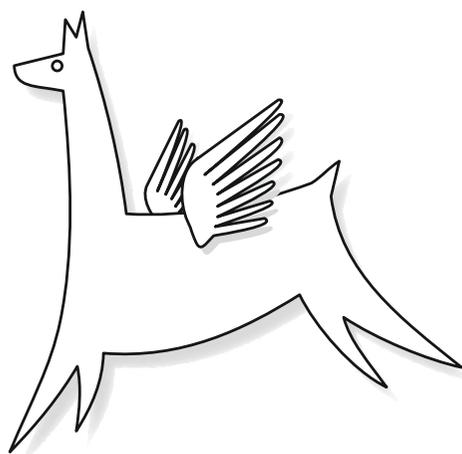




Edgardo Civallero

Arcos musicales
de América del Sur



wayrachaki
editora

Edgardo Civallero

Arcos musicales de América del Sur

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Arcos musicales de América del Sur / Edgardo Civallero. – 2° ed. rev. –

Bogotá : Wayrachaki editora, 2021, c2014.

51 p. : il..

1. Música. 2. Cordófonos. 3. Arco. 4. Berimbau. 5. Talirai. 6. Carángano.
I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2014

© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No
Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Imagen de portada: *Berimbau* [Fotografía: E. Civallero].

El presente texto está basado en el artículo “Arcos musicales: la voz zumbona de los ancestros” de E. Civallero, incluido en el número 9 (junio de 2014) de la revista digital mexicana “Latinoamericano” (sección “Musiqueando”).

<http://latinoamericanorevista.org/>

Un arco musical ^[1] es un cordófono elaborado a partir de una vara flexible de madera de longitud variable (entre 30 cms. y 3 mts.), de sección igualmente variable (circular, elíptica, rectangular), y curvada por la tensión de una cuerda (o varias) atada a sus extremos (Sadie y Tyrrell, 2001). En determinados casos, la pieza de madera se sustituye por un segmento de caña o incluso por una costilla vacuna o equina u otro elemento sólido naturalmente curvo. La cuerda puede ser del mismo material que el porta-cuerdas, es decir, finas fibras separadas del propio cuerpo del arco mediante un taco de madera colocado en cada

[1] Según la clasificación de Hornbostel y Sachs (Vega, 1989; Pérez de Arce y Gili, 2013), los arcos musicales son cordófonos (3) simples o "cítaras" (31), compuestos por un elemento porta-cuerdas, solo o con un cuerpo de resonancia separable. Son cítaras de palo (311) porque el porta-cuerdas tiene forma de vara o tabla fina. Y son arcos musicales (311.1) porque son flexibles y se curvan, a diferencia de los "palos musicales", totalmente rígidos. Pueden ser idiocordes (311.11) o heterocordes (311.12), y en ambos casos pueden tener una o varias cuerdas: p.e. monoheterocordes (311.121) o poliheterocordes (311.122).



extremo (arcos idiocordes), o bien de un material distinto, desde cabello humano o crin animal hasta tendón, alambre, nylon o varias clases de fibras vegetales (arcos heterocordes). En ocasiones, la cuerda puede estar dividida en dos secciones (de longitudes iguales o diferentes) por un puente de madera o caña o, más comúnmente, por un lazo de hilo.

Debido a que, de por sí, el sonido producido por este instrumento es muy débil, algunos modelos cuentan con un elemento resonador/amplificador asociado a él. En el caso de tenerlo, este debe ser independiente del arco o, al menos, debe poder separarse de él sin destruir el sistema de producción de sonido (es decir, sin destensar la cuerda). Ejemplos típicos de arcos con resonador/amplificador totalmente independiente (el sistema más sencillo y, por ende, el más

popular) son los "arcos de boca", que usan la cavidad bucal del intérprete como caja de resonancia, o los que emplean cualquier elemento hueco a mano, incluyendo una cavidad (natural o artificial) en el suelo, latas y otros recipientes, cajas, etc. En cuanto a los arcos con resonadores/amplificadores asociados a ellos, destacan los provistos de un resonador de calabaza (o lata), cuya ubicación varía de unos instrumentos a otros, al igual que lo hacen los medios de sujeción, y las formas y dimensiones de las "bocas" o aberturas.

El método de interpretación varía de unos modelos a otros. Los arcos de boca suelen sostenerse con la mano izquierda y apoyarse contra los dientes mientras se mantiene la boca entreabierta, al tiempo que con la derecha puede pellizcarse la cuerda con el dedo o con la ayuda de un plectro; percutirse con una varilla; frotarse con una varilla (generalmente humedecida con saliva); o frotarse con un arco secundario, de características similares o diferentes al principal,

Imágenes 1 a 3.

Distintos arcos musicales africanos.

[Fotos: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika].



ensalivado o enresinado. En ocasiones la mano izquierda, además de sujetar el instrumento, puede manejar una varilla de madera u otro elemento que permita tocar la cuerda y variar la altura del sonido producido, u obtener varios armónicos al rozar levemente la cuerda con las uñas.

En el caso de arcos musicales provistos de resonador asociado, el intérprete puede agarrar y sostener el instrumento de diferentes maneras. La mano derecha ejerce las mismas funciones que en la categoría anterior; sin embargo, la izquierda tiene más opciones para modificar la altura del sonido debido al mayor tamaño y a la mayor complejidad estructural de estos instrumentos. Asimismo, suele jugarse con otros recursos sonoros, como son la ubicación del resonador, la posibilidad de tapar o destapar su abertura, etc.

Imagen 4.

Arco musical africano.

[Foto: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika].

A pesar de tratarse de un instrumento simple, morfológicamente hablando, las combinaciones de los factores arriba mencionados pueden ser tantas que el espectro de arcos musicales construidos y ejecutados en el mundo es de una diversidad asombrosa (vid. p.e. Mason, 1897; Balfour, 1899). Entre los ejemplos más famosos se cuentan el *villu*, *onavillu* o *villukottu* de los Kerala, el *pinaka* y el *tuila* (India); el *ugubhu* y el *umakhweyana* de los Zulú, el *ligubhu* de los Swazi, el *uhadi* y el *umrhubhe* de los Xhosa, el *setolotolo* de los Sotho, el *mbela* de los Ngbaka, el *kalumbu* de los Tonga, el *ekitulenge* de los Konjo, el *adungu* y el *egoboli* de Uganda, y el *nenjenje* de los Meje (África); el *jejolava* de Madagascar; y el *belembautuyan* de los Chamorro (islas Marianas).

En América se encuentran el *ma'wo*, *mawo* o *mawuwi* de los Yokut, Maidu, Tlingit, Pomo, Miwok y Yurok (costa oeste norteamericana); el *mouthbow* o *picking bow* de los Montes Apalaches (Estados Unidos); el *chapareke* de los Rarámuri o Tarahumara y el arco

de los Nayeeri o Cora, los Wixárika o Huichol y los Tepehuan (México); el *lungku* de los Miskito (Honduras); el *maringouin*, *tambou* o *calorine* de Haití; y el *burumbumba* (también *sambi*, *pandiguro* y *gorokikamo*) del rito afro *palo monte* de Cuba.

Imagen 5.

Arco musical africano.

[Foto: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika].



Arcos musicales sudamericanos

Los arcos musicales sudamericanos son, con alguna excepción notable (*carángano*), instrumentos heterocordes. Sus orígenes son aún muy debatidos; en general se cree que los arcos de boca frotados (con otro arco o una varilla) y algunos de los pequeños arcos de boca percutidos o pellizcados son de origen indígena, mientras que los arcos de boca más grandes y aquellos que cuentan con resonadores de calabaza o similares serían de origen africano o estarían inspirados en ellos. Sin embargo, se trata de un "regla" llena de excepciones, huecos e incertidumbres. El hecho de que entre las comunidades indígenas los arcos musicales fueran (y aún son) empleados como instrumentos de ejecución íntima (a veces con significados mágico-religiosos) hizo que no siempre quedarán registrados en las crónicas de los primeros europeos, apareciendo recién en los escritos de via-

jeros de los siglos XVIII y XIX. La falta de documentación, unida a los numerosísimos mestizajes, ha acrecentado las dudas de los historiadores sobre la evolución, presencia y uso de estos cordófonos en periodos históricos anteriores.

Están presentes prácticamente en todo el continente, desde el Caribe hasta la Patagonia y del Pacífico al Atlántico, salvo en zonas muy concretas (p.e. buena parte de la cordillera de los Andes). En su mayoría son arcos de boca simples; los arcos de boca dobles, escasos en proporción, se encuentran únicamente en el Chaco y la Patagonia, y suelen llevar sus cuerdas entrelazadas. Los arcos con resonadores de calabaza aparecen en las áreas de influencia de las comunidades de origen africano, y cuentan con un reducido puñado de variedades.

Su tamaño pocas veces supera los 30 cms., con excepción de las variantes de origen africano (*marimba*, *carángano*, *berimbau* y similares) y, según Izi-

kowitz (1934), los instrumentos de los Cashibo (Perú) y los Quijo (Ecuador). Generalmente se elaboran con segmentos de madera elástica; en la mitad norte del continente suele utilizarse una sección de la nervadura central de las hojas de distintas especies de palma o palmera. Sin embargo, también se emplean diversos tipos de caña y, en la Patagonia, piezas de hueso (sobre todo costillas). Las cuerdas solían ser de cabello, crin o cerda, tripa o la fibra vegetal de uso más habitual dentro de cada cultura; en la actualidad también se usa alambre, nylon y otros tipos de hilos y fibras artificiales. Por su parte, la varilla percutora/de fricción puede hacerse a partir de distintos materiales y, como ocurre con las cuerdas, suele humedecerse con saliva, aunque en ciertos casos (p.e. los Nomatsiguenga) se señala el uso de resina.

