



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

Aproximación a la configuración actual de la
práctica chinchinera en las ciudades de Santiago y
Valparaíso.

Diálogos entre tradición y transformación.

Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana

Alcor Pickett von Marttens

Profesor guía: Dr. Jacob Rekedal

Santiago, Chile, Marzo 2018

Dedicatoria

Dedicamos este trabajo a la memoria de don Leopoldo Mondaca, organillero de Valparaíso y a don Patricio “Pepa” Toledo, chinchinero de Santiago, ambas figuras míticas que seguirán viviendo en la memoria emocional y sonora de su pueblo.

Gracias por la vida dedicada.

Índice

Presentación de la investigación.....	4
1. Presentación del problema.....	4
2. Antecedente del problema.....	7
3. Justificación y delimitación del problema.....	9
4. Aspectos metodológicos.....	10
5. Objetivos.....	12
6. Hipótesis.....	12
I. Familias Lizana: Nociones de tradición y folclor.....	13
1. Tradición popular y folclor.....	14
2. Familia Lizana.....	27
II. Procesos de institucionalización relacionados a la práctica chinchinera en Chile (1996 – 2015).....	37
1. Propuesta historiográfica.....	37
2. Corporación Cultural de Organilleros de Chile.....	41
3. Escuela Carnavalera Chinchintirapié.....	46
III. Chinchineros en Paseo Ahumada: Memoria, conflicto y performance de una marca sonora.....	53
1. Propuesta etnográfica.....	54
2. Propuesta teórica.....	55
3. Paisaje sonoro y performance.....	60

4. Memoria y conflicto.....	66
IV. Chinchineras: Emerger femenino en una práctica tradicional.....	77
1. Género y practicas musicales tradicionales.....	77
2. Chinchineras.....	83
V. Grabación y mediatización del bombo chinchinero: Eventos mediáticos de lo simbólico y lo sonoro.....	94
1. Chinchineros y tecnologías de reproductibilidad.....	95
2. Días de organillo y Valparaíso de mi amor.....	96
3. Juglares del puerto.....	99
4. Besos y cerezas debajo de un limón verde.....	103
VI. Post folclor y nuevas performance para el bombo chinchinero: Testimonios.....	107
1. Post folclor.....	108
2. Comparsa Juan y Rosa.....	113
3. Familia Bombo Trío.....	120
4. Peteretes Chinchin.....	130
5. Ensamble Tricahue Percusión y Saxófonos.....	138
Conclusiones finales.....	144
Bibliografía.....	147

Presentación de la investigación

1. Presentación del problema

El siguiente trabajo de tesis busca aproximarse a la práctica del *chinchinero* desde sus aconteceres en la actualidad y dar una visión del cómo se desenvuelve una práctica llamada tradicional en un contexto “post moderno”.

La práctica del *chinchinero* ha hecho presencia en calles y plazas del país por más de 100 años y sus orígenes se disipan en un horizonte casi mítico. Algunas teorías entregadas por los cultores nos cuentan de su procedencia desde la figura del “hombre orquesta” (Cardenas, 2017), del “*saltimbanqui*” (Pedro Castillo, entrevista personal), un artista callejero que, con un bombo a cuestras, confeccionado con tirapié para accionar los platillos, se acompañaba a sí mismo mientras tocaba un acordeón o una armónica.

Sin duda, la mayor parte de esta centuria de historias la hemos visto y escuchado como el acompañamiento rítmico de su compañero incansable: el organillo. Frente al origen de la presencia de organillos en el país, los relatos de los cultores es igualmente difuso, aunque es recurrente la figura de Lazaro Kaplan como el iniciador de la actividad en Chile. (Cárdenas, 2017).

Fue en la relación entre el *bombo chinchinero* y el organillo donde se consolidó el desarrollo del bombo del hombre orquesta hacia el instrumento que conocemos hoy.

Entre los hitos más trascendentes se relata la incorporación de varillas, lo que permitió ejecutar con ambas manos, diferenciar el sonido de ambos parches del bombo e incorporar el baile a la performance. Frente a ambos hechos surge la figura de Héctor Lizana, el chinchinero vivo más antiguo, a quien en algunos relatos se le atribuyen estos aportes. A pesar de que en otros relatos se afirma que fue una transición más bien colectiva, su figura representa la consolidación del estilo.

En la relación del bombo chinchinero y el organillo se formó la práctica que hoy es llamada tradicional, una práctica en su origen tripartita, conformada por el oficio de chinchinero, organillero y juguetero. Oficio que nos habla de una práctica que incorporó el comercio de juguetes artesanales, cancioneros, la suerte sacada por loros, entre otros. Este oficio tradicional es fuertemente caracterizado por su asociación de tipo familiar.

Es fundamental destacar que los cultores tradicionales de este oficio centenario han sufrido por generaciones las injusticias de la marginalidad de la sociedad moderna. Los relatos más antiguos nos hablan de explotación por parte de los dueños de los organillos, de pobreza material, alcoholismo, mientras los más actuales narran sobre deserción escolar, trabajo infantil y represión policial.

Es la historia de los chinchineros y organilleros parte de la historia del arte popular urbano del país. Su incesante oficio posee una carga simbólica indudable que nos narra las identidades del pueblo urbano de los últimos cien años, donde se aprecia una identidad de clase marcada, ubicando recurrentemente la figura del “roto chileno” en su génesis.

En sus músicas podemos hacer escucha de las músicas populares de la centuria, en sus ritmos podemos encontrar los ritmos de nuestras antecesoras generaciones, e incluso hoy podemos escuchar en su performance la reinterpretación de esta historia. La transmisión de una herencia que se deja transformar incorporando elementos actuales.

Sin duda, recorrer la historia del oficio es una tarea muy apremiante, lo que nos permite siempre una mejor comprensión de nuestro caso de estudio, pero lo que llamó la atención en nuestra investigación fue el centrarse en las problemáticas que atravesaría la práctica en sus últimas décadas.

La unión que fraguó la práctica del chinchinero junto al organillo comenzó a transformarse y ya a finales de los años 80' la aparición de chinchineros solos (sin organillo) se consolidó, lo que introduce un antecedente fundamental para las problemáticas que aborda nuestra tesis.

Cabe mencionar que en la historia del oficio del organillero hay un tránsito del capital desde los dueños de organillos, quienes arrendaban los instrumentos a los organilleros, a las manos de sus trabajadores (Ruiz, 2001). De esta forma, algunos de ellos consolidarían el oficio de organillero y chinchinero en sus familias, pero por circunstancias múltiples hubo chinchineros que comenzaron a trabajar solos.

Ya en los años 90', principalmente en Paseo Ahumada, se consolidó el oficio de familias netamente chinchineras, lo que cristalizó un nuevo tipo de performance donde el organillo queda relegado. Esto no significa que la performance de

chinchinero-organillero desapareciera, sino que desde ahí obtuvo la distinción de tradicional.

Ya para la primera década del nuevo milenio la práctica del chinchinero se vio permeada por la aparición de agentes que vendrían desde fuera de las familias consolidadas como tradicionales, lo que provocaría un tránsito de la práctica a nuevas performance. Desde ahí se podría detectar el bombo chinchinero en otras esferas de la música, como la música popular mediatizada e incluso en músicas llamadas doctas.

Es así como el eterno dinamismo entre la tradición y la transformación comienza a traer consigo un diálogo entre las partes que puede resultar tanto conflictivo como conciliador. Es a este diálogo al cual nos pretendemos aproximar, ya que creemos que en los relatos de él podremos encontrar una perspectiva que nos permite una mayor comprensión de la práctica en su contexto postmoderno.

2. Antecedentes del problema

Para abordar este diálogo ha sido precisa la recopilación de relatos de gran número de agentes relacionados a la práctica. Desde ellos hemos seleccionado una serie tópicos donde podemos enmarcar la tradición enfrentada a su transformación. Para su análisis detallado hemos dedicado a cada uno de ellos un capítulo de nuestra tesis. Al tratarse de tópicos bastante diferenciados, las metodologías y bibliografías han resultado bastante variadas, por lo tanto, el marco teórico abordado en la tesis se distribuye en cada capítulo, para profundizar las discusiones y comprensiones específicas de cada tópico a tratar.

Como punto de inicio nos aproximaremos a las nociones de tradición y folclor. Seleccionamos este tópico porque engloba la caracterización de la práctica. A través de las ideas de tradición y folclor encontramos notorias características de la práctica, como son sus formas de transmisión o asociatividad, por ejemplo. Por tanto, construimos el capítulo considerando el debate de la idea de tradición y folclor presente tanto en la bibliografía seleccionada como en el relato de una de las familias que más realza su cualidad de tradición: la familia Lizana. Es fundamental en este capítulo la teoría de las culturas híbridas de Néstor García Canclini, el folclorismo de Josep Martí, las teorías de folclor de los nacionales Manuel Danneman y Fidel Sepúlveda, además del debate sobre folclor presentado por Regina Bendix, entre otros.

El segundo capítulo busca aproximarse desde un relato histórico social al proceso de construcción de instituciones relacionadas a la práctica chinchinera. Tratamos en primer lugar de poner énfasis en los elementos que propone Bourdieu para identificar los elementos que configuran una práctica, construyendo un relato desde la memoria de los agentes, poniendo atención en la configuración del *habitus*, el capital y el campo social, para lograr entrever con mayor claridad el fenómeno de la institucionalidad. En este capítulo se hace presente bibliografía relacionada específicamente al caso de estudio, cobrando gran relevancia los trabajos investigativos realizados sobre chinchineros y organilleros de Gabriel Cárdenas y Agustín Ruiz, respectivamente.

El tercer capítulo corresponde a un trabajo más bien etnográfico, un trabajo que busca aproximarse a la memoria, la performance y el conflicto que representa la

presencia de chinchineros en paseo Ahumada. Este capítulo, construido sobre la base de relatos muy variados, busca su fundamentación teórica en las ideas de paisaje sonoro de Murray Shaefer y Emily Thomson, el debate de música y espacios públicos de Jonathan Sterne y Josep Martí y la teoría del ruido de Jacques Attali.

El cuarto capítulo busca aproximarse al emerger femenino y se construye a partir del relato de las chinchineras. En él se busca un diálogo con las autoras consultadas sobre la temática de género y feminismo en la música, Pilar Ramos y Laura Vihuela, junto a las nociones de folclorismo de Josep Martí.

Nuestro quinto capítulo se aproxima al fenómeno de la mediatización y grabación del bombo chinchinero. Los antecedentes de éste se encuentran en los eventos mediáticos de lo simbólico y lo sonoro del caso de estudio. Del extenso registro de estos eventos se les otorgó prioridad a los que se relacionan a las grabaciones publicadas, en formato cinematográfico o formato de audio, tratando de destacar en el análisis el valor simbólico que le otorga su contexto. Para esto el antecedente teórico consultado en relación a música y tecnologías de reproductibilidad, corresponde a Walter Benjamín, George Yudice y Joan Adelle, además de las ideas de folclorismo de Josep Martí.

En el último capítulo nos aproximamos a las nuevas performance del bombo chinchinero. En este capítulo hacemos referencias a las nuevas agrupaciones instrumentales que han hecho del bombo chinchinero su acompañamiento rítmico. Como antecedente bibliográfico nos apoyamos en la visión histórica relacionada al post-folclor de Juan Pablo González.

