



Edgardo Civallero

“Violines” tradicionales
de América Latina (I)

Edgardo Civallero

“Violines” tradicionales de América Latina

Parte I - Argentina y Paraguay



Bogotá - 2025

Civallero, Edgardo

“Violines” tradicionales de América Latina. Parte I - Argentina y Paraguay / Edgardo Civallero. – edición de archivo – Bogotá: El Zorro de Abajo Editora, 2025.

28 h. : il..

1. Música. 2. Cordófonos. 3. Violín. 4. Rabel. 5. Nwiké. 6. Turumí. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© Edgardo Civallero, 2025.

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

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero.

“Violines tradicionales de América Latina. Parte I - Argentina y Paraguay” 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/>

1. Introducción

Las numerosas variantes tradicionales de instrumentos de cuerda frotada, tanto indígenas como criollas, desarrolladas en las distintas latitudes de América Latina, derivan del puñado de instrumentos de cuerda llevados por los europeos a las Américas a partir de fines del siglo XVI, incluyendo rabeles, violas (o vihuelas) de arco y tempranos violines. Partiendo de un principio estructural común (un número determinado de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia y frotadas con un arco) y de unas formas de interpretación más o menos normalizadas (vertical sobre las rodillas, horizontal sobre el pecho o el hombro), las distintas comunidades latinoamericanas fueron desarrollando sus propios modelos, formas y estilos de acuerdo a los materiales que tuvieran a su disposición, a su propia experiencia artística, a los elemen-



tos previamente existentes, a su cultura musical y a sus preferencias sonoras.

Se dejan fuera de este trabajo los arcos musicales frotados indígenas (*vid.* Civallero, 2014), en muchos casos antecesores (aunque no en estructura e interpretación, sí conceptualmente) de los violines y rabeles actuales.

Imágenes 1 a 4 (pág. ant.).
Violines populares argentinos. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Argentina).
[Fotos: <http://conar.senip.gob.ar/>].

2. 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 ("pi-lagá"), habitantes originarios del noreste de Argentina (provincias de Chaco y Formosa) y, en la actualidad, residentes asimismo en aquellas áreas del país en las que haya comunidades de migrantes indígenas (p.e. ciudades como Rosario, Buenos Aires o La Plata).

Su nombre, que en la literatura especializada aparece escrito indistintamente como *mbiké*, *n'viqué*, *nwiké*, *ñoviqué*, *nowiké*, *nowikí*, *newiké* o *newikí*, evocaría el sonido que hace el jaguar al afilarse las uñas arañando un tronco. Algunos autores mencionan otras designaciones, como *qomlasheq* (Domenech, 2010), y citan su empleo ocasional, probablemente por contacto y prés-



tamo, entre otros grupos originarios del noreste argentino, como los Moqoit ("mocoví") y los Nivaklé ("chulupí").

Las fuentes más tempranas –descripciones de las sociedades originarias del Chaco Central y Austral de los siglos XVIII y XIX– describen el instrumento como un "violín" rústico con caja de resonancia de calabaza o tronco de palmera ahuecado. Estaba provisto de un largo mástil de palo borracho, 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

Imagen 5 (pág. ant.).

Una pareja de *nwiké* de los Qom.

[Foto: Fuente no registrada].

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 suele quemarse y lijarse –aunque ello no sea obligatorio– 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 se los suele dotar de 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 (razón por la cual el cordófono es clasificado como "laúd de pica"). La *labaq* se asegura normalmente mediante clavos, o aprovechando los bordes metálicos de la propia lata. En el extremo superior del mástil se inserta una clavija *lpenaqshet*, que suele muy larga y dorsal, aunque en algunos ejemplares más elaborados son laterales. 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 clavija y 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 los cables 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.

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

Imagen 6 (pág. ant.).

