

Instrumentos nacidos, criados y migrados a Chile del Museo de Arte y Artesanía de Linares

Juan Pablo González*

RESUMEN: Este artículo propone un ordenamiento cultural de los instrumentos musicales conservados por el Museo de Arte y Artesanía de Linares, agrupándolos según si surgieron, se desarrollaron o migraron a Chile. En estas tres categorías encontraremos un grupo mayoritario de instrumentos de cuerdas pulsadas, además de silbatos y flautas de los pueblos originarios. Junto con abordar las características morfológicas y musicales de cada instrumento de la colección, interesa dilucidar su trayectoria histórica y definir los espacios sociales en los cuales se fueron instalando en Chile, donde contribuyeron a construir parte importante de nuestra identidad. Para ello se integran fuentes bibliográficas diversas que documentan dichos instrumentos en sus distintas etapas históricas, facetas culturales y prácticas musicales actuales.

PALABRAS CLAVE: Organología, historia cultural, musicología

ABSTRACT: This article proposes a cultural arrangement of the musical instruments preserved by the Museo de Arte y Artesanía de Linares, grouping them together according to whether they arose, were developed or migrated to Chile. In these three categories we will find a majority group of plucked string instruments, as well as whistles and flutes of indigenous peoples. Along with addressing the morphological and musical characteristics of each instrument of the collection, we attempt to elucidate its historical trajectory and define the social spaces in which they were installed in Chile, where they contributed to build an important part of our identity. To this purpose, diverse bibliographic sources documenting the aforementioned instruments in their different historical stages, cultural facets and current musical practices are integrated.

KEYWORDS: Organology, cultural history, musicology

* Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, profesor titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, coordinador de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS) y miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional. Es autor de abundantes artículos publicados en revistas académicas internacionales y de varios libros sobre música chilena y latinoamericana, de los cuales el más reciente corresponde a *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (2017).

Cómo citar este artículo (APA)

González, J. P. (2018). *Instrumentos nacidos, criados y migrados a Chile del Museo de Arte y Artesanía de Linares*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Existen varias maneras de agrupar la enorme variedad de instrumentos musicales que han existido, existen y seguramente existirán en el mundo. Desde la organología, o el estudio de estos instrumentos, suelen ordenarse por la naturaleza del cuerpo vibratorio, que pueden ser membranas, cuerdas, columnas de aire y el propio cuerpo del instrumento, como en el caso de las campanas. Es así como Erich von Hornbostel y Curt Sachs propusieron en 1914 las categorías de «membranófonos», «cordófonos», «aerófonos» e «idiófonos», respectivamente, a los que más tarde Sachs agregaría la de «electrófonos» (Wachsmann *et al.*, 2011).

Sin embargo, desde la práctica musical propiamente tal, los instrumentos pueden ser agrupados de distintas maneras, como sucede en la música clásica, donde se los divide en tres familias: cuerdas, vientos y percusión, con los vientos separados en maderas y bronces. Estos últimos son los que conforman las bandas de viento y las bandas de *jazz*, con los bronces –saxos, trompetas y trombones– diferenciados de la sección rítmica o de acompañamiento, integrada por piano, contrabajo y batería. Si retrocedemos al siglo XVIII, nos encontraremos con el concepto de «bajo continuo», sección de acompañamiento también a cargo de teclado y cuerdas –en este caso clavecín y violoncelo– secundando a diversos instrumentos solistas o conjuntos. Finalmente, manteniendo la batería, pero reemplazando el piano y el contrabajo del *jazz* por la guitarra y el bajo eléctricos, tendremos el *power trio* característico del *rock*. En América Latina, los grupos de tumbadoras de la rumba, los cuartetos con bombo y guitarra del folclor argentino, las agrupaciones de mariachis, los conjuntos de son, los tríos de bolero y los sextetos de tango, por ejemplo, han contribuido a diversificar las formas en que agrupamos los instrumentos desde la propia práctica musical, incorporando diversidad y mestizaje cultural.

Desde las prácticas culturales, los instrumentos pueden ser agrupados de otras maneras, dividiéndolos entre los que utiliza y no utiliza la machi, por ejemplo; los del mundo rural; o los que en determinados contextos han sido considerados «apropiados» para la mujer, sin importar familias o naturaleza del cuerpo vibratorio. Los cinco cordófonos campesinos chilenos –el rabel, el arpa, la guitarra, el guitarrón y el charango–, a los que se suman dos idiófonos –el tormento y la cacharina–, constituyen una familia musical criolla que se superpone a la familia musical mapuche, integrada por el *kultrún*, las *kaskawillas* y la *wada* de la machi; la *trutruka* y el *ñolkín* del hombre; y la *pifilka* para uso de la comunidad, a los que se suma el trompe, idiófono si no nacido, al menos criado en territorio mapuche.

Desde una perspectiva histórico-cultural de la música, podemos hablar de instrumentos nacidos, criados o migrados a Chile, donde al igual que en cual-

quier nación, la cultura se fue formando por sucesivos intercambios, préstamos, herencias, imitaciones y hasta apropiaciones de otras culturas con las que han establecido contactos de distinto tipo. Primero fueron los encuentros violentos producidos por las guerras de conquista –entre los propios pueblos originarios y con los europeos–, de independencia y también limítrofes, y los contactos producidos por las sucesivas corrientes migratorias. Desde el desarrollo de la radiodifusión en la década de 1920 y luego del cine sonoro, la televisión y la internet, esos contactos musicales empezaron a ser mediados por empresas y dispositivos, de acuerdo con las lógicas comerciales de la industria cultural.

