

Edgardo Civallero
Instrumentos
musicales de los Ava



Edgardo Civallero

Instrumentos musicales de los Ava



Bogotá - 2025

Civallero, Edgardo

Instrumentos musicales de los Ava / Edgardo Civallero. – edición de archivo – Bogotá: El Zorro de Abajo Editora, 2025.

24 h. : il..

1. Música. 2. Ava. 3. Guaraní. 4. Aerófonos. 5. Membranófonos. 6. Cordófonos. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© Edgardo Civallero, 2025.

© de la presente edición digital, Edgardo Civallero, 2025.

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero.

“Instrumentos musicales de los Ava” se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite:

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

Introducción

Los Ava, también conocidos como "chiriguanos", fueron uno de los pueblos que más tenazmente supieron resistir el sistema colonial en América del Sur.

Se trata de un grupo de habla guaraní emigrado desde el área amazónica y el Chaco boreal al este de Bolivia hacia finales del siglo XV, en una constante búsqueda (compartida con otros pueblos tupí-guaraníes) de la mítica *iwóka*, la "Tierra sin Mal". Ocuparon el sur de las tierras bajas bolivianas, sometiendo a los Chané, un pueblo de estirpe arawak que habitaba esos territorios, y atacando a las sociedades que vivían a su alrededor (p.ej. los Wichi o Weenhayek). Para cuando llegaron los europeos, los Ava estaban presionando las fronteras orientales del *Tawantinsuyu* o "Imperio incaico" en las cabeceras de

los ríos Pilcomayo y Guapay; de hecho, las comunidades de las tierras altas bolivianas, de habla quechua y aymara, habían creado un sistema defensivo de fortificaciones (ciertamente infructuoso) para tratar de repeler sus ataques.

Los Ava se ganaron a pulso una fama de guerreros peligrosos e imbatibles. Los ejércitos incaicos no pudieron domeñarlos (según narra el Inca Garcilaso de la Vega); tampoco los conquistadores y los gobernadores coloniales españoles, que solo consiguieron establecer, a duras penas, un par de misiones religiosas en el río Parapetí.

Participaron en la Guerra de la Independencia, luchando contra los ejércitos realistas. Con la llegada de la República, las misiones franciscanas y las haciendas privadas avanzaron sobre las tierras de los Ava, que resistieron con ferocidad, como siempre habían hecho, hasta la masacre de Curuyuqui en 1891: una sangrienta derrota frente a las tropas bolivianas. A partir de ese momento el antiguo poderío Ava comenzó a eclipsarse.

Los territorios "chiriguano", cada vez más mermados, fueron el campo de batalla en el cual se desarrolló la Guerra del Chaco (1932-1935) entre Bolivia y Paraguay. Forzados a luchar en los ejércitos de ambos bandos, los Ava decidieron migrar masivamente a Argentina, asentándose sobre todo en el llamado "Chaco salteño". En la actualidad habitan en algunas localidades de la provincia de Salta y de Jujuy (Argentina), en unos pocos puntos del oeste de Paraguay, y en comunidades tradicionales esparcidas por el sur del departamento de Santa Cruz y el este del de Tarija (Bolivia), especialmente en la cuenca del río Parapetí y los bañados del Izozog.

La cultura Ava está formada por una base mestiza guaraní-arawak fuertemente influenciada por las culturas andinas (una influencia que se refleja claramente en la acentuación grave de su lengua, diferente a la aguda del resto de hablas de raíz guaraní). Este conglomerado está, además, mestizado con la cultura criolla boliviana y argentina de habla hispana. A pesar del dominio del *karái póchi* (el "blanco malvado"), los Ava conservan su *ñanderéko*, su cultura original. Mantienen vigente su len-

gua y buena parte de sus tradiciones, costumbres, expresiones y creencias, aunque en muchos casos éstas se hayan mimetizado con elementos urbanos y cristianos occidentales.

