

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

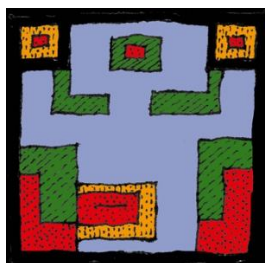
UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XXXVIII
CORDOFONOS: CÍTARA
(ARCO MUSICAL Y OTRAS)



Chimuchina Records
Valparaíso, Chile
2025

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 XXXVIII

CORDÓFONOS: CÍTARA

(ARCO MUSICAL Y OTRAS)



Chimuchina Records

Valparaíso

2025

Como citar este artículo

Pérez de Arce, José 2025 Cordófonos; cítaras (Arco musical y otras). En: Instrumentos Sonoros Sudamericanos. Chimuchina Réconds, Valparaíso (1832-1880).

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 esperabamos contar con la presencia de Edgardo Civallero, gran conocedor del tema, pero que desgraciadamente no pudo asistir. El conversatorio se puede ver en los siguientes links

Facebook: <https://www.facebook.com/events/822482513735685>

Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=b4pnGtX3_Wk

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

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLfYLT7MePQt-agl6FlIK3MUUxhGEvdT4I>



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

CERAMICA	350	ESTILO IMITACIÓN METAL	644
MADERA	368	ESTILO NASCA	645
CALABAZA Y OTROS MATERIALES	382	ESTILO NASCA BÁSICO	646
		ESTILO NASCA CLÁSICO	652
UNDÉCIMA PARTE		IMITACIÓN PIEDRA	661
CAPÍTULO XIV AEROFONOS		REPRESENTACIONES	663
INTRODUCCION	387		
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
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		
		DECIMONOVENA PARTE	
DUODÉCIMA PARTE		CAPÍTULO XXIV	
CAPÍTULO XVI LA FLAUTA ACODADA	452	‘ANTARA’ DE PIEDRA Y OTROS MATERIALES	670
		‘ANTARA’ DE METAL	671
DECIMOTERCERA PARTE		‘ANTARA’ DE HUESO	675
CAPÍTULO XVII FLAUTA DE TUBO CERRADO SIMPLE	468	‘ANTARA’ DE PLÁSTICO	686
CAÑA	470	‘ANTARA’ DE MADERA	687
MADERA O PIEDRA	474	‘ANTARA’ DE PIEDRA	689
TUBO RELACIONADO CON LA PIPA DE		SIN ASA	692
FUMAR	483	CON ASA BASAL O CENTRAL	695
HUESO	490	CON ASA LATERAL	697
CERÁMICA	491	CON DOS ASAS LATERALES	700
CALABAZA	492	ESTILO ‘ANTARA SURPUNEÑA’	704
HUESO, TIPO QUENA	493		
CASOS AISLADOS	494	VENTESIMA PARTE	
ICONOGRAFÍA	496	CAPÍTULO XXV	
		‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’	711
DECIMO CUARTA PARTE		DE CERÁMICA	716
CAPÍTULO XVIII ‘PIFILKA’ (FL. DE TUBO COMPLEJO)	498	ICONOGRAFÍA	725
‘PIFILKA’ AISLADA	502	‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’ MOCHE,	
CERÁMICA	503	DE SIPÁN	727
HUESO Y CERÁMICA	506	DE PIEDRA	729
PIEDRA	508	DE MADERA	742
‘PIFILKAS DUALES’	513	ICONOGRAFÍA	746
MADERA	514	DE CAÑA	751
‘PIFILKAS COLECTIVAS’	519		
CERÁMICA	520	PARTE XXI	
MADERA	522	CAPÍTULO XXVI	
CAÑA	528	EL SIKU (FLAUTA DE PAN DUAL COMPLEMENTARIA)	755
PLÁSTICO	533	EL SIKU INDIVIDUAL SOLISTA	762
		SIKU INDIVIDUAL EN COLECTIVO	764
DECIMOQUINTA PARTE		SIKU PAREADO	765
CAPÍTULO XIX FLAUTAS DE PAN	535	UN PAR DE MÚSICOS	766
FL DE PAN DE TUBO ABIERTO	536	USO ACTUAL	766
FL DE PAN DE TUBO CERRADO	537	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	768
TUBOS PALQ’A	541	SIKU PAREADO COLECTIVO	786
DISEÑOS SONOROS	548	PAREADO COLECTIVO ENTRE IRA Y ARKA787	
CAPÍTULO XX LA ‘ANTARA’ DE CAÑA	556	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	816
‘ANTARA’ CON CORTE EN BISEL	562	PAREADO ASIMETRICO	821
‘ANTARAS’ DE CORTE RECTO	563	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	825
‘ANTARAS DE 2 TUBOS	565	PARES FLOTANTES	826
‘ANTARAS DE 3 TUBOS	567	TRENZADO ENTRE TRES	827
‘ANTARAS DE 4 TUBOS	571	PAREADO DUPLICADO	829
‘ANTARAS DE 5 TUBOS	577	ALTERNADO DE TUBOS SUELTOS	833
‘ANTARAS DE 6 TUBOS	584	COMENTARIO FINAL	834
‘ANTARAS DE 7 TUBOS	690		
‘ANTARAS DE 8 TUBOS	596	PARTE XXII	
‘ANTARAS DE 9 TUBOS	598	CAPITULO XXVII	
‘ANTARAS DE 10 TUBOS	600	FLAUTA DE PAN DE ESCALERA ALTERNA	
‘ANTARAS DE 11 TUBOS Y MÁS	602	O ‘RONDADOR’	835
‘ANTARAS’ EN ‘ESCALERA+1’	607	DE CAÑA	839
		DE PLUMA DE CÓNDOR	848
DECIMOSEXTA PARTE		EVIDENCIA PREHISPÁNICA	849
CAPÍTULO XXI LA ‘ANTARA COLECTIVA DE CAÑA	610		
EVIDENCIA ETNOGRÁFICA	619	PARTE XXIII	
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	637	CAPITULO XXVIII LA FLAUTA DE PAN EN DOBLE	
		ESCALERA	851
DECIMOSÉPTIMA PARTE		EVIDENCIA ETNOGRAFICA	854
CAPÍTULO XXII LA ‘ANTARA’ DE CERÁMICA	640	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	855
ESTILO IMITACIÓN CAÑA	642	ICONOGRAFÍA PREHISPANICA	858

FLAUTAS DE DOBLE ESCALERA EN 'V'	879	FLAUTA CON AERODUCTO BUCAL	1152
PARTE XXIV		'PINKILLO' SIN AGUJERO	1154
CAPITULO XXIX LA FLAUTA DE PAN TIPO PILOILO	881	'PINKILLO' CON 1 A 3 AGUJEROS	1158
'PILOILOS' DE PIEDRA	884	'PINKILLO' CON 4 AGUJEROS	1163
'PILOILOS' DE MADERA	893	'PINKILLO' CON 5 AGUJEROS	1164
'PILOILO' DE CERAMICA	897	'PINKILLO' CON 6 Y MAS AGUJEROS	1166
		'PINKILLO' DE CAÑA CON 6 AGUJEROS	1173
PARTE 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 CATUALES	902	'PINKILLO' DOBLE	1216
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 DIGITACIÓN, 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
CARACOL 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	
		CAPITULO XXXIX LA BOTELLA SILBADORA (2ª PARTE)	
PARTE XXIX		BOTELLA SILBADORA CON CÁMARA DE RESONANCIA	
CAPITULO XXXV FLAUTAS CON TARUGO O 'PINKILLO'	1145	OCARINA DENTRO DE CÁMARA DE RESONANCIA	1420

DE UN CUERPO, SIN CAMARA DE AIRE, CON OCARINA		DE CERÁMICA (ACTUAL)	1777
DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1423	DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1778
DE UN CUERPO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA		CAPITULO XLVI TROMPETA CROMÁTICA (ACTUAL)	1790
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
		CAPÍTULO XLIX	
PARTE XXXIV		AERÓFONO DE VIENTO A PRESIÓN	1825
CAPITULO XL CLARINETES Y OBOES	1470		
CLARINETE	1473	PARTE XXXVIII	
DE TUBO CILINDRICO	1474	CAPITULO L CORDOFONO SIMPLE O CÍTARA	1832
DE TUBO CÓNICO	1491	CITARA DE PALO	1835
SAXO	1498	ARCO MUSICAL	1836
OBOE	1499	ARCO MUSICAL DE UNA CUERDA	1840
DE TUBO CILINDRICO	1499	SIN RESONADOR	1841
DE TUBO CÓNICO	1500	PULSADO	1842
		PERCUTIDO	1848
PARTE XXXV		FROTADO	1850
CAPÍTULO XLI LA TROMPETA	1505	FROTADO CON PALO	1850
CARACOL TROMPETA, WAYLLAKEPA	1507	FROTADO CON ARCO	1858
DE CARACOL (MOLUSCO)	1509	AUTOFONO	1867
USO ACTUAL	1513	ARCO MUSICAL CON RESONADOR	1868
PERIODO PREINVASION	1518	ARCO MUSICAL DE VARIAS CUERDAS	1870
DE CERÁMICA	1533	CÍTARA DE PALO RÍGIDO	1871
ICONOGRAFÍA DEL PERIODO PREINVASIÓN	1551	CÍTARA DE TUBO	1872
		IDIOCORDE	1872
PARTE XXXVI		HETEROCORDE	1874
CAPITULO XLII TROMPETA NATURAL DE TUBO	1663	CÍTARA DE TABLA	1878
CAPITULO XLIII TROMPETA CORTA	1668		
DE CUERNO (ACTUAL E HISTÓRICA)	1669		
DE COOLA DE ANIMAL (ACTUAL E HISTÓRICA)	1677		
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1678		
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1681		
DE CAÑA (ACTUAL)	1682		
DE HUESO (PREINVASION)	1687		
DE CALABAZA (ACTUAL)	1692		
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1693		
DE CERÁMICA (ACTUAL E HISTÓRICA)	1694		
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1697		
DE MADERA (ACTUAL)	1707		
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1708		
DE MADERA PERFORADA	1708		
DE MADERA PARTIDA, AHUECADA Y UNIDA	1715		
DE MADERA, TROZOS ENSAMBLADOS	1717		
DE METAL (PREINVASIÓN)	1719		
DE PIEDRA (PREINVASIÓN)	1722		
CAPITULO XLIV: TROMPETA LARGA RECTA	1723		
DE CAÑA (ACTUAL)	1724		
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1747		
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1750		
DE MADERA (ACTUAL)	1751		
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1755		
DE METAL (ACTUAL)	1756		
DE METAL (PREINVASIÓN)	1757		
DE CALABAZA (ACTUAL)	1760		
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1761		
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1762		
DE HUESO (PREINVASIÓN)	1763		
CAPITULO XLV TROMPETA (LARGA) CURVA	1766		
DE CUERNO (ACTUAL)	1768		
DE METAL (ACTUAL)	1773		
DE CAÑA (ACTUAL)	1775		
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1776		

PARTE XXXVIII

CAPÍTULO L

CORDÓFONO SIMPLE O CÍTARA

El cordófono (SH 3) se define por el elemento vibrante, que es una cuerda. Una o más cuerdas tensadas son las productoras del sonido. Al igual que en los membranófonos, la tensión debe ser recibida por un cuerpo rígido que la reciba sin deformarse. Se reconocen dos grandes grupos de cordófonos, según se trate de una de un cordófono simple o compuesto. Esta división tiene nombres engañosos; el cordófono simple puede ser tan complejo como un piano, y el compuesto puede ser tan simple como un violín de una cuerda hecho con un tarro de lata. En realidad, la simpleza se refiere al cuerpo que recibe la tensión, y no al instrumento completo.

El cordófono simple se le llama cítara como nombre organológico (SH 31) y se reconoce porque consiste en un porta-cuerdas solo, o puede tener un cuerpo de resonancia, pero este es separable, sin destruir la tensión de la cuerda. En cambio, el cordófono compuesto (SH 32) se reconoce porque consiste en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del aparato sonoro. Esta diferencia, bastante conceptual, en la práctica origina dos universos de instrumentos muy distintos. Una forma de entender la diferencia entre ambos es comparar el piano con el arpa. Ambos consisten en un juego de cuerdas semejantes, que van de mayor a menor, tensadas en un marco. Pero en el piano el marco es rígido, y separable de la caja de resonancia, en cambio en el arpa las cuerdas están tensas a la caja de resonancia misma, y no se pueden separar.

En este capítulo revisaremos los cordófonos simples o cítaras.

Se dice que en América no hubo instrumentos sonoros de cuerda previo a la invasión española, pero existe una larga discusión acerca de la posible existencia del arco musical en ese tiempo. Esta ausencia fue considerada una prueba del ‘atraso’ de las culturas amerindias, en base al concepto de evolución cultural, que otorgaba al cordófono el grado más alto de desarrollo. A fines del siglo XIX en Europa se generó la teoría de los ciclos evolutivos, que suponían que la humanidad había desarrollado primero los instrumentos de percusión (tambores e idiófonos), luego las flautas, y finalmente las cuerdas, y en cada caso la evolución iba desde lo más primitivo, que en este caso estaba representado por el arco musical, hasta lo más elaborado y complejo, representado por los instrumentos de cuerda europeos. Por eso, demostrar que América no poseía cordófonos venía a demostrar la validez de esta hipótesis.

Lo que es seguro es que en América no hubo cordófonos compuestos antes de la invasión. Hay quienes recurren a dos menciones, que las describe Izikowitz (1935: 201-203), una de Orellana hacia 1540 y otra de Martyr que mencionan instrumentos de cuerdas, pero no se sostienen. Fray Gaspar de Carvajal, el cronista que acompañó la expedición de Francisco de Orellana por el Amazonas, relata una ocasión en que se acercan más de doscientas piraguas con *“trompetas y atambores, y órganos que tañen con la boca, y*

arrabeles que tienen a tres cuerdas; y venían con tanto estruendo y grito y con tanta orden, que estábamos espantados”. Esto alude a una acción guerrera, donde el estruendo es lo más importante, y sin duda que un instrumento de cuerda habría sido inaudible, y menos aún ser descrito por un observador aterrado a la distancia. Con toda probabilidad el fraile aterrorizado vio la variedad enorme de flautas y trompetas, de formas y sonidos desconocidos, y los asoció a los instrumentos más primitivos que conocía, como los “*arrabeles*”, instrumentos toscos de los campesinos españoles. La otra mención es aún más improbable, porque se refiere a unas grandes conchas marinas a través de las cuales se cruzaban unas cuerdas, que fueron descritas a Petrus Martyr Anglerius cronista de la corte de España, por alguien que lo observó entre 1511 y 1530 entre los chichiribicenses, en la actual Santa Fe, estado Sucre, Venezuela (Civallero, Blog Bitácora de un músico). Es muy posible que se refiera a una trompeta de caracol adornada con cuerdas o cintas, como se usaba en varios lados.

Aparte de estos dos relatos, no existe ninguna evidencia de cordófonos compuestos a la llegada de los españoles. Todos los continentes, menos América, desarrollaron los cordófonos complejos del tipo violín, arpa, guitarra o salterio. En Europa, donde se medía el desarrollo en base a la complejidad estructural de los aparatos, y no tomaba en cuenta las complejidades alcanzadas en América en base a las relaciones entre aparatos, como ocurre con las flautas colectivas, se interpretó esto como signo de atraso. Pero ahora, con los antecedentes que tenemos, podemos revisar este fenómeno desde otra perspectiva.

Europa desarrolló el campo de los cordófonos, llegando a basar su sistema orquestal principalmente en las cuerdas a partir del renacimiento. Es decir, Europa y América se hallaban en los polos opuestos respecto a la utilización del cordófono. Esto se puede explicar en base al concepto mismo de cordófono complejo, el cual se basa en una conjunción de elementos mecánicos de alta complejidad, como son la capacidad de tensar varias cuerdas, generando una fuerza enorme que debe ser soportada por un sistema muy rígido y estable, pero al mismo tiempo debe poseer un cuerpo resonante frágil, capaz de vibrar y amplificar el sonido. Eso requiere de soluciones estructurales complejas, que combinan partes muy fuertes y rígidas y otras muy delicadas y capaces de vibrar. A eso se suma la necesidad de regular con mucha precisión la tensión de las cuerdas, porque de eso depende la afinación, y al mismo tiempo asegurar que la tensión no cambie, porque se desafina el instrumento. Es decir, que la tensión de la cuerda sea invariable mientras se toca, pero fácilmente cambiable para corregir la afinación, cuando no se está tocando. Eso se logra normalmente con mecanismos rotatorios, del tipo clavijas. Es decir, se trata de máquinas estructuralmente diseñadas para responder con la mayor rigidez y la mayor flexibilidad, con cuerdas muy tensas y estables, y muy fáciles de cambiar en su tensión cuando se necesita. Este tipo de problemas se asocia plenamente al pensamiento mecanicista eurocéntrico, que se venía gestando desde el pensamiento griego, reforzado a partir del renacimiento. En cambio, todo esto es contrario al pensamiento amerindio, que no busca generar aparatos artificiales, sino al contrario, buscar los aparatos y sistemas que más se parezcan a los sistemas naturales de tipo ecológico.

FIG 1921
TIPOS DE 'CÍTARA' TRATADOS EN ESTE CAPÍTULO.
Los nombres en sepia son tipologías que no están descritas para las poblaciones amerindias (o de sus descendientes) en Sudamérica.

CÍTARA DE PALO.

