

# Instrumentos tradicionales de cuerda frotada en el Chaco

Edgardo Civallero

2016-09-15



## INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE CUERDA FROTADA EN EL CHACO

### INTRODUCCIÓN

Las variedades tradicionales de laúdes de mango de cuerda frotada, tanto indígenas como criollas, desarrolladas en distintos puntos de América Latina a lo largo de los últimos cinco siglos derivan, todas ellas, del puñado de instrumentos de cuerda llevados por los europeos a las Américas a partir de principios del siglo XVI: rabeles, violas (o vihuelas) de arco y tempranos violines.

Las distintas sociedades latinoamericanas, tanto indígenas como mestizas, adquirieron, utilizaron y replicaron esos cordófonos y, poco a poco, los fueron adaptando a sus necesidades y gustos. Tomando como base los principios estructurales esenciales (un número determinado de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia y frotadas con un arco) y las formas de interpretación más o menos normalizadas (vertical sobre el regazo o las rodillas, horizontal o diagonal contra el pecho o el hombro), crearon sus propios modelos instrumentales y sus particulares estilos de interpretación.

A la hora de desarrollar sus variantes, los constructores y músicos locales se vieron condicionados (y a menudo limitados) por los materiales que tenían a su disposición, pero también por su propia experiencia artística, su cultura musical y sus preferencias sonoras; sobre todo, los elementos previamente existentes influyeron de manera decisiva en sus adaptaciones. Los instrumentos de cuerda europeos llegados a Latinoamérica no se inscribieron sobre una suerte de *tabula rasa* organológica: en ciertas regiones del continente, ya existía una asentada tradición indígena de construcción e interpretación de arcos musicales de distintos tipos, algunos de ellos bastante singulares.

Esa tradición fue el sustrato sobre el cual se asentaron violines y rabeles, y se dejó sentir (a veces, de manera notable) en desarrollos posteriores. Hay que señalar además que el desembarco de los nuevos instrumentos no supuso la desaparición de los arcos musicales, los cuales todavía mantienen buena parte de sus espacios, sus formas y sus significados originales.

Una de las áreas en la que se dio y sigue existiendo esa convivencia instrumental es el Chaco.

El Chaco, Gran Chaco o Chaco Gualamba es una región fitogeográfica y cultural que abarca el noreste de Argentina, buena parte de Paraguay, el este de Bolivia y el *mato grosso* meridional brasileño. Cubierta de bosques secos, surcada por ríos enormes como el Pilcomayo, el Bermejo o el Paraguay, ha estado (y sigue estando) poblada por numerosas sociedades originarias de las familias lingüísticas Mataco-Mataguayo, Guaykurú, Maskoy, Zamuco, Arawak y Tupí-Guaraní.

Se trata de una zona de singular interés musicológico, dado que posee territorios que no fueron totalmente ocupados por los europeos hasta bien entrado el siglo XX –y que conservan, por ende, buena parte de sus expresiones culturales nativas– y otros que estuvieron dentro de la órbita de las misiones jesuitas y franciscanas al menos desde el siglo XVI. Esta situación histórica condujo a que los arcos indígenas convivieran con los violines barrocos y los rabeles europeos y sus descendientes criollos, y que se produjera uno de los conjuntos organológicos más interesantes de las Américas en cuanto a cuerda frotada se refiere.

El presente artículo plantea una aproximación descriptiva a este conjunto de instrumentos. Su objetivo es mostrar las principales características de estos cordófonos –atravesados por una geografía y una historia común– y permitir una comparación básica entre sus estructuras físicas, sus tradiciones y sus contextos. Fruto de una concienzuda investigación bibliográfica, el texto se basa tanto en el trabajo de autores clásicos en la etnografía y la etnomusicología latinoamericanas como en los documentos (escritos y audiovisuales) que las propias sociedades originarias del Chaco han ido produciendo y difundiendo a través de las redes digitales en los últimos años.

## LOS ARCOS MUSICALES CHAQUEÑOS

Un arco musical es un cordófono simple compuesto por un portacuerdas flexible sobre el cual se tensan una o varias cuerdas (de distintos orígenes y materiales) que pueden ser ejecutadas mediante distintas técnicas. Los arcos chaqueños son heterocordes (es decir, están provistos de una cuerda hecha de un material distinto al del arco), y no poseen resonador ni corredera. En este artículo, se recogen únicamente aquellos ejecutados por frotación, ya sea con una varilla o con otro arco; quedan fuera del mismo unos pocos que se interpretan pellizcando o percutiendo la cuerda.

Uno de los arcos musicales más característicos de esta enorme área cultural es el de los Wichi, Weenhayek o 'mataco', pueblo que ocupa un territorio repartido entre Bolivia, Paraguay y Argentina. Básicamente, se trata de un arco doble (dos arcos, uno frotado contra el otro) que usa la boca como resonador. Los dedos de la mano que sostienen el arco sobre la boca tocan tangencialmente la cuerda para provocar armónicos; el sonido producido es leve.

En Bolivia (departamento de Tarija) el instrumento es denominado *laataj kyaswoo leen* (Cavour, 1994) o *latajkiaswolley* (Arce Birbueth *et al.*, 2003), y está formado por dos arcos de unos 45 cm de longitud, hechos de madera local (p.ej. duraznillo, *chima* o *chonta loro*). Tienen cuerdas de crin de caballo, tripa o fibra de *caraguatá* (*Bromelia sp.*), generalmente entrelazadas, de modo que los dos arcos no se pueden separar.

Entre los Wichi de Paraguay, se lo conoce como *ielataj choss* o *ielatas*, y aparece en las manos de jóvenes que lo tocan para no ser despreciados por las mujeres durante el ritual de acercamiento sexual llamado *katinaj*.

Por su parte, en Argentina (provincias de Chaco y Formosa, y áreas colindantes), recibe los nombres de *natajiasole*, *lechej-onjó* u *onjó* (Locatelli de Pέργamo, 1997); *latajkiaswolé*, *latajwiaswoléi* o *ielatajkiaswóel* ('cerda de cola de caballo'); *onjwól* u *onjwolís* (Rossi, 2003); *lajúl* ('violín'); *ielataj chos* ('cola de caballo'); 'cerda', 'cerdita', 'colita' o 'diolín'. En este último país, puede tratarse tanto de un arco doble (uno más grande, de madera de *escayante*, y el otro pequeño, de madera de *ankoché*) con cuerdas

de crin entrelazadas, o bien de un arco simple frotado con una varilla ensalivada. De uso fundamentalmente privado, se dice que tiene un fuerte poder de atracción sexual (Pérez Bugallo, 1996; Ruiz, 2011).