Los hombres se dedican a la caza, a la pesca, a confeccionar elementos textiles (bolsas de *caraguatá*) o cestos de palma y caña, o a trabajar como peones y jornaleros en campos, ingenios y montes. Las mujeres, por su parte, también elaboran cestas, junto a distintas piezas de alfarería. Como parte de su herencia arawak, ambos sexos dedican bastante tiempo a la agricultura, especialmente a la del maíz. Su apego milenario a ese grano, que es "lo que la sangre al humano, lo que nutre y da vida", motiva la celebración anual del *aréte guásu*, la "fiesta grande" de la cosecha.

Actualmente vinculado al Carnaval, el *aréte guásu* (también llamado *aréte abáti*, la "fiesta del maíz") conserva aún muchos significados antiguos; según se dice, vivos y muertos se reúnen una vez al año durante esa celebración para bailar juntos, todos ocultos tras las máscaras

aña-aña de madera de ceibo. Es el momento del ciclo anual en el que la música, la danza y la chicha *kãwi* se convierten en el eje en torno al cual gira la vida Ava.

Los instrumentos musicales Ava

Los instrumentos que se presentan y describen en los párrafos siguientes –organizados por familias– son los que constituyen el patrimonio musical Ava. Suelen ser contruidos por los propios intérpretes y se ejecutan en contextos tradicionales, sobre todo durante el *aréte guásu*.

Evidentemente, los Ava también poseen y ejecutan instrumentos de origen europeo/mestizo (guitarra, acordeón), con los que interpretan música "folklórica" o popular argentina o boliviana (taquiraris, chacareras, chamamés). Tales instrumentos no serán incluidos en este texto.

Membranófonos

En general, los membranófonos de los Ava son tambores tubulares de doble parche. Se conocen con el nombre genérico de *angua*, que es el mismo que reciben los morteros de madera (*angu'a*), y son interpretados únicamente por hombres. Generalmente son concebidos como una familia organológica.

En Argentina se utilizan el *angúa guásu*, el *angúa rái* y el *michi rái*. En Bolivia, hasta principios del siglo pasado solo aparece documentado un único tambor, denominado sencillamente *angúa*, hecho con el tronco del árbol de soto y provisto de un solo parche. Sin embargo, para 1916 Romano y Cattunar recogieron en sus páginas el uso del *angúa guásu* ("bombo grande") y el *angúa rái* ("redoblante, tambor o bombo chico").

Angúa guásu

Su nombre guaraní se traduce como "tambor grande": con sus 50-80 cm de alto y 30-50 de diámetro, es el integrante de mayores dimensiones de la familia de tambores Ava. También se lo llama *angúa aretépe* ("tambor de fiesta"), *angúa tubícha* ("tambor jefe") o *tambora*. Es el único membranófono Ava considerado femenino.

Se lo construye vaciando a fuego un tronco de madera blanda, generalmente de cedro (*Cedrela balansae / fissilis*), *ishpingo* o roble criollo (*Amburana caerensis*) o zapallo caspi (*Pisonia ambigua*). Una vez ahuecada, la pieza de madera se desbasta con un formón hasta obtener una pared de 1 cm de espesor. En dicha pared se perfora, con un hierro al rojo, un agujero de 1 cm de diámetro, que sirve como orificio de descompresión (un rasgo tomado de los tambores europeos). La madera puede sustituirse por un envase de hojalata de dimensiones apropiadas.

Los parches (*mboapíre*) se fabrican con cuero de corzuela o *guazuncho* (*Mazama gouazoubira*), agutí o *akúti*