Son empleados sobre todo en contextos rurales por pueblos indígenas y comunidades afro-americanas; a excepción del *berimbau* brasileño y el *carángano* caribeño, su uso no se ha extendido entre la pobla-

ción mestiza, y continúa siendo un instrumento muy poco conocido en áreas urbanas.

Los arcos musicales indígenas son, mayoritariamente, instrumentos de uso masculino (con contadas excepciones, como el *tauüntaü* de los Piapoco). Normalmente se interpretan en espacios íntimos, privados; en algunas culturas son utilizados para enamorar (p.e. entre los Wichi y otros pueblos del Chaco) y para conectarse con el mundo de los espíritus, especialmente en el caso de los chamanes o los consumidores de *ayahuasca* (p.e. entre los Siona, Shipibo, Secoya, Achuar y Awajún). Como ocurre con muchos otros instrumentos musicales sudamericanos, el arco musical aparece en la mitología de algunos pueblos indígenas (p.e. entre los Shuar), como parte de sus leyendas. Los de origen africano, por el contrario, pueden ser interpretados por ambos sexos y cuentan con un repertorio público muy vinculado a ambientes festivos comunitarios y colectivos y, en ciertos casos (*berimbau*), a actividades extra-musicales en

las que el instrumento desempeña un rol simbólico muy importante.

Venezuela y Colombia

En Venezuela y Colombia, los arcos musicales pueden encontrarse tanto entre los pueblos indígenas como entre la población de ascendencia africana.

Dentro de los instrumentos indígenas cabe destacar el arco de los Wenaiwika o Piapoco, que habitan en las riberas del Orinoco (estado Amazonas, Venezuela) y en los departamentos de Meta y Vichada (Colombia). Denominado *tauüntaü*, se trata de una vara de madera de alrededor de un metro de largo, con dos puentes en cada extremo y una única cuerda de nylon; en la mayoría de los casos, su estructura se acerca más a la de un "palo musical" que a la de un verdadero "arco". Puede ser ejecutado por hombres

Imágenes 6 a 9.
Tauüntaü de los Wenaiwika.
[Fotos: Hurtado Dueñez, 2007].

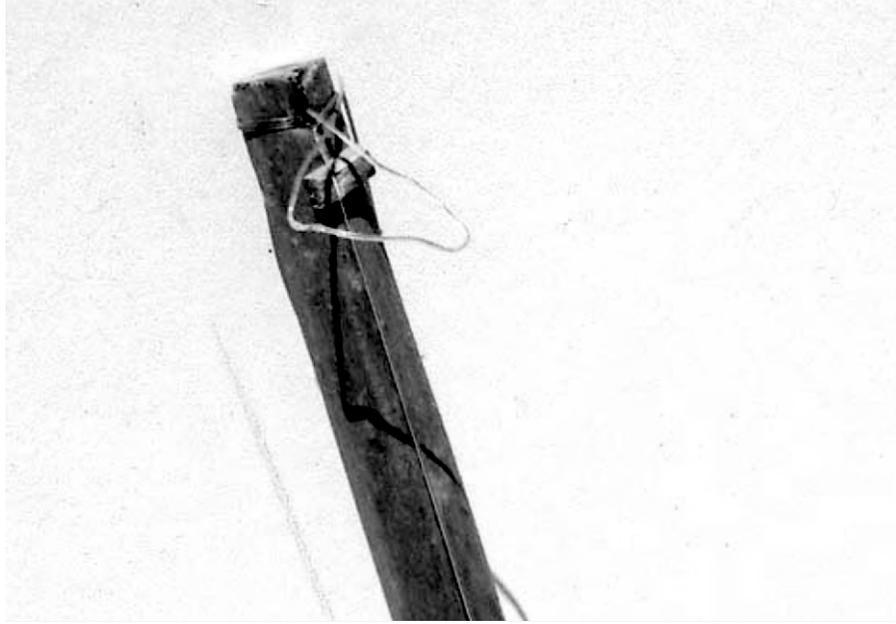


Imagen 10.
Intérprete Yukpa de *turumpse*.
[Foto: Lira, 1989].

y mujeres indistintamente, y simboliza la melancolía y la tristeza (Bermúdez, 1985; Hurtado Dueñez, 2007).

Los Yukpa de la Sierra/Serranía del Perijá (estado Zulia y departamentos de Norte de Santander, Cesar y La Guajira), citados en fuentes antiguas, junto a otros grupos indígenas, como "motilones", habrían empleado un arco de boca de cuerda frotada, y en la actualidad continúan usando un arco con resonador de calabaza: el *turumpse* (Lira, 1989; Olsen y Sheehy, 2008). De sonido grave, se usa para marcar los pasos de baile durante las fiestas. El instrumento está formado por una vara de madera curvada que atraviesa el resonador (de calabaza *Lagenaria siceraria*), y una cuerda de fibra de *japada* o agave (*Agave americana*) encerada con *mapicha*, cera de abeja silvestre enne-

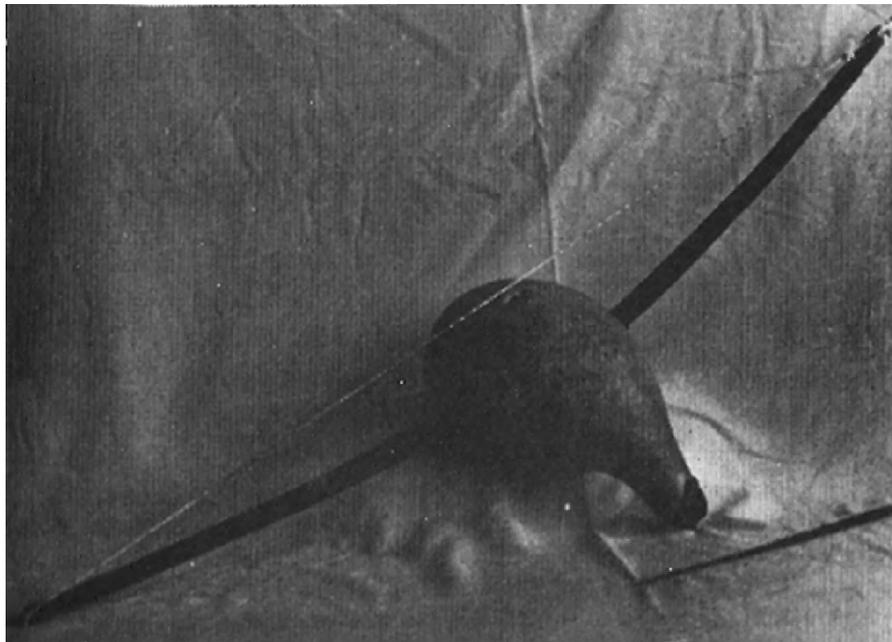


grecida y endurecida con ceniza. Con una varilla de la misma madera que el arco se frota la cuerda; el débil sonido producido por la vibración es recogido y amplificado por un agujero hecho en la calabaza, justo debajo de la cuerda.

En la Serranía del Perijá, en las fuentes del río Cata-tumbo (departamento de Norte de Santander), tam-



Imágenes 11 y 12.
Turumpse de los Yukpa.
[Fotos: Lira, 1989].



bién habitan los Maraká, íntimamente relacionados con los Yukpa; según Bermúdez (1985), ejecutan arcos de boca llamados *sokske*. Por su parte, Lobo-Guerrero (1979) señala la presencia de estos cordófonos entre los Hitnü o Macaguane (departamento de Arauca), que los denominarían *beloil*.

Uno de los arcos musicales indígenas más conocidos de la mitad septentrional de América del Sur es el *tali-*

Imagen 13.

Talirai de los Wayuu.

[Foto: “Weirain – La música y la palabra entre los Wayúu”].



rai, *taliray* o *taliraai* de los Wayúu (Peñín, 2005; Valbuena Sarmiento, 2005) de la península de La Guajira (departamento de La Guajira y estado Zulia). También llamado *trompa* (Izikowitz, 1934), es un arco de boca compuesto por una vara de mezquite o *cuji* (*Prosopis juliflora*) de alrededor de 25 cms. de largo, y una cuerda de crin de caballo, cerda, cabello o fibra vegetal que puede hacerse sonar pellizcándola con los dedos o frotándola con una varilla ensalivada.

El instrumento forma parte de las ceremonias y los rituales de la rica vida social tradicional Wayúu (Vílchez Faría, 2003), aunque en la actualidad su uso ha disminuido sensiblemente.

