

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

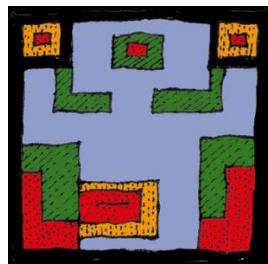
UNA RECOPILACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

QUINTA PARTE
CASCABEL E IDIOFONOS RASPADOS,
PULSADOS, PUNTEADOS Y FROTADOS



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2021

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

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

QUINTA PARTE CASCABEL E IDIOFONOS RASPADOS, PULSADOS, PUNTEADOS Y FROTADOS



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2021

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente

Este es un documento en proceso.

Se agradecen comentarios, aportes y correcciones.



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

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN	1
I IDIOFONOS	3
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5
PALOS ENTRECHOCADOS	8
PLACAS ENTRECHOCADAS	10
VASOS ENTRECHOCADOS	12
PLATILLOS	13
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14
A- PALO PERCUTIDO	15
TRIANGULO	15
PALO DE DANZA	16
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17
B- PLACA PERCUTIDA	18
HACHA SONORA	21
TABLA PATEADA	23
PLACAS PERCUTIDAS	24
C- TUBO PERCUTIDO	25
BASTON DE RITMO	25
TAMBOR DE HENDIDURA	29

SEGUNDA PARTE

D- VASO PERCUTIDO	35
CAMPANA ASENTADA	36
CAMPANA PERCUTIDA	37
PLATILLO PERCUTIDO	41
CAMPANA CON BADAJO	42
CAMPANA CON UN BADAJO	42
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48
DE MADERA – CANCAGUA	49
DE METAL – TANTAN	56
E- CAJA PERCUTIDA	63

TERCERA PARTE

IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA	68
PEZUÑAS	69
CARACOLES	70
SEMILLAS	71
PICOS DE TUCAN	75
PALITOS	76
SONAJEROS METALICOS	77
PLACAS	77
VASO ABIERTO	78
CONO ENROLLADDO	79
CONO SOLDADO	80
CONO TRUNCADO	71
CONO FUNDIDO	82
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87

CUARTA PARTE	
CAPITULO IV LA MARAKA	92
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92
A- SEMILLAS	96
B- CALABAZA	97
C- CERAMICA	113
D- METAL	119
E- OTROS MATERIALES	122
F- CON OBSTACULOS INTERNOS	127
QUINTA PARTE	
INTRODUCCION	129
CAPITULO V CASCABEL	130
NUEZ	131
METAL	132
MADERA	150
CAPITULO IV IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS Y FROTADOOS	151
RASPADOS	151
PUNTEADO	156
FROTADO	159
DE SEPARACION	160

QUINTA PARTE

CASCABEL E IDIOFONOS RASPADOS, PULSADOS, PUNTEADOS Y FROTADOS

INTRODUCCION

Esta parte está dedicada principalmente al cascabel y a aquellos idiófonos que son ejecutados por métodos distintos al sacudimiento, que incluye los idiófonos raspados, pulsados, punteados y frotados, todos los cuales son poco frecuentes en la organología vernácula sudamericana. El grupo de idiófonos soplados no está presente.

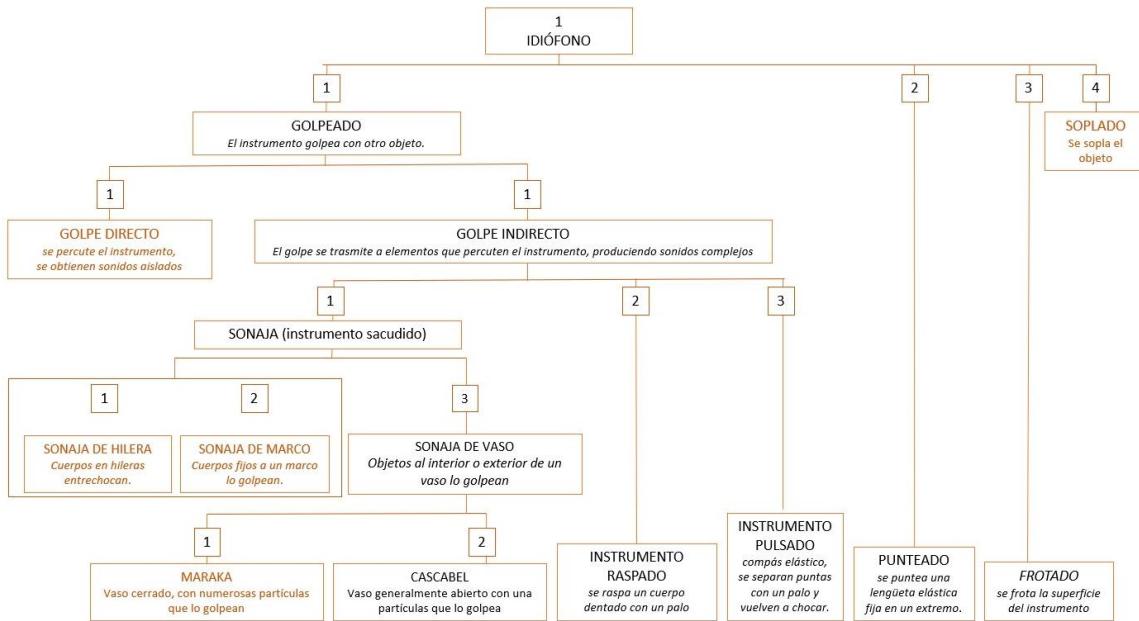


FIG 113 ESQUEMA DE LOS IDIOFONOS COMPRENDIDOS EN LA QUINTA PARTE.

Los números corresponden a los del sistema SH.

CAPÍTULO V

CASCABEL

El cascabel es un vaso, generalmente una esfera con una abertura en la base, y una partícula que entrechoca en su interior. Tal como vimos al describir las sonajas de vaso, el diseño se asemeja a la maraka, pero el resultado sonoro tiende a ser muy distinto; mientras la maraka tiende a ritmos muy precisos, pero con nubes de sonidos, el cascabel tiende a sonidos nítidos, pero no a ritmos precisos. Es habitual que se use de a varios cascabeles, para provocar nubes sonoras desordenadas, creando microambientes sonoros. Por cierto, hay muchas excepciones en ambos casos, y tal como expliqué, la división a veces es muy arbitraria. Esta diferencia hace que el cascabel no esté tan íntimamente ligado a las funciones del chamán como lo está la maraka. Sin embargo en la colonia los chamanes de Huamachuco (“hechiceros” lo llama la crónica de los agustinos) usaban unas redecillas llenas de cascabeles que utilizaban para “llamar al demonio” (Jimenez B. 1951: 7). El *machi* (chamán) mapuche lo usa también, generalmente para acompañar el *kultrún* (timbal).

La subdivisión de este grupo la he hecho en tres materiales, nuez, metal y madera. Todos los ejemplares de cerámica los consideré como maraka, por las razones ya explicadas. Los de madera son muy escasos, los de nuez son todos muy semejantes, en cambio los de metal presentan muchas soluciones de diseño diferentes, que he agrupado de acuerdo a su técnica de manufactura y su forma.

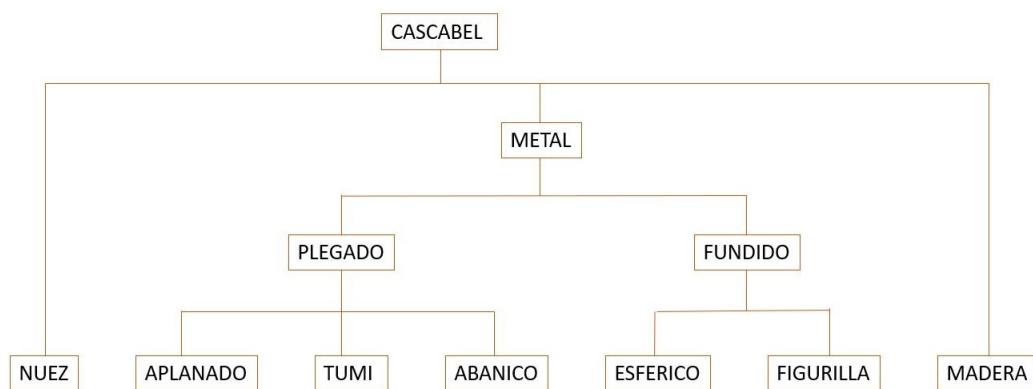


FIG 114. CASCABEL, TIPOLOGÍAS
En la parte inferior, las categorías usadas en este capítulo.

NUEZ

El CASCABEL DE NUEZ es hecho con el fruto de *junglans australis*, el cual es perforado en su base, donde se le introduce una piedrita. Los ejemplares arqueológicos son abundantes en Atacama (Chiu chiu, Caspana, hasta Caldera; Iribarren 1969: 92; Latcham 1938: 325), y en Humahuaca (La Paya, Tilcara, Casabindo, El Churcal, 1150-1350 dc; Ambrosetti 1907: 148; Aretz 1946; Raffino 1984). En La Paya se encontró una tumba en que varios de ellos estaban unidos como collar, al lado de un pequeño tambor cilíndrico de madera (Ambrosetti 1907: 148). En la actualidad han sido descritos respecto a los pausernas, tupinambá y waiwai, en zonas muy alejadas entre sí (Izikowitz 1935: 74)

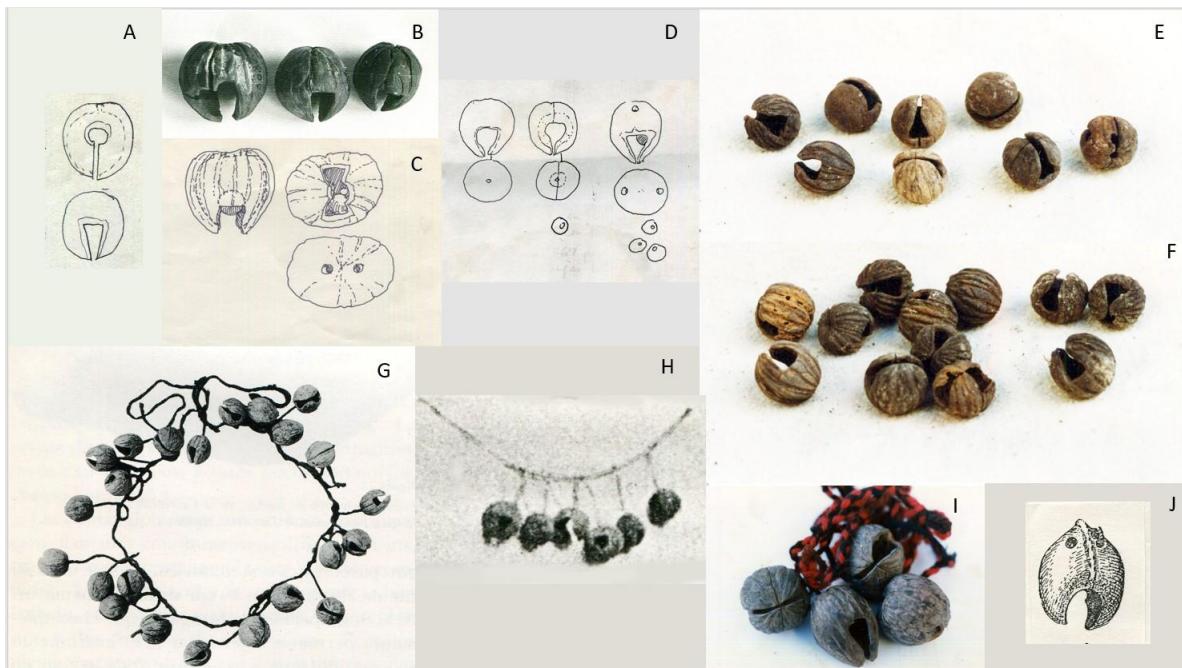


FIG 115. CASCABEL DE NUEZ

A a I arqueológicos.

- A- Dos formas de hacer la perforación basal.
- B- Caspana, 27mm (MNHN:23882 a 23884).
- C- Chiu chiu (MALS:11169).
- D- Noroeste Argentino (MEBA:431660, 37276, 431659).
- E- Pukara Tilcara (MEBA:4372).
- F- Pukara Tilcara, casa 70 (MEBA:4749).
- G- NOA (Vignati y Vignati 1982; MEBA).
- H- La Paya, Tumba 72 CXIV (Ambrossetti 1907: 268).
- I- NOA, promedio 25mm (MEBA).
- J- pausernas, Rio Guaporé (Izkowitz 1935: 77).

METAL

El CASCABEL METÁLICO permite un diseño sonoro muy efectivo, ya que el vaso responde de un modo semejante a una campana, pero en tamaños pequeños, donde el badajo es inefectivo. Es muy abundante en los Andes en tiempos prehispánicos, desde Perú hacia el norte. La manufactura define varios diseños con propiedades sonoras diferentes.

