

De usos y desusos. Una mirada a prácticas musicales y contextos sonoros en Chiloé, a través de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Regional de Ancud

Víctor Contreras Scorsoni*

RESUMEN: En este artículo damos cuenta de la investigación sobre seis instrumentos (un violín, un rabel, una guitarra y tres matracas) que son parte de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Regional de Ancud, con el objetivo de proponer una clasificación organológica de estos y aportar referencias que contribuyan a comprender su usabilidad y contextos. Para ello, se adopta un enfoque principalmente etnográfico, al que se suma un componente histórico, basado en fuentes documentales, y el examen directo de los instrumentos. El trabajo tiene un sentido patrimonial, por cuanto busca establecer un diálogo entre los hallazgos y la memoria que los circunda.

PALABRAS CLAVE: instrumentos musicales, Sachs-Hornbostel, Chiloé, Museo Regional de Ancud

ABSTRACT: In this article we report the research on six instruments (a violin, a rabel, a guitar and three rattles) that are part of the Collection of Musical Instruments of the Regional Museum of Ancud, with the aim of proposing an organological classification of these and provide references that contribute to understand their usability and contexts. For this, a mainly ethnographic approach is adopted, to which is added a historical component, based on documentary sources, and the direct examination of the instruments. The work has a patrimonial sense, as it seeks to establish a dialogue between the findings and the memory that surrounds them.

KEYWORDS: musical instruments, Sachs-Hornbostel, Chiloé, Regional Museum of Ancud

* Licenciado en Música. Ha cursado estudios de Doctorado en Procesos Sociales y Políticos de América Latina (Universidad Arcis) y en la actualidad cursa el Magister en Musicología de América Latina (Universidad Alberto Hurtado). Es cofundador del Archivo Bibliográfico de Chiloé, fundador del Archivo Sonoro de Chiloé y fundador y secretario de la Corporación Chiloé Patrimonio. Ha desarrollado investigaciones etnomusicológicas sobre músicas religiosas de tradición oral con foco en Chiloé.

Cómo citar este artículo (APA)

Contreras, V. (2018). *De usos y desusos. Una mirada a prácticas musicales y contextos sonoros en Chiloé, a través de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Regional de Ancud*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Introducción

Los instrumentos: sujetos protagonistas

Esta investigación examina seis instrumentos que son parte de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Regional de Ancud (MRANC). Se trata de instrumentos de origen no indígena introducidos en el archipiélago de Chiloé por efecto de la colonización. Asimismo, su incorporación, permanencia y presencia en las prácticas socioculturales y performativas chilotas constituyen un resultado mestizado, devenido de la interacción entre el colonizador y el habitante originario, y de sucesivas resignificaciones de esa relación, marcadas cercanamente por el proceso evangelizador católico.

Nuestro objetivo aquí es proveer una clasificación organológica de dichos instrumentos y ofrecer un relato de los procesos constructivos y performativos en los cuales estos tipos de instrumentos participan, ya en relación a músicas religiosas de la tradición oral en el culto católico, ya como expresión de prácticas comunitarias establecidas a partir del período colonial y socialmente vigentes en la actualidad.

Abrimos el escrito con una constatación efectuada al iniciar la investigación: si bien el MRANC posee registros de ingreso sistemáticos de los instrumentos de esta colección formada a partir de la década de 1970, tales registros describen de manera apenas general –y a veces imprecisa– ciertos aspectos relevantes del origen de las piezas, como su procedencia social o geográfica, o su función. De esta última, por ejemplo, se da cuenta por medio de expresiones como «Para interpretar música» o «Para sustituir a las campana»¹, asignando incluso denominaciones ambiguas sin que sea posible advertir si se trata de un error de catalogación o de una nomenclatura culturalmente apropiada. Quien documentó el ingreso nada apuntó sobre antecedentes que hoy consideraríamos como históricos, los que habrían representado una huella de los instrumentos y un aporte significativo para esta investigación.

La ausencia de antecedentes relevantes y precisos dificulta la construcción de un relato directo acerca de estos instrumentos, así como de los sujetos, usos, épocas u otros aspectos relacionados que pudieran conocerse sobre la base de evidencia documental cierta. Esa dificultad nos interpela e impele a interrogarnos para intentar un relato sobre, al menos, las siguientes cuestiones:

¹ Véase Anexo.

¿Cuál fue la vida social de los instrumentos antes de su ingreso al Museo? ¿Cómo y por qué llegaron a él? ¿Cambiaron los usos y funciones para los que, suponemos, fueron concebidos?

Al escrutar mediante examen visual las artes implicadas en su construcción y contrastarlas con registros de campo etnomusicológicos de época similar, afloran rasgos que sugieren que la vida social de estos instrumentos ha transcurrido en un momento de cambios en sus contextos. Posiblemente sin saberlo y sin proponérselo, sus constructores han reflejado esas transformaciones tanto en el objeto resultante como en la condición de bien simbólico adquirida por este.

Instrumentos cordófonos e idiófonos en el archipiélago de Chiloé

Desde tiempos tempranos en la historia de la colonización hispana en Chile se encuentran en los relatos de cronistas e historiadores referencias a prácticas que involucran instrumentos musicales de origen no indígena. Los principales antecedentes guardan relación, por una parte, con las formaciones musicales de la milicia española y por otra, con las acciones de evangelización llevadas a cabo, especialmente, por misioneros de la orden de los jesuitas. Ambas dimensiones –la militar y la religiosa– actuaron como partes de un mismo proceso histórico desde inicios de la colonización. Sin embargo, tal coexistencia se vería alterada primero, como sabemos, por la decisión de expulsar de estos territorios a la Compañía de Jesús en 1767 –la que sería reemplazada más tarde por franciscanos y mercedarios– y, posteriormente, con la anexión del archipiélago de Chiloé a la República de Chile en 1826.

Por Francisco Enrich y su *Historia de la Compañía de Jesús en Chile* sabemos que ya en 1611 en la ciudad de Castro (Isla Grande de Chiloé) se festejó al

Santo Patriarca con el simulacro de un combate naval [...] con todo el bullicio y esplendor militar [y que] no hubo instrumento bélico de clarín, timbal, pífano o tambor, que no sirviese al regocijo, ni arma que no se disparase en repetidas salvas; y se añadió una muy solemne procesión de toda la milicia, con admiración de los bárbaros, llevando en andas muy adornadas imágenes de nuestro santo y patriarca. (Enrich en Contreras, 1996, p. 19)

La estructura de las agrupaciones musicales, correspondiente al esquema del orfeón de función militar, se organizaba en una sección melódico-armónica compuesta por aerófonos de metal tales como clarines y pífanos, y otra sección para el soporte rítmico con instrumentos membranófonos simples

como timbales y tambores, o mixtos como las cajas redoblantes. Esta configuración derivó al uso civil, donde se fueron sumando progresivamente otros aerófonos de bronce (bombardinos, tubas), así como algunos de la familia de las maderas².

La estructura formal recién descrita se volvió predominante en centros poblados de la Isla Grande. No obstante, con las misiones de evangelización comenzó a desarrollarse y extenderse la práctica de utilizar materiales locales para construir instrumentos musicales –de características semejantes a los que aquí examinamos– y, por cierto, también de ejecutarlos. El uso de materiales propios de la zona constituyó, por una parte, un modo para subsanar la dificultad de proveerse de instrumentos de metal, los cuales, debido a las condiciones de un ambiente salino y húmedo –e independientemente del cuidado que pudiera prodigárseles–, terminaban deteriorándose pronto por acción del casi inevitable óxido y del moho. Por otra, este recurso ponía de relieve el conocimiento de las maderas nativas y sus propiedades, del cual la población originaria era portadora y que, puesto en interacción con técnicas introducidas por los europeos, contribuyó al desarrollo de un arte constructivo mestizado que satisfacía la necesidad de los contextos performativos y sonoros de la época. Dicho arte abarcó todas las etapas implicadas en la fabricación de estos artefactos: desde la selección, preparación y elaboración de las maderas y la construcción misma del instrumento, hasta la preparación de vísceras y pieles de animal para producir cuerdas para los cordófonos y membranas, y tensores en el caso de los membranófonos.

Al igual que para el aprendizaje de la ejecución musical, la imitación y la interacción –dos recursos inherentes a la transmisión oral– dieron pronto resultados para la práctica constructiva. Existe, por ejemplo, un antecedente de la presencia de cordófonos cuyos modelos pudieron ser imitados: al momento de ser expulsados los jesuitas, en la casa de la Compañía en Castro «fueron inventariados un instrumental más modesto compuesto por un violín y dos guitarras» (Rondón, 1997, s. p.).

De estas interacciones –convertidas en relación de maestro y discípulo– surgieron instrumentos tales como tambores, cajas redoblantes y flautas, hechas tanto en madera³ como en bronce. Estas últimas se llamaron «flautas de alquimia», y todas imitaban el pífano o flautín militar: traverso, de seis

² Se conservan algunos registros fotográficos de grupos de músicos con este tipo de instrumentos participando en fiestas de Santos Patronos o de Cabildo (véase Contreras, 1996)

³ De saúco (*Sambucus nigra*) y también quila (*Chusquea quila*).

agujeros frontales y embocadura de escotadura, como aquellos utilizados por los orfeones previos, algunos de cuyos instrumentos derivaron posteriormente hacia espacios rurales.

Muy influyente en la tradición sonora fue también la construcción de cordófonos de cuerdas frotadas con arco, a los que por esa época en Europa aún se denominaba con la voz árabe «*rebec*» (que posteriormente derivó a «*rabel*», «*rebeca*» y otras), replicando los violines introducidos por las misiones y que las prácticas musicales de estas asentaron. De ello da fe Francisco Enrich al apuntar que «es de creer que no habían faltado en Chile personas celosas, que tradujeran las oraciones de la iglesia, y un resumen de las preguntas del catecismo, ni quienes se las enseñasen a los indios; de lo contrario mal habían podido cantarlas por las calles. Los jesuitas serían, pues, los inventores de esta santa industria, con la que reparaban sin molestia los que anteriormente las habían aprendido, y las aprendían sin fastidio los demás» (Enrich, en Contreras, 1996, p. 10)⁴.

