

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

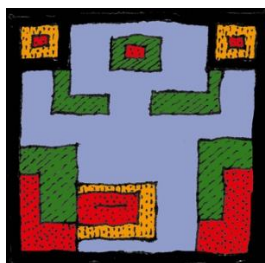
UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNACULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XL
CORDOFONOS COMPUESTOS:
'VIOLINES'



Chimuchina Records
Valparaíso, Chile
2026

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMÉRICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPIACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS
SONOROS VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA NACIDOS
DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS PREHISPÁNICOS Y
DE SUS DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XL

CORDÓFONOS COMPUESTOS: 'VIOLINES'



Chimuchina Records

Valparaíso

2026

Como citar este artículo

Pérez de Arce, José 2021-2026 Cordófonos; ‘violines’. En: Instrumentos Sonoros Sudamericanos. Chimuchina Réconds, Valparaíso (pág. 1958-1996).

Contacto: jperezdearcea@gmail.com

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente.

Esta es un documento en proceso, cuya función es visibilizar mi archivo personal de instrumentos sonoros sudamericanos. He preferido privilegiar su carácter enciclopédico, para exhibir la mayor cantidad de datos, en vez de restringirlos a aquellos de los cuales poseo toda la información. Por eso me disculpo por poner algunas fotos sin datos, que he perdido a lo largo de los años, pero que me parece que entregan información valiosa.

Este, y todos los capítulos anteriores, se pueden bajar de

<https://www.joseperezdearcea.cl/instrumentos-sonoros>

Este capítulo fue comentado en un conversatorio online en que participó Eli Wewentru. Sus aportes aparecen como (E. Wewentru 2005) en el texto. El conversatorio se puede ver en los siguientes links

Facebook: <https://www.facebook.com/events/708460952131887>

Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=16guqlSKMY8>

Estos, y todos los conversatorios anteriores, se pueden ver en el link

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLfYLT7MePQt-agl6FliK3MUUxhGEvdT4l>



MAPA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DE SUDAMERICA. Muy resumido y esquemático, sólo como referencia general. Hay culturas que abarcan enormes territorios, como Inca, y los límites temporales varían mucho según diferentes autores.



MAPA DE ALGUNAS CULTURAS INDIGENAS DE SUDAMÉRICA. Muy esquemático, sólo como referencia general. Muchas culturas ocupan grandes territorios, o han variado su ubicación a través de la historia. Los autores denominan a veces a partir de los etnónimos, o a partir de la lengua, o de denominaciones aplicadas por los colonizadores. Aparecen sólo los nombres más frecuentemente mencionados en la literatura

INDICE

PRIMERA PARTE		DE SEPARACION	160
INTRODUCCIÓN	1	SEXTA PARTE	
I IDIOFONOS	3	CAPITULO VII – SONAJA ADOSADA AL CUERPO	
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5	INTRODUCCION	161
PALOS ENTRECHOCADOS	8	CABEZA	162
PLACAS ENTRECHOCADAS	10	OREJAS	168
VASOS ENTRECHOCADOS	12	NARIZ	169
PLATILLOS	13	CUELLO	173
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14	BRAZOS	179
PALO PERCUTIDO	15	PECHO, CINTURA, RUEDO	180
TRIANGULO	15	PIERNAS	192
PALO DE DANZA	16		
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17	SEPTIMA PARTE	
PLACA PERCUTIDA	18	CAPITULO VIII SONAJEROS ADOSADOS A OBJETOS	198
HACHA SONORA	21	PALILLOS -CASCABEL	199
TABLA PATEADA	23	BASTONES-CASABEL DE MADERA	200
PLACAS PERCUTIDAS	24	BASTONES-CASCABEL	201
TUBO PERCUTIDO	25	LITERAS CON SONAJEROS	212
BASTON DE RITMO	25	TRONOS CON SONAJEROS	213
TAMBOR DE HENDIDURA	29	TUMI-SOPNAJA Y SIMILARES	214
		VASO-SONAJEROS DE METAL	215
		OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS	
SEGUNDA PARTE		DE METAL	218
VASO PERCUTIDO	35	VASOS SONAJERO CERAMICOS	219
CAMPANA ASENTADA	36	OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS	
CAMPANA PERCUTIDA	37	DE CERAMICA	220
PLATILLO PERCUTIDO	41	ESCUDELLAS DE 3, 4 Y 5 PATAS	222
CAMPANA CON BADAJO	42	BIBLIOGRAFIA CITADA	228
CAMPANA CON UN BADAJO	42	MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS	239
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48	AGRADECIMIENTOS	241
DE MADERA – CANCAGUA	49		
DE METAL – TANTAN	56	OCTAVA PARTE	
CAJA PERCUTIDA	63	CAPÍTULO IX MEMBRANOFONOS	
		INTRODUCCION	242
TERCERA PARTE		ATADURAS	248
IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66	PERCUTORES	250
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA	68	ASA	252
PEZUÑAS	69	BORDONA	254
CARACOLES	70	CAPITULO X LA CAJA	
SEMILLAS	71	CAJA DE MADERA CON ATADURA	
PICOS DE TUCAN	75	EN V DIRECTA	256
PALITOS	76	ICONOGRAFIA PREHISP.	267
SONAJEROS METALICOS	77	CAJAS. DE CAÑA	289
PLACAS	77	CAJAS DE HUESO	292
VASO ABIERTO	78	CAJAS DE CACTUS	293
CONO ENROLLADO	79	CAJAS CON ANILLO Y AROS	294
CONO SOLDADO	80	CAJAS DE UNA MEMBRANA	304
CONO TRUNCADO	71		
CONO FUNDIDO	82	NOVENA PARTE	
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83	CAPITULO XI TAMBOR TUBULAR	307
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87	PREHISPÁNICO, MADERA	309
		PREHISPÁNICO, REPRESENTACION	308
CUARTA PARTE		ETNOGRÁFICO, ACTUAL	316
CAPITULO IV LA MARAKA	92	ATADURAS	319
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92	PARCHE CLAVADO	320
A- SEMILLAS	96	ARO FLEXIBLE	321
B- CALABAZA	97	ARO RIGIDO	322
C- CERAMICA	113	ARO DE AJUSTE	326
D- METAL	119	ARO ALTO	329
E- OTROS MATERIALES	122	TAMBOR CILINDRICO CON UNA	
F- CON OBSTACULOS INTERN.	127	MEMBRANA	332
		TAMBOR ACINTURADO	334
QUINTA PARTE		TAMBOR EN FORMA DE BARRIL	339
INTRODUCCION	129	TAMBOR CONICO	341
CAPITULO V CASCABEL	130	TAMBOR EN FORMA DE COPA	342
NUEZ	131	CAPITULO XII MEMBRANOFONOS SOPLADOS	
METAL	132	Y FROTADOS	345
MADERA	150		
CAPITULO VI IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS		DECIMA PARTE	
Y FROTADOS	151	CAPITULO XIII TIMBAL	349
RASPADOS	151	CERAMICA	350
PUNTEADO	156	MADERA	368
FROTADO	159	CALABAZA Y OTROS MATERIALES	382

UNDÉCIMA PARTE		ESTILO NASCA CLÁSICO	652
CAPÍTULO XIV AEROFONOS		IMITACIÓN PIEDRA	661
INTRODUCCION	387	REPRESENTACIONES	663
CAPITULO XV LA QUENA	388	DECIMO OCTAVA PARTE	
HUESO	391	CAPÍTULO XXIII	
CAÑA	417	LA ANTARA COLECTIVA DE CERÁMICA	669
MADERA	429	ANTARAS DUALES DE CERÁMICA	669
CERÁMICA	435	POSIBLES TROPAS DE ANTARAS	
METAL	439	DE CERÁMICA	676
PIEDRA	442	ICONOGRAFÍA DE POSIBLES ANTARAS DUALES	
REPRESENTACIONES DE QUENA	444	Y DE TROPAS DE ANTARAS DE CERÁMICA	680
MANCHAY PUITO	451		
DUODÉCIMA PARTE		DECIMONOVENA PARTE	
CAPÍTULO XVI LA FLAUTA ACODADA	452	CAPÍTULO XXIV	
DECIMOTERCERA PARTE		‘ANTARA’ DE PIEDRA Y OTROS MATERIALES	670
CAPÍTULO XVII FLAUTA DE TUBO CERRADO SIMPLE	468	‘ANTARA’ DE METAL	671
CAÑA	470	‘ANTARA’ DE HUESO	675
MADERA O PIEDRA	474	‘ANTARA’ DE PLÁSTICO	686
TUBO RELACIONADO CON LA PIPA DE		‘ANTARA’ DE MADERA	687
FUMAR	483	‘ANTARA’ DE PIEDRA	689
HUESO	490	SIN ASA	692
CERÁMICA	491	CON ASA BASAL O CENTRAL	695
CALABAZA	492	CON ASA LATERAL	697
HUESO, TIPO QUENA	493	CON DOS ASAS LATERALES	700
CASOS AISLADOS	494	ESTILO ‘ANTARA SURPUNEÑA’	704
ICONOGRAFÍA	496		
DECIMOCUARTA PARTE		VENTESIMA PARTE	
CAPÍTULO XVIII ‘PIFILKA’ (FL. DE TUBO COMPLEJO)	498	CAPÍTULO XXV	
‘PIFILKA’ AISLADA	502	‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’	711
CERÁMICA	503	DE CERÁMICA	716
HUESO Y CERÁMICA	506	ICONOGRAFÍA	725
PIEDRA	508	‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’ MOCHE,	
‘PIFILKAS DUALES’	513	DE SIPÁN	727
MADERA	514	DE PIEDRA	729
‘PIFILKAS COLECTIVAS’	519	DE MADERA	742
CERÁMICA	520	ICONOGRAFÍA	746
MADERA	522	DE CAÑA	751
CAÑA	528		
PLÁSTICO	533	PARTE XXI	
DECIMOQUINTA PARTE		CAPÍTULO XXVI	
CAPÍTULO XIX FLAUTAS DE PAN	535	EL SIKU (FLAUTA DE PAN DUAL COMPLEMENTARIA)	755
FL DE PAN DE TUBO ABIERTO	536	EL SIKU INDIVIDUAL SOLISTA	762
FL DE PAN DE TUBO CERRADO	537	SIKU INDIVIDUAL EN COLECTIVO	764
TUBOS PALQ’A	541	SIKU PAREADO	765
DISEÑOS SONOROS	548	UN PAR DE MÚSICOS	766
CAPÍTULO XX LA ‘ANTARA’ DE CAÑA	556	USO ACTUAL	766
‘ANTARA’ CON CORTE EN BISEL	562	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	768
‘ANTARAS’ DE CORTE RECTO	563	SIKU PAREADO COLECTIVO	786
‘ANTARAS DE 2 TUBOS	565	PAREADO COLECTIVO ENTRE IRA Y ARKA787	
‘ANTARAS DE 3 TUBOS	567	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	816
‘ANTARAS DE 4 TUBOS	571	PAREADO ASIMETRICO	821
‘ANTARAS DE 5 TUBOS	577	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	825
‘ANTARAS DE 6 TUBOS	584	PARES FLOTANTES	826
‘ANTARAS DE 7 TUBOS	690	TRENZADO ENTRE TRES	827
‘ANTARAS DE 8 TUBOS	596	PAREADO DUPLICADO	829
‘ANTARAS DE 9 TUBOS	598	ALTERNADO DE TUBOS SUELTOS	833
‘ANTARAS DE 10 TUBOS	600	COMENTARIO FINAL	834
‘ANTARAS DE 11 TUBOS Y MÁS	602		
‘ANTARAS’ EN ‘ESCALERA+1’	607	PARTE XXII	
DECIMOSEXTA PARTE		CAPITULO XXVII	
CAPÍTULO XXI LA ‘ANTARA COLECTIVA DE CAÑA	610	FLAUTA DE PAN DE ESCALERA ALTERNA	
EVIDENCIA ETNOGRÁFICA	619	O ‘RONDADOR’	835
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	637	DE CAÑA	839
DECIMOSÉPTIMA PARTE		DE PLUMA DE CÓNDOR	848
CAPÍTULO XXII LA ‘ANTARA’ DE CERÁMICA	640	EVIDENCIA PREHISPÁNICA	849
ESTILO IMITACIÓN CAÑA	642		
ESTILO IMITACIÓN METAL	644	PARTE XXIII	
ESTILO NASCA	645	CAPITULO XXVIII LA FLAUTA DE PAN EN DOBLE	
ESTILO NASCA BÁSICO	646	ESCALERA	851
		EVIDENCIA ETNOGRAFICA	854
		EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	855
		ICONOGRAFÍA PREHISPANICA	858
		FLAUTAS DE DOBLE ESCALERA EN ‘V’	879
		PARTE XXIV	