En la cítara de palo (SH 311) el porta-cuerdas se construye con un palo o una tabla puesta de filo. Existen dos diseños básicos que se diferencian en el soporte; si el porta-cuerdas es un palo flexible y curvo, entonces se lo denomina arco musical (SH 311.1). Si el porta-cuerdas es rígido, se lo denomina cítara de palo rígido (SH 311.2). El arco musical está representado en muchas variedades en el continente sudamericano, en cambio la cítara de palo rígido solo conozco un ejemplo. Algunas variedades del *charrango* campesino y mapuche de Chile corresponden también a una cítara de palo rígido, pero como la mayor parte de ellos corresponde a la categoría cítara de tabla (SH 314) prefiero mostrarlas todas juntas bajo ese título, ya que son variaciones de un mismo diseño sonoro. Las cítaras de palo rígido son poco conocidos en el mundo, con ejemplos en el sur de Asia y en África central y no tuvo influencia conocida en el continente.

ARCO MUSICAL

El arco musical o ‘cítara de arco’ (SH 311.1) el soporte de la cuerda es un palo flexible. Su forma y estructura es similar al arco de caza. Se lo encuentra en diversos pueblos originarios de Sudamérica, Mesoamérica y Norteamérica.

No existen ejemplares antiguos, debido a su fragilidad, y la discusión acerca de su origen ha sido largamente debatida, debido a que, si se probara que el arco musical existió antes de la invasión española, sería el único tipo de cordófono conocido en esa época, lo que contradice la noción que América desconocía los cordófonos antes que los trajeran los españoles o sus esclavos negros.

Esa teoría duró mucho tiempo, y por eso Luis Segundo Moreno, al escribir la música del Ecuador (1972: 85) dice que se necesitarían siglos de evolución hasta la primitiva arpa de arco que conocieron los egipcios, y por eso el primitivo arco musical indígena ecuatoriano es “prueba palmaria de la antigüedad de las razas indígenas americanas en el continente”. Hoy sabemos que esta apreciación no es tan fácil y simple, pero sigue existiendo este tipo de comparaciones básicas.

La discusión sobre el origen del arco musical en América se inició en el siglo XIX y alcanzó su mayor polémica hacia 1897. Quienes defendían la tesis de su importación post-invasión sostenían que fue traído por los esclavos negros, como se comprueba en territorios donde hubo abundancia de ellos como en Guyana, Colombia, Brasil y la selva del caucho en Perú. Algunos son clara herencia de afrodescendientes que lo conservan en sus comunidades, como es el *berimbau* en el Área Amazónica, el *carángano* o *currengue* y la *marimba de boca* (*marimba de napa*, *arco de boca*) en el Área Caribeña y Andes Norte, el *rucumbo* de las comunidades afroperuanas costeñas de Perú, y muchos otros ejemplos aislados. Algunos de éstos se han mantenido dentro de las comunidades afrodescendientes hasta hoy, conservando sus nombres. Es frecuente que se acompañe de tambores.

En África el arco musical está muy desarrollado, en diferentes zonas y con muchas variedades, generalmente asociadas a su función rítmica, que a veces alcanzan un gran tamaño. Por lo general, los arcos heredados de la tradición africana en Sudamérica se reconocen por su gran tamaño, su percusión con un palito, generalmente por el apoyo de la boca en la cuerda para amplificar, o por la presencia de un calabazo como resonador, y en algunos casos, por la división de la cuerda en dos segmentos, que permiten alternar entre dos tonos.

El más conocido es el *berimbau*, conocido con muchos nombres en las comunidades afro-brasileñas. Es un arco con cuerda de metal, con resonador de calabaza, la cuerda dividida en dos, se percute con un palito y la otra mano cambia la altura con una piedra pequeña. La calabaza se apoya en el vientre y moviéndola cambia el sonido. Se asocia a la capoeira, una danza marcial. Probablemente proviene de Angola (Civallero 2021f). En las comunidades afroperuanas de la costa (departamento de Lima) se tocaba la *viola guinea* o *rucumbo*, un arco con caja de resonancia de calabaza, percutido se ha vinculado con cordófonos de los antiguos Lunda, Shinje y Mbangala de Angola, Su uso se desvaneció a mediados del siglo XX, (Civallero 2021f). Las comunidades afrodescendientes de

Colombia y Venezuela usan la *marimba de boca* y el *carángano*. La *marimba de boca*, o *marimba de napa*, *timbirimba*, *arco de boca*, *marimba ri bóka*, es una vara gruesa de *guayabo* o *negrillo* y una cuerda de napa (nervadura central de una hoja de palma) o de nylon con una cuña en cada extremo, que emplea la boca como caja de resonancia. utiliza dos varas, para cambiar las notas y otra para percutir. En la fig. 1922 se puede comparar el arco colombiano con el arco de Nigeria.

El *carángano* es un arco idiocorde (la cuerda se separa de la corteza de una hoja de cocotero o caña *guadúa*, y para tocarlo se coloca sobre una batea invertida, percutida en un extremo con dos palitos mientras en el otro extremo otro intérprete va desplazando una calabacita o una vejiga seca llena de maíz sobre la cuerda (Civallero 2021f). Otros arcos de origen africano son mencionados con muchos nombres como *urucungo* (*uricungo*, *urucunju*, *oricungo*, *aricungo*, *orucungo*, *ricungo*, *rucungo*, *rucumbo*), *bobo* (*gobo*), *gunga*, (*marimba*), *macungo* (*matungo*, *mutungo*) o *bucumba* (*bucumbumba*, *bucumbunga*) por distintos autores, según Ballin (2020).

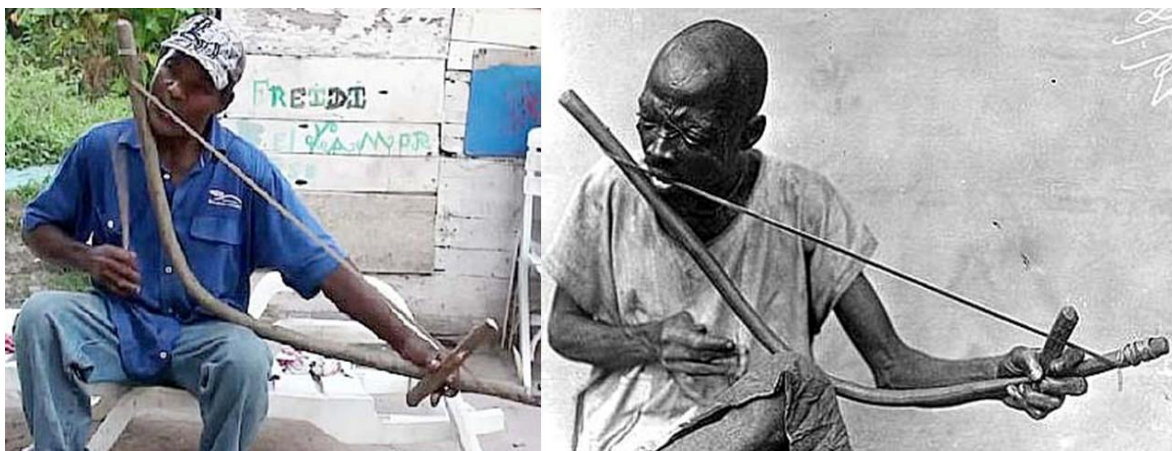


FIG 1922

EL ARCO AFROAMERICANO

1.- *Marimba de napa* colombiana (Civallero 2014)

2.- Ibo (u Obu) de Nigeria tocando el arco musical, 1909-1913 (Ballin 2020).

También se mencionó la posible influencia polinésica en la costa del Pacífico e incluso la influencia de un arco musical español. En Polinesia se conocen menos variedades, de tamaños en general más reducidos y de funciones más melódicas. Se sabe que en la España medioeval se usó un tipo de arco musical sencillo, de uso monacal y poco conocido.

Quienes defendían el origen americano demostraban que el arco musical existía en regiones donde prácticamente no hubo esclavos negros, como la región Fuegopatagonia o la región del Chaco. También hacían alusión a la simplicidad de su construcción, al conocimiento independiente del arco de casa, todo lo cual pudo permitir una invención independiente. Se basaban asimismo en las diferencias entre el arco musical americano frotado, que no es común en los africanos, y carente de resonador de calabaza, de división en la cuerda o de cuerdas múltiples, todos elementos que aparecen en los arcos musicales en África.

La ausencia de restos arqueológicos impide corroborar la existencia previa a la invasión. Margaret Mead (1903) recoge testimonios científicos de la inexistencia de instrumentos musicales de cuerda antes de Colón en las colecciones musicales de Museos y en la literatura, que corroborarían su existencia, frente a la certeza de las muchas variedades introducidas por los inmigrantes de África (Mead [1903] 2020: 29-30). La discusión ha continuado con Izikowitz (1935) que plantea la dificultad de resolver el problema. Ayestaran (1953) opina que el arco de los Charrúas del Chaco proviene de Polinesia, tal como los de la costa del Pacífico, Patagonia y Paraguay, mientras algunos de los Andes Norte (Colombia, Ecuador, Perú) y de Brasil son de origen africano. Nada impide pensar que existiera en tiempos prehispánicos: existían los materiales y el conocimiento para hacerlo. Además de las cuerdas vegetales, se pudo haber usado cabellos humano. Wanda Hanke menciona arcos musicales con cuerdas hechas de cabello de mujer entre los Sanapa (Chaco) y Cainagua (Misiones) (Viggiano 1968: 122, 124). La tecnología del arco de caza existe desde hace miles de años, y la tecnología necesaria para el arco musical es menos exigente, ya que requiere menor tensión, menor precisión en la curvatura y menor resistencia de la cuerda.

El problema se hace aún más complejo si consideramos que, además del arco de caza, existía otro tipo de pequeños arcos para dibujar arcos o círculos, cuya difusión desconozco.

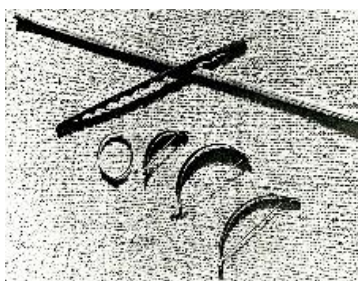


FIG 1923
EL ARCO PARA DIBUJAR
Instrumentos de dibujo de los Basana (Reichel Dolmatoff 1978: 19)

El arco musical posee dos variedades básicas, según la cuerda se produce al desprender una tira de corteza del palo que queda sujeta al arco en los extremos (arco musical idiocorde SH 311.11) o bien la cuerda es de otro material y es atada a ambos extremos del arco (arco musical heterocorde SH 311.12). El arco musical idiocorde no se conoció en América, y es escaso en el mundo; se conoció en Nueva Guinea, en Hawai y Togo, y en África occidental.

Todos los arcos musicales amerindios son heterocordes, es decir, con una cuerda añadida al arco. Generalmente poseen una sola cuerda (SH 311.121). Existe sólo una mención a uno de dos cuerdas (SH 311.122).

ARCO MUSICAL DE UNA CUERDA

El Arco musical heterocorde de una cuerda generalmente es simplemente el arco, sin resonador (SH 311.121.1). Se usa corrientemente la boca como resonador. Cuando tiene un resonador adosado (SH 311.121.2), éste amplifica el sonido. Los arcos musicales amerindios son sin resonador, salvo los usados por la población afrodescendiente, algunos de los cuales han influido en la población amerindia.

ARCO MUSICAL SIN RESONADOR

El diseño del Arco Musical monoheterocorde sin resonador en que la cuerda no está dividida (SH 311.121.11) es el usado por las tradiciones amerindias. La variedad en que la cuerda está dividida (SH 311.121.12) no es conocida por esas tradiciones. Su forma es semejante a un arco de caza, pero por lo general es más chico y posee una cuerda vegetal o de tripa o de crin, apta para sonar. Ciertas fuentes sugieren que los Aché-Guayakí habrían usado el arco de caza (*rapá*) como instrumento musical (Civallero 2021f).

El mismo tipo de arco cambia su sonido y su forma de usar según la cuerda sea pulsada, golpeada, frotada o suene por acción del viento. Algunos tipos de arcos son empleados de una u otra forma según el usuario o la ocasión. Civallero (2021f) cita el *cayuave*, *kajuave* o *kaiuave* de los Chorote o Yofwaja, los Guarayo, los Mbyá y los Lengua de Paraguay, el cual puede percutirse con una varilla, pellizcarse con los dedos, frotarse con otro arco o incluso soplando fuerte sobre la cuerda¹. Pero en general las tres técnicas tienden a ser bastante estables relacionadas con cada una de las tradiciones amerindias. A pesar de tratarse de un instrumento simple, morfológicamente hablando, las combinaciones de factores que lo componen pueden generar una diversidad asombrosa (Civallero 2021f).

En general existen dos técnicas de amplificar el sonido: una es utilizando la boca para modular, usada como resonador. En ese caso el arco se apoya contra los dientes incisivos, transmitiendo la vibración por los huesos, y la boca va modulando los sonidos al modificar la cavidad. Cada posición de la boca permite amplificar alguno de los armónicos de la escala natural, lo que permite melodías trifónicas y pentatónicas con cierta facilidad. Este es el mismo método que utiliza el *trompe* (ver pág. 156-158), que lo reemplazó en la zona mapuche y por eso ellos consideran que este arco musical es el “*trompe* de los antiguos”. El otro método es modificar la altura de la cuerda acortando la cuerda, ya sea con el dedo (con la uña generalmente) o mediante un palito, excepcionalmente cambiando la tensión al presionar el arco.

Normalmente se interpretan en espacios íntimos, privados, y en algunas culturas son utilizados para enamorar (p.e. entre los Mapuche, y pueblos del Chaco) y para conectarse con el mundo de los espíritus, especialmente en el caso de los chamanes que usan *ayahuasca* (p.e. Siona, Shipibo, Secoya, Achuar y Awajún) (Civallero 2021f).

La descripción del arco musical parece muy fácil, pero encierra muchas variantes que generalmente no son descritas. Entre los que no tengo información está, en Paraguay, el *alentakiassiwóle* de los Chorote o Yofwaja, los Guarayo, los Mbyá y los Lengua, el *hónoroate* de los Ese'ejja, el *kandiroé* de los Cashibo-Cacataibo (Tessman 1930), el *tsáyantar* de los Achuar y los Shiwiar, el *wanamigi* de los Nocamán (Izikowitz 1934), el *tiurumba* de los Cocama, el *kanutitshunaniköga* de los Omagua (Tessman 1930) y el *tin* de los Záparo (Izikowitz 1934).

.

¹ La foto que muestra este autor muestra un arco de tipo africano, de gran tamaño, con resonador de calabaza.

PULSADO

Por lo general el Arco musical se hace de una rama flexible. Para la cuerda en algunos se elige alguna especie vegetal que posee ramas o raíces largas u de grosor parejo. En el sur de Chile los Williche (Zona de Puerto Montt a Osorno) usan el *chinko*, un arco que se toca pulsando y se modula con la boca. El nombre viene de la cuerda de *chinko* una especie de *voki* (enredadera silvestre). Se elige un trozo de *chinko* delgado pero resistente, ojalá de un *voki* viejo para garantizar calidad. Su tallo debe ser de color amarillo ocre, firme y semiaplanado. Se recomienda sacarlo de la planta viva. Se puede también recurrir al *pilpil voki* y al *kopiwe* (*Philesia magellanica*), manteniendo el instrumento su denominación *chinko*. Deben pelarse al momento de cortarlo de la mata. Los instrumentos contruidos con estos *voki* tienen un timbre bastante más grave, menos “campaneador”. El *chinko* era abundante en el Lago Maihue; hoy está fuera de uso. Parte de esto se debe a la desaparición de la planta *chinko*, usada también para hacer escobas (Hernández 2003: 31 – 47)

Los williche del Lago Maihue piensan que “*El Chinko es más natural (más antiguo que el Trompe)... lo inventaron los mapuches, caminando por el bosque... y empezaron a mirar qué es lo que podía servirles como pa’ un instrumento y hallaron que les sirvió bastante el Chinko, por eso se llamó el Chinko después*” (Hernández 2003: 31)..

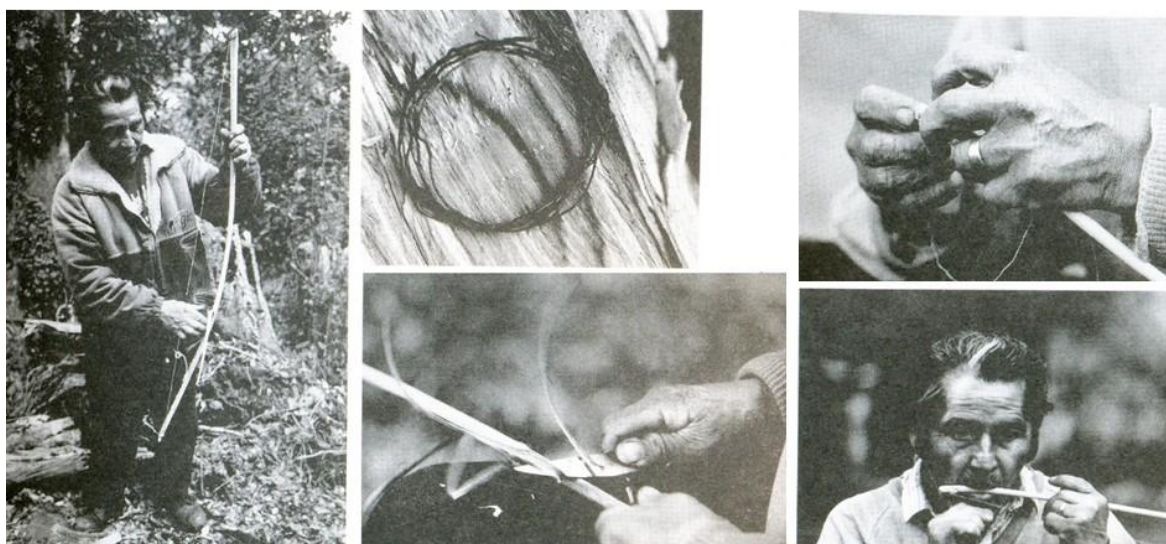


FIG 1924

CHINKO PULSADO, WILICHE

- 1.- el *chinko* terminado
- 2.- la cuerda de *chinko*
- 3.- atando la cuerda
- 4.- (abajo) pelando la rama
- 5.- tocando el *chinko* (todos Henríquez 2003: 51)

Un poco más al norte los mapuches utilizaban para la cuerda el *paupawén*, una enredadera silvestre. La cuerda de *paupawén* proviene de la raíz de una hierba natural que crece en lugares secos, de unos 30 cm aprox. Antes le decían *corigüilla*, en castellano,

porque servía para hacer escobilla de rama. González (1982:26) describe este arco en Kachim donde es conocido como *kinkelkawe*, con el arco de *coliwe*, que se toca pulsándolo o con un palito mientras la boca modula. Anota que no está en uso aproximadamente desde 1950. En Cañete don Armando Marileo lo conoce como *paupawén*, y lo conocía como algo que usaban los viejos mapuches. En 1986 le pedí a don Armando que me confeccionara uno. Conseguir la raíz de *paupawén* le fue muy difícil. Anduvo varios días buscando y sólo encontró unas plantas chicas, con raíces débiles. La explotación agrícola y la urbanización del campo lo habían extinguido en gran parte del territorio. Finalmente construyo dos con el arco de una varita de *murtilla* y tres con varita de *koliu* (coligüe). Al extraer la raíz es color naranja, pero al sacarle la cascarita y rasparle las raicillas queda blanca. Al ejecutarlos, los iba pulsando y modulando con la boca, tal como lo hacía con el *trompe*. El sonido era muy débil, pero muy preciso gracias al ritmo pulsado.