Entre los arcos musicales de las comunidades afrodescendientes de Colombia y Venezuela se cuentan el *carángano* y la *marimba de boca*. El *carángano* es un arco idiocorde (o, en muchas ocasiones, un "palo musical") que en Venezuela solo sobrevive en las localidades de Tacarigua de la Laguna, Curiepe y Panaqui-

re (región de Barlovento, estado Miranda); mientras que en Colombia tiene una distribución más amplia, y se lo encuentra tanto en puntos de la costa del Caribe (especialmente en San Basilio de Palenque, departamento de Bolívar) como en la del Pacífico. En esta última región, está presente en el departamento del Chocó (en donde se lo conoce como *carángano de bolillo*) y en el del Cauca (en donde se lo suele llamar *currengue*). Se trata de una vara (generalmente la nervadura de una hoja verde de cocotero, pero también un segmento de caña *guadúa*, *Guadua sp.*) de la que se extrae cuidadosamente (pero sin arrancarla por completo) una cuerda de fibra, la cual se mantiene separada de la vara mediante dos taquitos de madera colocados en cada extremo. Este instrumento se coloca sobre una batea invertida u otro recipiente similar, que sirva de caja de resonancia. En un extremo del arco se ubica uno de los intérpretes, que irá desplazando una *totuma* (calabacita) o una vejiga seca llena de maíz sobre la cuerda; en el otro extre-

Imágenes 14 y 15.
Marimba de napa de Islas Corales del Rosario.
[Fotos: Sonidos Enraizados].

mo, el otro intérprete percute la cuerda con dos baquetas (Aretz, 1968; Abadía Morales, 1993; Moreno Fragnals, 1996; Cifuentes Ramírez, 2002; García, 2006).

En Venezuela, la *marimba de boca* se utilizaba hasta tiempos recientes en la localidad de El Guapo (estado Miranda). Consistía en una vara y una cuerda de nylon (o, en el pasado, de tripa de mico león, *Potos flavus*) entre las que se introducía una cuña en cada extremo, y que empleaba la boca como caja de resonancia (García, 2006). En Colombia, por su parte, debió ser muy popular en todo el Caribe (incluyendo Palenque y las Islas Corales del Rosario ^[2], departamento de Bolívar), pero en la actualidad se la ve cada

[2] Vid. <http://www.sonidosenraizados.com/2013/03/en-las-islas-del-rosario-vive-el-senor.html>





Imagen 16.
Marimba de napa de Islas Corales del Rosario.
[Foto: Sonidos Enraizados].

vez menos. Llamada *marimba de napa*, *timbirimba*, *arco de boca* o, en criollo palenquero, *marimba ri bóka*, podía alcanzar grandes proporciones. Se fabricaba con una gruesa rama de guayabo (*Psidium guajava*) o negrilla (*Trichilia sp.*) curvada gracias a una cuerda de napa (tira plana extraída de la nervadura central de una hoja de palma real, *Roystonea regia*), y el intérprete se servía de la cavidad bucal como caja

de resonancia. Para su interpretación había que apoyarla sobre las piernas y utilizar dos varas, una (de la nervadura de una hoja de palma amarga, *Sabal mauritiiformis*) para marcar las notas y otra para percutir la cuerda (Escalante, 1979). En el departamento de Córdoba se la acompañaba con uno o dos tambores, y se la usaba para interpretar música para escuchar, en lugar de la más habitual "música para bailar".

En los llanos orientales colombianos solía emplearse la *cirrampla*, un arco de boca pellizcado con los dedos, que actualmente se encuentra prácticamente desaparecido.

Ecuador

Los arcos musicales ecuatorianos están presentes sobre todo en el oriente del país, el área amazónica. Allí aparecen, por ejemplo, en manos de los Shuar (provincias de Morona Santiago, Pastaza y Zamora Chinchipe), que ejecutan el *tumank* o *tsayantur* (cf. infra el *tsáyantar* de los Achual).

Castellanizado como *tamángue*, se trata de un arco de boca hecho de una vara de *cují* (*Prosopis juliflora*), o de piezas de cañas *guadúa* (*Guadua sp.*), *nankuchip* (*Lasiacis ligulata*), *carrizo* (*Arundo donax*) u otras variedades (*wampu*, *shinia*, *ijjach janki*, *karis*), dotado de una cuerda de tripa de mono, crin, nylon o hilo vegetal (sobre todo el *wasake*, *Bromelia serra*) que



Imágenes 17 y 18.
Tumank de los Shuar.
[Fotos: Nishakeshav, y Bianchi, 2012].



se pellizca con el dedo (Izikowitz, 1934; Bianchi, 1982; Coba Andrade, 1992; Sadie y Tyrrell, 2001; Mullo Sandoval, 2007; Olsen y Sheehy, 2008). Al parecer, según la mitología Shuar, el *tumank* (y las flautas *pinkui* y *peem*) garantizan el éxito de las relaciones amorosas; la leyenda cuenta que Arútam, en forma de tigre, enseñó a tocar los *anent* instrumentales que se usan para enamorar (Franco, s.f.). Pellizaro y Náwech (2005) señalan que los *uwishin* (chamanes) utilizan este instrumento para convocar a los espíritus auxiliares *tséntsak*.

Los Waorani (provincias de Napo y Pastaza) y los Cofán (provincia de Napo) emplearían un instrumento con el mismo nombre (Robinson, 1996; Bueno, 2008).

Imágenes 19 y 20.

Tumank de los Shuar.

[Fotos: Drphilscraps.com y Mckendree.edu].

Costales y Costales (1995) y Rhines (2010) confirman su presencia entre los Kichwa/Quichua del río Napo (provincias de Napo y Orellana), que lo llaman *turumpa* o *trumbu*. Entre ellos suele estar asociado, entre otras cosas, a las prácticas chamánicas; a través de la interpretación del arco de boca *turumpa*, el chamán obtiene fuerza del espíritu de la selva.

Ubarem (1980) refiriéndose a los Quijo (antiguamente un grupo étnico independiente, y en la actualidad, un grupo de habla kichwa del cantón Quijos, provincia de Napo) explica lo siguiente:

De las dos clases de instrumentos de cuerda que se conocen entre los Quijos, el arco musical seguramente ya se conocía en tiempos precoloniales. Se llama "turumpa" y está hecho de un arco de bambú de aproximadamente 1,30 mts. de largo y de una cuerda de cordel fuertemente retorcido. Hoy día, esta última se sustituye a veces por

una cuerda metálica. Para tocar este instrumento, una parte del arco se apoya en los dientes de la mandíbula superior, teniendo la boca medio abierta. El tocador sujeta con la mano izquierda la otra parte del arco, y con la derecha tañe la cuerda cerca de la boca. Tapando la cuerda de diferente manera con los dedos de la mano izquierda, el músico varía la altura del tono.

Aunque la cavidad bucal sirve de caja de resonancia, el sonido del arco musical es tan tenue, que en realidad sólo lo oye el que lo toca. Sólo de noche se ve a los Quijos tañer la "turumpa" (generalmente después de haber tomado "ayahuasca") y cada tocador se halla solo, sentado en un rincón de la casa.

Izikowitz (1934) menciona el instrumento de los Quijo como *trompa*.

Stifler (1986) y Mullo Sandoval (2007) citan el arco musical de boca entre los Siona y los Secoya (provincias de Napo y Sucumbíos, y áreas del sur de Colombia); Vickers (1989) afirma que, entre estos pueblos, el chamán de la comunidad lo usa, junto al sonajero de hojas, en la ceremonia de consumo de *yagé* o *ayahuasca* (*Banisteriopsis caapi*), para interpretar melodías de caza a cuyo son baila la *ma?tímo bãĩ* (la gente del cielo).

Finalmente, el *paruntsi* era un arco de boca empleado por los Kichwa/Quichua de los Andes de la provincia de Imbabura. Se trataba de un arco de madera flexible (p.e. capulí, *Physalis pubescens*) con una cuerda de fibra vegetal o tripa de gato (Coba Andrade, 1992). En ese cordófono "tocaban los indios sus sanjuanitos y yaravíes. Habían indios más diestros que con el dedo meñique de una mano iban modificando la extensión de la cuerda que la tañían con los otros dedos" (Moreno, 1949; Schechter, 1998). González Arciniega (2011) habla de un arco de madera con

cuerda de *pita* (agave) del mismo nombre, y lo sitúa en la zona andina de la provincia de Loja.

Perú

En Perú, los arcos musicales se interpretan sobre todo en el área de selva que se extiende al oriente del país (Chávez *et al.*, 2008). Fuera de este espacio existen ejemplos puntuales en algunos puntos de la costa del Pacífico y en la Sierra andina.

Los Achuar o Achual y los Shiwiar (departamento de Loreto), vinculados con los Shuar ecuatorianos, emplean el *tsáyantar* (*cf. supra* el *tsayantur*), un arco de boca elaborado con distintos tipos de caña o de madera (p.e. de uvilla, *Pourouma cecropiifolia*), provisto de una cuerda de nylon, tripa o fibra vegetal (p.e. de *chambira*, *Astrocaryum chambira*). Es un instrumento usado sobre todo por los chamanes (Iziko-witz, 1934; Fast *et al.*, 1996).

Por su parte, los Awajún o Aguaruna (departamentos de Amazonas, San Martín y Loreto) cuentan con el

tumag, *tuman*, *tumág* o *tumágku*, un arco musical hecho de una pieza de madera flexible (p.e. de palmera o de *sentuch*, *Shefflera sp.*), con una cuerda de fibra de *chambira* o, en tiempos más recientes, de nylon (Izikowitz, 1934; ILV, 1993; Wipio Deicat, 1996). La cuerda se pulsa con el dedo. Se lo utiliza para tocar los *ánen* (Riol, 2009), fórmulas mágicas cantadas o recitadas que componen un repertorio solo conocido por los adultos; es por ello que se dice que el *tumag* no es un instrumento para niños o jóvenes.