De esta forma hemos distribuido los antecedentes seleccionados para abordar el problema. Creemos que esta distribución del relato facilitará la profundización del debate en cada una de las tan variadas temáticas y enfoques teóricos.

3. Justificación y delimitación del problema

A grandes rasgos esta tesis se enmarca en una temática organológica, al tratarse de una práctica que se desenvuelve en torno a un instrumento musical de gran relevancia simbólica a nivel nacional. Sin duda, la tesis busca ser una contribución al estudio social de los instrumentos musicales locales.

Más específicamente, la tesis se enmarca en las problemáticas que acontecen en las prácticas musicales tradicionales en su contexto posmoderno. En este marco la tesis busca contribuir a dar luces de fenómenos que acontecen no solo en la práctica chinchinera, sino en también en las prácticas de otros instrumentos musicales locales como las flautas chinas, *lakitas*, guitarrón, entre otros. De esta forma se busca dar un estado del arte desde una prospectiva musicológica que aporte a la contingencia de las prácticas musicales patrimoniales.

Más específicamente, la tesis busca contribuir al estudio de la práctica chinchinera, que a pesar de tener una gran aceptación en otorgarle un carácter patrimonial, los estudios sociales son muy reducidos, y donde la perspectiva musicológica es más escasa aun.

La tesis busca aportar una perspectiva de estudio de las prácticas patrimoniales enfocada en la actualidad, perspectiva que creemos necesaria para dar constancia real

de las problemáticas que acontecen, apelando a una etnomusicología dinámica como lo es el diálogo entre tradición y transformación.

4. Aspectos metodológicos

Como ya anunciábamos en los antecedentes bibliográficos con respecto a la utilización de un marco teórico específico por capítulos, la tesis busca además aportar una perspectiva metodológica múltiple para tratar los estudios relativos al acontecer de las prácticas patrimoniales. Creemos que la eficacia en abordar la temática podría ser mayormente lograda desde distintas técnicas metodológicas, donde la etnografía, la historia social, el análisis de discurso y fuentes audiovisuales son aplicadas hacia la necesidad de cada tópico o capítulo.

De esta forma pretendemos construir un relato completo, donde se haga posible un diálogo transversal efectivo, tanto entre los relatos de los informantes, como entre ellos y las fuentes bibliográficas, como ellas a su vez con en las técnicas metodológicas, buscando así una mejor posición para el tratamiento de cada capítulo temático.

Es así como los capítulos primero, cuarto y sexto busca el análisis de las nociones de tradición y folclor, género y feminismo, y post folclor respectivamente, tanto en el diálogo en los relatos de los agentes como en la bibliografía seleccionada. Por tanto, la metodología está centrada en el análisis de los discursos de los informantes y la teoría, en pos de un análisis hermenéutico cualitativo fundamentado en el diálogo entre la tradición y las transformaciones.

Por otro lado, en el capítulo segundo se optó por una metodología de historia social. Se busca lograr una narración que dé énfasis en cómo los elementos sociales que configuran la práctica logran diferenciarse, en cuanto a *habitus*, capital y campo social, en cada una de las instituciones construidas. Esto permite, desde nuestra perspectiva, una mejor interpretación y comprensión de la historia.

Así, en el capítulo tercero, optamos por una metodología etnográfica. Esto principalmente por tratar de abordar un territorio, un espacio público, un paisaje sonoro, que no podría lograr una mayor efectividad sino en su investigación *in situ*.

Por último, en el capítulo quinto nos centramos en el análisis de fuentes audiovisuales, por lo tanto, la metodología de análisis de datos es la que nos permitiría la mejor construcción del relato. La recopilación de estos datos hace referencia a eventos mediáticos cinematográficos, formato audio, publicidad, televisivos, donde hacemos énfasis en la interpretación simbólica, lo que nos aproximaría hacia un análisis hermenéutico cualitativo de los textos.

5. Objetivos

Objetivo general

Aproximarse a la configuración actual de la práctica chinchinera en Santiago y Valparaíso, desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria.

Objetivos específicos

- Construir un relato que dé muestra analítica del diálogo entre la tradición y sus transformaciones acontecidas en su contexto post moderno.

- Construir un relato multidisciplinario donde se dé énfasis en elementos necesarios para la comprensión específica de cada temática distribuida en los capítulos.
- Analizar específicamente cada relato y texto bibliográfico seleccionado en pos de entregar un completo estado del arte, desde una perspectiva musicológica que aporte a la contingencia de las prácticas musicales patrimoniales.

6. Hipótesis

- La emancipación del bombo chinchinero de su práctica tradicional provocó transformaciones en su configuración, dejando evidencia tanto en los relatos como en las performances de los agentes, visualizando así un dialogo evidente entre la tradición y sus transformaciones, donde se debate principalmente las identidades y el patrimonio.

Capítulo I

Familias Lizana: Nociones de tradición y folclor.

Es bastante común la referencia genérica entre los cultores del bombo chinchinero hacia la distinción de “Familias tradicionales”, a las familias que portan la práctica desde hace tres o cuatro generaciones. Si bien se puede apreciar esta distinción tanto en la performance de agrupaciones de bombos del Paseo Ahumada como en la familias Aravena, Aravena Huenchullai, Cifuentes, Saavedra Toledo,

Toledo Peralta, Sepúlveda, Casanova, entre otras, es unánime la performance con organillo, donde la familia Lizana y la familia Castillo son los principales defensores y exponentes.

Conocer a la familia Lizana fue sin duda conocer a la familia de cultores que presenta un mayor realce de los rasgos tradicionales de la práctica. Su principal emblema es “Don Tito”, Héctor Lizana, el chinchinero más antiguo vivo, a quien frecuentemente se le atribuye la incorporación de la doble varilla y el baile a la performance. Aunque diversas fuentes consideran este fenómeno como una creación paulatina, sin duda don Héctor encarna la herencia más directa hacia el pasado, transformándolo en el mayor conocedor de la historia de la práctica.

En este capítulo, nos centramos en el desglose del concepto genérico que pareciera ser unánime tanto en los cultores como en el imaginario de los receptores, y además en la perspectiva investigativa ante la práctica chinchinera como objeto de estudio, el concepto de tradición popular.

1. Tradición popular y folclor

“Tradición” es un término que hace referencia a una temporalidad que tiene un supuesto punto de origen muchas veces mítico o difuso para la historia, desde donde se desprende la transmisión de un imaginario de autenticidad que dialoga con las transformaciones que requiere el acontecer de la continuidad:

Una de las condiciones que define una cultura tradicional viva es precisamente la idea de continuidad que perciben sus portadores: se canta y

baila, por ejemplo más o menos como lo hacían los antepasados, es decir, siguiendo la línea ininterrumpida de la tradición. (Martí, 1996, p.24)

Por otro lado, la idea de popular proviene de una dicotomía hoy ampliamente criticada entre lo culto y lo popular, donde se presupone una supremacía de lo culto por sobre lo popular, juicio proveniente de la antigua dicotomía ilustrada entre civilización y barbarie, - periodo histórico donde se acuña el término “folclor”- , donde se sustenta la base de un arte por sobre una artesanía, una diferenciación sociocultural entre las élites y el pueblo. Sucede entonces que al acercarse a una práctica musical tradicional y popular se hace ineludible el debate sobre el folclor.

Agustín Ruiz comienza su investigación relacionando la práctica del organillo a “una expresión musical de tradición urbana” (Ruiz, 2001), pero es Juan Pablo González quien hace referencia a la práctica del organillo como una manifestación de folclor urbano: Prácticas musicales populares urbanas que carecen de masividad, pues aglutinan a comunidades locales; de mediatización, pues son las propias comunidades las que auto producen sus eventos musicales, y de modernidad, pues en ellas imperan valores de la tradición. (González, 2001, p.39)

"La idea de folclor al parecer ha sido muy controversial desde siempre." (Fuentes, 2010, p.1), así lo señala Fuentes al destacar su poli-significación tanto del sustantivo de folclor como el adjetivo folclórico, que se asocian el término tanto como objeto de estudio: conjunto de costumbres, músicas, artesanías, entre otros, relativas a una tradición popular; como la disciplina que la estudia.

Desde la dicotomía culto/popular se desprende uno de los juicios que serían fundamentales “históricamente” para reconocer el folclor como una tradición popular. Su modo de transmisión es oral en oposición a la transmisión escrita de la tradición culta. Agrega Martí que "el acto de transmisión en el folclor es espontáneo, el cual no es consiente porque no es racionalizado y que conserva contenidos culturales de forma dinámica" (Martí, 1996, p.49). Fuentes además sintetiza un sistema de criterios propuesto por Nettl, para la identificación del folclor musical:

Basada en varios criterios, que aclara deben ser considerados todos, pues aislados no describen bien el folklore musical: la transmisión oral, que produce variantes y normalmente desconocimiento del original; la no profesionalización de los músicos y la inexistencia de teoría o una base teórica sistematizada; la antigüedad y el estilo arcaico, pero con constante actualización, que implica cambios; asociado a otras actividades, aunque también es usado como entretenimiento; y por último Nettl da especial importancia a la vigencia y la relevancia social, que se ve en su uso y en el alcance de su impacto en la población. (Fuentes, 2010, p.2)

En el mismo texto reflexionado por Fuentes, Nettl hace referencias a un criterio más para considerar, que guarda relación con la reelaboración comunal:

Hemos dado a entender que la música folclórica es obra de individuos, pero que después del acto original de la composición muchas otras personas pueden introducir cambios y así, de hecho, volver a crear una canción. Este proceso llamado reelaboración comunal, es una de las cosas que distingue a las músicas folclóricas de otros tipos de música. (Nettl, 1973, p.15)

A esto hace referencia también Sepúlveda: “Entendemos el folclor como un espacio creado sucesiva y colectivamente en el cual los ejes de selección, combinación e integración de la sociedad a lo largo del tiempo han producido un entramado cultural de densa significación.” (Sepúlveda, 2015, p.107)

Podemos comenzar a dilucidar que el entramado cultural de densa significación que propone Sepúlveda guarda relación con la importancia de la vigencia y la relevancia social que propone Nettl. Esta relación hace referencia a una importante carga simbólica que tendría el folclor, carga que abriría la posibilidad de su uso. Es la idea de uso y abuso de esta carga simbólica la que atrae nuestra atención de análisis.

Martí propone al tradicionalismo como un componente ideológico que presenta “una presentación consciente e intencionada de los contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad de conservarlos o de recuperarlos” (...) “si la tradición implica una continuidad, el tradicionalismo – que de alguna manera alude a algo perdido- significa la voluntad de continuidad.” (Martí, 1996, p.50)

Volviendo a la poli-significación que presenta Fuentes, podemos ya darnos cuenta que la segunda significación, la de ciencia que estudia la tradición popular, ya presenta una utilización de ella. Es así como la historicidad del concepto, que se remonta desde los albores de la modernidad hasta la actualidad, se ha visto envuelta en un profundo debate desde distintas ópticas, donde el romanticismo, el positivismo, y las tendencias posmodernas han hecho sus ecos.