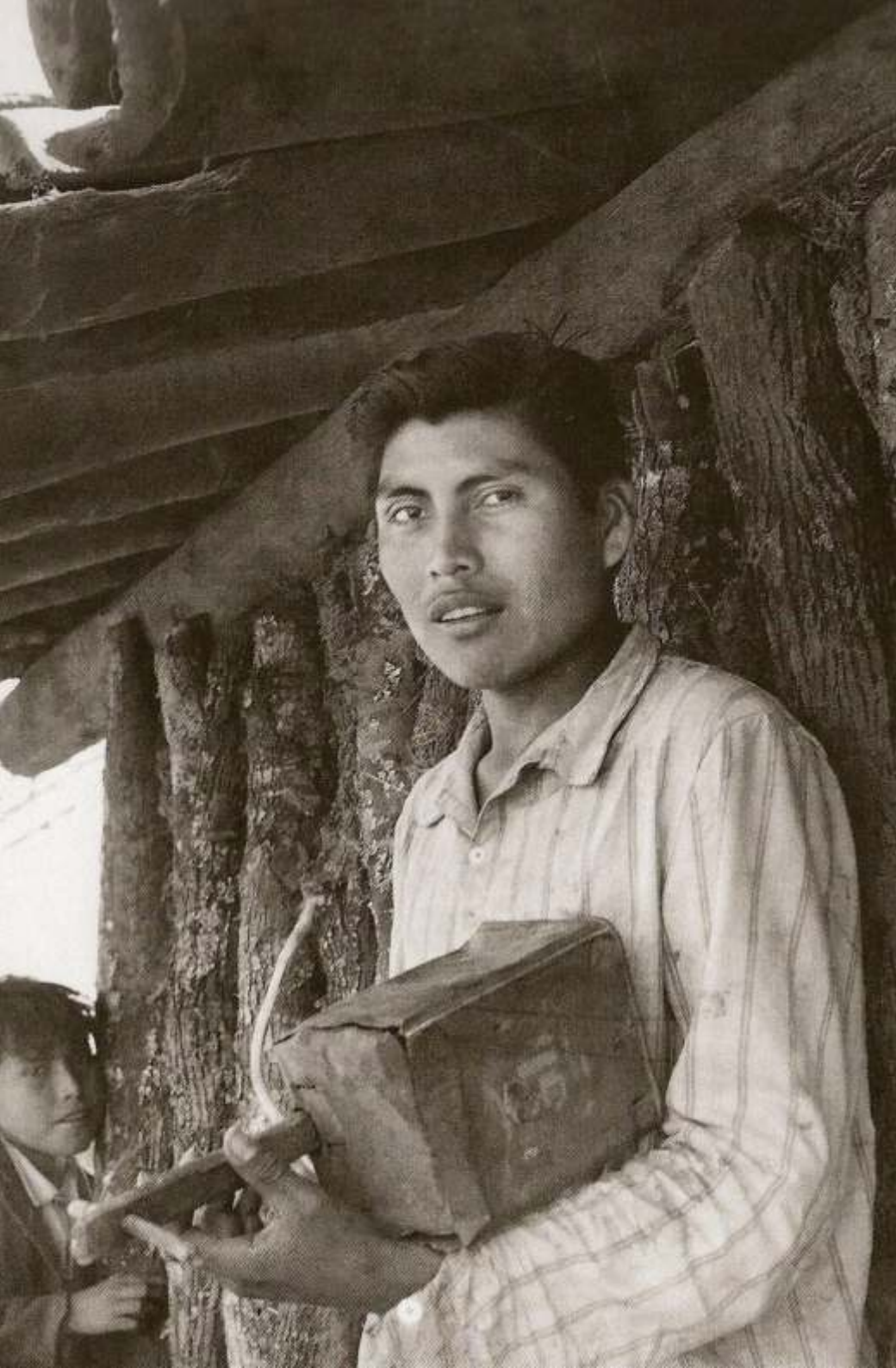
Intérprete de *nwiké*.

[Foto: <http://www.territorioidigital.com/>].

Para su interpretación, el *nwiké* se apoya sobre el pecho y el antebrazo, como se hace con muchos otros violines y rabeles populares. Dado que la cuerda está por lo general muy separada del diapasón, no se la suele pisar: los dedos de la mano izquierda la rozan tangencialmente, a veces con las uñas, a veces con las yemas, utilizando el mismo sistema empleado para ejecutar los antiguos arcos musicales chaquenses^[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 mano derecha 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.e. la *mbaraká* de los Mbyá o algunas variedades de *guitarrillas* y *charangos* andinos). Para aumentar la fricción de las cerdas del arco nunca se utilizó resina (aunque en tiempos moder-

[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 (vid. Civalero, 2014).



nos 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.