(*Dasyprocta azareae*), iguana o *teyuguásu* (*Tupinambis sp.*) o lagartija verde o *karaguái* (*Teius teyou*). A los dos primeros se los cubre con ceniza fría y luego se los raspa con el filo de una caña para arrancarles todo el pelo. El parche que no se percute puede ser de cuero de vaca, y contar con una chirlera de distintos materiales. La piel se extiende sobre un anillo de bejuco grueso (*isípo*) y se cose en espiral con una costura de puntadas largas, usando hilo casero de fibra vegetal o alambre fino. Colocados los parches sobre el cuerpo del tambor, se agregan dos aros de palo amarillo (*Phyllostylon rhamnoides*), aguay (*Puotera salicifolia*), tala (*Celtis tala*) o peteribí (*Cordia trichotoma*) con sus extremos unidos mediante alambre o tiento. Esos aros llevan una serie de perforaciones a través de las cuales se va pasando una correhuela de fibra vegetal, tiento de cuero de vaca o de cogote de corzuela, en zig-zag para atarlos entre sí (Rocca y Rossi, 2004).

Para interpretarlo, el músico, de pie, se lo cuelga del hombro y lo percute con una maza llamada *mbopúka*, provista de un cabezal de lana y cuero. Aparece sobre todo



GUTHRIE
1847

durante el *aréte guásu*: se dice que es su sonido el que convoca a vivos y muertos a participar en la celebración. Marca el pulso de la melodía de las flautas y señala las variantes coreográficas de la danza.

Angúa rái

Su nombre significa "tambor hijo"; también se lo denomina *angúa míni*, "tambor pequeño". Mide 25 cm de alto y 25 de diámetro, y es el tamaño intermedio del conjunto de tambores Ava, ejerciendo el rol de tamboril o redoblante.

A diferencia del *angúa guásu*, la caja del *angúa rái* se elabora a partir de una pieza de algarrobo o de palma; los parches, por su parte, son de cuero de *akúti*, vizcacha (*La-*

Imagen 01 [pág. ant.].

Angúa rái.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

gostomus maximus) o *teyuguásu*. El parche no percutido lleva, cruzada sobre su superficie, una chirlera: un cordón de cerdas o fibras vegetales retorcidas llamado *evínsa* o *wirapáüsa*, que vibra contra la membrana provocando un efecto sonoro similar al de una caja militar europea.

El músico se cuelga el instrumento del antebrazo izquierdo y ajusta la agarradera imprimiéndole un movimiento de rotación al tambor y retorciéndola. Lo percute con dos palillos descortezados, multiplicando con redobles el pulso marcado por el *angúa guásu*.

Se cree que el sonido del conjunto orquestal principal de los Ava, compuesto por *angúa guásu*, *angúa rái* y flauta, mejora conforme se incrementa en él el número de *angúa rái*. Antaño fue utilizado en el marco de ritos funerarios hoy olvidados. En la actualidad solo mantiene vigencia durante la celebración del *aréte guásu*. Se atribuye a su sonido –si se produce de forma continua durante días– la capacidad de hacer levitar a los danzantes colectivamente.



Míchi rái

Es el más pequeño de los tambores Ava: su nombre se traduce como "el hijo más chico".

El ejecutante cuelga el pequeño tamboril de su muñeca izquierda y percute el parche –que suele presentar decoración multicolor– con un par de palillos. Acompaña exclusivamente a una flauta gigante, la *temímby guásu*, durante las danzas estivales.

Imagen 02 [pág. ant.].

Angúa rái.

[Fotografía: <http://www.selecciontexo.com/>].

Turúmi

El *turúmi* o *mióri* es el único instrumento de cuerda de los Ava. 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. Sus cuatro cuerdas están afinadas en quintas, como el violín, pero una tercera más baja que este (Cavour, 1994; Kuss, 2004; Sánchez, 2010; Roza, 2011).

Se lo construye a partir de un único bloque de madera de cedro (*Cedrela balansae / fissilis*), que se talla y se ahue-



ca; 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 puente también se hace de cedro. El arco (*mióri mbopúka*) se prepara con una rama de palo amarillo (*Phyllostylon rhamnoides*) a la que se le adosa un haz de cerdas equinas o vegetales (*píndo rívi*). Las cuerdas más comunes son las de alambre fino o las de hilo de nylon (usado como sedal para la pesca).