Es fundamental destacar en esta temprana sección que el imaginario teórico europeo frente al término presenta siempre dificultades para su tratamiento latinoamericano, por el hecho fundante de la disciplina folclórica, la idea romántica del advenimiento de la modernidad y el rescate de lo tradicional frente a un paradigma europeo de una modernidad instalada: esto no es del todo aplicable al paradigma latinoamericano donde "las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar." (Canclini, 1990, p.13)

La ideología de tradicionalismo se instala en Latinoamérica desde la concepción de patrimonio cultural, que Canclini define de la siguiente manera:

Conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles - preservar, restaurarlo, difundirlo- son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos. (Canclini, 1990, p.150)

De esta forma se instala desde la elite una instrumentalización de las culturas populares:

El patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos, es decir, el tradicionalismo sustancialista. Fueron esos grupos hegemónicos en América Latina desde las independencias nacionales hasta los años treinta de este siglo, dueños "naturales" de la tierra y la fuerza de trabajo de las otras clases, los que fijaron el alto valor de ciertos bienes culturales: los centros históricos de las grandes ciudades, la música clásica, el saber

humanístico. Incorporaron también algunos bienes populares bajo el nombre de "folclor", marca que señalaba tanto sus diferencias respecto del arte como la sutileza de la mirada culta, capaz de reconocer hasta en los objetos de los "otros" el valor de lo genéricamente humano. (Canclini, 1990, p.150)

Canclini afirma que la necesidad de los grupos hegemónicos latinoamericanos para consolidar o unificar la idea de nación trae consigo la acción de teatralización del patrimonio cultural. Es en esta acción donde el folclor es instrumentalizado y puesto en escena:

Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos. (...) La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. (Canclini, 1990, p151)

Canclini también afirma que uno de los rasgos distintivos de la cultura tradicionalista es "naturalizar" la barrera entre incluidos y excluidos, por tanto el patrimonio popular no podría estar exento: era necesario también incluir al pueblo. Es desde ahí donde la labor de los folcloristas latinoamericanos resulta infame desde su visión: "los folcloristas crearon los museos de tradiciones populares." (Canclini, 1990, p.195)

Los folcloristas latinoamericanos, hasta los años 80, tuvieron en su quehacer un ideario próximo al romántico, en el sentido de rescate y supervivencia de la

tradición popular primeramente frente a la amenaza de modernización temprana y posteriormente frente a la llegada de la industria cultural extranjera. Aun así sus métodos fueron de un profundo ideario positivista en cuanto a la priorización de su actividad de colección de objetos, pasando por alto los procesos sociales y antropológicos, dando a conocer el “folclor objeto”, pero no al pueblo:

La conservación, el rescate y el estudio de las tradiciones. Sus propuestas se concentran en los museos y las escuelas, los festivales y concursos, la legislación y protección. El breve tratamiento de los medios masivos se limita a sugerir "emplearlos bien", descalificando lo que se difunde en ellos por ser un falso folclor. (Canclini, 1990, p.199)

Bendix señala que desde la década del cincuenta la disciplina del folclor en Norteamérica ha tenido una serie de transformaciones con respecto al debate de la autenticidad y plantea que esto comienza con la pugna de Dorson hacia el “*fakelore*”. Ciertamente Dorson señala el falso folclor en la manipulación ideológica de tal, la popularización, comercialización del material folclórico, ciertamente creando una frontera dicotómica entre lo auténtico y lo que no lo es. Bendix señala posteriormente:

Sin embargo, la dicotomía entre los materiales folklóricos auténticos y espurios se desmoronaría cuando el estático enfoque orientado al texto diera paso a uno orientado hacia los procesos y la performance, Los criterios absolutos de autenticidad no pudieron aguantar el escrutinio que finalmente llevó a que se

apreciara lo creado he inventado así como la utilización consciente y estratégica de la cultura expresiva. (Bendix, 2000. p.267)

Bendix señala un cambio en la orientación de la disciplina trasladando la perspectiva a los procesos y la performance. Es así como propuso que los textos folclóricos no son fijos ni permanentes:

Si lo que hacía que el folklore fuera genuino no era el texto, ni la clase social, ni la composición en forma anónima, sino el proceso y el contexto en el que se producía el texto, entonces la propia autenticidad tenía que residir también en algún otro sitio. (Bendix, 2000, p.269)

Es muy pertinente y aclarador ejemplificar con la “Carta del Folclor Americano”, promulgada por la Organización de Estados Americanos, en los años 70:

El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que "no desvirtúen el folclor" y "sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar". El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país. El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el "proceso final de desaparición del folclor", desintegran el patrimonio y hacen "perder su identidad" a los pueblos americanos. (Canclini, 1990, p.199)

Desde este punto nos adentramos más en profundidad en el fenómeno que atrae a nuestra tesis. En esta carta se deja en claro la inalterabilidad del “verdadero folclor” proponiendo un cuidado en su transmisión. Lógicamente es una afirmación permeada de tradicionalismo, donde la voluntad de continuidad procura ser cautelosa. Como proponía Martí, el folclor desde su idea de tradición se transmite de forma dinámica, con algunos cambios que no alterarían su continuidad natural. Son estos cambios, alteraciones, emergencias, innovaciones y transformaciones los que podrían tanto continuar como discontinuar la línea de la tradición, elementos que analizaremos con mayor cuidado y atención en el desarrollo de los capítulos.

Situándonos en la actualidad, Canclini refuta la carta posteriormente presentada:

En las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose. Por discutibles que parezcan ciertos usos comerciales de bienes folclóricos, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. (Canclini, 1990, p.342)

Bendix señala que la perspectiva en los procesos y la performance comienzan a cuestionar los criterios que Nettl proponía primordiales para la identificación del folclor. La tradición, la condición de clase e incluso la tradición oral pasan a ser factores secundarios, aunque el concepto de autenticidad aun no pareciera resuelto:

Cuando Ben-Amos propuso una nueva definición de folklore como "comunicación artística en el seno de pequeños grupos", justificó el omitir de su formulación el término "tradición" y, con él, la transmisión oral. Caracterizaba la tradición como una construcción intelectual y una convención sin existencia absoluta, un instrumento retórico de uso social. La longevidad, que había sido un aspecto de la tradición al que frecuentemente se invocaba, era, desde el punto de vista de Ben-Amos, bastante irrelevante si el folklore se definía en contexto. (Bendix, 2000, p.272)

Profundiza incluso en la condición y funcionalidad social con la que el folclor era asociado históricamente:

De forma radical que "el término 'pueblo' se puede referir a cualquier grupo de gente que comparte al menos un factor". A pesar de su amplitud, esta formulación facilitó que se pasara de una concepción de los grupos populares como algo estático y cada vez más reducido a entender que las personas pueden ser miembros de múltiples grupos no sólo ya existentes, sino también de nueva creación. (Bendix, 2000, p.272)

Además agrega:

Si cualquier persona puede ser miembro de numerosos y cambiantes grupos populares, entonces la autenticidad no puede seguir siendo la rara propiedad de grupos aislados. Si la cultura expresiva vive en el fugaz momento de la representación, entonces la autenticidad debería haber sido reconocida como

algo relativo a la experiencia más que como algo duradero y estático. (Bendix, 2000, p.273)

Bendix señala que la publicación de “La Invención de la Tradición” de Eric Hobsbawm y Terence Ranger tuvo una gran aceptación en los círculos académicos, poniendo en crisis los estudios basados en las tradiciones, tomando por sorpresa a la disciplina del folclor. El texto presentaba las tradiciones como construcciones invariables y manipuladas desde una hegemonía; además, también planteaba una dicotomía con las “costumbres” que no son profundizadas en la teoría del texto. Desde ahí surgen nuevas propuestas para tratar el concepto puesto en crisis:

Dell Hymes había sugerido el paso esencial de una definición estática a una orientada hacia los procesos: No basemos la noción de tradición en el tiempo, sino en la vida social (...) no sólo de poner el nombre de "tradiciones" a ciertos objetos, sino también, y fundamentalmente, a los procesos. Parece que, en efecto, cada persona y cada grupo hace el esfuerzo de "tradicionalizar" algunos aspectos de su experiencia. Al introducir el verbo "tradicionalizar", Hymes puso un nombre al proceso de atribuir la característica de lo tradicional a determinadas experiencias y personalidades dependiendo de si se correspondían o no con valores y objetivos tanto culturales como personales. (Bendix, 2000, p.289)

Bendix señala que estas nuevas perspectivas del concepto de tradición encuentran un punto de reflexión con respecto al concepto de autenticidad en los trabajos de Linnekin y Handler, lo que nos sitúa en una tradición significada en el

presente y no en su longevidad, puesto que el contenido del pasado se modifica y se redefine de acuerdo a un significado moderno:

La reconstrucción de la tradición es una faceta de toda vida social, la cual no está constituida de forma natural, sino simbólica. Esta reconstrucción hace que sea "imposible separar la tradición falsa de la genuina, tanto empírica como teóricamente" e incluso el intento y el acto de preservar las tradiciones genuinas arrastra invariablemente a un cambio. La autenticidad, por lo tanto, era una cualidad que nunca fue objetiva sino siempre definida en el presente. (Bendix, 2000, p.290)

De esta forma, situándonos en nuestro país, no deja de ser pertinente la postura de Manuel Dannemann, quien basado en las perspectivas de los folcloristas norteamericanos como Ben Amos y Abrahams postula la idea del hecho folclórico:

Es una incorporación o participación de una o más personas en un comportamiento configurado por el usufructo "retradicionalizado" de bienes con función autónoma de comunes, propios, aglutinantes y representativos, respecto de esas personas. Por lo tanto, cuando el comportamiento folklórico cesa —faena comunitaria de cosecha: minga, o reunión de formulación de adivinanzas— desaparece la comunidad folklórica". (Dannemann, 1975, p.35)

Dannemann fue el encargado de reorientar la actividad académica en torno al folclor en la Universidad de Chile durante el periodo de la dictadura militar. Su intención fue despolitizar la actividad folclórica, que en los años anteriores había sido fuertemente política.

Las perspectivas de la performance resultaban muy idóneas para desvanecer la idea de pueblo en su propuesta de hecho folclórico. El centrarse solo en la performance propone que al cesar un hecho folclórico desaparece también el comportamiento y la comunidad folclórica. De esta forma se desvanece la idea comunitaria de reivindicación política y logra cuestionarme como deterministas las posturas del folclor como “subcultura producida por la clases subalternas en una sociedad dividida en clases” o “el folclor como una resistencia a la cultura hegemónica” que postulaba Lombardi Satriani, que inspirado en la teoría de Gramsci, se intensificaban en Iberoamérica (Dannemann:1975).