Fray Jerónimo de Oré, quien fue obispo en La Imperial a partir de 1626, agrega que la práctica misional devino en prescribir «la enseñanza de aerófonos tales como flautas, trompetas y chirimías» (Rondón, 1997, s. p.). Hacia fines del primer cuarto del siglo XVII, en tanto, coincidiendo con la presencia en Chiloé del hermano Luis Berger, sabemos de la existencia en la isla de cordófonos frotados –*viola da gamba* y/o *rabel*–. Dado que el religioso «era un experto danzarín e instrumentista de cuerdas frotadas» (Rondón, 1997, s. p.), parece razonable suponer que tanto el canto religioso como este tipo de instrumentos estuvieron presentes en el territorio muy tempranamente. «En un documento fechado en Roma en 1631, el propio general de la Compañía, dirigiéndose al provincial de Córdoba, expresa con toda claridad lo siguiente: «Menester es que V. R. use de mucha caridad con el Provincial de Chile, prestando por un par de años al hermano Luis Berger, para que introduzca la música en Chiloé» (Rondón, 1997, s. p.). A lo largo de ese mismo siglo se registran asimismo testimonios de iglesias «premunidas de campanas y órgano» (Rondón, 1997, s. p.).

Refiriendo prácticas semejantes en otras provincias del reino, Pereira Salas cita al padre Alonso de Ovalle, quien en 1646 describía que, dando cumplimiento a las órdenes del rey Carlos V, «hubo una gran procesión por las calles de la ciudad [...] con pífanos, atambores, chirimías y trompetas»

⁴ Véase en Contreras (1996, p. 11) una extensa descripción de Francisco Enrich sobre la Misión Circular.

(Ovalle, 1888, Tomo 12, p. 160). El mismo autor da cuenta de ciertas prácticas que él mismo observó entre los indígenas en algunas fiestas, donde

el modo de cantar es todos a una, levantando la voz a un tono a manera de canto llano sin ninguna diferencia de bajos, triples o contraltos y en acabando la copla tocan luego sus flautas y algunas trompetas que es lo mismo que corresponde al pasacalle de la guitarra en la música de los españoles y luego vuelven a repetir la copla y a tocar sus flautas y suenan estas tanto y cantan gritando tan alto y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas que se hacen oír a gran distancia. (Pereira Salas, 1941, p. 5)

Vemos, pues, procesos en los que se advierte la estrecha relación de lo político y lo militar con la evangelización religiosa, dimensiones que luego adquieren dinámicas propias y de cierta relativa autonomía. El uso y la costumbre reafirman prácticas en las que se expresan diversas formas de artes constructivas, tales como templos o imaginería religiosa, viviendas, galpones y otras edificaciones en madera. Así también sucede con los instrumentos musicales.

Con ello se asentará en Chiloé la costumbre –común a muchos lugares con intervención evangelizadora– de acompañar las procesiones del ritual comunitario católico con eventos genéricamente denominados «pasacalle» o «pasadas del Cabildo», una de cuyas principales características es la de recorrer espacios simbólicamente demarcados para el rito, dentro y fuera del templo. Ese recorrido es encabezado por un grupo de músicos (por lo general, miembros de la comunidad) los cuales han sido «suplicados» por el Cabildo correspondiente para ser parte de sus «acompañados» (Contreras, 1996, 2003). Dicho grupo de músicos mantiene hasta hoy una estructura semejante a la ya descrita para el orfeón militar: una sección melódico-armónica y otra de soporte rítmico, en la cual el número de integrantes puede variar en cada ocasión, al igual que los instrumentos participantes, tanto en el tipo como en la cantidad.

El tipo de instrumentos utilizados es el componente que mayores cambios ha evidenciado en el tiempo: actualmente es común ver una o más acordeones «apianadas»⁵, una o más guitarras (de factura industrial), tambor(es), caja(s) redoblante(s) y, ocasionalmente, una «diuca»; a veces

⁵ Durante nuestro trabajo de campo, hemos registrado las formas «el acordeón», «la acordeón» o «la cordión» y aun otras combinaciones para referir al mismo instrumento, expresadas a veces por el mismo músico. La distinción más taxativa es la que distingue el acordeón «a botones», denominado también «verdulera», designación frecuente y posiblemente traída a Chiloé desde la Patagonia argentina.

se suma, incluso, una quijada animal. Sin embargo, como parte de la extensa prospección etnográfica que realizamos desde fines de los años setenta y hasta mediados de los ochenta, registramos agrupaciones con al menos una flauta de las características antes descritas en sitios como Nercón, Curahue-La Estancia; o con violín de factura artesanal en Llaullao, Coihuinco-La Chacra o Calen y San Juan. De estas observaciones hicimos registro sonoro y visual *in situ*. Asimismo, numerosas entrevistas efectuadas en dicha prospección dan cuenta de la presencia de violín en otros tantos lugares, especialmente de la Isla Grande, pero también en algunas de las llamadas «islas menores» (archipiélago de Las Chauques, archipiélago de las Desertores). Las entrevistas dejan ver, asimismo, una progresiva pérdida de vigencia de tales prácticas debida a la ruptura de procesos inherentes a la tradición oral, soporte básico para la vida social de los instrumentos referidos⁶.

Concluimos el presente apartado señalando que, en lo formal, la música ejecutada por estos grupos y sus instrumentos en el ámbito ritual del culto católico –denominada indistintamente «músicas», «piezas», «marchas» o «pasacalles», con predominio de esta última– está compuesta de frases simétricas, por lo general con un antecedente y un consecuente cada uno de cuatro compases binarios de división también binaria, y, muy ocasionalmente (isla Caguach) y con la misma estructura, en compases binarios de división ternaria. Sin excepción que conozcamos hasta hoy, siempre son ejecutados en el modo mayor y un plan armónico principal de Tónica - Dominante - Tónica (y solo en algunos ejemplares con el uso de una subdominante); sobre estos se itera todas las veces que se requiera para cubrir un trayecto ritual, performando simultáneamente y en un esquema multidimensional y heterofónico de capas sonoras con el repique de la campana y uno o más cantos relativos al motivo de la procesión⁷. En varias de las comunidades registradas, durante el trayecto de la procesión hemos constatado la sucesión de diversas piezas, que en isla Caguach y en Llaullao alcanzaban a seis. Sin embargo, en la actualidad, muchas de esas piezas ya no se ejecutan y son crecientemente reemplazadas por versiones estereotipadas del pasacalles que predomina en la celebración del Nazareno de Caguach. Se trata de un proceso de pérdida de la diversidad que está en marcha, al que hemos denominado de «caguachización» del rito comunitario.

⁶ Véase una descripción más extensa a este respecto en Contreras (1996).

⁷ Sobre esto, véase Contreras (1996, 2003).

Examen organológico

Examinamos ahora los instrumentos que componen la Colección de Instrumentos Musicales del MRANC, objeto de esta investigación. El análisis se estructuró en grupos conforme a la naturaleza de los instrumentos y siguiendo los criterios clasificatorios propuestos por Sachs-Hornbostel (1914), con diversas revisiones posteriores a la vista. Ello nos permite proponer una clasificación numérica de estructuras anidadas para cada grupo y señalar las semejanzas o diferencias sustantivas que se presenten.

Hemos estimado que esta clasificación organológica requiere de una contextualización, para lo cual recurrimos a un modo narrativo que contribuya a describir la vida social de los instrumentos musicales y a suplir la insuficiencia de registros que informen directamente esta tarea. Para ello, acudimos al etnomusicólogo Elliot Bates, quien –parafraseando a Mantle Hood– afirma que un sistema de clasificación no solo debe considerar la descripción física, que es lo que obtenemos de Sachs-Hornbostel, sino también aspectos «como los sonidos musicales y la función social del instrumento [...], los detalles de construcción y las consideraciones de la interfaz (cómo los intérpretes tocan, afinan o modifican de alguna otra manera los sonidos)»⁸ (Bates, 2012, p. 3).

Para la presente investigación, observar y aproximar una comprensión de esos detalles de construcción, así como de la función social del instrumento, nos permite interpelar a este último y, por su intermedio, explorar el contexto en que pudo ser construido y la(s) relación(es) del autor/artesano con dicho(s) contexto(s). En consecuencia, hemos optado por entablar un diálogo con los instrumentos, tal cual nos lo propone Bates, indagando las señales contenidas en su materialidad y las huellas que ha dejado en ellos el uso.

Puesto que el Museo no cuenta con registros de la sonoridad viva de estos ejemplares ni tampoco con antecedentes de su constructor, hemos procurado acercarnos a ella explicando las posibilidades físicas de los instrumentos y cotejándolos con otras referencias sonoras y performativas que hemos registrado en Chiloé, en pleno ejercicio de su función. Visitamos así la vida social de estos instrumentos.

El detalle clasificatorio está presentado en el Anexo «Ficha técnica de los instrumentos examinados».

Dos cordófonos de cuerda frotada por arco: un rabel y un violín

La colección consta, en primer lugar, de dos instrumentos cordófonos de cuerda frotada con arco: un rabel y un violín, ambos de factura artesanal.

⁸ La traducción es mía.

De acuerdo con la información de la ficha, el primero (fig. 1, n° inv. 118) corresponde a «un instrumento de cuerda llamado “rabel”, de madera terciada, parecido a un violín común»⁹. Al igual que el violín de la colección, fue construido por Carlos Belquén, un artesano local, y adquirido para el Museo por el padre Audelio Bórquez.



Figura 1. Rabel construido probablemente en madera de ciruelillo por el artesano chilote Carlos Belquén. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. 118. Fotografía de Darío Tapia.

En la ficha se establece que el cuerpo es de «madera terciada», lo que a nuestro juicio no parece correcto. El examen visual con lupa sugiere que se trata, en realidad, de madera de ciruelillo (*Embothrium coccineum*), tal como lo denotan sus vetas características.