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; la longitud de la cuerda se varía entonces apoyando levemente los dedos sobre ella (rasgo probablemente heredado de los arcos musicales de la zona).

Imagen 03 [pág. ant.].

Turúmi.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

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); esa influencia misionera (que Sánchez, 2001, analiza en detalle) queda reflejada en 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*, ejecutando las líneas melódicas de los bailes de ronda (*chánka chánka*), las tonadas de Pascua, las alabanzas y las canciones sin letra de los *arerúya* (aleluya).

También está presente durante el llamado "tiempo de *tairári*" (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 *tairári*, 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).

Aerófonos

Temímby púku

También llamada *mímby púku* ("flauta larga") o *temímby ñembó'y* ("flauta vertical", especialmente en el Izozog), se trata de una flauta vertical sin canal de insuflación, similar a la quena andina. Se fabrica a partir de una pieza del cactus conocido como sacharrosa (*Pereskia sacharosa*) o bien con un segmento de *takuapúku* (*takuára púku*, "caña larga"), o incluso de caño industrial de cobre, bronce o hierro.

A pesar de su claro origen andino, es un instrumento muy difundido entre los Ava. Su longitud oscila entre los 50 y los 60 cm (dos cuartas de mano y cuatro dedos) y cuenta con un bisel cuadrangular y 5 agujeros: 4 orificios





de digitación frontales y uno de afinación lateral. Para ubicarlos, se miden tres dedos desde la mitad del tubo y se hace la primera perforación; desde allí se abren en fila otros tres agujeros equidistantes hasta el extremo distal. El último, que se obtura con el dedo anular (pues el meñique nunca se usa) se hace a un costado: a la izquierda o a la derecha, según el músico sea zurdo o diestro. En los

Imagen 04 [pág. ant.].

Temímby púku.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

Imagen 05.

Temímby púku.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

instrumentos de caña, los agujeros se perforan con un hierro al rojo; en los de metal, con una lima o un taladro (Pérez Bugallo, 1996; Arce, 2003; Rocca y Rossi, 2004).

Es un vehículo que canaliza la potencia sexual del músico, siempre un hombre. Se interpreta con el acompañamiento de un *angúa guásu* y uno o varios *angúa rái* en

las danzas del periodo estival, especialmente las del *aré-te*, o bien de forma solitaria, improvisada y personal, para expresar sentimientos íntimos.

Temímby ye piása

Su nombre guaraní, "flauta cruzada", indica claramente que se trata de una flauta transversa. También se la llama *yúru ye piása* ("boca cruzada") y *chikitáno*, denominación de una etnia de las tierras bajas del oriente boliviano (Chiquitano) que podría haber sido su primera poseedora, a partir de su introducción por los misioneros jesuitas.

Se la elabora con un segmento de caña de Castilla (*Arun-do donax*) o de *takuapúku* de dimensiones variables, pero de no menos de 30 cm de longitud entre tabiques. La embocadura puede ser cuadrada o redonda, y posee seis orificios de digitación. Todos ellos se ubican en una línea recta obtenida levantando una fina tira de la corteza de la caña; el primero se perfora a fuego en la mitad del tubo, y los otros se ubican de forma equidistante

entre ese primero y el extremo distal, generalmente a 2,5 cm uno de otro (Pérez Bugallo, 1996; Rocca y Rossi, 2004).

El aerófono tiene a su cargo la música para ronda y zapateo propia de la Pascua. Se suele ejecutar al mismo tiempo que el *turúmi*, aunque su repertorio es distinto. Se la acompaña con un *angúa guásu* y dos *angúa rái*.

Temímby guásu

Su enorme tamaño hace honor a su denominación, "flauta grande". Es un aerófono similar a los *erasos* o *requintos* de la tropa de pinkillos mohoseños de las tierras altas de Bolivia.

Se trata de una flauta vertical, cuya longitud supera fácilmente el metro. Antiguamente se construía con caña *takuára*, aunque en la actualidad se aprovechan caños de hierro de hasta 5 cm de diámetro. Posee cinco orificios de digitación frontales, ubicados en su mitad distal, y produce dos octavas de una escala pentatónica. Su



Imágenes 06 y 07.

