

**Estudos de
Iconografia Musical
na transversalidade**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Maria do Carmo Soares de Freitas



ESCOLA DE MÚSICA

Diretor

José Maurício Vale Brandão

PROGRAMA DE

PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenadora

Flávia Candusso

Apoio



ACERVO DE DOCUMENTAÇÃO
HISTÓRICA MUSICAL (ADoHM - UFBA)

Coordenação Musicológica

Pablo Sotuyo Blanco



**Pablo Sotuyo Blanco
(Organizador)**

**Estudos de
Iconografia Musical
na transversalidade**

**Salvador
EDUFBA
2021**

2021, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico, capa e arte-final

Edson Nascimento Sales

Diagramação

Interativa Design e Editorial

Revisão e normalização

Tikinet

Sistema de Bibliotecas - UFBA

E82 Estudos de iconografia musical na transversalidade / Pablo Sotuyo Blanco
(organizador). - Salvador: EDUFBA, 2021.
343 p. : il. [PDF].

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33994>

ISBN: 978-65-5630-189-1 (Ebook)

1. Música na arte. 2. Musicologia. 3. Patrimônio cultural – Música - Brasil. I. Blanco, Pablo Sotuyo.

CDU: 78:7.04

Elaborado por Geovana Soares Lira

CRB-5: BA-001975/O

Editora filiada à



ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



Câmara Bahiana do Livro

Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

Revisando viejas fotografías alemanas: antecedentes iconográficos para situar al organillero-chinchinero en Chile¹

Agustín Ruiz Zamora

Introducción

La presencia de la música de organillos en las calles del mundo occidental, incluida las Américas, fue un hecho común y extendido durante las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del siglo siguiente. Entre estos países se cuenta Chile donde, además, habría ocurrido un hecho singular: aquí el organillero establecería una relación simbiótica con el *bombista*, un músico-bailarín que tempranamente entró a componer una inseparable dupla en el trabajo callejero y que a partir de 1972 habría comenzado a conocerse como chinchinero.² Este dúo, vigente hasta nuestros días, ha recibido en las últimas décadas el incondicional apoyo del público, mismo que cree ver en el binomio una expresión virtuosa, genuina expresión del alma popular. En este contexto algunos estudiosos de última generación vienen proponiendo, en un plano más especulativo que hipotético, que el origen

¹ La presentación de este trabajo durante el 5º Congreso Brasileño de Iconografía Musical mereció una Mención Honrosa concedida por el jurado del Premio RIDIM-Brasil 2019, motivo de su inclusión en este volumen, en versión revisada y ampliada.

² En comunicación personal, Jorge Cáceres, integrante de la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos CONACOF y uno de los gestores del Festival Nacional de Folklore, relata que, en una de las jornadas de la primera versión realizada en San Bernardo, año 1972, al verse impactada por la destreza de los bombistas que bailaban en el escenario, Margot Loyola, integrante del jurado, los rebautizó de modo espontáneo como chinchineros, creando una onomatopeya cuyo uso ha perdurado hasta hoy. El relato fue corroborado más tarde por la propia Loyola y su esposo Osvaldo Cádiz.

del chinchinero habría tenido lugar en territorio chileno como derivación de otro oficio menos conocido. Sobre el tenor, Cárdenas afirma que:

El único que se le acerca [al chinchinero] es el antiguo hombre orquesta europeo, que viajaba por distintos pueblos. Tenía un bombo a la espalda además de otros instrumentos, como una guitarra al frente [...] Tengo el registro de un hombre orquesta criollo en el sur de Chile. Tal vez llegó desde Europa e influenció a alguien. El chinchín viene a ser una especie de deconstrucción del formato de ese hombre orquesta europeo. Elimina todos los instrumentos y sólo se queda con los tambores. (VOLAND, 2018, p. 30, énfasis nuestros)

En una bien inspirada publicación sobre este oficio del arte popular y callejero, Cárdenas propone una hipótesis que no nos deja indiferentes y que, por lo afirmativo de su planteamiento, me mueve a reflexiones e indagaciones que son parte del proceso de este estudio:

Si bien es difícil precisar el génesis de este oficio, podemos afirmar que existe una relación directa entre la manifestación y del hombre orquesta criollo (arribada desde Europa física o conceptualmente), que tuvo presencia en Chile a principios del siglo XX hasta por lo menos la década de los 50, y su síntesis el chinchinero, lo cual implicó sin duda un proceso de deconstrucción del primero. Ambas manifestaciones coexistieron paralelamente durante la primera mitad del siglo XX, existiendo pocos exponentes en ambos casos. (CÁRDENAS, 2017, p. 50)

Sin duda, este es un tema del mayor interés no solo para los cultores del oficio, sino también para el conocimiento del devenir musical en la sociedad chilena, pues esta expresión ha seguido marginada del discurso historiográfico, pese a los grandes esfuerzos desplegados en las últimas décadas por desplazar las fronteras de la historia de la música popular en Chile. Por dicho motivo nos ha parecido necesario ampliar la indagación sobre estos tópicos, siguiendo esta vez la línea documental iconográfica, un camino muy poco explorado para reunir antecedentes en un ámbito donde otro tipo de documentación se ha mostrado persistentemente esquiva. Junto con lo anterior, se buscará por esta vía llegar a establecer elementos de mayor fiabilidad para una aproximación a la génesis del *bombista* o chinchinero, por lo que en lo sucesivo intentaré establecer un *corpus*

de la mayor significancia para el proceso analítico. Por otra parte, escribo las siguientes páginas con la esperanza de contribuir a despejar esta incógnita que en la actualidad no solo despierta interés general, sino también una pasión entre quienes seguimos las alternativas del desarrollo de esta pequeña comparsa de dos músicos populares, los que con su persistencia ha creado una gran raigambre entre el público y alcanzado una posición descolante entre las expresiones del arte callejero en Chile.

Como se ha señalado ya en otras publicaciones (LEIVA, 1997; RUIZ ZAMORA, 2001, 2008), la pesquisa sobre esta práctica en Chile durante los albores del siglo XX aporta escasos documentos. La razón es obvia: se está indagando en una actividad que históricamente fue marginalizada, perseguida e, incluso, proscrita y que en su condición de extrema subalternidad no despertó la atención de un medio académico que por entonces solo alcanzaba a aperebir expresiones musicales de proveniencia campesina y, en mucho menor grado, de pueblos originarios.³ Es necesario agregar en este punto que los estudios sobre el mundo del organillero recién comienzan su despliegue en el presente siglo, observándose en ellos un evidente compromiso con la reivindicación social de los cultores como una forma de redimir al oficio de la marginalidad a que ha sido sometido. Este enfoque ha girado, por tanto, sobre aspectos contemporáneos de la práctica, manteniéndose un vacío de datos históricos que apenas se mitiga con entrevistas testimoniales y algunas historias de vida, particularmente, la de don Héctor Lizana Gutiérrez a la que haremos referencia más adelante.

Frente a esta carencia ha sido necesario aplicar algo de inventiva para ensayar aproximaciones menos frecuentes, cruzando fuentes diversas e indirectas que nos permitan posicionarnos con más elementos de juicio ante la práctica laboral que hace cien años llevaban a cabo los organilleros en Chile y entender desde ahí los procesos generativos que dieron lugar a la innegable impronta que desarrolló el oficio en el país. De este modo abordaremos la dupla organillero-chinchinero sobre la base de un análisis de imágenes digitalizadas, halladas de modo casi fortuito en Internet mediante el motor de búsqueda de Google. Los conceptos más recurrentes de las consultas fueron: *organillero*, *chinchinero*, *hombre orquesta*, *one man band*, *barrel organ*, *organ grinder*, *Elisofon*, *schellenbaum*,

³ Las pocas líneas escritas sobre el oficio son notas de prensa denunciando robos de organillos cometidos por algunos arrendatarios que rentaban organillos a empresarios.

pickelhaube, drehorgelbauer. De lo anterior se desprende que las imágenes analizadas en este estudio no provienen de un *corpus* previamente catalogado y documentado. Se recurrió entonces a un *corpus* sin metadatos ni reseñas críticas o algún otro procedimiento que ampliase datos de valor sobre cada una de las imágenes, por lo que el *corpus* quede a merced del criterio selectivo del autor sobre un material disperso, criterio que implica posiciones subjetivas pero que, en todo caso, no deben entenderse como arbitrariedades.

En efecto, la selección del material fotográfico operó desde niveles de distinción que, como observador, he desarrollado a lo largo de los años de estudio y trabajo de aplicación social en torno del oficio de organilleros en Chile y el gremio que sus cultores constituyen. De tal modo, la definición de este *corpus* resulta de primera importancia, pues todo lo que en lo sucesivo se afirme o refute en este trabajo estará relacionado a un grupo de imágenes compiladas conforme a ese criterio de selección. En el plano más inmediato y personal, podría decir que la observación es el proceso mediante el cual “distinguimos en el lenguaje los diferentes tipos de entidades que ponemos de manifiesto como objetos de nuestras descripciones, explicaciones y reflexiones en el transcurso de nuestras participaciones en las distintas conversaciones en las que nos encontramos envueltos durante nuestra vida diaria”. (MATURANA, 1995, p. 65) En otras palabras, la observación es la estructura en la cual se base toda epistemología, pues en el observar ya se está haciendo una segmentación selectiva de lo que constituirá el modelo explicativo o aparato epistemológico. El *corpus* elegido puede, finalmente, ser tenido como la comparecencia del acto específico de observar que el investigador lleva a cabo como estructura básica del proceso de investigación. Cabe destacar, entonces, que esta selección de imágenes se articula desde nociones operadas en el lenguaje, es decir, en un contexto de comunicaciones especializadas que requieren de una interacción comunicativa con otras observadores que realizan un ejercicio de observaciones igualmente especializadas y atingentes, cuya concomitancia ocurre y da lugar a una red de pertinencias/exclusiones, vale decir, observadores que en su observar construyen una epistemología coherente, correlativa, correspondiente. El *corpus* fotográfico obedece entonces a un proceso que sedimenta en un sistema sociopoético, el que está compuesto por una red social auto clausurada de significados que gestionan comunicaciones especializadas, de modo que “todo lo que produce y reproduce

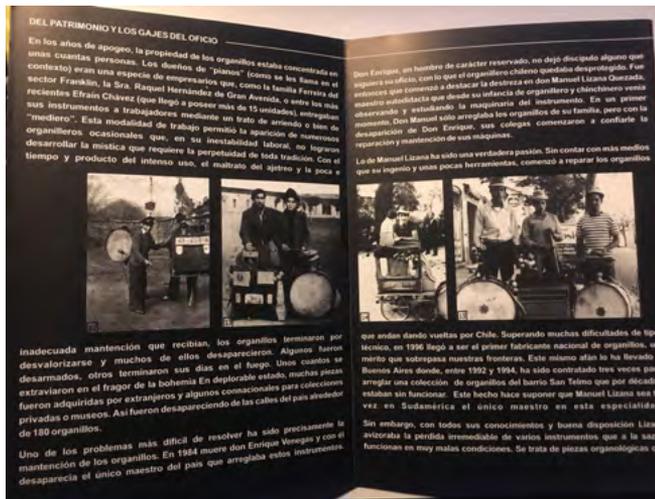
como conocimiento remite a indicaciones que presuponen medios sociales”. (ARNOLD CATHALIFAUD, 2006, p. 328)

Solo resta agregar por ahora, que el proceso de la selección del material empezó hace ya varias décadas, cuando comencé a revisar álbumes fotográficos de las familias Lizana Quezada y Lizana Hidalgo. Fue en esas jornadas hogareñas que las fotografías vistas comenzaron a configurar algo similar a un imaginario, entendiendo éste como una noción de *corpus* de imágenes valoradas desde la red de conversaciones y distinciones ocurridas en estas operaciones de comunicación altamente especializadas. Por lo mismo, podría afirmarse que este trabajo comenzó – y de modo impensado – a tomar forma hacia 1997, cuando tenía lugar el primer proyecto con la familia Lizana, un trabajo que atendió directamente la restauración de organillos bajo una noción de promoción social del oficio. (Figuras 1 y 2)⁴

Figuras 1 y 2 – Interior del primer folleto de divulgación orientado a la promoción social del oficio⁵



- ⁴ El proyecto en cuestión se tituló *Restauración de organillos chilenos: iniciativa de apoyo a la música tradicional de la juglaría urbana*. Concurso FONDART 1997. Responsable de la ejecución: Manuel Lizana Quezada.
- ⁵ En dicho folleto promocional, además de exhibir algunos constituyentes organológicos, se resaltan aspectos de orden histórico y social, como un gesto de poner en relieve el valor de la memoria colectiva del oficio. La confección de este folleto implicó la primera experiencia de observación y apreciación de imágenes de un álbum de familia de organilleros-chinchineros. Más específicamente, de la familia Lizana.



Fuente: Lizana Quezada, 1997.

Conforme progresaba el proceso de restauración de los cuatro instrumentos, fueron apareciendo organilleros de diversos sectores de Santiago y Valparaíso, surgiendo inesperadamente relatos vinculados a dichos organillos y las peripecias que trabajando con estos instrumentos pasaron distintos organilleros y chinchineros de antaño. En ese contexto fue que comenzaron a aparecer diversas fotos que ilustraban los relatos, dando posteriormente base al primer material impreso para la divulgación de aspectos técnicos y, principalmente, de orden histórico y social. De modo tal, la aparición de la fotografía en las gestiones relacionadas con los organilleros y chinchineros, ha estado desde un inicio íntimamente ligada a la memoria del oficio. Por lo mismo es que la imagen comienza a ocupar un lugar central en el discurso patrimonialista.

De modo que el proceso de observación y selección ocurre a la luz de relatos que narran recurrentemente la disposición de las estructuras que organizan el sentido del oficio, según comparece en las imágenes guardadas en dichos hogares. Por lo mismo también, el material y la significancia que éste remite al observador está limitado a una red circunscrita de sentido, me refiero a la red de comunicaciones validada al interior de estas familias y el resto de los cultores que han sido partícipes de la misma. De este modo, las conclusiones tendrán también esa limitación, dado que el oficio de organillero-chinchinero en Chile es un *continuum* heterogéneo y, en casos, muy disímil.