El *nwiké* solía ser un instrumento masculino. En la actualidad, sin embargo, esa limitación de género ha desaparecido entre las generaciones Qom 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

Imagen 7.

Un hijo del cacique Ternai con un *nwiké*, retratado por Greta Stern en 1964. Del libro "Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Greta Stern, 1958-1964".

[Foto: <http://antiguasmanos.blogspot.com.es/>].



vez, acompañado por instrumentos de percusión, algo que anteriormente no sucedía (Roig, 1996).

Poco a poco, la sociedad argentina ha ido asociando el sonido del *nwiké* al pueblo Qom –hasta hace poco, un completo desconocido– y a 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'axara-xaik ("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

Imágenes 8 a 11 (pág. ant.).

Distintos ejemplares de *nwiké*.

[Fotos: <http://conar.senip.gob.ar/> (2); fuente no registrada; <http://entremusicas.com/>].

Imagen 12.

Nwiké construido por Raúl Sosa.

[Foto: <http://antiguasmanos.blogspot.com.es/>].





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 otras, su esposa arrojó el instrumento al fuego y luego se marchó. Abandonado, La'axaraxaik aún 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

Imagen 13 (pág. ant.).

Intérprete de *nwiké*.

[Foto: <http://www.institutodecultura.com.ar/>].

Imagen 14.

Antiguo ejemplar de *nwiké*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Argentina).

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







Imagen 21.
Intérprete de *nwiké*.
[Foto: <http://www.elcantoqom.com.ar/>].

Imágenes 15 a 20 (pág. ant. y pág. op.).
Ejemplares de *nwiké*. Instituto Nacional de Musicología
"Carlos Vega" (Argentina).
[Foto: <http://conar.senip.gob.ar/>].

podiera escuchar la música y, siguiendo su rastro, se reuniese con el muchacho. Desde entonces, si un enamorado está separado de su amada puede tocar el *nwiké* mientras pronuncia su nombre; el saber popular establece que antes del atardecer se producirá el encuentro (Terán, 2005).

3. 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 del grupo Guaraní que habita el noreste de Argentina (provincia de Misiones) y el este de Paraguay (departamentos de Alto Paraná e Itapúa).

De proporciones variables y con una forma muy parecida a la de una vihuela de mano medieval, la caja de resonancia del *rabé* suele elaborarse a partir de un pedazo de madera de *ygary* o cedro misionero (*Cedrela fissilis*) vaciada y tallada a mano. Para el mástil/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 sustancias gomosas que producen algunos árboles (como el *mangay*, *Hancornia speciosa*, cuya resina es llamada "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 *tamakuná*).

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. Se afinan formando un acorde mayor invertido (p.e. si-re-sol) o en combinaciones similares (p.e. si-la-mi); normalmente se aprovechan las quintas, fácilmente reconocibles de oído (Pérez Bugallo, 1996; Giordani, 2009; Rothe, s.f.; Seque-



Imágenes 22 y 23.

Ejemplares de *rabé*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (Argentina).

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



ra, s.f.). En muchos casos, la afinación depende de la posibilidad de tensión de las cuerdas.

Para su ejecución –que, por lo general, queda en manos de intérpretes varones– el instrumento se apoya contra el pecho y el antebrazo; al igual que ocurre con el *nwiké*

Imágenes 24 a 26.

Ejemplares de *rabé*.

[Foto: <http://jasonrothe.photoshelter.com/>].



de los Qom, el movimiento del arco cumple un rol fuertemente rítmico. Se lo emplea para acompañar cantos (p.e. 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 una de las herencias que dejó la fuerte actividad de los misioneros jesuitas durante los siglos XVI y XVII en la región. Los Mbyá le han dado al instrumento un rol sagrado (lo elaboran con madera de cedro, árbol igualmente sacro) y lo vinculan a su identidad cultural. No es extraño que se vea acompañado por un instrumento de orígenes y connotaciones similares, la guitarra de cinco cuerdas (incorrectamente llamada *kumbija*,

Imágenes 27 y 28.