Los Arabela (departamento de Loreto) refieren que el *teeja* era "un arco usado por los antiguos" (Rich, 1999); al parecer, en la actualidad ha perdido protagonismo.

Los Yora o Amahuaca (departamento de Ucayali) interpretan el *yoiri*, *yóeri*, *yohiri*, *yóhirí* o *chíyun*, un arco de boca generalmente fabricado con una vara de palmera (p.e. de *pijuayo*, *Bactris gasipaes*) u otra

pieza de madera flexible, y cuya cuerda es frotada con una varilla hecha del nervio central de una hoja de palma (Izikowitz, 1934; Hyde, 1980). Aparece durante la ceremonia de la *ayahuasca*, para convocar a los espíritus auxiliares (Dole, 1998; Caccuyama, s.f.). En el mismo departamento de Ucayali, los Culina o Madija tocan el *jijiti*, un arco de boca hecho de madera (de palmera *toniro* o *aguaje*, palmera *ssiquiriba* o árbol *sacorona*) con una cuerda de fibra vegetal (de planta *soquero* o bejuco *tamshi*) y frotado con un palillo de palmera *pona* (*Socratea sp.*) o *huicungo* (*Astrocaryum murumuru*) humedecido con saliva (Izikowitz, 1934; ILV, 1999; PIB, s.f.). Los cercanos Sharanahua usarían el *catiruhuu* o *katiruhuu* (Chávez *et al.*, 2008.), término derivado de *cati*, "arco".

Los Asháninka (departamentos de Apurímac, Junín y Cusco, y áreas vecinas) cuentan con un arco musical tradicional, cuyo nombre varía de acuerdo a la fuente que lo describe. Las denominaciones más difundidas son *itsoncamitire* y *piompirintzi* (Izikowitz, 1934;



Imágenes 21 y 22.
Piompirintzi de los Asháninka.
[Fotos: Ulb.be y Varese, 2004].





Imágenes 23 y 24.
Piompirintzi de los Asháninka.
[Fotos: I.ytimg.com].

Chávez et al., 2008); la segunda correspondería a los grupos Asháninka antiguamente conocidos como "Campa del pajonal", y probablemente sea una variante del término *piamperintsi*, que podría traducirse como "hacer sonar el arco". Izikowitz agrega que entre los Campa también se llama *ibigumbiri* y *tontórenzi*; Vásquez (2007) indica que *tontórenzi* es el nombre dado al arco por los Nomatsiguenga, un grupo muy vinculado a los Asháninka; no obstante, según Izokowitz, los Nomatsiguenga denominarían al cordófono *pegombirichi* (probablemente deformación de *piompirintzi*). Se trataría, en todos los casos, de un arco de boca hecho a partir del nervio central de una hoja de palmera, de entre 20 y 25 cms., con una cuerda de bejuco o de alguna brome-lícea (incluyendo la piña) que es frotada con una varita ensalivada o, entre los Nomatsiguenga, enresinada (Varese, 2004).

Por su parte, los Shipibo-Conibo (departamentos de Loreto y Ucayali, y áreas vecinas) usaron el *jonorona-*

ti, también llamado *unoronati* (Izikowitz, 1934) o *junoranti*, un arco de boca cuya cuerda era frotada con una varilla. Se lo solía utilizar durante la ceremonia de obtención de los *quené*, tradicionales motivos geométricos: los espíritus cantaban los diseños a los chamanes, ebrios de *ayahuasca*; estos aprendían tales cantos imitándolos con silbidos o con el arco musical. Cuando los espíritus se marchaban, los chamanes (o las mujeres) traducían el sonido en imágenes (Gebhart-Sayer, 1986; Illius, 1991-1992). Illius (1987) señala que el *jonoronati* ya no se usa. A pesar de las distancias, de acuerdo a Izikowitz (1934) los Ese'ejja (departamento de Madre de Dios) interpretarían un arco de nombre parecido, el *hónoroate*. Este autor también afirma que los Cashibo-Cacataibo (departamento de Ucayali y Huánuco), de la misma familia lingüística que los Shipibo (Pano), ejecutarían el *kandiroé* (de *canti*, "arco").

Izikowitz (1934) menciona, además, el *wánamigi* de los Nocamán, el *tiurumba* de los Cocama, el *trumpa*

de los Pánobo, el *kanutitshunaniköga* de los Omgua, el *ori* u *oxri* de los Ticuna, el *tin* de los Záparo y el *tomangu* de los Maka, instrumentos cuya existencia no ha podido ser corroborada, de momento, con otras fuentes. Otro tanto sucede con el *josokopi* o *yosokopi* de los Piro (Frunghillo, 2003), y con dos instrumentos citados por Vásquez (2007): la *otta* o cítara idiocorde de caña (con cuatro cuerdas levantadas del propio tubo) entre grupos de la familia lingüística Pano del área de Iquitos, y un instrumento similar llamado *titiri* entre los Culina. Por otro lado, el *kambaua* (Izikowitz, 1934), *kabana* (entre los Shapra) o *aravirta* (entre los Candoshi) ha sido descrito como un "arco musical Candoshi-Shapra" cuando, en realidad, es un pequeño violín de dos cuerdas con una caja de resonancia tallada de una sola pieza y un mástil (Surrallés, 2003); según algunos autores, se sujeta en la boca y se toca con un arco (Chávez *et al.*, 2008).

En los Andes (departamentos de Huánuco, Apurímac y Ayacucho) se interpreta la *cauca*, *kauka*, *caucato*,

tautinko o *trompaiboca*: una varilla de *sunchu* (*Viguiera mandonii*) con cuerda de *cabuya* (*Furcraea andina*), tripa o cerda que se puntea con el pulgar (IIDH, 1997).

Finalmente, de acuerdo a algunas fuentes (p.e. Del Busto, 2001), en la costa peruana (departamento de Lima) se tocaba la *viola guinea* o *rucumbo* (*cf. infra*, "Brasil"). Era este un arco con cuerda(s) de tripa de gato y una caja de resonancia de calabaza, que se percutía con un palillo (Moreno Friginals, 1996) y que algunos autores vinculan con cordófonos de los antiguos Lunda, Shinje y Mbangala de Angola (Fryer, 2000). Junto a otros instrumentos de percusión y algunas flautas, acompañaba la danza conocida como "son de los diablos", un baile afroperuano con el cual los bailarines, disfrazados de demonios, celebraban el Corpus Christi y los carnavales. La danza (y el uso del *rucumbo*) se desvaneció a mediados del siglo XX, aunque se está intentando recuperar a partir de la documentación existente. En la costa norte

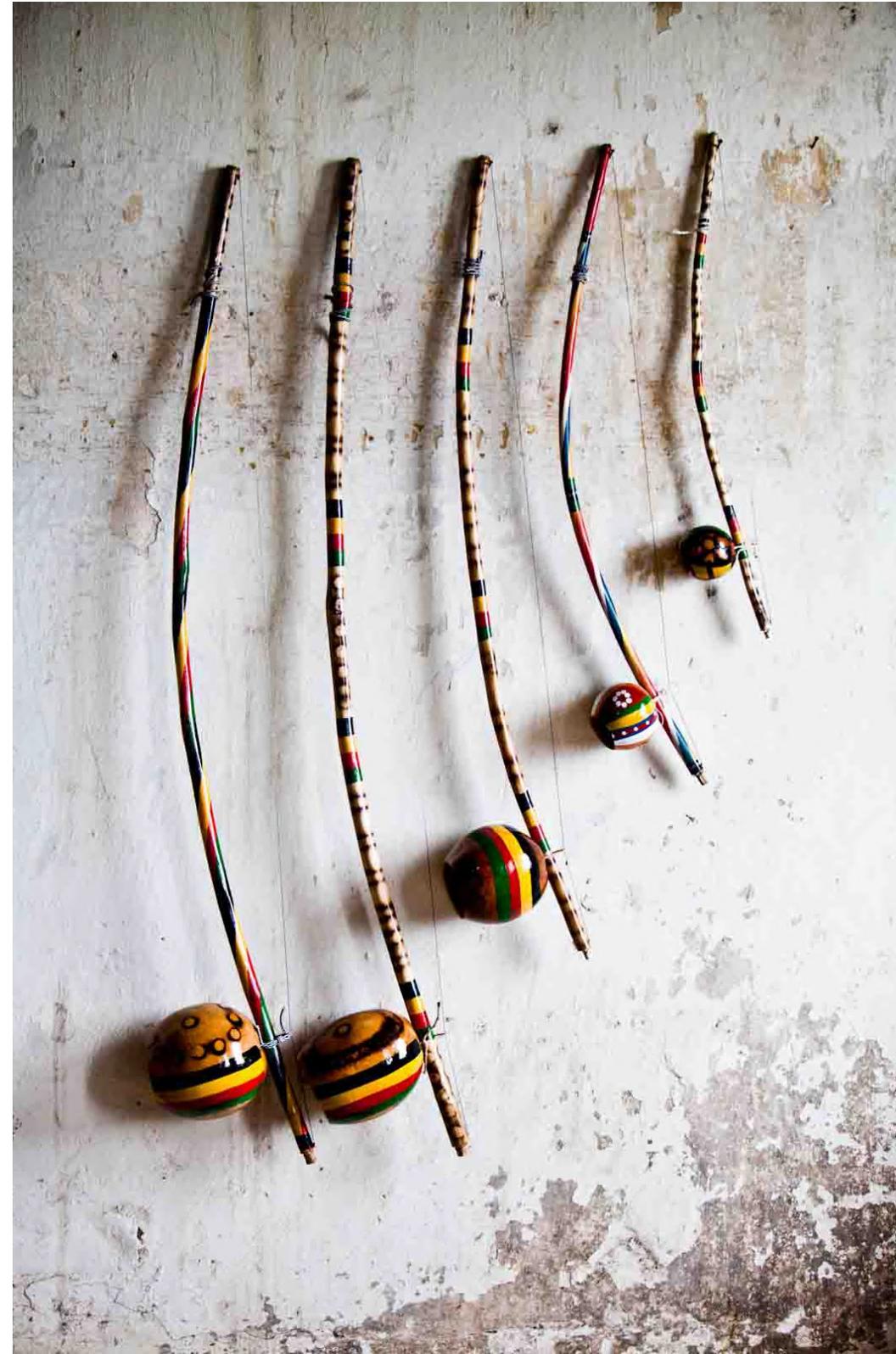
existiría un instrumento parecido, llamado *cuca-arpa* o *arpa cuca* (CEMDUC, s.f.).