Situándonos más hacia la actualidad, Fidel Sepúlveda nos presenta una teoría sobre folclor centrada en la estética y la hermenéutica, presentando un énfasis en lo simbólico. Esto nos vuelve a poner en perspectiva sobre el texto, pero esta vez en relación con el contexto, permitiendo interpretarlo a partir de los fenómenos simbólicos. Presenta primeramente a la tradición en los tiempos vitales más lentos del ser humano, ubicándola en la “tranhistoria”, el tiempo de las cosmovisiones culturales:

La cultura tradicional es el subsuelo donde se gestan y decantan las imágenes y los símbolos con los que un pueblo dice su modo de ser en el mundo. De este subsuelo brotan las manifestaciones que encarnan el sentir-comprender de una cultura. Estas expresiones, más que documentos, son monumentos en que una comunidad inscribe su proyecto de ser y aportan un corpus de creaciones fundamentales para el patrimonio cultural. (...) se asume a la tradición como fusión de los horizontes de lo viejo y lo nuevo, como metabolismo que

discierne lo vital de cada día y lo hace viable para el futuro.”(Sepúlveda, 2002, p.64)

Para Sepúlveda “La cultura tradicional revela un paradigma alternativo, frente al modelo único operante en el mercado”, y es el folclor su forma de acontecer. Afirma que la presencia simbólica es acontecida por el folclor en el proceso de evanescencia y emergencia que ocurre como un proceso dialéctico de lo histórico y lo “transhistorico” que encarna la tradición en su movimiento de recurrencia y avance con que se teje la continuidad. Un perpetuo movimiento. Sepúlveda aborda el folclor desde una perspectiva estética:

Una cultura puede ser leída por sus muestras de excelencia: sus obras de arte. Ahora bien, uno es el arte-objeto moderno, obra individual presuntamente perfecta, autónoma y cotizable en el mercado, según criterios no siempre (ni principalmente) artísticos. Otro es el arte-vida, entendido como comportamiento de una comunidad que encarna realidades humanas esenciales a la manera como las acontece el arte. (Sepúlveda, 2015, p.107)

Profundiza en otro texto:

El folclor aparece, en este sentido, ocupando un sitio privilegiado en la cultura contemporánea, como ámbito de encuentro del hombre y del mundo, entre un arte sin vida y una vida sin arte. A través, especialmente, de sus rituales, se revela encarnando un arte vida integral. (Sepúlveda, 2015, p.107)

Hay una clara superación del “hecho folclórico” de Dannemann o a los criterios determinantes de Nettl, e incluso de la perspectiva performance. Sepúlveda

pone el énfasis en lo simbólico, en lo hermenéutico, instala el folclor en lo estético, lejos del carácter cientificista y tradicionalista que ha permeado la disciplina del folclor.

2. Familia Lizana

Con Héctor Lizana Gutiérrez comienza el desarrollo del oficio en la familia Lizana. A la edad de ocho años, “el Chico Tito”, después apodado el “Patitas de Oro”, comienza de ayudante de organillero, vendiendo juguetes y cancioneros, sacando la suerte con monos y loros por las plazas de Santiago por el año 1938. Hoy Héctor Lizana representa la primera generación de la familia Lizana, que mantuvo una forma de oficio durante la década de los cuarenta y cincuenta. Hoy Héctor es el cultor más longevo con vida, con 89 años de edad.

Atraído por el bombo, le construyeron un bombo pequeño para niños, y así comenzó su oficio como “*bombista*”, nombre que se le daba al oficio antes del nombre de “chinchinero” impuesto por folcloristas en la década de 1970 (Ruiz, 2001). Hoy se le reconoce como promotor de la “varilla redoblada”, de los movimientos de bailes como los giros, o meter el pie detrás del tirapié, además de la invención de varios patrones rítmicos para acompañar al organillo.

Hector Lizana produjo un cambio performático importante, encarnó una transición desde el bombista que acompañaba estático al organillo, con solo la varilla del bombo, al chinchinero con varillas para bombo y redoble, que se desplaza y baila, enriqueciendo el ritmo tanto visual como auditivo. Se le atribuye también la

ampliación del repertorio rítmico incorporando *el vals, la jota, la tonada, la cueca, el bayón, el paso doble, foxtrot y charlestón* al bombo chinchinero.

Héctor contrae matrimonio con Graciela Quezada, con quien tuvo dos hijos, Manuel y Juan.

Manuel cuenta que pasa su infancia en casa de doña Raquel Hernández, en el paradero 30 de Gran Avenida. La señora Raquel era empresaria de organillos, dueña de 15 de ellos y arrendaba piezas con organillo. Así afirma Agustín Ruiz:

A comienzos del siglo XX y hasta la década de 1950, la actividad estaba organizada en estamentos gremiales muy cerrados y en una estricta relación jerárquica. Por una parte estaban los dueños o empresarios que, motivados por el lucro, concentraban gran parte de la propiedad de los organillos existentes principalmente en las calles de Santiago y Valparaíso (...) Rara vez los empresarios o dueños se desempeñaban como organilleros. En algunos casos éstos habían sido organilleros en sus años mozos. Conscientes de sus ventajas y prerrogativas, era regla general que los empresarios impusiesen a sus trabajadores condiciones laborales arbitrarias y extremadamente injustas, dando forma a un sistema de producción basado en la explotación. (Ruiz, 2001, p.68)

Nos relata de una época donde habían muchos organilleros y pocos chinchineros. Manuel recuerda al “Patito”, al “Bombilla”, a la señora Ester, el “Loco Benjamín”, el “Ñato Lata”, al “Pirulin”, el “Cabeza de Toro”, entre otros. (Manuel Lizana, entrevista personal)

A los 7 años, Manuel comienza a salir a las calles como ayudante y organillero, vendiendo cancioneros, remolinos y sapitos. A los 9 años ya comienza su práctica como chinchinero para un año después conformar, con su padre y hermano, el trío “Guardia Vieja”, que caracterizó a la segunda generación de la familia Lizana en los años sesenta y setenta. En este trío, Juan se desempeñaba como organillero y Manuel con su padre como pareja de chinchineros, una performance única para la época.

Manuel relata que durante esa época, incorporaron a la performance nuevas mudanzas como hincarse, o pasos de baile de ritmos de moda como el *twist*, siempre sin perder la base rítmica. También relata que las formas de trabajar fueron variando. Era común el desplazamiento por Santiago. Eleuterio Ramírez con Santa Rosa era el punto estratégico donde guardaban los organillos; desde ahí, se separaban hacia avenida Matta, Bulnes, Mapocho y el “barrio alto”, para volver al mismo punto. Cuando trabajaban con bombo los puntos variaban, principalmente Plaza de Armas, Almacenes París (Paseo Ahumada), Preunic en Mapocho y los Juegos Diana en la Alameda. En estos puntos, relata Manuel, era común encontrarse con la familia Casanova.

En 1969, Manuel cesa su actividad para cumplir con el servicio militar en Valparaíso, donde conoce a quien sería su esposa, la señora Marta Hidalgo, curiosamente cuñada de don Pedro Castillo, importante cultor del organillo y chinchín en Valparaíso. Del matrimonio Lizana Hidalgo surge la tercera generación de la familia Lizana: nacen los hijos Cecilia, Manuel y Héctor, donde los dos últimos

continúan la tradición familiar. Cuenta Manuel que aprendieron rápidamente sin mayor instrucción.

Manuel relata que esta tercera generación estuvo marcada por algunos ceses del oficio chinchinero. La dictadura militar, que se instala en la década del setenta, hace que el oficio sólo sea practicado públicamente con organillos. Sin duda, el control de la vía pública más el toque de queda dificultaban la práctica libre, pero aun así los jóvenes Manuel y Héctor aprendieron el oficio. Manuel nos relata que durante los años finales de la década del ochenta, esta vez por voluntad propia, se deja de salir con bombo. En esos años comenzaron a aparecer “chinchineros solos”, que desde la perspectiva de Manuel desprestigiaban el oficio, tanto por presentar una performance incompleta, sin organillo, como por el comportamiento delictual que reiteradas veces fue noticia.

Ya para la década del noventa, la performance de tríos de bombos comienza a instalarse en paseo Ahumada y la imagen de niños chinchineros comienza a crear algunos conflictos frente a nuevas perspectivas sobre el trabajo infantil. Manuel comenta que a estos eventos que desprestigiaban el oficio se le sumó el fallecimiento de don Enrique Venegas, el último lutier de organillos, provocando un declive en el número de organillos en buen estado. Los cientos de organillos que había en su infancia quedaron reducidos a un par de docenas.

Manuel siempre estudió los organillos y relata que a los quince años ya sabía afinar un *trompeta*. También señala que estudió con don Enrique Venegas y lo recuerda como un maestro excelente pero egoísta, al punto de recordar que cuando

estaba enfermo le decía que quería que los organillos murieran con él. Es así como en el año 1991, Manuel construye el primer organillo de *dieciséis flautas* hecho en Chile, aportando una experticia única en una familia de organilleros. Ya para la década del 2000, Manuel había construido organillos para toda su familia.

De esta experticia nace también la idea de Agustín Ruiz de conseguir fondos estatales para la reparación de los organillos de la familia Castillo en Valparaíso y de esta forma Manuel consiguió un taller adecuado para la faena. Desde este hecho comienza lo que Agustín Ruiz llama el tránsito del organillo desde la marginalidad hacia el patrimonio.

El taller de Manuel resultó ser un lugar de reunión para los cultores del organillo y desde la necesidad de organización para transitar el oficio hacia el patrimonio surge la idea de formar un sindicato, idea que terminaría fundando la Corporación Cultural de Organilleros de Chile, organización que será profundizada en el capítulo siguiente.

Hoy la familia Lizana está en su cuarta generación de cultores y los nietos de Manuel se han incorporado felizmente a la tradición.

El cambio abrupto en la performance tiene su origen en la separación del bombo del organillo, que “ya se veía venir”, comenta Manuel Lizana:

El *chinchin* empezó a ocupar otros lugares. Yo toqué con la orquesta de Valentín Trujillo, con Juana Fe, pero yo siempre vuelvo a mi casa, yo puedo entrar y salir de la casa, yo sé que después va llegar un momento en que ellos van a decir: se acabó esto (...) porque no tienen donde refugiarse, ellos no lo ven a futuro, no lo ven como algo profesional, como una forma de vida, para ellos es ganar la moneda y punto. (Manuel Lizana, entrevista personal)

Hay referencias claves en cuanto al folclor en esta afirmación. Primeramente el refugio: la casa a la cual hace referencia metafóricamente encarna la tradición, una casa desde donde Manuel podría entrar y salir, incluso refugiarse, hogar que varios chinchineros de esta generación no tendrían al no vivir en la tradición. Por otra parte, el concepto de profesionalización en el oficio está relacionado a la forma de vida. Así, podemos ver cómo los criterios de Nettl pasan a un segundo plano frente al folclor como un arte-vida.

Cuando consulto a Manuel en varias ocasiones sobre ¿qué es lo que ve de folclor en la práctica?, él me responde:

Esto tiene, desde la música, tiene folclor, por que ocupa la cueca, pero también tiene música de afuera (...) Esto está aquí, en Chile, aquí vive, la gente goza cuando lo ve a uno tocar, dice esto es chileno, esto es folclor” (...) “Del folclor viene la cosa del cultor, hay algunos que nunca han sido cultores y abusan,

quieren hacerse los dueños y se venden como cultores, pero resulta que tú armaste este cuento. (Manuel Lizana, entrevista personal)

Las primeras afirmaciones hacen referencia a lo musical, se entiende que aunque la música tenga un carácter criollo relacionado a la cueca, también tiene un carácter moderno referido al repertorio popular que caracterizó la época de los organillos, situando la práctica como un folclor musical urbano. Esto se confirma en la referencia a su significación social, a su pertenecía: “esto vive aquí” hace referencia a la recepción de algo vivo, que hace gozar, que se identifica con la localidad a pesar de su influencia foránea.

