

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

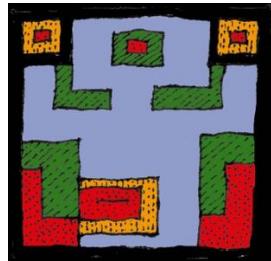
UNA RECOPILACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNACULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XL
CORDOFONOS COMPUESTOS:
'VIOLINES'



Chimuchina Records
Valparaíso, Chile
2026

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMÉRICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPILACIÓN 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 COMPUSTOS: 'VIOLINES'



Chimuchina Récords

Valparaíso

2026

Como citar este artículo

Pérez de Arce, José 2021-2026 Cordófonos; ‘violines’. En: Instrumentos Sonoros Sudamericanos. Chimuchina Récords, 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

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

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| UNDÉCIMA PARTE | | ESTILO NASCA CLÁSICO | 652 |
| CAPÍTULO XIV AEROFONOS | | IMITACIÓN PIEDRA | 661 |
| INTRODUCCION | 387 | REPRESENTACIONES | 663 |
| CAPÍTULO XV LA QUENA | 388 | DECIMOCTAVA PARTE | |
| HUESO | 391 | CAPÍTULO XXIII | |
| CAÑA | 417 | LA ANTARA COLECTIVA DE CERÁMICA | 669 |
| MADERA | 429 | ANTARAS DUALES DE CERÁMICA | 669 |
| CERAMICA | 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 ARKA | 787 |
| '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 | PAREADO 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 | |
| | | CAPÍTULO XXVII | |
| DECIMOSEXTA PARTE | | FLAUTA DE PAN DE ESCALERA ALTERNA | |
| CAPÍTULO XXI LA 'ANTARA' COLECTIVA DE CAÑA | 610 | O 'RONDADOR' | 835 |
| EVIDENCIA ETNOGRÁFICA | 619 | DE CAÑA | 839 |
| EVIDENCIA ARQUEOLOGICA | 637 | DE PLUMA DE CÓNDOR | 848 |
| | | EVIDENCIA PREHISPÁNICA | 849 |
| DECIMOSÉPTIMA PARTE | | | |
| CAPÍTULO XXII LA 'ANTARA' DE CERÁMICA | 640 | PARTE XXIII | |
| ESTILO IMITACIÓN CAÑA | 642 | CAPÍTULO XXVIII LA FLAUTA DE PAN EN DOBLE | |
| ESTILO IMITACIÓN METAL | 644 | ESCALERA | 851 |
| ESTILO NASCA | 645 | EVIDENCIA ETNOGRAFICA | 854 |
| ESTILO NASCA BÁSICO | 646 | 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 |
| PARTES XXV | | 'PINKILLO' DE MADERA PERFORADA CON 6 AG. O TARKA | 1188 |
| CAPITULO XXX LA FLAUTA TRAVERSA | 898 | 'PINKILLO' DE MADERA PARTIDA CON 6 AGUJEROS | 1203 |
| FLAUTA TRAVERSA ASIMETRICA | 901 | 'PINKILLO' DE OTRO MATERIAL CON 6 AGUJEROS | 1215 |
| EVIDENCIAS CATAULAS | 902 | 'PINKILLO' DOBLE | 1216 |
| EVIDENCIAS ARQUEOLOGICAS | 917 | PARTES 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 DIGITACION | 1229 |
| FLAUTA TRAVERSA EN JUEGO | 946 | 'OCARINA' CON 1 AG. DE DIGITACION | 1246 |
| PARTES XXVI | | 'OCARINA' CON 2 AG. DE DIGITACION | 1248 |
| CAPITULO XXXI LA FLAUTA GLOBULAR | 948 | 'OCARINA' CON 3 AG. DE DIGITACION | 1253 |
| EJECUCION MANUAL | 954 | 'OCARINA' CON 4 AG. DE DIGITACION | 1254 |
| EL CASO DEL 'BISLULU' | 960 | DIGITACION SIMETRICA | 1254 |
| 0 AG DE DIGITACION, USO ACTUAL | 969 | DIGITACION LINEAL | 1259 |
| 0 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 973 | 'OCARINA' CON 5 O MAS AG. DE DIGITACION | 1265 |
| 1AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 986 | 'OCARINA' DOBLE | 1267 |
| 2 AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL | 994 | ACTUAL | 1268 |
| 2 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 997 | EVIDENCIA ARQUEOLOGICA | 1269 |
| 3 AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL | 1016 | 'OCARINA' DOBLE CON AG. DE DIGITACION | 1278 |
| 3 AG. DE DIGITACION, POSIBLE USO HISTORICO | 1017 | 'OCARINA' TRIPLE | 1280 |
| 3 AG. DE DIGITACION PREHISPANICAS | 1018 | 'OCARINA' DE AERODUCTO DIFERIDO | 1281 |
| 4AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL | 1027 | PARTES XXXI | |
| 4 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 1028 | CAPITULO XXXVII FLAUTA GLOBULAR + OCARINA | 1284 |
| 5 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 1040 | FLAUTA GLOBULAR + UNA OCARINA | 1287 |
| 6 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 1042 | FLAUTA GLOBULAR CON AG. + UNA OCARINA | 1301 |
| 8 AG. DE DIGITACION, PREHISPANICAS | 1043 | FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS | 1304 |
| EJECUCION MIXTA, FORMA LENTICULAR | 1044 | FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS CON AG. | 1314 |
| AUTOFONOS | 1046 | FLAUTA GLOBULAR + TRES Y CUATRO OCARINAS | 1316 |
| TROMPO SILBADOR | 1046 | FL. GLOBULAR + DOS OCARINAS CON VENTANA VERTICAL | 1317 |
| DARDO SILBANTE | 1048 | PARTES XXXII | |
| PARTES XXVII | | CAPITULO XXXVIII LA BOTELLA SILBADORA (1 ^a 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 CERAMICA | 1059 | DE UN CUERPO CON OCARINA FALSA | 1347 |
| SIN AGUJERO DE DIGITACION | 1061 | DE UN CUERPO CON UNA OCARINA | 1349 |
| 1 AG. EN EL APICE | 1064 | DE UN CUERPO CON DOS O MAS OCARINAS | 1365 |
| 1 AG. LATERAL EN EL APICE | 1067 | BOTELLAS CON RESERVA DE AIRE | 1368 |
| 2 AG DE DIGITACION | 1072 | DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA EN EL ASA | 1368 |
| 3 AG DE DIGITACION | 1074 | DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA | 1377 |