CAPITULO XXIX LA FLAUTA DE PAN TIPO PILOILO	881	‘PINKILLO’ CON 4 AGUJEROS	1163
‘PILOILOS’ DE PIEDRA	884	‘PINKILLO’ CON 5 AGUJEROS	1164
‘PILOILOS’ DE MADERA	893	‘PINKILLO’ CON 6 Y MAS AGUJEROS	1166
‘PILOILO’ DE CERAMICA	897	‘PINKILLO’ DE CAÑA CON 6 AGUJEROS	1173
		‘PINKILLO’ DE MADERA PERFORADA CON 6 AG. O TARKA	1188
PARTE XXV		‘PINKILLO DE MADERA PARTIDA CON 6 AGUJEROS	1203
CAPITULO XXX LA FLAUTA TRAVERSA	898	‘PINKILLO DE OTRO MATERIAL CON 6 AGUJEROS	1215
FLAUTA TRAVERSA ASIMETRICA	901	‘PINKILLO’ DOBLE	1216
EVIDENCIAS CATUALES	902		
EVIDENCIAS ARQUEOLOGICAS	917	PARTE XXX	
FLAUTA TRAVERSA SIMETRICA	931	CAPITULO XXXVI LA OCARINA	1219
EVIDENCIA ACTUAL	933	‘OCARINA’ DE AERODUCTO PEQUEÑO	1225
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	935	USO ACTUAL	1225
FLAUTA TRAVERSA DE VARIACION CONTINUA	939	EVIDENCIA COLONIAL	1227
FLAUTA TRAVERSA COLECTIVA	941	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1228
FLAUTA TRAVERSA NASAL	941	‘OCARINA’ SIN AG. DE DIGITACIÓN	1229
FLAUTA TRAVERSA EN JUEGO	946	‘OCARINA’ CON 1 AG. DE DIGITACIÓN	1246
		‘OCARINA’ CON 2 AG. DE DIGITACIÓN	1248
PARTE XXVI		‘OCARINA’ CON 3 AG. DE DIGITACIÓN	1253
CAPITULO XXXI LA FLAUTA GLOBULAR	948	‘OCARINA’ CON 4 AG. DE DIGITACIÓN	1254
EJECUCION MANUAL	954	DIGITACIÓN SIMÉTRICA	1254
EL CASO DEL ‘BISLULU’	960	DIGITACIÓN LINEAL	1259
0 AG DE DIGITACION, USO ACTUAL	969	‘OCARINA’ CON 5 O MÁS AG. DE DIGITACIÓN	1265
0 AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	973	‘OCARINA’ DOBLE	1267
1AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	986	ACTUAL	1268
2 AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL	994	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1269
2 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	997	‘OCARINA’ DOBLE CON AG. DE DIGITACIÓN	1278
3 AG. DE DIGITACIÓN, USO ACTUAL	1016	‘OCARINA’ TRIPLE	1280
3 AG. DE DIGITACION, POSIBLE USO HISTORICO	1017	‘OCARINA’ DE AERODUCTO DIFERIDO	1281
3 AG.DE DIGITACION PREHISPÁNICAS	1018		
4AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL	1027	PARTE XXXI	
4 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1028	CAPITULO XXXVII FLAUTA GLOBULAR + OCARINA	1284
5 AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	1040	FLAUTA GLOBULAR + UNA OCARINA	1287
6 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1042	FLAUTA GLOBULAR CON AG. + UNA OCARINA	1301
8 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1043	FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS	1304
EJECUCIÓN MIXTA, FORMA LENTICULAR	1044	FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS CON AG.	1314
AUTÓFONOS	1046	FLAUTA GLOBULAR + TRES Y CUATRO OCARINAS	1316
TROMPO SILBADOR	1046	FL. GLOBULAR + DOS OCARINAS CON VENTANA VERTICAL	1317
DARDO SILBANTE	1048		
		PARTE XXXII	
PARTE XXVII		CAPITULO XXXVIII LA BOTELLA SILBADORA (1ª PARTE)	
CAPITULO XXXII LA FLAUTA-CARACOL	1051	BOTELLA SILBADORA	1330
MOLUSCO	1054	EL SISTEMA HIDRAULICO SONORO DE LA BOTELLA SILBADORA	1336
EJEMPLOS ACTUALES	1054	BOTELLA SILBADORA PREHISPANICA	1344
EJEMPLARES ARQUEOLOGICOS	1055	BOTELLAS SIN RESERVA DE AIRE	1346
CARACOLES DE CERÁMICA	1059	DE UN CUERPO CON OCARINA FALSA	1347
SIN AGUJERO DE DIGITACIÓN	1061	DE UN CUERPO CON UNA OCARINA	1349
1 AG. EN EL ÁPICE	1064	DE UN CUERPO CON DOS O MAS OCARINAS	1365
1 AG. LATERAL EN EL ÁPICE	1067	BOTELLAS CON RESERVA DE AIRE	1368
2 AG DE DIGITACIÓN	1072	DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA EN EL ASA	1368
3 AG DE DIGITACIÓN	1074	DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA	
4 AG DE DIGITACIÓN	1076	EN OTRA POSICION	1377
LA FLAUTA-ESPIRAL	1082	DE UN CUERPO CON RESERVA DE AIRE,	
REPRESENTACIÓN DE LA FLAUTA DE CARACOL	1084	CON DOS OCARINAS	1385
CAPITULO XXXIII LA FLAUTA GLOBULAR DE DOBLE CÁMARA	1086	DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
		CON UNA OCARINA	1388
BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LAS FLAUTAS SIN AERODUCTO	1093	BOTELLA Y VASO CON RESERVA DE AIRE, CON UNA	
COLECCIONES Y MUSEOS CITADOS	1103	OCARINA	1405
		DE TRES CUERPOS Y MAS CON RESERVA DE AIRE	1410
PARTE XXVIII		DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
CAPITULO XXXIV FLAUTAS CON AERODUCTO,		CON DOS OCARINAS	1413
INTRODUCCIÓN	1108	DE TRES CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
FLAUTAS CON AERODUCTO EXTERNO	1112	CON DOS OCARINAS	1415
FLAUTAS CON DESVIADOR	1114	DE CUATRO CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
USO ACTUAL	1115	CON DOS OCARINAS	1417
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1127	BOTELLA CON OCARINA DE VENTANA VERTICAL	1418
FLAUTAS CON DESVIADOR Y VENTANA PARCIALMENTE		DE DOS CUERPOS	1418
CUBIERTA	1133	DE TRES CUERPOS	14120
USO ACTUAL	1133		
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1138	PARTE XXXIII	
PARTE XXIX		CAPITULO XXXIX LA BOTELLA SILBADORA (2ª PARTE)	
CAPITULO XXXV FLAUTAS CON TARUGO O ‘PINKILLO’	1145	BOTELLA SILBADORA CON CÁMARA DE RESONANCIA	
FLAUTA CON AERODUCTO BUCAL	1152	OCARINA DENTRO DE CÁMARA DE RESONANCIA	1420
‘PINKILLO’ SIN AGUJERO	1154	DE UN CUERPO, SIN CAMARA DE AIRE, CON OCARINA	
‘PINKILLO’ CON 1 A 3 AGUJEROS	1158	DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1423
		DE UN CUERPO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA	

DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1424	SIMPLE	1791
DE DOS CUERPOS CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA		MÚLTIPLE	1797
DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1436	CAPITULO XLVII: TROMPETA DE ASPIRACIÓN	1800
DE TRES CUERPOS O MAS, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1459	PARTE XXXVII	
BOTELLA Y VASO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1460	CAPITULO XLVIII	
DE DOS O MAS CUERPOS, CON DOS OCARINAS DENTRO DE CAMARAS DE RESONANCIA	1462	AERÓFONO SIN RESONADOR	1802
CASOS ESPECIALES		AERÓFONO DE DESPÑAZAMIENTO LIBRE O DE ESTELA	1804
BOTELLA SILBADORA + FLAUTA GLOBULAR	1463	AERÓFONO DE INTERRUPCIÓN	1807
BOTELLA CON OCARINAS CON AGUJERO DE DIGITACION	1464	CON LENGÜETA	1808
REPRESENTACION DE BOTELLA SILBADORA	1465	LENGÜETA LIBRE	1809
BOTELLA SILBADORA COLONIAL	1466	ROTATORIO	1813
BOTELLA SILBADORA ACTUAL	1469	AERÓFONO DE ALTERACIÓN	1819
PARTE XXXIV		AERÓFONO DE EXPLOSIÓN	1820
CAPITULO XL CLARINETES Y OBOES	1470	AERÓFONO DE VIBRACIÓN	1823
CLARINETE	1473	AERÓFONO DE RUIDO	1824
DE TUBO CILINDRICO	1474	CAPÍTULO XLIX	
DE TUBO CÓNICO	1491	AERÓFONO DE VIENTO A PRESIÓN	1825
SAXO	1498	PARTE XXXVIII	
OBOE	1499	CAPITULO L CORDOFONO SIMPLE O CÍTARA	1832
DE TUBO CILINDRICO	1499	CITARA DE PALO	1835
DE TUBO CÓNICO	1500	ARCO MUSICAL	1836
PARTE XXXV		ARCO MUSICAL DE UNA CUERDA	1840
CAPÍTULO XLI LA TROMPETA	1505	SIN RESONADOR	1841
CARACOL TROMPETA, WAYLAKEPA	1507	PULSADO	1842
DE CARACOL (MOLUSCO)	1509	PERCUTIDO	1848
USO ACTUAL	1513	FROTADO	1850
PERIODO PREINVASION	1518	FROTADO CON PALO	1850
DE CERÁMICA	1533	FROTADO CON ARCO	1858
ICONOGRAFÍA DEL PERIODO PREINVASIÓN	1551	AUTOFONO	1867
PARTE XXXVI		ARCO MUSICAL CON RESONADOR	1868
CAPITULO XLII TROMPETA NATURAL DE TUBO	1663	ARCO MUSICAL DE VARIAS CUERDAS	1870
CAPITULO XLIII TROMPETA CORTA	1668	CÍTARA DE PALO RÍGIDO	1871
DE CUERNO (ACTUAL E HISTÓRICA)	1669	CÍTARA DE TUBO	1872
DE COOLA DE ANIMAL (ACTUAL E HISTÓRICA)	1677	IDIOCORDE	1872
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1678	HETEROCORDE	1874
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1681	CÍTARA DE TABLA	1878
DE CAÑA (ACTUAL)	1682	PARTE XXXIX	
DE HUESO (PREINVASION)	1687	CAPITULO LI CORDÓFONO COMPUESTO	1881
DE CALABAZA (ACTUAL)	1692	LAÚD (cordófono compuesto de cuerdas paralelas)	1886
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1693	GUIARRA (laúd pulsado)	1889
DE CERÁMICA (ACTUAL E HISTÓRICA)	1694	GUIARRA DE MANGO ATRAVESADO	1894
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1697	GUIARRA DE MANGO AÑADIDO	1895
DE MADERA (ACTUAL)	1707	DE CÁSCARA	1897
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1708	DE 4 ÓRDENES	1902
DE MADERA PERFORADA	1708	DE 5 ÓRDENES	1905
DE MADERA PARTIDA, AHUECADA Y UNIDA	1715	DE 6 ÓRDENES	1919
DE MADERA, TROZOS ENSAMBLADOS	1717	DE 7 ÓRDENES	1921
DE METAL (PREINVASIÓN)	1719	DE CAJA	1922
DE PIEDRA (PREINVASIÓN)	1722	DE 4 ÓRDENES	1925
CAPITULO XLIV: TROMPETA LARGA RECTA	1723	DE 5 ÓRDENES	1932
DE CAÑA (ACTUAL)	1724	DE 6 ÓRDENES	1947
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1747	DE 7 ÓRDENES	1952
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1750	ICONOGRAFÍA	1953
DE MADERA (ACTUAL)	1751	PARTE XL	
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1755	CAPÍTULO LII ÑAÚD FROTADO – ‘VIOLÍN’	1958
DE METAL (ACTUAL)	1756	‘VIOLIN’ DE MANGO ATRAVESADO	1960
DE METAL (PREINVASIÓN)	1757	DE CÁSCARA	1960
DE CALABAZA (ACTUAL)	1760	UNA CUERDA	1961
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1761	TRES CUERDAS	1964
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1762	CUATRO CUERDAS	1965
DE HUESO (PREINVASIÓN)	1763	DE CAJA	1967
CAPITULO XLV TROMPETA (LARGA) CURVA	1766	DE TUBO	1968
DE CUERNO (ACTUAL)	1768	‘VIOLIN’ DE MANGO AÑADIDO	1969
DE METAL (ACTUAL)	1773	UNA CUERDA	1970
DE CAÑA (ACTUAL)	1775	DOS CUERDAS	1971
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1776	TRES CUERDAS	1972
DE CERÁMICA (ACTUAL)	1777	CUATRO CUERDAS	1986
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1778	ICONOGRAFÍA	1995
CAPITULO XLVI TROMPETA CROMÁTICA (ACTUAL)	1790		

CAPÍTULO LII

‘VIOLIN’

(laúd frotado)

En el capítulo anterior expliqué que voy a utilizar la diferencia entre ‘pulsado’ y ‘frotado’ para desarrollar el capítulo de los laúdes. Esto se diferencia de la clasificación hecha por Sachs-Hornbostel (1914) que ha guiado en general todo este libro. La razón es simple; mientras en Europa, Asia y África los laúdes tuvieron una evolución a partir de cero, en que se dieron todas las variedades iniciales, desde las más sencillas y menos específicas, hasta las más sofisticadas, generando un complejo panorama en que existen instrumentos que se tocan de ambos modos, pulsados o frotados, o con técnicas mixtas como los grandes plectros de extremo oriente que rozan la cuerda. También ocurre que hay mucha información incompleta respecto a instrumentos asirios, egipcios, de India o de China, en que no se sabe con certeza como se ejecutaban. Todo eso hizo que la clasificación Sachs Hornbostel privilegiara la estructura por sobre la ejecución.