Proceso de construcción de un *rabé*.

[Foto: <http://jasonrothe.photoshelter.com/>].



Imagen 29.

Guitarra y *rabé*.

[Foto: <http://jasonrothe.photoshelter.com/>].

kumbijare o *kuminjare* por algunos autores^[2]), descendiente directa de la vihuela ibérica.

[2] La confusión, de acuerdo a 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.

4. El *turúmi* o *miori* de los Ava (chiriguano) y los Chané

El *turúmi* es un instrumento de cuatro cuerdas frotadas adoptado por los Ava (grupo Guaraní andinizado, también conocido como "chiriguano") y los 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 el instrumento estándar. Las cuerdas están afinadas en quintas, como el vio-



lín, 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 (usado como sedal para la pesca).

Para su interpretación, el instrumento se apoya sobre el pecho y el antebrazo. La altura del puente, generalmente exagerada, no permite pisar la cuerda, es decir, presio-

Imagen 30.

Turumí.

[Foto: <http://cmapspublic3.ihmc.us/>].



narla contra el diapasón; como ocurre con el *nwiké* de los Qom, la longitud de la cuerda se varía entonces apoyando levemente los dedos sobre ella.

En líneas generales, se ha observado un lento y progresivo abandono de este instrumento, reemplazado por los violines comerciales. Probablemente introducido por los franciscanos (Langer, 2009), esa influencia misionera (que Sánchez, 2001, analiza en detalle) queda clara en los contextos en los que el *turúmi* se interpreta en la actualidad: tanto en Argentina como en Bolivia aparece

Imágenes 31 a 33 (pág. ant.).

Ejemplares de *turumí*.

[Foto: <http://bp2.blogger.com/>; <http://conar.senip.gob.ar/>; <http://violinista.com.ar/>].

Imagen 34.

Turumí.

[Foto: <http://www.lostiempos.com/>].



durante la Pascua, después del *Arete guasu* (la "fiesta grande" de la cosecha del maíz, que tras la conquista española fue asimilada al Carnaval), ejecutando 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 arete" (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 catárquico entonado hasta el agotamiento (Sánchez, 1997).

5. Violines criollos argentinos

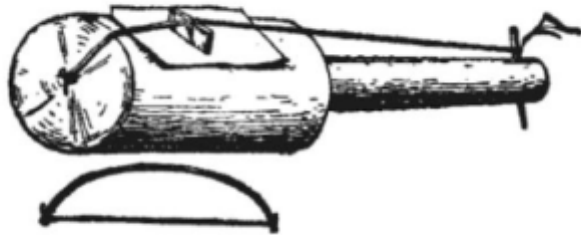
Los violines denominados "criollos" son aquellos contruidos por *luthiers* campesinos y populares, en el centro y norte de Argentina. Se elaboran a imitación de los violines comerciales, pero a mano, con técnicas y materiales locales (p.e. con madera de algarrobo, *Prosopis sp.*, o de mistol, *Ziziphus mistol*).

Por otro lado, también se emplea esta denominación para referirse al violín estándar interpretado según la modalidad regional, por lo general bastante alejada de la académica. Quizás el más conocido sea el llamado "violín hechizo" del Chaco salteño (provincia de Salta), utilizado para interpretar géneros como chacareras, gatos y zambas y, en menor medida, cuecas, polcas y chamamés (Pérez Bugallo, 1996).

6. 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, cuerda de crin y cerda de arco 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 chaquenses y con el ya citado *nwiké*.

7. Bibliografía citada



HATHPANG-LENGUA ONE-STRINGED FIDDLE, WITH BOW.
(String of horse-hair; body of palm, hollowed out.)

Imágenes 35 y 36.

Ejemplares de *hathpang*.

[Ilustraciones: <http://conar.senip.gob.ar/>; Grubb (1911)].

