ritmo estable hasta el final de la danza, como lo demuestra el extracto de la segunda versión. (Véase ej. 7).

Durante ambas versiones, el flautista hace muchas ornamentaciones y variaciones rítmicas individuales dentro de una gran libertad, pero siguiendo siempre el estricto pulso de los tambores. Muchos de los ornamentos se indican en la transcripción con un signo especial igual a las dos notas de un mordente ejecutadas en un tiempo. (Véase por ejemplo compas 7 del ejemplo 7).

La segunda versión termina abruptamente en un tono absolutamente inesperado, como lo demuestra el ejemplo 8, p. 40.

Es posible que este final abrupto fuera señalado por uno de los bailarines. Es interesante e importante constatar que el conjunto no continúa tocando durante tres compases para poder detenerse al final de la frase musical. Esto podría indicar, quizá, el espíritu no occidental de la ejecución musical. La primera versión también termina en el mismo punto y a tiempo, pero su nota final es La más bien que Si bemol, como lo demuestra el extracto del ejemplo 9, p. 40.

Ej. 7

The musical score for Ej. 7 consists of ten staves. The top staff is labeled 'flauta' and contains a melodic line in G major with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The subsequent nine staves are labeled 'tambor' and contain a rhythmic accompaniment consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents. The piece concludes with the word 'etc.' at the end of the final staff.

## Ej. 8



## Ej. 9



Ahora estudiaremos brevemente los elementos musicales más occidentales de las vísperas, para así poder colocar la música del *machetero* dentro de su contexto global.

A pesar de que la comunidad es "católica", los *macheteros* no participan directamente en las partes católicas propiamente tales, como ser procesión de San Miguel, o en las oraciones y cánticos dentro del lugar del culto. Su intervención se mantiene siempre al margen del ceremonial principal. La música católica de las vísperas contrasta totalmente con la música de los *macheteros*. Los instrumentos usados son adaptaciones de la flauta travesera occidental y el violín, y los cánticos son responsoriales con un organum paralelo a guisa de respuesta.

El marco para la música católica es la procesión, la que la Srta. Reeks describe como sigue:

... ahora se inicia una procesión con el violín y los *taitas* que cantan... Aquí vienen las así llamadas bailarinas. Bailan al ritmo de un tipo de samba (según el Padre), acompañados por gente que lleva campanillas y que porta grandes banderas.

Entre los bailarines hay dos hombres y aproximadamente veinte mujeres, principalmente las "mamas". La música de la danza es muy alegre...

La música de la procesión alterna con los cánticos de los participantes; la primera es ejecutada por flauta traversa de caña, un violín y tambores y el cántico es acompañado solamente por el violín.

La música de esta procesión danzada es "tonal", perfilándose en Fa menor, con flauta y violín al unísono. Permanentemente usan la estructura A B C A B en un patrón formal tripartito. Contrastando con la música de la danza del *machetero*, carece de ornamentación. El ejemplo siguiente es la ejecución completa de la música de la procesión danzada. (Véase ej. 10, p. 42).

Su sencillez y organización hacen recordar la disciplina que probablemente los jesuitas exigían para la música religiosa. Los *mojos* recibieron la música occidental con mucho entusiasmo y aprendieron con gran rapidez. El Padre Francisco Javier Eder, uno de los últimos jesuitas expulsado de Bolivia, escribe en 1768:

No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa que no los tocasen, causando admiración a los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajaban toda clase de instrumentos, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros. (Claro: 1969: 12).

No obstante, es conjetura el hecho de si esta música católica de las vísperas de San Miguel de Isiboro fue aprendida de los jesuitas. Sin duda los cánticos tienen las características de una tradición jesuita o bien pueden ser posterior a ellos. El cántico es en forma de letanía; el *taita* canta la invocación o versículo, al que contesta la congregación con acompañamiento de violín en quintas paralelas. El modo eolio se usa en la invocación y en la respuesta. En esta última el sexto grado (Re bemol) es natural, aparentemente para evitar el tritono que de otro modo se formaría con el segundo grado (Re bemol - Sol). El ejemplo 11 es la versión completa de la sección cantada, a la que de inmediato sigue la música procesional instrumental ya incluida en el ejemplo anterior. (Véase ej. 11, p. 43).

El evidente contraste entre el ritual *machetero* y el católico, ilustra la importancia de cada uno en la cultura trinitaria. Empero, la paradoja existe, porque ambos rituales enlazan al "mismo" santo patrón. Este dualismo no es extraño en Latinoamérica y, por lo demás, es una de las características del culto católico en la mayoría de los pueblos no europeos convertidos. El fenómeno no es tanto de "conversión" como de "sustitución".

Ej. 10

A Flauta y Violin

A

B

B

C

C

A

A

B

B

Ej. 11

VIOLIN

MUJERES

CONDUCTOR MASCULINO

IGUAL QUE VIOLIN

IGUAL QUE VIOLIN





IGUAL QUE VIOLIN

First system of musical notation, featuring a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.



Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. A vertical dashed line indicates a measure rest in the piano part.



Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. A vertical dashed line indicates a measure rest in the piano part.



IGUAL QUE VIOLIN

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. A vertical dashed line indicates a measure rest in the piano part.



IGUAL QUE VIOLIN

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is a violin line with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two flats. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes.



IGUAL QUE VIOLIN

This system contains three staves of music, similar to the first system. A vertical dashed line is present in the middle of the system, indicating a measure repeat or a section boundary. The music continues with eighth and sixteenth notes.



IGUAL QUE VIOLIN

This system contains three staves of music. The music continues with eighth and sixteenth notes across all staves.



REPETIR SECCION DE DANZA (EJ. 10)

Tambor

This system contains three staves of music. The top two staves continue the vocal and violin lines. The bottom staff includes a drum part labeled 'Tambor' with rhythmic notation. The text 'REPETIR SECCION DE DANZA (EJ. 10)' is written in the right margin.

## BIBLIOGRAFIA

- Chase, Gilbert. 1959. *The Music of Spain*. Nueva York: Dover Publications Inc.
- Claro, Samuel. 1969. "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos". En *Revista Musical Chilena*, XXII/108 (julio septiembre, 1969), pp. 7-31.
- Denevan, William M. 1966. *The Aboriginal Cultural Geography of the Llanos de Mojos of Bolivia*. [*Ibero-Americana*, 48]. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Keller, Franz. 1874. *The Amazon and Madera Rivers*. Londres: Chapman and Hall.
- Loukotka, Cestmír. 1968. *Classification of South American Indian Languages*. Los Angeles, California: Latin American Center, University of California, Los Angeles.
- Métraux, Alfred. 1942. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. [*Bureau of American Ethnography*, Bulletin 134]. Washington: United States Government Printing Office.
- Osborne, Harold. 1964. *Bolivia: A Land Divided*. New York: Oxford University Press.
- Pauly, Antonio. 1928. *Etnografía Americana - Viajes y Exploraciones*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.
- Reeks, Dori. 1970a. "The Nutritional Level Among Mojos Indians: Past, Present, and Future". No editado.
- Reeks, Dori, 1970b. "The Trinitarios of San Miguel de Isiboro". No editado.