Brasil

Entre los arcos musicales más conocidos de América Latina se encuentra el *berimbau-de-barriga*, también llamado *urucungo* (*uricungo*, *urucunju*, *oricungo*, *orucungo*, *ricungo*, *rucungo*, *rucumbo*), *bobo* (*gobo*), *gunga*, *marimbau* (*marimba*), *macungo* (*matungo*, *mutungo*) o *bucumba* (*bucumbumba*, *bucumbunga*) de las comunidades afro-brasileñas (Shaffer, 1977; Fryer, 2000; Galm, 2010).

Es un arco con resonador, formado por una vara de madera elástica, una cuerda de alambre (aunque antiguamente también se usaba fibra vegetal o tripa) y una calabaza abierta (calabaza de agua o *porongo*, *Lagenaria siceraria*, o el fruto del árbol *Crescentia*

Imagen 25.
Distintos tamaños de *berimbau*.
[Foto: Blogger].





Imágenes 26 a 28.
Distintos *berimbau*.
[Fotos: Blogger].



cujete). La cuerda está dividida en dos por un lazo. El arco se sujeta con la mano izquierda, apoyando la boca del resonador contra el vientre, mientras la mano derecha percute la cuerda con una varilla o *baqueta*. Una moneda o una piedra (*dobrão*) que se lleva en la mano izquierda permite variar la altura del sonido y crear algunos efectos (p.e. un chasquido sordo), al tiempo que con la derecha, además de manejar la varilla, se puede sacudir una maraca de cesto

conocida como *caxixí*. Separando la boca de la calabaza del vientre se producen distintos efectos sonoros.

Desde el estado de Bahía, en donde tradicionalmente está vinculado a la *capoeira*, el uso de este instrumento se ha extendido por casi todo el país. Para acompañar los ejercicios y el canto colectivo de esta particular arte marcial/expresión cultural se emplean tres tamaños de *berimbau*: de mayor a menor, el *berra-boi* (incorrectamente llamado *gunga* o *urucungo*), el *médio* y el *viola* o *violinha*.

Si bien existen diversas teorías sobre el origen del *berimbau*, la más aceptada lo sitúa en Angola; el nombre *berimbau* derivaría del kimbundu *mbirimbau* (nombre propio de un arco musical local), mientras que *urucungo* provendría de *ri'kungu*, "cueva". Además del *mbirimbau*, a Brasil habrían llegado otros arcos musicales angolanos, incluyendo el *humbo*, el *rucumbo* y el *ombumbumba*, todos ellos de estructura muy similar.

En un principio se lo denominó *berimbau-de-barriga* para diferenciarlo del *berimbau-de-boca* (arco de boca) y del *berimbau-de-bacia* (arco con resonador de vasija); dado que estas dos últimas variedades (descritas por Fryer, 2000) están actualmente en desuso, el término *berimbau* ha quedado asociado al único sobreviviente. El *berimbau-de-boca* era llamado *umcanga* en Brasil y probablemente derivaba del *umgunga* angolano (Graham, 1991); la cuerda se percucía con una varilla, y con un cuchillo se marcaban las notas.

En el estado de Ceará parece haber sobrevivido un "arco de tierra", el *jango*, que se apoya en el suelo o sobre los pies, tiene cuerda de tripa o alambre y se percute con dos baquetas o varetas (Frunghillo, 2003).

Entre los pueblos del área amazónica brasileña en los que se ha confirmado la presencia de arcos musicales, están los Maxakalí del estado de Minas Gerais, que emplean el *koxota* (Museu do Índio, 2012).

Bolivia

En territorio boliviano, el arco musical solo se encuentra en las tierras bajas del oriente; las sociedades del altiplano y de la cordillera andina y sus valles no lo usan.

De acuerdo con Cavour (1994), los Weenhayek, Wichi o "mataco" (departamento de Tarija) lo llaman *laataj kyaswoo leen* (cf. *infra*, "Argentina" y el *lataj-kiaswolé*); también aparece como *latajkiaswolley* (Arce Birbueth *et al.*, 2003). Se trata de un arco de boca doble: dos arcos de unos 45 cms. de longitud, de madera local (p.e. *duraznillo*, *chima* o *chonta loro*), con cuerdas entrelazadas de crin de caballo, tripa o fibra de *caraguatá* (*Bromelia sp.*).

Entre los Tapieté, en el mismo departamento de Tarija, se menciona el *kawayu juwey*, un instrumento muy parecido al de los Weenhayek, 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).

También se menciona el arco de boca *mapuip* entre los Moré o Iténez del departamento del Beni (Métraux, 1942; Sadie y Tyrrell, 2001; Olsen y Sheehy, 2008): un rectángulo de madera de palmera de 15-20 cms., que se frota con una varilla ensalivada. Tiene dos cuerdas, y solía ser llamado "arco de boca de los chanés y yuracarés". Según Cavour (1994), antiguamente no se lo frotaba sino que se lo percutía.

Paraguay

Los arcos musicales se emplean en todo el territorio paraguayo, y su uso se extiende a las áreas vecinas de los países limítrofes.

Szarán (1997) señala la presencia de varios arcos musicales entre los pueblos indígenas de Paraguay. El *cayuave*, *kajuave* o *kaiuave* (*cajuavé*, según Olsen y Sheehy, 2008) aparece entre los Chorote o Yofwaja, los Guarayo, los Mbyá y los Lengua, y es descrito como un arco de boca con cuerda de cerda, fibra de caraguatá o 4-5 hilos de algodón retorcidos, que puede percutirse (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.

Los Mbyá (y los Paí Tavyterá, según Sadie y Tyrrell, 2001) utilizan el *gualambáu* (*guyrambau* o *lambau*, según Olsen y Sheehy, 2008; *gualambo*, según Izikowitz, 1934). Se trata de un arco de 1-1,20 mts. unido a una calabaza o *porongo* (*hy'á*) que sirve de caja de resonancia. La cuerda (generalmente de nylon) se golpea con una varilla, y puede variarse la altura del

Imagen 29.

Gualambáu en un conjunto folklórico.

[Foto: Cdn.paraguay.com].



sonido regulando la tensión de la cuerda con los brazos o rozándola con los dedos de la mano izquierda (González Torres, 2007). Yubi (2010) indica que "adquiere dos funciones según la improvisación del ejecutante: una rítmica ternaria, otra melódico-rítmica con la utilización de intervalos agudos-graves sobre la cuerda debido a la presión del arco". A principios del siglo XX se introdujo esporádicamente en los conjuntos de música folklórica mestiza paraguaya, que tienen al *gualambáu* por un instrumento usado por los indígenas "para rituales mágicos". Boettner (1957) supone que el término es una derivación de *berimbau* (vid. *supra*, "Brasil"), instrumento afrobrasileño del cual derivaría.

Los Kaiowá (y los Chiripá, según Sadie y Tyrrell, 2001) tienen el *guyrapa-í* o *yvyrapa'i*, que se toca, al parecer, para obtener inspiración para 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'ý* 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'ỹ* o de *katiguá*, con cuerda de hilos de *pindó* o de corteza de *takurí pará*).

Imagen 30.

lataj choss de los Wichi.

[Foto: Webescuela.edu.py].