Por último y a modo de contextualizar el estudio, es necesario señalar que, conforme pasan los años, el oficio ha ido creciendo no solo en número de cultores, sino también en valoración social. A modo de ilustración, se puede afirmar que hoy los abusos de autoridad que antaño se permitía la policía para con los organilleros-chinchineros, en la actualidad llegan a convertirse en escándalos mediáticos con amplia cobertura en los medios de masa y repudio social. La simpatía y empatía que hoy despierta el oficio comienza a instalar en el público preguntas que en el pasado nunca fueron asuntos relevantes. Una de estas interrogantes gira en torno al surgimiento de la relación simbiótica que en Chile tuvo lugar entre el organillero y el chinchinero. La aparición del organillero en Latinoamérica está medianamente documentada en algunos países del continente, de manera indirecta por los antecedentes históricos de ciertas casas fabricantes o importadoras del instrumento que ya estaban en operación desde fines del siglo XIX. Pero no ocurre lo mismo con la aparición del chinchinero en Chile y esto se debe a un factor determinante: se trata de una actividad que está fuera del alcance de la industria musical propiamente tal y la circulación de mercancías como fueron los instrumentos. Más bien, esta actividad correspondió a una peculiar modalidad de trabajo propio de la escena callejera. Es la ausencia de documentación – tan común entre prácticas subalternas – junto al contexto social donde se sitúa, lo que ha dejado lugar a especulaciones poco fundadas sobre su origen.

Sin perjuicio de lo anterior, es necesario precisar que el estudio aporta aspectos inéditos a una línea de investigación que he venido desarrollando por más de un cuarto de siglo. En lo central, propondré en este estudio reflexiones sobre la base de materiales gráficos analizados y relacionados con antecedentes tanto histórico-sociales como etnográficos y también organológicos que, en parte, provienen de estudios anteriores, pero que ahora trascienden la descripción para pasar a constituir un texto de orden especulativo-explicativo.

Antecedentes preliminares

El binomio organillero-chinchinero constituye un ensamble integrado por dos instrumentos. El primero de ellos es un pequeño órgano portátil premunido de un sistema cerrado que permite la reproducción mecánica de las piezas musicales que

lleva registrada en un cilindro de madera. Más que un sistema de registros como se concibe hoy, el organillo posee una tecnología de almacenamiento y reproducción de piezas musicales, consistente en un teclado que decodifica simultáneamente las duraciones de las notas escritas sobre relieve con alambre de bronce en cada uno de los surcos del cilindro, al tiempo que éste va rotando. Por su parte, cada surco corresponde a una nota de las escalas diatónicas que dispone el instrumento. A la estructura diatónica de base se le adicionan algunas notas en sostenido y bemoles: *si^b*, *fa[#]*, *do[#]*, *sol[#]* y en ocasiones *re[#]*. Esto habilita un repertorio de ocho piezas en diferentes tonalidades mayores y sus relativas menores. (RUIZ ZAMORA, 2008, p. 45-46) Una manivela transmite un movimiento rotatorio que hace girar un cilindro de ocho pistas que, a su vez, acciona un teclado que conecta con el secreto. El giro de esta manivela también sincroniza, mediante un cigüeñal de dos puños, un fuelle de tiempos alternos. Generalmente los organillos de Chile poseen dos registros: uno para el bajo consistente en un tipo de tapadillo o flauta tapada de 4' y otros también de flautas cilíndricas de 2' para la línea del canto y los ornamentos. Estos juegos se caracterizan además por detalle importante: todos los tubos poseen boca alta, es decir, una mayor distancia entre la abertura del pie y el labio, lo que incide en que los armónicos dominantes sean 1 y 3, efecto que aumenta la sonoridad y brillo de la nota, condición fundamental para un órgano de tubos que debe sonar en la vía pública.⁶

El otro componente del ensamble es un bombo compuesto, más conocido en Chile como chinchín, vale decir, el membranófono bombo, más dos idiófonos sincronizados: dos platillos o címbalo y un triángulo, ambos mecanizados. Para esto el bombo va provisto de dos correas para portarlo en la espalda del ejecutante sujeto de los hombros. Sobre la parte superior de su armazón lleva adosada una base de madera en la que se instala un címbalo mecanizado.⁷ Hacia la sección posterior-superior del mismo bombo va fijado transversalmente un triángulo. Ambos instrumentos se accionan mediante una cuerda o tirapié que atraviesa el

⁶ Comúnmente, el sonido de los órganos de iglesia es menos estridente y más armónico, por presentar una dominancia de los armónicos 1 y 5, rasgo que radica en la menor distancia entre la abertura del pie y el labio.

⁷ En otros trabajos estos dos platillos se han homologado con el *hi-hat* de la batería, pero este es un instrumento posterior, de modo que los platillos de este bombo son en realidad un címbalo mecanizado por un resorte generalmente interno.

bombo por su interior hasta conectar con el talón del percusionista, que transmite el movimiento rítmico desde el pie hasta los idiófonos. El ejecutante usa dos varillas manuales: en la mano derecha va la varilla con maza que marca el acento y que hace las funciones propias del bombo, mientras que mediante el tirapié el músico realiza los pulsos que completan el compás. En la mano derecha, en tanto, el músico redobla sobre la membrana opuesta con una varilla lisa, haciendo figuraciones rítmicas ornamentales, a modo de caja o tambor.

Este ensamble ha completado ya los cien años de práctica ininterrumpida en el país, llegando a ser el ensamble de más larga data en la música popular urbana. Y no solo ha mantenido su vigencia; a lo largo del siglo XX este binomio ha visto crecer su popularidad, al punto que en las últimas décadas ha experimentado también una importante valoración entre buena parte del público citadino, aprecio que se han expresado en modos y contextos diferentes. Es así como artistas callejeros juveniles formados en otras disciplinas como el teatro, la danza y la música popular, han incluido esta expresión en propuestas innovadoras que, de alguna manera, le han dado al oficio una fisonomía renovada. Compañías de arte callejero como *Chinchín Tirapié* o *Bombo Trío*, han sido algunos de los elencos venidos de fuera del oficio, que en los últimos años han reinterpretado la práctica.⁸ El ensamble ha evolucionado a configuraciones más complejas y es así como hacia mediados del siglo XX ya era común la formación de un organillero y dos chinchineros que bailaban una coreografía con diseños más o menos preestablecidos, formación que ha llegado a contemplar hasta dos parejas sincronizadas.

Como ya he adelantado, el oficio también ha adquirido relevancia patrimonial de alta significación, poniendo a la práctica en la línea discursiva de la tradición. Este proceso de puesta en valor – que solo menciono de paso – ha operado desde un grupo de cultores y, en especial, desde aquellos grupos familiares que cuentan ya varias generaciones de ejercicio y que, consiguientemente, han mantenido más o menos incólume la forma de trabajo que realizaban sus antepasados, resistiendo las innovaciones y otros tipos de prácticas que, a su juicio, deturpan y empobrecen esta expresión. Y como toda tradición, hay desde 2001 una organización de cultores que defiende y salvaguarda esta modalidad de práctica que, si

⁸ Uno de los mayores aportes a este reconocimiento fue la presentación que el consagrado músico Joe Vasconcellos realizó en 2002, cuando subió al escenario del Festival de Viña del Mar al chinchinero Patricio Toledo.

bien, muestra grados de flexibilidad a la reinención, ésta no reniega de la noción básica de bailar con un bombo a la espalda provisto de platillos y triángulo, al son de la música de un organillo.

Algunos testimonios de la memoria

En los últimos años se ha vuelto cada vez más extendida la idea que el chinchinero chileno habría surgido en el país, tras el proceso de adaptación que un *hombre orquesta* habría experimentado al conjuntar su trabajo con el de un organillero. En esta alianza el *hombre orquesta* habría desarrollado características propias, llegando a ser el chinchinero actual que nunca más volvería a sus viejas prácticas de instrumentista multipropósito. En este proceso, el chinchinero sería un *hombre orquesta* que en Chile se volvió un bailarín-percusionista que, al son de la música del organillo, compone un efímero y espontáneo espectáculo danzando. No obstante, es difícil constatar en la memoria del oficio la existencia del *hombre orquesta*. Hay pocos antecedentes, pero los hay. Pero testimonios de esta supuesta transformación, hasta el momento no se han encontrado. Son pocos los episodios que dan cuenta de la existencia de nuestro *hombre orquesta*, ese artista popular de la escena callejera que, efectivamente, transitó por algunas de las ciudades más importantes de la zona central de Chile, pero, al parecer, de modo muy incidental.

La referencia más antigua de un saltimbanqui con bombo a la espalda en tierra chilena viene del testimonio de don Héctor Lizana, organillero y chinchinero nacido en Santiago de Chile en el invierno de 1928.⁹ Lizana recuerda que un sujeto de apellido España recorría los barrios populares de Santiago cuando él aún era un niño. El Viejito España – que también le decían el Españita – andaba con un bombo y una sola maceta, el platillo y el triángulo... y cascabeles en la muñeca y la cabeza. Usaba un gorro como un casco donde se ponía los cascabeles y movía la cabeza al ritmo de la música.¹⁰

⁹ Héctor Lizana (1928) nació en Santiago de Chile. Abandonado de padre y madre, se crió en casa de una vecina que vivía en un barrio donde diariamente se concentraban los organilleros de la ciudad. A temprana edad comenzó a frecuentar este ambiente y hacia 1935 Lizana ya era conocedor de muchos detalles del oficio.

¹⁰ Conversación con Héctor y Manuel Lizana. Santiago, 2005.

Este mismo relato lo recoge Cárdenas, ahondando un poco más los detalles de interés. Haciendo referencia al mismo músico ambulante, Héctor Lizana relata:

[España] Andaba trayendo un organillo grande bien bonito, similar a un organillo que hay aquí en la casa [...] Tenía una música bien bonita y lo que hacía este caballero era que no bailaba sino que se ponía cascabeles aquí en las piernas y en la cabeza, un casco grande así con visera que tenía hartos cascabeles alrededor, bien grandes, que meneaba en la cabeza, en las manos y en las piernas. Y eso era todo lo que hacía. Tocaba el piano y otro le tocaba el organillo. (CÁRDENAS, 2017, p. 44)

Este pasaje, que relata un episodio de cuando don Héctor tenía algo más de 5 años de edad – y que nos sitúa a mediados de la década de 1930 –, podría tenerse por el documento testimonial más antiguo de un chinchinero en el país y ya por entonces existía la relación laboral entre un organillero y un chinchinero, solo que este chinchinero no bailaba, solo acompañaba rítmicamente las piezas que sonaban en el organillo. Un detalle que recalcaremos provisoriamente y sobre el que volveremos más adelante: España usaba un casco con visera colmado de cascabeles.

En el mismo trabajo de Cárdenas, Lizana da interesantes testimonios acerca de otros chinchineros, a los que describe como personajes eclécticos, que se acomodan a las circunstancias, desempeñando alternativamente roles propios de otros dominios y expresiones de la juglaría. Se trata de chinchineros que, según consta en el relato, prescindían de la música de organillo como elemento estructural de sus desempeños.

El Loco Lindo se pintaba la cara y se ponía una tremenda corbata de papel y tocaba [el bombo]. Así era para la presentación en la calle. Él era chinchinero nomás, nunca trabajó con organillo, con el bombo nomás. Cuando no trabajaba con el bombo era zanquista. Salía con los zancos a hacer propaganda a las tiendas que había por ahí por Franklin en esos años. Al lado de San Diego, Arturo Prat, había hartas casas comerciales y les hacía reclame con una bocina y arriba de los zancos. Él mismo se hacía la ropa para salir [a trabajar] [...] además, se pintaba igual que los tony [payasos], bailaba y tocaba [el bombo] con la cara pintada, se ponía un sombrero bien encachado que el mismo los preparaba en ese tiempo. [...]

Al Chanfaina le pusieron así porque le gustaba la comida, la Chanfaina po. Él hacía el *hombre de fuego*, andaba con un tarrito con un poco de parafina, se echaba parafina en la boca y hacía el *hombre de fuego*, ¡Vamos a hacer el *hombre de fuego*!, decía, y aplaudiendo todos se entusiasmaban. (CÁRDENAS, 2017, p. 52, énfasis del original)

Los relatos acerca de *El Loco Lindo* y *El Chanfaina* nos entregan vívidos perfiles de personajes que pululaban en el ambiente del chinchinero de la década de 1930 y, tal vez, antes. Son personajes que corresponden a una tipología que, por su performance y planteamiento frente al mundo, pueden clasificárseles como propiamente saltimbanquis, por constituir un tipo de atracción callejera que, junto con el chinchinero, el *hombre orquesta* y otras manifestaciones de inventiva popular, componen el amplio espectro de una juglaría moderna que aún permanece vigente en nuestras calles. Pero al margen de estos pasajes, hasta la fecha no habría testimonios ni registros en Chile de aquel proceso de deriva por el que habría cursado el *hombre orquesta*, hasta arribar a la próspera simbiosis con el organillero. Sin elementos probatorios dicha deriva parece cada vez más improbable de sostener como un proceso ocurrido en el seno de la sociedad chilena. Si los indicios de este proceso no han sido hallados en Chile, entonces es necesario escudriñar fuera de nuestras fronteras lo que sucedía con músicos similares hacia los inicios del siglo pasado, así sea que esto contradiga al imaginario popular chileno.