El constructor lo ha dotado de una pala sencilla, sin el «caracol» común a estos cordófonos de arco. También aparece menos acabada y luciente, lo mismo que sus cuatro clavijas. La cubierta inferior presenta una capa de color blanquecino que la cubre por completo, la que suponemos ya estaba presente al momento de su ingreso al Museo.

Las «efes» del *rabel* son muy simétricas; para lograrlas, el artesano debió utilizar una técnica de perforado con un elemento giratorio (una broca, visto el diámetro similar de las perforaciones y el descuadre provocado por la vibración). En la zona inferior, estas perforaciones fueron unidas, lo que nos lleva a dudar si aspiraba a conectarlas todas para conformar dos «efes» completas, como las del violín.

El puente, hecho en madera, es móvil, rasgo que lo distancia de la arquitectura común de los rabeles, que suelen tener un puente fijo, denominado «alma». Por lo general, uno de sus vértices (por cuyo lado superior pasarán

⁹ Ver Anexo.

las cuerdas) se apoya sobre la cara externa de la cubierta superior, la cual atraviesa con su otro vértice llegando hasta la cubierta inferior y apoyándose en la cara interior de esta. El alma permanece allí, fijada y conectando ambas cubiertas, convertida en un vector que por osmosis transmite las vibraciones producidas por las cuerdas y contribuyendo con ello a la suma y distribución de armónicos por toda la zona de resonancia. De esta forma, complementa la sonoridad que se produce por la puesta en movimiento de la masa de aire contenida en la caja de resonancia del instrumento y que, a su vez, es estimulada por la vibración de los elementos componentes de esa caja de resonancia. Todo lo anterior redundando en una sonoridad diferente, que el musicólogo y compositor chileno Carlos Lavín describe extensamente, afirmando que se acentúa «en este agente sonoro, típico de un remoto pasado, un tono cavernoso y ácido que no posee el otro violín de tres cuerdas con puente independiente del alma interior» (Lavín, 1955, p. 21).

A fin de clarificar el criterio clasificatorio que aplicamos aquí, en el cual se basa la denominación asignada, agregamos las siguientes consideraciones:

- En primer lugar, el violín (incluidos aquellos que hemos visto y/o registrado en Chiloé) posee un puente móvil, utilizado —entre otros fines— para reasignar el largo útil de la cuerda, contribuyendo así a la tensión del encordado. Esta característica tiene relevancia sobre todo cuando se estudian instrumentos que, por su factura artesanal —en ocasiones, sin seguir un molde convencional—, pueden presentar desajustes en sus geometrías, las que inciden en su condición y respuesta acústica, la afinación u otros aspectos de una o más de sus cuerdas.

- Si las cuerdas son de factura artesanal (por ejemplo, de tripas de animal) y no industrial, la movilidad del puente será un aliado del ejecutante para mejorar la tensión y sonoridad de aquellas, así como su variabilidad de respuesta según la condición ambiental.

- El rabel es un instrumento de asentada tradición campesina, ampliamente utilizado en regiones de la zona central de Chile. En Chiloé, a lo largo de casi cuatro décadas de investigación de campo, nunca vimos en función social un rabel propiamente dicho, es decir, que satisficiera la descripción formulada arriba. Sí hemos encontrado ejemplares en ferias de artesanías o en representaciones folclóricas; en todos los casos, habían sido contruidos con el propósito expreso de la comercialización. Entre unos y otros era posible apreciar diferencias importantes, tanto en sus aspectos

morfológicos como en su respuesta sonora. Las maderas empleadas en su construcción fueron principalmente de ciruelillo y también de avellano. Quienes afirmaron utilizarlos (siempre artesanos constructores o músicos miembros de conjuntos folclóricos) no hacían referencia a la diferencia entre el alma y el puente como un rasgo característico, y no obtuvimos respuestas precisas al hacer preguntas como «¿Cuál es la diferencia entre este rabel y un violín chilote?».

- Cuando hemos observado en Chiloé a violinistas interpretando el instrumento en funciones ceremoniales tales como los ritos de festividades patronales, comprobamos que tenían diferentes maneras de asir el violín, no solamente apoyado o soportado por la barbilla: según vimos frecuentemente, se lo suele apoyar sobre el brazo izquierdo. Este uso se explica no solo porque se carezca del accesorio de soporte convencional respectivo, sino porque, de esa forma, el arco curvo y relativamente corto hace más eficiente el uso de la mano y brazo derechos del músico. Lo mismo ocurre cuando, estando el músico de pie, apoya el violín sobre el vientre. O cuando, sentado, lo hace descansar sobre las piernas, como si se tratase... de un rabel.

Como sea, la discusión respecto de si el instrumento examinado corresponde propiamente a un «rabel» o un «violín» nos interesa más por el contexto en que ocurre el supuesto error de clasificación que por el error en sí mismo. Para 1976, cuando este instrumento fue agregado a la Colección del MRANC, un cúmulo significativo de estímulos externos actuaban e impactaban sobre la construcción de imaginarios que se signaban como identitarios de Chiloé. Dichos estímulos (mediáticos, escuela, etc.) se abrían paso en la percepción de los chilotes sobre sí mismos instalando tales imaginarios como constructos mestizados, en la lógica de la tradición inventada (Hobsbawm, 1983, 2002¹⁰). Es por ello que, aun cuando los atributos morfológicos del instrumento examinado no se conformen canónicamente con los de un rabel, la utilización de tal denominación se explica por el proceso de cambio que experimentaban entonces los significantes y sus significados culturales, y que la volvieron socialmente aceptable y aceptada para nombrarlo. Ello no es casual, puesto que se trata de un período en cuyo transcurso se fueron anunciando transformaciones económicas, sociales y culturales que agitarían

¹⁰ Para Hobsbawm este concepto «se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las “tradiciones” realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez» (Hobsbawm, 2002, p. 7).

a Chiloé hasta los días del presente, reificando (en lugar de resignificando) los bienes simbólicos; entre estos, los instrumentos musicales, que desde temprano aparecen fuertemente vinculados a usos y funciones comunitarias, a la costumbre y la tradición.

En lo que respecta al segundo cordófono (fig. 2, n° inv. 120), este se identifica propiamente como un violín, en términos morfológicos y funcionales. Al igual que en el «rabel» de la Colección, su construcción hace uso de soluciones locales para aspectos críticos del instrumento.

El autor se ha esmerado en labrar en la pala del violín un bien terminado «caracol». El clavijero también luce bien acabado. En la caja, destacan las «efes», cuidadosamente elaboradas y algo frágiles, tal como lo demuestra la fractura de una de ellas, posiblemente como resultado de la introducción a través suyo del puente móvil que hasta ahora se encuentra al interior de la caja de resonancia. Aunque no sean exactamente iguales, han sido recortadas y caladas simétricamente, posiblemente utilizando una sierra pequeña y de dientes finos.



Figura 2. Violín construido por el artesano chilote Carlos Belquén, presumiblemente en madera de ciruelillo. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. 120. Fotografía de Darío Tapia.

Algunos rasgos comunes entre el rabel y el violín

Al examinar estos dos cordófonos tanto en sus aspectos visibles como en aquello que resulta posible inferir respecto de su proceso constructivo, volvemos a interpelar al instrumento y a su autor. ¿Estuvieron dedicados a los ritos comunitarios, a tener una vida social como otros cordófonos en el archipiélago? ¿Antes de ingresar al museo, quiénes los tocaron? ¿Cómo sonaron? ¿Se usaron? ¿Sonaron?

Hemos mirado y remirado el estado de sus materiales, sin encontrar sobre estos huellas que nos dieran un «sí» indesmentible. Al igual que en la guitarra que analizaremos más adelante, en ninguno de estos dos instrumentos advertimos las cicatrices propias de un instrumento cordófono que ha estado en uso, sea prolongado o breve. Las clavijas apenas si tienen marcas de la tensión que debieran ejercer sobre ellas las cuerdas. Pero la profundidad que se aprecia en aquellas da cuenta de una tensión insuficiente para lograr una vibración y sonoridades apropiadas al fin del instrumento: hacerse oír. En la actualidad ambos, violín y «rabel» poseen encordados de *nylon* –posiblemente para pescar– y la mayoría de las cuerdas no presenta entorchado. No encontramos registro escrito o visual que permitiese saber si estas son las cuerdas con las que llegaron al Museo, y, por desgracia, la memoria de los funcionarios no pudo fijar tales detalles.

Ambos instrumentos cuentan con arcos contruidos con similar técnica, utilizando varas de cierta flexibilidad curvadas a las cuales en sus extremos le han sido atados crines de caballos sujetos entre cortes realizados en las varas. La firmeza del crin y la resistencia de la vara a mantenerse curvada aseguran una tensión pareja, útil para el propósito de frotar la cuerda con la tracción necesaria para su vibración.

Pese a que ambos, rabel y violín, cuentan con cuatro cuerdas con sus respectivas clavijas, es poco probable que los ejemplares examinados hubiesen podido cantar alguna vez si es que esas cuerdas fueron siempre sus respectivas encordaduras. Menos aún hubiesen podido participar de un rodeo o pasada del Cabildo o procesión de fiesta de Cabildo utilizando esos encordados, cuando, ya en los años setenta, el acordeón comenzaba a desplazar de la escena a instrumentos de menores decibeles, entre estos, violines y flautas de alquimia o de madera.

Es dable pensar que el artesano Belquén sabía esto, lo que nos lleva a la otra pregunta: ¿Los construyó para ser usados conforme al uso y la costumbre local, o para venderlos en calidad de artesanías, resultando el Museo, a fin de cuentas, un cliente como cualquier otro y su constructor, un artesano proveedor? Como sugiere Attali (2013), en definitiva, «la música y el músico se convierten, en lo esencial, en objetos de consumo como los demás» (p. 13).

Belquén y estos cordófonos de arco súbitamente nos develan el momento en el que fuertes transformaciones tienen lugar en la economía, en la sociedad, en la cultura, en la vida de los chilotes.