Pero en América se da un panorama muy especial. Los violines llegan ya con su forma actual, fijada en la Italia del siglo XVII y reacondicionados por su función de concierto en el siglo XIX a cuestras, o bien, en sus formas más populares, que conservan las herencias árabes. Esos violines se instalan en todo el territorio, con esa forma de ejecución plenamente instalada, lo cual genera un campo organológico con gran coherencia respecto al método de ejecución frotado, claramente diferente al de los laúdes pulsados. De algún modo esta explicación permite comprender el particular desarrollo de los ‘violines’ en las tradiciones amerindias y mestizas del continente. Lo que presento a continuación es un intento de abordar este tema que, reconozco, no es mi campo, pero el sistema que he adoptado tiene la ventaja de que conversa con el universo de los aerófonos, que es el que ordena todo el campo organológico del continente.

A diferencia de los laúdes pulsados, que en un comienzo vinieron de algún modo a reemplazar el tambor como veíamos en el capítulo anterior, los laúdes frotados vinieron a reemplazar las flautas. Esto permite explicar la diferencia de desarrollo en ambas familias. En Perú, José María Arguedas destaca en varios artículos que los "instrumentos indios", han sido desde la colonia el arpa, el violín, la flauta travesa y el tambor o *tinya*, mientras que otros instrumentos como la guitarra estaban destinados a los criollos y mestizos (cit. Robles 2000: 27). Esta preferencia parece apuntar a esa semejanza y a ese reemplazo.

Pero por otra parte las cuerdas frotadas ofrecen particularidades bien únicas. Como dice E. Wewentru (2025) el modo de tocar con arco es como si uno dibujara el sonido, porque el movimiento del brazo lo hace emerger. La memoria corporal es la que manda, porque las posiciones de los dedos, los saltos, es pura memoria muscular la que indica como mover los dedos. Esa relación con el cuerpo es muy distinta a cualquier otro instrumento, Pero también señala que es un instrumento incómodo, poco amigable, que obliga a una postura asimétrica que genera problemas en el cuerpo, en la pisada, en las rodillas. Y el sonido del violín no se parece a ningún otro instrumento, se parece un poco a la voz humana.

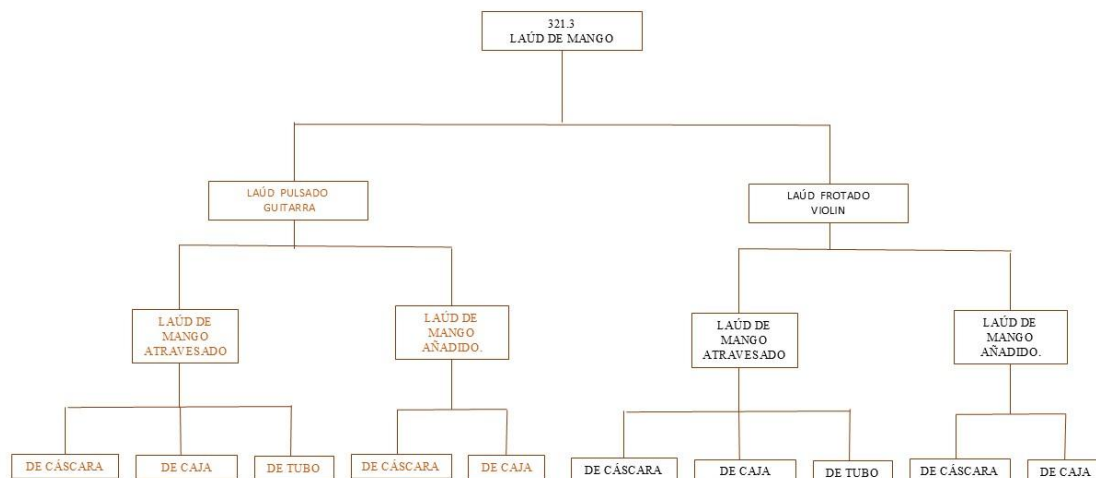


FIG 2048

TIPOLOGIAS DE LAÚDES DE MANGO FROTADO QUE VOY A UTILIZAR EN ESTE CAPÍTULO.

Como señalaba más arriba, los laúdes frotados fueron introducido por los españoles en base al violín europeo, fruto de un largo proceso previo, en que los modelos de mango atravesado y de caja tipo cáscara fueron reemplazados durante siglos por el mango añadido y la caja armada en base a tablas y piezas curvas. Eso obligó a las sociedades locales a imitar un tipo de objeto muy complejo de concebir y de construir. Con el tiempo, esta imitación de los instrumentos europeos va dando paso a una tendencia a replicarlos simplificado su concepto y su fabricación, para adecuarlo a los paradigmas amerindios. Se comienza entonces a experimentar con varios métodos para construir la caja de resonancia, tales como excavar un trozo de madera, construir un cuerpo abombado usando tablas curvas como en un barril, o utilizado un objeto naturalmente hueco, como un calabazo o un tubo de bambú. Curiosamente, el uso del caparazón de quirquincho, que fue tan importante en este proceso de reinterpretación de los laúdes pulsados, no existió en los laúdes frotados. Al mismo tiempo, el método de construir el mango atravesado que es casi inexistente en los laúdes de mango pulsado, en los laúdes frotados se da en una variedad de ejemplos. Todo esto se da en un proceso que es de una simplificación en la construcción de instrumentos de caja y mango añadido. Los resultados son, por lo tanto, instrumentos relativamente toscos, que no son fruto de una tradición que va mejorando el diseño, sino de una búsqueda de simplificar su producción. Todo el panorama de los ‘violines’ locales se puede estudiar con respecto a su distancia a los modelos europeos.

En todos los ‘violines’ el encordado es simple; no se usan órdenes de dos o más cuerdas. Cada orden corresponde a una cuerda, y por eso me voy a referir a ‘cuerdas’ y no a ‘órdenes’, como en los laúdes pulsados. Esto limita mucho la variabilidad, que en los laúdes pulsados vimos que configura un panorama sumamente extenso gracias a la multiplicación de cuerdas por cada orden. Además, en los ‘violines’ las cuerdas no sobrepasan las 4. Hay ‘violines’ de una, dos, tres y cuatro cuerdas, pero no de más. Esto se debe a que el arco necesita poder frotar por separado cada una de las cuerdas, y eso se dificulta al aumentar el número de cuerdas.

‘VIOLÍN’ DE MANGO ATRAVESADO

La presencia del laúd de mango atravesado, tal como vimos en los laúdes pulsados, es poco relevante en Sudamérica, porque fue poco introducido por el español y sus acompañantes.

‘VIOLIN’ DE MANGO ATRAVESADO, DE CÁSCARA

Al igual que en el caso del laúd pulsado, por ‘cáscara’ se entiende una caja abombada, que puede corresponder a un trozo de madera tallado o a una caja hecha a partir de tablas curvadas que le dan esa forma. Al ser todos los órdenes simples, no tiene sentido diferenciar entre ‘orden’ y ‘cuerda’, como en los laúdes pulsados.

UNA CUERDA

El ‘violín’ de mango atravesado de cáscara, con una sola cuerda, se ocupa al parecer sólo en la zona del chaco y áreas vecinas. Se ha pensado (Rodón, Sepúlveda 1982; Civallero 2021) que los mapuches usaban una variante, en base a la mención del s. XVIII de fray Antonio Sors i Leonart de un "*rabel utilizado por manos indígenas [Mapuche] con tan solo una cuerda*", pero sin duda se refiere al arco musical *kinkelkawe* y variantes (ver pág. 1843-1862).

En el chaco se conoce con el nombre *n'biké* y variantes. El instrumento se presenta con una diversidad de tipos; con el cuerpo excavado enteramente en un trozo de madera, con caja de lata y otras variantes. Se mantiene la cuerda única de crin y el pequeño arco para frotar. Esta variación indica un instrumento que aún está en proceso de adopción, en que cada comunidad lo adapta a su manera.

Los pilagá construyen el *n'biké* con la caja y mango tallados en una sola pieza de madera y con la cuerda de crin. Un ejemplar del INM (1980: 13) posee una caja de 40 cm y un mango de 15 cm., y en otro la caja mide 30 cm y el mango 10 cm. Los Guaycuru de Estero Patiño, Formosa, Argentina, tallan el cuerpo del *nowikyé* en palo borracho, le excavan la caja, y les abren dos agujeros pequeños a los costados (MQB 71.1933.72.575). Los Tobas de Estancia Palo Santo (Puerto Casado, Chaco Paraguayo) tallan el mango y la caja, más ancha y cilíndrica, la excavan con fuego. La boca la cubren por una lámina de corteza (Vega 1964: 96, 299). Pérez Bugallo (1994) muestra uno similar de la villa Ingeniero Juárez, Formosa.

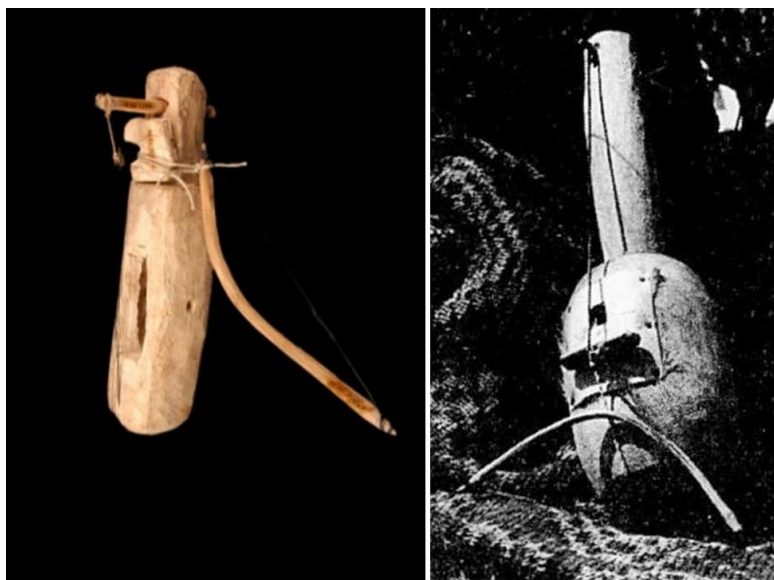


FIG 2049

N'BIKÉ DE UNA CUERDA

- 1.- *Nowikyé* de los Guaycurú (Estero Patiño, Formosa Argentina, 1933). 11 x 7 x 29 cm. (MQB 71.1933.72.575)
- 2.- *n'biké* de madera de *yach'n* de Ingeniero Juárez, Formosa (Pérez Bugallo 1994).

Hay otros que usan como caja un envase industrial de lata, pero que aparentemente no cumple su función acústica, porque está simplemente cubriendo el cuerpo sólido de madera que cruza por dentro. Proviene del Chaco paraguayo. Uno es de los Nivaklé (Matako), de uso individual, no interviene en rituales ni posee una explicación mítica (MAI). Otro es de los indios Maccá, de similar construcción; el palo está tallado de una pieza, con el mango más angosto y la 'caja' (aparentemente sólida), más ancha. Una lata de aceite está clavada cubriendo el cuerpo sólido de madera. La cuerda de crin de caballo va unida a la clavija y en el extremo opuesto está atada a una cuerda y a un alambre que pasan por debajo de la caja y que se anuda en la base del mango. En la parte superior de la caja de lata hay una boca rectangular que está recubierta por una media suela de goma y una tela de una zapatilla. El puente aprieta la suela contra la abertura. Posee el arco de frotación hecho de una rama tensada (Vega 1964: 106, 190).



FIG 2050

VIOLINES CHAQUENCES

DE UNA CUERDA

- 1.- Violín de los Nivaklé (Matako), Chaco paraguayo c. 1980. (vista frontal y lateral). 7 x 35,5 x 10 cm. (MAI 126).
- 2.- "violín rústico de los indios Maccá" (Chaco, Paraguay), 1944. La foto muestra la parte posterior. 23 x 10 x 5 cm. Lata de aceite de 6,4 x 3,5 cm. clavada. Arco de frotación es una rama curvada. Una cuerda de crin de caballo. La clavija es un alambre grueso. (INM57; Vega 1964: 106, 190, 298).
- 3.- Tobas de Estancia Palo Santo (Puerto Casado, Chaco Paraguayo). 1944. 60 x 10 cm. una cuerda de crin de caballo. Falta el puente, la lámina que cubre la boca y el arco (INM58; Vega 1964: 96, 299).
- 4.- dos "laúdes rústicos, monocordes", con caja de hojalata y su arco de frotación. Derecha, de los indios Maccá, Paraguay, izq. de los indios Tobas, Estancia Palo Santo Km. 145 del F. C. Puerto Casado, Chaco Paraguayo (Vega 1964: 65)

Vega (1964) muestra una foto de Elena Hossman en que se ve a un Maccá de Paraguay tocando el instrumento apoyado en el pecho y la mano que aparentemente digita directamente la cuerda (no la pisa contra el diapasón). Ese modo de digitar debe producir un sonido bastante apagado.



FIG 2051
N'VIQUE
Maccá, Paraguay tocando *n'vique*. (Vega 1964, foto Elena Hossman).