| 4 AG DE DIGITACION | 1076 | EN OTRA POSICION | 1377 |
| LA FLAUTA-ESPIRAL | 1082 | DE UN CUERPO CON RESERVA DE AIRE, | |
| REPRESENTACION DE LA FLAUTA DE CARACOL | 1084 | CON DOS OCARINAS | 1385 |
| CAPITULO XXXIII LA FLAUTA GLOBULAR DE DOBLE CAMARA | 1086 | DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE, | |
| BIBLIOGRAFIA CITADA EN LAS FLAUTAS SIN AERODUCTO | 1093 | CON UNA OCARINA | 1388 |
| COLECCIONES Y MUSEOS CITADOS | 1103 | BOTELLA Y VASO CON RESERVA DE AIRE, CON UNA | |
| OCARINA | | OCARINA | 1405 |
| PARTES XXVIII | | DE TRES CUERPOS Y MAS CON RESERVA DE AIRE | 1410 |
| CAPITULO XXXIV FLAUTAS CON AERODUCTO, | | DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE, | |
| INTRODUCCION | 1108 | CON DOS OCARINAS | 1413 |
| FLAUTAS CON AERODUCTO EXTERNO | 1112 | DE TRES CUERPOS CON RESERVA DE AIRE, | |
| FLAUTAS CON DESVIADOR | 1114 | CON DOS OCARINAS | 1415 |
| USO ACTUAL | 1115 | DE CUATRO CUERPOS CON RESERVA DE AIRE, | |
| EVIDENCIA ARQUEOLOGICA | 1127 | CON DOS OCARINAS | 1417 |
| FLAUTAS CON DESVIADOR Y VENTANA PARCIALMENTE | | BOTELLA CON OCARINA DE VENTANA VERTICAL | 1418 |
| CUBIERTA | 1133 | DE DOS CUERPOS | 1418 |
| USO ACTUAL | 1133 | DE TRES CUERPOS | 14120 |
| EVIDENCIA ARQUEOLOGICA | 1138 | PARTES XXXIII | |
| PARTES XXIX | | CAPITULO XXXIX LA BOTELLA SILBADORA (2 ^a PARTE) | |
| CAPITULO XXXV FLAUTAS CON TARUGO O 'PINKILLO' | 1145 | BOTELLA SILBADORA CON CAMARA DE RESONANCIA | |
| FLAUTA CON AERODUCTO BUCAL | 1152 | OCARINA DENTRO DE CAMARA 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 | | PARTE XXXVII | |
| RESONANCIA | 1459 | CAPITULO XLVIII | |
| BOTELLA Y VASO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA | | AERÓFONO SIN RESONADOR | 1802 |
| DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA | 1460 | AERÓFONO DE DESPÑAZAMIENTO LIBRE O DE ESTELA | 1804 |
| DE DOS O MAS CUERPOS, CON DOS OCARINAS | | AERÓFONO DE INTERRUPCIÓN | 1807 |
| DENTRO DE CAMARAS DE RESONANCIA | 1462 | CON LENGÜETA | 1808 |
| CASOS ESPECIALES | | LENGÜETA LIBRE | 1809 |
| BOTELLA SILBADORA + FLAUTA GLOBULAR | 1463 | ROTATORIO | 1813 |
| BOTELLA CON OCARINAS CON AGUJERO DE DIGITACION | 1464 | AERÓFONO DE ALTERACIÓN | 1819 |
| REPRESENTACION DE BOTELLA SILBADORA | 1465 | AERÓFONO DE EXPLOSIÓN | 1820 |
| BOTELLA SILBADORA COLONIAL | 1466 | AERÓFONO DE VIBRACIÓN | 1823 |
| BOTELLA SILBADORA ACTUAL | 1469 | AERÓFONO DE RUIDO | 1824 |
| PARTE XXXIV | | CAPÍTULO XLIX | |
| CAPITULO XL CLARINETES Y OBOES | 1470 | AERÓFONO DE VIENTO A PRESIÓN | 1825 |
| CLARINETE | | | |
| DE TUBO CILINDRICO | 1474 | PARTE XXXVIII | |
| DE TUBO CÓNICO | 1491 | CAPITULO L CORDOFONO SIMPLE O CÍTARA | 1832 |
| SAXO | 1498 | CITARA DE PALO | 1835 |
| OBOE | | ARCO MUSICAL | 1836 |
| DE TUBO CILINDRICO | 1499 | ARCO MUSICAL DE UNA CUERDA | 1840 |
| DE TUBO CÓNICO | 1500 | SIN RESONADOR | 1841 |
| PARTE XXXV | | PULSADO | 1842 |
| CAPÍTULO XLI LA TROMPETA | 1505 | PERCUTIDO | 1848 |
| CARACOL TROMPETA, WAYLLAKEPA | 1507 | FROTADO | 1850 |
| DE CARACOL (MOLUSCO) | 1509 | FROTADO CON PALO | 1850 |
| USO ACTUAL | 1513 | FROTADO CON ARCO | 1858 |
| PERIODO PREINVASION | 1518 | AUTOFONO | 1867 |
| DE CERÁMICA | 1533 | ARCO MUSICAL CON RESONADOR | 1868 |
| ICONOGRAFÍA DEL PERIODO PREINVASIÓN | 1551 | ARCO MUSICAL DE VARIAS CUERDAS | 1870 |
| PARTE XXXVI | | CITARA DE PALO RÍGIDO | 1871 |
| CAPITULO XLII TROMPETA NATURAL DE TUBO | 1663 | CITARA DE TUBO | 1872 |
| CAPITULO XLIII TROMPETA CORTA | 1668 | IDIOCORDE | 1872 |
| DE CUERNO (ACTUAL E HISTÓRICA) | 1669 | HETEROCORDE | 1874 |
| DE COOLA DE ANIMAL (ACTUAL E HISTÓRICA) | 1677 | CITARA DE TABLA | 1878 |
| DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL) | 1678 | | |
| DE PLÁSTICO (ACTUAL) | 1681 | PARTE XXXIX | |
| DE CAÑA (ACTUAL) | 1682 | CAPITULO LI CORDÓFONO COMPUESTO | 1881 |
| DE HUESO (PREINVASION) | 1687 | LAÚD (cordófono compuesto de cuerdas paralelas) | 1886 |
| DE CALABAZA (ACTUAL) | 1692 | GUITARRA (laúd pulsado) | 1889 |
| DE CALABAZA (PREINVASIÓN) | 1693 | GUITARRA DE MANGO ATRAVESADO | 1894 |
| DE CERÁMICA (ACTUAL E HISTÓRICA) | 1694 | GUITARRA DE MANGO AÑADIDO | 1895 |
| DE CERÁMICA (PREINVASIÓN) | 1697 | DE CÁSCARA | 1897 |
| DE MADERA (ACTUAL) | 1707 | DE 4 ÓRDENES | 1902 |
| DE MADERA (PREINVASIÓN) | 1708 | DE 5 ÓRDENES | 1905 |
| DE MADERA PERFORADA | 1708 | DE 6 ÓRDENES | 1919 |
| DE MADERA PARTIDA, AHUECADA Y UNIDA | 1715 | DE 7 ÓRDENES | 1921 |
| DE MADERA, TROZOS ENSAMBLADOS | 1717 | DE CAJA | 1922 |
| DE METAL (PREINVASIÓN) | 1719 | DE 4 ÓRDENES | 1925 |
| DE PIEDRA (PREINVASIÓN) | 1722 | DE 5 ÓRDENES | 1932 |
| CAPITULO XLIV: TROMPETA LARGA RECTA | 1723 | DE 6 ÓRDENES | 1947 |
| DE CAÑA (ACTUAL) | 1724 | DE 7 ÓRDENES | 1952 |
| DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL) | 1747 | ICONOGRAFÍA | 1953 |
| DE PLÁSTICO (ACTUAL) | 1750 | | |
| 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 cuestas, 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 traversa 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.