Para la cuerda también se utiliza el *voki llankatu* es una especie de enredadera delgadita que se trepa en los árboles. Al preguntarle a Galvarino Queupumil me dijo “*el original es una guía de voqui enredadero que salen en la montaña que se llama foke llankatu. Ese es un coral, una enredadera que es palo grueso igual como se ve este palo, va así de puntita así p’arriba los árboles, es una cuerda bien delgadita, justo como una cuerda de guitarra ... después saca una varillita ... cualquier varillita que sea firme, flexible ... se va tensado de a poco hasta que da el tono ... y si está muy grueso el sonido, se le tensa un punto más, como estar afinando la guitarra, idénticamente ... Se toca con la uña; lo pongo así en la boca en los dientes, igual también tocando la cuerda. Se llama trompe, pero la cuerda es coral, boqui de coral, una enredadero. Ese era el original. No tenía mucha duración, aguantaba para tocar el día y al otro día se quebraba o se cortaba la cuerda*” (Galvarino Queupumil, de Liquiñe, al autor 1995). El arco es fabricado con un renuevo (brote) de *tiaka*, de *triwe* (laurel) o de *maki*, o de cualquier palo flexible. El brote posee las condiciones de flexibilidad, grosor y peso para lograr un buen instrumento “campaneador”. Puede medir desde unos 30 centímetros hasta más de un metro. El *paupawen* se toca apoyando el arco sobre la boca, se pulsa la cuerda con el pulgar de la otra mano, modulando los sonidos con la boca. “*Es con los labios, no se puede morder, no se puede apoyar en los dientes [...] cuando lo muerde uno suena más fuerte pero no puede hacer cambios*” (Armando Marileo al autor, 2007). Es preferible tener la uña del pulgar larga para dar mayor nitidez al sonido (Hernández 2003: 30, 32).

El arco también se hace de *koleo* (coligue). Se hace crecer curvo y luego, para lograr la curva final, se hierve en lejía (González 1982: 26). Se pela sacándole la corteza y luego se *rescoldea* (se pasa por el fuego unos segundos) para que adquiera firmeza y quede más “campaneador” (Hernández 2003: 32). “*Duraba como 3 días muy bueno, después de los tres días empezaba a soltarse y no sonaba, había que remojarlo de una orilla otra vez de nuevo y achicarlo más, que quedara bien estirado el cordoncito, pero el palito iba encorvándose más, hasta que al final se quebraba el palito y hasta ahí llegaba no más el trompe paupawen*” (Armando Marileo al autor, 2007). El sonido depende del grosor, largo y tensión de la cuerda.

La función de estos arcos musicales es en juegos, romanceo y enamoramiento. Los niños lo tocaban como juego, afuera en el día, o dentro de la *ruka* en la noche, en el “juego de las visitas” (recibir visitas en la casa). Don Guillermo recuerda “*Mi abuelito decía que así se enamoraba [...] porque éste le sale como un romanceo mapuche, igual que como uno*

toca la pifüllka". Las mujeres también tocaban, como recuerda Adela Cayo de su mami, "en veces ella solía estar hilando y ahí se cansaba y se ponía a tocar chinko [...] y nos conversaba que ésa era la música antigua antes, de los viejitos que solían estar tocando chinko en la noche, porque uno no conocía un radio" (Hernández 2003: 30-32). "Esto era para dos personas, solamente era para el joven que le tocaba a la niña y la niña le ponía mucha atención, le entendía muy bien todo lo que le estaba diciendo [...] nadie tocaba otro instrumento al lado [...] el campo solitario que no se escuchaba solamente el canto de los pajaritos [...]. El canto era en canción después, también fuera de los instrumentos. Los paupawen, los trompe, solamente era para las niñas y también cuando los viejitos estaban casados ya, entonces también lo usaban para relajarse en su casa, ... ellos tocaban su paupawen relajadito ahí, botao de espaldita ahí tocando" (Armando Marileo al autor, 2007).

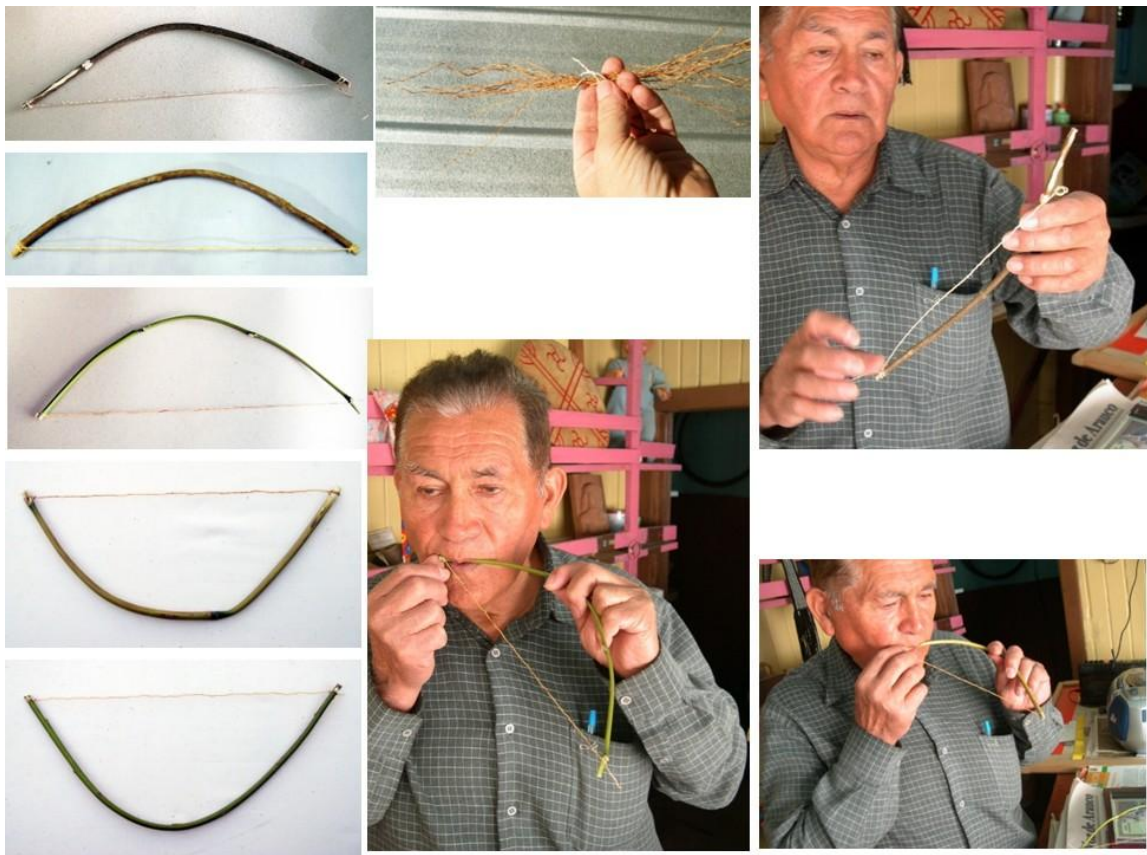


FIG 1925

PAUPAWEN PULSADO, MAPUCHE

- 1.- (columna izquierda, de arriba abajo) de varilla de murtilla 270 x 70 x 06 cm. *Paupawen* aprox. 01.5 (MCHAP, JPA 1986)
- 2.- varilla de murtilla con brotecitos 24 x 13 x 04. *Paupawen* 0.5 cm diámetro. (MCHAP, JPA 1986)
- 3.- varilla de *koliu* 30 x 09 x 04. *Paupawen* 0.8 cm.
- 4.- varilla de *koliu* 23 x 09 x 05. *Paupawen* 0.7 cm.
- 5.- (al centro arriba) atado de fibras de *paupawen*
- 6.- (al centro, abajo) Don Armando tocando el *Paupawén* de *koliu*.
- 7.- (derecha, arriba) Don Armando tocando el *Paupawén* de murtilla
- 8.- (derecha, abajo) Don Armando tocando el *Paupawén* de *koliu* verde.

En Perú, en la zona de Apurímac (Abancay, Andahuaylas), Ayacucho (Huamanga, Huanta) y Huánuco (Huánuco) se usa el *kauka*, *cauca*, *cauqui*, *kaukato*, *caucato*, *tautinko*, *trompaiboca*, un arco de madera, generalmente de *sunchu*, de 40 a 80 cm., con una cuerda de *cabuya*, tripa o de crin de caballo. Utilizan la boca para modular mientras puntean con el pulgar. También cambian tono variando la tensión con la otra mano (Bolaños et al 1978: 196). Según Jiménez Borja (1951: 13, 14) es un juguete de niños usado en los valles interandinos.

Los Aguaruna Jívaro usan el *tumag* o *tuman*, hecho de una liana o bejuco. Se puntea, pero ocasionalmente se frota también. La cavidad bucal modula. Se usa para tocar en solitario, como descanso, principalmente por hombres. Los Achual Jívaro usan el *tsayantar*, hecho de madera de uvilla con una cuerda de *chambira*. La boca modula mientras se pulsa. Lo usan los hombres jóvenes como juego y para canciones amorosas. Los Shuar Achual usan en *tumank*, de alguna madera flexible (*wanpú*, *shuínia*, *ijiách*, *jánki*, *karís*, *nankuchip*), y una cuerda de *wasake*. La boca modula mientras se pulsa. Se usa “para meditación”. Los Candoshi Jívaro y los Shapra usan la *kabana*, *kambana* o *timboanzise*, de igual manera. (Bolaños et al 1978, Ballin 2020)

Los Chayahuita, los Cashibo-Catacaibo Pano y los Jebero Cahuapana usan uno similar. Los Amuesha lo llaman *petont*. El *tontorenzi* es usado solo por las mujeres Campa del Gran Pajonal, Nomatsiguenga, Poyenisati del Alto Paraná y Ucayali para descanso individual. Es grande, hasta 120 cm. (Bolaños et al 1978: 443-444). Civallero (2021f) añade que el *tumag*, *tuman*, *tumág* o *tumágku* de los Awajún o Aguaruna (departamentos de Amazonas, San Martín y Loreto) usa una cuerda de fibra de *chambira* o, de nylon que se pulsa con el dedo. Los adultos lo usan para tocar los *ánen*, fórmulas mágicas cantadas o recitadas. Los Campa usan un arco hecho con madera cuidadosamente tallada, con una cuerda vegetal muy pareja.

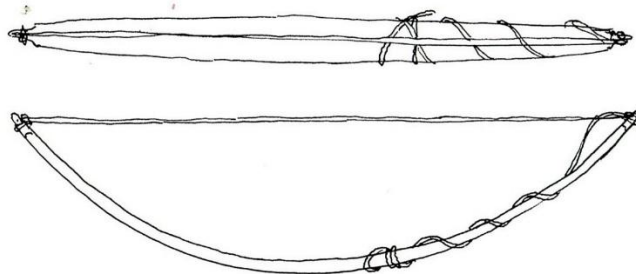


FIG 1926

ARCO MUSICAL PULSADO, CAMPA

“violin Campa”, Perú actual. El arco es un trozo de madera tallado de 27 x 15 x 03,3 cm. La cuerda 01.1 cm de diámetro, muy pareja, está cortada porque se reseco (CP, JPA 1981)

En Ecuador está descrito el *tumank*, *tsayantu*, *tsáyantur* o *tamángue* de los Shuar, Achuar, Waorani y Cofán de uso masculino, festivo y ritual (varios autores, ver Ballin 2020). Al parecer los Achuar o Achual y los Shiwiari (depto. Loreto Perú), vinculados con los Shuar ecuatorianos, usan uno semejante (varios autores, ver Ballin 2020).

Idrovo (1987 35) menciona el *tumank*, un arco de caña, con una cuerda de tripa de mono. Es una vara de *cují* o de caña *guadúa* o de *nankuchip*, carrizo u otras variedades con una cuerda de tripa de mono, o de crin, nylon o hilo vegetal que se pellizca con el dedo. Según la mitología Shuar, el *tumank* (y las flautas *pinkui* y *peem*) garantizan el éxito de las relaciones amorosas, y los *uwishin* (chamanes) utilizan este instrumento para atraer a los espíritus auxiliares *tséntsak* (Civallero 2021f).



FIG 1927

TUMANK PULSADO, ECUADOR

1.- Ecuador (Covacevich 2006: 26)

2.- *Tumank*, caña y tripa de mono (Idrovo 1987: 35)

3.- (al medio) Imágenes 19 y 20. *Tumank* de los Shuar. (Civallero 2021f; Fotos: Drphilscrap.com y Mckendree.edu).

4.- Imágenes 17 y 18. *Tumank* de los Shuar. (Civallero 2021f; [Fotos: Nishakeshav, y Bianchi, 2012].

5.- (abajo) Imágenes 17 y 18. *Tumank* de los Shuar. (Civallero 2021f; Fotos: Nishakeshav, y Bianchi, 2012).

6.- *Tumank* de los Shuar. (Civallero 2021f; Fotos: Drphilscrap.com y Mckendree.edu).

Luis Moreno (1972: 85) describe que, en la sierra norte, los indígenas de la provincia de Imbabura usan el *paruntasi*, de madera, con cuerda vegetal (de *pita* o *cabuya*). La boca modula mientras se pulsa. Añade que “*logran sanjuanitos y otras danzas, otros más diestros van modificando la extensión de la cuerda con el dedo meñique*”. El sonido es débil, tenue. Es un arco de *capulí* u otra madera flexible, con cuerda de fibra vegetal o tripa de gato (Civallero 2021f). El *uwishin* (chaman) Shuar de la comunidad Kurint’s, del río Yacumbi (prov. Zamora Chinchipe), usa un *tumank* hecho de caña y fibra vegetal durante la sesión con *natem* (planta psicotrópica) para comunicarse con el *arutam* o espíritu protector. Excepcionalmente lo usa la mujer del chaman (CME 1976:18-19). Los Waorani (provincias de Napo y Pastaza) y los Cofán (provincia de Napo) emplearían un instrumento con el mismo nombre y también los Quichua del río Napo (provincias de Napo y Orellana), Quijo, Kicho, Napuruna que lo llaman *turumpa* o *trumbu* (varios autores, ver Civallero 2021f, Ballin 2020).

Los Quijo, actualmente un grupo de habla kichwa del cantón Quijos, provincia de Napo, usan la *turumpa* de bambú. Mide c. 130 cm., con una cuerda de cordel retorcido o de metal. La boca modula y la mano izquierda varía la altura. El sonido es tan débil que sólo lo oye el que lo toca, generalmente de noche después de haber tomado *ayahuasca*. También se menciona entre los Siona y los Secoya (provincias de Napo y Sucumbíos, y áreas del sur de Colombia), usado por el chamán, en la ceremonia de *ayahuasca* (Civallero 2021f, cit. Ubarem 1980, Stifler 1986, Mullo Sandoval 2007, Vickers 1989).

PERCUTIDO

El método de golpear la cuerda con un palito produce sonidos aún más débiles que pulsándolo con la uña, pero alcanza una regularidad rítmica y un mejor control dinámico. En Uruguay, Ayestarán (1953: 43, 100-101) afirma que, si bien los africanos introdujeron el arco musical, este ya existía, y cita un arco musical percutido que habría sido utilizado por los Charrúa y que sobrevivió hasta mediados del siglo XX.

Se usa también en el Chaco, donde son en general chicos (c. 22 cm). Los Kichos y Cainaguas usan unos más grandes. En general se usa una cuerda vegetal, pero los Pomo usan tendón, y tanto los Guajiro como los grupos del Chaco y de la Patagonia usan crin de caballo (Izikovitz 1935: 203-204). Nordenskiöld lo señala entre los Chane, Choroti y Mataco, Bolinder lo señala entre los Busintana, y Grub añade los Lengua de Paraguay.

En Perú, según Vega (1964 65) los Panobo usan el *trumpa* con la cuerda percutida con un palito y aparentemente apoyan la cuerda en la boca y acortan la cuerda con un palito para variar la nota. Ambas técnicas son muy usadas en África. El arco musical golpeado (*ori* u *oxri*) está descrito entre los Huambiza, Chayahuita, Cahuapana; Jebero, Cahuapana, Piojé, Orejón o Koto, Tucano y Ticuna (Bolaños et al 1978: 443-448).