TRES CUERDAS

En el MQB se exhibe un ‘violín’ de Perú, c. 1951, sin mayores datos, en que el cuerpo parece tallado de una pieza, en forma de violín, incluyendo el mango, cubierto por una tapa tallada en forma ligeramente cóncava con dos bocas en forma de S. Los Chiriguano-Chané del chaco argentino usan uno similar, excavando en un trozo de cedro, también imitando la forma de violín. Lo llaman *turumí* (“silbido, silbador”) o *miorí* (del español ‘violín’). Antes usaban cuerdas de crin, hoy de metal o nylon. El arco lleva cerdas de crin. Se usa solo a partir de finales de carnaval, y es el único instrumento que puede ser tocado por mujeres (INM 1980: 14).

En las estribaciones andinas de Bolivia que se extienden a las tierras bajas, y particularmente en la provincia de Vallegrande (departamento de Santa Cruz), se utiliza el *violín vallegrandino*, hecho en un bloque vaciado de madera de cedro. El puente es una media rueda con aletas y una base, en la que se incrusta un hueso semicircular. Para frotar el arco se emplea resina de *quina quina* (*Cinchona officinalis*) (Cavour, 1994; Sánchez, 2010).



FIG 2052
VIOLIN DE TRES CUERDAS
1.- Perú, c. 1951 (MQB 71.1951.40.2)
2, *Violín Vallegrandino* (Cavour 1999: 304).

CUATRO CUERDAS

El violín europeo ha sido reproducido mediante un madero tallado y excavado, con cabezal, mango, fondo y aro de una pieza en Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca y con mayor intensidad en el Chaco salteño. Se le llama *violín hechizo*. El arco, con cuerda de crin, se frota con la brea resinosa de un árbol (INM 1980: 23).

Los Chiriguano -Chané de la Argentina lo llaman *turúmi*. La tapa va pegada y posee un “alma” (palito que la conecta con el fondo), igual que los violines europeos. Las 4 cuerdas, antes de crin de caballo, hoy son de alambre o plástico. El arco, llamado *miorimbopúka* es de madera (palo amarillo u otra) con crines *kaballurúai*. A veces el arco se prolonga en un corto mango. Isabel Aretz da la afinación (do4/sol4/do5/sol5), es decir, dos notas con sus octavas. Esta afinación supone un uso similar a un instrumento de 2 órdenes y 4 cuerdas. Hay otras afinaciones en que se prescinde de la cuerda inferior, convirtiéndolo en un instrumento de 3 cuerdas. Es decir, si bien se construyen con 4 cuerdas, su lógica obedece a instrumentos de 3 o 2 órdenes. En todos los casos casi siempre se utilizan sólo las tres primeras cuerdas.



FIG 2053
VIOLIN CHAQUEÑO

- 1.- chiriguano tocando su *turumí*, con arco de violín europeo. Misión de San Francisco, Salta (Pérez Bugallo 1979: 237)
- 2.- joven Mbiá ejecutando un *ravé* construido por el mismo, con arco simple. Colonia Gobernador Lanusse, Misiones 1973 (Pérez Bugallo 1979).

Se apoya en el pecho para ejecutarlo. El arco no posee mecanismo de tensión, se usa el dedo pulgar que presiona la cuerda para tensarla. El puente es muy alto, y las cuerdas están separadas del mango; los dedos se apoyan sobre la cuerda para cambiar la nota. Lo tocan hombres y mujeres. En el Chaco tarijeño de Bolivia y el departamento

Santa Victoria de Salta, Argentina está integrado al calendario musical, tocándolo a partir del final de carnaval hasta pascua de resurrección dentro del culto cristiano, como solista o acompañante de otros instrumentos o voces. Lo consideran un instrumento propio, no importado. Está en extinción, lo tocan sólo los ancianos (Pérez Bugallo 1979: 237-240).

En Argentina, el INM (1979: 14) dice que solo los Chiriguanos del Chaco salteño usan violín de 4 cuerdas. Francisco Peralta, de Punuiras (Chiligasta, Tucumán) dice que el violín tiene '*un solo igual*' (una sola afinación, a diferencia de la guitarra campesina) (Aretz 1946).

Los Ava de habla guaraní, también conocidos como "chiriguanos", han emigrado del área amazónica y el Chaco al este de Bolivia y finalmente al Chaco salteño y las regiones circundantes de Argentina, Paraguay y Bolivia. Usan el *turúmi* o *mióri*, un instrumento semejante a una viola europea, de factura es artesanal y de apariencia rústica. Sus cuatro cuerdas de alambre o de nylon están afinadas en quintas, una tercera más baja que el violín. Se construye a partir de un bloque de madera de cedro (*Cedrela balansae / fissilis*), que se talla y se ahueca. La tapa armónica, generalmente de la misma madera, se pega con resina vegetal. El arco (*mióri mbopúka*) es una rama de palo amarillo (*Phyllostylon rhamnoides*) con crines o cuerdas vegetales (*píndo rívi*). Se apoya contra el pecho y el antebrazo. Las cuerdas se tocan apoyando levemente los dedos sobre ella, tal como en el arco musical. El instrumento se ha ido reemplazando por los violines comerciales. Se toca durante Pascua, y durante el "tiempo de *tairári*" (de mayo a octubre) (Civallero 2021).



FIG 2054

VIOLIN CHAQUEÑO

1.- violín de los Ava (Civallero 2021).

2.- violín rústico de un indio Chahuanco, Jujuy. Largo 56.5 x 18,7 cm. con cuatro cuerdas, arco 65 cm, (Vega 1964: 252).

3.- indio Chahuanco, Ledesma, Jujuy (sd)

‘VIOLIN’ DE MANGO ATRAVESADO, DE CAJA

Ballin (2020) publica un ‘violín’ de los Qom-Pilagá (Toba-Pilagá), semejante a los anteriores, con el mango atravesado, pero, a juzgar por la foto, en este caso la caja de lata funciona como caja de resonancia, recibiendo y amplificando la vibración de la cuerda. Posee una serie de perforaciones imitando las efes u oídos del violín. Se denomina, igual que los anteriores, *n’vique* y variantes. El nombre alude al acto del jaguar de afilar las uñas en el tronco de un árbol. El arco es llamado *checne’c*, y la cuerda *iket* es de crin, amarrada a la clavija y al cordel en la base. Usa una cuerda de crin. Este autor dice que anteriormente se usaba calabazas o troncos ahuecados, y cuerdas de pelo de oso hormiguero, y más adelante menciona crin de pecarí, pero no entrega las fuentes de esa información. Lo tocan los varones, atribuyéndole el poder de atraer a las mujeres. Pérez Bugallo (1994: 157) da mayores antecedentes; los más antiguos eran tallados de una pieza o de calabaza, los actuales hechos con caja de envase de hojalata, con su tapa superior eliminada o con orificios como oídos. A veces el metal se cuece para que suene mejor. El tamaño es c. 40 cm., pero dependiendo de la lata, puede medir 30 cm. de ancho, y hasta 60 cm. si se usa un envase de 5 litros.

Lo usan solo los indígenas de habla guaykurú, especialmente los Toba de las provincias de Chaco y Formosa. Los Toba lo llaman *n’biké*, los Pilagá *nebikí*, los criollos *violín toba*. Los Toba del Chacolo lo llaman *pila’ék* o *taksik*, los Toba orientales *komlék*. Mojan el arco con saliva, lo tocan contra el pecho, tocando apenas la cuerda con los dedos. Existe un mito de origen en que un joven es tomado por un Dueño del Monte, le enseña a tocar, tienen relaciones homosexuales, y se transforma en chamán, y el a su vez el atrae a otros jóvenes. Se ejecutan melodías de animales (pájaros, mosquito, rana), y diversos temas tradicionales. Está en paulatino abandono (Pérez Bugallo 1994: 158 – 162).



FIG 2055

N'BIQUÉ DE UNA CUERDA

- 1.- Griselda, Qom-Pilagá, tocando *n’vique* hecho por Ignacio Mansilla, con caja de lata de aceite y cuerda de crin (Ballin 2020).
- 2.- Antonio Quintana, ejecutante de *n’biké* del Barrio Toba, Resistencia, Chaco 1965 (Pérez Bugallo 1994, de una foto de la revista Folklore).
- 3.- Niño Toba ejecutando el *n’biké*. Siete árboles, Chaco 1990 Pérez Bugallo 1994

‘VIOLIN’ DE MANGO ATRAVESADO, DE TUBO

En las tierras bajas bolivianas se fabrican violines usando las variedades de caña (*yata*) como opciones baratas y sencillas para el aprendizaje. La construcción es relativamente simple: se cortan piezas de *takuara* de unos 8-10 cms. de diámetro, se dejan secar en un ambiente fresco durante una semana. Luego se talla el clavijero, se abren los oídos a los costados y se prepara un tiracuerdas de alambre. Se usan cuatro cuerdas metálicas, antes de tripa de pecarí (*tayasugwaikuchi repo'i ryvir*) o de mono. El puente se hace de *mara* o cedro, o de caña. Para las clavijas se utiliza madera de *tajibo* (*Tabebuia impetiginosa*), *tarara* (*Centrolobium microchaete*), *kukí* o *gabetilla*. El arco es de madera, o de una vara de palmera, con cuerda de crin, con resina de árbol *isiga* (*Myrocarpus sp.*) o trementina (Civallero 2021). Se trata de una adecuación del violín europeo a un formato más fácil de hacer y más barato. Su sonido es de un volumen más bajo.

Los Guarayo de la provincia de Guarayos (departamento de Santa Cruz), de habla tupí-guaraní han adoptado este violín tubular. Cuando es hecho enteramente de caña lo llaman *yata miöri*, y cuando el cuerpo es de caña y el mástil es de tipo europeo, de madera de *guayaba* (*Psidium guajava*) o de *gabetilla* (*Euterpe precatoria*), lo llaman *takuar miöri* (Civallero 2021). Los criollos lo conocen como *violín de los guarayo*. Su origen es misional, pues trajeron violines europeos para uso en la iglesia, pero esta variedad la usan fuera de la iglesia en Carnaval, Día de Todos los Santos, trabajos comunitarios (cosechas, *mingas*), velorios y procesiones fúnebres y reuniones sociales. Se toca solo o acompañado con la *guitarra guaraya*, y también con varios tipos de flautas y tambores. Fue de uso exclusivamente masculino, pero hoy en día lo tocan las mujeres.



FIG 2056

VIOLIN GUARAYO

- 1.- *yata miöri*, indios Guarayo. 56 x 6,3, arco 56.9 cm. Actual. *Tacuara*, crin de caballo, cuerdas metálicas de violín, tiracuerdas de alambre de construcción. Arco con cuerda de crin (MUSEF 26280-26277, Música, Behoteguy, Ramos 2023: 524).
- 2.- *takuar miöri*, 55 x 5, o x arco 51,4 cm. es. Actual. Madera de cedro, *tacuara*, crin de caballo, cuerdas metálicas de violín, tiracuerdas de alambre de construcción. Arco con cuerda de crin (MUSEF -26276-26281, Música, Behoteguy, Ramos 2023: 524).
- 3.- *yata miöri* (Civallero 2021, foto <http://conar.senip.gob.ar/>).
- 3.- Muchacho Guarayo con violín de caña, c. 1930. (Civallero 2021, foto García Jordán).

VIOLÍN DE MANGO AÑADIDO.

El método de construcción del ‘mango añadido’ corresponde a la historia de Europa donde fue desarrollado durante siglos en todo tipo de cordófonos como ‘guitarras’ y ‘violines’. Se trata de violines y rabeles europeos, contruidos con caja, cuya fabricación es compleja y requiere de conocimientos, de herramientas y recursos bastante complejos. Debido a esto, la penetración de este tipo de ‘violines’ se produjo de forma muy paulatina. No existen descripciones de violines de mango añadido con cuerpo de cáscara, cuya factura es más fácil.

El laúd frotado de caja, de mango añadido abarca el violín europeo y toda una gama de instrumentos semejantes a los que vimos en la sección de los laúdes pulsados. En algunos casos, un mismo instrumento se usa pulsado o frotado dependiendo de la ocasión, de la comunidad, o de otro factor. En los sectores populares o indígenas de Sudamérica se conocen violines de 4 cuerdas o menos. Los de más cuerdas, como las *violas da gamba* con 6 cuerdas, llegaron sólo a las clases acomodadas, como se ve en algunos cuadros coloniales, pero no tuvieron impacto en la población.

UNA CUERDA

El *n'biké*, que lo vimos como 'violín' de mango atravesado y también de mango añadido sin caja y con caja de cáscara, también se construye con el mango añadido a la caja. En la mayoría de los casos la caja un envase industrial de hojalata. Los Pilagá jóvenes lo ejecutan para atraer las mujeres (INM 1980: 13). Esta variedad de construcciones es ejemplo de un instrumento en proceso de adaptación, en que aún no existe un método preferido por sus cualidades sonoras, sino que hay una búsqueda de sistemas de producción.



FIG 2057
N'BIKÉ PILAGÁ
Pilagá ejecutando el *n'biké*, Campo del Cielo, Formosa 1969 (INM 1980: 13)

DOS CUERDAS

Los Jibaro usan el *aravir*, con dos cuerdas de tripa de mono, o de algodón o nylon, tocado con un arco hecho con una hoja de palmera con hilo de *chambira* o algodón. Los Achuales traspasaron el *aravira* a los Murantos hace 50 años. (Bolaños et al 1978: 151). El dibujo muestra un instrumento derivado del violoncello europeo, simplificado.