El no sonido de estos instrumentos sonoros es un anuncio profético (Attali, 1995, p. 12). En efecto esta, la de ser profética, es una posibilidad

que tiene la música: un toque de campanas (o de matracas) al que no prestamos la atención debida, nos deja como saldo un recuerdo. Son objetos portadores del resabio del uso, costumbre y tradición, pero ahora carentes de vida social y desprovistos de sus posibilidades de operación ritual, simbólica, comunitaria. Pero no es Belquén quien ha descontextualizado estos objetos. Como afirma Attali (1995), «la música [y sus componentes] es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento» (p. 12).

Al fabricarlos de la manera descrita, el autor ha entrado al camino de la construcción de artesanías como mercancías, transables no por su valor de uso, sino por su valor de cambio en el mercado. Es decir, se les priva del rol de bienes con carga simbólica que han adquirido en virtud del uso, la costumbre y la tradición de los que forman parte y en virtud de los cuales serían usables en el contexto del ritual comunitario.

Por eso, ni el tiempo que se dedique a sus detalles constructivos ni el arte con que se aplique cada solución constructiva específica parecen ya serle tan relevantes como nos sugiere la observación del objeto resultante. Ello porque, en tanto mercancías, los ritos que han de satisfacer serán los del consumo y serán los consumidores los que los valorarán y validarán en virtud de otros imaginarios de los que ellos –generalmente clientes externos a la comunidad– sean portadores.

Por lo mismo, tampoco importará tanto el que las dimensiones de ambos diapasones dificulten el trabajo de manos y dedos gruesos como eran los de campesinos violinistas tales como José del Carmen Oyarzo, de La Chacra en Castro, o de Alfredo Nancuante, en Calén, cuyos instrumentos –con características ergonómicas adecuadas– y prácticas musicales tuvimos ocasión de registrar a principios de los años ochenta en las comunas de Castro y Dalcahue.

Una guitarra de Las Chauques

La guitarra, al igual que los cordófonos de cuerda frotada, está presente en Chiloé desde los tiempos de la Colonia y la evangelización por los jesuitas, según se refleja en diversos textos de la época reproducidos en el artículo de Víctor Rondón (1997) que presentamos al inicio. Su uso se extendió por los territorios insulares hasta convertirse en un instrumento habitual, a menudo actuando en dúo con el acordeón, cuya aparición en Chiloé se puede rastrear desde la segunda mitad del siglo XIX. El sistema escolar y la escuela básica –por largo tiempo atendida con profesores formados en escuelas normales, cuya

formación incluía el dominio de instrumentos como la guitarra— han incidido en la dispersión de su práctica y en una relativa familiaridad y dominio temprano de sus técnicas elementales por muchos niños y niñas.

Durante nuestra investigación, especialmente al inicio de los ochenta, pudimos ver guitarras de factura artesanal y conversar con algunos autores sobre las prácticas constructivas por ellos empleadas. Otras, también artesanales, habían sido adquiridas en alguna cárcel, donde eran construidas por los presidiarios en los talleres de carpintería.

Poco tiempo después, pudimos constatar también cómo ese tipo de guitarras comenzaba a ser reemplazado por instrumentos de factura industrial, por lo general, de maderas enchapadas o prensadas, en general deficitarias en sonoridad si las comparamos con las anteriores. En años más recientes, muchas de las guitarras que vemos en uso en las festividades religiosas o recreativas provienen de mercados asiáticos, al igual que sus cuerdas y otros insumos. Esto es especialmente notorio en la educación escolar y en los grupos de música, folclóricos o no, de los colegios. En ese escenario, encontrarnos con la guitarra de la Colección abrió —además de expectativas— numerosas interrogantes.

Su ficha informa que ingresó al MRANC en 1976 y que fue un «obsequio»; que el «origen del objeto» es «Chiloé» y su autor, un «artesano chilote»; que su «material y técnica» corresponde a «madera de ciruelillo»; y que su «función y uso» es «interpretar música». En el ítem «descripción y estado del objeto» se la refiere como una «guitarra de madera, hecho en dos piezas y seis cuerdas. Se encuentra deteriorado».

En efecto, la guitarra (fig. 3, n° inv. 119) está construida utilizando una laboriosa técnica para vaciar un trozo de madera de ciruelillo o notro (*Embothrium coccineum*); luego, modelar su caja utilizando, posiblemente, azuelas pequeñas y puliendo mediante limas o lijas de diversos grados hasta conseguir dar un espesor aceptable a cada una de sus paredes y darles una forma suficientemente simétrica; y, finalmente, pulir estas últimas, a fin de borrar casi por completo las huellas del vaciado y labrado sobre la madera.

La cubierta superior está realizada sobre una placa de madera, también de ciruelillo. Sus partes (caja y cubierta superior, brazo y diapason) están unidas mediante clavos, no disimulados, aunque sí cuidadosamente dispuestos. En sus orillas visibles, presenta espesores desiguales, buscando un calce total que selle por completo la unión con la caja, cuyos bordes superiores no están perfectamente nivelados; ello limita dicho acoplamiento, por lo cual este no está plenamente logrado. Su borde exterior está ornamentado con una



Figura 3. Guitarra de factura artesanal construida en madera de ciruelillo o notro, posiblemente en la isla de Mechuque, archipiélago de Las Chauques, Chiloé. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. 119. Fotografía de Darío Tapia.

no solo de las particularidades de cada árbol, su madera y usos posibles: podían también estimar su edad —definiendo con ello no solo el tamaño de los trozos a obtener, sino qué destino le darían— y, quizá aún más relevante, conocían también los momentos propicios para cortar el árbol. Por ejemplo, sabían que un árbol del cual se esperaba obtener buena madera debía ser talado de preferencia en otoño y en luna menguante, debido a la relación física estresada por el perigeo y la fuerza de atracción lunar sobre la savia del árbol. Descuidar la observación de este fenómeno de la naturaleza implicaba casi con seguridad

pintura suave en línea continua de un tono cercano al calipso¹¹. Lo mismo para el borde circundante de la boca en la cubierta superior, que tiene un diámetro de siete centímetros casi exactos en casi todas las direcciones. En el extremo inferior derecho de la caja hay una rasgadura de varios milímetros en su parte más ancha por el cual, incluso, puede verse la luz del otro lado. Esa grieta posiblemente sea el resultado del efecto de uno de los clavos con que fue fijada la cubierta superior, el que aparentemente encontró en su camino una veta; al secarse esta por completo, la madera de la caja generó una contracción desigual de los lados de la veta tocada por el clavo, provocando así una rajadura que va desde el borde superior hasta el fondo, sin extenderse —hasta ahora— a lo largo de la caja.

Este tipo de accidente podría deberse a que, al momento de ser labrada, la madera no estaba completamente seca o con una humedad relativa adecuada para su elaboración. Los «antiguos» de Chiloé sabían bien

¹¹ Referencia: cercano en html a: color= #899e9e.

que, como consecuencia del secado al aire y la disminución del volumen y posición de la savia en los trozos ya talados, inevitablemente estos terminarían por rajarse longitudinalmente. Esta expresión sistémica del saber local, que escuchamos muchas veces en conversaciones con constructores antiguos o conocedores de otros oficios relacionados con las maderas, era compartida también por los antiguos constructores de instrumentos musicales, y su resultado podría ser apreciado en la longevidad y calidad sonora y de vida de sus instrumentos. En contraste con ello, no pocos de los ejemplares que hemos apreciado y examinado visualmente en ferias artesanales están contruidos con maderas que contienen grados diversos o dispares de humedad entre las piezas, lo que puede tener efectos desestructuradores sobre el instrumento, su sonoridad y su durabilidad.

Los datos de la ficha de ingreso y la memoria de funcionarios del MRANC sugieren que esta guitarra de la Colección posiblemente fue construida en la isla de Mechuque, en el archipiélago de Las Chauques, al noreste de la Isla Grande. El instrumento, sin embargo, no presenta ninguna huella que acredite dicho origen, por lo que no podemos confirmarlo hasta ahora.

De sus seis clavijas, solo dos están presentes, y estas calzan bien (por su diámetro actual) únicamente en dos de los agujeros del clavijero. Las clavijas que se conservan tampoco muestran indicios de haber soportado alguna tensión acústicamente útil ejercida por las cuerdas. El diapasón, así como la cubierta cercana a la boca, también están libres de rastros decisivos que indiquen que dedos hayan ejercido presión sobre sus cuerdas; tampoco se aprecian aquellos que invariablemente deja la mano del (o la) ejecutante al rasguear con cierta frecuencia en una guitarra un ritmo cualquiera.

Las proporciones disminuidas de su diapasón dificultarían, incluso, que manos pequeñas, tales como las de un infante, pudieran realizar un acorde utilizando más de un par de dedos a la vez. Aun así, al trazar una recta desde el cabezal hasta el puente en los puntos correspondientes a la primera y sexta cuerdas, en una parte del trayecto, de estar presentes, ambas quedarían parcialmente fuera del diapasón; ello anularía también la posibilidad de que se utilizara el instrumento, por ejemplo, en algún modo transpuesto, usando los dedos como cejilla.

¿Por qué la maestría y el esfuerzo aplicados para efectuar finamente la «obra gruesa» de este instrumento no se expresan en las terminaciones que garantizarían su usabilidad? ¿Quizá –simplemente– el constructor no sabía de guitarras y desconocía los requerimientos funcionales? En tal caso, ¿qué pasó con quien se la hubiere encargado? ¿Fue acaso construida como un ob-

jeto ornamental y a sabiendas de que no necesitaría sonar? ¿Fue, finalmente, construida para su desuso? Las escasas huellas presentes en las diferentes partes de su estructura no hablan de un uso musical, sino más bien, de un instrumento cuya vida social transcurrió en un lugar distinto del esperado por quien la construyó.