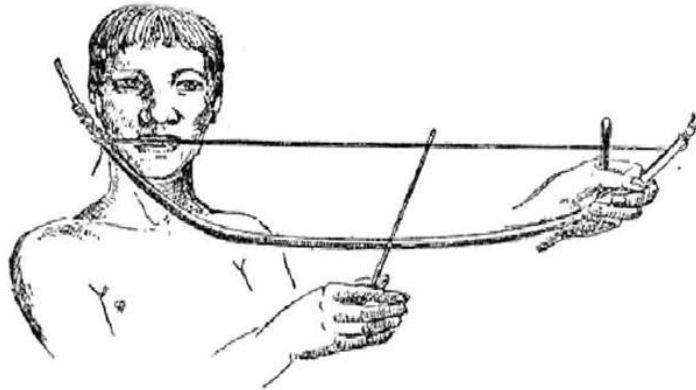


FIG 1928
ARCO MUSICAL PERCUTIDO, PANOBO
"Arco musical de cuerda percutida, indios Panobo, Perú" (Vega 1964 65).

En Colombia los Yuko, de la Sierra del Perijá en el alto río Maraca, usan el *turumpse*. Reichel-Dolmatoff (1991: 51) lo registró en 1944 y comenta lo débil del sonido, que lo oye solo quien toca. Al parecer hay un *turumpse* con resonador de calabaza usado por Yukpa y Motilones (Ballin 2020).



FIG 1929

ARCO MUSICAL PERCUTIDO, COLOMBIA

- 1.- Indios Yuko, Sierra del Perijá, alto río Maraca 1944, (Reichel-Dolmatoff 1991: 51).
- 2.- arpa de boca, detalle Colombia XXX

FROTADO

Existen dos formas de frotar un arco musical; con un palito o mediante otro arco. Por lo general, tanto el palito como el arco, se mojan con saliva para provocar la fricción. Este método produce una fricción muy leve, resultando en un sonido de muy poca intensidad, que sólo lo escucha bien quien lo toca, y escasamente alguien a corta distancia. Pero el sonido que se produce al frotar es único, con una dinámica y una textura tímbrica que no se parece a ningún otro instrumento.

Mientras el palo produce un roce que puede ser más parejo o menos parejo dependiendo de si es liso o no, el arco produce un roce siempre parejo, y permite un mayor control de la fricción. Como ocurre en todos los arcos musicales, existe la posibilidad de usar un palo, un arco u otra técnica dependiendo de quien lo toca, pero existe bastante evidencia de que una u otra técnica se manifiestan en poblaciones distintas, por lo que me parece interesante separarlas en su descripción.

FROTADO CON PALO

Los arcos musicales frotados con un palito se encuentran en la Patagonia. D'Orbigny lo vio entre los aucas en 1829, Ramon Lista lo describe en 1887 y C. Spegazzi a fines del siglo XIX. Es el *ko'olo*, *koolo*, *koól*, *koólo*, *koh'lo*, *kólo*, de los Aonik'enk (antes llamados tehuelches o patagones). Fue descrito prolijamente en el trabajo de Lehmann Nitsche sobre la base de antecedentes recogidos de diversos exploradores entre 1880 y principios del siglo XX (Lehmann Nitsche 1908), y luego fue descrito por Vega (1946: 46) y por Pérez Bugallo y Ruiz (1980: 13). Lehmann-Nitsche hizo en 1905 una grabación en cilindro de cera del Aönik'enk Casimiro Gishgo (o Guishgo o Güşhgo), aprovechando su paso desde la Exposición Universal de Saint Louis, EE.UU. El frotaba el arco con un hueso con incisiones. Tocaba por lo general, tres notas (tónica, 3ª m, 4ª Justa), pisando la cuerda con los dedos. Se emplearon dos instrumentos del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de La Plata a los cuales Casimiro puso cuerdas de crin de caballo. La grabación no resultó satisfactoria hasta que se terminó apoyando un extremo del *kolo* en la caja de una guitarra y emplazando la corneta del fonógrafo cerca de la boca del ejecutante (Ballin 2020).

Para construir el arco se usaba una rama c. 40 cm. de haya u otra madera dura, como *calafate* o *ñirre* de 25-30 cm. Se descortezaba y se arqueaba introduciéndola en ceniza caliente, luego se le añadía una cuerda de crin de caballo. Era frotado con un hueso de cóndor, guanaco o ñandú (*choike*), pulido y dibujado, generalmente horadado con algunos agujeros como una flauta. Se tocaba mojándolo con saliva, apoyado en la dentadura (D'harcourt 1925: 82). Lehmann-Nitsche, en 1908 señala que el instrumento completo se denominaba *kólo*; el arco *kcha*, la cuerda *är* y el hueso, *kchôo* (en grafía alemana) o bien *t'kcha*, *t'är* y *t'kchôo* (Civallero 2021f).

En Buenos Aires pude examinar un arco tehuelche de madera, con un hueso finamente grabado para frotar. La cuerda desapareció (MEBA 5 965-6672).

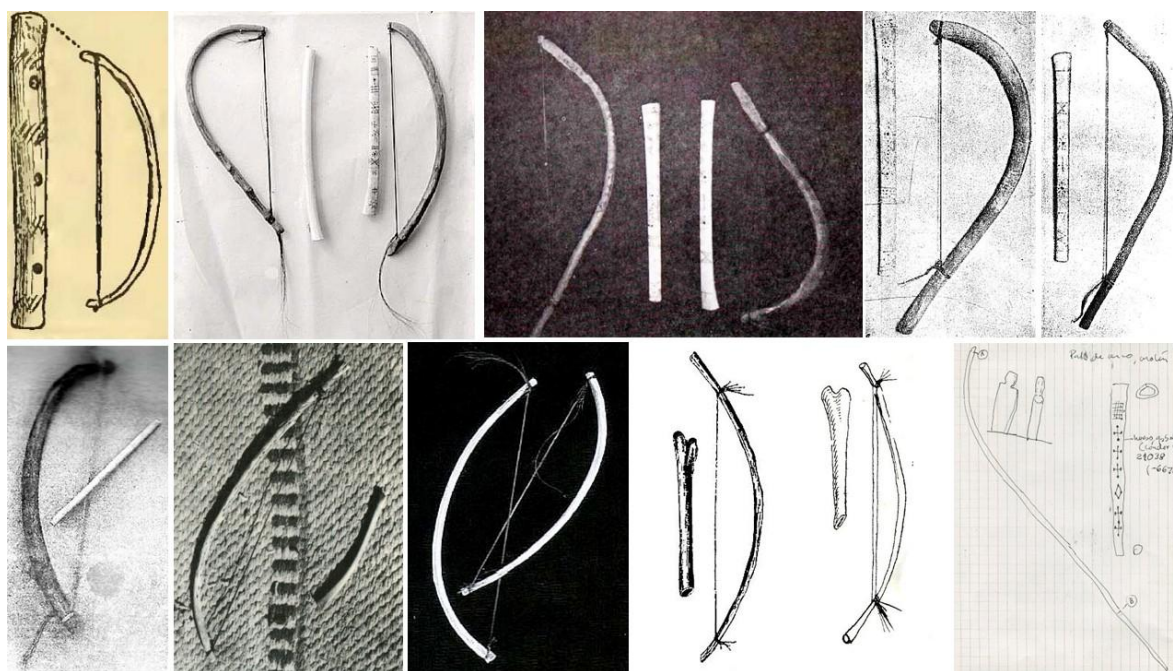


FIG 1930

KO'OLO FROTADO CON PALO, AONIK'ENK

- 1.- "musical instrument" Tehuelche (George Chaworth Musters 1871, Ballin 2020)
- 2.- dos arcos *koolo* y *rambo* (Instituto Ibero-Americano de Berlín, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Ballin 2020).
- 3.- dos arcos musicales de madera con su hueso decorado para tocar 36 cms; 27,5 cm; (MVB VC 96-59a-b y VC 97.58a-b, Ballin 2020).
- 4.- Arco musical de la Patagonia Sur (MVB VB 97. Civallero 2021f, fotos Lehmann-Nitsche, 1908
- 5.- Arco musical de la Patagonia Sur (MVB VB 96 fotos Lehmann-Nitsche, 1908, Ballin 2020).
- 6.- (abajo) *Koólo* de los Aonikenk (Civallero 2021f, foto Bibliotecasvirtuales.com).
- 7.- *Koólo* de Camusu Aike, Santa Cruz (Pérez Bugallo 1989b 10B).
- 8.- Dos arcos musicales *kolo* (MVB VC 8529a+b, col. Robert Lehmann-Nitsche, Ballin 2020).
- 9.- *Kôöll(a)*, Arco musical de Patagonia (Ballin 2020, de Roncagli).
- 10.- sd
- 11.- apunte de un *ko'olo* con arco de madera, con sacado para ajustar la cuerda (quebrado), con su palo de frotación de hueso de cóndor hueco, grabado (MEBA 5965- 6672, hueso 24038-6676)

Normalmente se lo interpretaba en contextos íntimos, imitando el sonido de los animales. También podía acompañar el canto femenino en las ceremonias fúnebres (Civallero 2021f). El P. Kopers dice que entre los Yaghan solo los niños lo usaban raramente como juguete (Dharcourt 1925: 82).

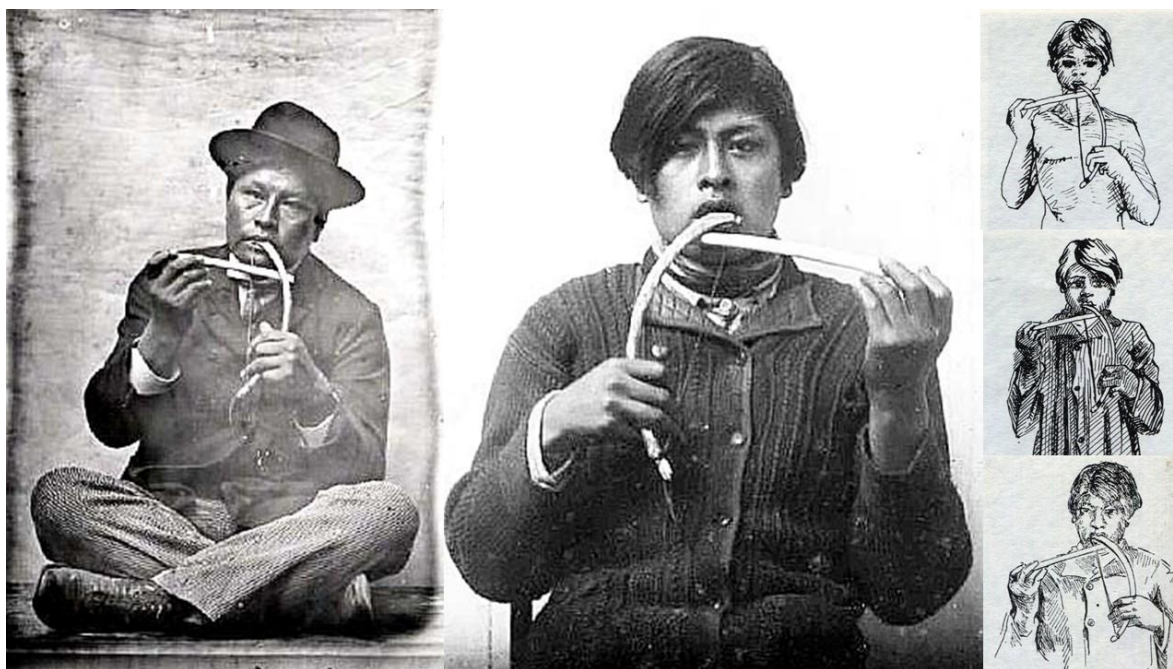


FIG 1931

KO'OLO FROTADO CON PALO, AONIK'ENK

1.- Casimiro Guishgo, 1905 (Ballin 2020: 7, fotografía de Robert Lehmann-Nitsche).

2.- José Talwaik, joven Tehuelche tocando *Koh'lo* en el Museo de La Plata 1896 (Ballin 2020: 7, foto de Hermann Frederik Carel ten Kate).

3, 4, 5 (a la derecha) Croquis de tres ejecutantes, de Carlos Vega basado en una foto de Ten Kate (Pérez Bugallo 1989b 9).

Luis Segundo Cuaterno, alias Ma'ger o Maguer, tehuelche Aönik'enk fue el último ejecutante del *ko'olo* en la provincia de Santa Cruz. Nació y murió en el cañadón Cámusu Aike (ca. 1920-1985). Él decía que los frotadores tenían que ser lisos, sin perforaciones, pues si no romperían la cuerda. (Ballin 2020).

Margarita Melín, de Los Toldos (tribu Voroga de Coliqueo, erradamente llamados "Pampas"), provincia de Buenos Aires, también fue una ejecutante de este instrumento. (Ballin 2020).



FIG 1932

KO'OLO FROTADO CON PALO, AONIK'ENK

1.- don Luis Cuaterno ejecutando el *ko'olo* 1983 (Pérez Bugallo 1989b: 11, foto E. Wang)

2.- Luis Cuaterno tocando *ko'lo* (Ballin 2020).

3, 4.- (abajo) Luis Cuaterno tocando el *ko'olo* en la Comunidad indígena Cámusu Aike, provincia de Santa Cruz, 1991. Se ve la mano que, con el anular "pisa" la cuerda para cambiar el tono (Ballin 2020, del documental "Historias de la Argentina Secreta: La Argentina Indígena").

Lehmann Nitsche, quien más ha estudiado este instrumento, es ambiguo respecto de su origen. Primero, basándose en d'Orbigny, piensa que los mapuches lo prestaron a los tehuelches (a pesar que D'Orbigny conoció a los mapuches de Carmen de Patagonia, zona de influencia tehuelche). Más adelante cree que el arco fue copiado del arco grande del contrabajo o violoncelo, y el frotador copiado de una flauta traversa. Posteriormente dice que fue transmitido por esclavos africanos (Lehmann Nitsche 1908: 936). Estos tres argumentos (origen local, español y africano) son los que se esgrimen para discutir el origen del arco musical en América. La discusión acerca del origen del arco frotado tiene mucho interés para el europeo, acostumbrado a una estética del sonido de la cuerda frotada, el cual tiene un carácter evocador intenso, efecto que no ocurre con el resto de la organología indígena americana. Para ejemplificar esta cualidad, cito la reacción que tuvo Spegazzini en Río Gallegos en 1881, mientras estaba en un toldo Tehuelche una noche de invierno: *"De repente llegó a mis oídos una música melancólica, pero no desagradable, parecía como si alguien tocara un violín, pero a mucha distancia, y la melodía parecía ser una marcha fúnebre de Chopin. Yo escuché un rato, entonces me paré y salí del toldo para mirar, pero afuera no se escuchó nada y me di cuenta que se estaba tocando en el interior del toldo. Efectivamente, en un rincón encontré al viejo Merikan, anciano y ciego; estaba recostado de bruces y se entretenía con el Kooll(a). Lo observé un largo rato y escuché con verdadero deleite esa melodía extremadamente tierna, aunque suave y monótona. Todavía recuerdo que me embargaba una profunda tristeza y casi sucumbí a un ataque de nostalgia. Sin quererlo, olvidé totalmente el lugar donde me encontraba y vi en espíritu, como en un espejo, mi patria, mis montañas, una pequeña casita familiares [...] de repente*

terminó la música [...] el sueño se disipó y yo me encontraba [...] en el toldo de indígenas en Patagonia” (Cit. Lehmann Nitsche 1908: 924).

Entre los mapuche de Argentina se usó un arco de madera, que se frota con un palillo (INM 1979: 11), probablemente como influencia Aonikenk.

Los charrúas de la margen uruguaya del Río de la Plata usaron un arco musical que fue estudiado en Francia. Cuando los charrúas fueron exterminados por el ejército en 1831, llevaron a Montevideo 4 prisioneros, entre ellos a Tacuabé. En 1833 un capitán francés los llevó a París para exhibirlos en los “museos humanos”. Allí les presentaron una ejecución de la orquesta del Conservatorio para observar su reacción (se menciona “*su habitual apatía*” “*no pareció causarles una viva impresión*” salvo algunos solos de flauta y trompeta). Tacuabé llevaba su arco musical, hecho de una rama a la que le había quitado la corteza, le había hecho dos cortes a diez pulgadas de distancia, de donde se tensaba la cuerda de crines, prolongándose el mango otras cinco pulgadas. Lo frotaba con una varilla recta y lisa que mojan con saliva dando “*sonidos muy dulces y bastante armoniosos*”, modulando con la boca “*como para tocar la guimbarda*”, alcanzando casi una octava. Se menciona también que podía cambiar el tono con tres dedos. Luego mueren los tres charrúas y se pierde el rastro de Tacuabé (Ayestaran 1953: 20-23). Ballin (2020) cuenta que se llamaba Laureano Tacuavé Martínez, y les decía a sus captores que tocaba “para cazar el Espíritu”. En Uruguay se ha producido actualmente un cierto resurgimiento de este instrumento, según me informa Fede Vaz, quien lo interpreta. Pero tanto él como el resto lo tocan golpeando con un palito, y no frotándolo como lo hacía Tacuabé.

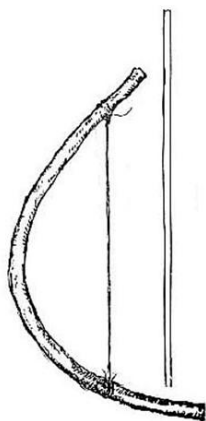


FIG 1933

ARCO MUSICAL FROTADO CON PALO, URUGUAY Y CHACO

1.- arco musical de Tacuabé (Uruguay) (Ayestaran 1953: 20-23).