FIG 2058
ARAVIR
Aravir Achual, Jívaro.

Los Shapras, usan el *kabana* o *kampana* y con la caja de madera *supin* o cedro que tiene forma de guitarra o violín. Mide c 60 x 20 cm. Tiene dos cuerdas de *chambira*, algodón o nylon, una para un sonido básico y la otra se varia con la parte media de los dedos (no con la yema). El arco es una varilla con cuerda de algodón. Da un sonido leve. Lo tocan solo hombres jóvenes (15-25) sobre la falda o el pecho, para entretención y para canciones de cuna o de animales (Bolaños et al 1978: 152)

TRES CUERDAS

Los españoles trajeron consigo el *rebab* o *rabel*, un cordófono de uso campesino en la península Ibérica, asociado a la tradición pastoril. Era construido por sus propios intérpretes y utilizado sobre todo para acompañar el canto. Los había de una, dos y tres cuerdas de tripa, crin o metal, y se ejecutaba en posición vertical (apoyándolo sobre las rodillas) u horizontal (apoyándolo contra el pecho o el hombro) (Civallero 2021). Era un instrumento popular y campesino que trajeron soldados, comerciantes y gente del pueblo, y por eso se incorporó a varios pueblos originarios. En Europa fue reemplazado en el s. XVII por el violín y la guitarra (Bellenguer 1980: 139), pero sin duda persistió en las clases populares, que siguieron trayéndolo. Sus huellas las encontramos a lo largo de todo los Andes, desde Colombia hasta Chiloé.

En Colombia se conserva un rabel del siglo XIX, sin mayores datos.



FIG 2059
RABEL COLOMBIANO
1.- rabel colombiano, fines XIX (Col. biblioteca Luis Ángel Arango, Rondon 2009: 306).

En Ecuador se usa en varias regiones, por varios pueblos, pero no existen descripciones. Las dos fotos de la siguiente fig. muestran la ejecución al hombro, semejante al violín, y a la rodilla, semejante a la *viola da gamba* europea.



FIG 2060

VIOLIN ECUATORIANO

1.- Ecuador, "costumbres de indios" (Godoy 2012: 369)

2.- Ecuador, músico y su mujer, Napoquicua de Napo, 1940 (Grosse-Luemern 1992: 37)

Los Mbyá-Guarani, en la región oriental de Paraguay, usan el *rave*, hecho con madera de *ygary* o *kurupilka'y*, con piezas pegadas con pegamento vegetal. Las cuerdas eran vegetales, pero desde los '70 han sido reemplazadas por nylon. El de la fig. muestra un perfil de guitarra y un sistema de 'oídos' que combina una abertura central (como la guitarra) y perforaciones que irradian a los lados.

En Perú d'Harcourt (1959: 19) menciona un violín a tres cuerdas, de factura indígena "*muy primitiva*", que tocan mendigos en las iglesias.



FIG 2061

'VIOLINES' ANDINOS

- 1.- rabe Mbyá.Guarani, región oriental de Paraguay. 25,5 x44 x 8 cm. (MAI 123).
- 2.- violín de 3 cuerdas, hacienda Vicos, Ancash, Perú (Bolaños et al 1978: 147)
- 3.- Jíbaro tocando un violín "*obtenido de los Quechuas*" (Harner 1973)

En Bolivia el rabel español ingresó durante la colonia, como quedó registrado en varios cuadros. Un cuadro de Antonio Rosel de 1622 muestra un rabel de 3 cuerdas junto a un laúd de 5 cuerdas y un corno (Museo Murillo, La Paz JPA 1983). Otro cuadro de 1737 también muestra un rabel de 3 cuerdas (M Casa de Moneda, Potosí, JPA 1983).

Actualmente en regiones altas de Asakhanty (Nor Chichas, Potosí) se usa el *violín rebec* o *rabel*, con 3 cuerdas de tripa de chivo, con caja de madera de cedro y sauce, con bocas en S. El arco (*cortador*) es corto, de una rama de molle o sauce y la cuerda es de crin. Lo tocan personas de 50 a 70 años, en posición de cintura, dentro del calendario agrícola entre abril-agosto y San Juan (29 junio) (Cavour 2003: 158).

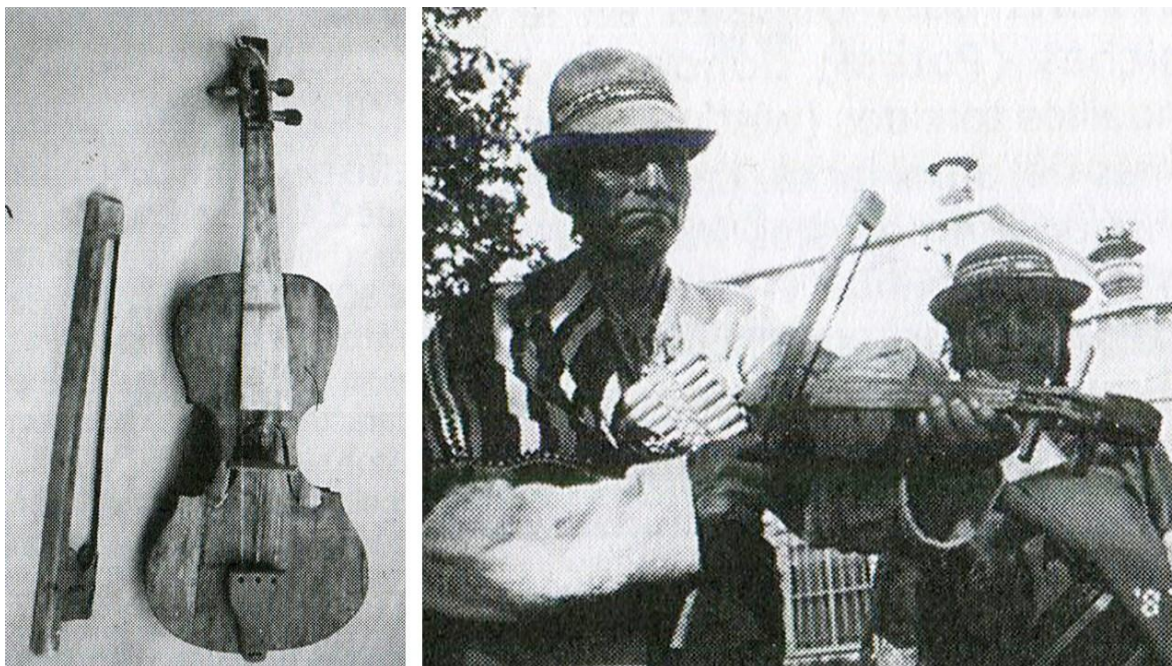


FIG 2062

VIOLÍN REBEC DE NOR CHICHAS

1, 2.- Asakhanty, Nor Chichas Potosí (Cavour 2003: 158).

En el departamento de Potosí, en las provincias de Nor y Sud Chichas y especialmente en las zonas de Calcha y Cotagaita, se utiliza una variedad que se conoce como *violín chicheño*, producido localmente (Rozo López, 2011b). Esta variante, a veces llamada *rabel*, copia el instrumento europeo, pero se suele construir con el cuerpo más pequeño, grueso y tosco y con una tapa que muchas veces no lleva oídos. Está provisto de tres cuerdas de tripa de oveja con afinación (re/sol/fa). Suele usarse entre Pascua y la festividad de San Pedro (finales de junio), y en celebraciones de marca de ganado (realizadas sobre todo durante agosto) (Civallero 2021).



FIG 2063
VIOLIN CHICHEÑO
 1.- *Violin chicheño* (Cavour 1999: 304)
 2.- interprete de *violín chicheño*, tierras altas de Bolivia (Civallero 2021).



FIG 2064
VIOLINES BOLIVIANOS
 1, 2.- Bolivia, posiblemente *violines chicheños* (MIM, La Paz).

En el Chaco argentino los Mbíá (Guaraní) usan el *ravé* o *lavé* de 3 cuerdas. Su caja y el puente son más altos que el violín. Usan un arco moderno, o un arco simple hecho de una rama. Se toca contra el pecho y parte del brazo. Lo consideran tradicional, dicen que el nombre es de origen guaraní y lo traducen como “violín”. Lo tocan solo hombres para acompañar la danza *ñemongaraí* junto con la guitarra, pero no lo consideran tan imprescindible como la guitarra o el *takuapu*. También usan el violín de 4 cuerdas (Ruiz 1894: 78).

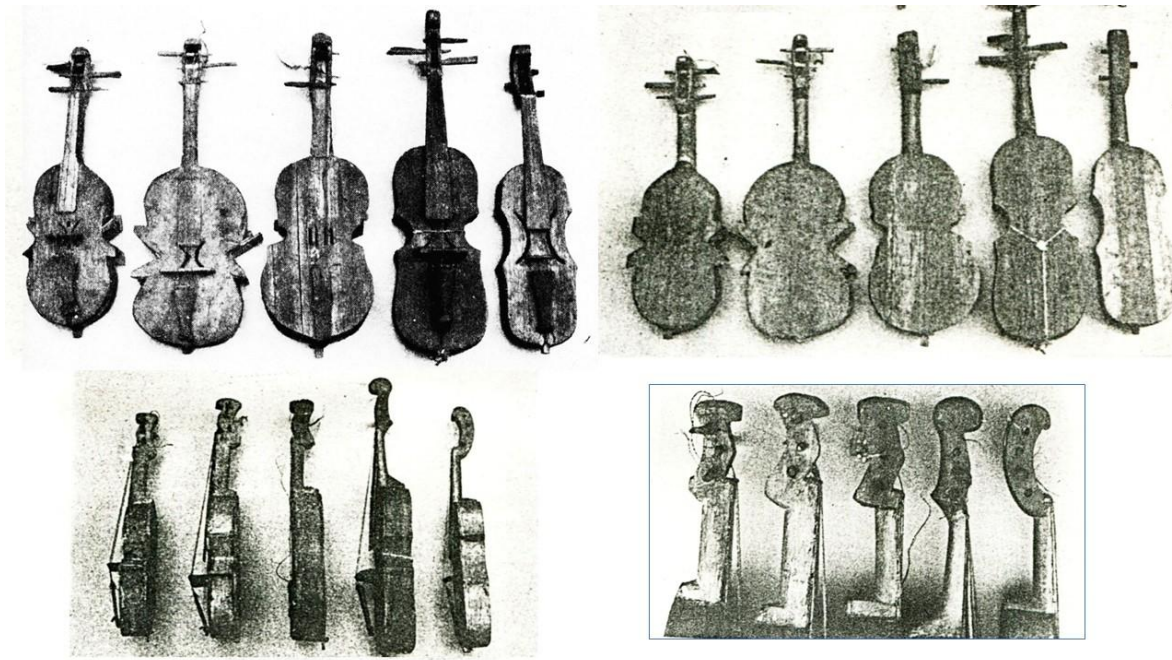


FIG 2065

RABELES MBÍÁ

Prov. Misiones, Argentina. Cinco ejemplares; vista frontal, trasera, lateral y detalle del clavijero. (Ruiz, Huseby 1986).

El detalle lateral de las *fajas* (piezas de los costados) de estos rabeles indica un intento de lograr la compleja forma acinturada del violín mediante un ensamble de piezas, generando un perfil muy particular. Este detalle demuestra que lo que se persigue es imitar la forma, sin una noción de diseño acústico o funcional, tal vez como resultado de los talleres misionales. El arco es igual a un arco musical, de factura muy simple.

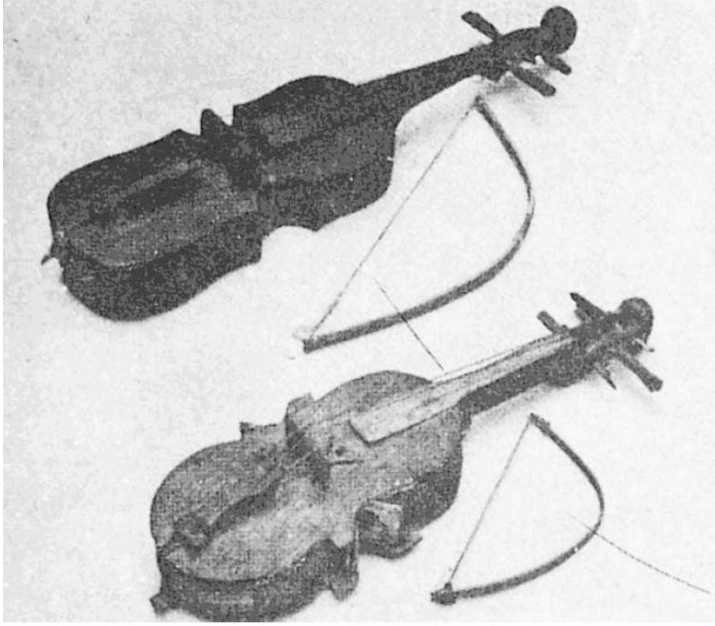


FIG 2066

RABELES MBÍÁ

1.- Rabeles y arcos Colonia Gob. Lanusse, Argentina 1973 (Ruiz, Huseby 1986).