Temímby ye piása.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

embocadura es la de una flauta de pico, aunque, como ocurre con los pinkillos mohoseños y otras flautas andinas de gran tamaño, tanto el aeroducto como el bisel se encuentran en el lado opuesto (parte posterior) del instrumento, una característica que facilita la interpretación.

Tiene escasa vigencia. La suelen emplear varones adultos, con el acompañamiento de uno o más *míchi rái*, para atraer mujeres (Pérez Bugallo, 1996).

Pinguyo

Es una flauta de pico similar al pinkillo (pinkullo, pingullo) andino, aunque con algunas características muy particulares.

Se la construye a partir de un segmento de caña *takuapúku* de unos 30 cm de largo y 1-2 cm de diámetro. En la mitad distal se abren seis orificios de digitación frontales, ubicados sobre una línea hecha arrancando una fina tira de corteza. Los agujeros se perforan con un hierro al

rojo, el primero en la mitad del cuerpo, y los otros a continuación de manera equidistante; el último se abre cerca del nudo distal. Éste se perfora de la misma manera que los orificios.

La ventana del bisel suele ser cuadrada, y se abre con un cuchillo, aunque a veces adopta la forma de dos W enfrentadas por su base, similar a un reloj de arena, característica de los pingullos de Ecuador. El taco de madera que cierra el extremo proximal y crea el aeroducto se perfila en curva, a diferencia de otras flautas de pico tradicionales sudamericanas, cuyos cortes suelen ser rectos.

Finalmente, lleva adosados a ambos lados de la embocadura un par de pequeños silbatos llamados *imémby* (*im-bémbuy*), de distintas longitudes. Los *imémby* se hacen con canutos de pluma de pavo o con cañas delgadas cuyos extremos se cortan a bisel y se rellenan con cera, dejando una rendija o abertura (con la ayuda de una pequeña pieza de *chala* o de cartón) como canal de insuflación. Sirven para proporcionar una nota pedal, y son

el rasgo más notorio de esta flauta de pico, compartido únicamente por un puñado de instrumentos sudamericanos, incluyendo un tradicional pinkillo boliviano (Pérez Bugallo, 1996; Rocca y Rossi, 2004).

Instrumento masculino de uso bastante extendido, acompaña danzas y actividades lúdicas, sobre todo durante el *aréte*. Algunos Tapieté lo describen como "flauta doble" y lo llaman *tinguyu* (Arce, 2003).

Añáchi

Silbato fabricado con un hueso de cigüeña, gallina o corzuela, cuyo nombre (también escrito *añánchi*) significa "demonio". Es patrimonio exclusivo del *imbaékwa*, hechicero maligno que lo usa como cerbatana para lanzar sus hechizos (Pérez Bugallo, 1996).

Wakarántye iguaéru

La *wakarántye* es una trompeta natural compuesta. Su nombre significa, literalmente, "cuerno de vaca". En algu-

nas fuentes aparece citada como *wakar'hanti* (Pérez Bugallo, 1996) o incluso como *huacananti* (Sánchez, 1999). En Bolivia se la suele denominar "corneta del *aréte*" o "corneta del Izozog" (Cavour, 1994).

Se la construye con una pieza de caña de hasta 2,50 m de longitud, a la que se le eliminan los nudos o tabiques interiores y se le agrega un pabellón de asta vacuna. Dicho pabellón también puede realizarse moldeando con arena caliente el cuero de la cola de un buey, una técnica utilizada en las cercanas Tarija (Bolivia) y Jujuy (Argentina) para elaborar la *caña tarijeña* y la *corneta*, respectivamente; en ese caso, el instrumento pasa a llamarse *wakaráe púnta* ("cola de vaca"). Antiguamente, de acuerdo al padre Bernardino Nino (1912), la bocina también se confeccionaba con cuero de *anta* o tapir (*Tapirus terrestris*) e incluso con cola de *kirkincho* o armadillo. El religioso explica que, para conferir al instrumento un rasgo "lujoso", solía adornarse el orificio lateral que sirve de embocadura con la corteza de la raíz del *güembé* (*Phylodendron bipinnatifidum*), una planta epífita.