Datos, supuestos y reflexiones pendientes en torno de la génesis del chinchinero

Una primera aproximación al tema es la semblanza publicada en 1971 sobre este dúo. Me refiero al artículo de Lafontaine, un texto que a modo de reportaje refiere importantes datos sobre la forma de vida, aspectos laborales, alusiones a la modalidad de trabajo entre organillero y chinchinero y otros tópicos de alcance social de las familias que se desempeñan en el oficio. Sin embargo, hay una sensible ausencia de referencias al surgimiento del chinchinero en Chile y es que, a la sazón, no era un tema del interés de la sociedad. Veintiocho años más tarde Tiziana Palmiero aborda por primera vez el *chinchín* como objeto de estudio musicológico, en un artículo que podría considerarse el documento fundacional

de esta línea de estudios en el país. Se trata de un trabajo centrado en el personaje del chinchinero como ejecutor de un instrumento que, en cuanto entidad, simboliza una estirpe popular y callejera de larga data en el mundo occidental. El hilo conductor de su relato es la identificación del instrumento con prácticas musicales citadinas y populares rústicas, a través de los distintos contextos y periodos históricos. Tras someter al chinchín a un análisis semiótico, en el cual lo relaciona con sus usos sociales, concluye que este es un instrumento musical, cuyo origen se remonta a la práctica de los ditirambos de la antigua Grécia, que llegó a Chile tras un proceso de diáspora iniciado en Europa. En una segunda publicación sobre la temática la autora ofrece una fecha para lo que podría ser el precursor en Europa del instrumento en estudio:

El instrumento formado por la pareja bombo-platillos tiene un origen europeo. Desde 1700, con posterioridad a la derrota definitiva de los turcos, Europa comenzó a conocer las bandas de giannizzeri y a tocar las músicas turcas, que se caracterizan por el empleo de bombo, platillos y triángulo (Sachs 1980:518-519). En algunas bandas, por economía uno de los platillos es fijado al bombo en tanto que el otro está libre en las manos del intérprete. (PALMIERO, 1999, p. 40)

En este trabajo – una versión ampliada del anterior – queda aún sin abordar la particular relación del chinchinero con el organillero. La percepción que Palmiero entrega sobre el chinchinero es, más bien, la de un personaje autónomo del organillero, con el que solo tiene relaciones laborales eventuales y de conveniencia, condicionadas por circunstancias externas, donde el binomio no respondería necesariamente a una práctica consuetudinaria. No obstante, esta apreciación surgiría de una observación sincrónica realizada en un momento histórico en que nuevas promociones de chinchineros han derivado a una práctica que prescinde del organillero, como una forma de mejorar los ingresos monetarios del trabajo callejero. En este contexto, la autora percibe al instrumento organillo como parte del entorno del chinchinero, algo que para el segmento más conservador y patrimonialista del gremio sería una definición poco acertada:

Se ha considerado el chinchinero en un sentido más amplio que comprende el chinchinero mismo y lo que es considerado normalmente como su entorno:

el organillo, la venta de banderas y gallinitas (también se llaman sapitos), la calle, la relación con el público y su aparición en ocasión de fiestas y ferias. (PALMIERO, 1999, p. 40)

Como se verá más adelante, resultaría prácticamente imposible explicar la aparición y presencia histórica del chinchinero en Chile como una entidad aparte del organillero. Esta es una relación que se puede ver de modo palmario en mi primera publicación sobre el oficio, donde trato, especialmente, los aspectos sociales que circunscribe esta práctica. Dicho trabajo solo lo compuse después de cinco años de gestión de proyectos y observación de las actividades del gremio. A partir de 1996 inicié un trabajo de apoyo al sector que incluía investigación aplicada para estrategias de promoción social, conjuntando enfoques tanto de la musicología, como de valoración del patrimonio material e inmaterial. (RUIZ ZAMORA, 2001) Por entonces, las únicas fuentes disponibles eran los relatos orales que aportaban los organilleros con más trayectoria. En ellos comparecían antecedentes sobre la forma de trabajo del organillero con el chinchinero, la evolución que ésta ha tenido a lo largo de cien años y, también, los supuestos acerca del hombre orquesta circunstancialmente devenido en chinchinero. Por entonces me hacía parte de la tesis de la génesis chilena de chinchinero. No disponiendo de más recursos que los testimonios de organilleros antiguos, repliqué en mi primera publicación esta idea: “Hacia inicios de la década de 1940 ya se había logrado la amalgama entre organillero y *bombista* en una sola e indisoluble compañía. El *bombista* es una adaptación local de ‘los viejos hombres orquestas que deambulaban por las calles’”. (RUIZ ZAMORA, 2001, p. 64, énfasis en el original)

Sin embargo, llegado al punto de dar con el surgimiento de este dúo indefectiblemente se presentaba un vacío que apenas lo llenaba uno que otro supuesto. Y las razones de este silencio eran evidentes: a) de una parte, para la fecha – me refiero al año 2001 – no sobrevivían organilleros que hubiesen trabajado durante los primeros años del siglo XX, el más antiguo había comenzado hacia fines de la década de 1930, una fecha ya muy tardía; b) nadie en el pasado dejó algún tipo de registro y/o testimonio que a futuro pudiese servir como base documental, vacío que derivó del desinterés generalizado que reinaba entre las capas más letradas de la sociedad, por observar prácticas culturales de extracción popular en los asentamientos urbanos.

Una aproximación bien encaminada al tema pudo ser la breve y desprevenida incursión que Pickett hace en su tesis, sobre los antecedentes europeos de la práctica de este instrumento en alianza con el organillo. Sin embargo, el asunto no alcanza a ser desarrollado más allá de unas cuantas líneas y lo que el autor refiere como *teoría* no pasa de ser un supuesto sin indicios de resolución: “Frente al mito del origen o creación del bombo (o chinchín), hoy la teoría más aceptada dice que el bombo viajó desde Alemania a Valparaíso junto al organillo, siendo el personaje previo al chinchinero el *hombre orquesta*, quien ejecutaba el bombo con su tirapié además de otros instrumentos como acordeón, redoblante, armónica, entre otros”. (PICKETT VON MARTTENS, 2018, p. 80, énfasis en el original)

Finalmente, y como ya lo anunciara en páginas anteriores, en un reciente trabajo Cárdenas indaga y profundiza en la memoria de un oficio marginalizado y de cuya historia poco se sabe. El autor se aplica con esmero a recoger y disponer de modo cronológico los relatos autobiográficos de Héctor Lizana,¹¹ patriarca de los organilleros y chinchineros chilenos. Don Tito, como se le conoce en el gremio, fundó una familia de reconocida y emblemática trayectoria nacional, que a la sazón cuenta con cuatro generaciones vivas de cultores. En el desarrollo de su libro Cárdenas propone a modo de hipótesis que el chinchinero surgiría en Chile como evolución de algún *hombre orquesta* que habrían recorrido el país en la primera mitad del siglo XX. (CÁRDENAS, 2017) No es mucho lo que Cárdenas indaga en esta línea, pero sí nos deja como legado la vívida memoria de Lizana que, con sus casi 80 años trabajando en las calles, figura como el más antiguo cultivador de este arte callejero. Su persistencia y buena condición vital le han valido para llegar a ser la memoria viva de un oficio centenario y, en ese sentido, el trabajo de Cárdenas es merecedor de elogios. Lizana es la fuente que sustentó este trabajo compilatorio que reúne datos sobre aspectos inéditos que fijan hechos, nombres y lugares sobre la vida de los organilleros y chinchineros de la década de 1930 y posterior.

También el autor incursiona brevemente en lo que supone podría ser el origen o génesis del chinchinero, al reproducir el retrato de un *hombre orquesta* chileno registrado por Eliot Elisofon, fotógrafo y reportero de guerra norteamericano

¹¹ Don Héctor Lizana Quezada nació en Santiago de Chile en el invierno de 1928. Es padre, abuelo y bisabuelo de siete organilleros y chinchineros que llevan su apellido.

que pasó por Chile a fines de la década de 1940. A juicio del autor, la imagen, que originalmente fuera publicada en 1950 por la revista LIFE y que aquí las podemos apreciar en las Figuras 3 y 4, parecieran resolver el problema del origen del chinchinero como acompañante del organillero. Esta hipótesis se sostiene en la aceptación implícita que dicha foto podría ser la evidencia de una extendida creencia popular, que presupone que nuestro personaje surgió como una deriva espontánea en la que un *hombre orquesta* sin identificar, en algún lugar de Chile y en alguna fecha sin precisar, habría comenzado a ser parte de este binomio. No ahondaremos más en este supuesto, que alcanza ribetes casi legendarios, pero sí diremos que, en efecto, el *hombre orquesta* retratado por Elisofon no deja de asombrarnos, pues muestra a un músico portando en su espalda un instrumento de gran similitud con aquel que usa el chinchinero, lo que sin duda sugiere ser el eslabón perdido de la cadena de hechos que dio origen al chinchinero chileno.

Figura 3 – *Hombre-orquesta* chileno. Acordeón, bombo y sombrero con cascabeles



Fuente: Instagram – Enterreno.¹²

¹² Fotografía recogida de <https://www.instagram.com/p/BVKwQ3DFX-o/> [consultado 26/09/2019].

Figura 4 – Hombre-orquesta desconocido en la plaza de Cauquenes, a fines de la década de 1940



Fuente: Polarity Records / Samm Bennett. *One Man Band (Vintage Photos)*, s.d.¹³

Figura 5 – El organillero Ignacio Hidalgo tocando un trompeta original Bacigalupo & Sohne, junto al chinchinero José Antonio Hidalgo, en un barrio popular de Valparaíso, ca. 1970



Fuente: Flickr, santiagonostalgico, 2010¹⁴

¹³ Fotografía recogida de <http://www.polarityrecords.com/one-man-band-vintage-photos.html> [consultado 28/09/2019].

¹⁴ Fotografía recogida de <https://www.flickr.com/photos/stgonostalgico/4346751665/in/photostream/> [consultado 17/09/2019].

Al revisar las fotografías de las Figuras 3 y 4 publicada, podemos apreciar que el bombo del *hombre orquesta* sigue la misma disposición estructural del bombo que lleva el chinchinero chileno, retratado fielmente en la Figura 5. En ambos casos el instrumento revisado presenta un bombo sobre el cual va montado un címbalo y un triángulo accionados por un tirapié enganchado al talón derecho del músico. Otras semejanzas compartidas, además de la complejión, son la dimensión y la posición: los dos bombos poseen un diámetro de aproximadamente 22", con dos correas paralelas para cargarlo por la espalda en posición vertical. Una diferencia organológica específica radica en el modo cómo se articula la maceta: en el bombo del chinchinero ésta se percute por la acción de la mano derecha, mientras que el bombo del *hombre orquesta* se hace mediante un mecanismo conectado al tirapié.¹⁵

En términos generales, las coincidencias entre ambos bombos dan testimonio de instrumentos con un mismo origen. Pero si analizamos el uso reflejado en las imágenes, notaremos cambios significativos que nos sitúan en paradigmas distintos: el *hombre-orquesta* de Elisofon toca un acordeón, acciona los cascabeles de su sombrero, ejecuta el bombo con címbalo y triángulo, lo que lo define como un músico en posición fija, que sincroniza al menos un instrumento melódico-armónico y otros de percusión. En cambio, el chinchinero ejecuta solo un instrumento, el bombo ya descrito, pero en cambio, se desplaza por el espacio con un diseño de piso y organizado rítmicamente, lo que lo define como un percussionista acompañante-bailarín solista. La coincidencia entre *hombre orquesta* y chinchinero se da a nivel organológico, mientras que la diferencia ocurre a nivel de performance, especialmente, porque con su música y baile complementa el desempeño de otro músico acompañante: el organillo.

Algunos antecedentes de músicos callejeros con bombo

La explicación del origen del chinchinero por la sola cuestión organológica resulta en extremo limitada. Dado que estamos tratando no solo un instrumento, sino también un músico que, en determinado contexto social e histórico, se convierte en

¹⁵ En la Figura 3 destacan con claridad el corraje del tirapié dividido y el armazón correspondientes de la maceta, aparejo que el bombo del chinchinero no posee.

personaje de la escena urbana, es necesario que al análisis del instrumento se sume el análisis del uso que este personaje hace de aquel, por lo que debemos indagar, entonces, en una dimensión más social, escudriñando las modalidades de trabajo y el uso que, en los contextos citadinos, se le dio a este tipo de bombo entre fines del decimonónico y comienzos del siglo XX. Dado que el instrumento tiene remotos antecedentes europeos, comenzaremos revisando testimonios gráficos de Europa central y occidental. Lo primero que podemos afirmar es que por este periodo los músicos callejeros de bombo y platillos seguían manteniendo la impronta de un oficio que desde siglos se lo asociaba con improvisados eventos populares medievales. Palmiero nos refiere que “Címbalos, tambores y flautas hacen parte del instrumental de juglares y bufones. Cada espectáculo de calle digno de tal nombre comprendía la actuación de estos rumorosos personajes, vestidos a menudo en forma extraña y a veces disfrazados.” (PALMIERO, 1999 p. 42) Hacia la segunda mitad del siglo XIX el bombo y los platillos seguían siendo usados por diversos músicos errabundos. Ya bien podría tratarse de un *hombre orquesta* como también de dúos y pequeños ensambles. Un grabado de 1874 (Figura 6) nos presenta este instrumento como parte del ajuar sonoro de un músico de una compañía circense que, probablemente, lo tocaba simultáneamente con el trombón que porta.

Figura 6 – R. Ribera. *Acróbatas italianos* (grabado, 1874)



Fuente: from the bygone, Embla, 2013¹⁶

¹⁶ Fotografía recogida de <https://fromthebygone.wordpress.com/2013/06/04/italian-acrobats-by-r-ribera-1874/> [consultado 18/09/2019].

Este grabado retrata a un grupo de artistas circenses deambulando por la ciudad en invierno. El personaje central del grabado porta un trombón y el bombo con un platillo sobre su armazón; el tirapié que lo acciona va recogido y guardado entre las ropas del músico por su parte posterior.

Como veremos a continuación, el uso de bombo asistido de platillos o címbalos y también triángulo, como acompañamiento rítmico de algún instrumento melódico tocado simultáneamente, seguía siendo un patrón bastante recurrente hacia comienzos del siglo XX. En las Figuras 7, 8 y 9 podemos apreciar que el bombo experimenta algunas modificaciones para llevar incorporado los platillos y el triángulo. Se conforma así un instrumento compuesto bastante definido, que se difundió por diversos países y cuya configuración se mantendrá a plenitud en el formato del chinchinero.

En la Figura 7 vemos a un *hombre orquesta* holandés. Este músico callejero lleva en su espalda un bombo con doble mecanismo de percusión: uno para la maceta y el otro para el platillo y el triángulo, lo que queda de manifiesto en los dos tirapiés que se observan en sendos talones. También porta un bandoneón en sus manos, juego de cascabeles en el tobillo derecho y en un gorro cónico, viste un traje oscuro de apariencia costumbrista, con chaqueta y pantalón bombacho, medias que cubren las piernas y zapatos de media caña. En resumen, un traje bastante elaborado. Sobre el ángulo inferior izquierdo de la imagen se lee en neerlandés *Eenmans Orkest: orquesta de un hombre*.

En la Figura 8 se observa a un *hombre orquesta* francés que, al igual que el anterior, porta sobre su cabeza un gorro cónico de cascabeles o campanillas. Porta sobre su traje un sobretodo o guardapolvo largo que apenas deja asomar la solapa de su gabán y el pañuelo al cuello. Por último, destaca el hecho que el tirapié está instalado en la punta del zapato derecho y no en el talón, como es la costumbre en otros lugares, entre ellos Chile.

Figura 7 – *Hombre orquesta* holandés retratado en 1928 por la revista *Katholieke Illustratie*



Fuente: Polarity Records / Samm Bennett. *One Man Band (Vintage Photos)*, s.d.¹⁷

Figura 8 – *Hombre orquesta* con hurdy gurdy del Departamento de Creuse, región central de Francia



Fuente: Polarity Records / Samm Bennett. *One Man Band (Vintage Photos)*, s.d.¹⁸

¹⁷ Fotografía recogida de <http://www.polarityrecords.com/uploads/7/9/7/0/7970819/9758815.jpg?778> [consultado 19/09/2019].