2.- detalle de las *fajas*, ídem.

En el MCHAP pude observar un tipo de ‘violín’ del chaco argentino, de cuerpo ovalado, de madera de cedro y los costados cubiertos con un dibujo hecho en técnica de cestería con fibra de *tacuara* y *wembepi* (junco de monte). Posee tres cuerdas de fibra de *cadrapudta*. Es de uso ceremonial, generalmente en el *opy* (casa de oración). Este ejemplar fue comprado por la tienda del Museo, probablemente hecho como artesanía para la venta.

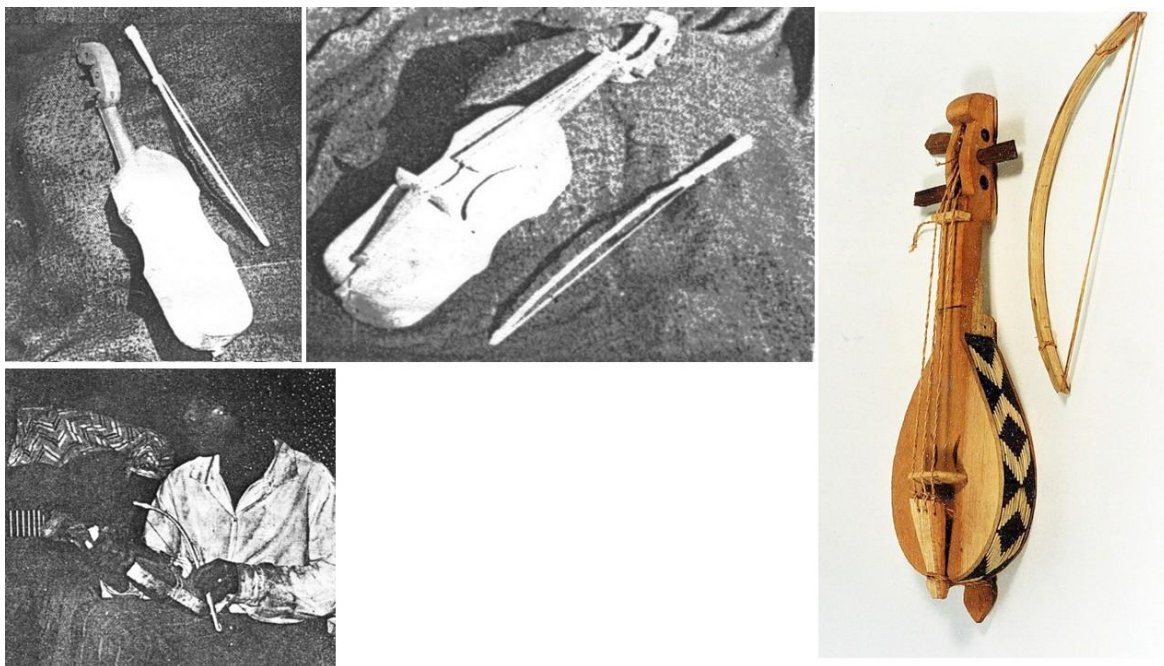


FIG 2067

RABEL, CHACO

1, 2.- *rabel* Mbiá (Ruiz 1894: 78)

3.- (abajo) Mbiá ejecutando *rabel* junto con guitarra acompañando la danza ñemongarai (Ruiz 1894: 78)

4.- (derecha) Chaco argentino. Madera de cedro, cuerda de *cadrapudta* (MCHAP).

En Chile se usa un *rabel* en que el puente inferior traspasa la cubierta superior y baja hasta la tapa trasera, es decir, hace el papel del “alma”, lo que le da un “*tono cavernoso y ácido*” (Lavin 1955). Este autor identifica esto como una característica galense del modelo *crouth*. Posee tres cuerdas y se interpreta en posición vertical con un arco de crin de caballo. Su principal área de difusión fue la zona central del país, especialmente los valles interiores de la provincia de Colchagua (región de O'Higgins) y la Cordillera de la Costa de la provincia de Linares (región del Maule) (Civallero 2021).

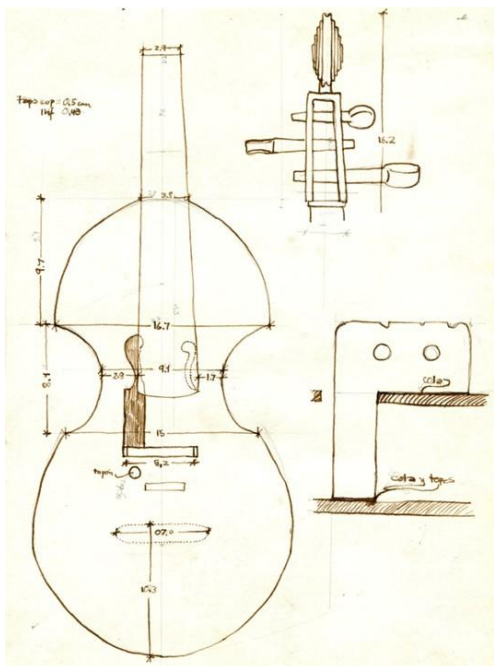


FIG 2068

RABEL CHILENO

1.- apuntes de medidas y estructura. Detalle del clavijero y del alma-puente (MH, JPA 1997).

2.- "del modelo crouth, pero de muy burda factura" (MH, Santiago, Lavin 1955: 9)

La primera referencia en Chile es en 1655, en el sepelio de Catalina de los Ríos, la Quintrala (Claro 1979: 50). En 1822 María Graham (1956: 165, 209) describe en Santiago un baile de indios frente a la Virgen de la Merced con guitarra y *rabel*, y otro similar en Quillota, en la fiesta de la Víspera de la Octava de San Martín. A fines del s XIX se conocen grandes rabelistas como Honorio Díaz y Ño Paulo, de Nos. Es de uso solista. Sigue en uso hasta mediados del siglo XX. De timbre más grave que el violín, semejante a las violas medievales, toca con “*excelente afinación*”. La presión del arco es “*muy distinta y ponderada, no favorecen la celeridad de juego, pero si una desusada reciedumbre a las cadencias y a las notas prolongadas, especialmente tónicas, por el contrario, efectos de lija, chillones, giros, desfallecimientos de la caja armónica, lo descalificaban frente al violín*” (Lavin 1955). Hacia 1905 lo tocan en fondas, con un “*descomunal arco*” (Lavin 1955: 13). En Santiago perdura hasta el primer cuarto del siglo XX tocado sobre las rodillas por ciegos pordioseros en la puerta de iglesia. Continuó usándose en Chiloé y Cauquenes (Lavin 1967c: 35). Lo tocan sobre las piernas, “*ejecutantes de pura raza criolla*” (se refiere a mestizos), muy codiciados (Lavin 1955: 13). Se toca apoyado en la rodilla izquierda para acompañamiento de voz y orquesta chilota (Henríquez 1973: 52).

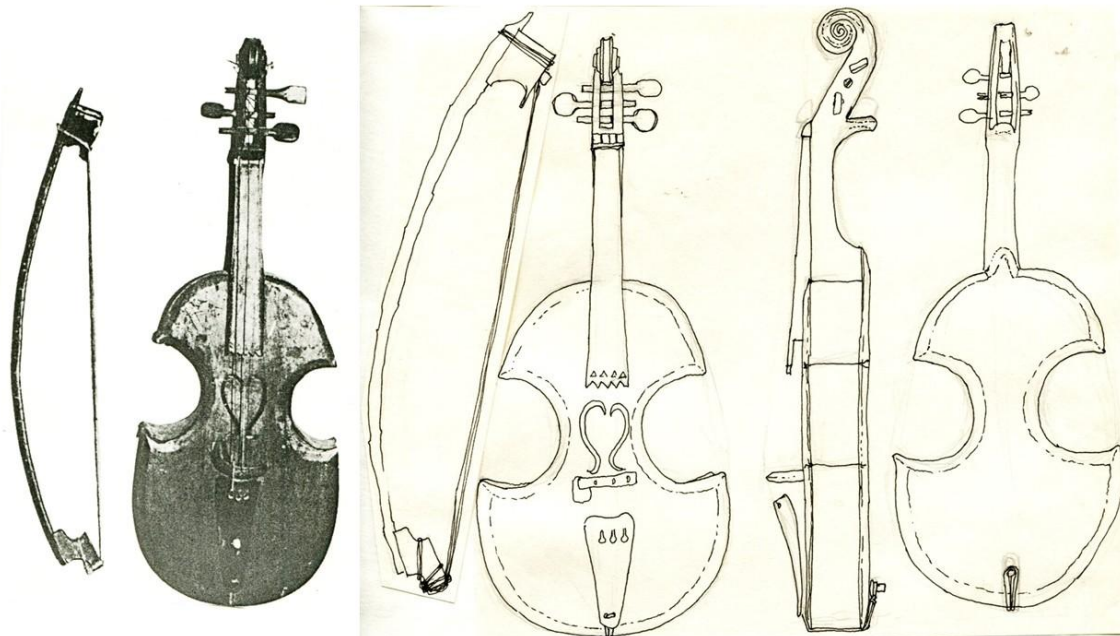


FIG 2069
RABEL CHILOTE
 1.- rabel chilote (Henríquez 1973: 52).
 2.- apuntes del mismo (JPA 1997).

Astorga y Arredondo (2000) dicen que fue tradicionalmente utilizado por las mujeres para interpretar danzas y tonadas, y por los hombres para acompañar el canto a lo poeta (verso a lo humano y a lo divino), junto al guitarrón. En este último género, se lo usaba para apoyar las *entonaciones*, llevando la melodía y ejecutando preludios e interludios. Generalmente las cuerdas se afinaban en quintas y cuartas, eligiendo la tónica de modo que el temple general quedase cómodo al cantor o se ajustase a la afinación de la guitarra o el guitarrón acompañante (Urbina, cit. Civalero 2021).



FIG 2070

RABEL CHILENO

- 1.- rabel, zona central de Chile (col. Lavin, Musicología UCH, Rondon 2009: 306)
- 2.- el mismo de lado 61.0 cm., caja 36,0 x 22,0 x 5.0 cm, arco 50.0 cm. (Col Archivo folclórico del Instituto de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, Lavín 1955: 9).
- 3.- Apuntes de un ejemplar chileno, sin datos. (JPA 1997).

Es muy posible que algunos rabeles chilenos sean hechos a partir de un madero excavado. El Museo Traversari de Quito (MIMPT) posee tres ejemplares interesantes, uno de ellos muestra un perfil diferente, lo cual indica que hubo varios modelos que obedecen a diferentes constructores. El primero de la siguiente fig., lo observé expuesto en 1988 junto con un gran arco muy simple, hecho con una rama curvada. El segundo presenta una factura mucho más cuidadosa. Aparte esos dos, ese Museo posee otros dos de Chile, uno de cedro del Siglo XIX, que mide 65.5 x 23,2 x 06, con el largo de la cuerda vibr 28,2 cm. y otro con el clavijero zoomorfo que mide 57 x 22.3 x 04.7 cm., y la cuerda vibrante 29 cm (Repham 1978).

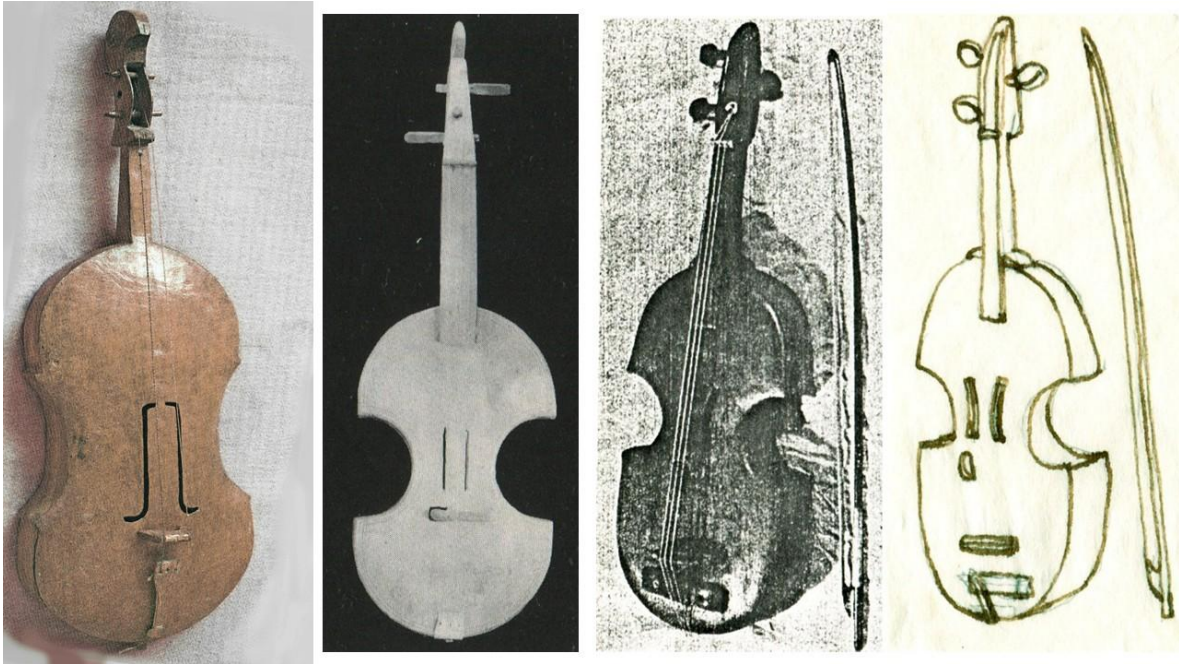


FIG 2071

RABEL CHILENO

- 1.- Rabel de cedro, Chile, s. XIX (Rephann 1978: 4098)
- 2.- Rabel, Chile s XIX de cedro, con puente- alma, dos clavijas laterales y una frontal 59cm x 4 x 18.8, c. vibrante 32.5 cm (MIMPT 4099).
- 3,4.- Colchagua. Caja más alta, "larguísimo cordaje", y "curiosas bocas". Arco de violín (Lavin 1955: 10).