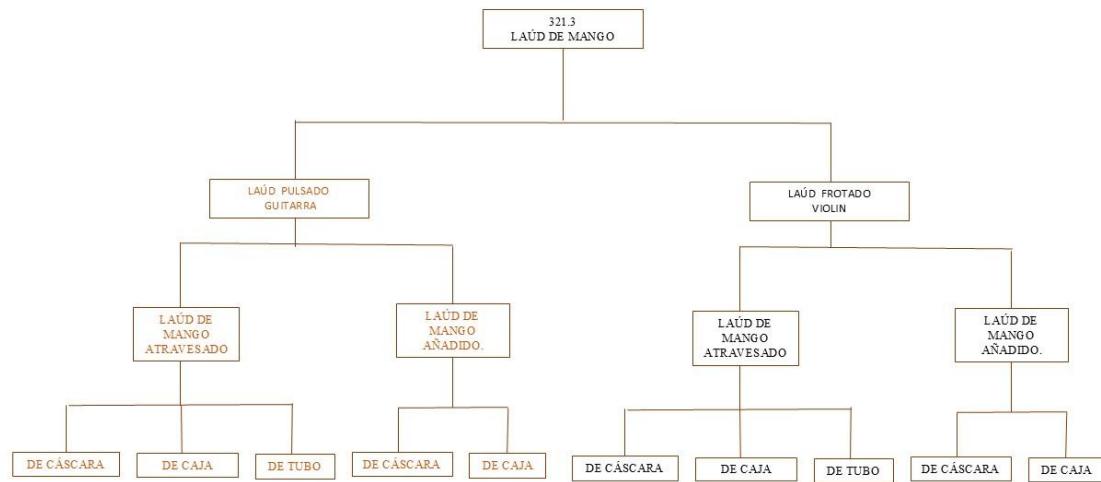


FIG 2048

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

Como señalaba más arriba, los laúdes frotados fueron introducidos 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 Lleonart 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.