Tres idiófonos, las matracas de la Colección

Estos idiófonos, de uso extendido en Occidente para celebraciones del culto católico, nos llegaron desde el mundo árabe a través de Europa. Su nombre provendría de la voz árabe «*mitraqa*», que se traduce al castellano como ‘martillo’ ([https://www.ecured.cu/Matraca_\(instrumento_musical\)](https://www.ecured.cu/Matraca_(instrumento_musical))). El diccionario de la Real Academia Española confirma dicha etimología y atribuye al vocablo, entre otras, las siguientes dos acepciones:

1. f. Rueda de tablas fijas en forma de aspa, entre las que cuelgan mazos que al girar ella producen ruido grande y desapacible. Se usa en algunos conventos para convocar a maitines, y en Semana Santa en lugar de campanas.
2. f. Instrumento de madera compuesto de un tablero y una o más aldabas o mazos, que, al sacudirlo, produce ruido desapacible (RAE, s. *matraca*)

La primera de estas definiciones tiene mayor relación con las matracas del norte de Chile, puesto que aquellas corresponden, precisamente, a una «rueda de tablas» cuya característica principal es poseer uno o más mazos o lengüetas que «producen ruido grande y desapacible». Las matracas de la Colección MRANC, como todas las que hemos visto en Chiloé desde 1978 a la fecha, difieren sustancialmente de las que se utilizan en el norte de Chile y en otros continentes, aproximándose mejor a la segunda descripción de la RAE. Con ella coincide Oreste Plath, quien explica que la matraca es un «instrumento compuesto de un tablero y una o más aldabas que al sacudirlo produce ruido, se usa en algunas capillas para convocar a maitines, en Semana Santa, y en fiestas populares donde participan conjuntos formados por violinistas y tamboreros» (Plath, 1994, p. 366). Similares definiciones y asignación de origen encontramos asimismo en el *English Oxford Living Dictionaries*.

En Chiloé, las matracas han sido utilizadas principalmente para reemplazar la campana del templo allí donde no la hay y en actividades religiosas como las de Semana Santa en el culto católico, donde la campana no se usa. Además de la procesión principal, también se las ha empleado para acompañar los «rodeos» del Cabildo, consistentes normalmente en tres pasadas

por el perímetro exterior inmediato al templo antes del inicio y del cierre de los rezos del novenario de una festividad patronal, mediante las cuales se convoca al pueblo a reunirse.

En virtud de su «ruido desapacible», las matracas se usaron también –conforme a información registrada en terreno en 1983¹²– en el contexto de festividades patronales, para espantar la presencia eventual de *males* o influjos negativos. En tales ocasiones, el ruido de las matracas y los disparos de escopeteros¹³ cumplían un papel similar¹⁴ (Cavada, 2016, pp. 150-151).

Examinamos las tres matracas del MRANC con el propósito de realizar una descripción detallada de sus componentes estructurales, materialidad, morfología y artes constructivas observables (ver Anexo), así como de elaborar una narrativa relacionada con los instrumentos y su usabilidad. Del análisis se desprende que los ejemplares tienen en común su construcción a base de maderas nativas con probada capacidad de resonar, aunque no todas presenten la misma resistencia al golpe reiterado de sus dos batientes de metal.

Por otra parte, el conjunto encierra una paradoja: a juzgar por las huellas que presentan, son los instrumentos que más uso y vida social parecen haber tenido, pero también, quizá, los que más tempranamente cayeron en desuso. Una posible causa de ello podría relacionarse con lo planteado en 1914 por Francisco Cavada, quien, refiriéndose a las festividades religiosas en contextos rurales, expresaba su preocupación por ciertas voces que «han sostenido la inconveniencia de tales ritos, calificándolos de semi-paganos y contrarios al espíritu de la Iglesia» (Cavada, 2016, p. 152).

Conviene mencionar que, si bien hemos encontrado y registrado visualmente algunas matracas guardadas en espacios tales como sacristías en varias capillas o parroquias de Chiloé, nunca las hemos visto en uso en el curso de la investigación iniciada a fines de los años setenta.

Matraca (n° inv. T16)

Este ejemplar (fig. 4) fue fabricado a partir de una tabla de tejuela de alerce (*Fitzroya cupressoides*) reutilizada, la cual posiblemente se usó en el techo o pared de una construcción relativamente antigua; ello, pues hace décadas que

¹² Véase Contreras (1996, 2003).

¹³ La participación de escopeteros fue prohibida al entrar en vigor la ley sobre control de armas en Chile.

¹⁴ Véase la imagen de 1920 de isla Caucahué y de una matraca en 1983 en la Capilla de Dalcahue en Contreras (1996, 2003).

las tejuelas –y especialmente las de alerce– no se producen ni tan gruesas, ni tan anchas, ni tan largas¹⁵.

Esta apreciación respecto de la antigüedad del material basal surge al observar con atención una gradual disminución del espesor de la pieza desde la cabecera hasta el pie, ocasionado por el desgaste propio que genera la fuerza tractora de las aguas de lluvia sobre el área que queda expuesta a la intemperie. Dicho fenómeno es particularmente notorio en la madera de alerce, la que se desgasta siguiendo el curso longitudinal de las vetas, a diferencia de especies tales como el canelo (*Drimis winterii*), cuya madera en condiciones semejantes tiende a «molerse», adelgazando ostensiblemente y desintegrándose hasta el punto de volverse no apta para eventuales reutilizaciones funcionales.

Para su utilización como base de la matraca, la tabla fue prolijamente limpiada y pulida, antes de ser dimensionada y trabajada en sus aspectos morfológicos. Este ejemplar es el de menor tamaño del grupo: sus medidas son de 28 cm en la parte más larga y 15 cm en su parte más ancha, en tanto que el grosor se aproxima a 1 cm. Su terminación superior, que denominamos «asidero»¹⁶, presenta la forma de un arco de medio punto, el cual contiene un calado de 6 cm de largo por 9 cm de ancho que permite al ejecutante asir la pieza con comodidad y firmeza.



Figura 4. Matraca con cuerpo en madera de alerce y dos esferoides de choque unidos por una cuerda de género. 28 x 15 x 2 cm. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. T16. Fotografía de Darío Tapia.

¹⁵ Durante la primera mitad del siglo XX aún era posible encontrar tablas de alerce de algo más que 3 m, destinadas al forro externo en edificios religiosos o casas particulares, o a la confección de tejuelas de unos 40 cm de largo por unos 20 cm de ancho y 3 a 4 cm de espesor. Las hemos visto frecuentemente como resultado de la reparación de capillas o el desarme de casas en campos de sectores rurales. En muchos casos, luego del desarme son reducidas a astillas para iniciar el fuego de la estufa, debido a la capacidad de ignición del alerce.

¹⁶ Usaremos esta denominación para todas las matracas del grupo, pues en cada una de ellas este elemento satisface la misma función, pese a sus diferencias estilísticas y/o constructivas.

El cuerpo de esta matraca presenta una pátina semimate como cobertura de superficie, la que parece resultar no solo de un pulimento en el trabajo constructivo, sino más bien del desgaste por roce tanto con la mano como con la vestimenta del ejecutante; es, en definitiva, una resultante del uso, lo que nos hace pensar que probablemente fue usada de modo frecuente y/o por largo tiempo.

Puesto que se carece de información documental respecto de su origen, no podemos precisar en qué funciones fue utilizada —si se trató, por ejemplo, de un instrumento que sirvió a una o más devociones (santos patronos) y sus respectivos cabildos, dependiendo ello del sector o capilla que haya sido su asiento—. Lo que sí resulta evidente es que no presenta apariencia o rasgos propios del abandono. Sus esferoides de entrechoque —los que con mucha seguridad son más recientes que la tejuela basal— están funcionales, y al examinarlo visualmente y con apoyo de la lupa, pudimos advertir el cuidado que se le brindó en su vida previa al ingreso al Museo: no presenta accidentes como rasguños o desgarros atribuibles a mal trato, ni tampoco derivados del ejercicio de su función propia.

Es interesante notar que en las terminaciones de esta matraca se ha desestimado la utilización de sierras, serruchos u otra herramienta dentada (excepto, quizá, para el corte principal en la tejuela de origen), que habría facilitado el «deshilachamiento» de la veta del alerce. En cambio, se observan las huellas de un instrumento desbastador o del tipo de un cuchillo afilado, con el cual se ha labrado la parte superior para darle terminaciones sin ángulos rectos, como arco de medio punto. Lo mismo ocurre con los bordes internos del asidero, donde es posible determinar la huella del instrumento que los labró; quien haya realizado tal labor, pudo ser un conocedor del uso que habría de tener esta matraca en su vida social —quizá la utilizó él mismo como ejecutante en las funciones ceremoniales a las que estaba destinada—. En ausencia de confirmación, a partir de los trazos y huellas referidas podemos afirmar que el constructor conocía propiedades relevantes del material con el que trabajaba al producir este objeto. De esta afirmación es posible extrapolar la conjetura de que el proceso constructivo pudo cursar en un entorno donde el objeto estuviera sujeto a consideraciones no solo en el orden funcional, sino —y acaso tanto o más significativo que aquello— también en el valor intrínseco del material con el que se construye: por muy joven que fuese el árbol de alerce del que provino la pieza basal, este debió contar con, a lo menos, dos o tres siglos de vida en el bosque y quizá no menos de medio siglo en el techo o pared de los que formó parte antes de concebirse como una posible matraca.

Tanto el agujero de paso del hilo en la base de soporte como los que cruzan longitudinalmente los esferoides de choque fueron realizados empleando un metal caliente (alambre grueso, lezna o semejante). La densidad de las maderas utilizadas es determinante para prever este paso de elaboración funcional. Dicha labor se ha visto favorecida por el tipo de maderas elegidas por el constructor para el propósito, blandas y de ignición pronta y controlable. La observación con lupas permite observar las trazas de carbón dejadas por la herramienta que perforó las maderas mediante el uso del calor.

El elemento sonoro de este idiófono está constituido por dos formas semicilíndricas o esferoidales construidas de una madera blanda, liviana y poco densa (posiblemente sauco, especie exótica presente en Chiloé, de nombre científico *Sambucus nigra*). Se mantienen unidas por un hilo (actualmente de material sintético) que las atraviesa por una perforación longitudinal y cuyos extremos tienen nudos que les permiten sacudirse y golpear contra la superficie respectiva sin salir de su eje.