La última afirmación hace referencia al folclor como algo personal, algo que le pertenece, que no son ni los medios, ni la música, ni el objeto, ni texto, ni la performance (que como vemos varía a través del tiempo). El ser cultor, donde se fusiona el texto y contexto, donde se hace forma de vida, el arte-vida que no pueden imitar, el folclor del que se tratan de adueñar.

Aquí, la referencia al uso y abuso de la tradición nos hace referencia al folclorismo que señala Martí:

El concepto folclorismo presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente puede ser de índole estética, comercial o ideológica. (Martí, 1996, p.19)

Y más profundamente:

Si el folclor es vivencia, el folclorismo es vivencia de una vivencia. Esta pertenecía a dos mundos diferentes, esta confrontación forzada del folclorismo, puede ser vista como una cierta discontinuidad que se contrapondría, por tanto, a la continuidad que ofrece el folclor. (Martí, 1996, p.23)

Sobre esto, Manuel realiza una crítica fuertemente:

Varios son estudiantes, sacaron su cartón y ahí quedó el chinchin, y uno que hace de esto su vida, ¿Cómo queda? En cierto modo ellos han hecho un daño al oficio. Por ejemplo, yo te cobro 80 mil pesos la hora y ellos te cobran 10, ¿me van a contratar a mí? Por otro lado ellos van solos y dañan a los que han hecho de esto su vida, en las buenas y en las malas, los que han hecho de todo para mantener esto, si no fuera por eso ellos no estarían, ni “Bombo Trío” ni “Chinchin Tirapié”, ellos dijeron agarrémonos de aquí (...)

Es como un árbol esta cuestión, la raíz nace en la tierra, de ahí el árbol y da un fruto que lo creó, entonces ese fruto lo sacan y lo venden, el gallo que lo vende hace un lavado de dinero, porque en el fondo tú no puedes hacer el fruto que lo hace la naturaleza, puedes venderlo pero no hacerlo y el que plantó la semilla siempre es el que gana menos (...) ¿A dónde vamos a llegar? No sé, lo que te puedo decir es que nosotros vamos a perdurar, la respuesta está con la gente, me han dicho varias veces, ustedes son de verdad no como los que contratamos el año pasado. (Manuel Lizana, entrevista personal).

Manuel nos hace referencia a las problemáticas que está teniendo, en cuanto a musicalidad del instrumento en su performance separada del organillo, principalmente en la conformación agrupaciones de chinchineros en Paseo Ahumada:

Hay muchos que se ponen el bombo y dicen: ya, yo soy chinchinero, pero no es eso, es como decir el niño tiene cinco años y yo soy grande ahora, cuando no sabe caminar (...) Yo no niego que puedan salir chinchineros, chinchineros siempre van a salir, pero yo les digo vayan a la raíz, esa es la mejor respuesta que les puedo dar, que tengan cuidado con lo que están haciendo, uno los ve por chauchas y mal vestido y uno escucha y el redoble no suena.” (Manuel Lizana, entrevista personal)

En estas afirmaciones Manuel hace una clara referencia al cuidado de la tradición y a respetar lo construido en las generaciones anteriores. Profundiza Manuel en la musicalidad:

Los bombos solos no tienen música, en Valparaíso, en el centro (Santiago) a los Bombo Loco ya no los quieren, no hallan la hora para meterlos presos (...) Ellos reivindican el patrimonio, pero no están en el patrimonio, no tocan ni con organillo, ellos empiezan en la A y terminan en la A, y tocando rápido, no saben acompañar, les “ponís” un organillo y no saben. Pasan a atropellar todo lo que es real, pasan a hacer cosas que no son, todas las melodías son distintas, no es tocar todo el rato lo mismo, las melodías están ahí y cada una tiene su ritmo. (Manuel Lizana, entrevista personal)

Si bien en Manuel se pueden apreciar atisbos de tradicionalismo, no deja de ser una voz clara ante las problemáticas que conlleva la práctica en la actualidad. Su defensa a la tradición no es una estructura inalterable, él mismo y su padre protagonizaron varias transformaciones en la performance del bombo, pero llama constantemente al cuidado y al respeto a lo que es el arte-vida de su familia:

El otro día vi un baile chino que lo venía acompañando un chinchinero, yo le dije: mijito, estudie de donde viene esto, usted está dando la hora, están matando lo más lindo que tiene Chile. (Manuel Lizana, entrevista personal)

Capítulo II

Procesos de institucionalización en torno a la práctica chinchinera en Chile” (1996 – 2015)

Tras haber incursionado primeramente en las nociones de tradición y folclor, nos situamos ahora con un antecedente claro de una parte del diálogo: la práctica llamada tradicional. En esta segunda sección de la tesis nos disponemos a tratar por un lado el surgimiento de nuevos agentes que no comparten la tradición familiar, por tanto agentes que presentan una alteridad en cuanto a herencia, asociatividad y performance, y por otro lado nos disponemos a analizar cómo y por qué estos agentes nuevos y los llamados tradicionales construyen instituciones en torno a la práctica.

1. Propuesta historiográfica

Este capítulo busca construir una narrativa histórica que permita detectar las características del proceso de construcción de instituciones culturales en torno a la práctica chinchinera. Creemos que de esta forma nos acercaremos a una visión sociológica, que nos permite poner énfasis en la canalización social de actividades

que constituye la esencia de la institucionalización, lo que es el fundamento para la construcción social de la realidad. (Berger & Luckmann, 1968)

A su vez, también pretendemos enfocarnos en la injerencia de estas instituciones, en el campo social de la práctica y el habitus de sus agentes (Bourdieu, 2001). Por tanto, este capítulo se fundamenta en la revisión de las fuentes (entrevistas testimoniales, documentación de las instituciones, artículos y recortes de prensa) en pos de una narrativa histórica enfocada en una perspectiva analítica social.

Sin duda, esto se perfila en las preguntas fundamentales de nuestra investigación: ¿Por qué los agentes relacionados a la práctica del chinchinero y/o organillero construyen capital social (corporaciones o centros culturales) en torno a sus prácticas? y ¿Cómo afecta este fenómeno en la construcción del campo social? Dicho de otro modo, abordaremos cómo la aparición de agentes nuevos relacionados a la práctica del chinchinero, con un habitus diferente (o transformado) al anterior (tradicional), se apropia del capital cultural para incorporarse a un campo social ampliado, provocando una evidente tensión.

Por lo tanto, el resultado de la investigación se traduciría en una aproximación a la narrativa de la historia social, la cual hará énfasis en los elementos estructurales presentados, buscando entrever cómo influyen éstos en la construcción histórica de las instituciones, de la identidad y la práctica del chinchinero, el discurso sobre la tradición o transformación que construyen los agentes, las relaciones entre la práctica y el contexto actual, y la forma en que repercuten en sus músicas.

En el texto “Escuchando el pasado: Hacia una Historia Social de la Música Popular” de Gonzales y Rolle, se propone una idea fundamental para nuestra investigación: “Las transformaciones en las prácticas musicales, y los cambios de esfera de influencia cultural, nos dan claves de interpretación de y desde un patrimonio musical que ahora se propone como objeto de estudio.”(González & Rolle, 2007, P.12)

Este es precisamente uno de nuestros objetivos: dar clave de interpretación de una práctica musical, que desde la plataforma de institucionalidad ha buscado promoverse como patrimonio, ya sea desde su organización gremial en la lógica de transitar desde su carácter marginal al patrimonial, o desde el uso de su carácter patrimonial para conseguir una conexión identitaria con un público, bajo una estrategia política de transformación social.

Sin duda, son los ejes de identidad detrás de estas construcciones sociales lo que buscamos entrever a través de estas claves para la interpretación del proceso histórico. Por tanto y de acuerdo con González y Rolle, la estrategia de la historia social nos parece la más adecuada:

En definitiva, la historia social nos permite captar, con relativa claridad, muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades. Los ejes de continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, aparecen con mayor claridad y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música popular en el tiempo. (González & Rolle, 2007, p.12)

Los ejes que postula Gonzales y Rolle, “continuidad y cambio” e “innovación y conservación”, son los que buscamos dilucidar con nuestra investigación. Estos ejes se ven claramente fundamentados en la construcción de las instituciones relacionadas a la práctica chinchinera. Estudiaremos dos instituciones que, producto de su grupo humano, han permeado el discurso identitario y musical de sus integrantes bajo la lógica de los ejes mencionados. Por un lado, la “Corporación Cultural de Organilleros de Chile”, la cual tiene su origen en las familias tradicionales de organilleros y cuya tradición radica en la construcción de un discurso de originalidad de la práctica del chinchinero, la cual es parte de la práctica del organillo, en otras palabras, su acompañante rítmico. Por otro lado, la “Escuela Carnavalera Chinchintirapié”, que tiene su origen en agentes fuera de la lógica hereditaria como transmisión del conocimiento que caracteriza la tradición del oficio, toman el capital cultural que construye la práctica y lo transforman, para llevarlo a un campo social ampliado, de lógica de carnaval permeado de un carácter político de transformación social, donde los chinchineros acompañan a una orquesta de bronces-madera, con canto, baile y figurines.

Por tanto, tratamos de aproximarnos a una musicología social similar a la que postula Hennion:

Una musicología social se ocupa del movimiento de restitución del trabajo de construcción del dominio musical, no en la dirección sociologista de un análisis de la institución musical como construcción colectiva, que el amor por la música acabaría finalmente por refutar, sino, dada una música, hacia una

interrogación dirigida a la forma en la que las instituciones la codifican, la consolidan, la canalizan, la transmiten y la deforman. (Hennion, 2002, p.170)

Si bien planteamos la construcción de identidad como uno de nuestros objetivos, cabe fundamentar el cómo podremos aproximarnos a ella. Creemos que el concepto de *habitus* de Bourdieu se aproxima a la idea de identidad, en cuanto a una noción sociológica de categorizaciones sociales:

Un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos, constituye también un conjunto de estructuras, tanto estructuradas como estructurantes; lo primero porque implica el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social, lo segundo porque funciona como principio generador, y estructurador de las prácticas. (Bourdieu, 2001, p.25)

Por tanto, la identificación de un *habitus* y su seguimiento en cuanto a la construcción, que desencadena en los demás aspectos estructurales de la visión “Bourdieuana”, podría ser un método tal como explica Rizo: “Identidad y *habitus*, constituyen la dimensión subjetiva de la cultura, lo que permite a los sujetos definir qué son y qué no son” (Rizo, 2005, p.8). Por ejemplo, un *habitus* de clase social, como categorización social, nos permitiría ya constatar una suerte de identidad estructural que puede ser aplicada a la visión analítica social de Bourdieu, y así, ordenar la ecuación, con relación al capital y su campo, lo que nos permitiría una forma de análisis para cualquier práctica en estudio.