El diseño de METAL PLEGADO consiste en una lámina que se pliega sobre si misma, dándole una forma cóncava a ambas mitades para alojar el elemento que percute. Izikowitz (1935: 72) muestra un diseño básico, que yo no he visto.

Dentro de este grupo, el diseño más básico consiste una forma de disco aplanado. Se presenta en grandes cascabeles Moche (100ac-500dc), con figuras en relieve; su eficiencia sonora es limitada, porque la piedrecilla interior posee una capacidad de movimiento restringida. Además, las dos paredes sueltas sólo emiten el sonido del golpe seco, porque al carecer de rigidez no siguen sonando. El resultado es un sonido de metal golpeado, bastante seco, duro y bastante intenso. En la pirámide Moche Huaca de la Luna (300-400dc) se encontraron varios ejemplares



FIG 116. CASCABEL DE METAL PLEGADO

A- hipótesis de la manufactura de los ejemplares de Huaca de la Luna; laminado, marcado, corte, repujado y tres maneras de producir la concavidad (Fraresso 2008: 460).

B- producción de la forma de “thevetia” según Izikowitz (1935: 72).

C- Pachacamac, cobre (Schmidt 1929: 386).

D- nueve ejemplares de cobre de la tumba 29 en la Huaca de la Luna (Fraresso 2008: 458).

E- cuatro ejemplares de la tumba 27, Huaca de la Luna (Fraresso 2008: 457).

F- Moche-Vicus, se muestran las dos mitades abiertas a la derecha (MCHAP).

G- seis ejemplares del ML.

Para producir sonidos más estables y ricos armónicamente, se generan cascabeles mas esféricos, en que el movimiento de la piedrecilla aumenta y la rigidez de las paredes también aumenta. En general son de pequeño tamaño. Son muy frecuentes en Perú y Ecuador. Los ejemplares Vicús que muestra Bolaños (2007) reflejan la idea de armar series de mayor a menor, con diferentes sonidos, idea que vimos presente en la sonaja de placa. Muchos ejemplares muestran una figura que recuerda la forma de un caracol, pero en la estructura de un bivalvo. En un ejemplar Moche pude observar que el elemento percutor tenía la forma de un badajo, y estaba envuelto en hilos, como para aminorar la dureza del golpe.

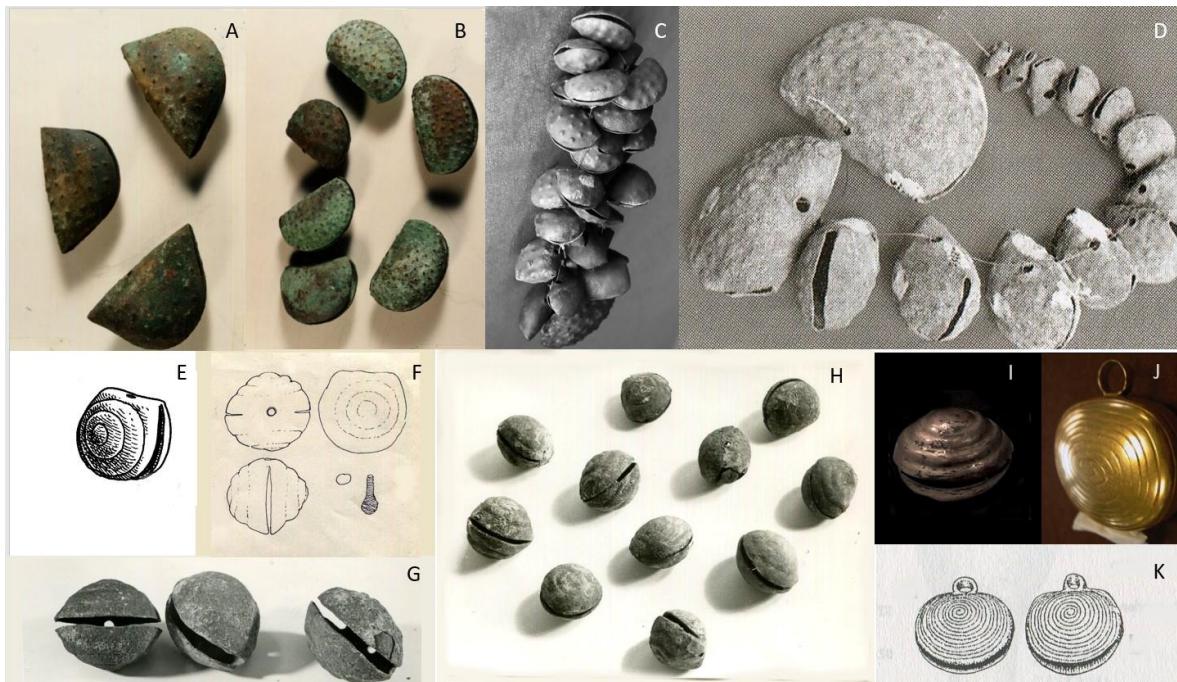


FIG 117. CASCABEL DE METAL PLEGADO

- A, B- (CCC).
- C- Perú (MOROPE).
- D- Vicus, cobre (Bolaños 2007: 63).
- E- Esquema de la forma “caracol”.
- F, H- Moche, con dos formas de elemento percutor, c. 38mm (MCHAP 859 a 869).
- I- Moche (MNAAHP, foto Chalena Vásquez).
- J- Colombia (MOROCOL).
- K- Quimbaya, par (Hickmann 1990: 37).

A partir del mismo principio de construcción se logran formas más elaboradas, en que la cavidad interior es mayor, permitiendo una mayor eficiencia para el elemento percutor, y una mayor rigidez de las paredes, aumentando la resonancia. En Milagro Quevedo (500-1500dc) se fabrican formas lisas, mientras en Vicús (500ac-500dc) y Moche (100ac-500dc) se repiten las figuras de un rostro de buho o de un rostro humano.

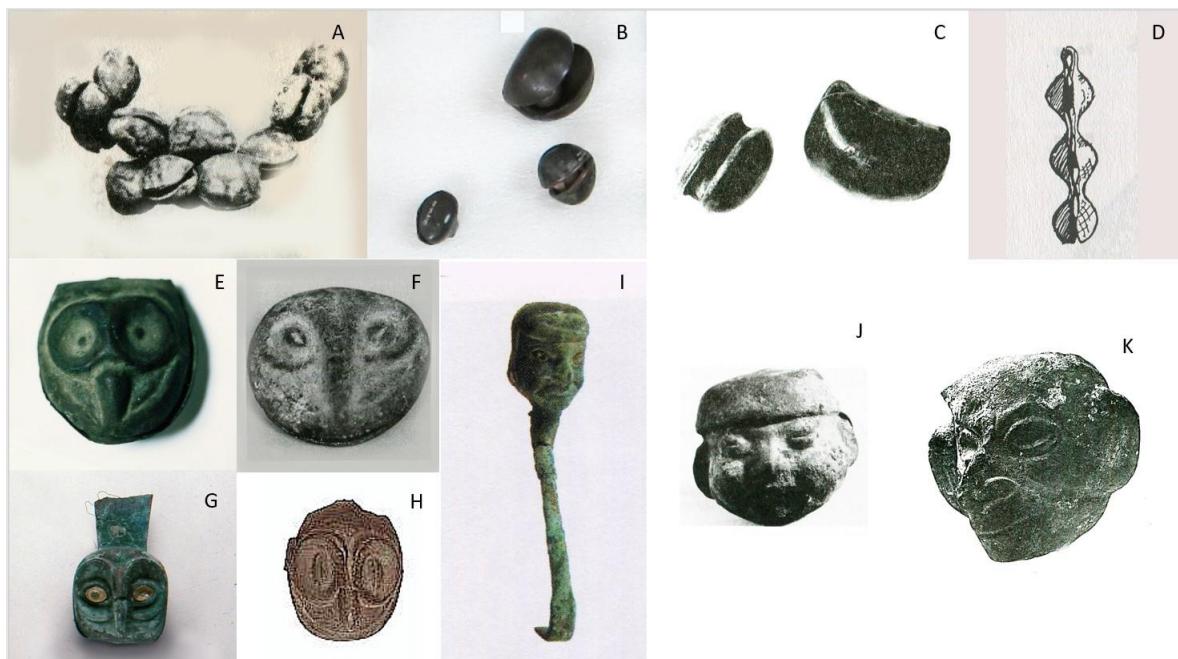


FIG 118. CASCABEL DE METAL PLEGADO.

- A- Milagro Quevedo (Idrovo 1987: 67).
- B- RNM.
- C- Milagro Quevedo (Hickmann 1990: 91).
- D- Milagro Quevedo (Hickmann 1990: 37).
- E- cobre, 35mm (CGDT:306).
- F- vicus (Hickmann 1990: 153).
- G- (MCHAP:1338).
- H- de Tujillo, cobre, 85mm (MQB:71-1964-86-135).
- I- Moche. Espátula de cal-cascabel, tumba de oficinante de la Huaca de la Luna, 166 mm (Fraresso 2008: 455).
- J- Pachacamac (Hickmann 1990: 153).
- K- Vicus o Moche, 55 mm (MCHAP:448).

Una forma de cascabel que se encuentra con frecuencia es el asociado a la forma *tumi* en los Andes Centrales. El *tumi* es un cuchillo, generalmente de carácter ceremonial y es frecuente que estos *tumi*-cascabeles exhiban sólo su forma, sin su funcionalidad. Por eso los incluyo todos aquí, a pesar que algunos pertenecen al rubro de sonajas adosadas a objetos utilitarios, que trato en un capítulo aparte. Lo interesante de esta asociación *tumi*-cascabel, que se da entre Moche (100ac-500dc) y Chimú (1000-1500dc) hasta el período Inca (1200-1550dc), y que la volveremos a encontrar en múltiples versiones, es que permite asociar el acto de cortar (probablemente un cortar ritual, como el sacrificio) con el sonido metálico, reservado a las autoridades y lo sagrado. Los ejemplares que pudieron cumplir la función de *tumi* son hechos mediante fundido.

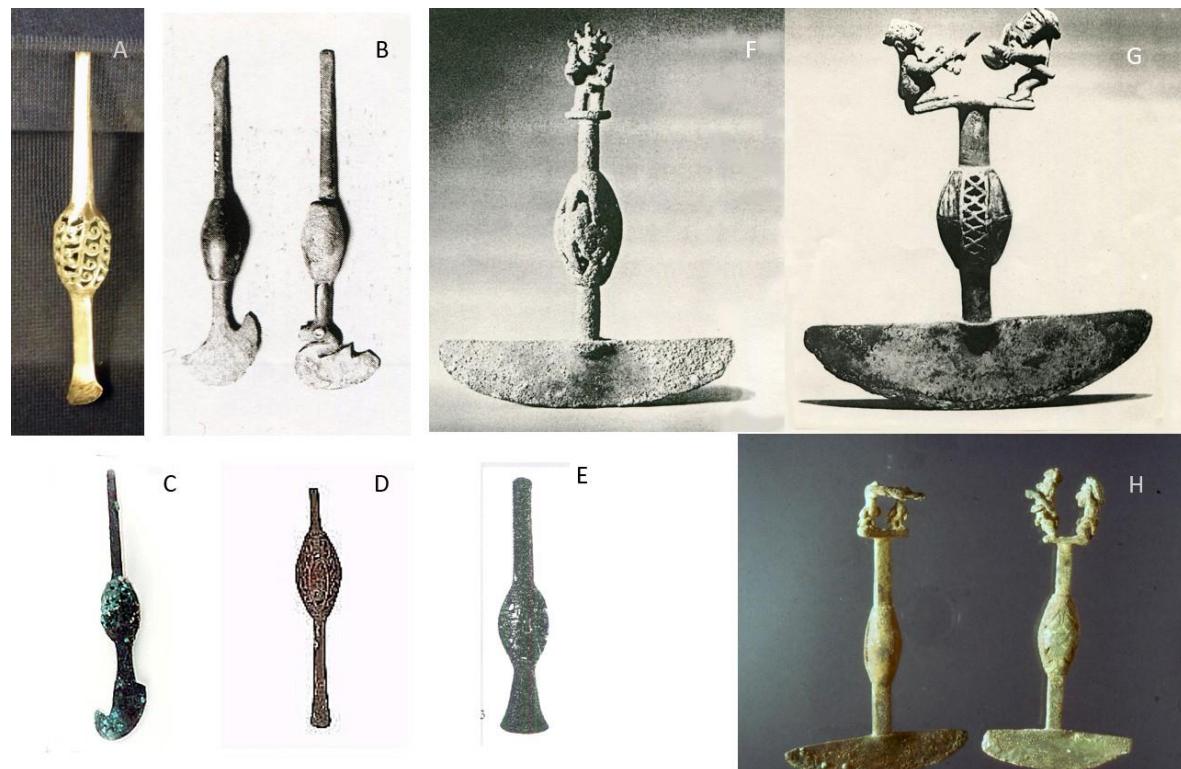


FIG 119. *TUMI-CASCABEL*.