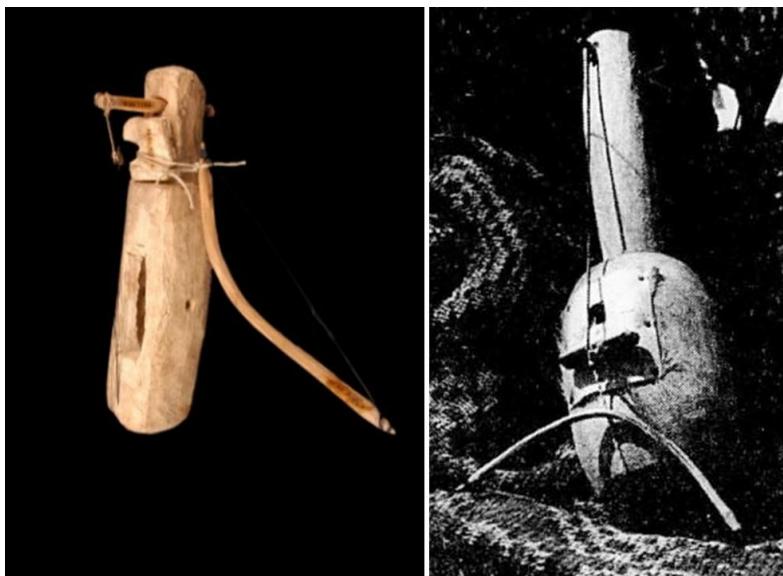


FIG 2049

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. Provienen 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).

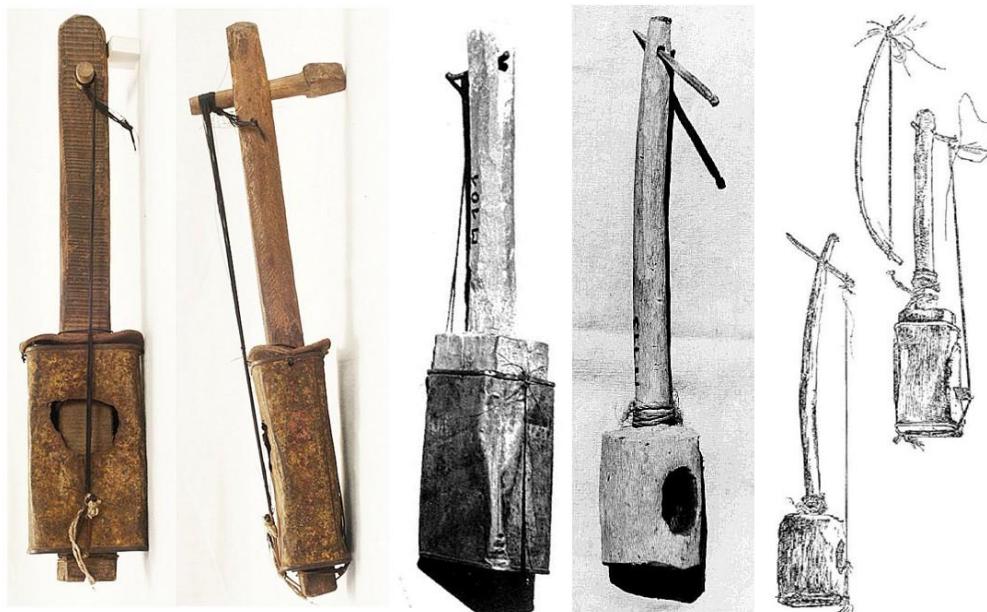


FIG 2050
VIOLINES CHAQUEÑOS
DE UNA CUERDA

- 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
Macá, 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, *Violin 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 *turími*. 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 *kaballuriúai*. 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 (Chilagasta, 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 *turiúmi* 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 Chahuancos, Jujuy. Largo 56,5 x 18,7 cm. con cuatro cuerdas, arco 65 cm, (Vega 1964: 252).

3.- indio Chahuancos, 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 comide 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 Chacoló lo llaman *pila'ék* o *taksík*, los Toba orientales *komlék*. Moján 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'BIKÉ 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 tamboriles. 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, Mújica, 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, Mújica, 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, construidos 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.