Para soplarla se la mantiene alzada en diagonal. Dependiendo de las fuentes, esta trompeta habría sido incorporada tardíamente como instrumento de alerta (Gianecchini, 1898/1996), con fines bélicos durante los combates (Corrado y Comajuncosam 1990), y para convocar a las tareas agrícolas durante la siembra del maíz. Aunque es cada vez menos utilizada, en la actualidad se la emplea para convocar el *aréte guásu* y para bailar las clásicas "rondas" de Pascua.

Los "porongos" o *iguaéru*, por su parte, son bocinas cortas hechas de calabazas a las cuales se les quitaban las semillas (Romano y Cattunar, 1916).

Silbatos

Los Ava utilizaron al menos dos silbatos, que parecen no tener vigencia en la actualidad. Quizás el más conocido (y discutido) haya sido el *serére*, *senéne* o *jocüro* (vid. Vega, 1946).

Sobre este instrumento, Díaz Gainza (1977) señala:

...de la familia de las flautas longitudinales es el *serére* chiriguano, que lo fabrican perforando la madera para obtener el tubo. Sus dos únicos sonidos fijos nos hablan de una escala bifónica o mínima, pero parece ser también influencia de los silbatos andinos.

Básicamente, se trata de un listón de madera en el que se perfora un único conducto, abierto por ambos extremos. Soplando en el proximal, como si se tratase del tubo de una flauta de Pan, y tapando y destapando el distal con un dedo, se obtienen dos sonidos.

Sánchez (1999) recoge referencias de numerosos autores que describen el aerófono como un silbato largo y esquinado, hecho de madera dura del árbol *igüirayepíro* o algarrobilla y adornado con figuras y signos tallados, que los hombres tocarían tanto en fiestas como en batallas. Las técnicas de construcción, el tipo de madera utilizada, la ornamentación y la forma de interpretación del instrumento Ava son similares a las del *jant'arki*, silbato de los vecinos Calcha de las tierras altas bolivianas.



Curiosamente, tras largos años de trabajo junto a los Ava, Pérez Bugallo (1988-89) afirma no haberles visto tocar jamás el instrumento en cuestión (para el debate suscitado al respecto, *vid.* Velo, 1995).

El otro silbato, denominado *yvýra mímby*, era, según indica su propio nombre, una "flauta de madera": de forma circular, chato, de madera de *igüirayepíro*, con tres orificios, profusamente decorado e interpretado únicamente por los hombres (*vid.* las referencias recogidas por Sánchez, 1999). Algunos autores lo han citado como *naseré*.

Sobre estos aerófonos Ava, el padre Giannechinni (1898/1996) cuenta:

Estos son los instrumentos musicales de nuestros chiriguanos, que hacen sonar en los festivales consagrados a Baco: sin estos instrumentos sería impo-

sible la fiesta. Generalmente los usan los jovencitos que tienen sanos los dientes. Para arrancarles el sonido, apoyan la parte superior del senene en los labios, soplan fuertemente y con el dedo de la mano cierran y abren el orificio de abajo; el sonido que sale se parece mucho al rumor del toro cuando hace bub, bub. No ofrece ni nota ni armonía alguna; para ellos basta que esparza mucho ruido.

Para agujerearlo adoptan una paciencia de semanas y meses, por medio de un clavo y un hierro cualquiera que lo hallen cerca. Lo afilan, lo atan fuertemente a un palo y lo giran incasablemente hasta que se consigue su perfeccionamiento. Con cualquier hoja vieja de cuchillo, le hacen los tallados y dibujos que aparecen. Lo cuelgan, mediante una cuerdecita con flecos, lo que supone un gran lujo.