A- Perú (MOROPE).

B- Moche, cobre (Bolaños 2007: 91).

C- (MCHAP:3119).

D- Chimú, Dto. Lambayeque, 139 mm (MMQB:71-1887-115202).

E- Chimú-Inca, Utcubamba, 117 mm (MHP 1988: 460).

F- Chimú-Inca, probablemente costa norte de Perú, 1400-1532dc, bronce, 135 mm (Parson 1980).

G- Inca, costa norte de Peru 1470-1532, cobre con incrustaciones de concha *spondylus*, 190 mm (Lapinder 1976).

Esta forma de *tumi-cascabel* alcanzó gran tamaño en Moche, transformándose en un importante símbolo de autoridad llevado a la cintura. Muelle (1936) bautizó *chalchalcha* este cascabel, utilizando una denominación extendida en Perú. El gran tamaño de algunos ejemplares, la fina manufactura, el uso de oro o de dorado, aluden a su importancia, lo que viene a reforzar la idea que el sonido metálico se reserva para personajes que lo merecen.

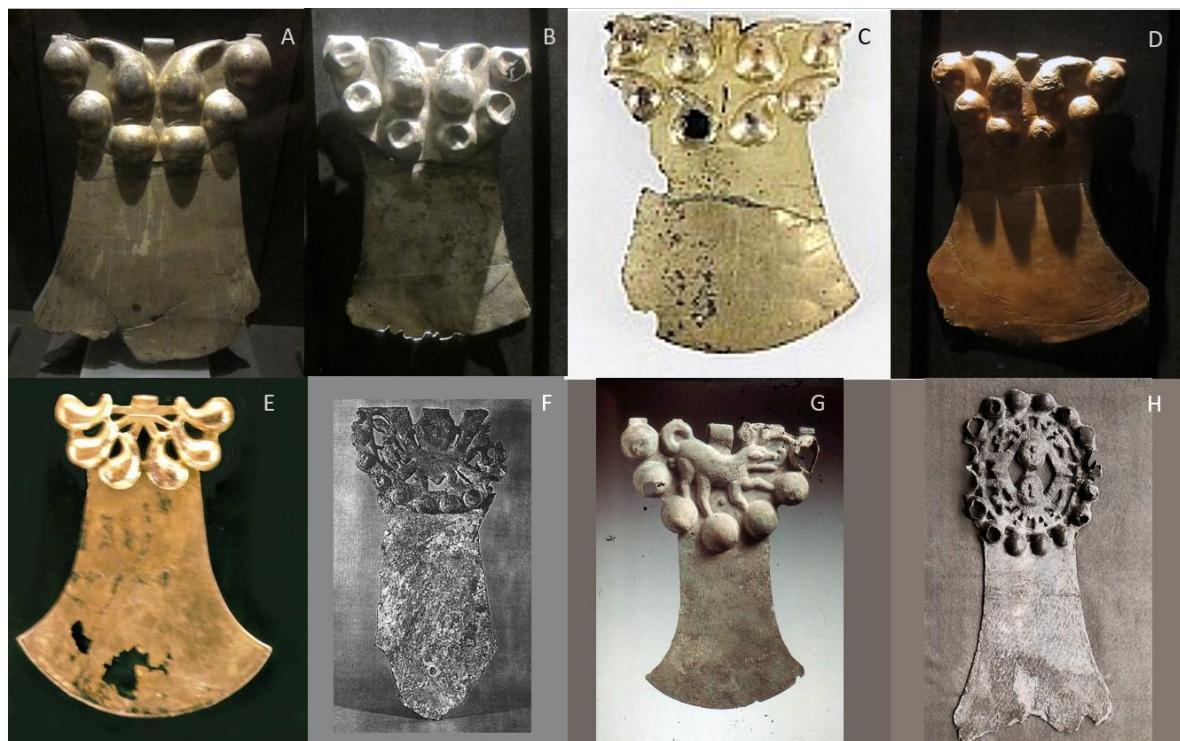


FIG 120. *CHALCHALCHA*

- A- moche (ML:100790).
- B- Moche, cobre plateado, 271mm (ML:100793).
- C- Moche, cobre dorado 173 mm (ML:100792).
- D- Moche, cobre 265 mm (ML:100791).
- E- (MOROPE).
- F- Moche IV, del Valle Vicus (Larco Hoyle 1966).
- G- Vicus-Moche (MCHAP:329).
- H- (CJS).
- I- Moche, cobre (Bolaños 2007: 80).

Numerosa iconografía Moche nos muestra el uso de la *chalchalcha* colgada al cinto, aislada o en grupos. Los personajes aparecen danzando o guerreando. Algunas pinturas muestran los atuendos del poder, entre los cuales está la *chalchalcha*.

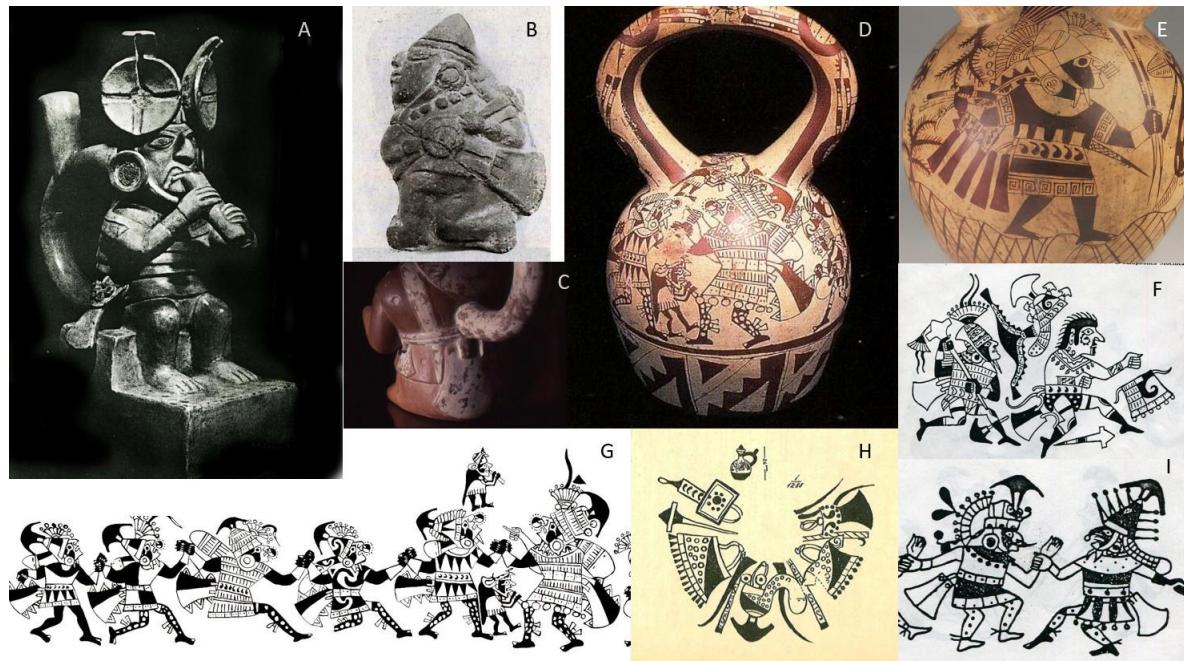


FIG 121. ICONOGRAFIA MOCHE DEL USO DE LA CHALCHALCHA.

A- (Bolaños 1981).

B- silbato de cerámica (Bolaños 2007: 80).

C- (MCHAP:1146).

D- (Donnan 1999:236).

E- (MCHAP).

F, G, H, I Moche, pintura sobre cerámica (Bellenger 1980: 118, Donnan 1999:236, Muelle 1936: 67, Bellenger 1980 119).

El diseño del sector superior de la *chalchalcha* (que corresponde al cascabel) contiene la iconografía, hecha mediante repujado, mientras el sector del *tumi* permanece liso. El diseño iconográfico se repite siguiendo patrones que sugieren símbolos heráldicos, del tipo que señala linajes o pertenencia a cierto grupo social. De este modo se explica la repetición de una misma iconografía en varios *tumi*-sonajas, en varios cascabel “en abanico” (fig. 122), que vienen a reproducir el sector superior (cascabel) de la *chalchalcha*. El mismo diseño aparece en representaciones de personajes humanos y no-humanos que llevan la *chalchalcha* al cinto o a modo de collar, en el pecho, y en una maraka de cerámica Chimú que reproduce la forma de la *chalchalcha*.

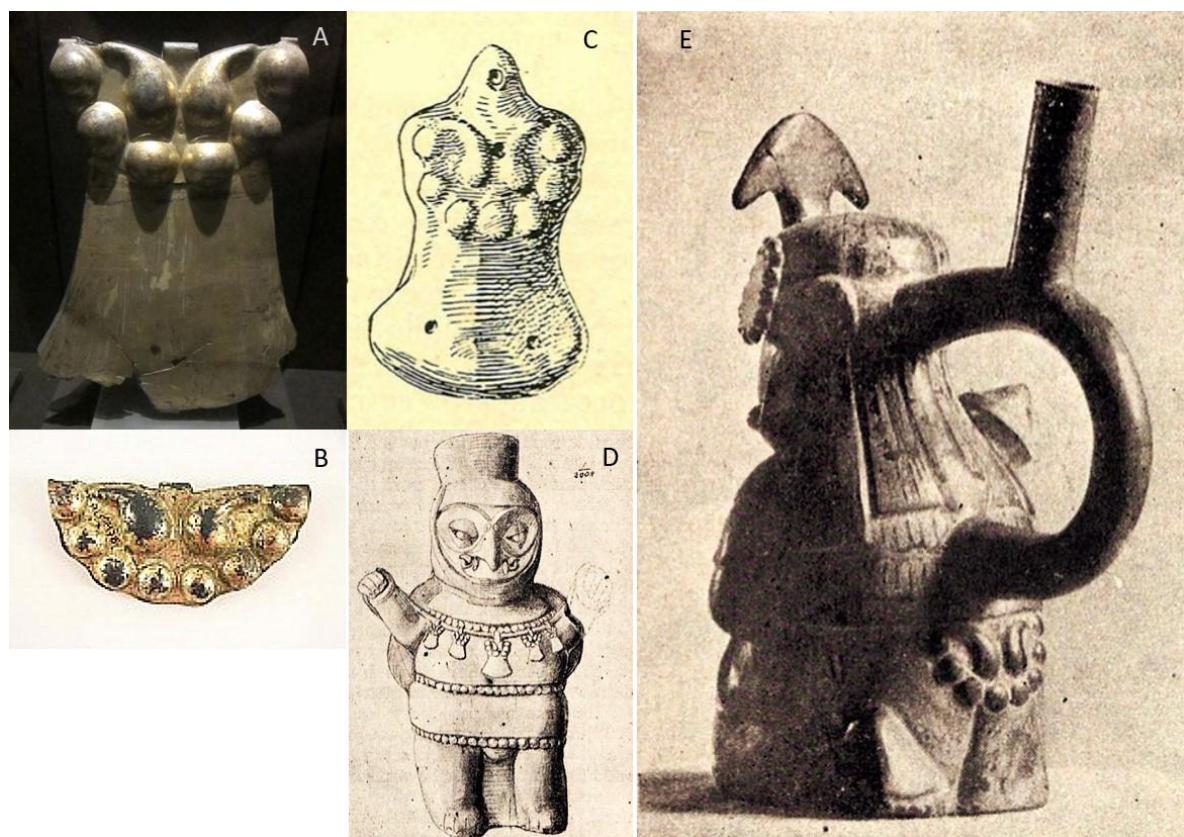


FIG 122 REPTICION DE UN MISMO MOTIVO ICONOGRAFICO
 A- *chalchalcha* moche (ver FIG 121 A).
 B- cascabel “en abanico” (ver FIG 123 G).
 C- maraka de cerámica Chimú que representa una *chalchalcha* con el mismo diseño iconográfico (Muelle 1936: 83, MNAAHP:1-4255).
 D- personaje-buho con un collas de pequeñas *chalchalchas* con el mismo diseño (Muelle 1936: 80 fig4c).
 E- guerrero Moche con una maza, y una *chalchalcha* de similar diseño colgando a la espalda. (Muelle 1936: 78 fig3a).

Esta misma forma de *tumi*-cascabel adquiere otras formas, en que la figura del *tumi* se va estilizando hasta desaparecer, transformada en un mango cilíndrico como la de una maraka. Aparece también una versión en que el cascabel posee tres cavidades independientes, que debieron aumentar la intensidad sonora y añadir complejidad a sus posibilidades ritmicas (fig 122 B y C).