Un país lejano de los grandes centros de influencia y geográficamente aislado como es Chile no ha permanecido impermeable a estos múltiples contactos, y los instrumentos musicales utilizados en el territorio nacional son prueba de ello. A fin de cuentas, lo que interesa para considerar un bien material o inmaterial como parte de la cultura de una nación es el uso que una comunidad de personas le ha brindado a ese bien, lo hayan creado ellas o lo hayan recibido prestado. Es por eso que, junto con considerar como chilenos aquellos instrumentos musicales que nacieron en el país, debiéramos sumar dos categorías más: las de instrumentos «criados» y «migrados» a Chile.

Dentro de los instrumentos nacidos en el territorio, están principalmente los de nuestros pueblos originarios, que, en el caso de la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares (MAAL), se circunscriben a las culturas mapuche y aimara. Sin embargo, hay también dos instrumentos vinculados a la cultura campesina criolla que habrían nacido en territorio nacional: el guitarrón, de ancestros españoles, y el charrango, un particular cordófono-idiófono de cuerda frotada. Entre los instrumentos criados en el país, naturalmente se destaca la guitarra española, central en las múltiples prácticas folclóricas de América Latina, pero también están el arpa y el rabel –si bien estos últimos se encuentran en una etapa de rescate y preservación, a lo que el MAAL contribuye con su colección–. Finalmente, están los instrumentos migrados a Chile que, a diferencia de la guitarra, se han mantenido más delimitados a las prácticas musicales a los que estuvieron asociados al momento de su introducción, como la mandolina en las estudiantinas y la *kalimba*, un préstamo africano para la música de fusión.

Este sentido de pertenencia con el que abordamos en la actualidad las manifestaciones tradicionales chilenas contrasta con la visión difusionista que imperaba en los inicios de la investigación folclórica y etnológica en el país. Por ejemplo, en la década de 1920 el Museo de Etnología y Antropología de Chile consideraba como objetos del folclor chileno solo aquellos instrumentos de raigambre indígena usados en bailes patriótico-religiosos, como la *pifilka*,

transformada en flauta de bailes de chinos de la Zona Central. Sin embargo, no reconocía como instrumentos chilenos el *kultrún*, la *trutruca* y, paradójicamente, la propia *pifilka* en contexto mapuche. Tampoco consideraba como objetos del folclor chileno instrumentos de raigambre hispana como el arpa, el rabel, la guitarra y el guitarrón (Reed, 1927). Las *pifilkas* que conserva el MAAL provienen, justamente, de la colección de objetos folclóricos del antiguo Museo de Etnología y Antropología.

La colección de instrumentos musicales del MAAL contiene tanto instrumentos históricos como réplicas de ejemplares canónicos de la tradición. Los primeros son instrumentos que fueron usados en sus contextos originales por las propias comunidades donde fueron construidos. Los segundos corresponden a reproducciones fabricadas en la zona sobre la base de instrumentos conservados por los cultores. Su autor es el artesano, profesor y músico Edgardo Inzunza, nacido en Mulchén en 1937, formado en Chillán y radicado en Panimávida, donde tuvo su taller (Inzunza y Jofré, 2012). Estos instrumentos –las últimas piezas que construyó antes de retirarse– llegaron al MAAL en 2012 por iniciativa del propio Inzunza, quien los donó con la intención de dejarlos en un lugar donde fueran valorados y preservados, legando a la posteridad un testimonio de su trabajo como artesano y lutier.

Para nadie es novedad que exista en Chile una mayor cantidad de cordófonos que de instrumentos de otras categorías, en especial debido a que España desarrolló una extraordinaria variedad de instrumentos de cuerdas pulsadas, muchos de los cuales llegaron a América para luego ser «criados» por cultores y artesanos locales. Sin embargo, el continente americano también tiene una extraordinaria variedad de aerófonos –especialmente de flautas y trompetas naturales–, de los cuales el MAAL conserva algunos nacidos, como la *pifilka* y el pinquillo, y otros criados, como el silbato, en territorio nacional. En las siguientes páginas revisaremos la colección de instrumentos del museo linaresense, agrupándolos según los criterios de nacimiento, crianza y migración a Chile. Asimismo, entregamos antecedentes históricos sobre su aparición y desarrollo, y sus vínculos con prácticas festivas y rituales en las esferas pública y privada del país.

Instrumentos nacidos en Chile

En esta categoría el MAAL cuenta con instrumentos musicales de origen mapuche, aimara y criollo, que nacieron como tales en territorios que hoy conforman la nación chilena. Estos son la *pifilka*, el pinquillo, el guitarrón y el charrango.

El Museo conserva dos *pifilkas* de madera (n^{os} inv. 300-314 y 300-315) utilizadas por bailes chinos en la fiesta de la Santa Cruz de La Ligua, provincia de Aconcagua, en la década de 1910 (fig. 1). Fueron adquiridas en 1921 por el Museo de Etnología y Antropología de Chile (Reed, 1927, pp. 53-54), y entregadas en préstamo al MAAL en 1970. Si bien se conservan con su madera natural, presentan claros indicios de haber tenido decoraciones, como suele ocurrir con estos aerófonos de tubo cerrado, los que normalmente se adornan con espejitos, estrellas y escudos chilenos adosados, y se envuelven en lanas de colores.

La particularidad de estas flautas tubulares es que producen un sonido que la propia comunidad llama «rajado»: fuerte, rico en armónicos y con un marcado vibrato denominado «catarreo» o «ganseo». Dicho sonido resulta de soplar fuerte un tubo complejo, cerrado en su extremo inferior, que posee dos diámetros internos diferentes, uno más grande en la mitad superior y otro más estrecho en la mitad inferior. Las *pifilkas* o «flautas de chinos», como se las conoce en el contexto de los bailes religiosos de la Zona Central, se tocan de a pares y en forma alternada, agrupadas en dos filas opuestas de hasta diez ejecutantes cada una, ordenadas de las más graves a las más agudas. Estos instrumentos han sido detalladamente estudiados en Chile desde mediados de los años noventa, y los bailes chinos forman parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de Unesco desde 2014 (Pérez de Arce, p. 1996; Unesco, s. f.).