Por último, para cerrar tomamos en cuenta las palabras de Supicic, que nos advierten:

La sociología de la música no debería contentarse con la constatación de una identidad estructural, sino que tendría que demostrar cómo se manifiestan concretamente las condiciones sociales en una música en particular, y cómo la determinan. De ahí la necesidad de un desciframiento del contenido social de la música. (Supicic, 1988, p.81)

2. Corporación Cultural de Organilleros de Chile.

La historia comienza en 1996. Como antecedente a la fundación de las instituciones, se juntan por primera vez dos figuras decisivas para la formación de la institución más antigua a estudiar: la “Corporación Cultural de Organilleros de Chile”.

El entonces estudiante de magister en musicología, Agustín Ruiz, hoy encargado de plataforma de Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio (SIGPA), del Departamento de Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, conoce a Manuel Lizana, portador de la más vasta tradición del organillero, donde se conjugan las prácticas del organillero, chinchinero, juguetero y en su caso específico reparador de organillos, lo cual los conecta en el contexto de un proyecto en común.

Ese año, Agustín Ruiz, junto a Pedro Castillo, organillero y chinchinero de la ciudad de Valparaíso, sobrino de Manuel Lizana, se proponían grabar el casete *Los juglares del puerto* que se define como:

Registro digital grabado en vivo en el Paseo Gervasoni del Cerro Concepción de Valparaíso en noviembre de 1996. Participaron los Chinchineros Pedro Castillo Hidalgo y Raúl Castillo Abarca, y los organilleros Daniel Cáceres y Manuel Lizana que utilizaron 4 organillos. El equipo a cargo de la ejecución del casete estuvo conformado por Andrés Bonnet y Agustín Ruiz (dirección musical), este último también productor y director artístico, Francisco Moreno y Patricia Zúñiga (diseño y fotografías). (Torres, 1998, p.1)

La idea de este casete tiene su origen en el público transeúnte, quienes pedían constantemente una grabación para llevar, mercancía valiosa, que ocupó lugar junto a los juguetes tradicionales asociados a la práctica del organillero en Valparaíso durante esos años.

Frente a esta idea de grabación, surgieron tres necesidades significativas. En primer lugar, grabar con chinchinero, como estrategia de salvaguarda ante la amenaza de apropiación del patrimonio sonoro por “organilleros mulas”, que se define como “Apodo despectivo con que el gremio estigmatiza a los falsos organillos, consistentes en un mueble de similares características a los originales, pero que en cuyo interior no hay otra cosa que una radio casete”. (Ruiz, 2001, p.75). En segundo lugar, la restauración y afinación de los organillos, propiedad de la familia Castillo, Mondaca y Cortés de Valparaíso, y España de Santiago, fue una necesidad significativa, razón por la cual se requirió la experticia de Manuel Lizana. Por último, la necesidad de financiamiento fue una de las razones por la cual se crea una alianza con Agustín Ruiz, a cambio de sus conocimientos en gestión de proyectos culturales, lo que pudo llevar a cabo la investigación en torno a la práctica del organillero.

De ese encuentro y necesidades, nace el proyecto “Restauración de Organillos Chilenos”, financiado por FONDART (1996), dando por resultado el registro fonográfico, la reparación de cuatro organillos y la mejora del taller de Manuel Lizana.

Sin duda para nuestra historia este último resultado es el más significativo, puesto que el taller de Manuel Lizana se trasformaría en lugar de encuentro entre los cultores de las familias tradicionales de organilleros de Santiago y Valparaíso.

Ya para el año 1997, las reuniones entre organilleros en el taller de Manuel Lizana se hicieron más frecuentes, primero por las ansias de reparar sus organillos, y luego por una necesidad natural de organizarse. Nace entonces la primera idea de la conformación de un sindicato.

Fue cuando Agustín Ruiz les hizo ver que el valor de su oficio es simbólico y que ameritaba una justa transición desde su condición marginal hacia el patrimonio nacional, presentando como mejor opción formar un capital social (corporación cultural) que permita un rostro legal para lograr esa finalidad. Desde ese entonces comienza la construcción consiente de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile.

En el año 1998 se realiza la primera “Exposición de organillos” en la biblioteca del Congreso Nacional en Valparaíso como resultado del proyecto FONDART del año 1996. Esta sería una plataforma performática nueva en cuanto a la práctica, la cual trató en esa instancia de exponer la condición del oficio, mostrando los organillos restaurados y otros deficientes, ante una audiencia de

élite con el fin de sensibilizar a la opinión pública y las autoridades políticas del país y conseguir así condiciones más favorables para un mejor trato del Estado chileno y la institucionalidad para con los organilleros. (Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio, 2016).

Ese mismo año, Agustín Ruiz comienza a coordinar las primeras reuniones del gremio de organilleros, esta vez en Santiago, en el centro cultural Carmen 340, espacio gestionado por Claudio Di Girolamo durante su periodo como Jefe de la otrora división de cultura del Ministerio de Educación, hoy Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Las necesidades eran claras, “dos grandes preocupaciones emergieron entonces: la restauración y mantenimiento de los organillos; la defensa del oficio frente a las arbitrariedades de las autoridades ediles y las detenciones injustificadas por parte de Carabineros. Fueron estas las primeras dos grandes motivaciones para formalizar una organización que se dedicara a la protección del oficio en general” (SIGPA, 2016).

Ya el año 1999, se adjudicaron un segundo proyecto FONDART en donde esta vez fueron veinte los organillos restaurados pertenecientes a las mismas familias que posteriormente serían fundadores de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile. Figuran de Valparaíso las familias: Castillo, Mondaca, España y Cortés; y de Santiago: Lizana, Carpio, Chávez, Aravena, Chacón, Muñoz, Cáceres, Saavedra, Villablanca, Loyola y Lara. Junto a Agustín Ruiz, serían treinta socios fundacionales. Cabe destacar que a pesar de figurar en los estatutos todos como organilleros -menos

Agustín Ruiz quien figura como profesor- hay varios socios chinchineros, pero desarrollarían su rol como señalan los estatutos: “Que desempeñe como chinchinero acompañado de organillo legítimo” (Corporación Cultural Organilleros de Chile, 2000). Frente a esto, Agustín Ruiz nos aclara:

El chinchin, para los Organilleros de la corporación es un instrumento que baila una música, porque primero tienes que bailar el ritmo que te tocan, segundo hay que hacer una coreografía, y tercero tienes que mantener el pulso, no es cosa de tamborear y dar vueltas en la calle. Además esto tiene una relación histórica. Una de las estrategias por la cual el organillo logró sobrevivir fue el espectáculo público con el “bombo”: eso atrajo a muchos niños y como consecuencia el juguete, entonces ellos ven que este oficio es una cuestión integrada. El Chinchinero no tiene nada que ver con el oficio solo, tampoco el Juguetero. El Chinchinero y el Juguetero es un solo personaje con el Organillero, hay que manejar las tres disciplinas. (Agustín Ruiz, Entrevista personal, noviembre 2015)

Ya desde ese año la institución funciona de facto, pero es el 5 de septiembre del año 2001 cuando es publicada su conformación en el diario oficial. Luego de concretar su personalidad jurídica, comienza un desarrollo de difusión comunicacional y de puesta en valor de la práctica, se realizan exposiciones en el Centro Cultural Casa Colorada y en marzo del año 2003, en la casa de gobierno La Moneda, los socios afirman tener una relación virtuosa con el aparato estatal en general.

Ahí comienza una estrategia de “validación” en el extranjero, el año 2004 y 2006, con fondos otorgados por DIRAC (Dirección de Asuntos Culturales), se realizan exposiciones en Alemania y en México gracias a contactos previos con organilleros e instituciones gubernamentales de ambos países, donde también persiste el oficio, pero sin sus prácticas relacionadas al bombo y el juguete.

3. Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

En el año 2006, Pavel Aguayo, integrante del grupo de la nueva cueca brava “Los Trukeros”, junto a Robinson San Martín, Juan José Lazcano y Rosa Jiménez, con previo conocimiento de los carnavales en Oruro y Río de Janeiro, buscaban gestar una “escuela de carnaval”, capital social fundamental en el funcionamiento de dichos carnavales, para aplicarlo a un modelo chileno, con la finalidad de intervenir el espacio público.

Fue cuando en Plaza de Armas de Santiago, Juan Lazcano y Rosa Jiménez presenciaron la performance de un chinchinero. Al ver cómo los transeúntes se conectaban con él y al ver también cómo la fuerza pública los perseguía para detenerlos, caen en cuenta de que su figura es la representación más fiel del espíritu de la fiesta popular de su ciudad. (Entrevista personal a Juan Lazcano, 2016)

Por otra parte, Pavel Aguayo tras varias negativas de las familias tradicionales de transmitir el conocimiento (capital cultural) a un agente foráneo, consiguió iniciar instrucciones en la práctica del chinchinero, bajo el alero de la familia Casanova.

Para ese entonces, y tras un llamado abierto, se conformó una agrupación interdisciplinaria donde hicieron parte músicos, actores, bailarines, entre otros, bajo el

nombre de “La Comparsita”, la cual comenzó a intervenir el espacio público en el año 2005, tanto en carnavales de poblaciones como en manifestaciones político-sociales.

Ya para el año 2006, tras adjudicarse un FONDART, se logró equipar a una comparsa más amplia, comprar bombos, panderos, trajes, máscaras, entre otros. Y así comenzar a aplicar un modelo de escuela de carnaval, donde Pavel Aguayo se transformó en el primer maestro de nuestra segunda institución a estudiar: “La Escuela Carnavalera Chinchintirapie”.

A pesar de que Pavel Aguayo fue el propulsor de la enseñanza de bombo en la escuela, el maestro más significativo por su identidad fue Patricio “Pepa” Toledo, uno de los chinchineros más renombrados y respetados en el campo, quien tomó una postura abierta para la enseñanza, realizó tanto clínicas de bombo chinchinero para la escuela como visitas a su propia casa para aprender “más de cerca” el oficio. (Entrevista personal a Juan Lazcano, 2016)

La historia de la Escuela Carnavalera Chinchintirapie se fue construyendo a través de la composición, ensayos y presentación de distintos montajes que vieron la luz en distintos carnavales realizados en Santiago y Cartagena. El primer montaje o repertorio para los músicos de la banda fue “Fiesta Chinchilenera”, que ocupó su dedicación creativa durante los años 2006 hasta el 2009. Este montaje tomó el repertorio tradicional de la práctica del organillero y chinchinero, vals, foxtrot y cueca, al igual que otras estéticas relacionadas con la fiesta popular en Santiago.

Este montaje tenía el rol de resultado del proyecto FONDART del mismo año y fue estrenado en los carnavales culturales de la ciudad de Valparaíso. Al partir su

preparación se contó con la participación de 40 artistas, para luego llegar a su estreno con cerca de 200 artistas involucrados.

Ya para el año 2007 la Escuela Carnavalera Chinchintirapie toma una personalidad jurídica de centro cultural y desde el año 2009 al 2012 comienza la realización de un segundo montaje llamado “Cortejo fúnebre”. Es importante destacar que las temáticas desarrolladas desde este último montaje fueron seleccionadas por concurso y votaciones en carácter de asamblea dentro de la Escuela. Este segundo montaje tomó las propuestas estéticas de las romerías y las fiestas relacionadas a los muertos en México u otros países latinoamericanos, dejando de lado la temática relacionada a la práctica del chinchin y el organillo.