Algunos pueblos vecinos de los Wichi también utilizan el arco doble, tanto en Argentina como en Paraguay. Los Yofwaja o 'chorote' lo llaman *alentakiassiwóle*, *alenta ji kias* o *alenta ji wóle* ('cerda o cola de caballo'), mientras que sus vecinos Nivaklé o 'chulupí' lo conocen como *luséch* ('arco') o *lutsech tichjan in* ('arco que canta') (Pérez Bugallo, 1996). Entre los Tapieté (departamento de Tarija, Bolivia, y áreas vecinas de Argentina y Paraguay) se encuentra el *kawayu juwey*, un instrumento muy parecido al de los Wichi, con dos arcos entrelazados elaborados de madera de duraznillo (*Rupechtia triflora*), *ankoche*, *cabra yuyu* o *escayante*, y cuerdas de crin equina (Arce Birbueth *et al.*, 2003).

Los Moré o 'iténez' de Bolivia (departamento del Beni) tocaban el *mapuip* o *mapyp*, muy citado en la literatura etnográfica relativa al Gran Chaco (Métraux, 1942; Sadie y Tyrrell, 2001; Olsen y Sheehy, 2008) y actualmente desaparecido. Consistía en un rectángulo de madera de palmera de 15-20 cm de longitud, provisto de dos cuerdas. Se frotaba con una varilla ensalivada, aunque, según Cavour (1994), antiguamente se lo percutía. Probablemente, fue empleado por otras sociedades indígenas de la zona, dado que en las fuentes antropológicas también aparece como 'arco de boca de los chanés y yuracarés'.

Szarán (1997) describe el uso de un arco musical denominado *cayuave*, *kajuave* o *kaiuave* (*cajuavé*, según Olsen y Sheehy, 2008) entre los Yofwaja, los Guarayo, los Mbyá, y los Enlhet y Enxet o 'lengua' de Paraguay. Se trata de un arco con cuerda de cerda, fibra de *caraguatá* o 4-5 hilos de algodón retorcidos, que puede percutirse (con una varilla), pellizcarse (con los dedos) o frotarse (con otro arco). Su sonido es débil, y suele escucharse únicamente en contextos íntimos. Algunas fuentes (González Torres, 2007) lo citan también como *mbarimbáu* y explican que se lo toca soplando más o menos fuerte sobre la cuerda, tal y como ocurre con algunos arcos musicales del sur de África (p.ej. el *lesiba*).

El *cayuave* también ha sido documentado en la provincia argentina de Formosa, vecina a Paraguay (Bejarano, 2000). Ayestarán (1953) menciona que los Pi'laqá o 'pilagá' de esa provincia tocan un arco llamado *cora*; Pérez Bugallo (1996) coincide en que el arco musical parece haber sido utilizado por ese pueblo, pero no proporciona un nombre.

Continuando en Paraguay, los Kaiowá (y los Chiripá, según Sadie y Tyrrell, 2001) tienen el *guyrapa-í* o *yvyrapa'i*, que emplean, al parecer, para inspirarse a la hora de escribir versos y componer música (González Torres, 2007). De uso personal e íntimo, suele ser un arco de boca simple con cuerda percutida, aunque también puede ser doble: dos pequeños arcos con cuerdas entrelazadas, uno masculino (de *yruku'y* o de *yvyrá-rakuä'i*, consideradas plantas 'masculinas', con cuerda retorcida de fibra de palma *pindó* o *pindoryvi*) y el otro femenino (de *ysypó-kopi'er'y* o de *katiguá*, con cuerda de hilos de *pindó* o de corteza de *takurí pará*). Un extremo del arco macho se sujeta sobre la boca, y la presión de los dedos posibilita la variación de tonos. Su sonido se relaciona con la magia sexual y sirve para atraer a la pareja.

## VIOLINES Y RABELES DEL CHACO

El Chaco es un área que, debido a su compleja geografía, a sus ecosistemas y a sus resistentes pobladores, no fue colonizada hasta el siglo XX. Por eso, a diferencia de otras regiones de América, los instrumentos de cuerda frotada renacentistas y barrocos europeos que llegaron hasta ella lo hicieron fundamentalmente de la mano de los misioneros católicos, sobre todo jesuitas y franciscanos. Estos se asentaron en las zonas más externas del Chaco: el alto río Paraná (actual provincia de Misiones, en Argentina) y áreas aledañas primero, y más tarde la zona de Tarija y los llanos de Chiquitos y Moxos, al este de Bolivia. Aunque en menor grado, la ciudad de Asunción del Paraguay también permitió la difusión de los cordófonos.

En la actualidad, sobreviven varios tipos de laúdes de cuerda frotada chaqueños. En el noreste argentino existe un rabel monocorde denominado *nwiké*; un instrumento similar, el *hathpang*, es utilizado por varios grupos del centro de Paraguay, incluyendo a los Enxet. Los Mbyá –un pueblo de habla guaraní, que habita en el noreste de Argentina y el este de Paraguay– emplean una viola de tres cuerdas que llaman *rabé*,

mientras que los Ava y los Chané del suroeste de Bolivia y el noroeste argentino, también de habla guaraní, usan el *turúmi*. Por su parte, en las tierras bajas del oriente boliviano y zonas vecinas de Paraguay y Brasil, se tocan varios violines (chapaco, chaqueño, Chiquitano, Mojeño) descendientes de los instrumentos que se escuchaban en las misiones jesuíticas, junto con algunas curiosas adaptaciones locales, como el violín de caña *takuara* de los Guarayo.

En las siguientes secciones, se irá viendo cada uno de ellos.

## EL *NWIKÉ* DE LOS QOM Y LOS PI'LAQÁ

El *nwiké* es un rabel monocorde construido e interpretado por los pueblos indígenas Qom ('toba') y Pi'laqá, habitantes originarios de las provincias de Chaco y Formosa (noreste de Argentina) y, en la actualidad, asentados asimismo en aquellas áreas del país en las que haya comunidades de migrantes indígenas (p.ej. ciudades como Rosario, Buenos Aires o La Plata).