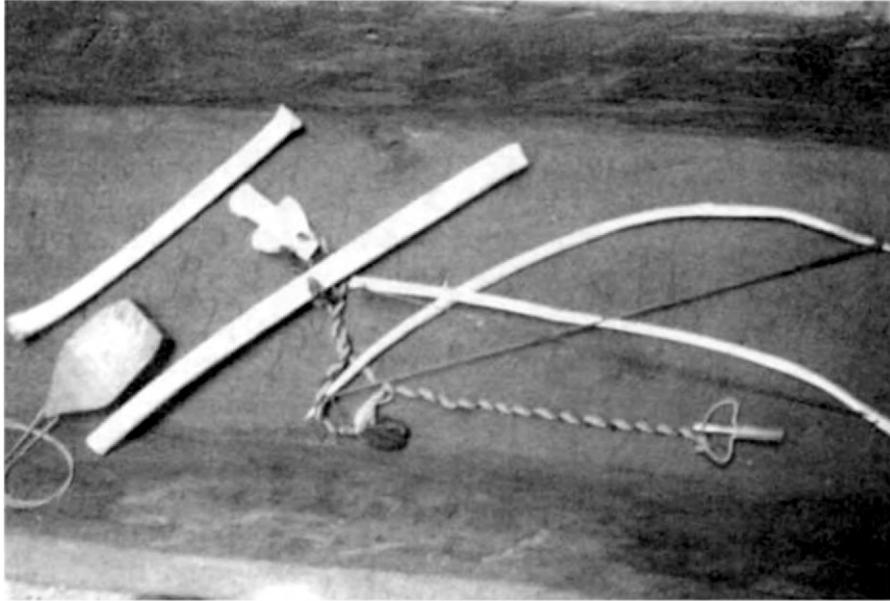
Un extremo del arco macho se sujeta sobre la boca, y la presión de los dedos posibilita la variación de tonos. Su sonido se relaciona con la magia sexual y sirve para atraer a la pareja.

El *ielataj choss* o *ielatas* es el arco de boca de los Wichí (*vid. infra*, "Argentina" y el *ielataj chos*). Aparece en las manos de los jóvenes que lo tocan para no ser despreciados por las mujeres durante el ritual de acercamiento sexual llamado *katinaj*. Ciertas fuentes sugieren que los Aché-Guayakí habrían usado el arco de caza (*rapá*) como instrumento musical.

Argentina

En territorio argentino, los arcos musicales se emplean entre los pueblos indígenas del Chaco y la Patagonia (noreste y sur del país, respectivamente).

En el Chaco Central y Austral (provincias de Chaco y Formosa, y áreas colindantes) existen varios arcos de boca. Los Wichí llaman al suyo *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". Los Chorote o Yofwaja, por su parte, lo denominan *alentakiassiwóle* ("cerda de cola de caballo"), *alenta ji kias* ("cola de caballo") o *alenta ji wóle* ("cerda de caballo"), mientras que sus vecinos Chulupí o Nivaklé lo conocen como *luséch* ("arco") o *lutsech tichjan in* ("arco que canta").



Imágenes 31 y 32.

Latajkiaswolé de los Wichi.

[Fotos: Rossi, 2003 y Lenguawichi.com.ar].



Imagen 33.

Latajkiaswolé de los Wichi.

[Foto: Folkloredelnorte.com.ar].

Puede tratarse de un arco doble, dos arcos (uno más grande, de madera de *eskayánti*, y el otro pequeño, de madera de *ankóche*) con cuerdas de crin entrelazadas, o bien de un arco simple frotado con una varilla ensalivada; en ambos casos los dedos de la mano que sostiene el arco sobre la boca tocan tangencialmente la cuerda para provocar armónicos. De sonido leve y uso fundamentalmente privado, se dice que tiene un fuerte poder de atracción sexual (Pérez Bugallo, 1996; Ruiz, 2011).



Imágenes 34 y 35.

Latajkiaswolé de los Wichi.

[Fotos: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"].



Imágenes 36 y 37.

Latajkiaswolé de los Wichi.

[Fotos: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"].



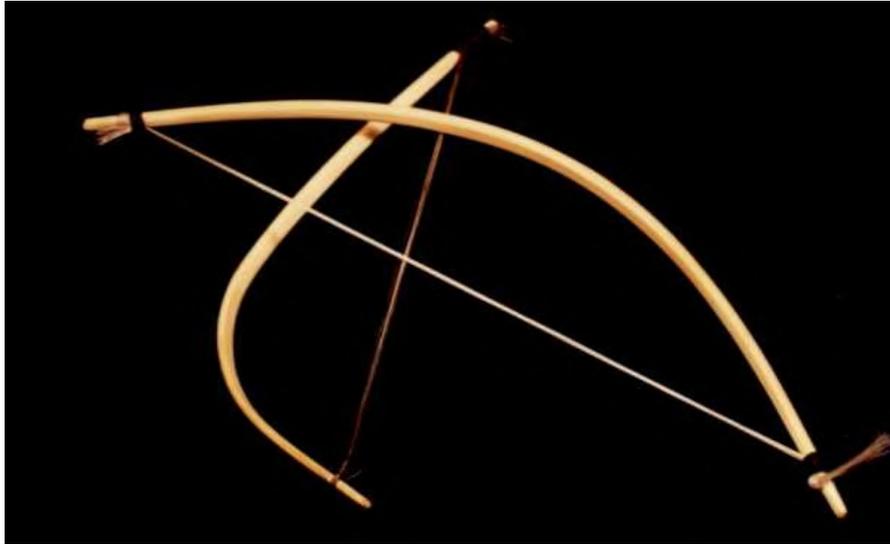


Imagen 38.

Latajkiaswolé de los Wichi.

[Foto: Etnohistoria.naya.org.ar].

Para la provincia de Formosa se cita el *cayuave*, común entre varios pueblos de Paraguay (Bejarano, 2000; *vid. supra*, "Paraguay"). Ayestarán (1953) menciona el cora de los Pilagá; Pérez Bugallo (1996) coincide en que el arco musical parece haber sido utilizado por ese pueblo, pero no proporciona un nombre.

Entre los Mapuche (provincias de Neuquén, La Pampa, Buenos Aires y Río Negro) se usaba el *kinkulkawe*

(*vid. infra*, "Chile"), hoy prácticamente olvidado, idéntico al arco chaqueño pero elaborado con dos costillas de potro. Sus cuerdas, hechas de crin de caballo, se frotaban con carbón o ceniza para aumentar la fricción y, por ende, el volumen del sonido producido. Se lo reservaba para la ejecución íntima y solitaria. En 1871, A. Guinnard, que estuvo cautivo entre los Puelche, explicó (en "Tres años de esclavitud entre los Patagones") que se sujetaba entre los dientes y se tocaba con los dedos para producir una corta cantidad de notas.

Más al sur se empleaba el *koólo*, *koh'lo*, *kólo* o *ko'olo*, arco musical de los Aonikenk o Tehuelche del Sur (provincias de Chubut y Santa Cruz). Se trataba de una rama de calafate (*Berberis sp.*) o ñire (*Nothofagus antarctica*), de 25-30 cms. (aunque podía alcanzar los 60 cms.), que se descortezaba y se arqueaba introduciéndola en ceniza caliente mientras se la doblaba. Poseía una cuerda de crin que se frotaba con un trozo de hueso de cóndor o de *choike* (ñandú

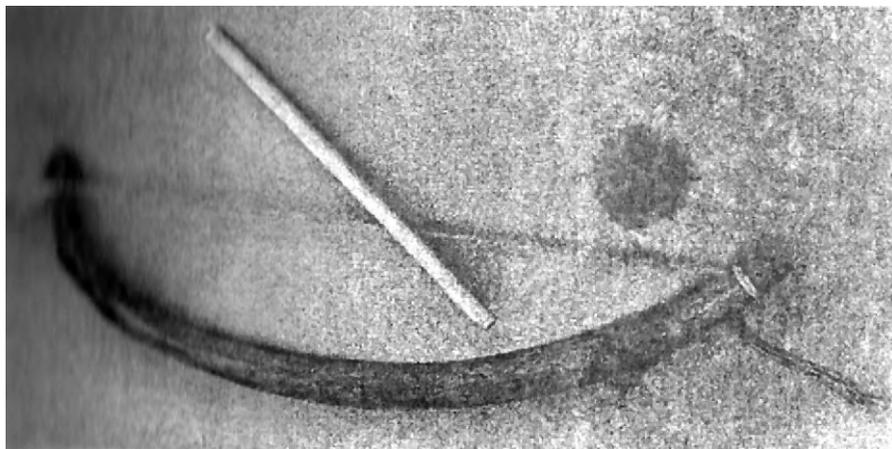
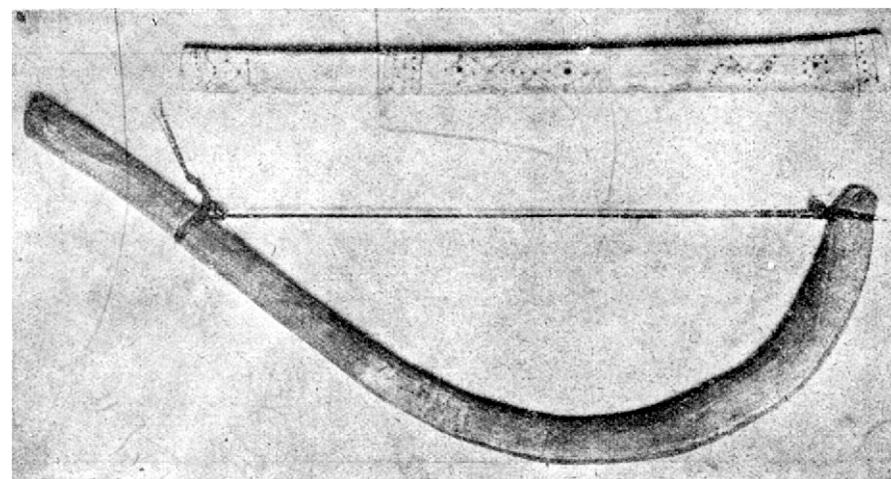
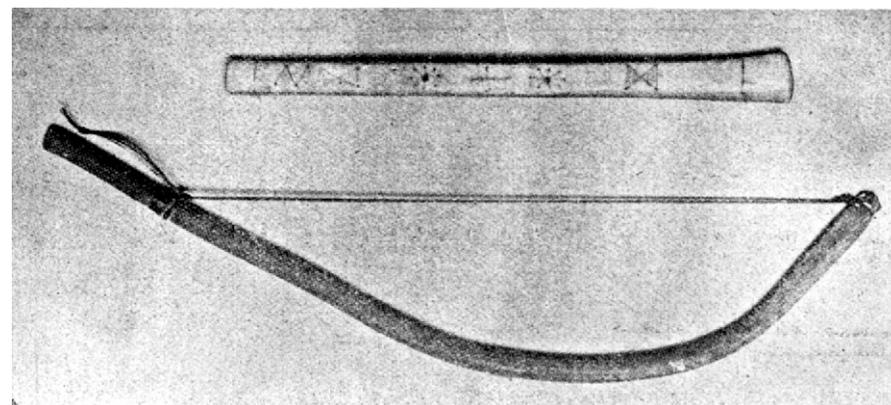