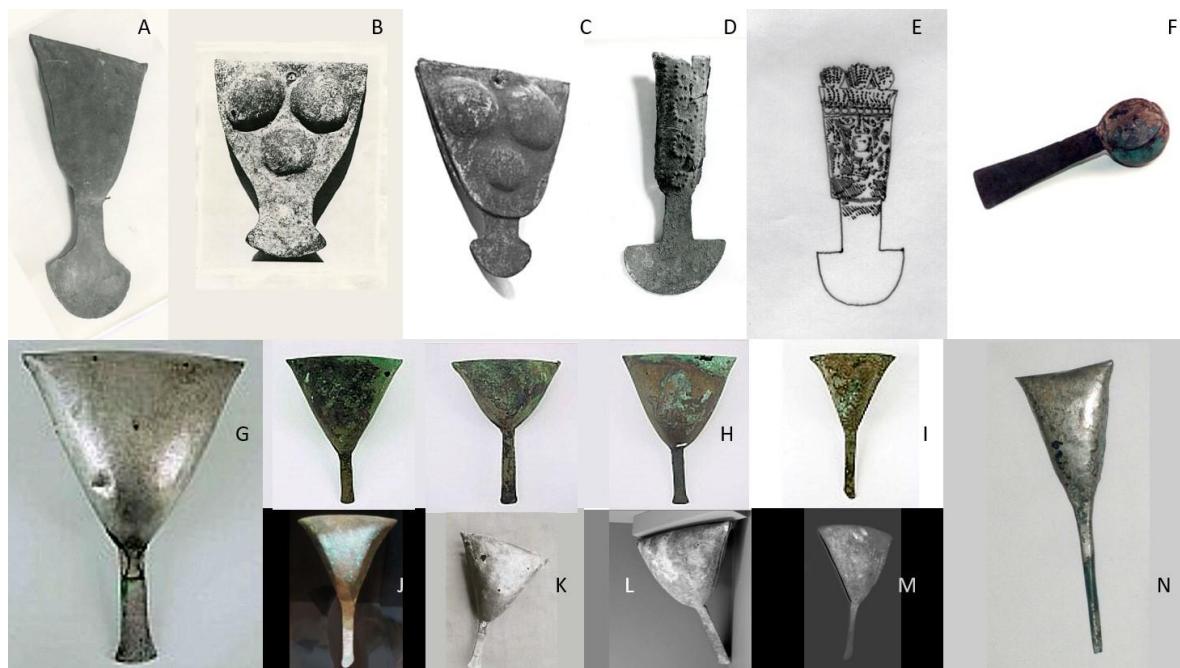


FIG 123. CHALCHALCHA ESTILIZADA

- A- Vicus, 363 mm (MCHAP:372).
- B- Moche V (100-700dc), 300 mm (Lapinder 1968).
- C- Moche (MCHAP:176).
- D- Vicus, cobre, 245mm (MCHAP:445).
- E- Chimu, oro y turquesas, 355 mm (MOROPE:V18-N2444).
- F- (MCHAP:3118).
- G- Moche (ML:100796).
- H- Moche (ML; 100797; 100690; 100691).
- I- (MQB).
- J- n/i.
- K- Moche, cobre (Bolaños 2007: 80).
- L- (ML). M- (CCC).
- N- Huari, Pativilca, miniatura, forma parte del “niño músico” (MCHAP:1129).

Otra forma recurrente en el cascabel de metal plegado Moche es la que denomino “en abanico” porque su forma se abre de ese modo. Corresponde a la parte superior de la chalchalcha, es decir, solo al cascabel, sin el *tumi*.

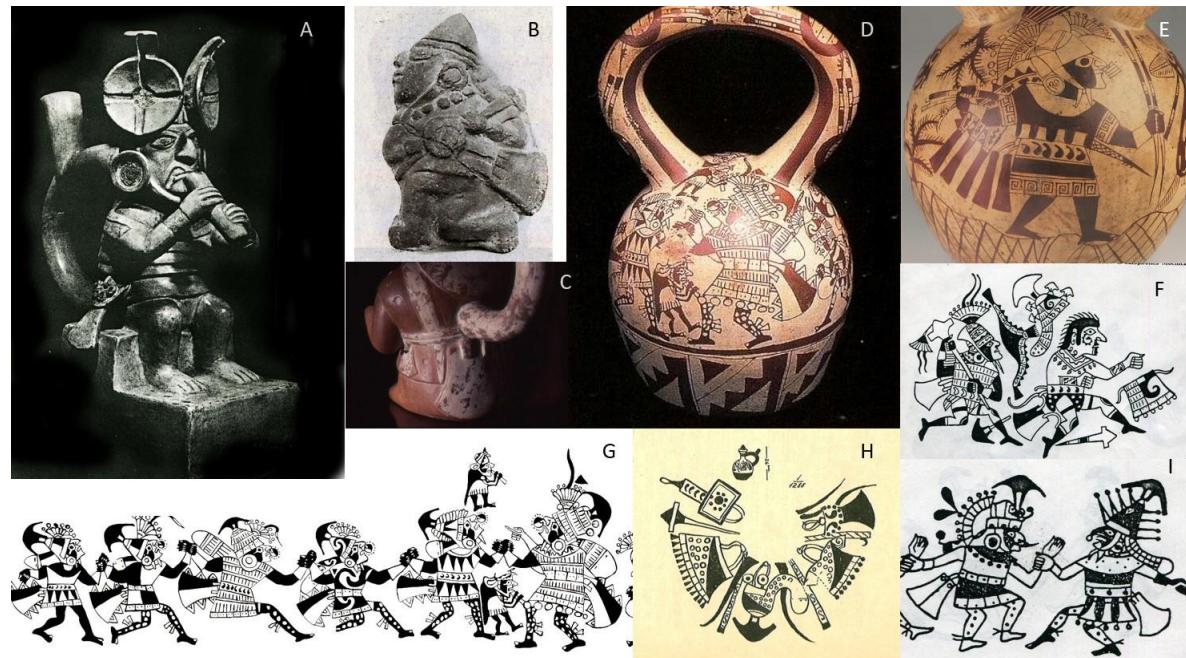


FIG 124. CASCABEL “EN ABANICO”

- A- Moche (Hickmann 1990: 43).
- B- (MBCRP).
- C,D – (MOROPE).
- E-Moche cobre (MQB:71-1966-141-189).
- F- (ML).
- G, H- Moche, par de cobre dorado 50 y 49 mm (ML:101478, 101479).
- I- Vicus, cobre dorado (Bolañoos 1981).
- J- Chimú, Chanchan, cobre (Ubeholde Doering 1966).
- K- (MAL).
- L, M, N- (CCC).

Los cascabeles de METAL FUNDIDO permiten, por una parte, elaborar formas más complejas, y por otra parte, el proceso genera paredes mas gruesas y cuerpos más rígidos, con bocas más pequeñas, todo lo cual aumenta la eficiencia sonora (intensidad y latencia). Las formas simples son semiesféricas, semejantes a las obtenidas por plegado, pero con una forma más globular, una apertura menor, y paredes más gruesas. El diseño más sencillo contempla agujeros para suspensión en la parte superior. Algunos son de gran tamaño (72 mm) y de paredes gruesas, probablemente actuando acústicamente más como una campana que como un cascabel, pero conservando la forma y la manufactura de este último. En el Área Intermedia encontramos una elegante forma de pera y también formas más horizontales, con el elemento percutor formado por una pequeña lámina enrollada.

En general estos cascabeles se conocen como objetos aislados, pero su función es colgar de un objeto que se mueve, ya sea un traje, un ornamento o un objeto. Probablemente todos los cascabeles pertenezcan a la categoría de “sonajeros adosados”, que veremos en un capítulo posterior, pero la gran cantidad de ejemplares aislados, en que ignoramos su soporte o su uso colectivo me obliga a tratarlos como un diseño individual.

Hoy en día se fabrican de forma industrial en grandes cantidades para los bailes. Los hay de distintos materiales y fabricaciones (fundido, plegado) y con distintas formas; algunos de ellos toman la forma simple, con dos agujeros de suspensión. Al describir el proceso artesanal de confección, Castilla Parra (2017) describe la importancia que tiene para el sonido cada tipo de material, la uniformidad del grosor de las paredes, el volumen de la cámara de resonancia, y la longitud del corte, pudiendo afinar la altura con cortes más o menos largos.

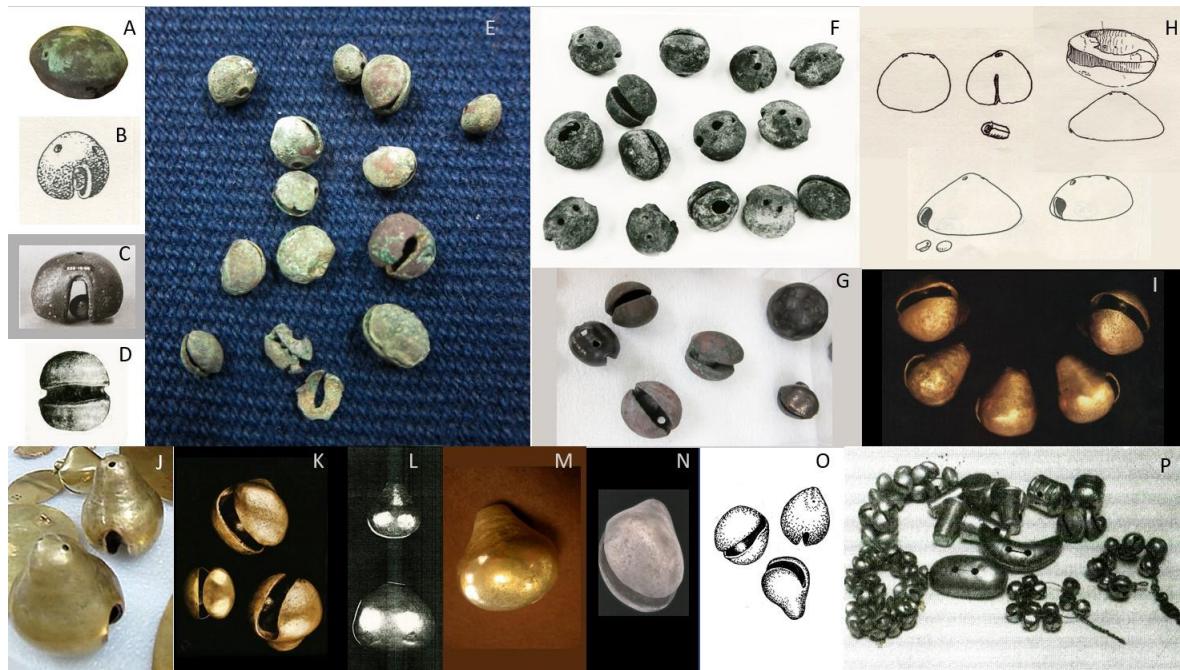


FIG 125. CASCABEL DE METAL FUNDIDO

- A- Copiapo (MURA).
- B- Ecuador, cobre (Izikowitz 1935: 81).
- C- Milagro Quevedo (Bolaños 2007: 66).
- D- Milagro Quevedo, cobre, de gran tamaño: 72mm (Idrovo 1987: 68).
- E- conjunto sin contexto (CCF).
- F- conjunto sin contexto (CSP).
- G- conjunto sin contexto (RMC).
- H- cuatro ejemplares, Ecuador, de 24 y 33mm, elemento percutor de lámina enrollada (CSP).
- I- cinco ejemplares, Negativo del Carchi, oro, 51mm (Quinatoa y Fresco 1997: 749).
- J- dos ejemplares de gran tamaño, oro, Ecuador (RMC).
- K- tres ejemplos Capulí, oro y cobre, 69-80-30mm (Quinatoa 2010: 42).
- L, M- tres ejemplos, Colombia (MOROCOL).
- N- Región Nariño, plata, 56mm (MOROCOL).
- O- tres ejemplos Nariño (Hickmann 1990: 37).
- P- conjunto de cascabeles moderno, Bolivia, de hojalata (Cavour 1999: 344).

Otro diseño habitual es el de forma esférica, con argolla superior para suspensión. La argolla permite una vibración más libre del cuerpo del cascabel, y además permite un movimiento más libre, aumentando el timbre e intensidad y sus posibilidades rítmicas. El diseño sonoro obtiene su máxima eficiencia al alcanzar esa forma, y probablemente esto explique la sorprendente similitud entre algunos diseños que aparecen en Lima, Perú (400ac-500dc) y Milagro Quevedo, Ecuador (500-1500dc) con los elaborados en Europa que trajo consigo el español. Esta similitud hace difícil distinguir entre los diseños vernáculo o con influencia española en muchos ejemplares del Área Andina que carecen de contexto. Además en muchos lugares los artesanos locales comenzaron a copiar las técnicas y formas españolas, como ocurrió con los mapuche.