En la literatura especializada, el nombre del instrumento aparece escrito indistintamente como *mbiké*, *n'viqué*, *nwiké*, *ñoviqué*, *nowiké*, *nowikí*, *newiké* o *newikí*, y evocaría el sonido que hace el jaguar al afilarse las uñas arañando un tronco. Algunos autores recogen otras designaciones, como por ejemplo *qomlasheq* (Domenech, 2010), y dan cuenta de su empleo ocasional, probablemente por contacto y préstamo, entre otros grupos originarios del noreste argentino, como los Moqoit ('mocoví') y los Nivaklé.

Las fuentes más tempranas –descripciones de las sociedades originarias del Chaco Central y Austral de los siglos XVIII y XIX– retratan al instrumento como un 'violín' rústico con caja de resonancia de calabaza o tronco de palmera ahuecado. Estaba provisto de un largo mástil de madera de ceiba (*yuchán*, *samuhú*), una tapa armónica de cuero o corteza y una única cuerda de tripa o de crin de pecarí, e incluso de cabello femenino, material este último también empleado en el arco. Esta estructura y su forma de elaboración no estarían muy alejadas de las de muchos rabeles campesinos ibéricos.

Sin embargo, para cuando el musicólogo argentino Carlos Vega lo documentó (1946), el instrumento se había adaptado a las circunstancias modernas. Desde mediados del siglo XX el *nwiké* se construye a partir de una lata de aceite, lubricante o carburante: una caja de resonancia que a menudo se quema y después se lija para eliminar la pintura y 'afinar' o reducir el espesor del metal, logrando así un mejor sonido (Ruiz,

1985; Ruiz, 1992; Pérez Bugallo, 1996). Algunos ejemplares, verdaderas rarezas, han mantenido el cuerpo de calabaza o madera ahuecada, y presentan una tapa armónica de cuero, goma, cartón o chapa metálica.

Una vez preparado el cuerpo principal de lata, se introduce en él una tablilla *labaq* que ejerce a la vez de barra y de mástil/diapasón y que lo atraviesa de punta a punta. La *labaq* se asegura normalmente mediante clavos, o bien aprovechando los bordes metálicos de la propia lata. En el extremo superior del mástil, se inserta una clavija *lpenaqshet*, que suele ser muy larga y dorsal, aunque en algunos ejemplares más elaborados es lateral. En el extremo inferior, por su parte, se ata un cordal de algodón o fibras; en ocasiones, ese cordal no va sujeto a la *labaq*, sino a un trozo de alambre triangular enganchado en la lata.

Entre la clavija y el cordal se tiende una cuerda *lkei*, tradicionalmente de crin de caballo, aunque también pueden usarse cuerdas metálicas de guitarra o violín, o un trozo de alambre; en este último caso, los constructores se sirven a veces de cable de frenos de bicicleta. El cabello femenino, antaño de uso común, ya casi no se emplea. Se dice que los primeros intérpretes de este instrumento afinaban la única cuerda del *nwiké* 'con el viento', o tomando como referencia el choque de dos piedrecitas, o el sonido de un objeto metálico. Un puente de madera, alto y generalmente muy ancho, pone en contacto la cuerda con la caja de resonancia.

El arco, *checme'c*, se fabrica con una pieza de madera (generalmente curva entre los Qom y recta entre los Pi'laqá) y un manajo de crin o de fibras plásticas extraídas de bolsas de arpillera industriales.

Para su interpretación, el *nwiké* se apoya contra el pecho y el antebrazo, de manera similar a como se hace con muchos otros violines y rabeles populares. Dado que la cuerda está por lo general muy separada del diapason, no se la suele pisar: los dedos de la mano que sostiene el instrumento la rozan tangencialmente, a veces con las uñas, a veces con las yemas, utilizando el mismo sistema empleado para ejecutar los arcos musicales indígenas chaqueños. Algunos testimonios indican que el *nwiké* es visto como «la forma moderna» de esos cordófonos, de los cuales habría heredado su poder de atracción amorosa/sexual.'; onmouseout='tooltip.hide();'>1. Sólo se pisa la cuerda como recurso estilístico, cuando se busca acentuar una nota determinada o forzar un salto de octava.

Por su parte, la otra mano mueve el arco y cumple un rol más rítmico que melódico, algo que ocurre con muchos otros instrumentos de cuerda adoptados por los pueblos indígenas latinoamericanos (p.ej. la *mbaraká* de los Mbyá o algunas variedades de *guitarrillas* y *charangos* andinos), incluyendo los arcos musicales. Para aumentar la fricción de las cerdas del arco, nunca se utilizó resina (aunque en tiempos modernos haya comenzado a extenderse su uso), sino saliva y, en ocasiones, 'espuma de lapacho', una sustancia negruzca que sobrenada el líquido cuando se hierve la corteza de ese árbol (*Handroanthus impetiginosus*).

El *nwiké* solía ser un instrumento masculino. En la actualidad, sin embargo, esa limitación de género (muy habitual entre las sociedades indígenas sudamericanas) ha desaparecido entre las generaciones más jóvenes. Se lo emplea como solista para interpretar todo tipo de melodías, especialmente para solaz personal, a veces acompañando el canto, otras imitándolo o remedándolo. En algunos casos, pone marco sonoro a las letanías de los *pioxonaq*, los chamanes Qom y Pi'laqá. Desde la década de los 90', y sobre todo merced a los arreglos del famoso coro Qom Chela'alapi ('Bandada de zorzales'), el cordófono acompaña a las voces de un conjunto y es, a su vez, acompañado por instrumentos de percusión, algo que anteriormente no sucedía (Roig, 1996).

La sociedad argentina ha ido asociando el sonido del *nwiké* –un completo desconocido hasta hace solo unos años– al pueblo Qom y sus luchas. El instrumento ha sido incluido en producciones musicales y discográficas modernas, tanto de jóvenes músicos Qom como de intérpretes *doqshe* (blancos).