¹⁸ Fotografía recogida de http://www.polarityrecords.com/uploads/7/9/7/0/7970819/6357287_orig.jpg [consultado 18/09/2019].

Figura 9 – Un *hombre orquesta* siciliano en dúo con un tocador de *piffero*



Fuente: Pinterest.¹⁹

El *hombre orquesta* de la Figura 9 corresponde a un músico siciliano de los primeros años del siglo XX, que toca simultáneamente una *zampogna* o gaita de Monreale y un bombo con platillos y triángulo que porta colgado de su espalda. Le acompaña un tocador de *piffero*, consistente en un tipo de oboe popular en las inmediaciones de Palermo. También se aprecia que los músicos no llevan vestuario de trabajo, a diferencia de los dos anteriores, lo que podría deberse a músicos que no necesariamente hacen juglaría. De hecho, la *zampogna* y el *piffero* son aerófonos de lengüeta doble que durante el siglo XIX y posterior, integran dúo en el contexto de la música tradicional de Sicilia asociada a ciertas festividades, donde el tocador de *piffero* entona una línea melódica, mientras el compañero de la *zampogna* realiza polifonía y bajo. La curiosidad aquí es, entonces, el bombo, aporte que permite llevar un acompañamiento rítmico y lo que le dota de mayor espectacularidad a una performance propiamente tradicional. Aparte de esta descripción y alcances, es oportuno resaltar que en este documento gráfico comparecen ya algunas cuestiones medulares en relación al oficio de organillero-chinchinero: en primer lugar, destacamos que el bombo descrito en la Figura 9 es exactamente igual al que usan los chinchineros chilenos adscritos a la tradición; el bombo aparece acompañando a instrumentos melódicos y, por último, los músicos trabajan con loros adiestrados

¹⁹ Fotografía recogida de <https://www.pinterest.ph/pin/AeOstdcRF4yxLf8arc5fvijTF-hHQM4HBU3NdemBQBtZqIkafJdSQfis/> [consultado 25/05/2020].

como estrategia para aumentar sus ingresos.²⁰ De manera que estas tres características, que se han mantenido vigentes como rasgos propios del oficio en Chile, corresponden a un modelo que en Europa ya había sido ensayado.

Las tres imágenes de comienzos del siglo XX que hemos revisado muestran músicos callejeros de tres países europeos no limítrofes. Estas fotografías dan cuenta de un instrumento de formato bastante estable y difundido. Se trata del bombo que usaban músicos que comúnmente se les conocía como *one man band* u *hombre orquesta*, ya sea como solistas, o bien, integrando dúos u otros formatos. De modo que el elemento común en estas fotos es un tipo de bombo mecanizado, premunido de triángulo y címbalos, que se ejecuta colgado de la espalda. Si bien, el concepto del bombo es el mismo en los tres casos, podemos observar variantes en la disposición de los instrumentos idiófonos y los recursos para su funcionamiento. Una primera modalidad corresponde a un instrumento completamente mecanizado; es el caso del *hombre orquesta* holandés (Figura 7), donde además del címbalo y triángulo, el bombo también se ejecuta mediante una maza articulada por un tirapié. Este es también el caso del *hombre orquesta* supuestamente chileno de la foto de Elisofon (Figura 3) registrado en la plaza de Cauquenes en 1949. La otra modalidad corresponde al uso de la maceta mediante una fijación de la varilla al antebrazo del ejecutante, como se observa en los casos de los músicos francés (Figura 8) y sicilianos (Figura 9). Así como los presentados, hay decenas de otros testimonios gráficos de este tipo de músicos pululando por las calles de Europa y América, a comienzos del siglo XX. Por último, un detalle no menos significativo para lo que nos convoca en este estudio: la posición del triángulo, que en los músicos solistas que hemos presentado va dispuesto en posición lateral superior, en el bombo del dúo siciliano la disposición es transversal posterior, un rasgo distintivo de los bombos chilenos que siguen el formato antiguo del instrumento.²¹

²⁰ El loro que saca la suerte en su jaula, es un aditamento infaltable en cualquier organillero considerado un legítimo cultor del oficio en Chile. El loro también estuvo presente entre organilleros argentinos, oficio derivado de la tradición italiana. El uso de esta ave es una referencia importante de tener presente en la deriva adaptativa que el oficio experimentó en el país durante la primera mitad del siglo XX.

²¹ Los bombos utilizados por chinchineros chilenos de nuevas generaciones prescinden del triángulo, asunto estructural que hoy señala la pertenencia o alejamiento de los cánones más tradicionales de bailar y tocar.

Volviendo a Chile y antes de continuar, es oportuno precisar que tras buscar en la prensa santiaguina de las primeras décadas del siglo XX, no aparecen fotografías ni referencia alguna al personaje que estamos estudiando. Pudimos comprobar sí, que la voz compuesta *hombre orquesta* no era una referencia unívoca; esta denominación también se usaba para referirse a un número de variedades en el cual que una persona realizaba un espectáculo, imitando con su voz los sonidos de los distintos instrumentos de una orquesta, fueran de cuerda, viento o percusión.²²

La figura del *hombre orquesta* al cual nos referimos en este trabajo la encontramos fuera de Chile y fue bastante recurrente entre los últimos años del decimonónico y las primeras cuatro décadas del siglo XX (Figura 10). Es interesante observar la proliferación de registros fotográficos de estos músicos correspondientes a los primeros años del siglo XX. Por una parte, se puede pensar que por entonces hubo una mayor disponibilidad de fotógrafos en las calles y esto habría incidido en la abundancia de registros fotográficos. Pero ello también pudo deberse a una mayor presencia de estos músicos en el espacio urbano y esta novedad pudo impactar en el público. Otro aspecto importante a considerar es que a la sazón el reporte fotográfico orientado como servicio de la prensa informativa, comenzaba a posicionarse necesariamente en el acontecer ordinario y cotidiano, cosa que no necesariamente es el asunto de las disciplinas de la pintura y la ilustración. Si cotejamos la presencia de nuestro personaje en las artes visuales convencionales de fines del siglo XIX, la presencia del *hombre orquesta* parece ser mucho más marginal entre los retratos de personajes populares. Tal vez, la pieza pictográfica más relevante en este sentido sea la que en 1893 realizó el pintor brasileño Manoel Lopes Rodrigues (1859-1917) quien, durante su estadía en París, retrató a un joven músico callejero que sigue las características del *hombre orquesta* ya descrito anteriormente. Al igual que la generalidad de estos músicos,

²² "APLAUDIDO EL HOMBRE ORQUESTA EN EL COLISEO: René Crucet, el famoso hombre orquesta, debutó ayer en el Teatro Coliseo con un éxito bastante halagador. Su presentación fué premiada por el público que gustó de un espectáculo ameno y original. René Crucet, es un artista novedoso y de una fama teatral llena de recursos, que posee una garganta privilegiada, y que a través de ella, ejecuta las más raras interjecciones musicales y variadas posiciones orquestales y bombardeos aéreos. El público habitual de la sala de Arturo Prat y Avenida Matta, aplaudió a este artista en forma amplia". *Diario La Nación*, jueves 30 de diciembre de 1937, p. 8 (ortografía del texto original).

éste también es acordeonista y siendo un músico ambulante francés, su bombo mantiene correlación con el bombo del *hombre orquesta* del Departamento de Creuse, en el detalle del triángulo que coincidentemente va dispuesto en posición transversal anterior, lo que podría interpretarse como una modalidad francesa, ya que, como veremos, era común que los alemanes llevaran el triángulo en disposición lateral y los italianos en posición transversal posterior.

Figura 10 – M. Lopes Rodrigues. *Orchestra ambulante* (1893, óleo sobre tela, 115.5 x 89.3 cm)



Fuente: Wikimedia Commons.²³

Si bien, el *hombre orquesta* – u *orquestra ambulante*, como lo refirió Lopes Rodrigues – es un tipo de músicos que tiene un origen muy remoto, hacia comienzos del siglo XX se observa que este personaje experimentó un incremento, el que bien pudo estar motivado por ciertas tendencias musicales que dominaron dicha época y, muy especialmente, aquella que marcó la industria musical de aquel entonces. La relación musical entre percusiones y órgano de tubos responde a un proceso propio del desarrollo de la automatización en la escucha musical. Desde mediados del siglo XIX comenzaban a palpase los efectos de la revolución industrial en el modo de escuchar y participar la música, lo que se hace más

²³ Este óleo retrata con mucho detalle al mismo músico que en décadas posteriores vemos fotografiado en una diversidad de situaciones. La pintura se halla en el Museo de Arte da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Mi agradecimiento al musicólogo Egberto Bermúdez, quien me advirtió de la existencia de este cuadro. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M_Lopes_Rodrigues_PDart.jpg. Consultado 10/06/2020.

evidente a finales del mismo siglo. Especial injerencia tendrá la aparición de autómatas musicales cada vez más complejos. Iniciando el siglo XX estos instrumentos ocupaban un lugar protagónico en nuevos espacios sociales: los salones de baile y las ferias internacionales. Así, el decimonónico epiloga con máquinas instrumentales muy abultadas en recursos tecnológicos, que simulaban orquestas y bandas militares, ejecutando músicaailable y sonos marciales, repertorios que a la sazón gozaban de gran aceptación social. Ya para entonces, la mixtura de un órgano con instrumentos de percusión era ya parte del paisaje sonoro de la ciudad. Y esta sonoridad va a estar íntimamente vinculada a la tecnología de los instrumentos maquinales. Sobre este tema me permitiré una breve digresión.

Una firma que incidió enormemente en la trayectoria que habrían de seguir los autómatas musicales fue la casa Gavioli, empresa familiar que lideró el apogeo de los órganos mecánicos.²⁴ Organizada en Cavezzo hacia 1806 por Giacomo Gavioli, esta firma comenzó a destacar por sus instrumentos mecánicos y relojes musicales. Doce años más tarde la empresa se muda a Módena, donde Ludovico, hijo de Giacomo, comienza a ganar notoriedad por el desarrollo de autómatas de alta sofisticación, prestigio que hacia 1840 estaba ya cimentado particularmente con el *Panharmonico*, un gran órgano orquestal con el que se desplazó por algunas ciudades extranjeras, hasta radicarse definitivamente en París junto a su padre el año 1845. Hacia finales de la siguiente década Ludovico se instalaba con un taller propio, ya consagrado como ingenioso fabricante de órganos orquestales. En 1892 su hijo Anselmo Gavioli – un organero de gran inventiva – registraba una patente para el uso de un sistema de tecnología neumática que operaba mediante pliegos perforados. Esta tecnología perfeccionó los autómatas musicales al punto de volverlos sistemas de muy alta complejidad, mejorando con ello la literatura musical junto con optimizar la sincronización entre el instrumental de tubos – ya fueran de labio o lengüeta – y los de percusión.

²⁴ Las actividades de esta familia organera fueron iniciadas por Giacomo Gavioli (1786-1875) en 1806. Un taller familiar en Cavezzo, dedicado a la reparación y fabricación de instrumentos mecánicos, dio paso a una empresa organera que se estableció en Módena, Italia. Más tarde, Anselmo, hijo de Giacomo, desarrolla el *Panharmonico*, un órgano mecánico de alta complejidad que fue la base de la empresa que se estableció en París. Allí también se formaron aprendices que, con los años, migrarían a otras ciudades de Europa diseminando la actividad.

Iniciado el siglo XX era un hecho común que los órganos autómatas de salones estuviesen provistos de cajas redoblante, bombo, triángulo, platillos, campanas, placófonos y carillones. En la siguiente ilustración (Figura 11) se observa un autómata premunido de un bombo (extremo izquierdo) y debajo de éste, un platillo de golpe directo. En el extremo opuesto se sitúan dos cajas de redoble y el triángulo, instrumentos que, como hemos visto, aparecen recurrentemente en el hombre orquesta coetáneo y lo harán también en el chinchinero.

Figura 11 – *L'Orgue Superbe* (1909). Uno de los últimos órganos de salón, obra de la casa Gavioli, hoy conservado en Inglaterra



Fuente: Blogspot, forma es vacío, vacío es forma, *Organillos – draaiorgel – barrel organ*, 2012²⁵

El *De Lange Gavioli*, otro afamado órgano automático de grandes dimensiones (Figura 12), también hacía uso de los mismos recursos rítmicos. Pero no solo los grandes autómatas estaban dotados de instrumental de percusión. Ya poco antes de que comenzara la Primera Guerra Mundial, órganos de menor tamaño y recurso instrumental recorrían las calles de Europa occidental y central, valiéndose de varios juegos de tubos y una batería de percusión compuesta al menos de bombo, caja y platillo, como se puede apreciar en el órgano de la compañía Limonaire Frères (Figura 13), continuadora del legado de Gavioli, luego que esta última desapareciera en 1912.

²⁵ Fotografía recogida de <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/09/organillos-draaiorgel-barrel-organ.html>. Consultado el 15/06/2020.

Figura 12 – Detalle de *De Lange Gavioli* (1902). Exhibe la recurrente configuración de bombo y platillo en el extremo izquierdo y caja en el opuesto



Fuente: Pinterest.²⁶

Figura 13 – Órgano neumático fabricado por Limonaire Frères, con instrumentos de percusión en sendos flancos: cajas de redoble en un costado, bombo y platillo por el otro



Fuente: Morris Museum.²⁷

²⁶ Fotografía recogida de <https://www.pinterest.co.uk/pin/499407046172535662/>. También disponible en <https://www.museumspeelklok.nl/wp-content/uploads/2016/10/gavioli-detail--600x300.jpg> [consultado el 27/06/2020].

²⁷ Fotografía recogida de <https://morrismuseum.org/wp-content/uploads/2019/09/2003.18.3a-3.jpg> [consultado el 15/06/2020].