En Chile Central existió una tradición de ornamentar los rabeles con figuras incisas e incrustaciones de conchaperla. En Cueva del León, San Javier, Linares, Chile Central, Manuel Dannemann registró en 1998 a Emelina Crespo, quien poseía un ejemplar con incrustaciones que me tocó conocer cuando hice las ilustraciones para el libro *Oyendo a Chile* de Samuel Claro. Es un objeto a la vez muy tosco en su estructura, pero muy finamente acabado, con detalles como el arco que termina en una cabeza de caballo.



FIG 2072
RABELES DECORADOS
1,2,3.- sd
3,4.-Apuntes del *rabel* de Emelina Crespo (JPA 1997).

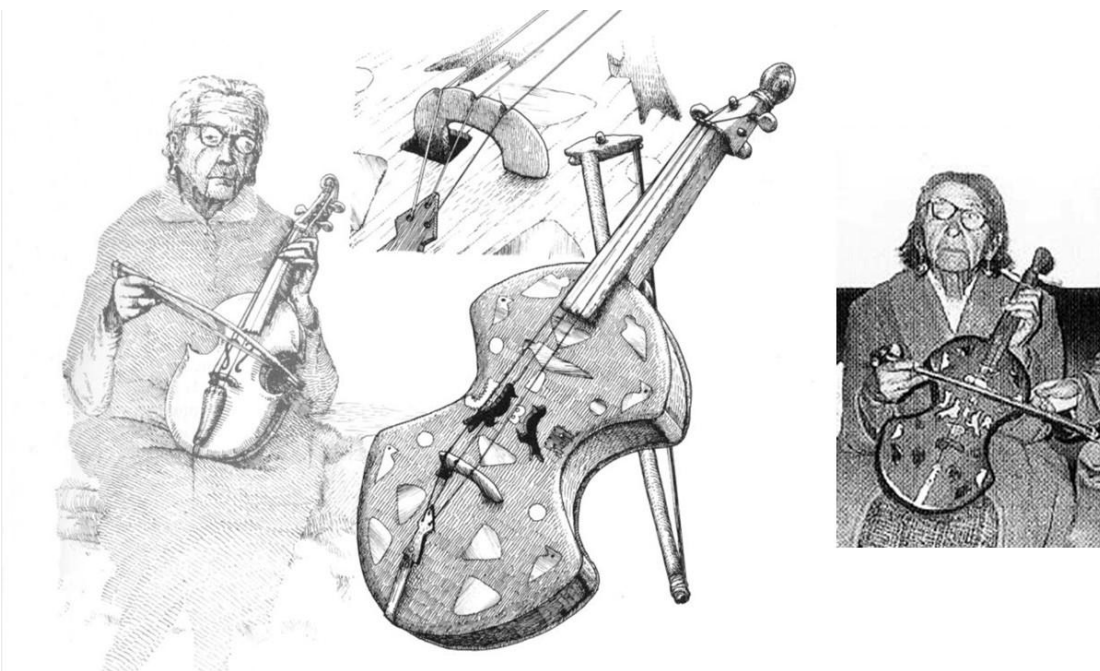


FIG 2073
EMELINA CRESPO 6.0-56.5-0/
1.- Emelina Crespo, Cueva de León, VII Región (Claro 1997: 51).
2.- Emelina Crespo, c. 1998 (Dannemann 1998).

En Chiloé, el rabel solía ser utilizado durante las procesiones, lo mismo que el violín, y como éste, era interpretado afirmando el instrumento contra el pecho o el hombro

(Lavín, 1955). A pesar de no haber tenido demasiada difusión en la isla (y mucho menos fuera de ella), el *rabel chilote* se ha hecho conocido en los últimos tiempos merced a los *luthier* que han comenzado a producir réplicas para la venta. No se trata de una continuidad cultural necesariamente; Matías Millacura cuenta que comenzó a construir rabeles copiándolos de una enciclopedia (Civallero 2021).



FIG 2074
VIOLINES CHILOTES MODERNOS
3, 4.- dos ejemplos de rabeles chilenos modernos (Civallero 2021)

CUATRO CUERDAS

El violín europeo de 4 cuerdas fue introducido a la población popular e indígena de Sudamérica principalmente por los curas, que lo utilizaron como instrumento de evangelización. Siendo un instrumento por completo extraño a la organología vernácula local, su presencia sirvió a los curas para establecer un contraste entre el pasado primitivo que debía ser olvidado y el futuro europeizante que debía guiarlos. El resultado es que en muchos lugares se conserva hasta hoy la costumbre de restringir el uso del violín a la práctica de ritos católicos. Al mismo tiempo, esta actividad fue generando con el tiempo una producción local que imitaba los violines europeos, pero sin generar la variedad de reinterpretaciones que observamos en las ‘guitarras’, debido probablemente a varios factores. Uno de ellos es que la técnica de frotar impide la multiplicación de cuerdas en cada orden, generando la multiplicación de timbres en las ‘guitarras’. Otra causa pudo ser que el acto de frotar no puede ser asociado al golpe rítmico del tambor, que dio origen a la multiplicación de rasguídos de las ‘guitarras’. El violín, en cambio, reemplazó a las flautas, pero impidió explorar las sutilezas tímbricas necesarias para generar la diferenciación entre individuos, entre ayllus, entre comunidades. Por último, los curas estaban preocupados exactamente de lo contrario, de lograr la máxima homogeneidad entre todos sus fieles.

Debido a esto, los violines que presento en esta sección son relativamente homogéneos, diferenciándose más bien por deficiencias respecto a la copia del modelo europeo que a mejoras introducidas para producir una voz personal, en base a la estética sonora local. Veremos que, en Perú, así como en México, la dupla arpa y violín se integran como unidad idiomática, proponiendo una forma estética local.

En Colombia se usa un *rabel* de 4 cuerdas muy semejante al violín. Indígenas de San Andrés, de habla keshwa (antes kamsá) usan violines contruidos por ellos. El nombre en kamsá era *rebellersá*. Los violinistas de Santiago y San Andrés (Putumayo), de habla keshwa y castellano, también usan violines de 4 cuerdas (Igualada 1938: 675, 704).

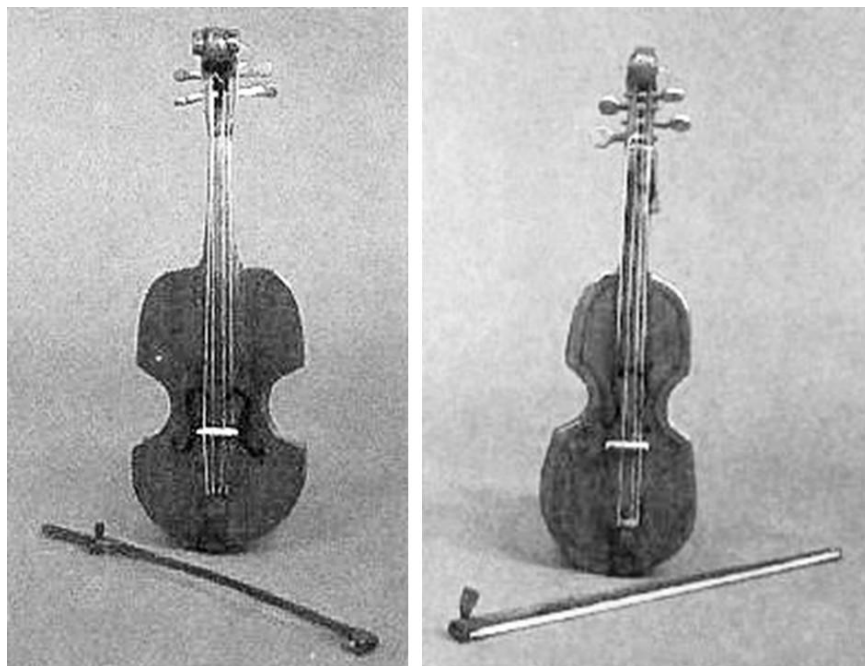


FIG 2075

RABEL COLOMBIANO

1.- *Rabel* de cuatro cuerdas. Colombia, fines XIX. Madera de cedro. 62 cm. arco 47 cm. (Bermúdez 1986: 50)

2.- *Rabel* de 4 cuerdas. Colombia, fines XIX. Madera de cedro, uniones con tornillos. 63 cm. Arco 66 cm. (Bermúdez 1986: 51)

En Brasil, Nimuendajú (1952: 138) menciona la introducción del violín europeo en las aldeas Ticuna. En la década de 1930, un joven indígena Aureliano, de Cuyarui en el río Jacurapá, empezó a fabricarlos, y los hizo tan bien que, en poco tiempo, muchos ‘civilizados’ le pedían violines. Como resultado, las autoridades de São Paulo de Olivença lo mandaron a la cárcel por evadir los impuestos que debería haber pagado por la venta (Matarezio Filho 2015: 121).

En Perú el violín europeo tuvo una introducción temprana desde la colonia, junto con el arpa en las iglesias. Es usado por algunos grupos étnicos como los Amuesha y los Ticuna (Bolaños 1978: 425), pero su mayor presencia es en la región andina de Perú. En la colonia se comenzaron a fabricar violines del tipo europeo, algunos con modificaciones} como cuatro bocas en S. En algunas provincias del sur, especialmente en Ayacucho y Apurímac, se siguen construyendo violines locales. El dúo instrumental de arpa y violín tuvo gran aceptación, y Robles (2007) ha definido su historia. Durante finales del siglo XIX fueron sustituyendo progresivamente a la *tinya* (caja) y la flauta (*pito* y *caja*, *roncadora*, *chiroco*) en el acompañamiento de danzas del sur de Ancash. Se mantiene acompañando a los *danzaq* o danza de las tijeras en Cajamarca, Ancash, Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. El arpa lleva el compás y el acompañamiento y el violín la melodía. En la segunda década del siglo XX es un arpa y dos violines (*hembra* y *macho*) que tocan en octavas. Los mejores ejemplos se dieron en los años sesenta en Oyón y Cajatambo, Ancash y Huánuco. También se fueron incorporando otros instrumentos. Por los años treinta en el Valle del Mantaro se incorporaron el clarinete y los saxos tenor, alto, sopranos, bajos y contrabajo. A partir de los años setenta se integran la quena y el clarín de caña en Cajamarca, y la mandolina, bandurria, quena y armónica en los departamentos del sur. En el Callejón de Huaylas (Ancash) se da una variedad de combinaciones con saxofón, tinya, clarinete y trompeta sordina. Pero se mantiene la base de un arpa y un violín en

general en los departamentos del sur, y de un arpa y dos violines (hembra y macho) en el norte. En el departamento de Ancash las orquestas con arpa, violines y viento y las bandas de bronce actúan juntas, alternada o separadamente durante las fiestas patronales. Las fiestas patronales más importantes requieren de ambos conjuntos musicales por simetría cultural, las primeras acompañando a las comparsas del Inca y sus *pallas*, a los *rumiñahuis*, a los danzantes de negritos y algunas danzas nativas (*huanquillos*, *quiyayas*, *mashas*), mientras las bandas de bronce acompañan a los Capitanes y vasallos, a los mayordomos, priostes y estandarteras (Robles 2007: 84-97). Se observa que el dúo arpa-violín aglutina un tipo de orquesta, que acompañan la representación de lo originario, en contraste con los bronces, que acompañan la modernidad, con diferentes formas de relación.

Elizabeth den Otter estudió la música del Callejón de Huaylas (Ancash), definiendo diez formas de combinaciones instrumentales, cinco de ellas tienen como instrumentos básicos el arpa y el violín. En el Valle del Mantaro, los estudios de Rubén Valenzuela demuestran la génesis de la orquesta típica a partir de un arpa y un violín, y Raúl Romero describe su desarrollo como reafirmación de valores tradicionales, como persistencia y continuidad en los tiempos modernos (Robles 2000: 26). En los pueblos del alto Pativilca y del Fortaleza, las bandas (aerófonos y percusión, idiófonos y membranófonos), y las orquestas típicas (cordófonos y aerófonos) se desarrollan con sus propias historias. la tradicional orquesta de cuerdas persiste en las comunidades más tradicionales y la moderna que integra cuerdas y viento en las poblaciones más urbanas. (Robles 2000: 28).