La leyenda Qom habla de un individuo llamado La'axaraxaik ('el feo'), quien por su aspecto vivía solo y desdichado hasta que el Dueño del Monte –el espíritu que protege los recursos naturales del bosque y regula su uso– le regaló el primer *nwiké*, instrumento nunca visto hasta entonces, y le presentó a su hija, de quien el hombre se enamoró y con quien se casó. La felicidad de La'axaraxaik se tradujo en bella y alegre música de *nwiké*... que atrajo el interés de otras mujeres. Una noche, al descubrirlo con otra, su esposa arrojó el instrumento al fuego y luego se marchó. La'axaraxaik consiguió rescatar su *nwiké* de las brasas, pero nunca pudo volver a sacarle melodías alegres. Tras su muerte, el instrumento fue olvidado. Mucho tiempo después, un joven que no podía estar junto a su amada debido a la gran distancia que los separaba encontró el viejo *nwiké* y comenzó a tocarlo, extrayendo de él tristes melodías. Conmovido, el Dueño del Monte hizo que su amada pudiera escuchar la música y, siguiendo su rastro, se reuniese con el muchacho. Desde entonces, si un enamorado está separado de su amada y quiere reunirse con ella, puede tocar el *nwiké* mientras pronuncia su nombre; de acuerdo al saber popular, antes del atardecer se producirá el encuentro (Terán, 2005).

## **EL RABÉ O RAVÉ DE LOS MBYÁ**

El *rabé*, *rawé*, *ravé* o *lavé* es un instrumento de tres cuerdas frotadas, con una apariencia similar a la de ciertos rabeles ibéricos, de ahí su nombre (Olsen y Sheehy, 2008). Se encuentra vigente entre los Mbyá, sociedad indígena de habla guaraní que habita el noreste de Argentina (provincia de Misiones) y el este de Paraguay (departamentos de Alto Paraná e Itapúa).

La caja de resonancia del *rabé*, de proporciones variables y con una forma muy parecida a la de una vihuela de mano medieval, suele elaborarse a partir de un pedazo de madera de *ygary* o cedro misionero (*Cedrela fissilis*) vaciado y tallado a mano. Para el mástil, el diapasón, las clavijas, el cordal y el puente se utilizan maderas más duras que el cedro, como el *kurupa'y* (*Parapiptadenia rigida*), el *kurupika'y* (*Sapium longifolium*) y el *guatambú* o *yvyra ñechĩ* (*Balfourodendron riedelianum*). Las piezas se encolan con las sustancias gomosas que producen algunos árboles (como el *mangay*, *Hancornia speciosa*, cuya resina se conoce como 'cola del monte') o plantas silvestres (como los bulbos mucilaginosos de la *mbaraka moã* o 'remedio de la guitarra', o las flores de la orquídea *tamakunã*).

Las cuerdas pueden confeccionarse con fibras vegetales (de *ysypo*, de *pindó* o de *yapytanguy*), tripa (de mono, de gato o de *irara*, *Eira barbara*), cerda equina, cabello femenino o, en tiempos más recientes, nylon (usado como sedal para la pesca). Se afinan formando un acorde mayor invertido (p.ej. si-re-sol) o en combinaciones similares (p.ej. si-la-mi); normalmente se aprovechan los intervalos de quinta, fácilmente reconocibles al oído (Pérez Bugallo, 1996; Giordani, 2009; Rothe, s.f.; Sequera, s.f.). En no pocos casos, la afinación depende de la posibilidad de tensión de las cuerdas.

Para su ejecución –que, por lo general, queda en manos de los hombres– el instrumento se apoya contra el pecho y el antebrazo; al igual que ocurre con el *nwiké* de los Qom, el movimiento del arco desempeña un papel principalmente rítmico. Se lo emplea para acompañar cantos (p.ej. los himnos *jae'o*), danzas y juegos de destreza. Es uno de los instrumentos musicales presentes en el *op'y*, la casa de ceremonias de los Mbyá, y se toca mientras se interpreta la danza ritual del tangara (un ave también llamada 'bailarín azul', *Chiroxiphia caudata*) llevando la línea melódica (Sequera, 1987).

El *rabé* es uno de los legados de la fuerte actividad desarrollada en la región por los misioneros jesuitas durante los siglos XVI y XVII. Los Mbyá le han dado al instrumento un rol sagrado (lo elaboran con madera de cedro, árbol igualmente sacro) y es considerado como un elemento importante dentro de su patrimonio cultural. No es extraño verlo acompañado por un instrumento que tiene orígenes y connotaciones semejantes, la guitarra de cinco cuerdas (incorrectamente llamada *kumbija*, *kumbijare* o *kuminjare* por algunos autores. La confusión, de acuerdo con Ruiz (2011), se originaría en el diccionario de Cadogan (1992), que señala *kumbija* como «guitarra» cuando en realidad los términos «*kumbi*» y «*ja*», alternados, son usados por los Mbyá para identificar dos sonidos posibles en los instrumentos de cuerda.);' onmouseout='tooltip.hide();>2), descendiente directa de la vihuela ibérica.

## **EL TURÚMI O MIORI DE LOS AVA Y LOS CHANÉ**

El *turúmi* es un instrumento de cuatro cuerdas frotadas adoptado por los Ava (o 'chiriguano', grupo de habla guaraní fuertemente andinizado) y sus vecinos Chané, que viven en las tierras bajas del noroeste de Argentina ('Chaco salteño', provincia de Salta) y en áreas del Chaco boliviano (departamentos de Tarija, Chuquisaca y Santa Cruz) (Cavour, 1994; Kuss, 2004; Sánchez, 2010; Rozo, 2011).

Su tamaño, su estructura y sus proporciones son en todo idénticas a las de una viola europea (a pesar de que uno de sus nombres sea una deformación indígena del vocablo castellano 'violín'); su factura es artesanal y su apariencia, mucho más 'rústica' que la del instrumento estándar. Las cuerdas están afinadas en quintas, como el violín, pero una tercera más baja que este.

Se lo construye a partir de un único bloque de madera de cedro (*Cedrela fissilis*), que se talla y se ahueca; la tapa armónica se elabora por separado (generalmente con la misma madera) y se adhiere empleando un producto pegajoso obtenido de una planta trepadora localmente denominada sacha (Pérez Bugallo, 1996). El arco (*miori mbopúka*) se hace con una rama de palo amarillo (*Phyllostylon rhamnoides*) a la que se le adosa un haz de cerdas equinas o vegetales (*pindo rivi*). Las cuerdas más comunes son las de alambre fino o las de hilo de nylon.