Un detalle interesante de destacar: en todos estos órganos autómatas y en muchos más que no hemos incluido, se puede observar que bombo y platillo siempre están juntos, lo que da cuenta de una complementariedad que Palmiero también advierte como una asociación que ya venía siendo ensayada en Europa con algunos siglos de anterioridad:

El instrumento formado por la pareja bombo-platillos tiene un origen europeo. Desde 1700, con posterioridad a la derrota definitiva de los turcos, Europa comenzó a conocer las bandas de giannizzeri y a tocar las músicas turcas, que se caracterizan por el empleo de bombo, platillos y triángulo. (SACHS, 1980, p. 518-519 apud PALMIERO, 1999, p. 40)

Vistos los antecedentes anteriores, podríamos concluir este pasaje señalando, al menos, dos aspectos atingentes y fuertemente relacionados. En primer lugar, el bombo y el platillo se mantuvieron en una fuerte unidad, esta vez, vinculados a los órganos de mecanismo. Y en segundo lugar, resulta insoslayable la injerencia que la tecnología de los autómatas habría tenido en la conformación de la escucha musical urbana pues, como se ha señalado brevemente, esta práctica tenía lugar especialmente en la vía pública de las ciudades más pobladas de aquel entonces, hecho que pudo resultar crucial para la configuración del oficio del organillero que, acompañado de bombo, platillo y triángulo, emulaba una sonoridad que a la sazón gozaba de plena aceptación social. Todo esto permitía mejorar la recepción del público, incrementando la recaudación de la actividad. Paralelamente, dicha asociación no solo estaba validada en la composición organológica de estos grandes autómatas, sino también reproducía una arraigada tradición de la música callejera en Europa, consistente en interpretar marchas y danzas acompañadas de bombo y címbalos. Se puede inferir, entonces, que por aquella época los órganos autómatas eran los artefactos que encarnaban el pináculo de la tecnología en materia de audición musical y, al mismo tiempo, representaban una continuidad en lo que refiere a un esquema instrumental proveniente del pasado. Visto desde esta perspectiva, los autómatas que hemos revisado bien pudieron incidir en la proliferación del hombre orquesta que, de modo muy rudimentario, representaba una versión de esa tendencia en el gusto de la música popular urbana de entonces.

Después de esta sucinta revisión de lo que a comienzos del siglo XX ocurría en el contexto urbano con la escucha de la música popular automatizada y, en

especial, con la relación que se había desarrollado entre instrumentos de tubo e instrumentos de percusión, podemos contextualizar de mejor modo la percepción que por entonces se tenía no solo del hombre orquesta, sino especialmente, de aquel que acompañaba al organillero.

Organillero y otros oficios del arte callejero en el Berlín de comienzos del siglo XX

Es bien sabido que a comienzos del siglo XX el organillero y el hombre orquesta mantenían ya un estrecho vínculo laboral, relación que al perdurar y fortalecerse en el tiempo dará origen en Chile al binomio organillero-chinchinero. No obstante, la música del organillo en Berlín – ciudad desde donde provenía la gran mayoría de los organillos circulantes en Chile – no se vinculaba exclusivamente con el acompañamiento rítmico que podía proporcionar el bombo del hombre orquesta; por aquella época el espectro de alianzas laborales que el organillero mantenía con otros oficios fue bastante más amplio. La tímbrica del órgano mecánico era, por aquel entonces, el sonido de fondo de un paisaje urbano colmado de escenas populares. De este modo, la música del instrumento era un medio para atraer la presencia de un público que se situaba más allá del alcance visual del transeúnte ocasional que circulaba por las inmediaciones. Para apreciar mejor estas relaciones centraremos ahora nuestra atención en la ciudad de Berlín durante las primeras décadas del siglo XX. Allí el organillero se integró con su música al desempeño de otros oficios del espectáculo callejero que tenían lugar en las barriadas de la capital alemana, escenas que quedaron para la posteridad en algunos de los registros gráficos que el prolífico fotógrafo berlinés Willy Römer²⁸ realizó en un periodo temprano de su vida profesional. Con una lente abierta

²⁸ Willy Römer (1887-1979), nacido en Berlín, se inició en la fotografía a los 16 años de edad, como trabajador de Berliner Illustration-Gesellschaft, la primera agencia de fotografía periodística berlinesa. Tras finalizar la Primera Guerra Mundial, Römer retorna del frente oriental para dedicarse a reportear sucesos sociales y políticos: el proceso revolucionario berlinés de 1919 se cuenta entre sus primeros desempeños. Desde muy temprano su trabajo se caracterizó por desarrollar una marcada orientación al retrato social, poniendo especial énfasis en la escena urbana. Su lente dejó para la posteridad un invaluable legado fotográfico, documentando la escena cotidiana de su ciudad natal, desde los albores del siglo XX hasta 1935, fecha en que el nazismo ya ha tomado el poder total de Alemania.

a la comparecencia de tópicos variados, Römer reportó en imágenes una realidad social convulsionada, plasmando momentos tan disímiles como la revolución bolchevique, el comercio callejero, la vida en los arrabales, escenas del artesanado, las crisis financieras, el comercio y los oficios callejeros, entre otros tantos.

Las imágenes seleccionadas configuran un material de interés, en primer lugar, por la cantidad de fotografías donde aparece reflejado el oficio de organillero y sus asociaciones. Dado su profesión de reportero gráfico, resulta comprensible que los registros sobre acontecimientos histórico-políticos aparezcan profusamente fotografiados, esto debido al alto interés que dicha temática despertaba en el público y el impacto que en éste causaba. Por tal motivo, es coherente encontrar abundante material sobre hechos como la Revolución de Noviembre (1918) y el Levantamiento Espartaquista (1919), la hiperinflación (1923) y las consecuencias sociales tras la caída de Wall Street (1929), el triunfo de los nazis en las elecciones y la consiguiente asunción de Hitler a la cancillería (1933). En este contexto, es que resulta sorprendente el número no despreciables de fotografías donde aparecen retratados organilleros en plena labor.

Berlín era a la fecha una ciudad animada, cosmopolita y bulliciosa. Así es descrita en *Was nicht im Baedeker steht* (SZATMARI, 1927), una novedosa guía para recorrer la ciudad de Berlín, por los derroteros y paisajes de la gente de pueblo y sus barrios, en oposición a la guía clásica de Baedeker, que presentaba los atractivos de una Berlín imperial y gloriosa. En los recorridos sugeridos en esta guía se describen zonas residenciales de las más pobres, donde organistas, otros músicos callejeros y actores menores tocaban y actuaban en los patios traseros. Si bien, la música popular ejecutada con instrumentos mecánicos era posible de encontrar en cualquier punto de la ciudad, la mayor frecuencia de demanda era en los patios y solares de los *Mietskasernen* o cuarteles de vivienda, donde vivían decenas de miles de personas. Estos complejos suburbanos resultaban ser centros de intensa actividad económica, pues en ellos también se desarrollaban labores productivas, artesanado, actividades de almacenamiento y abastecimiento de materias primas, distribución de mercancías, acopio y reparto postal, entre otras muchas tareas.²⁹

²⁹ Eran construcción de perímetro cerrado, que se caracterizaban por contar con varios pisos de apartamento y patios interiores intercomunicados. Estos barrios de estilo wilhelminiano fueron edificados en el proceso de la industrialización de la capital germana y estaban destinados a familias de empleados, obreros y artesanos.

Hasta allí llegaban el *Leierkastenmann* u organillero con su organillo de cilindro y, a veces, un bombo a cuestras. Testimonio palpable de esta realidad son las siguientes fotografías presentadas en este trabajo, la mayoría de ellas captadas en los patios de estos complejos habitacionales.

Este rasgo de la convivencia urbana berlinesa también aporta nociones para explicar razonablemente el hecho que, para comienzos del siglo XX, la ciudad fuera sede de las más importantes fábricas de organillos de barril en Alemania. La más gravitante de ellas fue la fundada por Giovanni Battista Bacigalupo (1847-1914), un adelantado aprendiz de los talleres de Gavioli en París, que en 1873 se trasladó a Berlín donde se instaló en la avenida Schönhauser del barrio italiano (distrito que desde 1921 pasaría a llamarse Prenzlauer Berg). Allí comenzó sus primeras andanzas en la fabricación de organillos de barril o cilindro, echando las bases de una organería familiar que llegaría a ser la más destacada de la ciudad en el rubro de la música.³⁰ Esto nos lleva a otra atendible explicación vinculada a la anterior: generalmente los fabricantes de organillos entregaban sus instrumentos en comisión a gañanes cesantes, mendigos, o bien, veteranos de guerra desempleados. “A principios de los años treinta había unos 800 cilindros (organillos) autorizados en Berlín. El ascenso del Partido Nacionalsocialista contribuyó a la decadencia del organillo, al prohibir la mendicidad y la socialización en las calles de la forma en que se había hecho antes.” (VILLAMAR, 2015) Estos trabajadores ocasionales ganaban su sustento diario recorriendo incesantemente los suburbios de la ciudad con el organillo asignado. Y las fábricas mencionadas no estuvieron al margen de esta modalidad de producción. En este contexto, es razonable la cantidad de organilleros que Römer retrató en las calles de Berlín con posterioridad a la conflagración mundial, muchos de ellos haciendo alianza con otros oficios. (Figuras 14 a 20)

³⁰ La trascendencia de este linaje organero (activo entre 1879 y 1975) se mantiene en la memoria de la ciudad hasta hoy. En la casa 74^a, ubicada en Avenida Schönhauser, Berlín, último domicilio de la firma Bacigalupo, se exhibe una placa recordatoria honrando la memoria de la familia Bacigalupo. No obstante, es preciso aclarar que esta no fue la única firma de constructores de organillos en Berlín: Kummer habría sido el primero y luego Frati & Co. Poco más tarde, inició sus actividades la familia Bacigalupo con todos sus distintos talleres a lo largo de cien años de historia. Muy pronto aparecería Holl, que se instaló en un taller contiguo al de Bacigalupo. Le seguirían los talleres de Gröseling, Hilger y Töpfer. Entre estas empresas debemos destacar la casa de Adolf Holl, por ser otra importante proveedora de organillos a Chile.

Figura 14 – Una persona cesante en tiempos de la hiperinflación, realizando un espectáculo en 1923



Foto: Willy Römer.³¹

Figuras 15 y 16 – Bailarines vestidos de Dirndl y Lederhosen – trajes tradicionales bávaros – danzando sobre zancos los sonos de un organillo. El improvisado espectáculo tiene lugar en un complejo habitacional berlinés. Los mismos bailarines en tránsito por la ciudad junto al organillero, en busca de nuevos espectadores. Este tipo de espectáculo gozó de gran popularidad en la capital germana



³¹ Fotografía recogida de <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/210144/sinfonie-der-grossstadt?type=galerie&show=image&k=2> [consultado 30/09/2019].



Fotos: Willy Römer, 1928.³²

Figuras 17 y 18 – La *Mujer Serpiente* escapando de su jaula, mientras su compañero de labores toca el organillo durante el desarrollo de uno de los tantos espectáculos con música mecanizada, presente en el espacio público del Berlín de la postguerra. El organillo es un violinopan de la firma Adolf Holl und Sohne, empresa organera que tenía su taller junto al de la familia Bacigalupo en Berlín y que habría trabajado con las licencias de ésta, ya que desarrollaban el mismo formato de harmonipan



³² Fotografía recogida de <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/16.jpg> y <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/15.jpg> [consultado 23/09/2019].



Fotos: Willy Römer, 1930.³³

Figuras 19 y 20 – *El pastor de gansos*: un malabarista presentando su espectáculo de variedades acompañado por un organillero, ante el atento público infantil de un centro habitacional de apartamentos, en los suburbios de la ciudad de Berlín



³³ Fotografías recogidas de <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/26.jpg> y <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/27.jpg> [consultado 23/09/2019].



Fotos: Willy Römer, 1930.³⁴

Los *números* artísticos ofrecidos en los patios de los Mietskasernen, tales como la mujer serpiente, la danza en zancos de Dirndl y Lederhosen (una práctica esencialmente juglaresca), el malabarista, el contorsionista y otros tantos, eran por dicha época espectáculos callejeros recurrentes. Pero bien sabemos que estos repertorios han estado y siguen estando fuertemente vinculados a la actividad circense y como tal su ejecución requiere de un entorno espacial transformado y jerarquizado, que establezca una atmósfera virtualmente separada del trajín cotidiano que domina el espacio público y abierto. En estas presentaciones la música del organillo fungía como una *escenografía* sonora. La sonoridad del organillo debía contribuir a crear una atmósfera fantástica, que incidiera favorablemente en el estado de ánimo del público, a fin que éste estuviese bien dispuesto para el menguado espectáculo. Pero además, en lugares de volumetría intrincada de muros y edificios, como lo eran estos patios traseros de los complejos habitacionales donde tenían lugar dichos espectáculos, el organillo y su música eran también el recurso por el cual este espectáculo circense llamaba aparatosamente la asistencia de quienes estaban fuera del alcance visual.

³⁴ Fotografías recogidas de <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/29.jpg> y <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/23.jpg> [consultado 23/09/2019].

Organillo, triángulo, bombo y platillo

Conforme hemos podido observar, la unión del organillero con el chinchinero u *hombre orquesta* no obedeció al simple azar, sino más bien, ambos coincidieron en las encrucijadas de las diversas demandas y limitaciones que caracterizaron una época. Tras analizar la Figura 21, la hipótesis acerca de que la alianza entre ambos músicos se sustentaría en la intención de emular a los autómatas de los salones de baile y atender la demanda de un público más descendido en la escala socioeconómica, parece cobrar mayor sentido. La imagen en cuestión nos permite de modo palpable apreciar la valoración que la población hacía del baile al son de organillo y percusión. Destaca el hecho que en la fotografía se observa solo un músico ejecutando ambos instrumentos: éste acciona la manivela del organillo con su mano izquierda, mientras que con la otra usa una baqueta para tocar el tambor instalado sobre el manubrio del carromato; el bombo, los platillos y el triángulo – éste último dispuesto de modo longitudinal sobre el flanco izquierdo – son tocados mediante un tirapié conectado al taco del zapato del pie derecho. Por su parte, alentada por la música la vecindad danza lo que probablemente sea un vals. El hecho de que un solo músico esté a cargo de todo el instrumental, pone de manifiesto que las expectativas del público estaban puestas en el repertorio musical y no necesariamente en el espectáculo que pudiesen brindar los ejecutantes que integraban el dúo, lo que guarda plena correspondencia con el uso y función de los autómatas de los salones de baile. De modo que, a la sazón, la alianza entre organillero y chinchinero habría estado motivada principalmente por cuestiones sociales de uso, asignadas a la música que realizaban estos instrumentos.

Figura 21 – Un organillero-hombre *orquestra* parece sacar de sus labores diarias a un grupo de mujeres que bailan animosas en el solar de algún Mietskaserne en suburbio berlinés



Foto: Willy Römer, ca 1924.³⁵

El retrato de la Figura 21 da cuenta de una práctica bastante extendida entre las diversas clases sociales de la época. Así, mientras la clase media y la pequeña burguesía bailaba en los salones al son de los autómatas neumáticos, la clase trabajadora compuesta por proletarios y artesanos urbanos, lo hacían en sus barrios con la música del organillo mecánico acompañado de percusión manual adicionada. Parece válida, entonces, la hipótesis acerca de la influencia que los órganos autómatas de los salones de baile habrían de ejercer sobre el organillo, pues se plasma en esta imagen el esfuerzo por cumplir con la condición de reproducir música de organillo acompañada de percusión y, del otro lado, el interés de la audiencia por bailar al son de estos instrumentos, indistintamente si participan un organillero y un chinchinero o, si bien, solo hay una persona tocando simultáneamente todos los instrumentos para acompañar la danza.