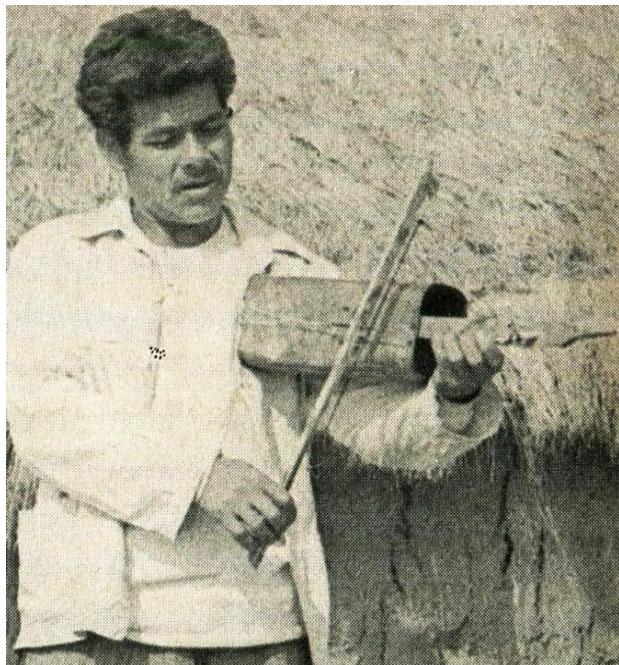


FIG 2057
N'BIKÉ PILAGÁ
Pilagá ejecutando el *n'biké*, Campo del Cielo, Formosa 1969 (INM 1980: 13)

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 varía 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 entretenimiento 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, musico 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 'óídos' 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.- rave 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).

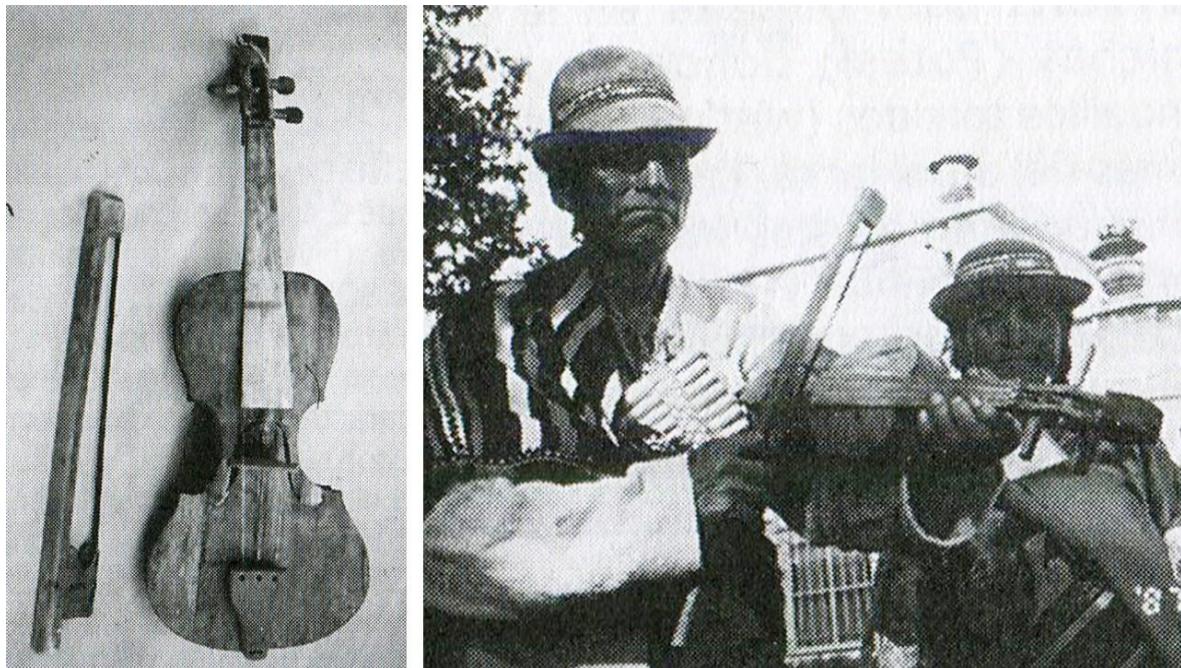


FIG 2062

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 *ñemongarái* 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).