Para su interpretación, el instrumento se apoya contra el pecho y el antebrazo. La altura del puente, generalmente exagerada, no permite pisar la cuerda, es decir, presionarla contra el diapasón; como ocurre con el *nwiké* de los Qom, las notas se obtienen apoyando levemente los dedos sobre ella (rasgo probablemente heredado de los arcos musicales de la zona). En líneas generales, se ha observado un lento y progresivo abandono de este instrumento, reemplazado por los violines comerciales.

Probablemente fue introducido en la zona por los franciscanos (Langer, 2009), y de esa influencia misionera (que Sánchez, 2001, analiza en detalle) dicen mucho los contextos en los que el *turúmi* se interpreta en la actualidad: tanto en Argentina como en Bolivia aparece durante la Pascua, después del *aréte guásu* (la 'fiesta grande' de la cosecha del maíz, que tras la conquista española fue asimilada al Carnaval), interpretando las líneas melódicas de los bailes de ronda (*chanka chanka*), las tonadas de Pascua, las alabanzas y las canciones sin letra de los *areruya* (aleluya).

También está presente durante el llamado 'tiempo de *tairari*' (de mayo a octubre) hasta el inicio del siguiente 'tiempo de *aréte*' (desde octubre hasta el final de los carnavales); en ese periodo suele estar relacionado con el *tairari*, un género musical a través del cual los cantantes expresan sus sentimientos en unas pocas palabras; un canto catártico entonado hasta el agotamiento (Sánchez, 1997).



## RABELES DE PARAGUAY

El *hathpang* o *hat'pong* es un rabel monocorde utilizado por los Maká de los departamentos Central y Presidente Hayes, los Enxet ('lenguas del sur') de los departamentos de Presidente Hayes, Concepción y Central, y los Enlhet ('lenguas del norte') de los departamentos de Boquerón y Presidente Hayes, en Paraguay (Grubb, 1911; Olsen y Sheehy, 2008).

Es similar, en su estructura y materiales, a las versiones más antiguas del vecino *nwiké* de los Qom y los Pi'laqá: una caja de resonancia hecha a partir de un tronco de palma ahuecado, dotada de una tapa armónica de cuero y una cuerda de crin, y acompañada por un arco con cerda de pelo animal o fibra vegetal. Para la producción de sonidos por frotación, es preciso aplicar saliva a la cuerda del arco, como se hace con buena parte de los arcos musicales chaqueños y con el ya citado *nwiké*.

En el departamento Presidente Hayes, los Enenlhet ('sanapaná') interpretan un rabel similar, elaborado a partir de una pieza de madera de ceiba samuhú (*Ceiba speciosa*).

## VIOLÍN CHAPACO

El violín chapaco, como denota el gentilicio de su nombre, forma parte de la tradición musical del departamento de Tarija (sur de Bolivia). Se trata de un instrumento campesino construido localmente siguiendo patrones antiguos y empleando los materiales disponibles.

De menor tamaño que el violín estándar, sus dimensiones, formas y proporciones varían de constructor en constructor. Cavour (1994) señala algunas de las maderas preferidas por los *luthiers* tarijeños para la fabricación de sus instrumentos: quina quina (*Cinchona officinalis*) para las clavijas, chañar (*Geoffroea decorticans*) para el clavijero, arrayán (*Myrtus communis*) para el arco, y piezas de cedro para la caja. Cuando ésta última se elabora con láminas finas de pino o de sauce, el violín se denomina *suyao*. Como resina para el arco suele usarse, además de la comercial, la de molle (*Schinus molle*).

El cordal o 'tiracuerdas' se talla en asta vacuna (o, a veces, se hace de lata) y es una de las características identitarias del instrumento. El alma es de caña, y las cuatro cuerdas suelen ser metálicas, de mandolina, aunque antaño se hacían de tripa de gato o de oveja. La afinación de las cuerdas varía según el gusto del intérprete y la pieza a ejecutar, y no está en absoluto estandarizada; de hecho, se dice que hay tantas afinaciones como violinistas.

Tratándose de un instrumento de elaboración compleja, es comprensible que hasta tiempos recientes los músicos que deseaban iniciarse en la interpretación del cordófono buscaran alternativas más sencillas y asequibles. Para aprender, solían hacerse un 'violín' similar al de los Guarayo del oriente boliviano (*vid. infra*), con una gruesa pieza de caña que oficiaba como caja y mástil, cuerdas de crin de caballo, y un arco de caña y crin.

El uso de los instrumentos musicales tradicionales chapacos (caña, flautilla, erque, violín) está regulado por el rígido calendario ritual de Tarija, el cual viene marcado por las principales festividades religiosas católicas. En él se indican claramente los periodos en los que puede emplearse cada instrumento (que a su vez está asociado a un género musical particular y a una forma determinada de canto y de danza) y los momentos y circunstancias en los que puede aparecer (generalmente dentro de las propias celebraciones religiosas). Tocar fuera del tiempo o del lugar asignados es considerado una transgresión, equivalente a la ruptura de un tabú.

Según este esquema, el violín estaría presente durante la Pascua (desde el entierro del Carnaval, a finales de verano, hasta la Fiesta de la Cruz, a mediados de otoño), acompañando los zapateos, bailes tradicionales en rueda (Vacaflores Rivero, 2011). Sin embargo, el 'violín pascuero' (como suelen llamarlo

sus ejecutantes) es el único instrumento tradicional tarijeño que también puede interpretarse sin inconvenientes fuera del tiempo que tiene fijado dentro del calendario ritual. Aparece sobre todo en celebraciones menores como *jaleyus* o entierros de niños, *jierras* o marcado de animales, fiestas patronales, siembras y cosechas, etc., y también se lo usa para tocar música de baile no ritual (p.ej. chacareras o cuecas).

Como ocurre con muchos otros violines tradicionales latinoamericanos, la supervivencia del violín chapaco o 'pascuero' está amenazada por la competencia que representan los violines comerciales, en especial los chinos, que inundan el mercado con sus bajos precios. A esto se suma la presión, desde los sectores sociales hegemónicos, para normalizar su afinación y su forma de interpretación, ajustándolas a los estándares clásicos/académicos (Sánchez, 2010).

## VIOLÍN CHAQUEÑO

El violín chaqueño es, en términos genéricos, el instrumento construido e interpretado por los campesinos del Chaco boliviano, especialmente los del departamento de Santa Cruz.