Dicho eje está determinado por el agujero perforado en la base, equidistante de los bordes laterales y por el cual cruza de lado a lado el hilo que porta las formas semicilíndricas que percuten contra la tabla al ser sacudida en forma reiterativa. El largo del hilo ha de estar en proporción con el ancho de la base para garantizar que estas percutoras siempre se encuentren con ella y la percutan, vibrando por sí mismas y provocando la vibración de la base, la cual al mismo tiempo actuará como resonador.

Considerando su materialidad sintética, el hilo actual debió ser instalado en un momento posterior a su construcción. Quizá en un momento en que el cambio en la dialéctica y valoración de uso y función, costumbre y tradición, había comenzado ya su repliegue. Recordemos que esta matraca ingresó al Museo en 1976, período en el cual se vuelven evidente la tensión entre un Chiloé premoderno y la instalación extendida y masiva de economías industriales que pocas décadas después terminarían proletarizando a campesinos y pescadores, y mercantilizando la vida insular.

El hilo actual no presenta los otros dos nudos que sería esperable encontrar, uno a cada lado del agujero de paso del hilo conector por la base, y no es posible precisar si existieron anteriormente. De estar presentes, estos impedirían un desplazamiento asimétrico de los esferoides que, de ocurrir —en una u otra dirección—, imposibilitaría el movimiento y percusión útil del que quedase con menor longitud, mientras que el otro quedaría tan largo que su carrera iría más allá del extremo útil de la base, sin encontrar la superficie de la base para percutirla. El hilo presente en el instrumento es grueso, plano

y algo más ancho que los orificios respectivos, lo cual durante la utilización del instrumento retardaría un desplazamiento asimétrico a través de la perforación central.

Siendo livianas tanto la madera del alerce de la base como la de los esferoides, el resultado sonoro de esta matraca es el menos brillante de los tres ejemplares en esta colección. Sin embargo –y quizá compensando la menor intensidad respecto de las otras dos del grupo–, sus posibilidades de iteración rítmica pueden ser mayores, en estrecha dependencia de las destrezas del ejecutante. Ello, especialmente, al no haber resistencias mecánicas complejas, como sí las hay en las matracas de batientes.

A nuestro juicio, la laboriosidad descrita refleja conocimiento contextual y comprometido por parte del autor; conocimiento de la madera y sus posibilidades, así como del oficio de trabajarlas.

Matraca (n° inv. T17)

Esta matraca (fig. 5) está construida con madera más densa y pesada que la anterior. Por sus vetas –ya ocultas por una pátina oscurecedora–, así como por su peso y densidad, estimamos que podría tratarse de un trozo de mañío macho (*Podocarpus nubigenus*). El color que presenta actualmente podría deberse al uso, ya que en las zonas de desgaste aparece un tono más amarillo (como el de la especie mencionada).



Figura 5. Matraca en madera de mañío macho con batientes de fierro y latón delgado. 36 x 22 x 3,2 cm. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. T17. Fotografía de Darío Tapia.

Presenta dos batientes de distintos diámetros y peso. La más gruesa ha dejado —especialmente en uno de sus lados (izquierdo viéndola de frente)— muy claras huellas de su choque con la base de madera a la cual se encuentra anclada en sus extremos por medio de presillas metálicas clavadas a la base que le permiten pivotear.

Tiene una lámina de latón de aproximadamente 1 mm de espesor, cuya superficie presenta oxidación en algunas partes. Quiebres en los extremos de la lámina, así como huellas de clavos en los costados de la base de madera, permiten inferir que esta matraca estuvo cubierta por una lámina que la cruzó por completo. Su sonoridad debe haber sido potente si las batientes golpeaban sobre esta lámina y resonaban utilizando las propiedades de la madera semidura de su base.

Es la más grande del grupo y también la más pesada. No tenemos cómo saber hoy si se tocaron en conjunto, al menos las dos de batiente. Al igual que la matraca con esferoides percutores descrita arriba, esta tiene en su cabecera una terminación del tipo arco de medio punto y dibuja «hombros» en su continuidad con el cuerpo.

Su estado de conservación es relativamente bueno, con presencia de óxido y trozos faltantes en la lámina del latón que se agregó por sobre la cubierta.

Matraca (n° inv. T76)

Es la de tamaño intermedio del grupo y la que presenta un estado de conservación más disminuido debido, suponemos, al uso (fig. 6). Su cabecera está rota en la zona de asidero y le fueron clavados dos pequeños trozos para la sujeción, uno de los cuales también está quebrado actualmente. La cabecera es proporcionalmente más larga para llegar a los hombros en ángulo recto y no hay en ella un arco de medio punto.

Una de sus caras está completamente cubierta por latón delgado con presencia de óxido. Dicho latón ha sido clavado en dos láminas, cada una de las cuales cubre longitudinalmente la mitad de la superficie. Sus costados respectivos han sido doblados hacia el interior, hacia la cara visible. Las láminas tienen un ligero juego, lo que aumenta la posibilidad de transmisión de las vibraciones hacia la madera de la base. A ello se suma que, al golpear la batiente contra el borde descrito, el sonido se amplifica, puesto que ese borde actúa también como resonador.

La batiente de la cara forrada en latón está construida de un alambre grueso fijado a la base por una grampa en cada extremo, las que dejan el

espacio para que aquella pueda ir de un lado al otro de forma libre. Sin embargo, esta batiente tiende a trabarse a medio camino, creemos que debido al emplazamiento de las grampas. Lo anterior limita su acción sonora o hace suponer un mayor esfuerzo para lograrlo.

Siendo la más rústica de las tres del grupo, sus partes visibles no presentan pulimento ni tratamiento alguno, excepto las definiciones de corte en ángulo recto en cada uno de sus vértices.



Figura 6. Matraca de doble batiente, con base de madera recubierta de latón. 38 cm de largo. Museo Regional de Ancud, Colección de Instrumentos Musicales, n° inv. T76. Fotografía de Darío Tapia.

Párrafos conclusivos

Un espíritu de minga

La Colección de Instrumentos Musicales del Museo de Ancud evidencia la percepción existente al momento de su constitución de que cambios radicales estaban en curso y afectarían aquello que se ha heredado: tanto su presencia material como sus usos —es decir, sus aspectos intangibles— habrían de mudar, perder vigencia social en las formas conocidas hasta entonces y, quizá, ser resignificados en una nueva condición. Todo ello en relación con los objetos mismos, pero también con los usos, costumbres y tradiciones a los que debieron servir.

La persistencia del fundador del Museo y sus anónimos colaboradores por coleccionar «cosas» podríamos asimilarla al espíritu de sobrevivencia que

representa entre las poblaciones chilotas el acto ritual de secar y acopiar la leña necesaria para guarecerse abrigados en el invierno y –antaño– sin más luz que la surgente desde el fuego al interior de la vivienda. Es también un símil del quercún, práctica especialmente vívida del bordemar en la cual todos y cada cual sintieron –y ejercieron– el deber solidario de dar protección y cobijo a quienes, con los vientos fuertes del norte, el sur o los de travesía, fondeados o varados en alguna costa a causa de algún temporal, no podían navegar hasta que mejorase la condición climática. En esas situaciones –también de antaño– no se preguntó «¿quién es?» o «¿en qué pasos anda?». Simplemente fue asumido el hecho de que resulta necesario el esfuerzo compartido para sobrevivir.

Una de estas analogías expone una forma de vivir la insularidad que cursó en la habitación en tierra. La otra se escribe desde el maritorio, expresada en la barca habitable. Son dos incuestionables íconos del territorio y el maritorio chilotos en los que se consumó reiterado y sin más el acto humano de la convivencia y sus múltiples formas comunicativas. Tales fueron, a fin de cuentas, los escenarios propicios para el surgimiento de prácticas musicales cuyas materialidades se representan en los objetos coleccionados. Del mismo modo, esos objetos han sido capaces de hablarnos temprano –proféticamente, como nos sugiere Jacques Attali– respecto de cambios que mudarían muchas de tales relaciones, tensionando con ello, por ahora, la interacción entre memoria e historia.

La constitución de estas colecciones tiene por sobre todo orígenes y propósitos de este tipo, colaborativo y de aseguramiento de la existencia. Por ello podemos asemejar esta práctica al acto colectivo que sintetiza la minga, ya que en sus procedimientos se reitera el rito, con sus usos y funciones; se les refunda y resignifica desde dinámicas propias y diversas de la comunidad.

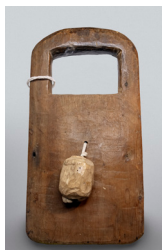
Finalmente, ese esfuerzo, uso y costumbre por conservar –desplegados pacientemente y comprometidos casi como un acto premonitorio de supervivencia o trascendencia– tiene entre sus protagonistas directos al padre Audelio Bórquez, fundador del Museo. El espíritu de tal dedicación ha de haber sido estimulado por la conciencia convocante desplegada por el obispo Juan Luis Ysern de Arce, entonces a la cabeza de la diócesis de San Carlos de Ancud, quien desde su primer momento en Chiloé procuró organizar investigaciones y acciones interdisciplinarias que abordaran las tensiones referidas en esta investigación y que desde finales de la década de 1970 hemos abordado, comentándolas aquí desde el ámbito etnomusicológico.

Bibliografía

- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- Bates, E. (2012). The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395. DOI: 10.5406/ethnomusicology.56.3.0363.
- Cavada, F. (2016). *Chiloé y los chilotos*. Ancud: Ediciones Museo Regional de Ancud.
- Contreras Scorsoni, V. (1996). *Pasacalles de Chiloé. Una aproximación a la música religiosa de tradición oral*. FONDART Nacional 1995. Castro.
- Contreras Scorsoni, V. (2003). *Pasacalles de Chiloé. Una aproximación a la música religiosa de tradición oral*. FONDART Nacional 1995. Castro.
- García de la Cuesta, D. (2005). La bandurria y el rabel. <https://docplayer.es/47903779-Rbb-y-rabel-por-dani-garcia-de-la-cuesta-junio-del.html>
- Grebe, M. (1971). Clasificación de instrumentos musicales. *Revista Musical Chilena*, 25(113-1), 18-34. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11317/11654>
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Lavín, C. (1955). El rabel y los instrumentos chilenos. *Revista Musical Chilena*, 10(48), 15-28. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12355/12670>
- Ovalle, Alonso de. (1888). *Histórica relación del reino de Chile*. Santiago: Colección de Historiadores, Biblioteca Nacional de Chile.
- Pereira Salas, E. (1941). Los orígenes del arte musical chileno. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8671.html>
- Plath, O. (1994). Instrumentos musicales tradicionales de Chiloé. En *Folclor chileno* (pp. 366-367). Santiago: Grijalbo.
- Rondón, V. (1997). Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 7-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800001>
- Titon, J. T. (1997). Knowing fieldwork. En G. F. Barz y T. J. Cooley, *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp. 87-100). Nueva York: Oxford University Press.