2.- *laatajkyaswoo leen* Mataco (Cavour 1999: 309).

El *laatajkyaswoo leen* (“violín mataco”) difundido en el sudeste de Bolivia, viene de una reserva de los Mataco de Villamotes (Tarija). Es de una madera de duraznillo, *chima* o *chonta loro* c. 45 cm. con cuerda de crin. Un extremo se introduce en la boca, sujetándolo con los dientes o labios. Se fricciona con una varita o también con un arco (Cavour 1999: 30).

En Perú se menciona el *guyrapa-i* o *yvyrapa'i* de los Kaiowá y los Chiripá. También los Asháninka (antes conocidos como Campa del Gran Pajonal, dpto. Apurímac, Junín, Cusco y áreas vecinas) usan el *piompirintzi*, (de *piamperintsi* "hacer sonar el arco"), o *itsoncamitire*, hecho de palma de sección plana, 20-25cm, con cuerda de fibra de bejuco o piña, frotada con un palito con resina. El tono se cambia con el pulgar. (Izikowitz 1934, Ballín 2020, Bolaños et al 1078).

En Paraguay, los Kaiowá usan el *guayrapa-i* o *yvyrapa* percutido o frotado con otro arco, considerado uno masculino, hecho con maderas “masculinas” y con cuerda de palma *pindó* o *pindoryvi*, y el otro es considerado femenino, hecho con madera “femenina” y con cuerda de *pindó* o de *takuri pará*. La boca modula y la presión de los dedos cambia el tono (Civallero 2020).



FIG 1934
PIOMPIRINTZI FROTADO CON PALO, ASHÁNINKA
 1.- (Civallero 2014, foto Ulbbe y Varese, 2004).
 2.- (Civallero 2021f, foto l.ytimg.com).
 3.- (abajo) (Civallero 2021f, foto l.ytimg.com).
 4.- (Civallero 2021f, foto Ulb.be y Varese, 2004).

los Sharanahua, Marinahua y Mastanahua usan el *Catiruhuu* de 10-20cm. Lo usan los hombres en solitario, como descanso (Bolaños et al 1978: 447). El *pegombirinchi* de los Machiguega mide 25 cm. El *jijiti* o *tiriri* de los Culina o Madija del departamento de Ucayali se hace de madera (*pona*, *bunbunaje*, *toniro*, *aguaje*, *ssiquiriba* o *sacorona*) con una cuerda de fibra vegetal (*soquero* o *tamshi*) y es frotado con un tallo de hoja de palmera o de bambú con saliva. Los tonos se cambian con los dedos. Es tocado por hombres en forma individual (Bolaños et al. 1978, Ballin 2020).}

El *yoiri*, *yohiri*, *yóeri*, *yóhiri* o *chíyun*, de los Yora o Amahuaca (departamento de Ucayali), es hecho de una sección chata de *pijuayo*, de unos 20 a 35 cm. con una cuerda de una raíz aérea. Se frota con la vena central de una hoja de palmera mojada con saliva. Los tonos se cambian con los dedos. Es de uso solista (Bolaños et al 1978: 444-445). Aparece durante la ceremonia de la *ayahuasca*, para convocar a los espíritus auxiliares (Civallero, cit. Dole 1998; Caccuyam, s.f.).

El *tomangu tumág* o *tumágku* de los Maka, Busitana y Awajún o Aguaruna es frotado con un palillo, pero en el lado de Ecuador los Jívaros o Shuar lo pulsan. El *yoaokopi*, *josokopiv*, *josokopi* o *yosokopi* de los Piro se frota con palito con saliva y los tonos se cambian con los dedos que se pisan por debajo de la cuerda (Bolaños et al 1978: 444-445, Ballin 2020).

El *junoronati*, *jonorona' ti*, *unoronati* o *junoranti* de los Shipibo-Conibo y Pano (departamentos de Loreto y Ucayali, y áreas vecinas) se modula con la boca. Se usaba para la obtención de los diseños *quené*, durante la ceremonia de *ayahuasca*, en que los espíritus cantaban los diseños a los chamanes, quienes los imitaban con silbidos o con el arco musical (Civallero 2021f).

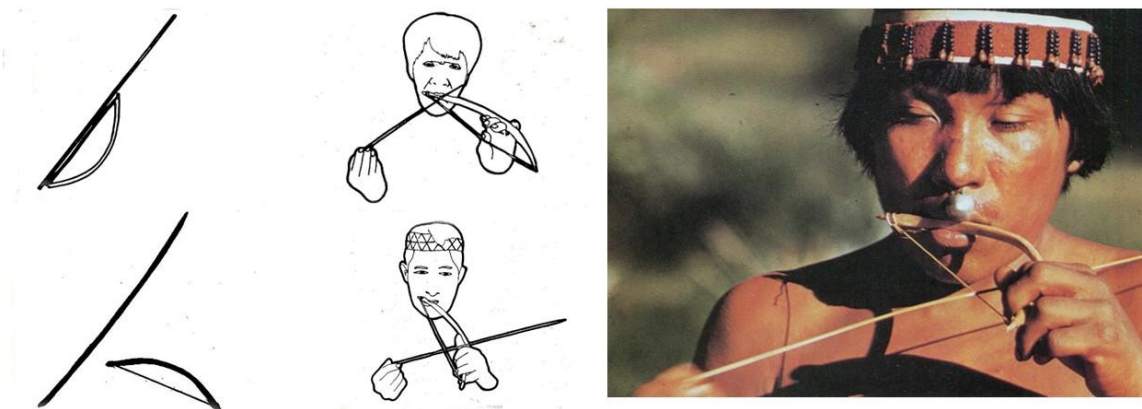


FIG 1935

ARCO MUSICAL FROTADO CON PALO, PERÚ

- 1.- (izquierda) *piompirintzi* Campa. (Bolaños et al 1978)
- 2.- *jijiti*, Culina (Bolaños et al 1978)
- 3.- (derecha) *Yóhiri* de los Indio Yora o Amahuaca de Perú, frotado (Menuhin y Davis 1981: 5)
- 4.- (abajo) *pegombirinchi* Machiguega (Bolaños et al 1978)
- 5.- *yoiri*, (Bolaños et al 1978)

En los llanos orientales de Colombia se usa el *Timbirimba*, modulando con la boca (Perdomo Escobar 1938: 400). Los Yuko y Motilones de la vertiente occidental de la Sierra de Perijá usan un arco de caña, modificando las notas con los dedos de la mano izquierda, mientras la mano derecha frota la varita mojada con saliva. Lo usan hombres y mujeres (Cubillos sf.:5). El *talirai*, *taliray* o *taliraa*i de los Wayúu de la península de La Guajira (departamento de La Guajira y estado Zulia) es frotado con una varita con saliva, y los toques duran hasta que la saliva se seca. Lo escucha sólo quien lo toca (Bermúdez 1992). El arco es una vara de *mezquite* o *cují* (*Prosopis juliflora*) de c. 25 cms., y la cuerda es de crin de caballo, cerda, cabello o fibra vegetal y se toca también pellizcándola con los dedos (Civallero 2021f).



FIG 1936

ARCO MUSICAL FROTADO CON PALO, COLOMBIA

1.- *Timbirimba* Colombia (Perdomo Escobar 1938: 400)

2.- Nectario Fernández, Wayuu de Uriibia toca *talirai*, 1992 (Bermúdez 1992)

FROTADO CON ARCO

El método de frotar con otro arco permite un sonido más suave y delicado, pero con un timbre más lleno, porque la frotación se multiplica por la cantidad de pelos o crines, y con mayores posibilidades expresivas. Fue el tipo de arco musical más habitual usado en la zona mapuche y en su área de influencia hacia la pampa argentina. La mención más antigua pertenece a Sors (ca. 1780): “*rabeles que son a manera de violines con una sola cuerda*” (Merino 1974: 89).

Su nombre *kinkelkawe* parece estar compartido también con las otras variedades (pulsada y percutida). El nombre varía según numerosos autores de acuerdo a variantes locales y a la grafía utilizada: *quinelcahue*, *quiquercahue*, *quinguecahue*, *quinkecahue*, *kinkecahue*, *quiquerahue*, *kinkllkawe*, *quincahue*, *quincullcahue*, *quinculcahue*, *kangkircawe*, *kangkürkawe*, *kangkürwe*, *cunculcahue*, *kunkulkawe*, *künkülkawe*, *künkürkawe*, *künkünwe*, *cunculrecahue* y en Neuquén *quin-quirricahue*, *quiquerche*, *quin-quirricahue* o *kirs-kire cahué*. Augusta (1966) dice que el nombre *känkürkawe* o *känkürwe* viene de *kawe* (de nuevo, otra vez).

El tipo habitual consiste en un par de costillas de caballo (las preferidas), o de vacuno, chanco, guanaco u otro animal, provistas de una cuerda de crin de caballo. En Argentina se utiliza ocasionalmente tendones o ligamentos de animales. Para el arco de frotación se emplea habitualmente una costilla más corta y menos arqueada (Lehmann Nitsche 1908: 936). Hamy describe en 1895, en Río Cuarto (provincia de Córdoba) una costilla de res y un arco de madera (Lehmann Nitsche 1908: 935). Ambos arcos están entrelazados (no se pueden separar) y para hacerlos sonar se frotan entre sí mojándolos con saliva. Lehmann Nitsche (1908: 936) es el único autor que menciona que la cuerda es untada con carbón de madera.

Según testimonios de antiguos viejos indios, antes se usaba cabello de mujer, y era tocado solo por hombres (Isamitt 1938: 307-309). “*En Traitraico, hace 40 años, vi el cuncullcahue de pelo de mujer. Lo tocaba con los dientes. El arco que va abajo es hueco, igual que la trutruca, de colihue. El que flota por arriba no va hueco. ... es un toque, así como cuando sopla fuerte el viento.*” (Machi Quinturrai al autor, 1986)

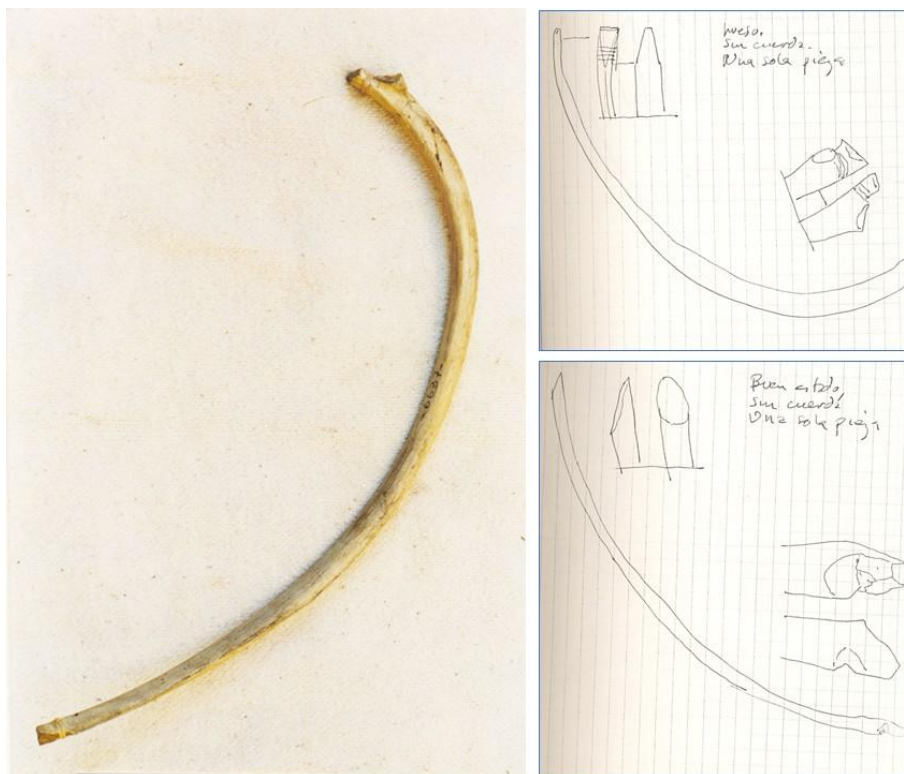


FIG 1937

KINKELKAWE FROTADO CON ARCO, MAPUCHE

1.-"Quinquelcahue, instrumento, 2 piezas con el mismo húmero. Arco de costilla de animal, Neuquén, San Martín de los Andes.

Araucano" (MEBA 22.158-6657)

2.- Apunte del mismo con detalle del tallado de los extremos para asegurar el crin

3.- (abajo) "kinkelcahue araucano, arco de madera", 35 cm. No posee cuerda y perdió el otro arco (MEBA 22.139-6636, adquirido 1916, C. Clordi).

Los dos arcos que he observado son de S. Martín de los Andes, Neuquén, 1916. Uno hecho de dos costillas de caballo, con muescas en el lado grueso, y con el lado delgado tallado en punta. El inventario registra dos piezas adquiridas en 1916, se conserva una sola sin cuerda (MEBA22.158- 6.657). El otro (MEBA 22.139-6636), es de madera con los extremos tallados de igual forma. En buen estado, sin cuerda, se conserva una sola pieza. Desgraciadamente las pude examinar de forma muy rápida mientras realizaba otras labores de Museo.

En el Museo de la Plata hay un *künkülkawe* de Neuquén, San Martín de los Andes, de costilla animal, con cuerda de nervio animal (tendón o ligamento) sujeta con hilo vegetal, de 32 x 7 cm (MLP 1745, INA 1981: 70). El inventario dice *2 piezas con el mismo húmero. Arco de costilla de animal*" pero aparece solo una.

Se coloca un arco sobre los dientes cerrados, mientras la mano derecha frota con el otro arco. La cavidad bucal va modulando los armónicos y la mayor o menor intensidad de la respiración permite modificar la intensidad y el timbre. La cuerda frotada genera muchos armónicos, y es posible lograr una escala bastante amplia que se superpone a una nota básica que suena permanentemente. También se modifica la tensión de la cuerda presionando el arco hacia la boca para variar el sonido fundamental. En Neuquén, Argentina, se toca con los dedos de la mano izquierda la cuerda vibrante para variar el tono fundamental. Este sistema es descrito c. 1872 por A. Guinnard y en 1880 por Lehmann Nitsche, quien describe también que un dedo se desliza sobre la cuerda, produciendo una octava (Lehmann Nitsche 1908: 935-936).

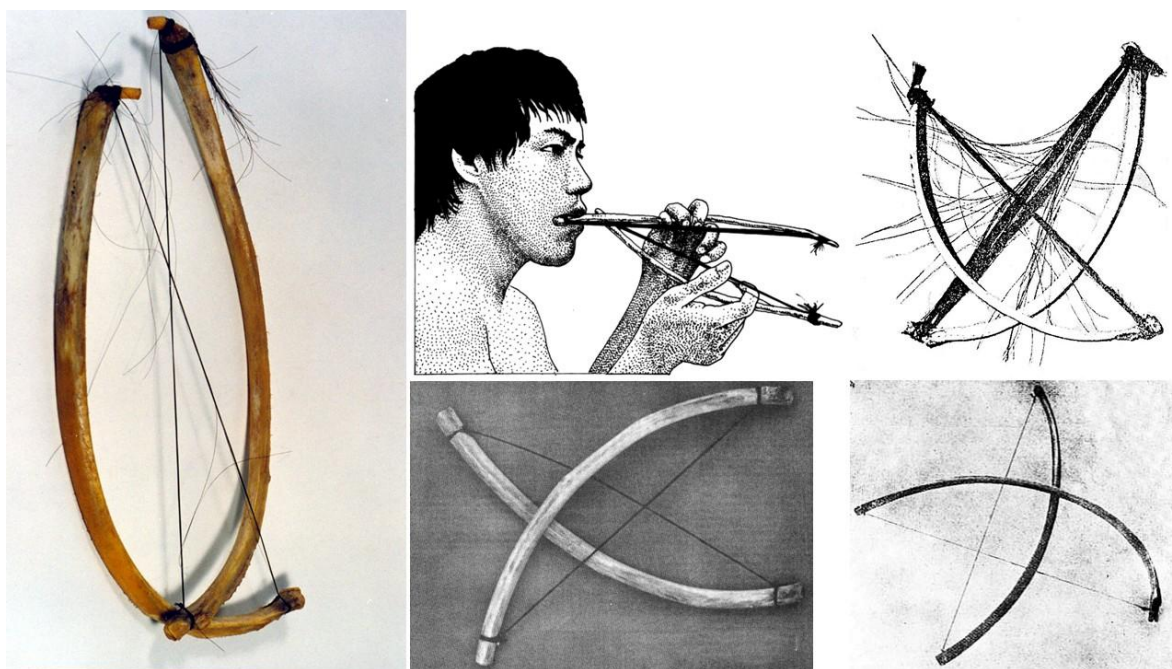


FIG1 1938

KINKELKAWE FROTADO CON ARCO, MAPUCHE

- 1.- *kinkerkawe* hecho por Paula Pilkinao y Ramón Daza para el autor, 1996.
- 2.- recreación del uso del *kinkerkawe*
- 3.- *kinkelkawe* con dos arcos de costilla de caballo 215 mm. (Museo de Historia Natural "Juan Cornelio Moyano", Neuquén (Ibarra Grasso 1971: 329)
- 4.- (abajo) *Kinkülkawe* de costillas de yeguarizo, construido por don Faqui Prafil (Pérez Bugallo 1989: 7
- 5.- *Kinkülkawe* mapuche (Ballin 2020, foto Lehmann-Nitsche).