Según Cavour (1994), es semejante (aunque no idéntico) al violín chapaco o 'pascuero' de Tarija. Fue introducido por los misioneros jesuitas y franciscanos. Al igual que su vecino tarijeño, el cordófono chaqueño es elaborado con materiales locales y asume tamaños y formas variables. Asimismo, y tal y como sucede en Tarija, los violinistas noveles comienzan tocando un sencillo instrumento hecho con una pieza gruesa de caña. Cavour (1994) apunta como curiosidad que en las tierras bajas se interpretaban violines fabricados con latas de alcohol y cajas de madera, o con dos o tres cuerdas; probablemente se tratase de instrumentos de aprendizaje.

Es un instrumento que emplean sobre todo músicos mestizos, dado que las sociedades indígenas del Chaco boliviano suelen ejecutar variedades de violín propias. Se lo asocia a eventos populares tales como herranzas de ganado, fiestas, casamientos y carreras de caballos, y aparece a menudo acompañando danzas folklóricas como *El Gato Y La Chacarera* (Sánchez, 2010). En éstas últimas, el particular estilo interpretativo de los violinistas chaqueños (con un uso casi excesivo de recursos como el glissando y el portamento) brinda a las melodías un toque inconfundible.

## VIOLÍN DE LOS GUARAYO

Los Guarayo viven en unas pocas comunidades de la provincia de Guarayos (departamento de Santa Cruz), como Urubichá y Ascensión.

En la actualidad, se los considera un pueblo indígena del oriente boliviano, de habla tupí-guaraní; sin embargo, su origen todavía no está del todo aclarado. Las misiones jesuitas y franciscanas que desarrollaron su actividad en Moxos y la Chiquitanía, en las tierras bajas de la actual Bolivia, redujeron a distintas sociedades originarias, cuyos rastros e identidades se perdieron al ser homogeneizadas, en distintos grados, dentro de las misiones. Como resultado, en la actualidad existen pueblos (los Guarayo, los Chiquitano, los Mojeño) que se consideran 'indígenas' por mantener un número de rasgos culturales propios (como la lengua) pero cuya historia reciente parece iniciarse en las reducciones católicas.

El nombre 'Guarayo' (también escrito Gwarayu) fue asociado durante la época republicana a los conceptos de 'salvaje' e 'inculto', y se aplicó también al pueblo Esse Ejjá, otra de las sociedades indígenas de las tierras bajas bolivianas.

Los franciscanos introdujeron el violín entre los Guarayo; estos, curiosamente, desarrollaron tres variantes propias, que siguen construyéndose en la actualidad. La variedad más común es la de estilo europeo, elaborada con materiales locales, prefiriéndose la madera de cedro (*kaikachingui*). A este violín se lo

utiliza en la iglesia, y para interpretar todo tipo de música religiosa durante celebraciones, actos o festividades del calendario católico.

Las otras dos variedades se tocan fuera de la iglesia, aunque sus interpretaciones pueden estar relacionadas con la religión. El *yata miöri* está hecho con una pieza de caña *takuara* de la que se obtiene tanto la caja de resonancia, como el mástil y el clavijero. Por su parte, el *takuar miöri* es un instrumento híbrido, con caja de resonancia de caña y mástil tipo europeo, de madera de guayaba (*Psidium guajava*) o de gabetilla (*Euterpe precatoria*); ambas piezas se unen con resinas de plantas silvestres (Sánchez, 2010).

Los violines de caña (*yata*) están presentes en todas las tierras bajas bolivianas como opciones baratas y sencillas para el aprendizaje. Puede que con el paso del tiempo se volvieran populares en algunas regiones y adquiriesen identidad propia. El proceso de construcción es relativamente simple: se cortan piezas de *takuara* de unos 8-10 cm de diámetro y se dejan secar en un ambiente fresco durante una semana. Se talla el clavijero, se abren los oídos en el cuerpo de caña, y se prepara un cordal o 'tiracuerdas' sencillo, generalmente de alambre. Las cuatro cuerdas son metálicas, aunque antaño eran de tripa seca de pecarí o de mono. El puente se hacía con un pedacito de la propia caña, pero hoy se elabora de madera de mara o de cedro; para las clavijas, por su parte, se utiliza madera de tajibo (*Tabebuia impetiginosa*), tarara (*Centrolobium microchaete*), kukí o gabetilla. El arco (que, de acuerdo con Cavour, 1994, se llama *iquitizá*) se prepara con madera o con una vara de palmera y crin de cola de caballo, y en él se usa resina de árbol isiga (*Myrocarpus sp.*) o simplemente trementina.

Hasta la década de los 40 del siglo pasado, los instrumentos de caña Guarayo interpretaron chovenas y taquiraris durante el Carnaval, y composiciones tradicionales y ceremoniales durante el Día de Todos los Santos. También acompañaron velorios y procesiones fúnebres, y sirvieron como entretenimiento y medio de socialización una vez terminados los trabajos comunitarios (cosechas, mingas, etc.). Podían tocarse solos o acompañados con la 'guitarra guaraya' (hecha con madera de *ichiquii* y cuerpo de tutuma, el fruto del *Crescentia cujete*) y con varios tipos de flautas y tamboriles.

El violín fue, sobre todo, un cordófono de uso masculino, sujeto a restricciones rituales. Se decía, por ejemplo, que por el mero hecho de agarrar el arco del violín, las mujeres sufrían la caída de cabello. No obstante, en tiempos recientes ese tabú ha desaparecido.

Estos violines no cuentan con alma, lo cual hace que tengan un volumen muy bajo (Vaca Céspedes, 2010). Debido a ello y a la amplia difusión y bajo precio del violín comercial, el *yata miöri* ha perdido

vigencia y relevancia. Sin embargo, se sigue construyendo como artesanía, y como un rasgo de recuperación identitaria del pueblo Guarayo (Ministerio de Educación de Bolivia/CIPCA, s.f.).

## VIOLÍN DE LOS CHIQUITANO Y LOS MOJEÑO

El pueblo Chiquitano, Chiquito o Bésiro habita los llanos de Chiquitos y el Chaco boliviano, en el departamento de Santa Cruz y parte del departamento de Beni. Se trata de una sociedad nacida de un crisol de pueblos indígenas reducidos en las misiones jesuíticas de la Chiquitanía hacia finales del siglo XVII.