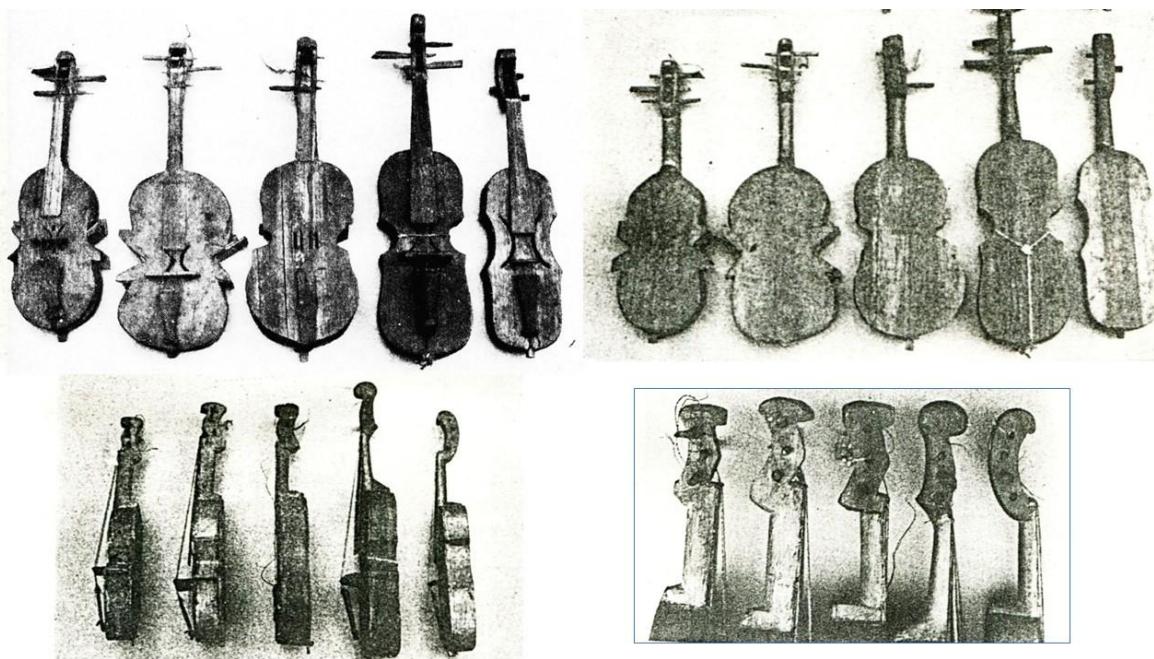


FIG 2065
RABELES MBÍÁ
 Prov. Misiones, Argentina. Cinco ejemplares; vista frontal, trasera, lateral y detalle del clavijero. (Ruiz, Huseby 1986).

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 ensamblaje 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.

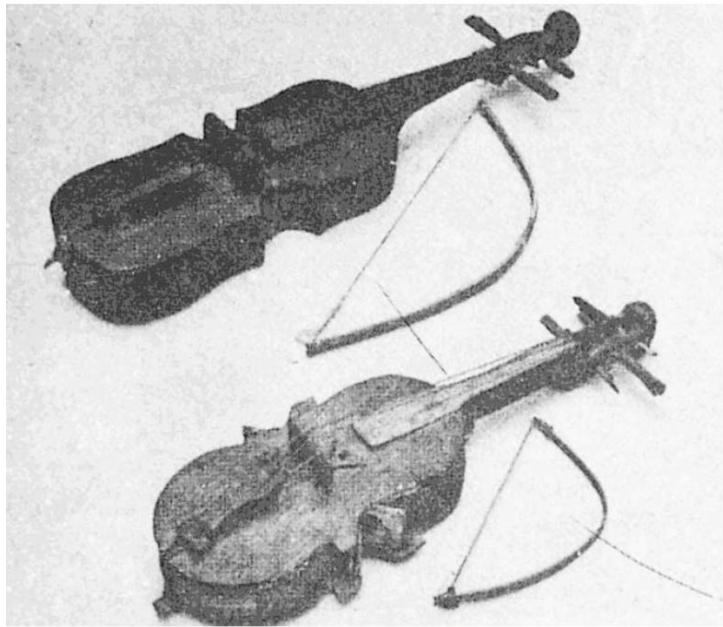


FIG 2066
RABELES MBÁ

- 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.

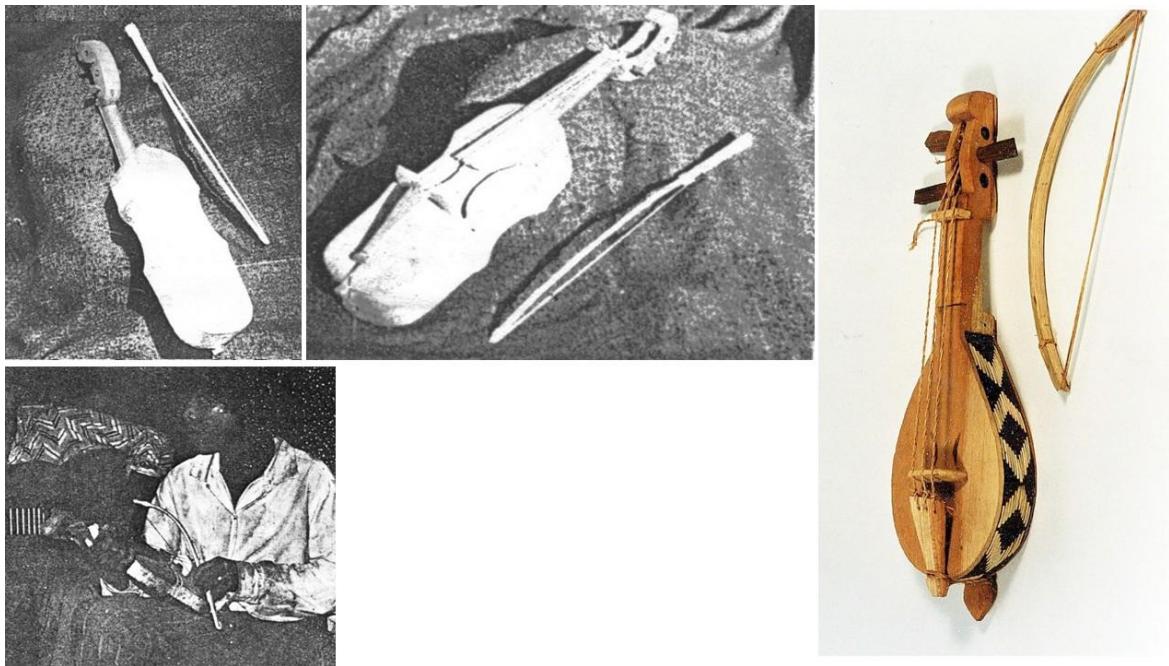


FIG 2067

RABEL, CHACO

- 1, 2.- *rabel* Mbiá (Ruiz 1894: 78)
- 3.- (abajo) Mbiá ejecutando *rabel* junto con guitarra acompañando la danza *ñemongaraí* (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 *croouth*. 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).