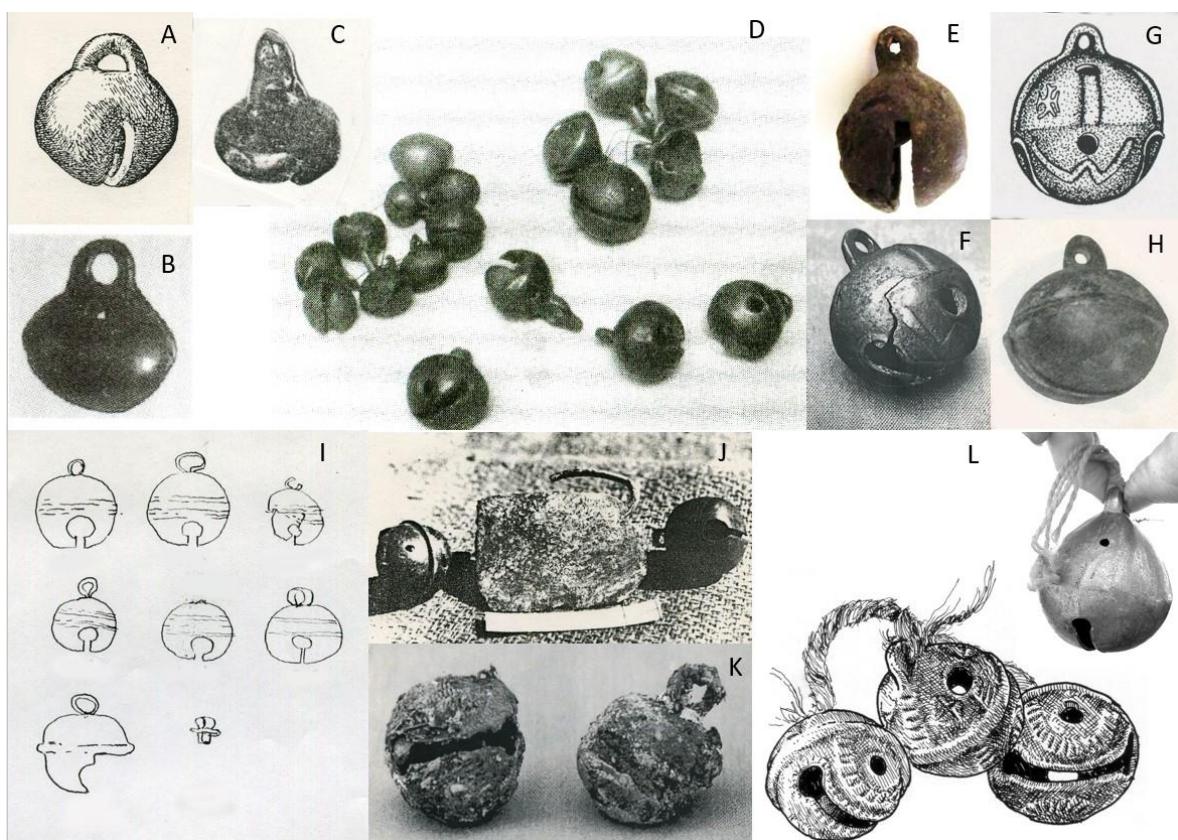


FIG 126. CASCABEL FUNDIDO CON ARGOLLA

- A- Lima (Izikowitz 1935: 79).
- B- Milagro Quevedo, cobre, 44mm (Quinatua et al. 1997: 5).
- C- Chimú-Inca, cobre (Bolañoss 1981).
- D- conjunto de cascabeles de bronce, "encontrados en chulperios (tumba indígena)" (Cavour 1999: 340).
- E- (MHN:4-781).
- F,G - Noroeste Argentina (Gudemos 1998: 25).
- H- europeo, pehuenche araucanizado, 1780-1820 (Bosquet 1997: 852).
- I- siete ejemplares del NOA, aproox. 29mm (MEBA:571 a 556).
- J- dos ejemplares excavados en el Cementerio Las Lajitas, Neuquén (Podestá y Pereda 1979: 124).
- K- dos ejemplares de La Falda, Tilcara, cementerio hispano-indígena, tumba 17, cobre (Gudemos 1998).
- L- kaskawillas mapuche, históricas, una (MSCH arriba), tres (MRA:53 abajo).

Por otro lado, en los ejempolares prehispánicos encontramos formas que varían muchísimo. Algunos diseños agregan formas a la argolla, con iconografías que transforman el cascabel en un instrumento que trasmite sonidos y mensajes visuales.

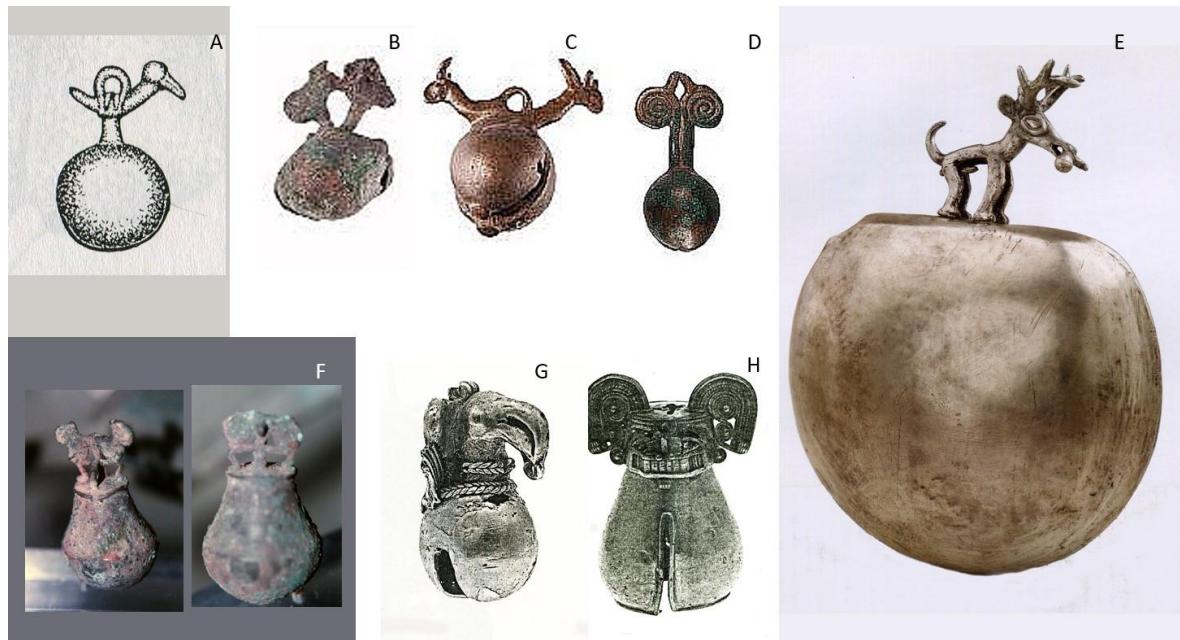


FIG 127. CASCABELES CON ARGOLLA DECORADA

- A- Chimu (Hickmann 1990: 37).
- B- Costa de Perú, cobre, 16mm (MQB:71-1878-2-623).
- C- Bolivia, 37mm (MQB:71-1946-7-450D ¹).
- D- Valle Utcubamba, dto. Amazonas, Peru, arkeologico (MQB:71-1879-118 ²).
- E- Chimu, plata, de gran tamaño: 157mm (Arturi 2006: 124, MNAAHP).
- F- dos ejemplares sin contexto (CCC).
- G- Tairona, 47mm (Reichel-Dolmatoff 1990: 55 -MOROCOL:17362).
- H- Tairona, 55mm (Reichel-Dolmatoff 1990: 57 MOROCOL:28930).

¹ Izikowitz (1935: 79) indica que proviene de Perú.

² Hickmann (1990: 37) dice que proviene de Cuzco.

En el Área Intermedia aparecen variaciones en la forma del cuerpo, con forma de pera, o más cilíndricas u otras variaciones. Algunos muestran la superficie como si estuviera cubierta por un cordon enrollado. Este mismo tratamiento lo encontramos en México prehispánico, lo cual oobedece al contacto comercial entre ambas regiones. Pero este mismo tratamiento aparece en la Irlanda medioeval (Wilson 1898: 548, 594), en forma totalmente independiente, lo cual nos lleva a preguntarnos si tal vez corresponde a una solución organológica común, que descoonoceemos.

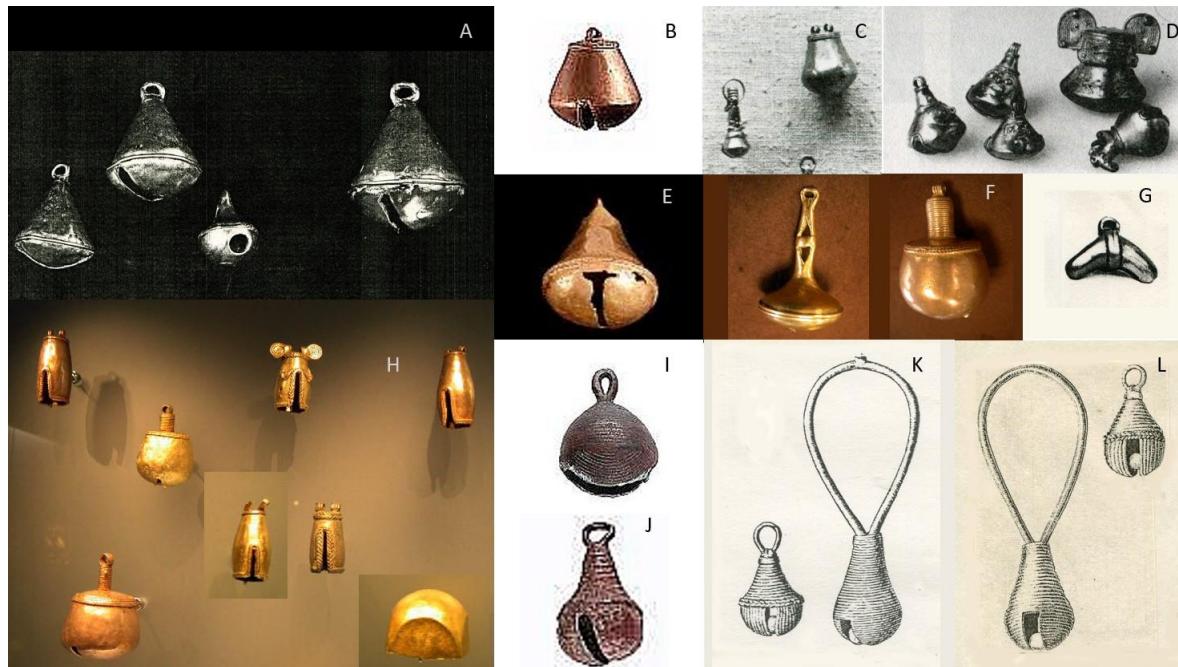


FIG 128. CASCABEL, OTRAS FORMAS DEL CUERPO

Todos prehispánicos

- A- cuatro ejemplares, Colombia (MOROCOL: 421).
- B- Tairona. Oro, 33mm (MQB:71-1977-81-36).
- C, D- siete ejemplares, Colombia (Hickmann 1990: 155).
- E- Muisca, oro, 35mm (MQB:71-1934-68-16D).
- F- dos ejemplares, Colombia (MOROCOL).
- G- Sinú, oro (Basler 1928).
- H- ocho ejemplares, Colombia (MOROCOL).
- I- Sinú, tumbaga, 48mm (MQB:71-1891-57-170).
- J- Sinú, Antioquia, cobre, 56mm (MQB:71-1891-57-169).
- K- dos ejemplares Manizales, Colombia (Izikowitz 1935: 79).
- L- dos ejemplares Colombia (DG 1979: 100).

Otros diseños se concentran en generar formas complejas del cuerpo, transformándolo en una representación de un rostros o de un animal. Las formas de hacen más variadas en el Área Intermedia, probablemente por influencia del Área Mesoamericana, donde el cascabel alcanzó un gran desarrollo a lo largo del tiempo (ver Dujovne, Amengual 1978: 79; Linné 1938; Kelemen 1946; Lothrop et al. 1957; Bushnell 1965; Willey 1966; Dockstader 1967; Bernal 1969).