Por su parte, el pueblo Mojeño, Moxeño, Mojo o Moxo vive en el centro y sur del departamento de Beni; como sucede con los Chiquitano, los actuales Mojeño son los descendientes de varios pueblos pre-existentes reducidos en varias misiones jesuíticas (Trinidad, Loreto y San Ignacio).

Ambos pueblos tocan versiones propias del violín chaqueño: instrumentos de modelo europeo elaborados localmente (generalmente con maderas nobles, como cedro, mara o tajibo). Suelen estar dotados de un mástil relativamente corto y paralelo a la caja, típico del violín barroco, y son ejecutados con un arco grueso y curvado hacia afuera (Huseby, Ruiz y Waisman, 1995).

Entre los Mojeño, el cordófono está asociado a los servicios religiosos y a la iglesia, y no puede emplearse en festividades profanas; aparece, por ejemplo, en la procesión del 'Gran Cabildo' (Ministerio de Culturas de Bolivia, 2012a) o acompañando a los célebres bajones y a las flautas en cánticos, procesiones y 'velorios' de santos y vírgenes (Ministerio de Culturas de Bolivia, 2012b) y en la Ichapekene Piesta, la fiesta mayor de San Ignacio de Moxos (UNESCO, 2012). Entre los Chiquitano se mantiene ese uso sobre todo religioso, aunque en este caso se lo escucha tanto en celebraciones domésticas, como en los funerales y en la iglesia, en donde interpreta la música de Semana Santa (el *suiyai* o Padre nuestro, el *santoxteyo* o Santa Cruz y el *siborikix* o Gloria). Tampoco resulta extraño encontrarlo en contextos festivos (Sánchez, 2010), p.ej. ejecutando tonadas carnavaleras (Arias, 2010), y forma parte de las célebres orquestas barrocas de la región (p.ej. la de Santa Ana de Velasco; *vid.* Eglau, 2012).

Fueron los misioneros quienes enseñaron a uno y a otro pueblo a tocar y a construir el violín (*vid.* Claro Valdés, 1969, para una descripción del proceso). Entre los Chiquitano, los religiosos más influyentes en este sentido fueron, sin duda, los jesuitas Martin Schmid, Johannes Messner y Julian Knogler (Rozo López, 2011). Actualmente, el Archivo Musical de Chiquitos alberga unas 5000 partituras de la época jesuítica, de autores conocidos y anónimos, y no cabe duda de que la herencia musical de las misiones ha sobrevivido dentro de las comunidades indígenas.

## CONCLUSIONES

Los instrumentos de cuerda sudamericanos no tienen una tradición cultural e histórica tan larga, rica y arraigada como la que poseen los de viento y percusión, presentes en el continente prácticamente desde los inicios de la ocupación humana; con la excepción de los arcos musicales, los cordófonos llevan menos de cinco siglos en las Américas.

Aún así, fueron rápidamente asimilados y adaptados a la idiosincrasia y a las posibilidades materiales de las diferentes sociedades nativas, dando lugar a numerosas versiones y variedades locales. Semejante riqueza es una muestra de la creatividad de pueblos que supieron hacer suyo un elemento ajeno a su sistema cultural, consiguiendo que reflejara sus gustos, sus lenguajes musicales y sus estéticas, y que ocupase un lugar propio en sus celebraciones.

En los párrafos anteriores, se han descrito estos instrumentos en un área puntual, el Chaco, aún hoy poco conocida desde un punto de vista musical. Desde el siglo XV y hasta tiempos relativamente recientes, el

Gran Chaco fue una región apartada, visitada casi únicamente por exploradores, caucheros y misioneros, y que aparecía reflejada en cuadernos de viajes (desde una perspectiva exótica) o en textos antropológicos y etnológicos limitados a un público académico. Desde mediados del siglo XX, la zona fue ocupada –incluso militarmente– y sus recursos explotados, lo cual llevó a la desaparición de buena parte de las sociedades originarias que la habitaban. En la actualidad, los pueblos indígenas que sobrevivieron sufren una terrible presión, tanto política como socio-económica y cultural.

Presión que también afecta su tradición musical e instrumental, y que en el caso concreto de los cordófonos, como ocurre ya en otros puntos de América Latina (p.ej. la sierra ecuatoriana), se incrementa con la entrada de violines y otros instrumentos procedentes del mercado chino, de factura más 'elaborada', de bajo costo y con 'mejores' resultados. Por otro lado, la difusión de formatos instrumentales y esquemas sonoros occidentales condenan los instrumentos indígenas y tradicionales a una suerte de aislamiento, al abandono y al olvido: sus volúmenes bajos, sus particulares escalas, sus modos de interpretación diferentes y sus afinaciones no temperadas hacen que terminen siendo dejados de lado, e incluso despreciados.

Resulta urgente recuperar, recopilar y organizar la mayor cantidad de información posible sobre la cultura de los pueblos originarios y las sociedades tradicionales de todo el Chaco (una tarea que ya ha comenzado a realizarse en Bolivia). Es preciso poner en valor ese acervo, especialmente ante sus propios cultores y sus descendientes. Y es necesario difundir toda esa información para que las nuevas generaciones sudamericanas puedan tener acceso a ella y tomen conciencia del legado del que son herederos. Al fin y al cabo, es parte de su identidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Arce Birbueth, E. et al. (2003). *Estrategias de sobrevivencia entre los tapietes en el Gran Chaco*. La Paz: Fundación PIEB.

Arias, S. (2010). Chiquitanos y guarayos se expresan a través del violín. *Los Tiempos*, 20 de agosto. Consultado el 22 de abril de 2016 en [http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/tragaluz/20100820/chiquitanos-y-guarayos-se-expresan-a-traves-del\\_85909\\_164147.html](http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/tragaluz/20100820/chiquitanos-y-guarayos-se-expresan-a-traves-del_85909_164147.html)

Ayestarán, L. (1953). *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica.

Bejarano, M. (2000). *Folclore formoseño*. Formosa: Ed. El Docente.

Cadogan, L. (1992). *Diccionario Mbyá-Guaraní-Castellano*. Asunción: CEADUC/CEPAG.

Cavour, E. (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: E. Cavour.

Domenech, L. M. (2010). Música de tradición oral qom: Análisis etnomusicológico en el actual contexto urbano de asentamientos en la ciudad de Rosario. En: *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, 2, 98-108.