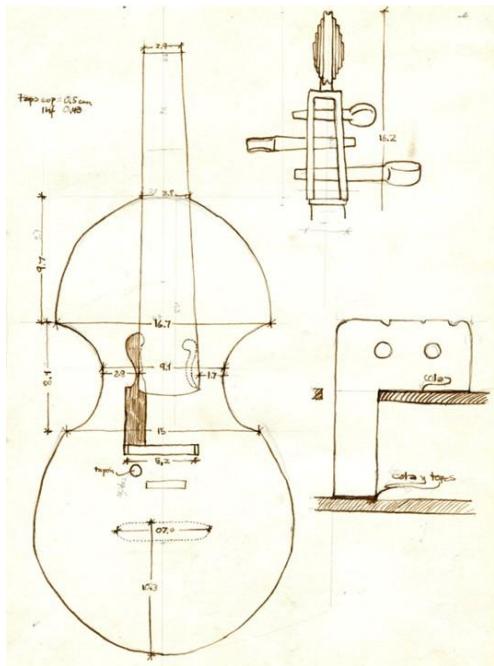


FIG 2068

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” (Lavín 1955). Hacia 1905 lo tocan en fondas, con un “descomunal arco” (Lavín 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 (Lavín 1967c: 35). Lo tocan sobre las piernas, “ejecutantes de pura raza criolla” (se refiere a mestizos), muy codiciados (Lavín 1955: 13). Se toca apoyado en la rodilla izquierda para acompañamiento de voz y orquesta chilota (Henríquez 1973: 52).

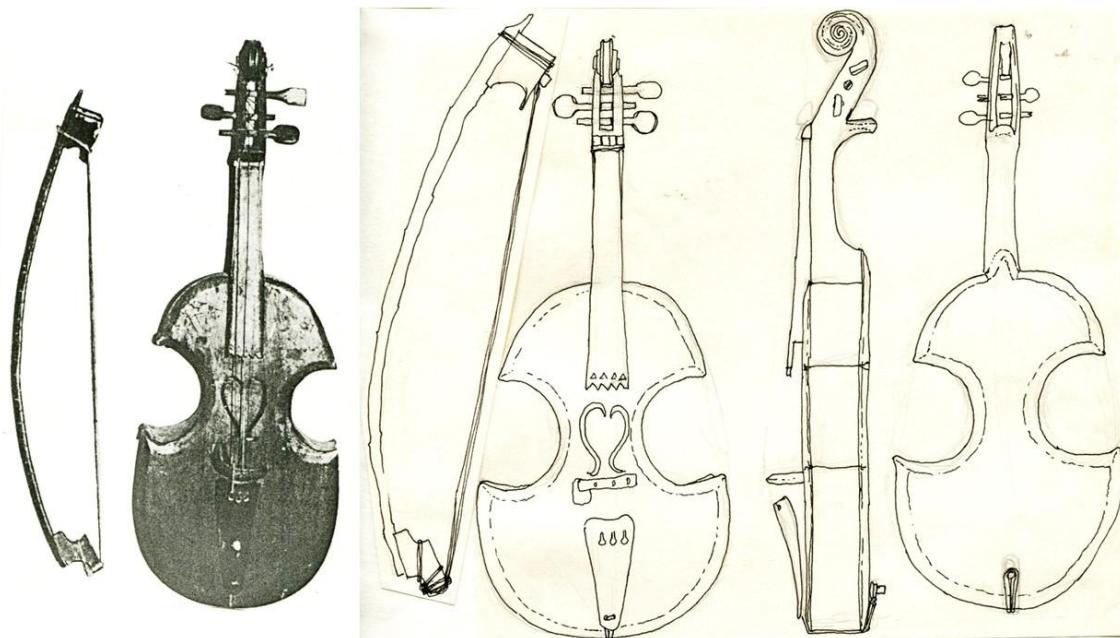


FIG 2069
RABEL CHILOTE
1.- rabel chilote (Henríquez 1973: 52).
2.- apuntes del mismo (JPA 1997).

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. Civallero 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 vibrante 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, *"languidísimos cordajes"*, 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).