Desde el año 2009, la Escuela Carnavalera Chinchintirapie, toma el rol de anfitrión en el “Carnaval del Roto Chileno” celebrado cada 20 de enero en el barrio Yungay -otro espacio mediado por política patrimonial- y esta es la plataforma de estreno de cada uno de sus montajes posteriores.

Desde ese año hasta el año 2013, la Escuela Carnavalera Chinchintirapie trabajó en el montaje “*Wetripantu*”, idea que se consolidó por su participación en el carnaval los Copihues, para la fecha de solsticio de invierno, el 21 de junio, noche de San Juan, donde se desarrollan ideas temáticas y estéticas relacionadas con los pueblos originarios.

El año 2011, la Escuela Carnavalera Chinchintirapie toma un rol participativo en los movimientos sociales relacionados con las demandas estudiantiles, al igual que durante el año 2009, en la llamada “revolución pingüina”:

En nuestra organización hay estudiantes, profesores y trabajadores que nos identificamos con la demandas del Movimiento Estudiantil en la exigencias de transformaciones estructurales que logren generar una educación pública, gratuita y de calidad. Asumimos que este movimiento es transversal, y que expresa nuestra necesidad de transformar un modelo neoliberal altamente injusto, atomizador e individualista. Como Escuela creemos firmemente que otra educación es posible, que sea más popular y comunitaria, más cercana a nuestros caracteres identitarios. Porque estar en la calle luchando por un sentido común de forma cotidiana realza nuestros lazos y cohesión. (Escuela Carnavalera Chinchintirapie, 2011)

Posteriormente, asumen la creación de un pequeño montaje de “Romería”, para su participación en manifestaciones sociales relacionadas con las violaciones de los Derechos Humanos.

Desde el año 2013 hasta la fecha, se ha trabajado en un cuarto montaje: “Pan y circo”. Este montaje que tomaría un fuerte carácter político fue estrenado en período de elecciones presidenciales y por tanto se llegó al consenso de tomar un eje más crítico a las realidades políticas del país. (Paulo Gutiérrez, Entrevista personal, 2015)

Durante el año 2014 y gran parte del año 2015, la Escuela cerró su incorporación de miembros y se asumió en un proceso de “claustró”, donde buscaron unir sus visiones y gestar una serie de asambleas que conformarían un proyecto sólido e unificado en principios frente a temáticas relacionadas a su construcción en

ámbitos financieros de auto-gestión, pedagógica-carnavalera, orgánica y convivencia, entre otros.

Con respecto a las músicas usadas en la performance de la Escuela Carnavalera Chinchintirapie, por lo general corresponden a un repertorio popular y conocido por el público: “El origen y formas de las músicas y ritmo son del repertorio popular además de composiciones nuevas a partir de ritmos tradicionales, y la apropiación o los cambios de letras.” (Escuela Carnavalera Chinchintirapie, 2011)

El verbo “apropiación” nos da luces de un método o *modus operandi* que refleja su relación con la práctica del chinchinero. Podría postularse una apropiación del capital cultural de la práctica y al transmitir este capital en una lógica de escuela, las familias tradicionales vieron una amenaza a su nicho económico. Los integrantes de la escuela dicen que tal amenaza nunca fue concreta, basándose en el hecho de que el campo ampliado que implica llevar la práctica una lógica de carnaval no afecta directamente el campo social tradicional. Aun así, no es menor mencionar que son aproximadamente cincuenta los chinchineros que ha gestado la escuela.

La tensión fue y es evidente entre ambas instituciones estudiadas. Ocurrieron reuniones donde las relaciones no fueron fructíferas y hoy no se han entrado relaciones constructivas entre ellas. Desde la Corporación Cultural de Organilleros de Chile las críticas son fuertes, por ejemplo la de “falsos chinchineros”:

En la actualidad, se le han integrado al oficio nuevas generaciones las cuales - según los informantes- en su mayoría han hecho mal uso del oficio, distorsionando el sentido que antiguamente éste tenía. Lo anterior, viene unido al hecho de que

el oficio desde sus orígenes ha consistido en la relación Chinchinero-Organillero, lo que no se estaría dando en la actualidad por quienes han llegado a vincularse a éste. En relación a ello es que nacen las distinciones entre “verdaderos Chinchineros” y “falsos Chinchineros.” (Cárdenas, 2011, p.99).

O críticas como la que señala Pedro Castillo:

Entonces como yo soy fanático y nací en esto, me duele ver esa gente que te desprestigia tu oficio, tu fuente de trabajo, porque así como ven Chinchineros solos por ahí dicen “ah, mira el Chinchinero” y piensan que somos todos iguales, entonces eso es lo que a mí me da rabia y la más rabia que me da es que haya escuelas de Chinchineros ahora y transporten lo tradicional a una murga o a otro país que no tiene nada que ver con la iniciativa de aquí de Chile. (Álvarez, Sánchez, Tapia, 2003, p. 24)

En entrevista con Agustín Ruiz, nos señala este punto con un ejemplo muy decidor en cuanto a las lógicas de capitales en juego: “Imagina un día vas a la casa que heredaste de tu padre y la encuentras tomada” (Entrevista personal, noviembre 2015). De alguna forma, vemos que la apropiación aquí tratada buscó una lógica similar a una “casa ocupa”, en cuanto a la colectivización del capital (cultural en este caso) en una lógica que aspira a la autogestión y la transformación social.

De esta forma, podemos detectar cómo la construcción de ambas instituciones ha permeado un discurso diferenciado en la construcción de la práctica chinchinera, afectando tanto al capital, el campo social, el *habitus* y las performances musicales de los agentes involucrados, creando incluso identidades diferenciadas. Sin embargo, es

fundamental destacar que fuera del campo institucional los chinchineros, tanto tradicionales como nuevos, han logrado superar las tensiones, siendo ejemplo de estos encuentros de chinchineros que han celebrado la unión sobre la división.

Capítulo III

Chinchineros en Paseo Ahumada: Memoria, conflicto y performance de una marca sonora.

El reciente año 2016 se funda una tercera institución en torno a la práctica chinchinera: la “Agrupación de Chinchineros de Santiago”. Nos permitimos dejar fuera a esta del capítulo anterior con la finalidad de desarrollar una exposición clara de ambas instituciones presentadas anteriormente, pues ambas presentan un carácter histórico más consolidado, además de permitirnos exponer con mayor énfasis las distintas visiones e identidades relacionadas con la práctica tradicional y los nuevos agentes.

Optamos por su mención como introducción al presente capítulo, porque ella es reflejo de un tercer grupo de chinchineros, en el que su institución no está ligada ni a escuelas ni corporaciones, sino a un territorio: El paseo Ahumada.

Los chinchineros de Paseo Ahumada son muy numerosos y en ellos se articulan tanto familias como *piños* (agrupaciones libres). Su presencia se remonta en algunos casos a tres generaciones. En ellos es profundamente identitaria la performance de chinchineros solos (sin organillos), por tanto, son muy escasos los agentes que se asocian a la Corporación de Organilleros de Chile. Por otro lado, es posible detectar la participación de algunos de los agentes relacionados a la Escuela Carnavaleira Chinchintirapie.

La Agrupación de Chinchineros de Santiago se origina como respuesta a un recurso de protección presentado por locatarios del Paseo Ahumada en el año 2014, vinculados al comercio, la medicina, estudios jurídicos, entre otros; donde buscaban poner fin a la actividad chinchinera por el exceso de ruidos molestos y contaminación acústica, perjudicial para la salud y el trabajo.

El Paseo Ahumada para los chinchineros, hoy en día, significa un territorio de trabajo que se transmitió, junto a su oficio, por sus abuelos. Además, en él se ha gestado una forma y estilo único, profundamente identitario.

1. Propuesta etnográfica

Este capítulo busca aproximarse, desde los estudios de lo sonoro, a la presencia de chinchineros en el Paseo Ahumada. Primeramente busca acercarse a la comprensión de cómo lo sonoro se relaciona con su entorno, es decir, de cómo es interpretado el significado de su sonido por la vida social que le rodea. Por lo tanto, se hace fundamental aproximarse a la memoria, a los conflictos y a la performance para lograr acercarse a la comprensión de los elementos que configuran la presencia sonora del chinchinero, que ha permanecido por más de treinta años en uno de los paseos peatonales más emblemáticos de nuestra capital.

Esta investigación ha sido llevada a cabo principalmente desde una visión etnográfica, basada en un trabajo en terreno por un periodo de dos semanas. En él fue posible apreciar un gran número de elementos que nos permiten una mayor comprensión de nuestro caso de estudio. Además de la apreciación *in situ*, fue muy pertinente llevar a cabo un extenso trabajo de entrevistas a chinchineros, locatarios,

trabajadores, transeúntes, carabineros y autoridades municipales, para lograr reconstruir una visión (o escucha) amplia desde los distintos roles y percepciones relacionadas al sonido dentro de nuestro espacio (o paisaje) sonoro a estudiar.

Actualmente, los chinchineros de Paseo Ahumada ofician desde un permiso municipal que los restringe a horarios desde las 12 a las 14 horas y desde 16 a 18 horas, en determinados lugares y por no más de 10 minutos, solo días sábados y domingo. Estos permisos tienen su origen en un recurso de protección presentado por locatarios en el año 2014, vinculados al comercio, la medicina, estudios jurídicos, entre otros; quienes buscan la prohibición de la actividad chinchinera por producir, desde su punto de vista, ruidos molestos y contaminación acústica, perjudicial para la salud y el trabajo.

La memoria, la performance y los conflictos de la práctica sonora del chinchinero en este espacio sonoro es a lo que buscamos aproximarnos a continuación.

2. Propuesta teórica

Desde el punto de vista teórico comenzamos denotando al sonido de la performance del chinchinero como una marca sonora (*soundmark*). Esta denotación corresponde a una de las posibles clasificaciones de sonidos dentro del paisaje sonoro (*soundscape*) desde la teoría de Murray Schafer:

The term soundmark is derived from landmark and refers a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Once a soundmark has been identified, it deserves

to be protected, for soundmarks make the acoustic life of the community unique.

(Schafer, 2001, p.10)

Si bien hoy en día la teoría de Schafer es profundamente debatida, ya sea por poseer caracteres ideológicos o unilaterales en cuanto a diseño acústico, ruido o contaminación acústica (Kelman, 2010), la terminología nos parece pertinente para poder ahondar en el debate sobre el sonido de la performance del chinchinero. Desde nuestro punto de vista (o escucha), proponemos el sonido de la performance del chinchinero como una marca sonora, por ser un sonido que denota una identidad comunitaria que debería ser preservada. Sin embargo, hay otras escuchas que pueden considerarlo como una contaminación acústica que debe ser removida.

Murray Schafer define el ruido como el sonido que aprendemos a ignorar, y la contaminación por el ruido como el resultado de no escuchar cuidadosamente (Schafer, 2001). Murray Schafer nos explica que la diferencia más grande entre una señal sonora y el ruido está en distinguir cual es información y cual no (Kelman, 2010). Así, la señal sonora, que podría transformarse en marca sonora por su carácter identitario, tendría una información pertinente. Desde estas definiciones comenzamos a acercarnos a nuestro caso de estudio.