Los vecinos Sanapaná o Enenlhet del departamento Presidente Hayes interpretan un rabel similar, elaborado a partir de una pieza de madera de ceiba *samuhú* (*Ceiba speciosa*).

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

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

Civallero, Edgardo (2014). *Los arcos musicales de América del Sur*. [En línea]. <http://bitacoradeunmusico.blogspot.com.es/2014/01/los-arcos-musicales-de-america-del-sur.html>

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

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

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

Kuss, Malena (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 1*. Austin: University of Texas Press.

Langer, Erick 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.

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

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

Roig, Elisabeth (1996). El Coro Chelaalapí: Un "bolsón aislado" de música "tradicional" toba. *Revista Argentina de Musicología*, 1, pp. 71-80.

Rothe, Jason (s.f.). *The music of the Mbyá Guaraní. Part I: Luthiers of the Forest*. [En línea]. <http://www.jasonrothe.com/>

Rozo López, Bernardo (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 Sánchez, Walter (ed.). *El violín en Bolivia*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Ruiz, Irma (1985). Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 6, pp. 35-78.

Ruiz, Irma (1992). Dos interpretaciones acerca de los laúdes monocordes de algunas etnias chaqueñas. *Actas de las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Confe-*

rencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Córdoba, Argentina.

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

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

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. [En línea]. <http://www.lostiempos.com/>

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

Sequera, Guillermo (s.f.). *Paraguay: música mbyá guaraní*. Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro. [En línea]. <http://www.portalguarani.com/>

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

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

8. Recursos complementarios

El *nwiké* de los Qom y los Pi'laqá

Pueblos Originarios – Pilagá. Construcción y ejecución de un violín de lata (Las Lomitas, Formosa). <http://www.youtube.com/watch?v=E6ixmnL8v1E>

Pequeños Universos – Chaco: Música toba (Canal Encuentro). <http://www.encuentro.gov.ar/>

"Yalcolec" (Juan José Castelli, Chaco, 2009). El Canto Qom. <http://elcantoqom.blogspot.com.es/>

"Nam amapolecpi" (Fortín Lavalle, Chaco, 2013). El Canto Qom. <http://www.youtube.com/watch?v=LwGq-WBa4Wc>

El *rabé* o *ravé* de los Mbyá

Ravé mbyá.

<http://www.youtube.com/watch?v=UsdFMUAVU60>

Mbya guyra retá.

<http://www.youtube.com/watch?v=eP1BFMM6RDI>

9. Imágenes

Imágenes 1 a 4.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imagen 5.

Fuente no registrada.

Imagen 6.

<http://www.territorioidigital.com/notaimpresa.aspx?c=9450651737482028>

Imagen 7.

<http://antiguasmanos.blogspot.com.es/2011/11/nivique-una-cuerda-confeccionado-por.html>

Imágenes 8 y 9.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imagen 10.

Fuente no registrada.

Imagen 11.

<http://entremusicas.com/docencia/construccion-de-instrumentos-aborigenes-folkloricos-y-otros/>

Imagen 12.

<http://antiguasmanos.blogspot.com.es/2011/11/nivique-una-cuerda-confeccionado-por.html>

Imagen 13.

<http://www.institutodecultura.com.ar/2011/12/el-nvique-un-documental-de-produccion.html>

Imágenes 14 a 20.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imagen 21.

<http://www.elcantoqom.com.ar/>

Imágenes 22 y 23.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imágenes 24 a 29.

<http://jasonrothe.photoshelter.com/image/>

Imagen 30.

<http://cmapspublic3.ihmc.us/rid=1JHZS8T29-1NVBVT9-1NX/violin%20chiriguano.jpg>

Imagen 31.

http://bp2.blogger.com/_8hy16bJEeQs/RnFneBurBzI/AAAAAAAAACU/GPYO3sQzdm0/s1600-h/violin+chiriguano+original.JPG

Imagen 32.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imagen 33.

<http://violinisto.com.ar/015.jpg>

Imagen 34.

http://www.lostiempos.com/lecturas/musica/musica/20100815/me-dia_recortes/2010/08/14/162499_md.jpg

Imagen 35.

<http://conar.senip.gob.ar/>

Imagen 36: Grubb (1911).