De amplia presencia en los Andes centrales, el *pinquillo* es una flauta vertical con aeroducto o canal de soplido. Posee hasta 26 denominaciones distintas en las diferentes regiones y comunidades donde se utiliza, con variaciones en su materialidad, tamaño, afinaciones, orificios de digitación



Figura 1. *Pifilka* o «flauta de chino» de madera tallada usada en la fiesta de la Santa Cruz de La Ligua, provincia de Aconcagua, en la década de 1910. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n^o inv. 300-314. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 2. Pinquillo de caña de seis orificios de digitación. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 300-316. Fotografía de Darío Tapia.

y decoraciones (Dannemann *et al.*, 2001). El ejemplar conservado en el MAAL (n° inv. 300-316) es de caña, mide 28 x 2 cm y tiene seis orificios en la parte frontal, pero ninguno en la parte posterior, contrariamente a lo que por lo general se observa en los pinquillos del altiplano y la precordillera del Norte Grande. Muestra signos de uso y su estado de conservación es bueno (fig. 2). En Chile, este instrumento se mantiene plenamente vigente en los ámbitos festivo y ritual, sobre todo en festividades aimaras y contextos de sincretismo religioso. Se ejecuta habitualmente en compañía de una caja o tambor de doble parche.

De todos los cordófonos de raigambre hispana utilizados en Chile, hay consenso en que uno de ellos, el **guitarrón**, es nacido y criado en el territorio nacional, si bien no se conocen datos concretos sobre su aparición ni uso temprano. Una característica que podría denotar su surgimiento en un contexto cultural mestizo son las similitudes que tiene con la guitarra barroca, muy usada en Santiago durante el siglo XVIII: entre ellas, Alejandro Vera (2016, p. 20) menciona su forma plana con cintura, la presencia de cinco órdenes o cuerdas múltiples, y ciertos modos de ejecución y terminología. José Pérez de Arce (2007), sin embargo, afirma que el guitarrón sería portador de una estética sonora precolombina filtrada hacia la cultura criolla dominante, como veremos a continuación.

La raigambre hispana del guitarrón se expresa claramente en su uso para acompañar el canto a lo poeta, forma descrita en tratados españoles anteriores incluso al siglo XVIII (Vera, 2016, p. 27), basada en décimas de Espinel y con temas —o fundamentos— profanos y religiosos antiguos; se distingue, además, por ser un canto salmódico (es decir, de nota repetida) y por sus cadencias descendentes. Los propios poetas populares se refieren al guitarrón como un instrumento de fines del siglo XVIII, antigüedad de la que dan cuenta, por ejemplo, la entrastadura movable o «chapecán» —trenza— hecha con correones de cuero y las cuerdas de tripa de los guitarrones antiguos. Estos rasgos coin-

ciden con los la de la guitarra barroca y también con los del laúd y la viola da gamba. Además, la ornamentación de la guitarra barroca con tallados, filigranas, arabescos y calados también estuvo presente en los guitarrones antiguos (Inzunza y Jofré, 2012, p. 30).

Ahora bien, el guitarrón se diferencia de la guitarra barroca en que, en vez de cinco órdenes dobles, tiene cinco órdenes u «ordenanzas» de 3, 3, 4, 6 y 5 cuerdas, y, además, suma dos pares de cuerdas resonantes o «diablitos» en la tapa armónica del instrumento. Por esta razón, el sonido que produce es de gran densidad de armónicos y variedad tímbrica —en oposición al sonido más uniforme de la guitarra barroca—, lo que constituye un rasgo común en la estética sonora de los pueblos originarios: instrumentos tan diversos como la caja chayera y la *pifilka*, por ejemplo, construyen su sonido a partir de una multiplicidad de frecuencias, batimentos y armónicos audibles (Pérez de Arce, 2007). Este atributo se halla presente también en el guitarrón y sus 21 cuerdas de distinto material, grosor y afinación, más sus cuatro diablitos resonantes y pulsados al aire.

Por otra parte, el extendido uso en Chile de la guitarra para acompañar el canto religioso en reemplazo del órgano y del clave, ha llevado a Vera (2016) a proponer asimismo un paralelo entre el guitarrón y estos dos instrumentos: con el órgano, por sus órdenes en octavas, y con el clave, por la multiplicidad de cuerdas o «alambres» que utiliza (p. 36).

La réplica de guitarrón chileno depositada en el MAAL es de madera ensamblada y mide 100 x 30 x 16 cm (fig. 3). Para fabricarla, Edgardo Inzunza se basó en un ejemplar proporcionado por el cantor a lo poeta y guitarronero de Pirque Santos Rubio, tal como lo han hecho otros constructores de guitarrones. Santos Rubio lo venía utilizando al menos desde la década de 1960, pero el clavijero de madera (no mecánico)



Figura 3. Edgardo Inzunza. Réplica de un guitarrón chileno propiedad del cantor a lo poeta Santos Rubio, c. 2012. Museo de Arte y Artesanía de Linares, s/n. Fotografía de Darío Tapia.

de la réplica permite suponer que su fecha de construcción sea anterior. Su forma, medidas y detalles revelan un fiel representante de la tradición, como le señalaba a Inzunza el propio Santos Rubio (Inzunza y Jofré, 2012, p. 29).

El otro instrumento de la cultura criolla nacido en Chile que conserva el MAAL es el **charrango**. Como posee dos o más alambres tensados que se raspan, se lo considera un cordófono de frotación; sin embargo, debido al fuerte sonido que produce la manopla de alambre enroscado usada para «charrangear» —como se designa la acción de frotar/percutir los alambres—, funciona al mismo tiempo como idiófono¹.

Originalmente estos instrumentos se habrían construido sobre postes de corredores y graneros, a menudo ornamentados con motivos criollos tales como copihues o pequeñas guitarras y arpas. Poseen hasta 6 alambres, en algunos casos templados, que han sido tensados a distintas alturas imprecisas.