Anexo: Fichas técnicas de los instrumentos


Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
--------------------	--	--



Nombre del objeto: Matraca (1984)
Propietario: Obispado de Ancud
Observaciones: Objeto de madera posee dos bellotas unidas por una cuerda de género

Instrumento: Matraca
Nº inventario: T16
Fecha/año ingreso: 1984
Forma de obtención: -
Origen: Obispado de Ancud
Propietario actual: Museo Regional de Ancud
Materialidad:
 - Base de madera de alerce (*Fitzroya cupressoides*).
 - Esferoides de entrechoque de madera blanca no determinada, posiblemente sauco (*Sambucus nigra*)
Dimensiones:
 Largo total: 28 cm
 Ancho máximo: 15 cm
 Espesor aprox.: 2 cm
 Esferoides largo irregular: 6 cm máximo
 Esferoides ancho irregular: 3 cm máximo
 Asidero: 6 cm largo x 9 cm ancho
Clasificación: Idiófono de resonador directo con esferoides batientes que ponen en vibración una base de madera.
 Se ejecuta sujetándolo por el asidero dispuesto en su parte superior y batiéndolo enérgicamente a fin de que los esferoides consigan la velocidad necesaria para que su masa estimule rápida y pesadamente por golpe directo la base que actúa como resonador único y directo.
Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 111.12, donde:
 1: representa al grupo de Idiófonos;
 11: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque;
 111: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque Directo;
 111.1: entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas;
 111.12: entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas sobre una placa.
Estado de conservación: Base en muy buena condición. Los esferoides están frágilmente sujetos por un cordón plano de material sintético que pudiera ser reemplazado por un cordón que atravesase por la perforación longitudinal cada esferoide y termine anudado en cada extremo. Ello evitará pérdida o deterioro de los mismos.
Observaciones: Se sugiere intervenir el cordón que liga los esferoides.

Usos conocidos: Religioso católico, ritos procesionales. Reemplazo de las campanas durante el viernes de Semana Santa. Utilizado también en lugares o capillas carentes de campana, para convocar a los feligreses a los rodeos o «pasadas del Cabildo» con motivo de fiestas de santos patronos. Este tipo de instrumentos fue utilizado en Chiloé como parte de los accesorios incluidos en la Misión Circular jesuítica, en los siglos XVII y XVIII.

Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
	<p>Nombre del objeto: Matraca (1984) N° inventario: T17 Propietario: Obispado de Ancud Observaciones: Objeto de madera posee dos fierros en ambas superficies.</p>	<p>Instrumento: Matraca N° inventario: T17 Fecha/año ingreso: 1984 Forma de obtención: - Origen: Obispado de Ancud Propietario actual: Museo Regional de Ancud Materialidad: - Base de madera de mañío macho (<i>Podocarpus nubigenus</i>) - Batientes de metal (fierro) - Latón delgado Dimensiones: Largo total: 36 cm Ancho máximo: 22 cm Espesor aprox.: 3,2 cm Clasificación: Idiófono con batientes de metal por ambas caras que ponen en vibración un latón asentado sobre una base de madera. El latón actúa como resonador poniendo en vibración su propio cuerpo y la masa de aire que se acumula entre su cara inferior y la cara superior de la base de madera. Se ejecuta con la mano en el asidero dispuesto como un arco de medio punto en su parte superior, batiéndolo enérgicamente para que los batientes de metal consigan la velocidad necesaria y recorran el trayecto hasta el cuerpo con el que se estrellará su masa y esta estimule pesadamente por golpe directo la placa de latón que actúa como resonador. Los batientes están sujetos rudimentariamente a la base por clavos doblados en forma de «U». Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 111.12, donde 1: representa al grupo de Idiófonos; 11: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque; 111: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque Directo;</p>

111.1: Entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas;

111.12: Entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas sobre una placa.

Estado de conservación: Base en muy buena condición. Los batientes de metal se encuentran en buena condición también, no así la placa de latón, de la cual se conserva solo una parte.

Usos conocidos: Religioso católico, ritos procesionales. Reemplazo de las campanas durante el viernes de Semana Santa. Utilizada también en lugares o capillas carentes de campana, para convocar a los feligreses a los rodeos o «pasadas del Cabildo» con motivo de fiestas de santos patronos. Este tipo de instrumentos fue utilizado en Chiloé como parte de los accesorios incluidos en la Misión Circular jesuítica, en los siglos XVII y XVIII.

Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
--------------------	--	--



Nombre del objeto:

Matraca

Fecha de ingreso:

14/06/76

Modo de ingreso:

Donación

Estado de Conservación:

R (regular)

Nombre del donante:

Audelio Bórquez

Canobra

Procedencia: Chiloé

N° inventario: 76

Origen: Desconocido

Clasificación genérica:

Religioso

Observaciones:

Objeto utilizado en

Viernes Santo

Instrumento: Matraca

N° inventario: T76

Fecha/año ingreso: 14 de junio 1976

Forma de obtención: Donación

Donante: Audelio Bórquez Canobra

Origen: Desconocido

Propietario actual: Museo Regional de Ancud

Materialidad:

- Base de madera (no identificada) aserrada, sin pulir ni mayor elaboración.

- Batientes de metal (alambre grueso) en forma de U

Dimensiones:

Largo total: 38 cm

Clasificación: Idiófono con batientes de metal por ambas caras, los cuales ponen en vibración un latón que cubre toda la superficie, asentado sobre una base de madera. El latón actúa como resonador poniendo en vibración su propio cuerpo y la masa de aire que se acumula entre su cara inferior y la cara superior de la base de madera. Los batientes están sujetos rudimentariamente por grapas (las mismas usadas para los cercos de alambre de púas).

Se ejecuta sujetándolo por el asidero dispuesto en su parte superior como un arco de medio punto, batiéndolo enérgicamente para que los batientes de metal consigan la velocidad necesaria y recorran el trayecto hasta el cuerpo con el que se estrellará su masa. Así,

esta estimula pesadamente por golpe directo la placa de latón que actúa como resonador.

Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 111.12, donde 1: representa al grupo de Idiófonos;

11: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque;

111: representa al grupo de Idiófonos de Entrechoque Directo;

111.1: Entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas;

111.12: Entrechoque de dos o más partes complementarias y simétricas sobre una placa.

Estado de conservación: Base en condición crítica. Presenta una fractura en el asidero de ángulos rectos. Esa fractura ha sido arreglada de forma precaria con piezas que están sujetas con pequeños clavos y próximas a desprenderse.

Si bien los batiotes de metal se encuentran en buena condición, la placa de latón se encuentra en estado crítico: una de las caras no presenta la cubierta de metal (suponemos que la tuvo) y la que se mantiene tiene muestras abundantes de óxido. Esa placa tiene un interesante trabajo en las terminaciones de sus bordes, con dobleces en las uniones.

Usos conocidos: Religioso católico, ritos procesionales. Reemplazo de las campanas durante el viernes de Semana Santa. Utilizada también en lugares o capillas carentes de campana para convocar a los feligreses a los rodeos o «pasadas del Cabildo» con motivo de fiestas de santos patronos. Este tipo de instrumentos fue utilizado en Chiloé como parte de los accesorios incluidos en la Misión Circular jesuítica, en los siglos XVII y XVIII.

Observaciones: De las tres matracas del grupo examinado (T16, T17 y T76), es esta última la que presenta mayor deterioro, pero también menor elaboración de sus maderas. Por su revestimiento en latón oxidable, debiera ser objeto de atención periódica, tanto por el latón, como porque ese material podría ocultar el trabajo de xilófagos.

Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
--------------------	--	--

Nombre del objeto:

Guitarra

Fecha de ingreso:

14/06/76

Modo de ingreso:

Donación

Instrumento: Guitarra

N° inventario: 119

Fecha/año ingreso: 14 de junio de 1976

Forma de obtención: Donación

Donante: Audelio Bórquez Canobra

Origen: [posiblemente] isla Mechuque, archipiélago de



Estado de conservación: R (regular)

Nombre del donante:

Audelio Bórquez

Canobra

Procedencia: Chiloé

N° inventario: 119

Origen: Mechuque

Clasificación genérica: Ocio y diversión

Observaciones: (Inv.

Anterior 00082)

Largo 80 cm/ ancho 30 cm.

Las Chauques, Quemchi.

Propietario actual: Museo Regional de Ancud

Materialidad:

- Cuerpo o caja de resonancia, brazo, diapasón y clavijero en madera de ciruelillo (notro) (*Embothrium coccineum*), construido por vaciado.

- Cubierta superior (única cubierta) de ciruelillo (notro) (*Embothrium coccineum*) con puente pintado y aparentemente de la misma madera que el resto de las piezas (no fue posible practicar un examen visual a través de la superficie pintada del puente).

- Las partes que presentan uniones lo están por medio de clavos visibles a simple vista.