Los hacen largos, más gruesos y más adornados... según la proporción de las finanzas y de la habilidad del tallador.

Imagen 08 [pág. ant.].

Serére.

[Fotografía: <http://conar.senip.gob.ar/>].

Idiófonos

Se soplaban tanto en las fiestas como en la guerra; durante los conflictos bélicos, además de estos silbatos se tocaban las trompetas y bocinas.

Entre los idiófonos Ava se encontraba el *yandúgua*, un bastón de ritmo, similar a una sombrilla, usado por el *yingári* o "maestro de baile" en el *ayarisse*, canto-baile realizado durante el *aréte* en honor a Ñandu Tumpa (Sánchez, 1999). Se lo construía con plumas de avestruz amarradas alrededor de una caña larga y recta. El padre Gian-necchini apunta:

Por la utilización que le dan podemos llamarla la batuta musical de los chiriguanos, ya que el maestro del baile y del canto, con tal plumaje en mano, dirige la danza ... Las dos largas cañas constituyen el mango, que tiene dos agujeros. En el primero de estos meten uno de los dos palillos del número respectivo, y junto al palo, añaden aquel viejo y grose-

ro círculo con malla de fibra de soroche. Luego atan la extremidad del cordel del plumaje a la caña, al madero y a la malla, más tarde envuelven a la caña el plumaje hasta que llegue al segundo orificio. Acá depositan el otro trozo de madera y el otro círculo, asegurándolo bien con los extremos del mismo cordel para que resista el plumaje y quede bien asegurado. Adquiere la figura de un paraguas chino. Lo toma el maestro de canto y baile, lo agita hacia acá y allá, lo bate y rebate en el suelo y así dirige la danza.

Otro idiófono era el *yvýra nambichái* o "zarcillo de árbol", unas tobilleras de semillas obtenidas a partir de una especie de enredadera llena de zarcillos.

Bibliografía citada

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

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

Combes, Isabel; Saignes, Thierry (1995). Ghiri-Guana: nacimiento de una identidad mestiza. En *Chiriguano. Pueblos Indígenas de las Tierras de Bolivia, 3*. Santa Cruz: APCOB.

Corrado, Alejandro; Comajuncosa, Antonio (1990). *El Colegio Franciscano de Tarija y sus Misiones*. 2.ed. Tarija: Editorial Offset Franciscana.

Giannichini, Doroteo (1898/1996). *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*. Tarija: Centro Eclesial de Documentación.

Kuss, Malena (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.

Nino, Bernardino de (1912). *Etnografía chiriguana*. La Paz. Tipografía Comercial de I. Argote.

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

Rocca, Manuel; Rossi, Juan José (2004). *Los Chané-Chiriguano*. Buenos Aires: Galerna, Búsqueda del Ayllu.

Romano, Santiago; Cattunar, Hernán (1915). *Diccionario chiriguano-español y español-chiriguano*. Tarija: Tipografía Antoniana.

Rozo López, B. (2011). Los territorios del violín. En W. Sánchez (ed.) *El violín en Bolivia*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

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

Sánchez, Walter (1999). Organología guaraní-chiriguano. *Boletín del INIAM-Museo*, 7, noviembre-diciembre.

Sánchez, Walter (2001). "Sonidos", "ruidos" y "silencios" en las misiones franciscanas del Chaco boliviano. *Revista Argentina de Musicología*, 2, pp. 16-48.

Sánchez, Walter (2010). El violín en la estética indígena. *Los Tiempos*, 15 de agosto.

Imágenes

Imagen 01.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/71567

Imagen 02.

http://www.selecciontexo.com/wp-content/uploads/2015/06/TAMBOR-ARETE-2014_DSC3682-e-1024x684.jpg

Imagen 03.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/77158

Imagen 04.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/77202

Imagen 05.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/77206

Imagen 06.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/77199

Imagen 07.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/77200

Imagen 08.

http://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/4121



Arete Guasu 2014