Para que estos vibren libremente, son separados del tablón introduciendo bajo ellos corontas de choclo, piedras, cachos de buey o botellas de vidrio, las que además se pueden llenar de agua para aumentar la sonoridad, según afirma Margot Loyola (2006, p. 136). Si bien el chillido del raspado metálico y los armónicos agudos son preponderantes, los alambres tensados también actúan como *drone* o sonido constante. En ausencia de la guitarra, el charrango suele asumir la función rítmica de este instrumento (Loyola, 2006, p. 137)².

El MAAL posee un charrango (n° inv. 300-791) de 160 x 24 cm, traído desde la Región Metropolitana (fig. 4). Está construido sobre un tablón, no presenta ornamentación



Figura 4. Charrango, Región Metropolitana. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 300-791. Fotografía de Darío Tapia.

¹ Agradezco a Agustín Ruiz los comentarios entregados sobre este y otros aspectos del artículo.

² Para el LP de Margot Loyola *El amor y la cueca* (RCA, 1964), un autor de Colchagua habría construido un charrango con el fin de ser utilizado en una de las cuecas, aunque la propia Margot señala que también se usaba para acompañar tonadas y canto a lo poeta (Loyola, 2006, pp. 136-137).

y cuenta con dos alambres gruesos tensados por dos botellas de vidrio que sirven como puente. Incluye una manopla de alambre enroscado para raspar o «charranguear» los alambres.

Instrumentos criados en Chile

Tomo el concepto de «crianza» de los organilleros y chinchineros chilenos, que dividen su repertorio entre aquellos ritmos nacidos en Chile, como la cueca, y aquellos llegados desde fuera del país pero que se han seguido cultivando o «criando» en nuestro suelo, como el pasodoble, el foxtrot y el vals. De este modo, bajo el concepto de instrumentos «criados» en el país, encontramos un grupo de cordófonos pulsados como el arpa y la guitarra, y otros frotados, como el rabel, que llegaron desde España y que han seguido siendo usados, construidos y revividos en Chile.

Es probable que el **arpa diatónica** haya llegado al país desde el Virreinato de la Plata en el siglo XVI, aunque el flujo principal de instrumentos musicales habría venido desde el Virreinato del Perú, del cual dependíamos política y comercialmente. Fue utilizada extensivamente en Chile desde el siglo XVII, tanto en el ámbito religioso como en el secular: se tocaba al interior y al exterior de las iglesias, en los conventos y los colegios de órdenes religiosas, y, al mismo tiempo, estaba presente en el salón aristocrático y en el teatro, para luego popularizarse en chinganas y ramadas.

El uso popular de este instrumento se remontaría a comienzos del siglo XVIII, favorecido por el inicio de su fabricación local, a menor costo que las arpas importadas o las fabricadas para uso religioso o de salón. Como señalan Martínez y Ramos (2015), «el arpa estaba presente en el espacio público popular profano en regiones, desde la primera mitad del siglo XVIII para acompañar fiestas, comedias teatrales y bailes, como reflejo de una rica dinámica de interacción entre estamentos sociales diversos» (p. 133). Sin embargo, la sostenida hegemonía que fue alcanzando el piano en el salón republicano la desplazó del espacio doméstico burgués, manteniéndose fundamentalmente en el mundo campesino, junto a la guitarra, y acompañando el canto de tonadas y cuecas. Tal como sucede con la guitarra, la caja de resonancia del arpa también puede ser percutida con ambas manos para animar las cuecas y los estribillos de las tonadas (Dannemann, 1999).

Las arpas diatónicas son más pequeñas y tienen menos cuerdas que las arpas cromáticas, ampliamente desarrolladas en la música clásica. En la tradición criolla chilena están afinadas en Do mayor y poseen de 32 a 38 cuerdas (Loyola, 2006, p. 133). Las clavijas han sido sucesivamente de madera, de fierro y mecánicas.

La colección del MAAL contiene tres de estas arpas chilenas, de tamaño mediano y encordado simple, con algunas diferencias en la ornamentación y la ubicación de la boca u orificio de resonancia. Su conservación es especialmente relevante debido a que el arpa campesina comenzó a ser reemplazada en la música chilena por un modelo paraguayo introducido al país por Alberto Rey, del dúo Rey- Silva (1935-1991), luego de conocerla durante una gira a Argentina en 1945 (González y Rolle, 2005, p. 382). Desde entonces, esta variante foránea fue el tipo de arpa predominante en los dúos y conjuntos de huasos, destacándose también arpistas como Germán del Campo, Hugo Silva y Pepe Molina, entre otros, todos intérpretes de música chilena en arpa paraguaya, modelo que ya se construía en Chile a comienzos de los años sesenta (Inzunza y Jofré, 2012, p. 37-38). Ambos tipos acabarían desarrollándose en esferas separadas: mientras el arpa paraguaya sería tocada fundamentalmente por los hombres en la ciudad, las mujeres tocarían el arpa chilena en el campo, acompañando su propio canto.

De las arpas que alberga el MAAL, la más antigua (n° inv. 200-177) es de 34 cuerdas, cuenta con cuatro orificios de resonancia en forma de estrella en la tapa frontal, pero no conserva sus cuerdas ni clavijas. Mide 113 cm de alto y luce restos de pintura oscura en el clavijero y mástil. Puede haber sido un instrumento de salón (fig. 5). Junto a ella, hay un arpa campesina (n° inv. 300-792) en buen estado de conservación, con ornamentación de estribo chileno en el clavijero y mástil torneado. Carece de orificio resonador, de manera que la apertura está solamente en la base del instrumento. Posee clavijas de fierro y solamente 29 cuerdas de *nylon* y entorchadas. Tiene dos patas traseras de apoyo (fig. 6).