Luego de considerar los contextos específicos donde intervenía el organillo, hasta aquí podemos concluir entonces que, asociado a la juglaría y arte circense, la función del organillo consistía en aportar elementos musicales a diversas performances del espectáculo callejero de raíz popular; en este primer contexto su función consistía en contribuir a crear una atmósfera apropiada al montaje en curso. Mientras que cuando se asociaba en dúo con el bombo compuesto, su

³⁵ Fotografía recogida de <https://i.pinimg.com/originals/36/83/48/368348c818d4000187aba51867bd6173.jpg> [consultado 22/06/2020].

función se orientaba hacia la oferta de servicios musicales para la danza. De todos estos ensambles observados en Berlín donde participaba el organillero, uno de ellos llegó hasta Chile: me refiero a la pequeña compañía formada por organillo y bombo compuesto, un binomio que, gracias a vicisitudes que tuvieron lugar tras el fin de la Primera Guerra Mundial, se vio potenciado en Berlín hasta pasar a la posteridad en Chile.

En este punto debemos asumir que la relación entre organillero y otros juglares es bastante anterior a las prácticas detectadas por Römer en el Berlín de la postguerra. Así también debemos precisar que estas prácticas no se restringían solo a Alemania; sin lugar a dudas, su espectro geográfico era mucho mayor. En efecto, revisando la enciclopédica obra de Mayhew sobre el folclore callejero de Londres a mediados del siglo XIX, podemos apreciar la presencia de espectáculos de muy similar textura a los observados setenta años más tarde por Römer en Berlín: una de las escenas comunes de observar en las calles del imperio británico, consistía en la presentación de bailarines sobre zancos danzando al son de un organillo (MAYHEW, 1861, p. 148-151) (Figura 22).

Figura 22 – Bailarines sobre zancos danzando al son de un organillo en una calle de Londres. Grabado.



STREET-PERFORMERS ON STILTS.

[From a sketch.]

Fuente: Mayhew (1861, p. 150).³⁶

³⁶ Imagen recogida de https://www.gutenberg.org/files/57060/57060-h/57060-h.htm#II_STREET_MUSICIANS [consultado 22/06/2020].

Más aún, Palmiero precisa que la práctica de acompañar un instrumento de tubos con címbalo o platillos, se remonta a finales del periodo republicano de la antigua Roma: “En sus investigaciones sobre el origen del órgano Sachs encuentra una estatuilla (I siglo A.C.) que muestra un músico ambulante siríaco, con hidraulos acompañado por un tocador de címbalos.” (PALMIERO, 1999, p. 43-44) Asumiendo la antigüedad de esta práctica y considerando los antecedentes como los de Londres, resulta previsible que, desde sus orígenes, el oficio de organillero venga interactuando con diversas expresiones juglarescas, de modo que sería estéril continuar tras las pistas de aquel *hombre orquesta* que se transformó en el compañero de andanzas del organillero chileno, pues así también el *hombre orquesta* ha existido en una gran variedad de versiones y no disponemos de información que nos lleve a precisar a qué clase habría correspondido aquel mítico *hombre orquesta* que, supuestamente, se habría unido al organillero en tierra chilena. De modo que orientaremos nuestro enfoque a caracterizar su arquetipo mediante la definición del instrumental usado. De ahí la importancia del material gráfico que hemos aportado e incluido en el análisis y discusión, pues la vía más certera para establecer las correspondencias que nos lleven al hallazgo de los antecedentes de nuestro chinchinero está contenida de modo importante en la detección de las similitudes o divergencias morfológicas de los instrumentos usados. No obstante, para ello vamos a requerir nuevamente del testimonio de la memoria social. Volvamos, pues, a los antecedentes sobre el *Viejito* España, aquel personaje legendario que fluctúa entre *hombre orquesta* y chinchinero.

En sus remembranzas don Héctor Lizana hace mucho énfasis en los cascabeles que portaba en sus manos, piernas y cabeza, este personaje visto en la escena santiaguina de comienzos del siglo XX. En efecto, la descripción que él hace sobre el detalle del gorro con campanillas se ajustaría, de modo más que general, a los *hombres orquesta* de las Figuras 7 y 8 que analizamos en páginas anteriores y así también al *hombre orquesta* que fuera fotografiado en la plaza de Cauquenes (Figuras 3 y 4), pues en su gran sombrero de mimbre éste portaba pequeños cencerros o campanillas, estableciendo plena concordancia con el gorro de cascabeles o campanillas de muchos *hombre-orquestas* europeos de inicios del siglo XX. No obstante, España fue un caso más bien aislado, pues Lizana no volvió a verlo nuevamente y tampoco volvió a encontrarse con algún otro chinchinero que haya llevado cascabeles en distintas partes de su cuerpo. El detalle de los cascabeles

junto con la efímera presencia de este arquetipo de músico, hacen que Lizana haya percibido a España como un personaje exótico y de baja incidencia entre las expresiones de arte callejero chileno de la época referida.³⁷

Pero un análisis de la descripción de Lizana, en especial, de aquel pasaje donde afirma que “[...] se ponía cascabeles aquí en las piernas y en la cabeza, un casco grande así con visera que tenía hartos cascabeles [...]”, nos remite nuevamente a aquellos músicos tocadores de bombo berlineses de la década de 1920. Varios son los registros de Römer y otros fotógrafos, en que estos personajes lucen una versión muy particular de gorro con campanillas. Es el caso del organillero-chinchinero de la Figura 21 ya revisada y también de los músicos retratados en las Figuras 23 y 24.

Figura 23 – Dos organillero-chinchineros berlineses con sus organillos y sus bombos a la espalda



Foto: Willy Römer, 1926.³⁸

³⁷ El *hombre orquesta* fue un personaje más bien esporádico, de baja significación en el imaginario urbano, cuya presencia no alcanzó la relevancia de otros personajes como minutereros o fotógrafos de plaza, afiladores, turroneiros, algodónero, confitero y tantos otros que aún perviven en la memoria de las generaciones más antiguas.

³⁸ Fotografía recogida de <http://www.studiolum.com/wang/berlin/leierkasten/1/19.jpg> [consultado 23/09/2019].

Figura 24 – Organillero acompañado de un chinchinero con caja y *pickelhaube*



Fuente: Foto anónima, Década de 1920.³⁹

En las imágenes que acabamos de revisar se repiten dos componentes presentes en el atuendo de los *bombistas* o chinchineros berlineses que acompañan o tocan organillo. El primero, el tambor o caja redoblante propio de las bandas de guerra de tradición prusiana que, según se observa, se portaban en dos modalidades: o sujetos a la cintura, o bien, sujetos al manubrio del carruaje del organillo, tal como lo muestran las Figuras 21 y 23. En esta última se repite el caso de organilleros percusionistas que tocan simultáneamente organillo y bombo compuesto, solo que por una cuestión de ángulo del enfoque, los bombos quedan ocultos tras los troncos de los respectivos organilleros y solo se aprecian las correas sobre los hombros y los platillos que asoman detrás de las nuca de los músicos. De modo que el uso de organillo y bombo a cargo de un solo músico fue un hecho recurrente.

El segundo resulta ser un elemento aún más sorprendente: un casco prusiano con un árbol de campanillas, sobre el que referiré algunas interferencias. Tanto las Figuras 21, como las 23 y 24 muestran a músicos tocadores de bombo portando en sus cabezas esos *cascos grandes con visera y hartos cascabeles*, de los que hablaba Lizana. Se trata de un yelmo muy propio de la cultura militar prusiana: nos referimos al *pickelhaube*, casco que el ejército alemán usó hasta 1916, tras su

³⁹ Fotografía recogida de <https://n9.cl/mqh8> [consultado 23/09/2019].

reemplazo por el *stahlhelm*. Este casco, que fuera diseñado en 1842 por Federico Guillermo IV de Prusia y popularizado por el Kaiser Otto von Bismarck en diversos retratos suyos, fue emblema del ejército prusiano el que, a su vez, operó a nivel simbólico como elemento cohesionador del Imperio Alemán y su pueblo. En la interpretación que los chinchineros alemanes hacen de este morrión, instalan en su pináculo un segundo elemento de la música marcial prusiana y que también podría tomarse por símbolo patrio de la época: me refiero al chinesco o *schellenbaum* (árbol de campanas) miniaturizado, correspondiente a un campanil originario de las bandas otomanas y que a fines del siglo XVIII comenzó a ser adoptado por bandas militares prusianas.⁴⁰ Es altamente probable que este tipo de casco, convertido en instrumento musical en el contexto de la música de organillo en Berlín, haya sido el que usaba el ya referido *Viejito* España. Es razonable considerar esta opción pues el organillo comenzó a llegar al país cuando la influencia alemana iniciaba su apogeo en distintos ámbitos de la cultura oficial en Chile.⁴¹ Si bien no hay testimonios orales sobre aires marciales en las rutinas de los organilleros chilenos, aún permanece como testigo del gusto por este tipo de música la marcha *Alte Kameraden*, registrada en el cilindro original de un centenario organillo harmonipan de procedencia alemana, en propiedad de un organillero de Valparaíso.⁴² La llegada del organillo al país hay que concebirla no solo como la de un instrumento musical más, sino también como una mercancía que reflejaba de un tipo de relación e influencia culturales. En este contexto, hacia inicios del siglo XX la música militar era también en Chile una expresión largamente apreciada por el público ciudadano que frecuentaba plazas y paseos públicos. (IZQUIERDO, 2008)

⁴⁰ Ambos emblemas hacen alusión a un periodo en que las marchas gozaban de gran aceptación entre el público germano y eran, en consecuencia, parte del repertorio de los organillos de aquel entonces. De ahí la presencia del tambor de guerra, el bombo, los platillos y la popularidad de este personaje en las calles berlinesas.

⁴¹ Movido por el propósito de promover la modernización de la sociedad, un importante sector de la *intelligentsia* chilena de fines del siglo XIX y siglo siguiente, se abren a la influencia alemana en aspectos tan disímiles como la industria, el transporte ferroviario, la medicina, farmacopea, educación pública y, ciertamente, la doctrina militar, junto a otros tantos ámbitos.

⁴² Pedro Castillo, patriarca de una familia de organilleros en la ciudad de Valparaíso, posee un organillo Adolf Holl und Sohne que tiene en uno de los track de su cilindro original la popular marcha alemana *Alte Kameraden*, que en 1889 compusiera Carl Taike.

La próxima fotografía (Figura 25) nos lleva nuevamente a la convulsionada y cosmopolita ciudad de Berlín de la década de 1920. Esta vez lo primero que resalta es el nutrido y variado público espectador que rodea a los músicos y su mono, que pareciera ser el centro de las miradas. A juzgar por los cuidadosos y pulcros atuendos que visten todos los retratados – incluidos músicos –, la fotografía parece haber sido realizada en un día u ocasión especial. Sobre este punto podemos observar un público que viste siguiendo la moda: la muchacha del centro lleva un jumper estilo *flapper dress* y, al igual que el resto de las mujeres, un sombrero cloche, prenda emblemática de los *años locos*. Mientras que los hombres van de camisa, corbata y sombrero de paño. Siguiendo el análisis del vestuario, podemos apreciar que el dúo de músicos expresa en su vestimenta una relación laboral bastante asentada, al portar vestuario uniforme a modo de ropa de trabajo que está compuesto por un pantalón oscuro, chaqueta aterciopelada oscura de bolsillos tapados y abotonados, un conjunto que remata estilosamente en el sombrero Homburg que ambos llevan, expresando un deliberado propósito de presentarse ante el público como una entidad bien definida. También el dúo tiene incorporado un mono en su rutina laboral, el infaltable recurso del animal exótico adiestrado, que siempre cautivó la audiencia infantil y contribuyó a mejorar la rentabilidad de las jornadas. En lo organológico, se distingue que la maceta del percusionista va dispuesta en el antebrazo derecho mediante una fijación, lo que le permite dejar ambas manos libres para redoblar en un tambor que porta en su cintura. El chinchinero lleva a la espalda el mismo instrumento compuesto que nos convoca en este estudio, integrado por bombo como base, címbalo de mecanismo y triángulo, estos dos últimos accionados por un tirapié. Adicionalmente, este músico lleva un tambor o caja con un decorado en zigzag usado hasta la Primera Guerra Mundial por las bandas militares alemanas.

Figura 25 – *Hombre orquesta y organillero berlineses trabajando con mono. Se observa que el organillo es un harmonipan fabricado en el taller berlinés de Bacigalupo & Sohne*



Fuente: foto de Willy Römer, 1925.⁴³

Pero en esta imagen hay otro importante detalle a considerar: el organillo es un harmonipan con diecinueve flautas en la fachada, corresponde a uno de los modelos más usados en nuestro país junto con el harmonipan de 16 flautas. Este instrumento es una manufactura de la fábrica Bacigalupo und Sohne, sucesora de la empresa que fundara Giovanni Battista Bacigalupo. Este es otro asunto que queremos destacar: la presencia mayoritaria de los organillos Bacigalupo en las escenas urbanas retratadas por Römer. Todos los organillos registrados entre la Figura 14 y la Figura 22 son piezas de este fabricante, con la sola excepción del organillo que aparece en las Figuras 17 y 18, que corresponde a una manufactura de la casa Adolf Holl. Sin embargo, esta excepción confirma la relación que estas firmas tuvieron en Chile, ya que ambas – Bacigalupo y Holl – fueron las marcas que dominaron la actividad en el austral país. Los organillos del tipo harmonipan de ambas factorías poseían teclados correspondientes, tanto para los formatos de dieciséis y diecinueve flautas en fachada. Esta característica técnica permitía el intercambio expedito de cilindros entre organillos de ambas firmas; esto aún es observable en Chile. Este detalle aparentemente insignificante, indica algunas

⁴³ Fotografía recogida de <http://riowang.blogspot.com/2013/09/praise-of-craft.html> [consultado 30/09/2019].

implicancias de interés, la primera de ellas, que ambas empresas estaban coordinadas en sus estrategias comerciales. También es muy probable que ambos talleres trabajasen bajo la misma licencia, predominando el criterio constructivo y diseño de Bacigalupo. Pero el hecho de encontrar preminentemente estas dos marcas en los registros fotográficos de las calles berlinesas, es indicativo que ambos operaban desde la estrategia de arrendamiento de organillos a gañanes y veteranos desempleados.