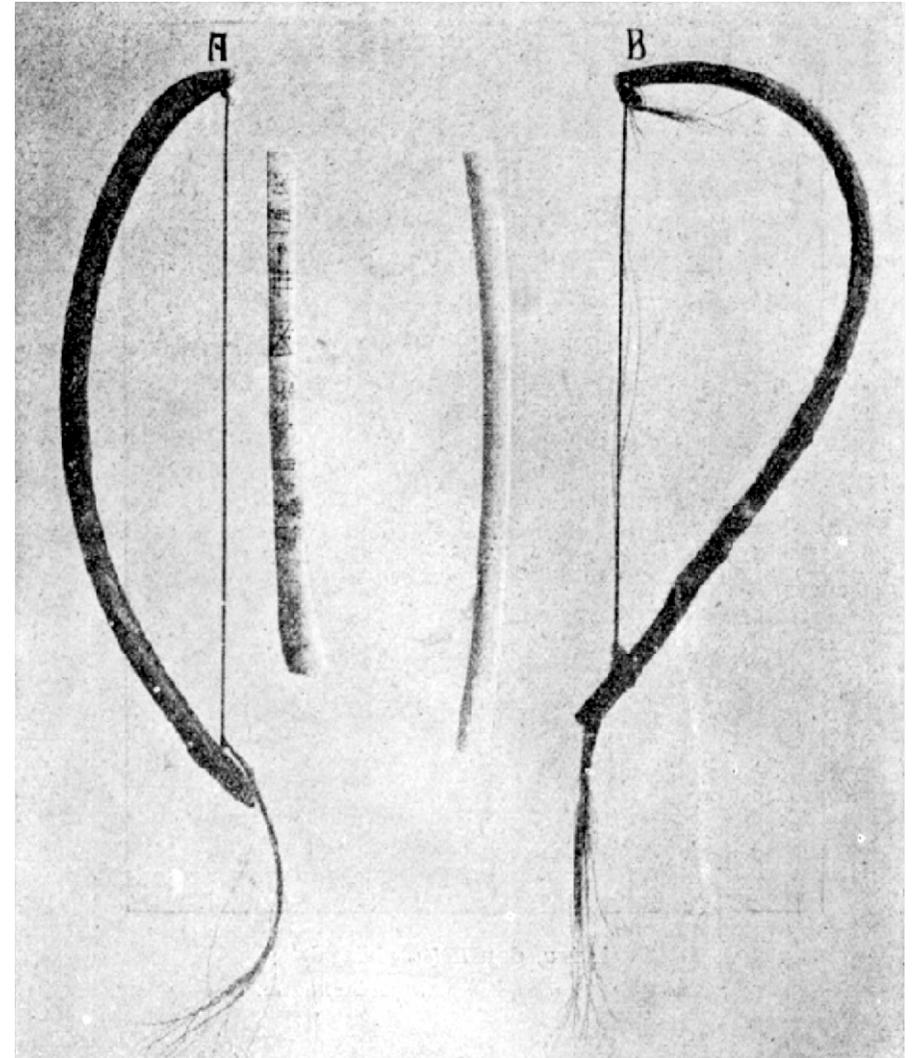
Imagen 39.
Koólo de los Aonikenk.
[Foto: Bibliotecasvirtuales.com].

de Darwin) con bellos dibujos incisos. Normalmente se lo interpretaba en contextos íntimos, imitando el sonido de los animales. También podía acompañar el canto femenino en las ceremonias fúnebres (Vega, 1946; Pérez Bugallo, 1996; *vid. tb.* Fisher, 1908; Cooper, 1963). Lehmann-Nitsche, en un magnífico trabajo de 1908 (en el que cita a Musters, Roncagli y, sobre todo, a Ten Kate, 1898), señala que el instrumento completo se denominaba *kólo*; el arco se llamaba *kcha*, la cuerda de crin, *är* y el hueso, *kchôo* (en grafía

alemana) o bien *t'kcha*, *t'är* y *t'kchôo*. Cuenta además que su informante, Casimiro, logró extraer del

Imágenes 40 y 41.
Koólo de los Aonikenk.
[Fotos: Lehmann-Nitsche, 1908].





Imágenes 42 y 43.
Koólo de los Aonikenk.
[Fotos: Lehmann-Nitsche, 1908].

suyo hasta cuatro sonidos zumbantes. A finales del siglo XX murió el último de sus ejecutantes, aunque había dejado de ser un instrumento de uso común hacía mucho tiempo.

Chile

En territorio chileno el arco musical está presente únicamente entre los Mapuche del sur del país. Se trata del *kinkulkawe*, que según las fuentes recibe distintos nombres: *kunkulkawe* (Claro Valdés, 1997), *künkülkare*, *kinkürkawe*, *kinkekawe*, *kingkürkawe* (González Greenhill, 1986), *quiquelcahue*, *quiquercahue*, *quinquecahue*, *quiquerahue*, *quinkecahue*, *kinkelcahue* y al menos dos docenas de otras variantes gráficas (Pérez de Arce, 1986; 1994; *vid. tb.* Moesbach, 1930; Isamitt, 1938; Lavín, 1967; y Merino, 1974).

Según Claro Valdés (1997), está compuesto por dos arcos enlazados, con cuerdas de crin de caballo o, en ocasiones, de cabello femenino. Es un cordófono de uso íntimo y exclusivamente masculino. Pérez de Arce (1986) llama la atención sobre el empleo de arcos de hueso (generalmente costillas equinas o

vacunas), un rasgo que en Sudamérica solo comparten los Mapuche con sus vecinos Aonikenk de la Patagonia argentina. Aunque no es un instrumento muy utilizado, aún sobrevive en algunas comunidades.

González Greenhill (1986) señala la presencia de un arco musical Mapuche simple, hecho de una pieza de caña colihue o *ringi* (*Chusquea culeou*) con cuerda de *paupawén* (*paupawen*, *pawpawañ*, *paupauhueñ*, quilineja o esparto, *Luzuriaga radicans*; *vid.* Badii et al., 2009). Solía ser interpretado con el dedo, pellizcado, o bien frotado o percutido con una varilla. Era denominado *paupawén* y, al parecer, se lo consideraba el *trompe* (arpa de boca) original Mapuche. En la década de los 50' dejó de tocarse. Pérez de Arce (1986) coincide en el nombre y señala que fue de uso esporádico entre los Mapuche; indica también que la interpretación por frotación sería una influencia de los vecinos Aonikenk. Hernández Ojeda (2003) recoge el instrumento entre los Huiliche o Williche del lago Maihue (provincia de Ranco), que lo denominan

chinko. De acuerdo con Fütawillimapu (2010), también se lo conocía como *pishompe*, y antes de ser suplantado por el *trompe* metálico (en fecha aún discutida) se lo construía con cuerda de quilineja, crin o tripa, y además de utilizarse como arco musical se lo colgaba en las esquinas de las *rucas* (casas Mapuche) para que sonara con el viento (serviría como pronosticador del clima).

Uruguay

El musicólogo Lauro Ayestarán (1953) menciona el arco musical entre los Charrúa. Se trataría de un arco de boca con cuerda de crin de caballo que se frotaba con una varilla recta, humedecida con saliva. Según parece, uno de estos instrumentos habría sido descrito por Dumontier en un ensayo para el *Journal de la Société de Phrénologie de Paris* (1833), coincidiendo con la llegada al país de un grupo Charrúa que sería sometido a exposición comercial. Dicho arco pertenecería a un individuo llamado Tacuabé, de ahí el nombre de "arco de Tacuabé" con el que se lo conoce en la literatura actual.

El cordófono debió de sobrevivir en áreas de la campaña uruguaya, pues Ayestarán llegó a grabar el "Tango del tío Simón" a un informante rural afro-uruguayo, Policarpo Pereira, en septiembre de 1943 (Uruguay Educa, 2008).

Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo (1993). Música y organología musical. En Leyva, Pablo (ed.). *Colombia Pacífico, tomo II*. Bogotá: Fondo FEN.