Eglau, V. (2012). Nuestra orquesta es un tesoro. *Humboldt*. Consultado el 22 de abril de 2016 en <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10444174.html>

Giordani, A. (2009). *Mbaraka: Metonímia Musical Mbya*. [Tesis]. Curitiba: Universidade Federal de Paraná.

González Torres, D. (2007). *Cultura guaraní*. Asunción: Servilibro.

Grubb, W. B. (1911). *An unknown people in an unknown land*. Londres: Seely & Co. Ltd.

- Huseby, G., Ruiz, I., y Waisman, L. (1995). Un panorama de la música en Chiquitos. En P. Querejazu (ed.) *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, pp. 659-670. La Paz: Fundación BHN/La Papelera.
- Kuss, M. (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 1*. Austin: University of Texas Press.
- Langer, E. D. (2009). *Expecting Pears from an Elm Tree: Franciscan Missions on the Chiriguano Frontier in the Heart of South America, 1830-1949*. Durham: Duke University Press.
- Locatelli de Pέργamo, A. M. (1997). *Música tradicional argentina: aborígen-criolla*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Métraux, A. (1942). *The native tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. Washington: US GPO [Bulletin 134, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology].
- Ministerio de Culturas de Bolivia (2012a). *Cabildo*. Fichas de registro de patrimonio cultural intangible. La Paz: Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Ministerio de Culturas de Bolivia (2012b). *Bajón macho*. Fichas de registro de patrimonio cultural intangible. La Paz: Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Ministerio de Educación de Bolivia/CIPCA (s.f.). *Gwarayu mab'ekwasa. Saberes del pueblo Guarayo*. Santa Cruz: Ministerio de Educación de Bolivia, CIPCA.
- Olsen, D. A., y Sheehy, D. E. (eds.) (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.
- Pérez Bugallo, R. (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Roig, E. (1996). El Coro Chelaalapí: Un 'bolsón aislado' de música 'tradicional' toba. En: *Revista Argentina de Musicología*, 1, 71-80.
- Rossi, J. J. (2003). *Los Wichí*. Buenos Aires: Galerna.
- Rothe, J. (s.f.). *The music of the Mbyá Guaraní. Part I: Luthiers of the Forest*. Consultado el 22 de abril de 2016 en <http://www.jasonrothe.com/guarani/>
- Rozo López, B. (coord.) (2011). *Curaciones de luna nueva: Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. La Paz: FAUTAPO/ProAa.
- Rozo López, B. (2011). Los territorios del violín. Implicaciones actuales que un instrumento musical pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy acerca de 'área' y 'popular' en la música. En W. Sánchez (ed.) *El violín en Bolivia*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Ruiz, I. (1985). Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 6, 35-78.
- Ruiz, I. (1992). Dos interpretaciones acerca de los laúdes monocordes de algunas etnias chaqueñas. *Actas de las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Córdoba, Argentina.
- Ruiz, I. (2011). *Aborígen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de Pan de las mujeres mbyá-guaraní*, en Trans, 15. Consultado el 22 de abril de 2016 en [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_16\\_Ruiz.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_16_Ruiz.pdf)
- Sadie, S., y Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York:

Grove.

Sánchez, W. (coord.) (1997). *Yagua Tairari. Músicas y cantores de los Guaraní (Bolivia)*. [CD]. Cochabamba: Centro Cultural Simón I. Patiño.

Sánchez, W. (2001). 'Sonidos', 'ruidos' y 'silencios' en las misiones franciscanas del Chaco boliviano. En: *Revista Argentina de Musicología*, 2, 16-48.

Sánchez, W. (2010). El violín en la estética indígena. En: *Los Tiempos*, 15 de agosto. Consultado el 22 de abril de 2016 en [http://www.lostiempos.com/lecturas/musica/musica/20100815/este-ano-el-festival-luz-mila-patino-es-dedicado-a-este-instrumento-el\\_85151\\_162498.html](http://www.lostiempos.com/lecturas/musica/musica/20100815/este-ano-el-festival-luz-mila-patino-es-dedicado-a-este-instrumento-el_85151_162498.html)

Sequera, G. (1987). Cosmofonía de los indígenas Mbyá del Paraguay. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 49, 65-75.

Sequera, G. (s.f.). *Paraguay: música mbyá guaraní*. Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro. Consultado el 22 de abril de 2016 en [http://www.portalguarani.com/935\\_guillermo\\_sequera/17078\\_paraguay\\_musica\\_mbya\\_guarani\\_\\_guillermo\\_sequera.html](http://www.portalguarani.com/935_guillermo_sequera/17078_paraguay_musica_mbya_guarani__guillermo_sequera.html)

Szarán, L. (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. Consultado el 22 de abril de 2016 en <http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo>

Terán, B. (comp.) (2005). *Lo que cuentan los tobas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

UNESCO (2012). *Ichapekene Piesta, la fiesta mayor de San Ignacio de Moxos*. Patrimonio Cultural Inmaterial. Consultado el 22 de abril de 2016 en <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00627>

Vaca Céspedes, D. (2010). *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz*. Santa Cruz de la Sierra: Gobierno Autónomo.

Vacaflor Rivero, C. (2011). La interpretación tradicional del violín en la espacialidad y temporalidad del campesino chapaco. En W. Sánchez (ed.) *El violín en Bolivia*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Vega, C. (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

## ILUSTRACIONES

Imagen 01. Ejemplar de *nwiké* de los Qom (Argentina).

Imagen 02. Ejemplar de *nwiké* de los Qom (Argentina).

Imagen 03. Ejemplar de *rabé* de los Mbyá (Argentina).

Imagen 04. Ejemplar de *turúmi* de los Ava (Argentina).

Imagen 05. Ejemplar de violín de caña de los Guarayo (Bolivia).

Todas las fotos: [Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'](#)

1. Algunos testimonios indican que el *nwiké* es visto como 'la forma moderna' de esos cordófonos, de los cuales habría heredado su poder de atracción amorosa/sexual.

2. La confusión, de acuerdo con Ruiz (2011), se originaría en el diccionario de Cadogan (1992), que señala *kumbija* como 'guitarra' cuando en realidad los términos 'kumbi' y 'ja', alternados, son usados por los Mbyá para identificar dos sonidos posibles en los instrumentos de cuerda.

---

[ImprimirInicio](#)

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958