El tercer ejemplar es una réplica de un arpa perteneciente a la familia Guzmán, de la localidad de Rari, que habría sido tocada por al menos dos generaciones del clan entre 1910 y 1960. La pieza, de 130 cm de alto, fue construida por Edgardo Inzunza, quien asegura que el modelo reúne muchas características del arpa cam-



Figura 5. Arpa de salón sin encordadura, con cuatro orificios de resonancia. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 200-177. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 6. Arpa campesina chilena de 29 cuerdas, con clavijero de hierro. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 300-792. Fotografía de Darío Tapia.

pesina chilena (Inzunza, 2012, pp. 39 y 45). Posee 34 cuerdas en clavijas de acero y un orificio resonador en la parte de atrás. Está barnizada, sin ornamentación, y cuenta con dos patas traseras de apoyo.

Considerado el principal instrumento de la música chilena y latinoamericana en general, en Chile la **guitarra** tiene su antecedente más directo en la vihuela de seis órdenes dobles afinados en intervalos de cuartas y terceras descendentes, muy utilizada en España durante el siglo XVI en la música de tradición escrita. Si bien este último instrumento perdió vigencia ante la popularización de la guitarra rasgueada a comienzos del siglo XVII (Griffiths, 2002), ambos siguieron coexistiendo por un tiempo

en América Latina y era posible escucharlas, por ejemplo, junto al arpa en presentaciones teatrales a lo largo de ese mismo siglo en Santiago. Luego se fue imponiendo la que llegaríamos a conocer como «guitarra española», que empezó a fabricarse en el país a fines del siglo XVIII, consolidándose así el gremio de sus constructores o «guitarreros». Como sea, durante todo el siglo XX en el campo chileno se la llamó indistintamente «guitarra» y «vigüela», manifestando la superposición de ambas tradiciones organológicas (Grebe y Sauvalle, 2000).

El rasgueo —toque simultáneo de las seis cuerdas de la guitarra con la mano derecha— ha sido el modo característico de tocar este instrumento desde el siglo XVII, con múltiples variantes en la guitarra campesina, que involucran distintos tipos de golpes, apagados de las cuerdas y acciones de los dedos, no solo de la mano completa. Raúl Díaz-Acevedo (1997) ofrece un completo recuento de estas variantes en la zona centro-sur del país, como el charrangueado, el chicoteado, el zangorreo, el rasquetado y el acompasado, entre otras. Además, nos recuerda que la guitarra campesina no solo se rasguea, sino que también se toca con punteos, trinados, floreos, tuntuneos y bordoneos mediante diferentes técnicas de dedos de la mano derecha que podrían ser supervivencias de la antigua vihuela en Chile (Díaz-Acevedo,

1997, pp. 166-170). Del mismo modo, las cerca de 40 afinaciones distintas o «finares» de la guitarra campesina transpuesta manifiestan la persistencia en el país de antepasados de la guitarra de cuatro o cinco órdenes, y con distintas afinaciones (Díaz-Acevedo, 1997, p. 172).

Seguramente debido a la preponderancia de la mujer en la música del salón colonial y republicano, donde era ella quien convocaba y se imponía en el canto y los instrumentos, es que también prevalece en el canto y en la ejecución del arpa y de la guitarra en la tradición campesina chilena (González y Rolle, 2005). Fuera del salón y en ambientes festivos, la mujer ha preferido formar dúos y tríos, muchas veces de hermanas, donde se siente más protegida. A comienzos del siglo XX, estos dúos y tríos de cantoras llegaban a la ciudad, presentándose en fondas y ramadas, pero también en casas de canto y de remolienda. Desde la década de 1920 se incorporaron a la actividad de la industria radial y discográfica, ampliando su difusión en el país y adoptando nuevas denominaciones, como las de «cancionistas criollas» y «folcloristas».

«Antiguamente muy pocos hombres practicaban el canto y la guitarra», afirma Patricia Chavarría (2005), señalando que en las zonas rurales esta era una práctica esencialmente femenina que recién a mediados del siglo XX se extendió también a los varones, «produciéndose una distinción natural de repertorio y espacios donde desarrollar el oficio» (p. 27). Este cambio había empezado a producirse en zonas urbanas a comienzos de la década de 1920, con la aparición de los primeros conjuntos de huasos formados en Santiago: Los Huasos de Chincoloco (1922-1942), Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-) y Los Provincianos (1938-1958).

Simultáneamente, en la zona de Longaví, los hermanos Eleodoro (1925-2014) y Marcial Campos (1928-2010) formaron cuando niños el dúo Los Hermanos Campos (1935), que se mantuvo activo por el resto del siglo. Desde su conformación de dúo huaso, asimilaron otros géneros musicales latinoamericanos y contribuyeron a la difusión de música mexicana en el país con nutridas giras por Chile desde fines de los años cuarenta, acompañando a la cantante de música mexicana Guadalupe del Carmen –nombre artístico de Esmeralda González Letelier (1931-1987)–. Además, en 1944 hicieron las primeras grabaciones de guarachas en Chile para el sello Odeon (González y Rolle, 2005, p. 383). Todo esto debe haber influido en la aceptación del hombre como cantor de rodeos a partir de los años treinta, espacio reservado hasta entonces para la mujer, según informa Tomás Lago (1953, p. 143).

El carácter íntimo de la guitarra, su capacidad para acompañar el canto y el baile, y su condición musical autosuficiente habían llevado este instrumento al salón, reemplazando el piano cuando no había medios para tenerlo

o uniéndose a él, junto con el arpa, en las casas de canto y de remolienda. El uso de la guitarra en las estudiantinas –agrupaciones de cuerdas pulsadas de raigambre española– también impulsó su presencia en el salón, al estar ahora asociada a formatos instrumentales familiares y de aficionados. Estos conjuntos incentivaron asimismo que la guitarra se difundiera en las ciudades y fuera tocada por hombres.