Un aspecto que queda en suspenso es la presencia del tambor redoblante. El uso de este instrumento, que aparece en varias fotografías berlinesas, fue, según las imágenes revisadas, un recurso bastante recurrente entre los percusionistas que acompañaban organillos en esa ciudad. Su presencia refuerza la idea de emulación de los autómatas ya referidos, pues completa la batería de membranófonos que poseían dichos instrumentos neumáticos. De modo que este tambor debió enriquecer la emisión de músicaailable – tal como muestra la Figura 21 – y así también, los aires marciales. Esta usanza, que no se observa entre organilleros de otras latitudes, probablemente haya sido incorporada en medio de un ambiente social cruzado por las circunstancias bélicas. En todo caso, este tambor se sitúa fuera de la unidad organológica del bombo compuesto y es, por tanto, un recurso opcional. De hecho, existen registros fotográficos más antiguos y en otros contextos, donde el tambor no está presente, pero sí se observa ya constituido el formato organillo/bombo compuesto. Así lo acredita la imagen de la Figura 26, donde comparece esta modalidad tan común en Chile: un organillero portando un instrumento de igual formato a los fabricados por Bacigalupo y Adolf Holl, al que lo acompaña un percusionista que lleva a la espalda un bombo compuesto, igual al que luce en la Figura 9 el *hombre orquesta* siciliano de Monreale que toca *zampogna*. Destaca otro elemento familiar para el público chileno: la jaula sobre el organillo que evidencia la costumbre latina de trabajar con loros adiestrados, elemento de trabajo que los sicilianos también portan.

Figura 26 – Organillero y chinchinero italianos en la ciudad de Tampere. Finlandia



Fuente: William Lomax, 1902.⁴⁴

Organillo, bombo y monos ¿Un modelo operativo?

El hecho que las Figuras 25 y 26 nos parezcan retratar una escena local no es un algo fortuito, sino la evidencia de un formato de ensamble que se asentó en el tiempo como un modelo operativo que decantó de las modalidades de servicios musicales que las propias fábricas de organillos definieron como parte del camino que esta empresa siguió para alcanzar al éxito. Cuando me refiero a modelo operativo hago alusión al grado de estandarización de los procesos que estas firmas debieron integrar como negocio, para que la fabricación de organillos resultase una empresa exitosa. Y ciertamente que este modelo operativo se desarrolló en Europa. Pero ¿qué podríamos entender como parte de un modelo operativo en esta industria de la música envasada? Lo primero son los propios organillos, que llegan a poseer tubos con una especificidad sonora que los diferencia notablemente de los tubos de órganos de iglesia, por poseer bocas con una mayor apertura de labios, característica que demanda más presión de aire. De lo anterior resulta

⁴⁴ Fotografía recogida de <https://smezinka.livejournal.com/140583.html> [consultado 8/06/2020].

un sonido más potente y mejor adaptado para el trabajo en ambientes bulliciosos, como eran por entonces las calles y barrios populares de la ciudad de Berlín. Otra parte de este modelo operativo sería la fabricación de órganos no solo para la venta, sino también para el arriendo y el trabajo local, lo que genera demanda de servicios musicales y define públicos requirentes de dichos servicios. Y por último, este modelo operativo deviene en *modus operandi* del trabajo en las calles, luego del ensayo de diversas alternativas y el impulso y desarrollo de las más rentables, asunto que ya hemos esbozado del que ampliaremos algunos antecedentes.

Luego de algunos años de dedicarse al servicio de reparaciones, Giovanni Battista Bacigalupo inicia en 1879 su taller de fabricación de organillos, siguiendo la senda de Kummer y Frati. Pero tras el cierre de las actividades comerciales de Chiaro Frati en 1890, Bacigalupo reorganiza su empresa organera fundando dos años más tarde la compañía Cocchi, Battista y Graffigna. Este último socio planea y organiza el modelo de trabajo de arriendo de organillos, un negocio que con el tiempo escalaría a niveles impensados. Es así que comienzos del siglo XX ya es medio centenar de personas las que laboraban en dicho taller bajo las órdenes de Bacigalupo. Hacia 1925 la capital de Alemania tenía algo más de 4 millones de habitantes. De esa población ochocientas personas eran organilleros. A ellos se les debe sumar los percusionistas que tocaban bombo y las demás personas que desarrollaban otras expresiones de juglaría asociadas a la música de organillo. Para graficar la magnitud de esta empresa podemos establecer una comparación con Santiago de Chile, ciudad que en la actualidad tiene el doble de habitantes de los que hace un siglo tenía Berlín, solo que hoy posee un total de setenta y ocho cultores entre organilleros y chinchineros. Hecha la relación, la proporción resultante es de 1 organillero por cada 117.500 habitantes en Santiago, mientras que en Berlín la relación era de 1 organillero por cada 5.000 habitantes. Esta proporción expone la realidad demográfica del oficio e ilustra con nitidez la exitosa gestión que implicó el modelo de negocio implementado. De lo anterior se desprende que la empresa Bacigalupo, junto con el organillo, exportó a Chile un sistema rentable para su explotación basado en el alquiler de instrumentos. Los empresarios chilenos, en su calidad de debutantes, solo debían replicar esa probada parte del modelo operativo de la casa Bacigalupo, cual era el arriendo de organillos a trabajadores ocasionales.

Al advertir que en Berlín se habría desarrollado un modelo operativo, quiero apuntar a que se estimuló y reforzó la alianza entre oficios con un sentido laboral y productivo, lo que no es sinónimo de que la relación entre organillero y chinchinero haya sido una invención alemana. Ya hemos visto que estas asociaciones instrumentales son históricas y responden como patrón a una inveterada costumbre. Esta modalidad de trabajo la podemos hallar en organilleros alemanes y también en organilleros italianos. Es lo que nos presentan las Figuras 25 y 26, donde sorprendentemente encontramos retratadas adicionalmente una segunda correspondencia: el trabajo con animales adiestrados observados en el oficio en Chile. De hecho, identificamos en ellas elementos que, por más de cien años, han definido el *modus operandi* del oficio en Chile. Los elementos organológicos, la vestimenta – donde está presente el sombrero y no el casco de campanillas –, los dos personajes – organillero y chinchinero –, con el mono encaramado correspondiente a las primeras décadas de desempeño, o bien, la jaula del perico sobre la tabla del organillo que posteriormente reemplazará al mono. Todo ello nos remite a las escenas de organilleros y chinchineros en las calles capitalinas de Chile por la década de 1930 o del presente, según sea el caso. Lo que realmente relatan estas fotos es que el modelo de operativo en que se asocia organillo/bombo/animal adiestrado, estaba ya establecido en Europa al tiempo que los organillos comenzaban a llegar a Chile. Dicho de otro modo, una muy buena manera de rentabilizar el trabajo musical en las calles, comprometía la conformación de esta pequeña compañía callejera. De manera que nada de esto es algo que haya surgido en nuestro país de manera accidental o espontánea. La modalidad de trabajo que observamos en el oficio chileno fue inicialmente una extensión de una práctica extranjera que fue importada junto con el organillo, pues con ello se repetía una fórmula ya probada en el país de origen y otros contextos europeos.

Para reforzar esta tesis revisaremos una vez más los testimonios de Lizana, remembranzas que tanta claridad han aportado al cruzarlas con los datos obtenidos del análisis de la iconografía de antiguos organilleros y chinchineros. Debemos poner en perspectiva el hecho que Lizana construye la memoria del oficio desde mucho antes de ser un cultor. Crecido como un niño sin la tutela de sus padres, Lizana pudo, desde muy tierna edad, desplazarse libremente por su barrio, considerado uno de los cuarteles de organilleros del Santiago de la década de 1920. De modo que las atestaciones de Lizana no son evidencia de hechos

circunstanciales, sino que constituyen un relato estructural de su vida cotidiana. Su exclusiva posición inicial y luego su rol como cultor, lo hacen un testigo sin par de la historia del arte del chinchinero y su devenir. Testigo lúcido del oficio desde mediados de la década de 1930, Lizana esboza en sus relatos otras evidencias de alto interés:

Yo vivía en (calle) Berta Fernández y ahí en la esquina había un negocito donde llegaban todos los organilleros, la mayoría. En (calle) Eduardo Matte estaba la casa donde sacaban los organillos (la casa donde los arrendaban). Se llamaba Ferreira el dueño y la señora Margarita era la mamá de él. Tenían organillos y bombos (para el arriendo). Tenían monitos también. (CÁRDENAS, 2017, p. 31)

Este singular pasaje, que pasa casi inadvertido entre otros tantos relatos recogidos por Cárdenas, atestigua que, efectivamente, propietarios de organillos como Ferreira, arrendaban los *pianos*⁴⁵ con bombos incluidos. Además, el propio Ferreira también arrendaba monos adiestrados para el trabajo callejero. Pero Ferreira no era el único que los alquilaba. Así también operaba Ramón Opazo, otro empresario santiaguino que arrendaba organillos y monos entre las décadas de 1920 y 1940. (AMANTE..., 1938) Esto nos remite directamente a la figura 25 y destierra la idea de que no existe documentación que atestigüe la existencia de monos en el desempeño del organillero chileno. Todos estos antecedentes demuestran que en Chile imperaba una modalidad de trabajo que solo reproducía lo que ya se venía practicando en Europa. Por lo que la llegada del organillo a Chile tuvo más relación con la internación de un negocio basado en la oferta de servicio de música ambulante, más que con la importación de un aparato o instrumento musical. Y como proyección de un negocio ya funcionando en otras latitudes, la llegada del organillo a Chile habría sido una gestión empresarial que debió contar con un grado no despreciable de organización.

Desde fines del siglo XIX ya existiría en el país un agente comercial que habría representado a estas firmas. En la entrevista que le hiciera José Donoso en 1962, don Enrique Venegas afirma que la aparición del organillo en Chile se

⁴⁵ Es común que los organilleros chilenos se refieran al organillo como piano. La alusión se origina en que, por su tecnología, todos estos instrumentos poseen un teclado mecánico interno, accionado por el cilindro que no es otra cosa que una partitura tridimensional.

remonta al año 1895. (DONOSO, 1962) Este hecho, que habría acontecido con la llegada del alemán José Strup a Chile, ocurre en el contexto de la reorganización y expansión de la empresa de Giovanni Battista Bacigalupo. En 1890 Frati, el segundo fabricante berlinés de organillos, se retira del negocio dejando expedito el mercado de la música callejera. Dos años después Bacigalupo reorganiza su empresa en sociedad con Graffigna y Cocchi y tres años más tarde sus organillos de barril comienzan a llegar a Chile con Strup. Si bien los organilleros antiguos señalaban a Strup como el primer organillero de Chile, también hay indicios de que éste habría sido el encargado de promover el uso y formalizar las primeras importaciones de organillos al país. Por otra parte ¿por qué motivo Donoso habría entrevistado a don Enrique Venegas? Y ¿por qué Venegas habría sido tan preciso en mencionar a Strup como el primer organillero? El Sr. Venegas era el antiguo maestro que reparaba organillos en Santiago de Chile y, según lo expresado por Manuel Lizana – hijo de don Héctor – don Enrique habría sido la persona que Strup capacitó en el país para ofrecer servicio técnico de mantenimiento a estos instrumentos mecánicos. Con todos estos indicios no es de extrañar que Strup haya introducido el instrumento y también la modalidad de trabajo mediante alquiler de instrumentos y aquel formato de espectáculo callejero que en Berlín aseguraba una buena rentabilidad a la empresa de la emisión de música de organillo en la vía pública.

Ciertamente, esta línea interpretativa que instala la idea de la gestión empresarial como el origen y causa del apareamiento del chinchinero en Chile, eclipsa de modo franco el discurso romántico que reivindicar en la inventiva de un mítico *Volker* criollo – en este caso el pueblo chileno – la autoría del chinchinero. No obstante, esa inventiva existe realmente, aunque no en la génesis, sino en la evolución que el oficio experimentó, tanto en el uso del bombo como en muchos otros aspectos. La relevancia *identitaria* del oficio en Chile radica en la especificidad distintiva que la comparsa organillero/chinchinero alcanzará a lo largo del siglo XX y que desbordará el estilo que hasta fines de la década de 1930 aún se observaba en los chinchineros chilenos, que al igual que los alemanes, tocaban sus bombos en postura estática al lado derecho del organillo. (RUIZ, 2001, p. 66-68) Pero ya a partir de la década de 1940 y con la aparición en escena del apenas adolescente Héctor Lizana, el chinchinero dejará de ser una extensión de la práctica europea, para comenzar a escribir su propia historia, cambios radicales tanto en el desarrollo

de un lenguaje rítmico más complejo y expresivo, como en los desplazamientos espaciales que implicaron desarrollo de pasos y coreografías. De los tímidos movimientos corporales que hacia fines de la década de 1930 se observaban en algunos chinchineros que antecedieron a don Héctor, (CÁRDENAS, 2017, p. 51-53) se pasará a un proceso de deriva que llevará al chinchinero chileno a diferenciarse radicalmente del alemán, desarrollando una versión inédita que primeramente consolidará un particular estilo de danza solista sobre géneros bailables de proveniencia mayoritariamente americana, con evidentes rasgos de destreza acrobática, donde predomina la impronta personal de cada bailarín; más tarde se progresará hacia propuestas coreográficas de una y dos parejas e, incluso, diseños colectivos que incluyen un número mayor de chinchineros. Y es muy probable que sean estos rasgos, los que más promuevan en el público discursos de identidad, en los cuales se busca resaltar al chinchinero como personaje originario de Chile.