Dimensiones:

Largo total: 81 cm

Ancho menor de la caja de resonancia: 18,4 cm en la escotadura

Ancho máximo de la caja de resonancia: 28,3 cm en el extremo inferior

Profundidad (en exterior) de la caja de resonancia: 6,4 cm (excluidos 2 mm de la cubierta superior, cuyo espesor no es regular)

Largo máximo de la caja de resonancia: 40 cm

Largo total del mástil: 35 cm

Largo útil del mástil: 27 cm (hasta el último traste)

Ancho máximo del mástil: 5 cm

Ancho menor del mástil: 3,9 cm

Largo del mástil desde el extremo de la pala hasta la quilla de ensamble con la caja de resonancia: 41,5 cm

Diámetro de la boca: 7,3 cm

Ancho del puente: 13,4 cm

Clasificación: Cordófono de cuerdas pulsadas. Su particularidad reside primariamente en la forma constructiva, con una caja de resonancia (cuerpo) realizado por el vaciado de un trozo de madera de ciruelillo (*Embothrium coccineum*), con resultados de buena simetría en la caja. El insuficiente ancho del brazo y diapasón dificulta la posibilidad de que sus seis cuerdas cuenten con el espacio adecuado y los dedos de la mano izquierda puedan pulsar individualmente cada cuerda en un acorde.

Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 321.322.5, donde:

3: Representa al grupo de los cordófonos;

32: Representa al grupo de cordófonos compuestos;

32: Representa al grupo de los cordófonos compuestos en los que el soporte de las cuerdas (cuello o brazo) y la caja de resonancia están unidos;

321: Representa al grupo de los laúdes (guitarras entre

estos), en los cuales el plano de las cuerdas está paralelo a la tabla armónica;

321.3: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto (guitarras entre estos);

321.32: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto y fijo al resonador por una quilla;

321.322: Representa al grupo de los laúdes con resonador no abombado, como la guitarra;

321.322.5: Representa al grupo de los laúdes, con resonador no abombado, que se ejecuta con las manos y dedos descubiertos. Si la ejecución fuese de modo principal con un plectro (uñeta) el último indicador sería un .6.

Estado de conservación: De las seis clavijas que debió tener, solo se conservan dos. No presenta cuerdas, y su entradadura de alambre ha desaparecido casi por completo. Presenta una rajadura que se extiende desde el límite con la cubierta superior hasta la base, alcanzando un ancho aproximado de unos 2 mm en parte del lado inferior derecho, la cual pareciera estar detenida. Sin embargo, debiera ser observada periódicamente, especialmente después de períodos en los que esté expuesta a cambios de temperatura y/o humedad (por exhibiciones, traslados, etc.).

En examen visual y con lupa no presenta signos evidentes de haber sido utilizada, lo que podría estar relacionado con el tamaño disminuido de su diapasón.

Usos conocidos: Guitarras participan de usos religiosos, en ritos procesionales o como acompañante de ceremonias litúrgicas. Se la utiliza también regularmente en actividades recreativas, individuales o colectivas, como instrumento acompañante del canto o ejecución solista. En tiempos contemporáneos muchas veces se la utiliza en formaciones diversas y repertorios variados, y, en Chiloé, muy frecuentemente junto al acordeón.

Observaciones: Al momento de la expulsión de la Compañía de Jesús, dos guitarras aparecen incluidas en el inventario de la casa de Castro de la Compañía.

Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
--------------------	--	--

Nombre del objeto:
Violín

Fecha de ingreso: 1978

Modo de ingreso:
Compra

Instrumento: Violín
N° inventario: 120

Fecha/año ingreso: 1978

Forma de obtención: Comprado a Carlos Belquén, de Ancud, Chiloé.



Estado de conservación: B (bueno)
Procedencia: Ancud
N° inventario: 120
Origen: Ancud
Clasificación genérica: Ocio y diversiones
Observaciones:
Construido por Carlos Belquén. (Inv. anterior 00083)

Donante: -

Origen: Artesano de Ancud, Carlos Belquén

Propietario actual: Museo Regional de Ancud

Materialidad:

- Cuerpo o caja de resonancia, cubiertas superior e inferior, brazo y diapasón construidos en madera de ciruelillo (notro) (*Embothrium coccineum*).

- El caracol del clavijero está tallado en la misma madera.

Dimensiones:

Largo total: 61 cm

Ancho máximo: 21 cm

Alto máximo de la caja: 3 cm

Ancho mínimo del diapasón: 3 cm

Ancho máximo del diapasón: 5,5 cm

Clasificación: Cordófono de cuatro cuerdas frotadas con arco. Clavijero con cuatro clavijas de madera.

Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 321.322.73, donde

3: Representa al grupo de los cordófonos;

32: Representa al grupo de cordófonos compuestos;

32: Representa al grupo de los cordófonos compuestos en los que el soporte de las cuerdas (cuello o brazo) y la caja de resonancia están unidos;

321: Representa al grupo de los laúdes (violines entre estos), en los cuales el plano de las cuerdas está paralelo a la tabla armónica;

321.3: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto (violines entre estos);

321.32: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto y fijado al resonador por una quilla;

321.322: Representa al grupo de los laúdes con resonador no abombado, tal como el violín;

321.322.73: Representa el grupo de los laúdes, con resonador no abombado, que se ejecuta deslizando un arco cuya capacidad de tracción (arrastre o empuje) sobre las cuerdas las hace vibrar produciendo el sonido.

Estado de conservación: En examen visual apoyado con lupa no presenta signos evidentes de haber sido utilizado.

Uno de los extremos de sus «efes» se encuentra quebrada, con el trozo aún presente y colgante. El puente está introducido en el interior del instrumento y quizá sea esa una posible causa de la fractura descrita. Es posible escuchar el puente al mover ligeramente el instrumento y visualizarlo por la ranura de las «efes».

Está con las cuatro clavijas y un encordado de nylon sin entorchados el cual difícilmente podría sonar al paso del arco debido a su nula posibilidad de interactuar por

tracción con las crines del arco.

Usos conocidos: Violines han sido utilizados desde épocas tempranas de la evangelización católica en Chiloé, tanto para usos propios del misal como para rituales de la religiosidad popular. Su utilización en los grupos musicales que acompañan las ceremonias procesionales en las festividades de santos patronos y de Cabildos en diversas capillas del archipiélago. Fueron también utilizados para acompañar el canto de villancicos en Navidad y en velorio de ángeles.

Observaciones: Este violín de factura artesanal es de pequeño tamaño, como también lo es su diapasón, lo cual dificulta el trabajo de la mano izquierda sobre un encordado completo.

Debiera ser intervenido para resolver la fractura referida antes de que el trozo se desprenda por completo y, al mismo tiempo, extraer el puente desde el interior de la caja de resonancia.

Imagen referencial	Ficha descriptiva actual (julio de 2018)	Propuesta de actualización de la ficha
--------------------	--	--



Nombre del objeto:

Rabel

Fecha de ingreso:

1978

Modo de ingreso:

Compra

Estado de conservación:

B (bueno)

Procedencia: Ancud

N° inventario: 118

Origen: Ancud

Clasificación genérica:

Ocio y diversiones

Observaciones:

Construido por Carlos Belquén (Inv. anterior 00081)

Instrumento: Rabel (formalmente, un violín)

N° inventario: 118

Fecha/año ingreso: 1978

Forma de obtención: compra a Carlos Belquén, de Ancud, Chiloé.

Donante: -

Origen: artesano Carlos Belquén, de Ancud.

Propietario actual: Museo Regional de Ancud

Materialidad:

- Cuerpo o caja de resonancia de madera de ciruelillo (notro) (*Embothrium coccineum*).

- Cubiertas y laterales construidas también en ciruelillo (notro) (*Embothrium coccineum*).

Dimensiones:

Largo total: 61 cm

Ancho máximo de la caja de resonancia: 19,5 cm

Ancho menor de la caja de resonancia (en la escotadura): 14,5 cm

Ancho menor de la caja de resonancia (en el hombro): 16,5 cm

Alto de la caja de resonancia (en la escotadura): 3,1 cm (+/- 1 mm, sin incluir el espesor de las cubiertas, que es irregular en los bordes).

Clasificación: Cordófono, violín de cuatro cuerdas frotadas con arco. Clavijero con cuatro clavijas de madera.

Descriptor en norma Sachs-Hornbostel: 321.322.73, donde

3: Representa al grupo de los cordófonos;

32: Representa al grupo de cordófonos compuestos;

32: Representa al grupo de los cordófonos compuestos en los que el soporte de las cuerdas (cuello o brazo) y la caja de resonancia están unidos;

321: Representa al grupo de los laúdes (violines entre estos), en los cuales el plano de las cuerdas está paralelo a la tabla armónica;

321.3: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto (violines entre estos);

321.32: Representa al grupo de los laúdes de mástil recto y fijado al resonador por una quilla;

321.322: Representa al grupo de los laúdes con resonador no abombado, tal como el violín;

321.322.73: Representa el grupo de los laúdes, con resonador no abombado, que se ejecuta deslizando un arco cuya capacidad de tracción (arrastre o empuje) sobre las cuerdas las hace vibrar produciendo el sonido.

Estado de conservación: En examen visual y con lupa no presenta signos evidentes de haber sido utilizado.

Está con sus cuatro clavijas y un encordado de nylon que difícilmente podría sonar al paso del arco debido a su nula posibilidad de interactuar por tracción con las crines del arco.

Algunos ensambles de su cintura parecen en proceso de separarse, lo cual debiera ser objeto de monitoreo y, si procede, una eventual intervención preventiva.

Usos conocidos: Violines han sido utilizados desde épocas tempranas de la evangelización católica en Chiloé, tanto para usos propios del misal como para rituales de la religiosidad popular. Se los ha utilizado en los grupos musicales que acompañan las ceremonias procesionales en las festividades de santos patronos y de Cabildos en diversas capillas del archipiélago. Fueron también utilizados para acompañar cantos de villancicos en Navidad y en velorio de ángeles.

Observaciones: Este cordófono de cuerda frotada por arco ha sido adquirido y clasificado como un «rabel», aunque en estricto rigor se trata de un violín, según su arquitectura específica.

Fue construido para usar cuatro cuerdas, como el violín, y no tres, como se describe a los rabeles.

Su diferencia con el violín es la ausencia del «alma», un tipo de puente fijo uno de cuyos extremos se apoya en la cara superior de la cubierta inferior, generando diferencias en la conformación del timbre respecto del

violín. Se recomienda encarecidamente la lectura de la extensa discusión al respecto en el texto académico redactado en esta investigación.