Todo esto aumentó la demanda por la guitarra en Chile, lo que puso en movimiento un engranaje docente, editorial, musical y social distinto al del siglo XIX, que había girado en torno al piano: los sectores medios que comenzaban a incorporarse a la práctica musical urbana tenían ahora un instrumento que los representaba. En poco tiempo, la guitarra llegó a ser un símbolo generacional que unificaba a la juventud, permitiendo un tipo de sociabilidad que se desarrollaría con fuerza en el ambiente estudiantil. Con el auge de la radio y del disco a partir de la década de 1930, la presencia de repertorio latinoamericano en Chile aumentó considerablemente, siempre con la guitarra como instrumento central: desde entonces y hasta 1960, los chilenos escucharían sucesivamente tango, corrido, guaracha, vals, bolero, guaranía, zamba y hasta cumbia con guitarra, lo que diversificaría enormemente el uso de este instrumento tanto en la ciudad como en el campo (González y Rolle, 2005).

El MAAL conserva una guitarra de uso común de 104 x 39,2 x 10,5 cm, construida por Jerónimo Galleguillos Aguirre, lutier de Conchalí, Santiago, quien fabrica diversos tipos de guitarras, además de vihuelas, arpas, mandolinas napolitanas, charangos y tiples. El ejemplar posee claras marcas de haber tenido un uso intenso, aunque solo el propio instrumento sabe a ciencia cierta cuántas cuecas, tonadas, rancheras, guarachas y valsos pasaron por sus cuerdas.

Antes de la aparición de la guitarra y del guitarrón en nuestro suelo, ya se utilizaba el **rabel** para acompañar el canto a lo poeta y para tocar las primeras danzas de procedencia hispana que se bailaron en Chile. De raíces árabes, era conocido desde el siglo XII en Europa, donde se usaba en la música tanto de tradición oral como escrita, y con distintas denominaciones. Recién en el siglo XVI adoptó su nombre en español, justo en el momento en que habría llegado a América (Salas, 2002, p. 3). Sus características morfológicas fueron cambiando del Medioevo al Renacimiento, pero manteniendo su arco curvo y su encordado de una a cuatro cuerdas, con el rabel de tres cuerdas como el más común en Chile. Las primeras noticias del uso de este instrumento en el país las entrega Eugenio Pereira Salas citando a Aurelio Díaz Meza, quien

señala que en el funeral de Catalina de Los Ríos y Lisperguer –La Quintrala– en enero de 1655 se contrató a dos rabelistas y cinco cantores. El mismo Pereira Salas (1941, pp. 229-230) proporciona referencias del uso del rabel en el siglo XVIII por poetas populares del Norte Chico y de la Región del Maule.

Fue justamente un rabel maulino de Altos de Lircay, construido por Bartolo Rojas y adquirido en la década de 1960 por la folclorista Gabriela Pizarro, el modelo que utilizó Edgardo Inzunza para fabricar el ejemplar que custodia el MAAL desde 2012 (Inzunza y Jofré, 2012, p. 20). Este rabel (fig. 7), de 65 cm de alto, mantiene todas las características descritas para el rabel chileno desde el inicio de sus estudios a mediados del siglo XX: en especial, los calados en forma de oídos en su tapa armónica y el puente que penetra en esta última apoyándose en la tapa posterior del instrumento para proyectar las vibraciones de las cuerdas directamente a su interior –un rasgo que también comparte el rabel folclórico español (Lavín, 1952, p. 21; Salas, 2002, p. 3)–.

La música, muchas veces concebida como un arte inmaterial, está sin embargo sujeta a las materialidades de los instrumentos musicales que la producen y de los cuerpos que la reciben. A pesar de que casi todos los objetos que nos rodean pueden sonar o amplificar el sonido, hay algunos especialmente contruidos para emitir señales, como los silbatos, o para reproducir y amplificar el sonido, como las bocinas y los altoparlantes. Si bien no corresponden a instrumentos musicales propiamente tales, igualmente fueron fabricados para sonar o para transmitir música, por lo que la colección del MAAL los considera como una categoría vinculada a la de los instrumentos, abarcando así el universo completo de los objetos sonoros y/o musicales.

Los **silbatos** o pitos son muy utilizados para emitir señales acústicas al



Figura 7. Edgardo Inzunza. Réplica de un rabel maulino fabricado por Bartolo Rojas y adquirido por la folclorista Gabriela Pizarro. Museo de Arte y Artesanía de Linares, s/n. Fotografía de Darío Tapia.

aire libre. Los de metal se asocian generalmente con los árbitros y la policía, pero también existen modelos más grandes para locomotoras y barcos, que funcionan a vapor. Los silbatos de madera, usados para imitar el canto de las aves por muchos pueblos originarios, se vinculan más a la música, en especial para marcar el ritmo del samba brasileño o las mudanzas de los pasacalles de los bailes religiosos.

El MAAL posee tres silbatos de madera de 12, 14 y 32 cm de largo, adquiridos por el Museo Histórico Nacional en 1921 y traspasados en préstamo desde 1970. El mejor conservado (n° inv. 300-319) mide 12 x 2,5 cm y está delicadamente tallado en el extremo donde se sopla con soles, pequeñas ramas y el escudo nacional con penachos. Es un hermoso ejemplar de sonido fuerte y estable, utilizado por el caporal de un baile religioso del Norte Chico en la década de 1910 para marcar las mudanzas coreográficas de su cofradía (fig. 8).



Figura 8. Silbato de madera tallada usado por caporal de baile religioso en el Norte Chico, década de 1910. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 300-319. Fotografía de Darío Tapia.

Instrumentos migrados a Chile

La migración de músicos, géneros, prácticas, repertorios e instrumentos musicales ha sido una constante en Chile. De hecho, esa es la forma en que se ha construido gran parte de nuestro acervo musical. En la colección del MAAL se conservan dos de estos instrumentos de muy distinta procedencia: la mandolina italiana y la *kalimba* africana.