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

Aretz, Isabel (1968). El folklore musical de Venezuela. *Revista Musical Chilena*, 22 (104-1), pp. 53-82.

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

Badii, Nicola et al. (2009). *Elementi di etnobotanica mapuche*. [En línea].

Balfour, Henry (1899). *The natural history of the musical bow*. Oxford: Clarendon Press.

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

Bermúdez, Egberto (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bianchi, César et al. (1982). *Artesanías y técnicas Shuar*. Quito: Ed. Abya-Yala.

Boettner, Juan Max (1957). *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Autores Paraguayos Asociados.

Bueno, Julio (2008). *La etnomúsica: la fuente sagrada*. [En línea].

Caccuyama, María (s.f.). Canciones típicas tocadas en arco musical. En Caccuyama, M. et al. *Texto explicativo de grabaciones en cinta magnetofónica*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano.

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

CEMDUC [Centro de Música y Danza, PUCP] (s.f.). *Relación de instrumentos musicales*. [En línea].

Cifuentes Ramírez, Jaime (2002). *Memoria cultural del Pacífico*. Cali: Universidad del Valle.

Claro Valdés, Samuel (1997). *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.

Coba Andrade, Carlos (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Quito: Ediciones del Banco Central.

Cooper, John (1963). Indians of Southern South America. *Handbook of South American Indians*, vol. 1, pp. 13-15.

Costales, Piedad; Costales, Alfredo (1995). *Lo indígena y lo negro*. Quito: IADAP.

Chávez, Margarethe et al. (2008). *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.

Del Busto Duthurburu, José Antonio (2001). Breve historia de los negros del Perú. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Dole, Gertrude E. (1998). Amahuaca. En Santos, F.; Barclay, F. (eds.). *Guía etnográfica de la Alta Amazonía. Vol. III*. Quito: Ed. Abya-Yala.

Escalante, Aquiles (1979). *El palenque de San Basilio*. Barranquilla: Ed. Mejoras.

Fast, Gerhard et al. (1996). *Diccionario achuar-shiwiar-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.

Fisher, Erich (1908). Patagonische Musik. *Anthropos*, 3, pp. 941-951.

Franco, Juan Carlos (s.f.). *Análisis de las expresiones musicales del pueblo Shuar*. [En línea].

Frungillo, Mário D. (2003). *Dicionário de percussão*. São Paulo: UNESP.

Fryer, Peter (2000). *Rhythms of resistance. African musical heritage in Brazil*. Londres: Pluto Press.

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

Fütawillimapu (2010). *Instrumentos musicales usados en territorio Williche*. [En línea].

Galm, Eric A. (2010). *The berimbau: Soul of Brazilian music*. Misisipi: University Press.

García, Jesús Chucho (2006). Barlovento, nuestro patrimonio musical. *ENcontrARTE*, 34.

Gebhart-Sayer, Angelika (1986). Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo. *América Indígena*, 46 (1), pp. 189-218.

González Arciniega, Vicente (2011). Loja, el primer rincón del mundo. *Mediodía - Revista de Literatura y Arte*, 58, pp. 67-73.

González Greenhill, Ernesto (1986). Vigencias de instrumentos musicales Mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), pp. 4-52.

González Torres, Dionisio (2007). *Cultura guaraní*. 2.ed. Asunción. Servilibro.

Graham, Richard (1991). The development of the berimbau in colonial Brazil. *Latin American Music Review*, 12 (1), pp. 1-20.

Hernández Ojeda, Jaime (2003). *La música Mapuche-Williche del lago Maihue*. [Libro + CD]. Valdivia: Ed. El Kultrún.

Hurtado Duéñez, Nina (2007). *Instrumentos musicales indígenas del Amazonas venezolano*. [En línea].

Hyde, Sylvia (1980). *Diccionario amahuaca*. Parinacocha: Instituto Lingüístico de Verano.

IIDH [Instituto Interamericano de Derechos Humanos] (1997). *Folclore: derecho a la cultura. Guía para*

el docente. San José de Costa Rica: IIDH; Amnistía Internacional.

Illius, Bruno (1987). *Ani Shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru)*. Tübingen: Verlag S&F.

Illius, Bruno (1991-1992). La gran boa. Arte y cosmología de los Shipibo-Conibo. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 55-56, pp. 23-35.

ILV [Instituto Lingüístico de Verano] (1993). *Relatos sobre las cosas utilizadas en la cultura Aguaruna*. Yanacocha: Instituto Lingüístico de Verano.

ILV [Instituto Lingüístico de Verano] (1999). *Ididénica ima – Relatos de nuestros antepasados*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.

Isamitt, Carlos (1938). Los instrumentos araucanos. *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, pp. 305-312.

Izikowitz, Karl Gustav (1934/1970). *Musical and other sound instruments of the South American Indi-*

ans. *A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers.

Lavín, Carlos (1967). La música de los araucanos. *Revista Musical Chilena*, 99, pp. 57-60.

Lehmann-Nitsche, Robert (1908). Patagonische Gesänge und Musikbogen. *Anthropos*, 3, pp. 916-940.

Lira, José R. (1989). *Aproximación al mundo musical Yukpa*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Lobo-Guerrero, Miguel (1979). *El Macaguane y la familia lingüística Guahibo*. Bogotá: Univ. Nacional.

Locatelli de Pérغامo, Ana María (1997). *Música tradicional argentina: aborígen-criolla*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.

Mason, Otis T. (1897). Geographical distribution of the musical bow. *The American Anthropologist*, 10, pp. 377-380.

Merino, Luis (1974). Instrumentos musicales, cultura Mapuche, y el cautiverio feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. *Revista Musical Chilena*, 128, pp. 56-95.

Métraux, Alfred (1942). *The native tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. Washington: US GPO [Bulletin 134, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology].

Moesbach, Ernesto Wilhelm (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imp. Cervantes.

Moreno, Segundo Luis (1949). *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Ed. F. Jodoco Ricke.

Moreno Fragnals, Manuel (1996). *África en América Latina*. 3.ed. México: Siglo XXI/UNESCO.

Mullo Sandoval, Juan (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC.

Museu do Índio (2012). *Base de dados*. [En línea].

Oberem, Udo (1980). *Los Quijos*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.

Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (eds.) (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Pellizaro, Siro; Náwech, Fausto (2005). *Chicham - Diccionario Shuar-Castellano*. Quito: Ed. Abya-Yala.

Peñín, José (2005). La Guajira: música de solistas en tierra de soledades. *Anuario Musical*, 60, pp. 273-298.

Pérez Bugallo, Rubén (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Pérez de Arce, José (1986). Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina. *Revista Musical Chilena*, 15 (166), pp. 68-124.

Pérez de Arce, José (1994). *Música en la piedra*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Pérez de Arce, José; Gili, Francisca (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67 (219), pp. 42-80.

PIB [Povos Indígenas do Brasil] (s.f.). *Música e cotidiano*. [En línea].

Rhines, Zachary (2010). Ecuadorian Music: Preservation in the Napo Province. *Scholars*, 15 [En línea].

Rich, Rollando (1999). *Diccionario arabela-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.

Riol, Raúl (2009). *Musiques des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallée du Cenepa*. [CD]. Ginebra: AIMP; IWGIA.

Robinson, Scott S. (1996). *Hacia una comprensión del shamanismo cofán*. Quito: Ed. Abya-Yala.

Rossi, Juan José (2003). *Los Wichí*. Buenos Aires: Galerna.

Ruiz, Irma (2011). Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de Pan de las mujeres mbyá-guaraní. *Trans*, 15, pp. 1-38.

Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove.

Schechter, John M. (1998). Ecuador. En Olsen, D. A.; Sheehy, D. E. (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2*. Nueva York: Routledge.

Shaffer, Kay (1977). *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: MEC.

Stifler, David Blair (1986). *Lowland tribes of Ecuador*. [CD]. Nueva York: Ethnic Folkways Records.

Surrallés, Alexandre (2003). *Perception, affectivité, action chez les Candoshi*. Paris: CNRS.

Szarán, Luis (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. [En línea].

Ten Kate, Herman (1898). Geographical distribution of the musical bow. *American Anthropologist*, 11 (3), pp. 93-94.

Uruguay Educa (2008). *Tango en arco musical*. [En línea].

Valbuena Sarmiento, Graciela (2005). Etnomusicología instrumental Wayúu. *El Artista*, 2, pp. 61-79.

Varese, Stefano (2004). *Salt of the mountain: Campa Ashaninka history and resistance in the Peruvian jungle*. Norman: University of Oklahoma Press.

Vásquez, Chalena (2007). *Historia de la música en el Perú*. Lima: Ministerio de Educación.

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

Vega, Carlos (1989). Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Capítulo I. Los sistemas de clasificación. *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, 10 (10), pp. 73-139.

Vickers, William T. (1989). *Los Sionas y Secoyas: su adaptación al ambiente amazónico*. Quito: Ed. Abya-Yala.

Vílchez Faría, Jacqueline (2003). Taliraai: Música, género y parentesco en la cultura wayúu. *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 19 (42).

Wipio Deicat, Gerardo (1996). *Diccionario aguaruna-castellano, castellano-aguaruna*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.

Yubi, Javier (2010). *Sonidos ancestrales*. ABC (Paraguay), 12 de diciembre.



<https://www.edgardocivallero.com/>