El volumen es muy débil. Quien lo toca lo escucha más fuerte gracias a que el sonido se transmite a través de sus huesos hacia el oído. Isamitt (1938: 307, 308) es el único autor que describe la ejecución apoyándolo en el pecho “*lo apoyan sobre el pecho y da sonidos muy débiles que solo él puede percibir*” lo cual además implica que no se pueden modular los armónicos. “*Los indios agitan vivamente el arco*” y obtienen “*sonidos ahogados que modulan con los dedos libres, ... reproducen muy hábilmente algunas palabras de su idioma gutural*” (cita Erice 1960: 357). “*Sonaba produciendo una especie de sollozo o llanto*” dice Lenz (1905-1910: 144).

Es de uso masculino, ligado al solaz individual o a manifestaciones amorosas hacia las jóvenes. En el lado argentino se destaca la habilidad para imitar el canto, el llanto, el galope del guanaco, el trote de los caballos (Lenz 1905 – 1910: 832, 833; Lehmann Nitsche 1908: 936), algo compartido con el *ko'olo* tehuelche. “*La costumbre antigua era de cuando los viejos ulmenes, los lonko, los cacique, ya son ultimo ya, ellos tocaban este instrumento cuncullrecahue para embriagarse dentro de la música, porque se le pone así (grande) la cabeza a uno. Todos los ruidos los siente en la mente. Y se embriaga el viejo jefe con esa música, cuentan los antiguos, y empiezan a soñar. Sueñan todo lo que van a realizar las tácticas para atacar a los españoles. A base de ese instrumento*”. (Machi Quinturrai al autor, 1986). El uso del hueso que suena y se transmite al hueso de quien lo toca probablemente alude a la débil voz del antepasado, como un instrumento para recordar al antepasado y venerarlo. El instrumento produce un tenue gemido que algunos consideraron “llanto” (Moesbach, 1944: 240). En Coliqueo (Los Toldos, Buenos Aires), se asimila su sonido “al zumbido de un moscardón”. Es prácticamente inaudible a más de diez metros de distancia. Los dedos de la mano izquierda permiten obtener tres sonidos: la fundamental (cuerda libre); la tercera, habitualmente menor y la cuarta. Con el anular se puede lograr una segunda –“recurso raro” (Ballin 2020).

La difusión de este tipo de arco musical en Chile está poco documentada, pero parece que se usó extensivamente en el territorio mapuche. En Argentina los mapuche pampinos lo usaban a fines del siglo XIX, como se ve en las descripciones de 1872, 1880 y 1895 (Lehmann Nitsche 1908: 935-936). En 1938 en Chile era “*muy escaso pero conocidísimo su nombre*” (Isamitt 1938: 307). En Neuquén y Rio Negro, Argentina, está extinguido (Henríquez 1973: 58).

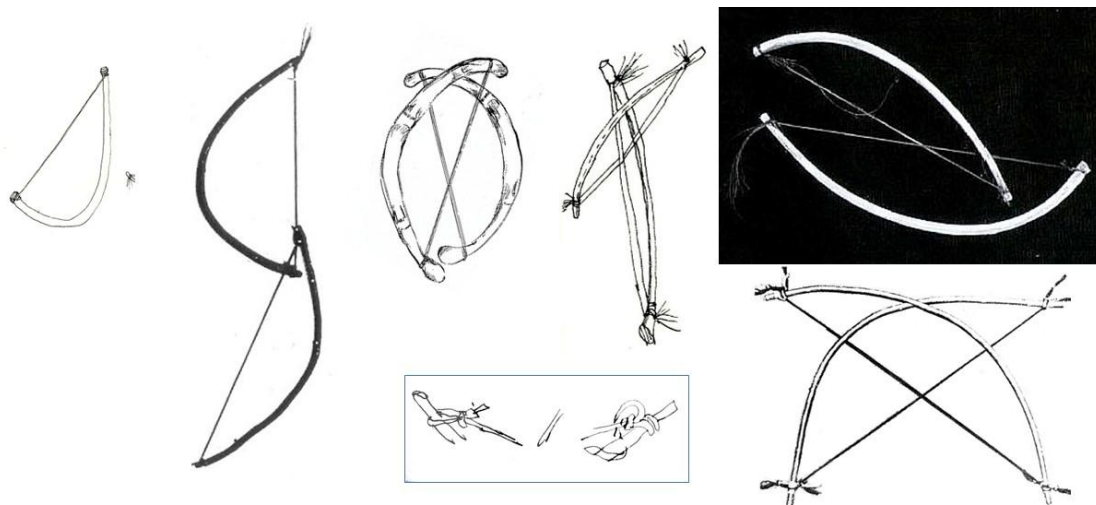


FIG 1939

KINKELKAWE FROTADO CON ARCO, MAPUCHE

- 1.- "Quinquelcahue araucano"
- 2.- foto antigua "objetos araucanos", detalle con un kultrun, dos pifilka y un kinkelkawe (archivo MHN)
- 3.- con rama de koliu (Isamitt 1938: 309)
- 4.- Chile, madera y crin (sd)
- 5.- Arco Aönik'enk (Colección Robert Lehmann-Nitsche, Ballin 2020).
- 6.- (abajo izq.) un arco de madera (se perdió el otro), Detalle del nudo (MEBA: 88-116).
- 7.- kunkulkawe, cunculcahue de coligue (Henríquez 1973: 58) /

Existen descripciones de *kinkelkawe* con dos arcos de madera de sauce o de bambú entrelazados (Guevara 1899: 502). También se usaba un arco hueco de bambú, el otro de madera sólida. Se hacía crecer curvo el bambú y luego, para lograr la curva final, se hervía con lejía (Machi Quinturrai, al autor, recogido de su madre). Se usaba también dos varas de coligue o cardón (Henríquez 1973: 58).

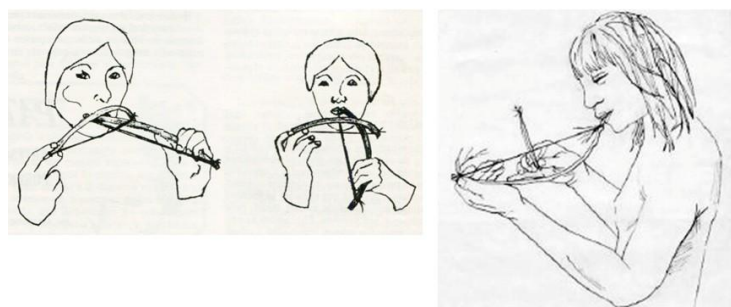


FIG 1940

KINKELKAWE FROTADO CON ARCO, MAPUCHE

- 1.- Dos modalidades de ejecución mapuche (Pérez Bugallo 1989b: 12)
- 2.- ejecutando el arco musical (Vega 1964: 105)

Los Wichi (Mataco) del chaco usan un arco que le dan numerosos nombres; *latajkiaswolé* o *latajwoléi* o *ielatajkiaswólei* (“cerda de cola de caballo”), *onjwól*, *onjwolís*, *lajúl* (“violín”), o *ielatáj chos* (“cola de caballo”). Los Chorote *alénta kiasiwolé* (“cerda de cola de caballo”), *alénta ji kias* (“cola de caballo”) *alénta ji wóle* (“cerda de caballo”). Los Chulupi *lutséch* (“arco”), *lutséch tichján in* (“arco que canta”). Los Pilagá lo llaman *mebiki* (mismo nombre que el violín de una cuerda”) y los mestizos criollos *cerda*, *cerdita*, *colita*, *diolín* (Pérez Bugallo 1994: 152-153).



FIG 1941

LATAJKIASWOLÉ FROTADO CON ARCO, WICHI

- 1.- *Latajkiaswolé* de los Wichi. (Civallero 2021f, foto Lenguawichi.com.)
- 2.- Detalle de arco *latajkiaswolé* de los Wichi.(Civallero 2014)
- 3.- (abajo) *ielataj choss* de los Wichi. (Civallero 2021f, foto webescuela.edu.py).
- 4.- *latajkiaswolé* de los Wichi (Civallero 2014).

Puede tratarse de un arco doble, uno de ellos más grande (entre 25 a 48 cm.), de madera de *eskánti*, y el otro pequeño (entre 20 a 43 cm.), de madera de *ankóche* o *túska* con cuerdas de crin entrelazadas, o bien de un arco simple frotado con una varilla; en ambos casos los dedos de la mano que sostiene el arco tocan tangencialmente la cuerda con la uña desde abajo para provocar armónicos. Se apoya en contacto con la mejilla. El arco se humedece con saliva. De sonido leve, no se escucha a 5 mt., es de uso fundamentalmente privado, y se dice que tiene un fuerte poder de atracción sexual. Lo usan hombres y mujeres (Pérez Bugallo 1994: 154, 1996; Ruiz, 2011).

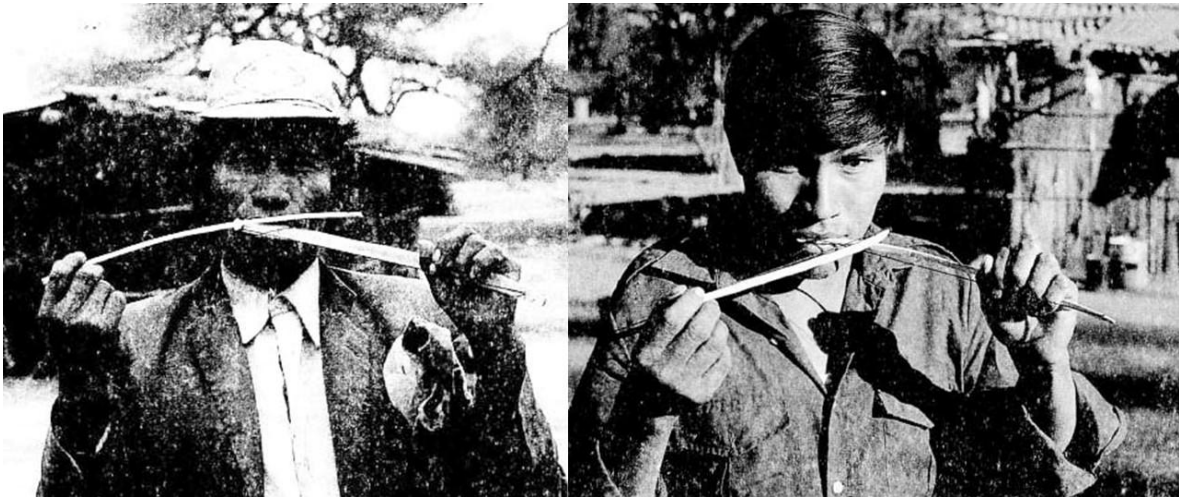


FIG 1942

ARCO MUSICAL FROTADO CON ARCO, CHULUPÍ Y CHOROTE

- 1.- Indígena Chulupí. La Vertiente, Formosa 1980 (Pérez Bugallo 1994).
- 2.- Joven Chorote, Misión Miranda, Salta 1980 (Pérez Bugallo 1994).



FIG 1943

LATAJKIASWOLÉ FROTADO CON ARCO, WICHÍ

- 1.- Arco musical Wichí (foto de Erland Nordenskiöld, Ballin 2020).
- 2.- (Civallero 2021f, foto Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").
- 3, 4, 5.- (abajo) (Civallero 2021f, fotos Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

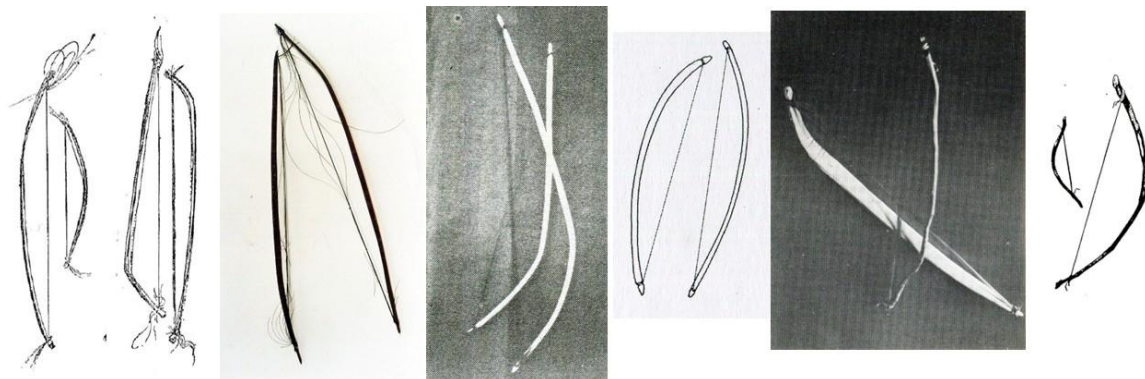


FIG 1944

LAATAJ KYASWOO LEEN FROTADO CON ARCO, MATACO

- 1.- arco musical chaqueque con su arco de frotacion, tribu de Wo Pelaj, Matacos de Argentina (INM, Vega 1964: 96)
- 2.- arco musical chaqueque con su arco de frotacion, tribu de Wo Pelaj, Matacos de Argentina (MEBA, Vega 1964: 96)
- 3.- *Quinquelcahue* de madera y crines. Mataco, Chaco argentino, actual. c 25 cm. (MEBA 38.116).
- 4.- Chaco boliviano (Cavour 1999 304).
- 5.- *laataj kyaswoo leen*, o *latajkiaswolley* de los Weenhayek o Wichi, c 45 cm Vilaminte, Tarija (Cavour 1999 304).
- 6.- arco musical Mataco. 25 x 2,5 cm, 23.5 x 3 cm. (Velo et al 1983 86).
- 7.- arco musical Pilagá del Gran Chaco, Argentina (Viggiano)

Está plenamente vigente en 1994 en Salta y Formosa entre los Mataco, pero los criollos no lo usan. De uso solista, a veces tocan hasta 3 arcos de forma independiente (cada uno toca su melodía) (Pérez Bugallo 1994: 156).

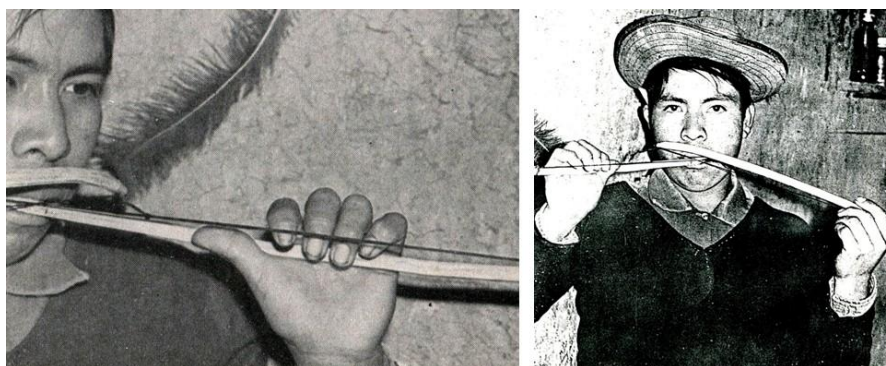


FIG 1945

IELATAJ-CHOS FROTADO CON ARCO, MATACO

- 1.- *ielataj-choss*, joven mataco de Las Lomitas, Formosa, 1969 (foto J. Novati, INM 1980: 12).
- 2.- *ielataj-choss*, Joven mataco las Lomitas, Formosa 1969 (foto Jorge Novati, INM 1979: 11)

En Bolivia, los Chané y Yucaraes usan un doble arco en la boca (Díaz Gainza 1977: 56). En el depto. de Tarija, los Tapieté usan el *kawayu juwey*, dos arcos entrelazados de madera de duraznillo (*Rupechtia triflora*), *ankoche*, *cabra yuyu* o *escayante*, y cuerdas de crin (Civallero 2021f, basado en Arce Birbueh et al. 2003).

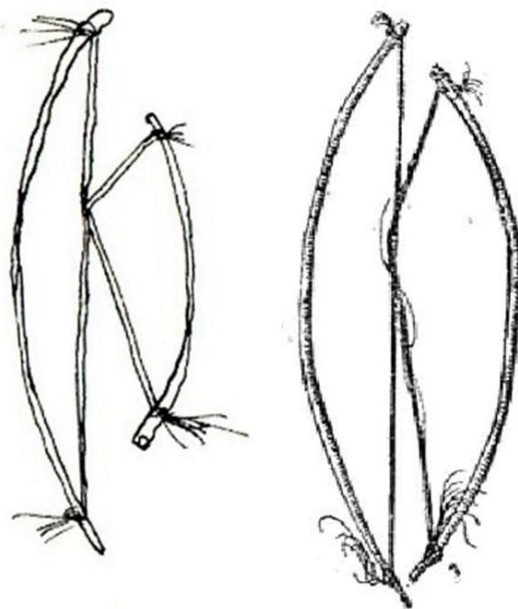


FIG 1946
ARCO MUSICAL FROTADO CON ARCO, CHANÉ
1.- Bolivia indios Chané
2.- Arco musical de los indios Chané, Bolivia (Vega 1964: 96)

AUTOFONO

Los Williche (mapuches más australes, zona de Osorno y Puerto Montt) construyen un arco musical que yo nombro “chinko autófono” porque está destinado a ser tocado por el viento, sin acción humana. Se construye en varios tamaños, para ser instalados en las esquinas exteriores de las casas. Ahí son clavados, de a dos o cuatro de diferentes tamaños. Sus cuerdas vibran por la acción del viento, utilizando la casa como caja de resonancia. El sonido provocado por estos *chinkos* es impresionante: “*por su variada gama de timbres [armónicos] los que se suceden en forma azarosa y atonal*” (Hernández 2003: 30)

Es una forma de hacer presente a la naturaleza en los sonidos domésticos. La señora Andrea, recuerda el *chinko* fijo de esquina: “*Ésos eran especiales. Se dejaban ahí y éstos no se sacaban, quedaban ahí hasta que se cortaban de repente... también se corta de repente cuando el viento está de más fuerte, se echan a perder... median como un metro... y nos gustaba ponerlo en la esquina de la casa porque ahí suena bonito también, cuando hay un poquito de viento así, distintas voces tiene el chinko*” (Hernández 2003: 32)

De acuerdo-con Fütawillimapu, el *chinko* también se lo conocía como *pishompe* (Civallero 2021f).