Presente tanto en la música clásica como popular y de amplia dispersión por el mundo, la **mandolina** posee distintos modelos, pero uno de ellos, el napolitano, de cuatro órdenes dobles tocados con plectro, fue el que imperó en Europa desde mediados del siglo XVIII. Las mejoras introducidas en este instrumento hacia 1835 –mayor resonancia, aumento de tesitura, cuerdas metálicas y clavijero mecánico– definieron su formato moderno y la tendencia a tocarlo con trémolo. Hacia fines del siglo XIX, la mayoría de las ciudades italianas tenía orquestas de aficionados de mandolinas, que tocaban transcripciones de pasajes de óperas, valeses y romances, con sus trémolos característicos (Tyler y Sparks, 2001)

La mandolina debe haber llegado a Chile con las oleadas de inmigrantes italianos a América a partir de 1880, ya que su pequeño tamaño, su popularidad y su «italianidad» la hacían ideal para ser llevada en la valija del viajero. Rápidamente comenzó a aparecer en las casas de canto, en las estudiantinas

y en la música de salón. En este ámbito, la mandolina ocupaba un lugar importante junto al piano –tal como sucedía con el violín, la flauta traversa y la guitarra–, a tal punto que varios compositores de salón crearon piezas para mandolina y arreglaron obras de piano para combinaciones con este instrumento. Hacia 1900 era habitual en Chile que una misma marcha, romanza, vals, polca, pasodoble o *one-step* se publicara en partitura en distintas versiones instrumentales, incluida la mandolina (González y Rolle, 2005). En esa misma época, el auge de las fiestas de la primavera, con sus juegos florales y bailes de máscaras, popularizó figuras de la comedia del arte como el arlequín y el *pierrot* entre los disfraces, personajes usualmente representados con mandolinas (González y Rolle, 2005).

A su papel de solista en el salón, la mandolina sumó el de instrumento de orquesta en las estudiantinas que se formaron en Chile a partir de 1886. Estaba presente en todas ellas –mixtas, de hombres, de señoritas, de inmigrantes y obreras–, ocupando la fila principal con sus melodías en trémolo. Con el declive de estos conjuntos en la década de 1920, fueron las llamadas «orquestas características», como la de Los Estudiantes Rítmicos, y las agrupaciones musicales de las iglesias evangélicas las que mantuvieron la práctica de la mandolina a lo largo del siglo XX en el país. A partir de la década de 1950, ha reaparecido de manera esporádica en los múltiples rescates que han experimentado las estudiantinas en Chile. Por lo demás, donde nunca ha dejado de estar presente es en el altiplano aimara, donde es conocida como «*wandulina*» y tocada junto a la bandurria o bandola³.

El MAAL conserva una de las mandolinas (n° inv. 300-322) que seguramente formaron parte de las innumerables estudiantinas que surgieron en el país (fig. 9). Recibida en préstamo del Museo Histórico Nacional en 1970, su estado de conservación es regular, aunque mantiene la decoración en su tapa armónica y cinco de sus ocho clavijas de madera que tensaban sus cuatro órdenes dobles. A pesar de ser una mandolina moderna, tiene clavijero de madera, no mecánico, lo que demuestra la persistencia de estilos constructivos antiguos en la organología tradicional chilena.

Si bien la esclavitud negra se mantuvo vigente en Chile desde comienzos del siglo XVI hasta comienzos del XIX, luego de su abolición en 1823 las potenciales raíces africanas de la cultura chilena quedaron invisibilizadas, privándonos de una raíz que ha sido muy importante en el enriqueci-

³ Versiones aimaras de mandolinas y bandurrias se conservan en el Museo San Miguel de Azapa, en Arica.



Figura 9. Mandolina de tipo napolitano con clavijero de madera, fines del siglo XIX. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. 300-322. Fotografía de Darío Tapia.

miento cultural de tantas naciones de América. Si bien carente de un desarrollo cultural propio derivado de esta llamada «tercera raíz», la población chilena no permaneció al margen de ella, y fue justamente la música la portadora de influencias afrodescendientes de otras latitudes a nuestro suelo, ahora mediadas por la expansión de la industria cultural.

De este modo, entre 1920 y 1950 en Chile se bailó rumba, conga, mambo, guaracha y chachachá. También samba y baión. A partir de la década de 1960 comenzó a reinar la cumbia, seguida de la salsa, el merengue y el reguetón. Tanto la guaracha como la cumbia se han folclorizado en nuestro suelo. Paralelamente, con el auge de la Nueva Canción en los años setenta empezaron a aparecer en el repertorio de solistas y conjuntos chilenos ritmos afroperuanos revividos. Todo esto se ha visto coronado recientemente con el acelerado aumento

de la migración de afrodescendientes colombianos, dominicanos, haitianos y cubanos al país, así como con el fortalecimiento de la cultura de comunidades afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa. Como resultado, el Chile de comienzos del siglo XXI es un país más diverso, donde la tercera raíz tiene mucho que ofrecer aún.

Junto a instrumentos de origen afrocubano de uso generalizado en el mundo, como las tumbadoras o congas, y una infinidad de idiófonos que son utilizados en las músicas de fusión, desde fines del siglo XX aparece en Chile la *kalimba* africana, ya como objeto de artesanía, ya como instrumento musical. Se trata de un idiófono de lengüetas de metal, normalmente siete o más, que vibran sujetas por uno de sus extremos, dispuestas por tamaños sobre una base plana de madera a la que se puede adosar una caja de resonancia. Se toca con ambos pulgares mientras el resto de la mano sujeta el cuerpo del instrumento.