Mangas es la comunidad campesina de donde provienen los mejores instrumentistas de cuerdas del siglo XX. En los pueblos vecinos los conocen como "los brujos de Mangas" por su virtuosismo, que consideran como una brujería, que les otorga una maestría que un músico común no puede lograr. Pero Mangas fue un pueblo históricamente marcado por la extirpación de idolatrías del siglo XVII, donde se desarrollaron los actos de persecución y de escarmiento más encarnizados de los curas visitantes (Robles 2000: 31). Una vez más vemos como la Inquisición, al intentar extirpar la música, le otorgó un aura de misterio y poder tutelar, tal como ocurrió con los *chirisuyeros* (ver pág. 1500).

En toda la región andina el violín ha sido usado por los músicos ciegos que piden limosna en las puertas de las iglesias. De algún modo este uso prolonga la tradición originada por su introducción como parte de la estrategia de conversión misional. En los valles andinos y el altiplano de Bolivia se usa el violín por músicos populares, muchas veces contruidos localmente. Los no-videntes han sido tradicionalmente buenos músicos en esas tierras, pero la tradición más importante, de las fiestas rituales, les está vedada porque no pueden desplazarse libremente por las calles tocando el violín.



FIG 2076
 VIOLIN ALTOANDINO
 Bolivia o Perú, foto S. Larraín G. M. (MCHAP).

El *violín chapaco* de Tarija, al sur de Bolivia, es una copia de talla más pequeña que el violín europeo, en que sus formas y proporciones varían de constructor en constructor. El alma es de caña, y el cordal o tiracuerdas es de asta vacuna o de lata. Usa cuatro cuerdas metálicas de mandolina, que han reemplazado las de tripa de gato o de oveja. Para el arco se usa resina de molle (*Schinus molle*) o comercial. La afinación no está estandarizada, varía según el gusto del intérprete y de la pieza a ejecutar, se dice que hay tantas afinaciones como violinistas. Se ejecuta durante la Pascua, desde fines de Carnaval, a finales de verano, hasta la Fiesta de la Cruz, a mediados de otoño. Por eso suelen llamarlo "violín pascuero". Pero también se usa fuera de ese tiempo. Acompaña los zapateos, bailes tradicionales en rueda, en celebraciones como *jaleys* o entierros de niños, *jierras* o marcado de animales, fiestas patronales, y otras (Civallero 2021). Esta libertad de uso calendárico expresa su origen foráneo, no determinado por una función climática como las flautas.



FIG 2077

VIOLIN CHAPACO

1.- violin chapaco (Cavour 1999: 304).

2.- Intérprete de violín del sur de Bolivia. [Foto: <http://www.cocha-banner.org/>]. Civallero 2021

En Urubichá y Ascensión, provincia de Guarayos (Santa Cruz, Bolivia) los Guarayo, de habla tupí-guaraní desarrollaron tres variantes del violín, siendo la más común la de estilo europeo. De origen misional, sigue asociada a la iglesia, y para interpretar música religiosa en celebraciones del calendario católico (Civallero 2021).

En el Chaco boliviano, departamento de Santa Cruz, se usa el *violín chaqueño* en danzas folklóricas como el *gato* y la *chacarera*. Los violinistas chaqueños han elaborado un estilo interpretativo con *glissando* y *portamento* (deslizando la nota) muy característico (Civallero 2021).

El pueblo Chiquitano, Chiquito o Bésiro, que habita en el departamento de Santa Cruz y Beni, Bolivia, reúne una cantidad de pueblos indígenas reducidos en las misiones jesuíticas hacia finales del siglo XVII. Lo mismo ocurre con el pueblo Mojeño, Moxeño, Mojo o Moxo en el Beni, originado por varios pueblos reducidos en las misiones jesuíticas de Trinidad, Loreto y San Ignacio. Los curas introdujeron el violín, que comenzó a elaborarse localmente con maderas de cedro, mara o tajibo. Siguen la norma del violín barroco europeo, de mástil corto y paralelo a la caja, y con un arco grueso y curvado hacia afuera. Entre los Mojeño, su uso sigue asociado a los servicios religiosos y a la iglesia, y no puede emplearse en festividades profanas (Civallero 2021).



FIG 2078
 VIOLINES BOLIVIANOS
 1, 2.- Bolivia (MIM, La Paz).
 3.- *Violín calcheño* (MIM La Paz)
 4.- violín misional franciscano, principio s XX, Bolivia (foto Walter Sánchez)

El violín del pueblo Masetén, que vive en el río Quiquibey y en la TCO (Tierra Comunitaria de Origen) Masetén (departamentos de La Paz y Beni, Bolivia) es una imitación local del violín europeo, hecho con madera de cedro o de manzano de monte (*Billia rosea*). Las piezas se pegan con resinas y gomas naturales y las cuerdas son de tripa de mono *caí*, oso hormiguero u oso melero, cuando no son comerciales (Gómez- García, s.f.). El arco tiene cuerdas de crin o de algodón frotadas con resina de incienso. Fue introducido por los misioneros franciscanos en el siglo XVIII, y su uso sigue asociado a la iglesia, aunque muchos violinistas lo usan en otros contextos (Civallero 2021).



FIG 2079

VIOLIN MOSETENE

- 1, 2.- *violín mosekene* (Contrapunto 2023; 88, foto W. Sánchez)
- 3.- Violín de los Moseken (Civallero 2021, foto Ministerio de Educación de Bolivia).
- 4.- (abajo) Violinista Mojeño (Civallero 2021).

En las provincias del noroeste argentino el violín penetró en los estratos criollos y mestizos, incorporándose a las danzas y músicas regionales.

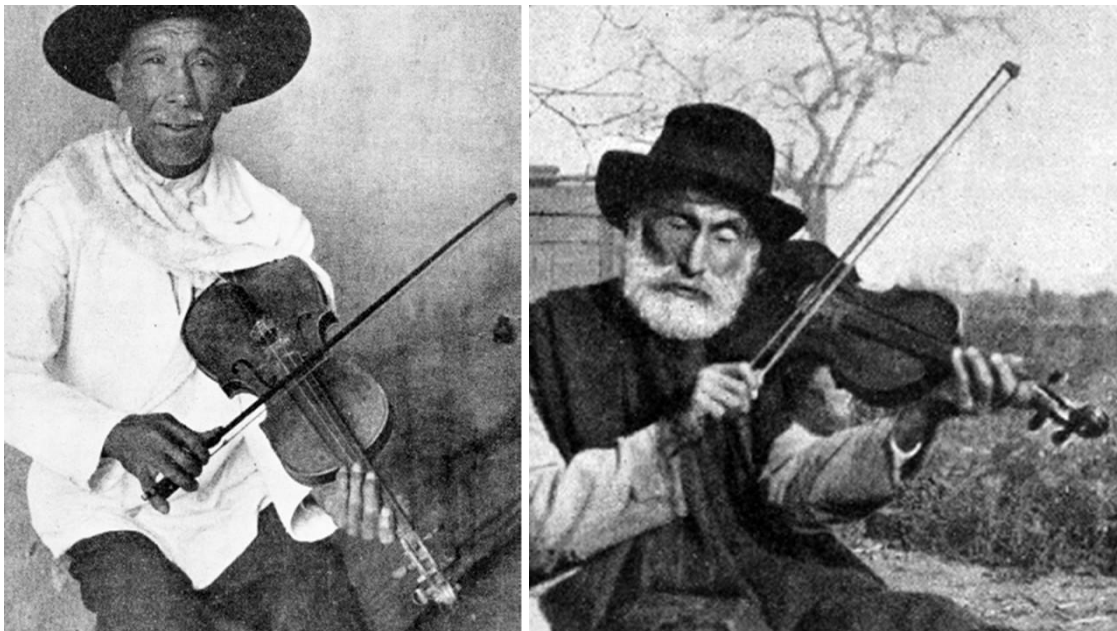


FIG 2080

VIOLIN CRIOLLO

- 1.- violinista criollo, Catamarca sd
- 2.- el cieguito Francisco Peralta, de Punuiras (Chiligasta, Tucumán) (Aretz 1946).

En Arica he visto el violín europeo en manos de ejecutantes aimara. La ejecución es al pecho.



FIG 2081
VIOLIN, ARICA
Ejecutante aymara en Arica, 1994

En Chiloé (sur de Chile) la adopción del violín europeo llevó a fabricar versiones que intentan copiar el modelo original en su forma, su estructura y su encordado. Los distintos ejemplares muestran una mayor o menor cercanía al modelo europeo, lo que lleva a pensar que se hicieron copias a partir de copias, pero sin generar un estilo propio con refinamiento organológico, sino más bien para llenar una necesidad.



FIG 2082
VIOLIN DE ACHAO, CHILOÉ
1.- (Claro 1997: 65).
2, 3.- Tapa y costados de alerce, fondo ciruelillo, brazo mañío, tastiera alerce. 245 x 60 cm. Largo caja 36,1, 129 mango, 10 cejuela, 194 clavijero. Núñez 2023

El violín chilote usa cuerdas metálicas afinadas en quintas, como el original europeo. Civallero (2021) menciona que antes existían los violines *barraquitos*, con cuerdas de tripa de carnero. Se interpretaban danzas como la periconá, el cielito, la nave o la trastasera. Con el tiempo comenzaron a fabricarse por *luthieres* profesionales, como objetos folklóricos para la venta.

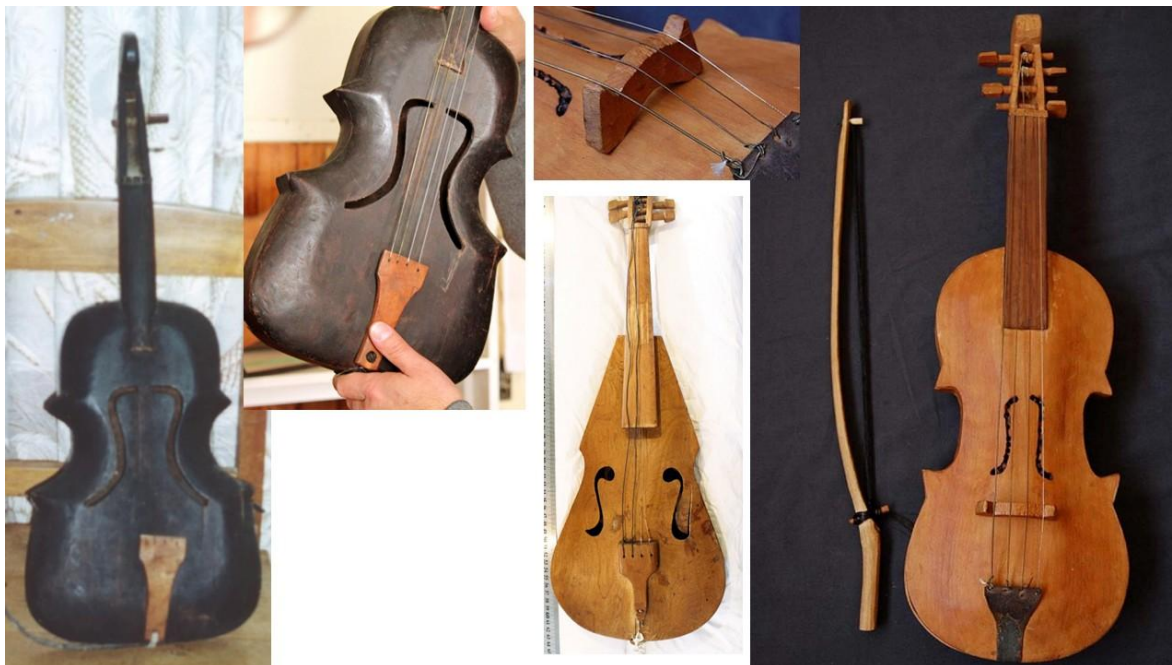


FIG 2083

VIOLINES CHILOTES

- 1.- *Violín chilote*, de Achao. (Museo de Quellon, Rondon 2009: 306)
- 2.- El mismo, Tapa, costados y tastera de alerce, fondo de ciruelillo, brazo de mañío. 36,1 x 24,5 x 06 cm (Núñez 2023).
- 3.- (abajo) *Violín chilote*, actual, hecho para una exposición, probablemente copiando un modelo antiguo (Núñez 2023).
- 4, 5.- *Violín chilote* (Civallero 2021, foto Portal Patrimonio de Chile).

ICONOGRAFÍA

A diferencia de lo que ocurre con los cordófonos de mango punteados, que aparecen profusamente asociados a sirenas o *sirinus* en portadas de iglesias, y a ángeles o demonios en las pinturas coloniales, el cordófono frotado se presenta muy escasamente en la imaginería popular. En los cuadros coloniales está muy representado, generalmente en manos de ángeles. Pero no existe ninguna versión mestiza o indígena de *sirinus* tocando violín o algún instrumento semejante. La única representación escultórica, en la portada de la Iglesia de San Lorenzo, en Potosí, representa un personaje con atributos aparentemente europeos, tocándolo en el hombro al estilo europeo. Las otras representaciones, del manuscrito de acuarelas y partituras del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, de Trujillo (1782 – 1785) representa danzas mestizas y criollas que adaptaron el violín europeo.



FIG 2084

REPRESENTACIÓN COLONIAL DE 'VIOLINES'.

1.- portada iglesia San Lorenzo, Potosí (Villalpando 2018: 21, foto W Sánchez)

2, 3 .- dos danzas con violín, acuarelas del manuscrito de Baltasar Jaime Martínez Compañón, Trujillo (1782 – 1785) (Palmiero 2014: 326).