Pero si alguna duda quedase aún sobre la proveniencia alemana de este dúo, viene entonces al caso relatar un hecho reciente: en mayo de 2004 Manuel Lara y Manuel Lizana, con organillo y chinchín respectivamente, realizaron un viaje al sur del estado de Badem-Wurtemberg, Alemania, con la finalidad de conocer una de las cunas del organillo en Alemania: la medieval ciudad de Waldkirch donde tiene su domicilio la fábrica de órganos y organillos Jäger und Brommer Waldkircher Orguelbau. La sorpresa que se llevaron los organeros alemanes, conocedores de su historia, fue mayúscula, pues comprobaron que en el austral Chile aún pervivía una forma de trabajo que en Alemania había desaparecido tras la Segunda Guerra Mundial. Años más tarde, Wolfgang Brommer,⁴⁶ uno de los empresarios organeros declaró en un documental de viaje, que “de esta forma, (los alemanes) llenamos un gran vacío en nuestra sabiduría”, afirmación que hace referencia a la importancia del organillero chileno en la continuidad de una práctica ya desaparecida en Alemania y la completitud que este fortuito hallazgo representaba para la historia del oficio en Alemania. Del mismo modo, cuando Brommer se refiere a “nuestra sabiduría” alude sin duda a un saber popular, cual es la indisoluble ligazón de organillero y chinchinero como una unidad de trabajo, tal como

⁴⁶ Wolfgang Brommer es un organero y empresario alemán, dueño de una fábrica de órganos y organillos (Jäger und Brommer Waldkircher Orguelbau) y especialista en la historia de la fabricación de organillos en Alemania.

lo era el bullicioso Berlín de comienzos del siglo XX. Por su parte, Evelyn Flögel,⁴⁷ directora del Elztalmuseum – un museo del burgo de Waldkirch temáticamente orientado al organillo – expresa en una entrevista: “Creo que podemos encontrar allá (en Chile) una tradición que aquí (en Alemania) simplemente se perdió”, aludiendo a la tradición del organillero/chinchinero chileno. De modo tal que, pero por sobre las especificidades que definen una identidad y pertenencia, los chinchineros chileno y el alemán son ramajes de una misma fronda.

Conclusiones

El material fotográfico no es en sí un asunto de relevancia para el desarrollo de los aspectos económicos del oficio; las fotografías familiares o de viaje, por ejemplo, nunca tuvieron ningún tipo de incidencia en el resultado en las recaudaciones alcanzadas en las jornadas laborales. En un oficio que a lo largo de su historia estuvo socialmente marginalizado e, incluso, perseguido, las fotografías podrían parecer algo insustancial, frente a la complejidad y precariedad extrema que significa subsistir mediante una actividad que, originalmente, fue ideada para un servicio que ya ha sido superado ampliamente por los avances de la tecnología del sonido y las nuevas formas de sociabilidad en torno a la música.

No obstante, la noción del oficio también se ha desarrollado sobre nuevos tópicos, una vez que el desempeño comenzó a ser apreciado y valorado como práctica distintiva y, a la postre, como patrimonio cultural inmaterial del país. En 2013 el oficio organillero/chinchinero recibió de parte del Estado del Chile el reconocimiento de Tesoro Humano Vivo, lo que solo pudo ocurrir luego de un largo proceso de relaciones diacrónicas, que apuntaron al establecimiento de un relato histórico. Solo que estos relatos son, de suyo, algo complejos de argumentar con coherencia y veracidad cuando no hay documentación escrita a la cual recurrir. Por lo mismo es que las fotografías, su conservación, observación y análisis son una base documentaria invaluable para sostener un proceso epistemológico, que

⁴⁷ Evelyn Flögele, directora del Elztalmuseum (Museo de Waldkirch, Freiburg, temáticamente orientado al organillo), en el triler del documental *Tres Chinchineros*. Consultado en <https://youtu.be/pCI9NmLTdY?t=104> [revisado 23-05-2020].

no solo es un ejercicio disciplinario, sino de cualquier comunidad humana que busca su reivindicación.

Al interior del oficio y en paralelo al proceso económico-productivo de subsistencia que cada familia organillera lleva cotidianamente a cabo, se fueron instalando en las últimas dos décadas procesos de autoobservación en torno al devenir del propio quehacer. En efecto, toda vez que la única forma de comenzar un trabajo patrimonial fue recurrir al testimonio del pasado, de alguna manera las fotos comenzaron a dar forma a la propia memoria del gremio, mediante la identificación y relato de hechos y anécdotas asociados. En este nuevo contexto los materiales fotográficos comenzaron a jugar un rol determinante, al momento de dar soporte a una red de comunicaciones con sentido propio y específico, que en su operar ha rebasado los límites a la memoria familiar, para finalmente trascender en el afianzamiento de una memoria colectiva. Con el paso de los años las fotos – principalmente las antiguas – se han transformado en un recurso para articular ideas de valoración y continuidad de hechos y sucesos, un proceso que se ha sostenido sobre la base de la comparación y la remembranza de los estilos de trabajo y personajes que, si bien antes fueron anónimos, hoy tienen ya un lugar y momento en el devenir de este oficio en Chile. Con ello, se ha elevado el nivel de distinción y precisión de los hechos identificados, estableciendo con el tiempo un grado de observación más aguda y precisa para, finalmente, decodificar y reordenar los mapas de la cognición colectiva sobre un oficio que en el país ya cuenta con más de un siglo de existencia.

Desde un punto de vista metodológico, un ámbito de estudio como el presentado, demanda desarrollar habilidades para relacionar los testimonios del pasado – que por omisión en muchos casos no pasan de ser relatos con sentido de valor en la esfera familiar – con testimonios gráficos que puedan ser leídos, analizados y apreciados con el nivel de discriminación crítica que mencionaba anteriormente. En la documentación gráfica está suscrita la información que a simple vista puede parecer datos fragmentados e incoherentes o, simplemente, permanecer invisible para la *lectura* que debe llevarse a cabo en el proceso de investigación. La incógnita que se ha mantenido sobre el origen del oficio de chinchinero en Chile, se ha debido en buena parte, a un tipo de ceguera. Me refiero a aquella que se obstina en buscar y escarbar donde no hay y, que contrariamente, desatiende áreas en semi penumbra, pero donde es posible hacer hallazgos. Por

cierto, se trata de una ceguera activa que puede llegar a distorsionar la apreciación sobre cualquier proceso. Es la idea preconcebida, el juicio anticipatorio, operando como condicionante de la explicación; en nuestro caso, la idea de buscar vestigios de un personaje en metamorfosis, sin aceptar que los sucesos hayan transitado por las márgenes de la idea ya urdida. Esta ha sido la distorsión de insistir en querer ver al organillero y al chinchinero como dos oficios que, llegando por separado, se habrían unido en Chile en un proceso asociativo espontáneo, único y, de algún modo, fortuito, cual si los procesos sociales ocurriesen por la casualidad. Curiosamente, Pickett planteaba ya de modo muy general lo mismo que he querido demostrar aquí, pero como un supuesto sin mayores antecedentes. Cárdenas, por su parte, tras un esmerado y sensible trabajo de indagación y acompañamiento que sea quizá, la piedra filosofal del oficio de chinchinero en Chile, siguió de largo buscando al hombre orquesta transformado en chinchinero en la plaza de Cauquenes u otras intermediaciones.

Las fotografías revisadas están desde hace mucho disponibles en internet. Las que yo empleé casi no tienen información esclarecedora. Pero en ellas se retratan personas e instrumentos y eso ya es información más que suficiente para conformar un *corpus* de imágenes que, para el caso, resultan ser como las piedras sobre las que hay que saltar para cruzar el arroyo. Porque estos no son relatos lineales, sino atisbos por donde llegar a la otra orilla, deconstruyendo los hechos concretos descritos en las instantáneas para ser redescubiertos y reinterpretados, al menos parcialmente, gracias a esa apertura de la observación de estructuras a las que me refería anteriormente.

Y en esto no hay gran derroche de recursos sino, más bien, la disposición para aceptar la orientación que pueda brindar una intuición, que es lo que ha hecho el clan Lizana en 2017, cuando terminado el XI Orgelfest en Waldkirch, viajó hasta Berlín con el objetivo central de participar en otra feria de organilleros y visitar en Schönhauser Alles, el lugar donde estuvieron las instalaciones de los Bacigalupo y Holl. En ese periplo los Lizana encontraron algunas *gigantografías* que reproducían centenarias fotos de antiguos dúos de organillero/chinchineros en Berlín, las que, a su vez, fotografiaron para traerlas, examinarlas e interpretarlas en la trayectoria del desarrollo del oficio en Chile. Y esto, hecho con pocos recursos y mucha sapiencia, es epistemología pura surgida del legítimo interés, la observación, la descripción, análisis relacional y conclusiones. De modo que este

trabajo es, como muchas tareas e investigaciones realizadas anteriormente, la sistematización de un permanente diálogo entre disciplinas cooperantes.

Al margen de las limitaciones anotadas, las conclusiones sobre el análisis iconográfico aquí desarrollado, son también asunto de alta significación para los intereses del oficio de organillero/chinchinero en Chile, principalmente, por las aportaciones que ellas pueden representar en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial, asunto que moviliza muchas voluntades en el país. Especialmente, en la definición de quiénes son finalmente los depositarios y legatarios de dicho patrimonio, un tema de derecho colectivo y consuetudinario que no deja de ser controversial. Es precisamente esa identificación y adhesión con un proceso definido y acotado lo que puede dilucidar la a veces candente situación de pertenencia respecto de este patrimonio.

El uso del organillo acompañado de bombo en las calles de Chile no es una coincidencia ni ocurrió de modo fortuito. Esto habría correspondido a un propósito comercial que incluía la forma de darle uso social a la música del organillo y una modalidad de hacer del instrumento un negocio rentable y expandible. Con la presencia del organillo en Chile se replicaba en esta parte del mundo un modelo operativo de una industria que estaba ya bien montada y probada en Berlín. No obstante, con todo lo dicho, no he querido negar la impronta que el oficio ha alcanzado en Chile. Los propios alemanes lo han hecho notar una y otra vez, señalando el particular curso que la historia de este dúo tomó en Chile.

Finalmente, teniendo en consideración este devenir histórico del oficio – el que ya he expuesto en estudios que realicé en el pasado y que están en la presente reseña bibliográfica –, se puede observar que el oficio del chinchinero chileno comienza a superar la inicial correspondencia que mantuvo con el chinchinero alemán, en el preciso momento que comienza a decaer el negocio en su modalidad de alquilar organillos. Desplazado por el disco y el radioreceptor, el servicio de músicaailable a domicilio pierde relevancia y clientela. El decaimiento gatillará, entonces, un cambio de paradigma en el que comienzan a desaparecer el antiguo empresario y el organillero ocasional, para dar paso a un sujeto más autónomo y mejor dispuesto a generar respuestas de adaptación frente al descalabro de la obsolescencia. En este contexto aparece la inventiva que rompe con el antiguo arquetipo de chinchinero y que hace irrumpir la danza acrobática como nueva impronta de una vieja alianza. Este es el punto sobre el cual organilleros/

chinchineros debaten y reclaman hoy la pertenencia de un patrimonio que no es nominal, sino muy por el contrario, se sustenta en una praxis asumida desde lo laboral y que dice relación con modo de ejercer el oficio que ha estructurado esa historia única y específica. Por este motivo, en el escenario presentado todo organillero se reconoce en la disposición que le asiste para acompañar la danza de un chinchinero. De igual modo, los chinchineros que son parte de este patrimonio se reconocen en esta misma afinidad, excluyéndose todos quienes prescinden de esta histórica y vigente relación.

Referencias

AMANTE de la ópera trajo los organillos a Santiago: reparten cuecas y la suerte. *Revista Ercilla*, Santiago, p. 11-12, sept. 1938.

ARNOLD CATHALIFAUD, M. Fundamentos de la observación de segundo orden. *In: CANALES CERÓN, Manuel. Metodologías de investigación social: introducción a los oficios.* Santiago: Lom Ediciones, 2006. p. 321-348. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122284>. Acceso en: 8 jul. 2020.

CÁRDENAS, G. *El Patitas de Oro: la historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile.* Santiago: Auto edición, 2017.

DONOSO, J. Música condenada a morir. *Ercilla*, Santiago, n. 1436, p. 4-5, nov. 1962.

IZQUIERDO, J. M. *Cuando el río suena...* Una historia de la música en Valdivia (1840-1970). Valdivia: Fondo Conarte de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia, 2008.

LAFONTAINE, J. E. *Los organilleros y los bombistas: así trabajo yo.* Santiago: Quimantú, 1971. (Colección Nosotros los Chilenos, 5).

LEIVA, E. *Organilleros y chinchineros: catastro y recuento de su presencia en la cultura urbana.* Santiago: Departamento de Cultura, 1997. Mimeografiado.

LIZANA QUEZADA, M. *Restauración de 4 organillos chilenos.* Santiago: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1997.

MATURANA, H. *La realidad: ¿Objetiva o construida?* Barcelona: Editorial Anthropos; México, DF: Universidad Iberoamericana; Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1995.

MAYHEW, H. *London labour and the London poor*. London: Griffin, Bohn, and Company, 1861. v. 3.

PALMIERO, T. Análisis semiótico del “Chinchinero”. *In: CONFERENCIA ANUAL DE LA AAM: PROCEDIMIENTOS ANALÍTICOS EN MUSICOLOGÍA*, 8., 1998, Buenos Aires. *Anales [...]*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998. p. 63-68.

PALMIERO, T. Sobrevivencia de arquetipos en fenómenos musicales actuales: análisis semiótico del chinchinero. *Revista Chilena de Semiótica*, Santiago, n. 4, p. 39-46, oct. 1999. Disponible en: https://revistachilenasemiotica.cl/_files/200000159-80533814fb/RCHS4_FINAL.pdf. Acceso en: 20 mayo 2020.

PICKETT VON MARTTENS, A. *Aproximación a la configuración actual de la práctica chinchinera en las ciudades de Santiago y Valparaíso: diálogos entre tradición y transformación*. 2018. Tesis (Magíster en Musicología Latinoamericana) – Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2018.

RUIZ ZAMORA, A. Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio: apuntes para la historia social del oficio. *Resonancias*, Santiago, n. 9, p. 55-86, 2001.

RUIZ ZAMORA, A. Drehorgelspieler in Chile: vom familiengewerbe zum populären kultur. *In: MATTER, M.; GROSCHE, N. (ed.). Jahrbuch des Deutschen Volksliedearchivs Freiburg: Lied und Populäre Kultur/song and popular culture*. Berlin: Waxmann, 2008. p. 41-70.

SZATMARI, E. *Was nicht im Baedeker steht*. München: R. Piper & Co, 1927.

VILLAMAR, Z. Organillos alemanes en América Latina: puentes de otra época hasta la actualidad. *Centro Alemán de Información para Latinoamérica*, [s. l.], 2015. Disponible en: <https://alemaniparati.diplo.de/mxdz-es/aktuelles/organillosalemanesenal/1069418>. Acceso en: 2 jul. 2020.

VOLAND, A. Zambombazo de chinchín. *La Pennera*, Santiago, n. 92, p. 30-31, abr. 2018.

Otras fuentes

Diario La Nación, jueves 30 de diciembre de 1937.

Tráiler del documental de Riveros Jiménez, Roberto. *Tres Chinchineros*. Santiago: Disonante Producciones, 2010. (1 min.). Disponible en: <https://goo.gl/uxLZ1H>. Acceso en: 10 dic. 2017.