ARCO MUSICAL CON RESONADOR

Cuando al Arco Musical monoheterocorde se le añade un resonador (SH 311.121.2), no se usa la boca para modular el sonido, sino que un recipiente, generalmente una calabaza, permite aumentar la intensidad del sonido. Existen dos modalidades, según se construyan con el resonador unido al arco de manera provisoria, generalmente por una cuerda (SH 311.121.21), pudiendo desatarse sin alterar la estructura del instrumento, o construido con el resonador fijo, que forma parte del arco (SH 311.121.22). La primera tipología se halla en Borneo, en el Sur de Asia y en distintos puntos de África, y probablemente por influencia africana aparecen en Mesoamérica (México, San Salvador, Nicaragua) y se mencionan en Guyana, pero no he hallado su descripción. Otros casos que parecen pertenecer a la misma tradición afrodescendiente es el arco musical que menciona Martí (1955: 146) usado en Venezuela, el cual lleva una vejiga de res seca y llena de aire, con piedritas o granos dentro, que se amarra al medio de la cuerda y se golea con un palito.

El *berimbau* brasileño es el más conocido arco musical de una cuerda con resonador desunido, que a veces la cuerda no posee división (SH 311.121.221) pero generalmente posee la cuerda dividida (SH 311.121.222) en dos por un hilo o un palo. Este tipo de construcción del arco musical es frecuente en África y al parecer los ejemplos sudamericanos serían un mestizaje a partir de estos. El *berimbau* brasileño generalmente tiene la cuerda dividida por un hilo que sujeta el resonador (una calabaza), pero no se usan ambos sectores de la cuerda, salvo excepciones. Está asociado a las poblaciones afrobrasileñas, que lo han adoptado como un símbolo de identidad, y se ha expandido últimamente a la población urbana de todo el continente, pero aparentemente no a la población amerindia, por lo que no lo incluyo.

Los Mbyá y los Paí Tavyterá, usan el *gualambáu* (*gualambo*, *guyrambau* o *lambau*) al parecer derivado del *berimbau* brasileño. Es un arco de 100-120 cm. con resonador de calabaza, con cuerda de nylon golpeada con una varilla, que varía la altura del sonido regulando la tensión de la cuerda o con los dedos de la mano izquierda (Ballin 2020, Cívallero 2021f).

Martí (1955: 146) también menciona la *caramba*, con una calabaza amarrada, cuya cuerda está aprisionada al medio, da dos tonos y se percute con palito, mientras la mano abre y cierra la calabaza produciendo melodías. Siendo todos estos rasgos propios del arco musical africano, este autor dice que este instrumento en Nicaragua es “*totalmente desconocido en las zonas negras*”.

El arco musical con resonador unido (SH 311.121.22) corresponde al *turumpse*, de adquisición reciente por los Yukpa de la Sierra y Serranía del Perijá (estado Zulia y departamentos de Norte de Santander, Cesar y La Guajira, Colombia), y por los "Motilones". De sonido grave, se usa para marcar los pasos de baile durante las fiestas. El instrumento está formado por una vara de madera curvada que atraviesa el resonador (de calabaza *Lagenaria siceraria*), y una cuerda de fibra de *japada* o agave (*agave americana*) encerada con *mapicha*, cera de abeja silvestre ennegrecida y endurecida con ceniza. Con una varilla de la misma madera que el arco se frota la cuerda; el débil sonido producido por la vibración es recogido y amplificado por un agujero hecho en la calabaza, justo debajo de la cuerda (Civallero 2021f). Ballin (2020) dice que se usa la cavidad bucal para modular el sonido.

Tal vez similar al anterior es el *sokske* de los Maraká, íntimamente relacionados con los Yukpa, que habitan la Serranía del Perijá, en las fuentes del río Catatumbo (departamento de Norte de Santander) y el *beloil* de los Hitnü o Macaguane (departamento de Arauca) (Civallero 2021f).

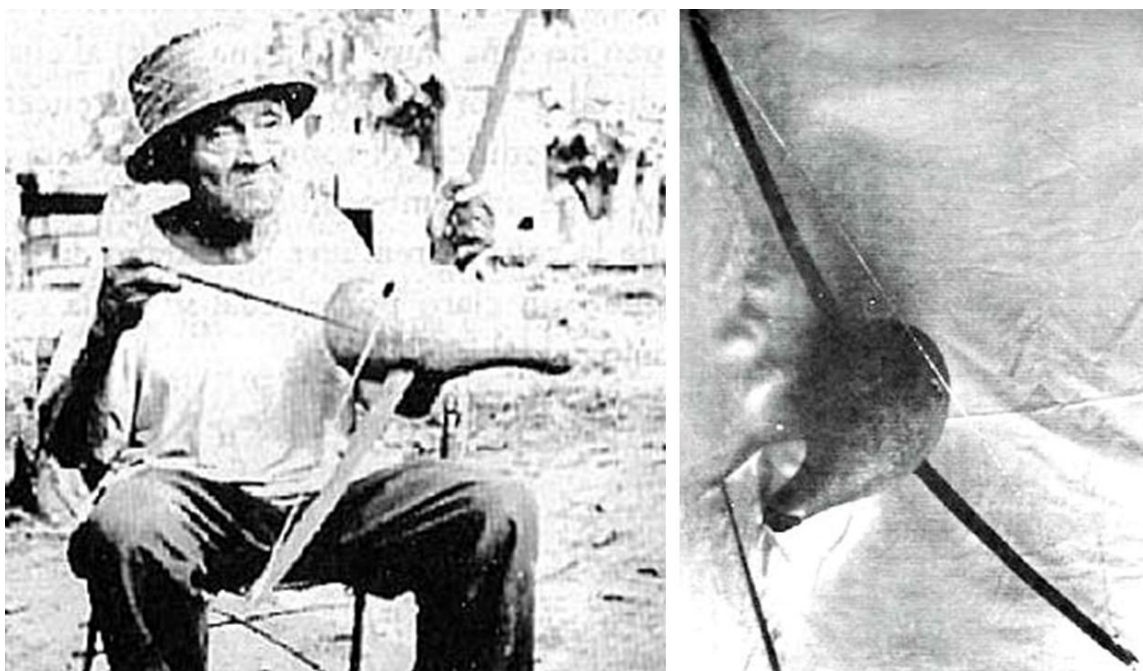


FIG 1947

TURUMPSE, YUPKA

- 1.- Yukpa tocando *turumpse* (Civallero 2021f, foto Lira, 1989).
- 2.- *Turumpse* de los Yukpa (Civallero 2021f, foto Lira, 1989).

ARCO MUSICAL DE VARIAS CUERDAS

Los arcos de dos o más cuerdas (llamados poliheterocordes, SH 311.122) son poco conocidos en Sudamérica. No se conocen los que poseen la cuerda dividida por un hilo (SH 311.122.2), sino sólo la que no posee división de la cuerda (SH 311.122.1). La población afroamericana en Uruguay conserva un arco de origen africano, con tres cuerdas de tripa (Ayestaran 1953: 101). En México también se conoce uno semejante, de origen africano, y además de algunas regiones de África se conoce en el sur de Asia y Oceanía.

Los registros que conozco de arcos con dos cuerdas por parte de poblaciones amerindias son de los Pomo, de Norteamérica (Izikowitz 1935: 203), los Chanes y Yucaraes de Bolivia y los Moré del río Iténez o Guaporé (Moxos, frontera entre Bolivia y Brasil). Estos últimos usan el *mapuip* o *mapyp*, de 15-20 cm. con dos cuerdas. El arco es un rectángulo de madera de palmera de 15-20 cms. Se sujeta con la boca y se frota con un palito con saliva. Da un “*gruñido monótono y tristón*” (Cavour 1999: 309). Otra descripción es que se trata de un arco de unos 30 cm de largo (generalmente de madera elástica de palmeras del género *Astrocaryum*), con dos cuerdas de algodón encerado, muy torcidas. Las cuerdas se frotaban con una varilla fina de bambú mojada con saliva, y producían un sonido muy débil. (Civallero 2021i).

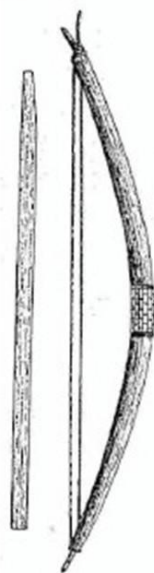
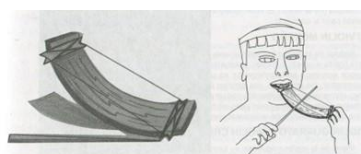


FIG 1948

MAPUIP DE DOS CUERDAS, MORÉ

- 1, 2.- *Mapuip*, violín de los Moré, río Iténez o Guaporé (Moxos) de fibra de palmera (Cavour 1999: 309)
- 3.- (abajo) Intérprete Itoreauhip de arco musical *mapyp* (Civallero 2021i, foto: Snethlage, 1939).
- 4.- (derecha) Arco musical *mapyp* de los Moré y los Itoreauhip (Civallero 2021i, Dibujo: Snethlage, 1939).

CÍTARA DE PALO RÍGIDO

La diferencia entre el arco musical (SH 311.1) y la cítara de palo rígido (SH 311.2) es que, en el primer caso, la tensión de la cuerda se produce por la tensión del soporte flexible, en cambio en el segundo caso el soporte recibe la tensión sin deformarse, y es necesario levantar la cuerda (separarla del soporte) y generar la tensión en uno de los extremos. Existe una forma de construirlo en que el palo posee una extensión flexible ('arco-palo musical' SH 311.21) no conocido en las poblaciones amerindias. Sólo se conoce el 'palo musical' (SH 311.22) sin resonador en forma aislada, no como una tipología extendida, sino quizá como una variante del arco musical.

El *tauüntaü* de los Wenaiwika o Piapoco, que habitan en las riberas del Orinoco (estado Amazonas, Venezuela) y en los departamentos de Meta y Vichada (Colombia) es una vara de madera c 100 cm. de largo, con dos pequeños puentes en cada extremo y una cuerda de nylon. Puede ser ejecutado por hombres y mujeres indistintamente, y simboliza la melancolía y la tristeza (Civallero 2021f, basado en Bermúdez, 1985; Hurtado Dueñez, 2007). Aparentemente la cuerda se fija en una muesca de la madera.

Ayestaran (1953: 37) publica un "arco musical" Guaraní, de Paraguay, en que el dibujo muestra un palo musical con una clavija para tensar, y un arco para frotarlo. Arcos de este tipo aparecen en México como influencia africana.



FIG 1949

PALO MUSICAL

- 1.- arco musical Guaraní, Paraguay (Ayestaran 1953: 37)
- 2.- *Tauüntaü* de los Wenaiwika. (Civallero 2021f, foto Hurtado Dueñez 2007).

CÍTARA DE TUBO

En la cítara de tubo el porta-cuerdas tiene esa forma (SH 312). Las cítaras de medio tubo o de canaleta (SH 312.2) en que las cuerdas corren sobre el lado convexo de la canaleta, no son conocidas en Sudamérica. Sólo se conoce la cítara de tubo entero (SH 312.1). En algunas cítaras construidas con tubos (enteros) la o las cuerdas son separadas de la corteza misma del tubo y se las denomina ‘cítara idiocorde de tubo’ (SH 312.11). Si se le agrega una o más cuerdas de tripa, o vegetal o de otro material al tubo se le llama ‘cítara heterocorde de tubo’ (SH 312.12). Ambas variantes son escasas, con algunos ejemplos en tradiciones amerindias.

CÍTARA DE TUBO, IDIOCORDE

En la cítara idiocorde de tubo (SH 312.11) la cuerda se separa de la corteza misma del tubo (generalmente un tipo de bambú), y debe ser tensada poniendo cuñas o puentes que la levanten. La tensión está dada por esos puentes, y no puede ser variada sin cambiar el puente. Es un instrumento que se encuentra en Yugoslavia, África, Indonesia, Korea y Nueva Guinea. En Sudamérica existen varias menciones. Martí (1955: 143-144) menciona que en Argentina, Bolivia y Colombia usan una de bambú de 2,5 a 3 varas con una cuerda sacada de la corteza, levantada con dos cuñas en los extremos, que se golpea con un palillo conocida como *carángano* o *carambano*, usada también por los Cora, Huicholes, Tepehuanes (México) y en Andalucía (España).

Los Ashaninka (antes conocidos como Campa del Gran Pajonal) en Perú, usaban en 1975 una cítara de tubo descrita por Soren Hvalkof. Era de bambú, de 60 cm x 5 cm diámetro, con un agujero central, con 5 cuerdas recortadas de la epidermis y elevadas con puentes de madera en ambos extremos. Supuestamente antigua y tradicional, era rara cuando fue descrita. Era usada por hombres para acompañar canciones (Norborg 1983). Bolaños et al (1978: 448) agrega que se llama *otta*, se hace de caña de guayaquil de 80 x 13 cm, con una boca al centro, con 4 cuerdas idioglotas, que se toca pulsando. Es de uso solo masculino, y dura pocos días. Los Culina usan el *titiri*, similar, con 4 cuerdas pulsadas, que dura pocos días, y los Machiguenga también usan una similar de mayor tamaño (Bolaños et al 1978: 448-449).

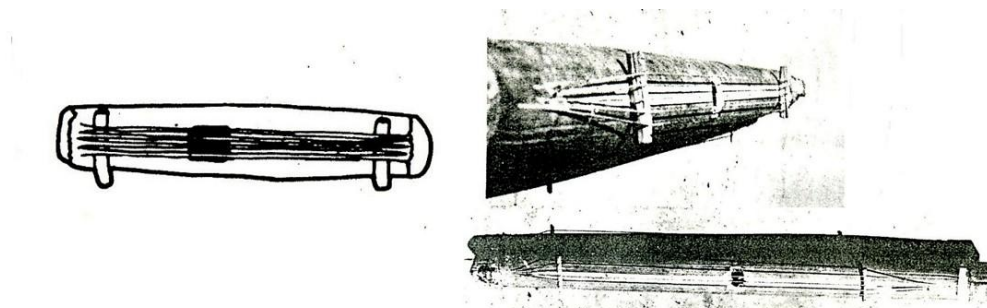


FIG 1950
CÍTARA DE TUBO, PERÚ
1.- *otta* de los Ashan Inga (Campa del Gran Pajonal), Perú. Bolaños et al (1978: 448)
2.- cítara de tubo Ashaninka (Norborg 1983)

Los indios Timbira en el noroeste de Brasil usaban en 1950 el *ka-txo-tse* hecha de una *mauritia vinifera*, con 6 cuerdas cortadas de la epidermis y elevadas con dos puentes (Cameu 1979, cit. Norborg 1983).

Los indios Makusa en Guyana, 300 km. al sur de Georgetown, en 1884 usaban una cítara hecha de un tronco de palma con cuerdas cortadas de la epidermis, que sujetan sobre las casas para que suene con el viento, como arpa eólica. los Warrau, en el distrito del rio Pirara al este de Georgetown, en Guyana, usaban en 1918 una cítara de tubo de tronco de palma con cuerdas idioglotas con un solo puente, también de uso eólico, para acompañar danzas (Roth 1970, cit. Norborg 1983). Izikowitz (1935: 204) agrega que los Makushi le ponen dos puentes, y se golpea en el suelo, o se pone arriba de las casas y vibra con el viento.

CÍTARA DE TUBO, HETEROCORDE

En la ‘cítara heterocorde de tubo’ (SH 312.12) la cuerda es añadida al instrumento, como es habitual en los instrumentos de cuerda, y no recortada de su corteza. Para esto se ata en un extremo y el otro extremo puede ir fijo a una clavija que permite ajustar la tensión. Se conoce en Madagascar, Indochina y Norte América (apaches). En Sudamérica se conocen en Venezuela. Aretz (1946) menciona el *carángano guadua*, de caña, que es golpeado en tres lugares específicos. No da mayores datos. Este método parece ser de influencia africana.

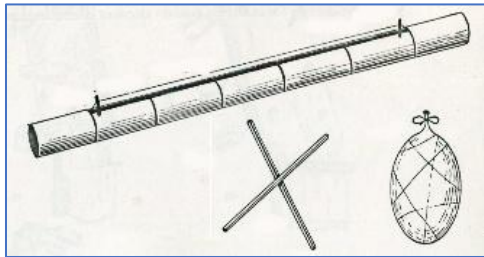


FIG 1951
CÍTARA DE TUBO, VENEZUELA
carángano guadua, Venezuela (Aretz 1946)

Los indios Apurman del río Purus superior (Brasil) usan una cítara de tubo, de 5 pies, con 4 cuerdas de diferente largo, que posee un jarro en el punto medio como puente, descrito por Brinton (1897) a partir de un ejemplar en el Metropolitan Museum NY.

El llamado “violín indígena” es una versión simplificada del violín europeo, en que el cuerpo se reemplaza por una caña. Velo et al (1983: 89) publican un “violín indígena” sin dato de proveniencia, con dos cuerdas de tripa, cuerpo de caña, con el interior pintado de rojo y un oído rectangular al centro y una cejuela de caña.

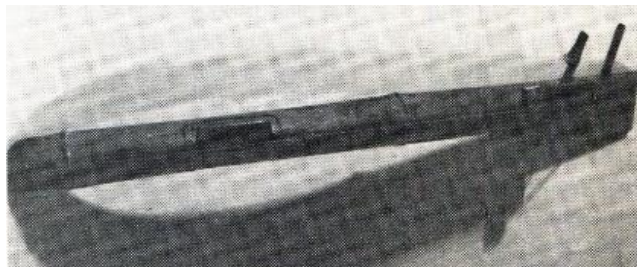


FIG 1952
CÍTARA DE TUBO, ¿CHACO?
"violín indígena" 41 x 6,3 cm. Falta el puente (Velo et al 1983: 89).