En su continente de origen se conocen muchos tipos, tamaños y denominaciones de este idiófono de lengüeta. Kubik y Cooke (2001), por ejemplo, registran 14 nombres distintos –como «mbira» y «sansí»–, entre los cuales «kalimba» aparece asociado a Zambia y su vecina Malawi, región del África central donde existen rastros arqueológicos de idiófonos de lengüeta metálica al menos desde el siglo V. A América, la *kalimba* –junto a varios membranófonos– llegó con la esclavitud, en virtud de que sus procedimientos constructivos y prácticas musicales fueron recordadas y reproducidas por los esclavos en el Nuevo Mundo. En Europa ha sido conocida como «thumb-piano» (‘piano de pulgares’) y comercializada bajo el nombre de «marímbula» por la fábrica alemana de instrumentos Kolberg (Kubik y Cooke, 2001).

La *kalimba* (n° inv. T-7) que conserva el MAAL tiene solo seis lengüetas, que están fabricadas con rayos de bicicleta aplanados. El puente es compacto y está ornamentado con un yugo de bueyes en miniatura, un guiño a la chilenidad de la factura de este instrumento. La caja resonante es de calabaza (fig. 10). La pieza corresponde a uno de los proyectos Sercotec premiados en 2005 y su presencia en el Museo completa el espectro de influencias culturales de los instrumentos nacidos, criados y migrados a Chile.



Figura 10. *Kalimba* de seis lengüetas construida en Chile, 2005. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n° inv. T-7. Fotografía de Darío Tapia.

Palabras finales

La colección de instrumentos musicales del MAAL nos ofrece una buena muestra de cómo se ha construido la materialidad de la música en Chile a lo largo de su historia. Las culturas mapuche, aimara, criolla y de inmigrantes tienen su propio espacio en esta muestra, que constituye una ventana a la historia cultural del país.

La colección tiene el valor de situarnos musicalmente en la Región del Maule, con la presencia de instrumentos fundamentales de la cultura criolla predominante, como son la guitarra, el arpa, el rabel y el charrango; si bien estos instrumentos también se practican o se han practicado en otras regiones de Chile, es en el Maule donde se han dado todos juntos, lo que se mani-

fiesta muy bien en esta colección. A ellos se suma el guitarrón, procedente de la Región Metropolitana, pero que se ha expandido por la Zona Central gracias a la revitalización cultural y evangelizadora del canto a lo humano y a lo divino, y también la mandolina, llegada con los procesos migratorios a Chile de fines del siglo XIX.

Este conjunto de instrumentos de cuerdas pulsadas y frotadas se ve enriquecido por la presencia de algunos instrumentos de viento, principalmente silbatos y flautas de pueblos originarios y surgidos de procesos de sincretismo religioso, a los que se suma un préstamo africano –recordándonos nuestra deuda con la tercera raíz–. De este modo, estudiantes e investigadores que necesiten acceder a una muestra representativa de la organología chilena y de la zona del Maule, pueden acudir a la colección del MAAL con la seguridad de que encontrarán instrumentos de óptima factura y amplio uso social, junto a buenas réplicas locales de ejemplares arquetípicos del país.

Aerófonos, cordófonos e idiófonos –nacidos, criados y migrados a Chile– son objetos sonoros y musicales que han participado de la vida ordinaria y extraordinaria de las personas y de las comunidades, otorgando el sustrato material para la inmaterialidad de la música. Ritualidad y festividad, canto y baile, diversión y duelo han tenido el soporte material de estos instrumentos, los que gracias a la organología y a la museografía proyectan su valor a las generaciones venideras en la colección de instrumentos musicales y sonoros del MAAL.

Bibliografía

- Chavarría, P. (2015). *La guitarra es la que alegra*. Santiago: Cuarto Propio.
- Dannemann, M. (1999). Arpa / Chile. En E. Casares y J. López-Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 1*. Madrid: SGAE.
- Dannemann, M. et al. (2001). Pinguillo. En E. Casares y J. López-Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 8*. Madrid: SGAE.
- Díaz Acevedo, R. (1997). *Toquitos campesinos. Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile*. Temuco: Imprenta Trazos / Fondart.
- González, J. P. y Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Grebe, M. E. y Sauvalle, S. (2000). Guitarra / Chile. En E. Casares y J. López-Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,

- Vol. 6. Madrid: SGAE.
- Griffiths, J. (2002). Vihuela. En E. Casares y J. López-Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 10. Madrid: SGAE.
- Inzunza, E. y Jofré, C. (2012). *Construcción de instrumentos tradicionales chilenos*. Linares: Gobierno Regional del Maule.
- Kubik, G. y Cooke, P. (2001). Lamellaphone. En *Grove Music Online*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40069>
- Lago, T. (1953). *El huaso. Ensayo de antropología social*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Lavín, C. (1955). El rabel y los instrumentos chilenos. *Revista Musical Chilena*, 10(48), 15-28.
- Loyola, M. (2006). *La tonada. Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Martínez, G. y Ramos, J. M. (2015). Nuevos antecedentes para el estudio del arpa en la periferia colonial chilena. *Revista Musical Chilena*, 69(224), 125-141.
- Pérez de Arce, J. (1996). Polifonía en fiestas rituales de Chile central. *Revista Musical Chilena*, 50(185), 38-59.
- Pérez de Arce, J. (2007). El guitarrón chileno y su armonía tímbrica. *Resonancias*, (21), 22-55.
- Pérez de Arce, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80.
- Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Reed, C. (1927). *Catálogo de la colección de objetos del folklore chileno existentes en el Museo de Etnología y Antropología de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Salas, G. (2002). Rabel. E. Casares y J. López-Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 9. Madrid: SGAE.
- Tyler, J. y Sparks, P. (2001). Mandolin. En *Grove Music Online*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46239>
- Unesco. (s. f.). *El baile chino*. Recuperado de: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-baile-chino-00988>
- Vera, A. (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena*, 70(225), 9-49.

Wachsmann, K., Kartomi, M., Hornbostel, E. y Sachs, C. (2001). Instruments, classification of. En *Grove Music Online*, Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013818>