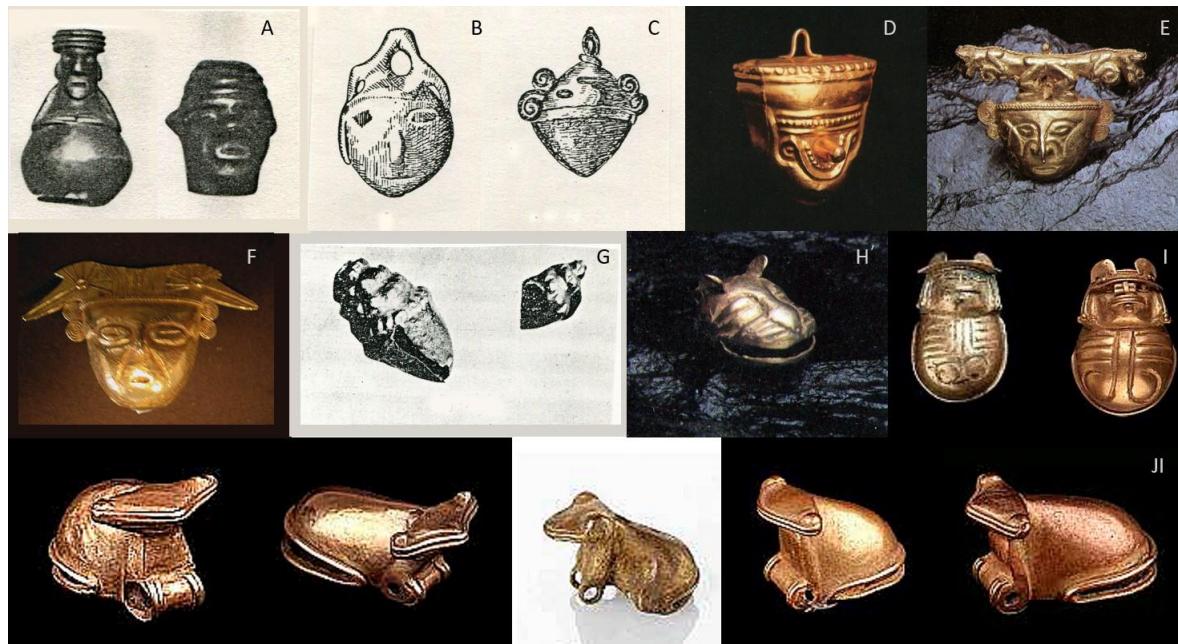


FIG 129. CASCABEL COMO REPRESENTACION ICONICA
Todos prehispánicos.

A a F rostros y personaje.

A- dos ejemplares Tiwanaku, cobre y bronce (Schmidt 1929: 391).

B- Chuquitanta, cobre (Izikowitz 1935: 78).

C- Chiriquí, bronce (Izikowitz 1935: 78).

D- La Tolita (Quinatoa et al. 1997).

E- Llanuras del Caribe, Rio San Jorge, 400-1000dc (Duica 1991).

F- (MOROCOL).

G a J animales.

G- dos cascabeles Cuasmal (Jijon y Camaño 1945: 339).

H- dos cascabeles Tairona, Sierra Nevada (Duica 1991).

I- Tairona, oro, 25 y 37mm (MQB:71-1948-80-20, 71-1948-80-19).

J- cinco cascabeles Tairona, oro, 14mm, 15mm, 15mm, 14mm, 16mm (MQB:71-1948-80-22, 71-1948-80-24, 71-1948-80-27, 71-1948-80-26, 71-1948-80-23).

En Perú, en Chimú (1000-1500dc) y probablemente antes, aparece un diseño que agrega dos pequeñas sonajas cónicas a los costados, que a su vez corresponden a los aretes cuando el cascabel representa un rostro humano. El diseño sonoro no cambia mucho, salvo hacer mas complejo el sonido, pero a un nivel de intensidad muy débil.

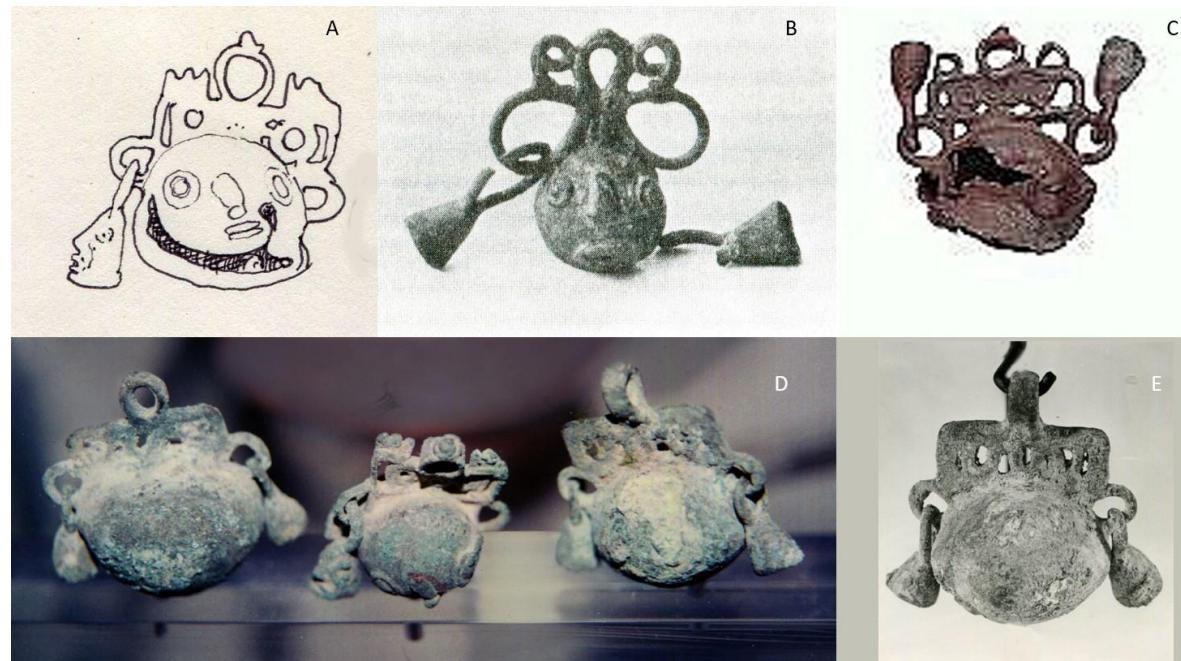


FIG 130. CASCABEL CON DOS SONAJAS LATERALES.

Todos prehispánicos.

A- Perú, 26mm (CJS).

B- (Hickmann 1990: 155).

C- Chimú, Dto. Lambayeque, 30mm (MQB:771-18877-115-206).

D- tres ejemplares sin contexto (CCC).

E- Perú, bronce, 32mm (CJS).

Un diseño sonoro diferente ocurre cuando el cascabel se usa manualmente. Generalmente se usan varios cascabeles en manojo, que pueden ser agitados con la mano. Lo encontramos en los Andes Centrales en Nazca (400ac-500dc), Moche (100ac-500dc) y Chimú (1000-1500dc). La única representación que conozco es una figurilla de oro Chimú que sostiene una trompeta en su mano izquierda y un enorme cascabel en la derecha.

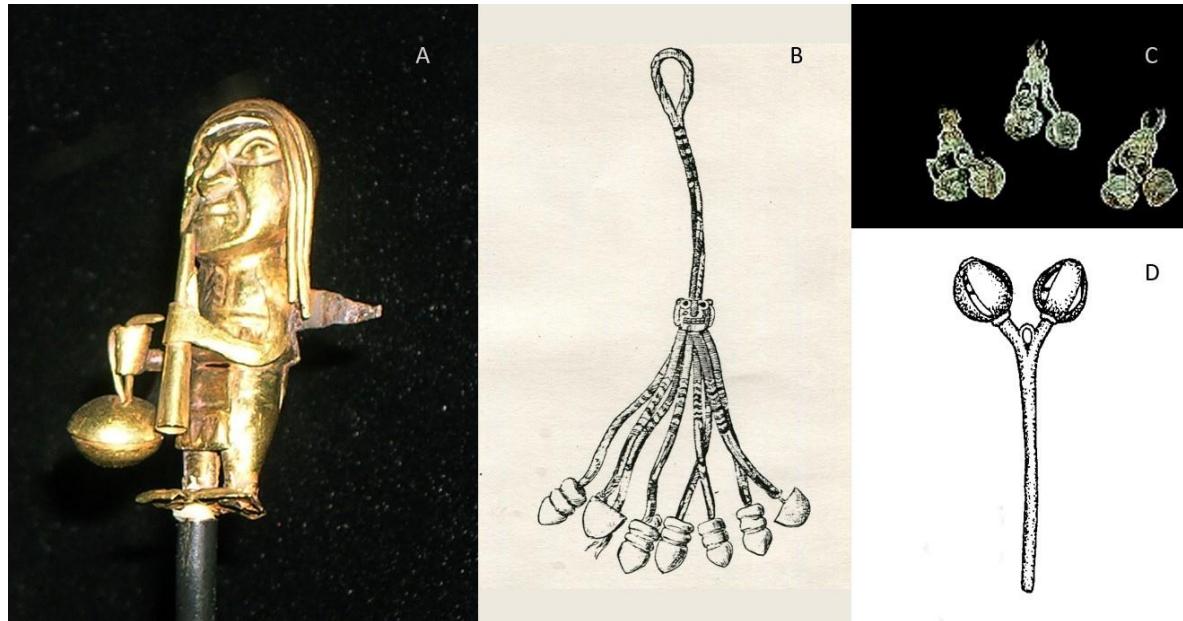


FIG 131. CASCABEL MANUAL PREHISPÁNICO

A- Chimú, oro (MANB).

B- pequeño manojo Nazca, que incluye dos cascabeles de metal plegado (Izikowitz 1935: 76).

C- Moche, tres manojos de tres cascabeles, cobre, 24mm (MQB:71-1966-141-217-1 a 3).

D- Chimú (Hickmann 1990: 45).

El cascabel manual, a diferencia de la maraka, no permite hacer ritmos precisos, sino más difusos. Los mapuche aprovechan esta cualidad difusa para acompañar el toque del *kultrún* (timbal), aportando su timbre metálico y su “nube” de percusiones alrededor del golpe nítido del timbal. Lo llaman *caskawilla*,



FIG 132. CASCABEL METAL MANUAL-CASKAWILLA.

- A- (MAS:3287).
- B- (MSCH).
- C- (MLF).
- D- (MCHAP:2608).
- E- (MDB).
- F- (MMJAR:4-196-70).
- G, H- foto Ernesto Gonzalez.
- I- (MHNCO).
- J- (MDB:69-162).
- K- (MSCH-8-4065).
- L- (MSCH:14037).

MADERA

El CASCABEL DE MADERA es muy raro en el continente. Un ejemplo arqueológico está claramente emparentado con los cascabeles de madera que forman parte de las varas de mando Chimú, que veremos como parte de las sonajas adosadas (capítulo VII). La única diferencia es que este ejemplar es de uso manual, y es el único que conozco de ese tipo.

El otro caso es un tipo de cascabel de madera utilizado por los taíno, en que el elemento percutor son dos barras de madera interiores. Su forma y modo de uso es identico a la maraka, solo se distingue por las aperturas del cuerpo, y por las barras de madera, que lo convierten en un cascabel con sonido de madera.

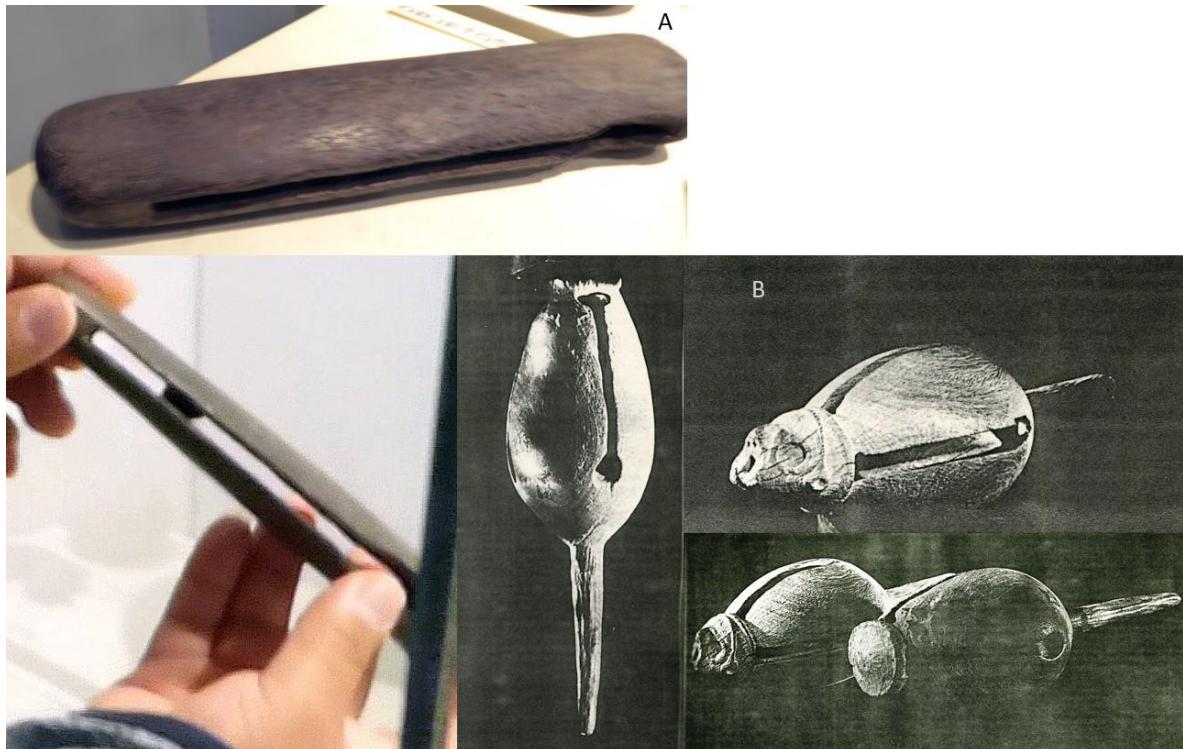


FIG 133 CASCABEL MADERA

A- vista general (arriba) y lateral (abajo) mostrando el elemento percutor (MBSAP).
B- cuatro cascabeles taino (Montás et al. 1983).