Los Chorotes del Chaco, entre Argentina y Paraguay, usan un instrumento similar de bambú con tres cuerdas, tocado con arco (Ibarra Grasso 1971: 309). En el MEBA en 1988 pude examinar uno de caña, en que el clavijero es otra caña encajada, el tiracuerdas es de cordel vegetal, y las cuerdas son de crin, igual que el arco. Las clavijas probablemente vienen de un antiguo violín (están torneadas y con el cabezal plano con forma acinturada) y el arco corresponde a un arco europeo del tipo renacentista. Se nota claramente que se trata de una adaptación del violín europeo.

Los Chiriguano de Bolivia usan uno similar, de caña de 62 cm. con 3 cuerdas de crin, observado en 1938 (Vega 1945: 96, 298). El mismo instrumento se encuentra en Cuba (DG 1979: 203).

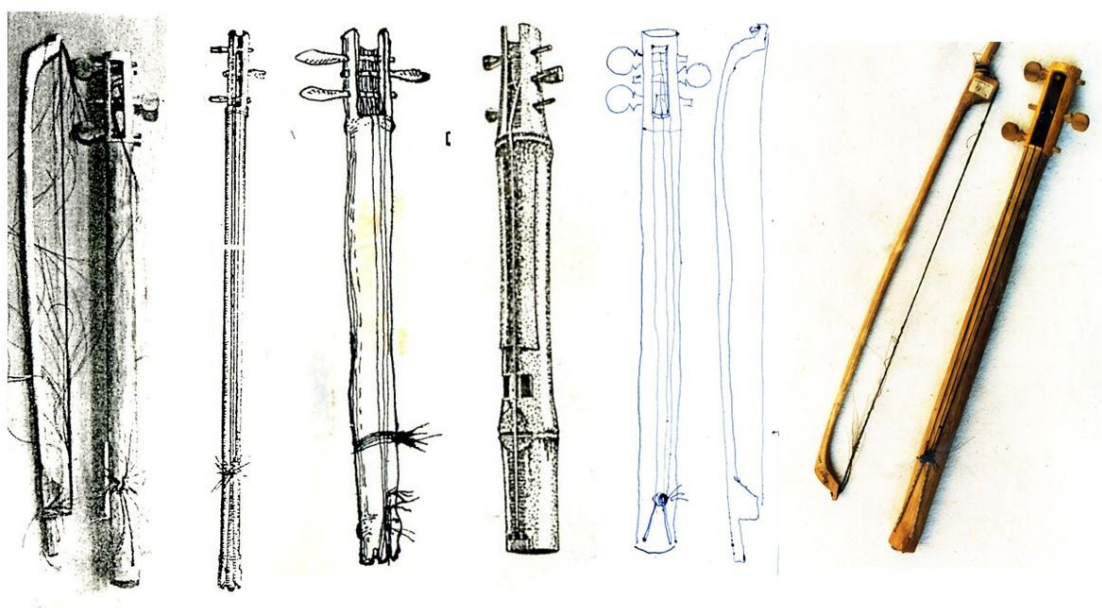


FIG 1953

CÍTARA DE TUBO

- 1.- violín Chorotes del Chaco, (Ibarra Grasso 1971: 309).
- 2.- “*Cítara de palo de tres cuerdas, influencia europea*”, Bolivia (INM, Vega 1945: 96).
- 3.- “*citara, América del sur*” (DG 1979)
- 4.- *fidel*, Cuba. (DG 1979: 203).
- 5.- violín del Chaco argentino, de bambú con 3 cuerdas (apunte dibujado y foto) 47 cm. (MEBA 24.411 JPA 1988).

Los Guarayú de Sta. Cruz, Bolivia usan uno similar, pero con 4 cuerdas (Izikowitz 1935: 203). Violines de caña (*yata*) se usan en todas las tierras bajas de Bolivia como opción barata para aprendizaje. Se hacen con una caña *takuara* de 8 a 10 cm. de diámetro, en la cual se talla el clavijero, se abren los oídos, y se pone un tiracuerdas de cordel o alambre, y 4 cuerdas de metal (antes eran de tripa de pecarí o mono). El arco tiene cuerda de crin con resina de un árbol. Las mujeres no podían tocarlo (Civallero 2020). Algunas fuentes diferencian el *yata miöri* de caña *takuara*, y el *takuar miöri* con caja de caña y mástil tipo europeo (que lo presento en el próximo capítulo, como cordófono compuesto, de caja).

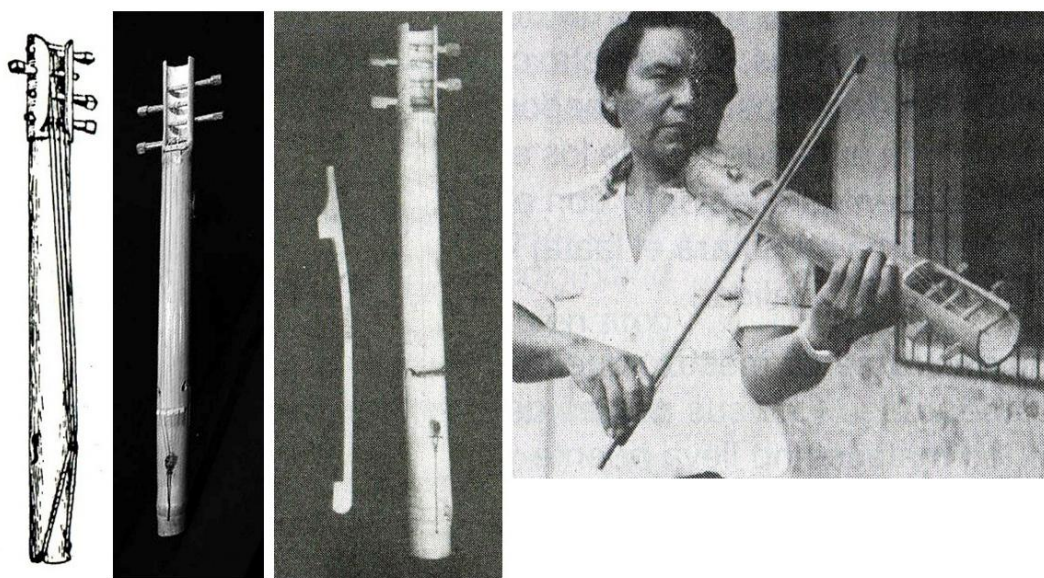


FIG 1954

CÍTARA DE TUBO, GUARAYO

- 1.- Guarayú (Izikowitz 1935: 203)
- 2.- Guarayo Bolivia (INM Civallero 2020)
- 3.- Guarayo (Cavour 1999: 304).
- 4.- violín de *takuara* de los Guarayos 1992 (Cavour 1999: 306).

En México hay algunas variedades de cítaras de tubo en donde se observa mejor la transformación hecha a partir del violín; algunos conservan el puente original de un violín, o utilizan un tiracuerdas de violín e imitan las bocas en forma de S. En el dto. Sata Cruz, los indígenas Guaraní Guarayo muestran claramente la influencia del violín europeo en sus violines *yata miöri* hechos a partir de un bambú. En algunos se nota la diferencia entre el mango y el cuerpo, las clavijas copian el modelo europeo y el arco es copiado del antiguo arco barroco europeo. El violín fue introducido por los franciscanos, y hasta hoy se ejecuta en contextos religiosos, pero fuera de la iglesia (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 524).



FIG 1955

CÍTARA DE TUBO, GUARAYO

- 1.- *yata miöri*, violín Guaraní Guarayo (Prov. Guarayos, dto. Sata Cruz, Bolivia), actual. 56 x 6,3, arco 56.9 cm. Cuerpo de caña, clavijas de cedro, cuerda de crín de caballo y metálicas (de violín), tiracuerdas de alambre. Arco con crín (MUSEF 26280-26277, Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 524)
- 2.- *yata miöri*, violín Guaraní Guarayo, actual. 55 x 5,0 cm., arco 51,4 cm. Mismas especificaciones que el anterior. (MUSEF 26276-26281, Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 524)

CÍTARA DE TABLA

En la cítara de tabla (SH 314) el portacuerdas es una tabla. Existen dos tipologías, según las cuerdas corran paralelas al porta-cuerda (SH 314.1) y aquellas en que las cuerdas corren verticales a la tabla (SH 314.2). Estas últimas no son conocidas en las culturas vernáculas de Sudamérica. Entre las cítaras de tabla con cuerdas paralelas se conocen sólo ejemplos que carecen de resonador (SH 314.11) en las tradiciones mapuche y campesina de Chile. Las que poseen resonador (SH 314.12) son desconocidas en la historia amerindia, pero tienen máxima importancia en Europa, gracias al desarrollo de toda una gama de instrumentos muy complejos, provistos de un teclado, que dieron origen la espineta, el clavecín, el clavicordio y el piano. Son instrumentos que requieren de una industria muy elaborada para producirlos, y se transformaron en los principales promotores de los conceptos musicales que se desarrollaron en Europa a partir del renacimiento en adelante, gracias a la facilidad que provee el teclado para el compositor. De esos instrumentos, principalmente, surgen los fundamentos de todo lo que actualmente consideramos “la música” como fenómeno globalizado. Los indígenas nunca tuvieron acceso a este tipo de instrumentos, por razones sociales (eran instrumentos costosos, que sólo llegaban a las mansiones acomodadas), y además eran bastante opuesto a lo que necesitaban en cuanto a movimiento, libertad, facilidad y capacidad de sumarse. Sin embargo, su importancia globalizada es tal, que paulatinamente su uso se va masificando, sobre todo en sus versiones posteriores de teclados electrónicos, incorporándose a los nuevos lenguajes de los músicos mestizos, cuestión que queda fuera de la materia de este libro.

El único instrumento que responde a la lógica de la cítara de tabla usado por poblaciones amerindia es el *charrango* mapuche. El *charrango* es un instrumento muy simple, compuesto por una tabla rígida que soporta varias cuerdas. Fue introducido como resultado del contacto con los colonizadores en la frontera (Díaz 1997: 39 -46). Es una de las pocas influencias debidas al contacto pacífico con la población criolla: no es un instrumento de guerra, sino de solaz, de entretenimiento. Es posible que se originara a partir del “tamborín de cuerdas” o “tambor de Bearn”, especie de cítara percutida europea para acompañamiento rítmico, o de algún tipo de cítara africana. Pero sin duda es una adaptación local, quizá no propiamente Mapuche sino mestiza, campesina, que es donde se le encuentra en los parajes cordilleranos de Chile Central (Lavín 1955: 11) y de Colchagua hasta Valdivia (Henríquez 1973: 64). Su influencia entre los mapuches es escasa. Gonzáles (1982: 12) describe una tabla de 160 x 32 cm., con una, dos o tres cuerdas de alambre delgado fijas por clavos en ambos extremos. Para levantar las cuerdas y darles tensión, se colocan debajo dos botellas las que se acercan lo más posible a los clavos. Se tañe mediante una manopla hecha con alambre enrollado sobre la que se practica un entorchado que cubre la mitad de la circunferencia. Se coge esta manopla con la mano derecha dejando el entorchado sobre los nudillos y se roza rítmicamente sobre las cuerdas. La mano izquierda sirve para apagar el sonido. La afinación de las cuerdas es puramente casual, no interesa su tono ni su armonía, sino su ritmo. Es descrito someramente por Vega (1946: 149, 150), Lavín (1955: 11) y Díaz (1997: 39), quien agrega que se usa alambre de enfardar y botellas de “Orange Crush”. Se utiliza para acompañar toques de *trutruka*

(Vega 1946: 150, E. González al autor). Del uso de la manopla no conozco antecedentes en otros instrumentos.

Existen algunas variantes; el “charrango de poste”, cuyo soporte es el poste central que sujeta el techo de la *ruka* (choza) mapuche. Isamitt (1938: 310-311) la observó en una *ruka* cerca del río Quepe (reducción Nechifkue). En el poste central de la *ruka* corrían dos alambres de 70 cm verticales a 2 cm uno de otro, que colgaban de dos clavos, y estaban separados del poste por dos piedras aplanadas y con otras dos piedras atadas al extremo para tensarlas. Una niña la tocaba con una manilla de alambre enrollado, pasando rítmicamente sobre las cuerdas, y a veces la otra mano detenía la vibración. Las cuerdas estaban afinadas en mi y en fa (es decir, se producía una disonancia). Tocó varios ritmos, y aparecieron varios niños a escuchar y a bailar. Termina diciendo que no es muy común, los indios se refieren a él de un modo un poco despectivo, y no lo consideran un instrumento propio. La machi Quinturrai (1986) me describió el *charrango* en el poste de la casa en el campo de su abuela, con dos a cuatro alambres, con dos palitos o una botella como puente, de un metro de alto. Estaba pegado a la pared, no se sacaba, “*el que quería le daba su toque, para entretenerse*”, y agregó que no es indígena, es *huaso* (campesino). Vega (1946: 150) dice que don Miguel Anabalón le mencionó uno de 2 o 3 cuerdas en una tabla, que usan los criollos (es decir, no los indígenas) para acompañar canciones con armónica de boca o flauta transversa.

Otra variante, más extraña, es el *charrango de árbol* que consiste en una cuerda que se coloca tensa entre dos árboles, y que produce una vibración especial al tomarla y soltarla, que sólo lo menciona Plath (1955: 107).

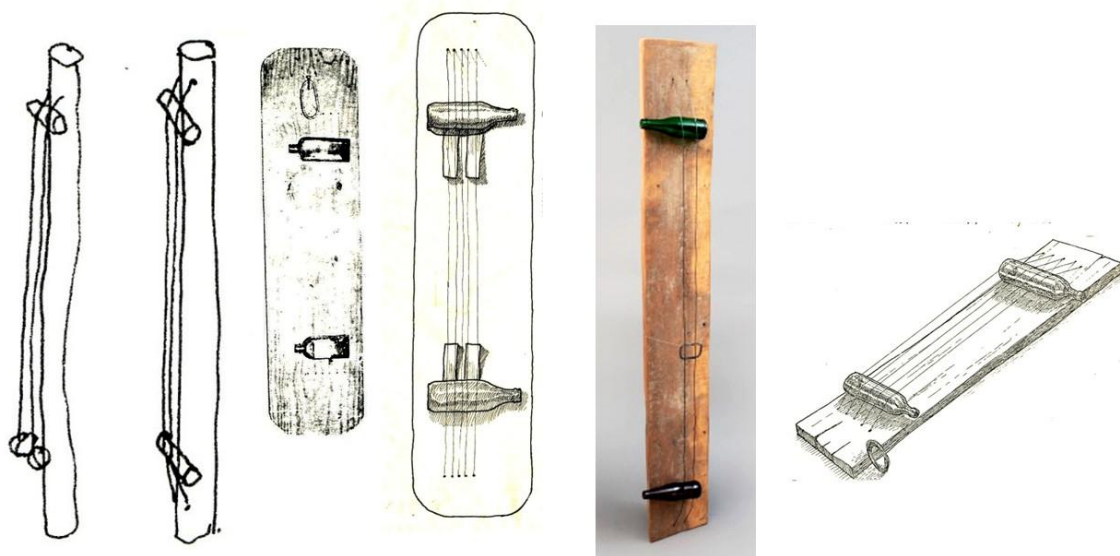


FIG 1956

CHARRANGO, MAPUCHE

- 1.- *charrango* en poste central de la *ruka*, apunte basado en Isamitt (1938: 310-311)
- 2.- *charrango* de poste, apunte basado en descripciones de varios autores.
- 3.- tabla 100 cm encordado alambre muy delgado. Se rasguea con manopla de alambre enrollado (Henríquez 1973: 64)
- 4.- *charrango* (dibujo del autor).
- 5.- *charrango* Región Metropolitana, Chile (Museo de Linares).
- 6.- *charrango* (dibujo del autor).

Destaca la falta de afinación del *charrango*; no importa la altura del sonido de sus cuerdas, es solo un instrumento rítmico. Para los cánones occidentales, es un instrumento sumamente primitivo, que no comparte ningún atributo asociado a los cordófonos europeos: no tiene cómo afinar sus cuerdas, carece de caja de resonancia, carece de una manufactura artesanal, de un sistema de tañido en que intervenga la habilidad manual. Entre los campesinos mestizos de la región *charranguero* es sinónimo de rasguear mal o de falta de conocimientos; el que no sabe tocar, toca mal afinado, no saber afinar o el que ocupa una guitarra en otra afinación. Significa también rasgueo rítmico, sin afinación o en otro tono, o tañida sin posturas, sin relación con el canto, pero bien tocados rítmicamente. El estilo de guitarra *charrangeada* es también empleado por excelentes músicos, con muy buena afinación vocal, lo que demuestra que es una elección estilística. Se usa *charranguero* también como genérico para todo tipo de rasgueos (Sauvalle 2004; Díaz 1997: 39 -46). Díaz Gainza (1977: 173, nota 129) nos dice que las voces *changarra*, *charranga*, *changango*, etc. equivalen a guitarra en castellano. El nombre está emparentado con el *charango* usado en el altiplano de Bolivia y Perú, y con sus antecedentes españoles *charanga* o *charranga* que significan guitarra y banda musical entre otras acepciones.



FIG 1957
CHARRANGO, MAPUCHE
Ernesto González 1981

Guinnard dice que los araucanos de la pampa argentina para los bailes hacían “guitarras” sobre huesos de omóplato de caballo, con cuerdas de crin de diferente grosor (Erice 1960: 144). No existe más información acerca de este extraño instrumento.