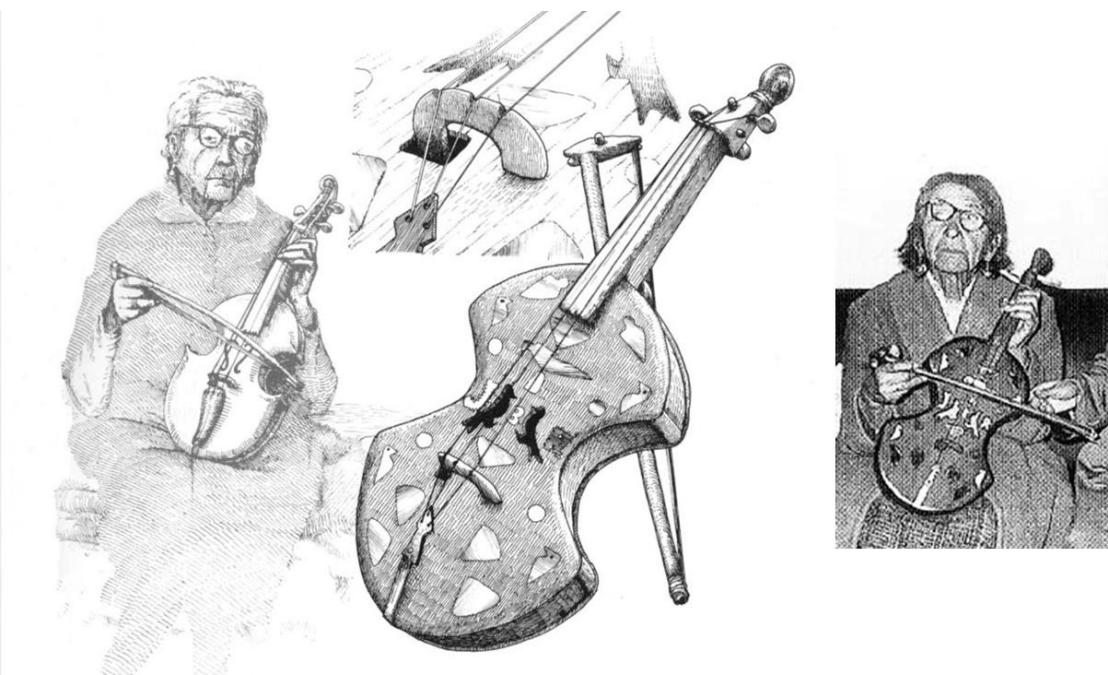


FIG 2073
 EMELINA CRESPO 6.0-56.5-0/
 1.- Emelina Crespo, Cueva de León, VII Región (Claro 1997: 51).
 2.- Emelina Crespo, c. 1998 (Dannemann 1998).

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 rasgidos 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 construidos 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).

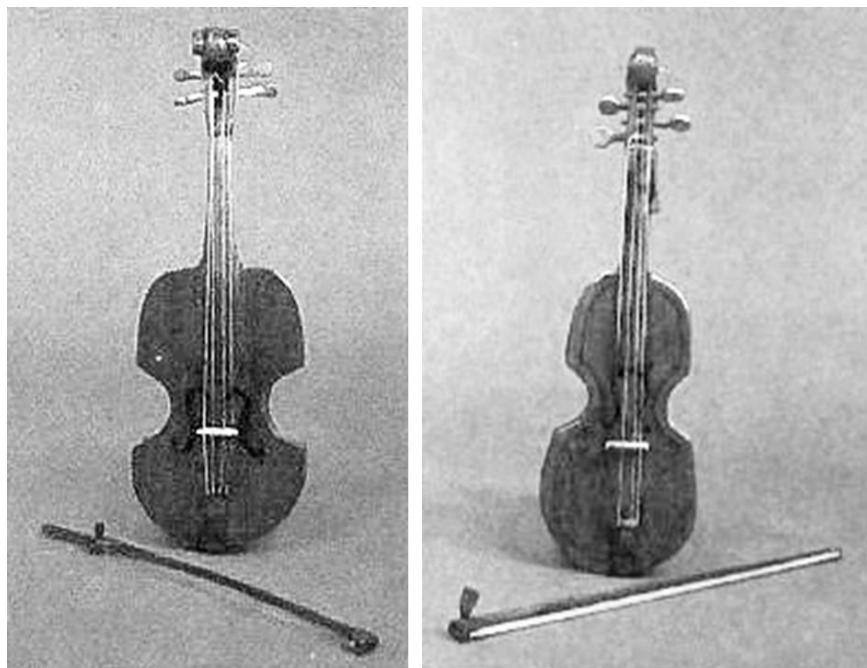


FIG 2075

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, soprano, 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*, *quiyyas*, *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 visitadores (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 construidos 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.



Museo Chileno de Arte Precolombino

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 *jaleyus* 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 Mosetén, que vive en el río Quiquibey y en la TCO (Tierra Comunitaria de Origen) Mosetén (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 mosetene* (Contrapunto 2023; 88, foto W. Sánchez)
- 3.- Violín de los Mosetén (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.

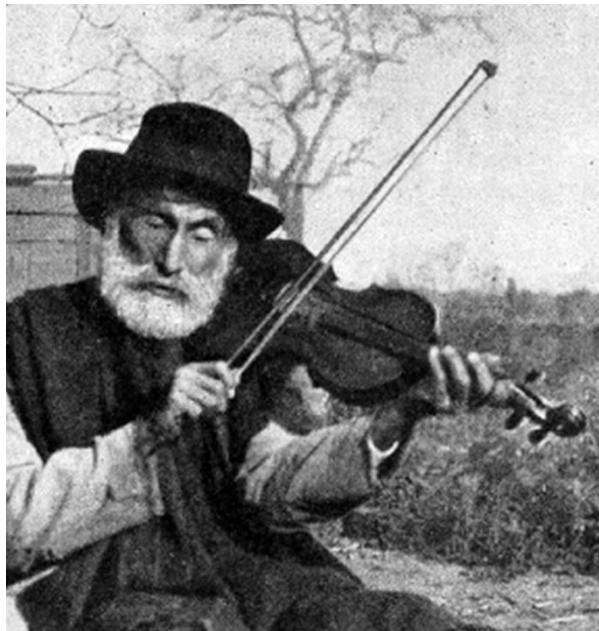


FIG 2080

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 alicerce. 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 pericona, 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) representan 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).