CAPITULO V

IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS Y FROTADOS.

Los diseños de idiófonos que corresponden a formas de ejecutar el movimiento diferente al sacudimiento están menos representadas en Sudamérica.

Dentro de ellos, el IDIOFONO RASPADO es el más frecuente. Consiste en un cuerpo dentado que el ejecutante raspa con un palo o similar. El sonido consta de una serie de percusiones muy nítidas, cuya rapidez depende de la ejecución, pero que tienden a ser muy rápidas, transformándose en un sonido vibrado de longitud variable, que puede construir ritmos muy precisos.

Lo conocemos por escasos ejemplos arqueológicos: en la cultura megalítica de Cliza apareció un trozo de raspador hecho con una lámina de piedra con ranuras a ambos costados, y en Saipina, Santa Cruz, apareció otro completo. Stevenson (1968: 244) menciona dos huesos de llama estriados, provenientes también de Cliza³.

Los ejemplos etnográficos presentan problemas en cuanto a su identificación de origen, puesto que el aporte de la música afroamericana introdujo varios tipos de raspadores al continente. En África (así como en Asia) existen varios tipos de raspadores de madera (Dournon 1981). El *requereque* africano se introdujo al área caribeña, conociéndose como *guiro* también (Martí 1961), nombres que conserva hasta hoy en el Área Intermedia y Andes Centrales, en que la asociación con la población afroamericana se ha ido diluyendo (Bolaños et al. 1978: 52), y hasta el oriente boliviano (Tschoepik 1946: 556). En Ecuador también se le asocia a la música afroecuatoriana de Esmeraldas e Imbabura (Idrovo 1987: 71; Coba 1979: 73). En Bolivia la danza *tundiquis* (casi extinta) imita a los afrobolivianos con raspadores de latón o de cuerno (Ballivian y Rivera 2015: 101-102). En el carnaval de Barranquillas se utiliza la *guacharaca*, un palo de la hoja de palmera (Perdomo Escobar

³ El objeto arqueológico formado por una caja hecha de cañitas, que presentamos como maraka (fig 109) ha sido descrito como idiófono raspado por Koch y Méndivil (2006: 198), uso que considero poco probable debido a lo débil del sistema, y a la ausencia de huellas de desgaste. Por otra parte Idrovo (1987: 71, y luego Ontaneda y Espinoza (2003: 10) identifican una figura Bahía como ejecutando una calabaza raspada. La representación no es clara, no se observan las ranuras, y es probable que represente un objeto golpeado. No he examinado el objeto.

1938: 398), que parece también ser una influencia afroamericana. Pero también existe la posibilidad que algunas tradiciones continúen diseños vernáculos amerindios, como el caparazon de quirquincho usado en los Andes del Ecuador, en que se raspan sus estrías. El panorama se complica más al considerar que en el pasado prehispánico pudo haber una importante influencia proveniente de distintas culturas Mesoamericanas, donde el raspador, principalmente de hueso (algunos de fémur humano, como el de la fig 133 B) estuvo muy difundida en muchas culturas (Densmore 1927; Martí 1955; Krickberg 1961; Gendrop 1970; Stevenson 1968).

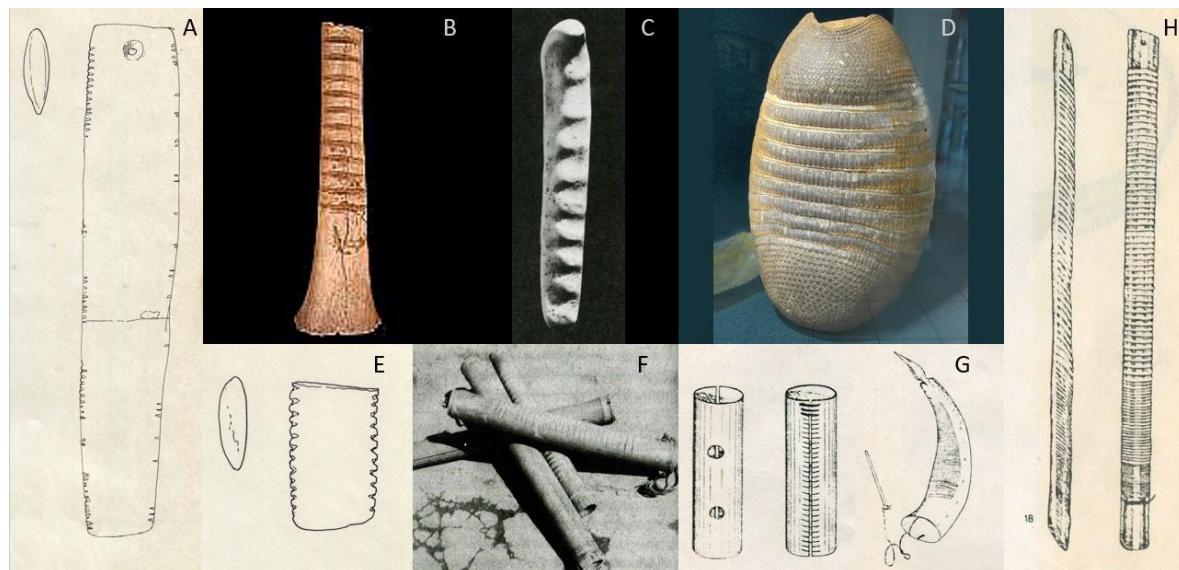


FIG 134 RASPADORES
 A a C y E, arqueológicos.
 A- Aipina, Culturas del oriente boliviano, piedra gris, con dientes a todo lo largo en ambos costados. El sonido es débil. 280 mm (MAUSS:8151).
 B- Perú, de fémur humano, 170mm (MQB:71-1930-191306).
 C- probablemente Tairona, dto. Magdalena, de concha de molusco, 120mm (Hickmann 1990: 167).
 D- Andes ecuatorianos (MTIM).
 E- Cultura Megalítica, Cliza, Cochabamba, piedra gris rojiza, pulida, sonido débil, 590mm (MAUSS:2109).
 F- *reco reco* de caña, Bolivia (Cavour 1999: 388).
 G- *charrasca* de bronce y cuerno, Venezuela (Aretz 1946).
 H- *charrasca* de madera, Venezuela (Aretz 1946).

Los mapuche costeros usaban la *cadacada* (*cada*: molusco color teja; Augusta 1966: 77 en castellano ostión) consistente en dos valvas del molusco frotadas o golpeadas (Guevara 1899b: 502). El diseño aprovecha aquí una forma natural que permite variar el sonido gracias a las diferencias de tamaño que presentan las estrias en la concha, y a la resonancia que produce la palma de la mano.

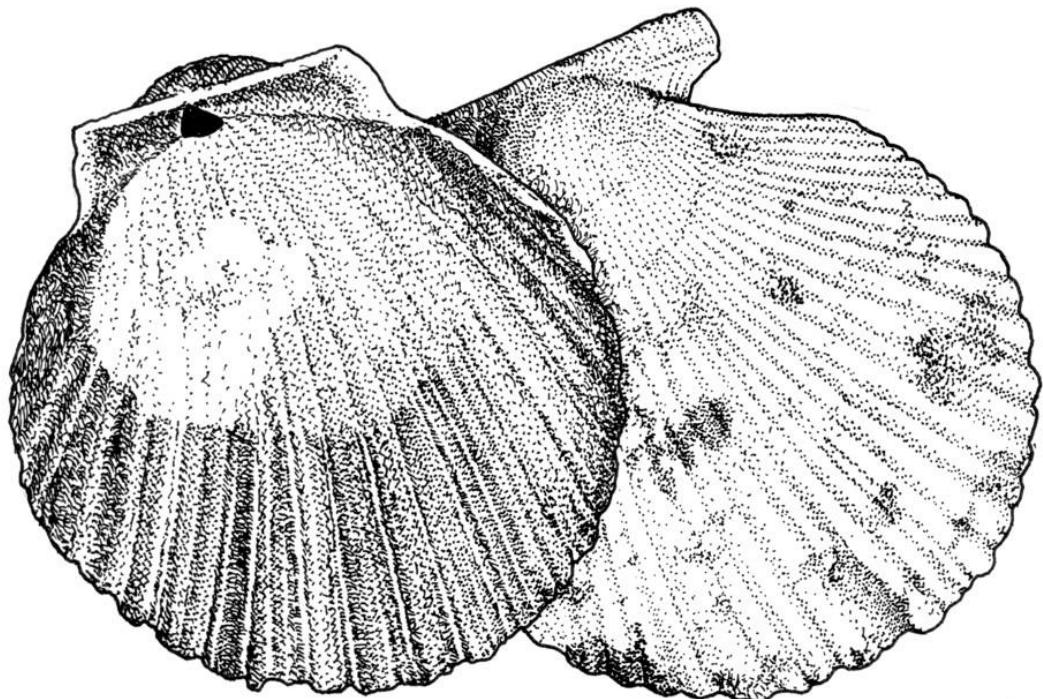


FIG 135 CADACADA

La *cacharaina* consiste en el hueso de la quijada inferior de un burro o caballo, cuyos dientes semi-sueltos suenan al entrechocar o al ser raspados con un palo. Este uso múltiple lo convierte en un idiófono bastante dúctil. Al parecer es de influencia afroamericana, encontrándose principalmente en Perú (La Libertad, Lambayeque, Ayacucho, Lima y Piura), pero está presente desde Colombia hasta Chiloé, al sur de Chile (D'harecourt 1925; Densmore 1927: 14; Jimenez B. 1951: 17; Bolaños et al. 1978: 52; CJMM). Se conoce como *cacharaina* (Perú, Chile), *tranatrana* (mapuche) y *quijada o cachachacha* en otros lugares.

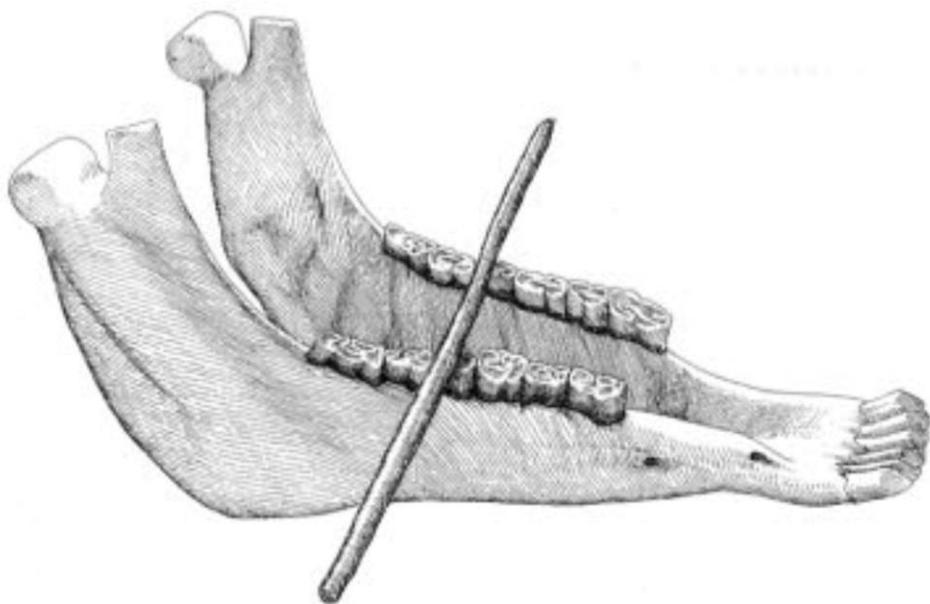


FIG 135 CACHARAINA

Un diseño diferente, basado en el concepto de una máquina provista de una rueda dentada cuyo eje sirve de mango para hacer rotar en torno a ésta una lengüeta sujetada a un marco, produciendo un fuerte ruido vibrado que puede prolongarse a voluntad. Este diseño proviene de Europa, donde era conocida como *carraca* o *matraca*, entre otros nombres. Es conocida en todo Europa y parte de Asia (Medioriente, Java, India, Baines 1976: 27). Al llegar a América, se introdujo en los carnavales, y luego se fue incorporando a las fiestas locales en el altiplano boliviano, peruano, el norte de Chile y Argentina. El diseño básico es un mango con la rueda y un marco que gira, con la lengüeta. Pero el marco permite agregar adornos y modificar su forma, y pronto comenzó a adquirir todo tipo de decoraciones y las formas más diversas, de pescado, trompeta, botella, una iglesia o la puerta del Sol de Tiwanaku. Un diseño especial, usado en la danza chiquitana de San Javier, Bolivia, consiste en una sierra circular (para cortar madera) que es usada como raspador con un cuchillo.



FIG 137 CARRACA

- A- Sierra circular, San Javier (Cavour 1999: 360).
- B a L carraca y su uso.
- B- danza de negrillos, Ichu, Puno (Verguer 1951: 12).
- C- Perú (foto Sergio García M.).
- D- Taraco, La Paz (Croca 1981).
- E- sikuris de Calcha (Cavour 1999: 40).
- F- sikuri de Abrapampa, Jujuy (INM 1980: 20).
- G, H – Cuzco, 2008.
- I- danza de los animales, 25 diciembre, Huancayo, Howard 1971: 44
- J- norte grande de Chile, cofradías danzantes (Henríquez 1973: 81).
- K- Puno (Bolaños et al 1978: 54).
- L- cinco ejemplares (MIM).

El diseño sonoro del IDIOFONO DE PUNTEO consiste en una lengüeta elástica, fija a un marco rígido, que se puntea, haciéndola vibrar. A Sudamérica llegaron varios tipos, algunos provenientes de Europa, como la *trompa* (de una lengüeta) y la *cajita de música* (mecánico, con varias lengüetas), y de África llegó la *zansa*, con varias lengüetas. La *zansa* fue incorporada a la música popular en ciertas partes de Perú, pero no la consideraremos como integrada a las expresiones vernáculas. De todas estas variedades sólo la *trompa* fue adoptada por varios grupos indígenas. El diseño sonoro se basa en el comportamiento muy específico de una lámina de acero templado, cuya elasticidad y memoria estructural le permite vibrar prolongadamente, generando un sonido muy rico en armónicos. Con ayuda de la boca es posible modular ese sonido, logrando diferenciar la serie natural de armónicos y producir melodías.

El origen de este instrumento se pierde en la historia de Asia y Europa, hallándose muchas variantes desde China hasta España (Bhattacharya 1999, Lisvoi y Alpatova 2019; Bonanni 1964; DG 1979). A Sudamérica sólo llega el diseño de metal, con la lengüeta de acero. Los nombres que recibe son confusos: *trompe* y *trompa* probablemente proviene de uno de los nombres españoles, *trompa gallega* (DS 2021) pero no es una trompeta. *Birimba*, del portugués *berimbau* (RAE 2021; DHLE 2021), designa también un tipo de arco musical angolano (Africa) que pasó a Brasil como parte de la Capoeira. *Guimbarda* no es usado en Sudamérica. Otro nombre es *arpa de boca*, pero no es un arpa (en inglés se la conoce como *jews harp*, siendo que no es ni arpa ni judía). Esta misma ambigüedad existe en las descripciones; algunos autores la describen como cordófono (porque se pulsa), otros como instrumento de percusión (porque permite ritmos), otros como trompeta (porque permite la misma serie de armónicos que la trompeta natural), otros como aerófono (porque es la boca la que modula, y es posible intervenir con el soprido). Todo este confuso panorama da cuenta de un diseño sonoro muy especial y distinto al resto de los idiófonos, cuyas melodías semejan la de una trompeta, y cuyo método de producción bucal del sonido es semejante al de algunos arcos musicales. Los mapuche, por ejemplo, dicen que el *trompe* desciende del arco musical, porque históricamente tomó su puesto y lo reemplazó (Pérez de Arce 2007).

Su introducción a Chile se debió a los españoles; se conoce uno de la primera mitad s XVII en la aldea Sn. Lorenzo de Tarapaca (Nuñez 1984: 59) y se sabe que en el siglo XIX era uno de los artículos que más vendían o intercambiaban los vendedores ambulantes que ingresaban al territorio mapuche. Se han hallado también dos en el Fuerte San Rafael, Mendoza, del siglo XIX, uno de cobre y el otro de hierro (Bosquet 1997: 858). No se puede descartar su introducción simultánea desde África, pero no hay evidencia.



FIG 138 TROMPES ARQUEOLOGICOS Y TROMPE MAPUCHE

- A- siglo XIX, Fuerte San Rafael, bronce 53mm (Bosquet 1997: 858).
 B a P, mapuche.
 B- Concepción (MSCH).
 C- Concepción (MSCH:11-147).
 D- Concepción (MSCH:10-150)
 E- Concepción (MHNCO:1146).
 F- Angol (MDB).
 G- (MRA:1990).
 H- Cañete (CAM).
 I- Concepción, 45mm (MHNCO:AIII-298)
 J- Quetrahué (MRA:1990 36mm
 K- Cañete (CAM).
 L- Armando Marileo, Cañete 2007.
 M- (foto E. Gonzales).
 N- williche (mapuche del sur) (Hernandez 2003: 54).
 O- mapuche argentina (Pérez Bugallo 1986: 21).
 P- (Claro 1979).

Lo usaban los aymara chilenos, las mujeres salían a pastorear los rebaños de llamas, y se acompañaban con el trompe en la absoluta soledad del altiplano. Con la llegada de la radio transistor a pila lo abandoaron, hacia 1950. Yo pude lograr un registro en 1994 de Soria Mamani, en Enquelga (Altiplano de Iquique), quien recordaba el modo de tocar, y el uso de varios tamaños, los chicos con tonos *más delgaditos*. También está documentado el uso de este instrumento entre los chulupí de Salta y los mataco de Formosa argentina (INM 1979: 8) y del Chaco Boliviano, que lo llaman *trompa*. En Ayacucho, Perú, es conocido como *cauca o chicharra* (Bolaños et al. 1978: 55) y entre los indígenas de Cristianía, Venezuela, quienes lo denominan *tumba o trompa*.



FIG 139 TROMPE ANDINO

- A, B- Soria Mamani, Enquelga, tocando el *trompito*, 1994.
- C- aymara, principios del siglo XX, altiplano de Iquique.
- D- aymara (MCHAP:2244).
- E- chulupí, La Merced, Salta (INM 1980: 102).
- F- mataco, Villamontes, Gran Chaco Bolivia (Cavour 1999: 378).
- G- Venezuela (Aretz 1967).
- H- Cristianía, Venezuela (Londoño 2000: 37).

El IDIOFONO FROTADO suena por frotación de su superficie. Se conoce una caparazón de tortuga una de cuyas lenguetas inferiores se cubre con una resina que, al ser frotada, produce un sonido intenso, muy particular porque depende del modo en que se deslice el dedo, controlando la intensidad, la duración, el ritmo y los matices. Es conocido como *jicotea* o *ayotl* en la amazonía ecuatoriana (MTIM), *kodedo* entre los tucano (Coppens y Rodríguez 1975), quienes lo tocan simultáneamente con una flauta de pan de dos tubos, al igual que el *teteco* arawana y arahuaca (Bolaños et al. 1978: 405). Lo utilizan también en el Área Caribeña (waiwai, trio, oyanna, wapisbana), en el Área Intermedia (tukano, choco, sibundoyes, páez, quillacinga), el Área Amazonica (witoto, yagua, makushi), Andes Centrales (jibaro) y Área Chacobrasileña (karaja). (Izikowitz 1935: 162-163; Igualada 1938: 693; Hernandez de Alba 1946; Bolaños et al. 1978: 405; Reichel Dolmatoff 1978: 11). Fue un instrumento muy importante en Mesoamérica, y los maya de Guatemala lo llamaron *ayotl*, nombre que pasó a Ecuador. Este diseño de sonido es poco usual en el mundo, estando más desarrollado el de madera, en Nueva Irlanda y Nueva Britania (al norte de Australia) (Ratzel 1889; Linton et al. 1946; Guiart 1963; DG 1979).

Los moré del Beni boliviano usan una calabaza frotada (provista de cera de abeja o resina) que llaman *toa*, que significa tortuga, lo cual evidencia su origen.

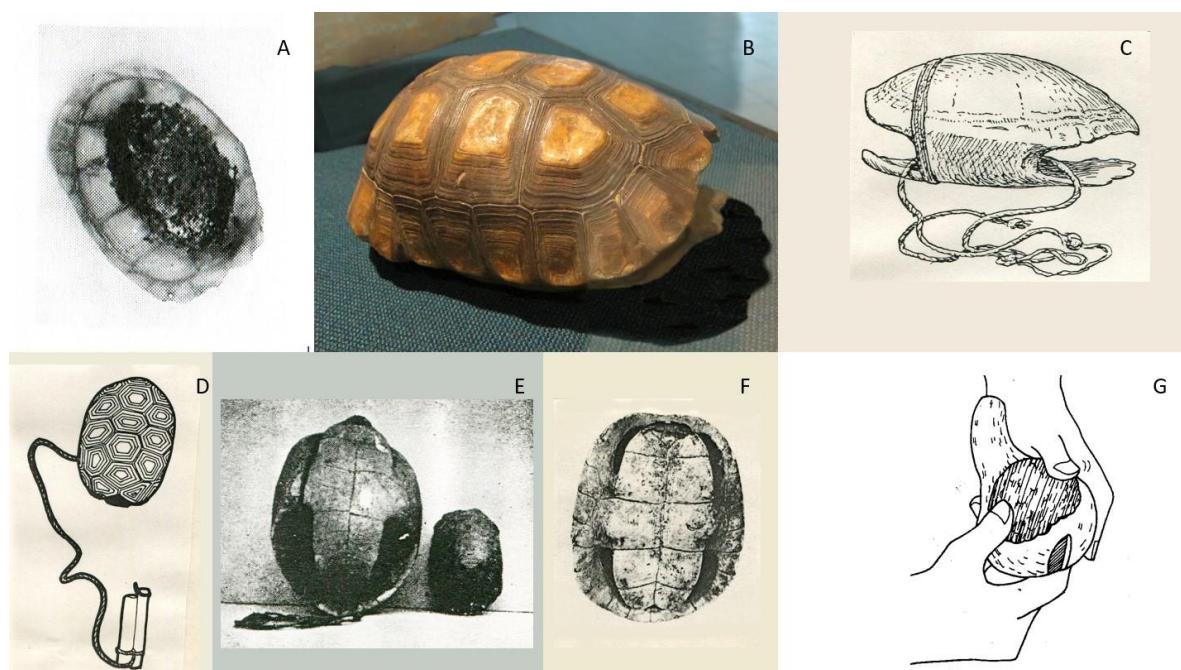


FIG 140 IDIOFONO FROTADO

A- Beni y Santa Cruz (Cavour 2003b: 126).

B- *jicotea*, amazonía ecuatoriana (MTIM).

C- (Izikowitz 1935: 162).

D- *teteco* con flauta de pan, arawana arahuaca (Bolaños 1979: 404).

E- quillacinga, Colombia (Hernández de Alba 1946).

F- *kodedo* yekuana (Coppens y Rodríguez 1975).

G- moré, calabaza (Cavour 1999: 380).

El IDIOFONO DE SEPARACIÓN es un diseño muy simple, consta de un elemento elástico (un palo o caña por ejemplo) que se separa para que al soltarlo suene. Sólo ha sido descrito en la danza *chunchos* de Tarija, quienes en fiesta de San Roque usan la *flecha*, una tablilla con un atado de plumas y cañitas; la cañita se jala y se suelta, imitando el el sonido que hace la cuerda del arco al disparar una flecha. Tocan muchas al unísono (Paredes 1977: 20; Arnaud Gérard, grupo Etno/arquomusicología 12 sept. 2019).



FIG 140 IDIOFONO DE SEPARACION
A- flecha, chunchoss de Tarija (foto A. Gerard).
B- (Cavour 1999: 374).

FIN DE LA QUINTA PARTE

Valparaíso

jueves, 6 de mayo de 2021