Desde la perspectiva ecológica que propone este autor, es notoria la preferencia de algunos sonidos por sobre otros, y esta definición puede ser instrumentalizada otorgando cierta arbitrariedad a la clasificación del sonido. Por tanto, es importante considerar la calificación que figura en los partes municipales que constantemente son aplicados a los chinchineros: “ruido molesto”.

En el artículo “Música Programada y Política de Espacios Públicos”, de Jonathan Sterne, se hace una pequeña referencia histórica de los ruidos molestos:

Uno puede también observar la larga historia de quejas y reclamos por ruidos molestos. Aunque las quejas por ruidos de las que se tiene noticia se remontan casi a los inicios de la historia escrita, la naturaleza del ruido –especialmente el ruido urbano– empezó a cambiar en el siglo XIX y más aún en el XX. (...) Escritores, como Charles Babbage, se manifestaron abiertamente contra el ruido de la ciudad, especialmente contra los organilleros y otros artistas callejeros. La naturaleza del ruido empezó a ser considerada de otra forma con el advenimiento de las tecnologías de reproducción de sonido y las ideas de las vanguardias sobre la forma y el contenido de la música. (Sterne, 2008, p.22)

Lo que hace muy certera esta referencia al artículo es la calificación de “ruido molesto” a organilleros y artistas callejeros. Si bien son músicas difíciles de ignorar y que poseen información específica caen en la referencia de ruido. Por tanto la connotación de “molesto” nos ayuda a ir más allá de la definición de Murray Schafer, pudiendo clasificar incluso a la música como ruido por su carácter molesto.

Josep Martí, aunque haciendo referencia a la música ambiental y la probable percepción de ella como ruido, nos da una aproximación más certera para nuestro caso de estudio:

Ya sabemos que la frontera que separa lo que podemos considerar ruido de lo que entendemos por música es cultural. Sólo desde la perspectiva de la física

acústica no se puede distinguir adecuadamente entre ruido y música; sin lugar a dudas, hay que tener en cuenta la intención. (Martí, 2008, p.56)

En cuanto a la intención de la música ambiental, nos encontramos con ejemplos en que es notoria una intención funcional: permanecer en el fondo del paisaje sonoro con distintos fines, como aumentar el consumo o la producción (*Muzak*). Por tanto, el oyente que identifica la intención podría llegar a catalogar esta música como ruido por su carácter molesto.

Por otra parte, la relación del chinchinero con el *backnoise* puede ser estrecha o incluso molesta, pero su intención no es precisamente la de ser música de fondo, sino más bien crear una sincronía sensorial entre sonido e imagen, ritmo y baile; en definitiva, una performance musical para el transeúnte.

Aunque la performance del chinchinero en Paseo Ahumada no posee algunos elementos musicales como la altura, su práctica está estrechamente ligada a la musicalidad. La conjunción y organización rítmica de timbres del instrumento en un relato coherente entre células rítmicas e improvisación deja entrever la etiqueta de ruido más relacionada a la localidad (contexto) o a la escucha que al discurso sonoro en sí mismo.

Si de diferencia entre ruido y música se trata, en cuanto a su percepción cultural, nos aproximamos a la comprensión de que si bien esta línea es delgada, su traspaso o no, se debe a las escuchas fundamentadas en culturas múltiples. Por tanto toda música contiene el potencial de ser percibida como ruido, dependiendo del contexto (o de quien) la oiga (Martí, 2008).

En el texto *“The Soundscape of Modernity”* de Emily Thomson se plantea esta problemática, pero evidenciando cómo el ruido y la música desde la modernidad comienzan a relacionarse estrechamente:

Jazz musicians and avant-garde composers created new kinds of music directly inspired by the noises of the modern world. By doing so they tested long-standing definitions of musical sound, and they challenged listeners to reevaluate their own distinctions between music and noise. Some of these listeners met the challenge and embraced the new music, while others refused to listen.

(Thompson, 2002, p.119)

Desde esta cita podemos ejemplificar cómo la percepción del sonido está determinada en gran parte desde la cultura. En la modernidad, el ruido podría incluso llegar a ser un elemento creativo para las músicas.

Aproximándonos a lo anterior, más adelante, en el artículo *“Algunas Consideraciones sobre Música Ambiental en Contextos Festivos”*, Martí analiza el ruido desde su carácter festivo, aportando a nuestras definiciones al señalar que: *“Sin duda el ruido contiene una dimensión festiva”* (...) En el contexto festivo el ruido no es negativo, todo lo contrario. El ruido, por mucho que les pese a algunos, es socialmente percibido como una manifestación de vida.” (Martí, 2008, p.58). Esto nos aproxima aún más a nuestro caso, dado que entre los chinchineros es común el sentir festivo como un elemento de identidad (Cárdenas, 2011). Esto nos permite pensar que un ruido también puede poseer características identitarias, haciendo más evidente la estrecha relación, en nuestro caso, entre ruido y marca sonora.

Por último, Attali nos da una visión del ruido y su relación con el poder, partiendo desde la premisa de que:

Hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas. Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles. (Attali, 1995, p.11)

Attali en su texto “Ruidos”, nos propone que una teoría del poder exige actualmente una teoría de localización del ruido, situación que está siendo presente en la regulación actual de la actividad chinchinera en Paseo Ahumada. También Attali, desde el análisis del totalitarismo, nos presenta cómo ha sido preciso, para el éxito de los poderes hegemónicos, el prohibir los ruidos subversivos que anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencia o marginalidad, haciendo de importancia la represión cultural y el control del ruido (Attali, 1995), suerte que se hace también presente en la memoria de los chinchineros.

Un ejemplo de esto es cuando el paisaje sonoro del Paseo Ahumada fue intervenido con música ambiental por alto parlante (Poveda, 2010) y la práctica chinchinera fue prohibida por la Corte Suprema en el período de la alcaldía de Raúl Alcaíno, entre los años 2005 y 2008. (Cárdenas, 2011)

3. Paisaje sonoro y performance.

Al transitar por el paseo Ahumada, de lunes a miércoles, es poco usual presenciar performance de chinchineros. El espacio sonoro es relativamente bajo en cuanto a sus decibeles; los pasos, los murmullos, la música de la tiendas, pregones de

vendedores ambulantes, cantantes líricos, cantautores, músicos andinos, consignas gritadas ya sea por megáfono, altoparlante, o a viva voz, adornan el paisaje.

Ya desde los días jueves, comienza a escucharse el bombo. Lo usual, en días de semana, es ver y oír performances de “chinchineros solos”, esto debido a que no se cuenta con permiso municipal para tocar durante la semana, por tanto el andar solo permite moverse más ágilmente en caso de persecución policial. Ya para el fin de semana, hacen presencia varias agrupaciones de más de tres bombos cada una y ellas pueden llegar a ocupar cada esquina del Paseo.

La performance de los chinchineros está basada principalmente en la repetición variada, tanto en baile como en el toque, de patrones rítmicos provenientes del organillo. La extensión de la performance está sujeta a la cantidad de chinchineros participantes, y por lo general la estructura o forma de ésta no posee grandes diferencias entre las distintas agrupaciones.

Una vez ubicada la gorra, a varios metros de distancia, comienza un “llamado” que alterna ocho golpes de corcheas entre ambos paños del bombo, para terminar con un golpe en los platillos, todo esto a una velocidad aproximada de $\text{negra} = 140$. Es importante destacar que ambos parches son golpeados por distintas varillas, que dan una sonoridad aguda a un paño y una grave al otro. Este llamado es repetido por cada chinchinero, de forma individual, para luego tocar todos juntos el “corte” inicial del ritmo del tango. (Figura 1, compases 1 y 2)

♩ = 140

golpe con barilla

Chin chin

Chin chin

Imagen 2, Tango, transcripción.

Este ritmo se toca por poco tiempo y no es bailado, “es un ritmo movido y que llama la atención, entonces atrae a la gente”, me comenta Luis Aravena (Entrevista personal). En los compases del 3 al 8 se aprecia el patrón rítmico propiamente tal, mientras que el compás nueve corresponde al “corte” de salida. Luego todos juntos repiten el “corte” inicial para dar paso al ritmo de vals.

Los cultores me comentan que este ritmo de tango a veces puede ser cambiado por el de *onda disco*, cuya invención se le atribuye a Patricio “Pepa” Toledo, cumpliendo la misma funcionalidad de inicio de la performance (figura 2).

♩ = 100

Chin chin

Chin chin

Imagen3, Onda disco, transcripción.

Apenas se inicia el ritmo de vals (Figura 3), comienza el baile. Cada chinchinero comienza a dar vueltas en su propio eje. Ya a esta altura de la performance se ha formado un numeroso círculo de transeúntes que observan y escuchan. Comienza entonces el desplazamiento del primer chinchinero, que por lo general se encuentra a la izquierda en la fila ubicada frente al público. Este desplazamiento ordena y delimita el espacio donde se realiza la performance, en otras palabras, pasa corriendo muy cerca del público delimitando el círculo. Luego se desplaza al centro donde comienza un repertorio de pasos personales, “cada uno tiene sus pasos, su estilo y es mal visto andar copiando”, me comenta Patricio “Pepa” Toledo.



Imagen 4, Vals, transcripción

Mientras un chinchinero baila, los otros varían el patrón improvisando, jugando y comunicándose de forma rítmica. Frente a esto Olga Carrasco me comenta: “la sincronía entre los chinchineros resulta casi telepática” (Olga Carrasco, Entrevista Personal). La comunicación entre ellos a través del ritmo, acentuando, anticipando golpes para caer juntos en los cortes es tan sutil que resulta casi imperceptible, trabaja también en un lenguaje kinésico entre el que baila y los que tocan estáticos.

En eso el chinchinero que baila comienza un desplazamiento, pero esta vez girando. Es destacable respecto a la sincronía del ritmo y el baile, que algunos chinchineros logran producir un dosillo de corcheas en el giro frente al grupo de tres corcheas en lo sonoro, produciendo una sensación rítmica disociada entre la imagen (baile) y el ritmo sonoro, donde la imagen rítmica se desplaza del ritmo sonoro, provocando una complejidad rítmica de dos contra tres. Todo esto provoca una hemiola entre lo visual y lo sonoro.

El chinchinero que baila vuelve al centro y con el corte de salida (Figura 3, compás 6) percutido por todos de forma “casi telepática”, como relata Olga Carrasco, se reincorpora a la fila por la derecha, sale al baile el que quedo primero a la izquierda y así hasta que pasan todos.

Cuando termina el último en dar su baile personal de vals, todos juntos tocan el corte del siguiente ritmo: foxtrot (Figura 4, *corte* en compases 1 y 2). Este ritmo es el más rápido y ágil, con él se muestran los pasos más acrobáticos y virtuosos, además de las variaciones rítmicas más osadas. Cuando comienza este ritmo es común el grito de aliento del público transeúnte.



Imagen 5, Foxtrot, transcripción.

La rueda de baile se sucede igual que con el vals, pero destacan algunos pasos en el baile personal; el llamado *twist* o *Luis Dimas*. Este es un paso en que rítmicamente todas las corcheas son llevadas en los platillos, por tanto el movimiento del *tirapié* (sistema que une los platillos a un pie) se agiliza, haciendo el paso típico del baile *twist* donde ambos pies se muevan de forma paralela de un lado para otro en movimientos cortos, al ritmo de las corcheas.

Dentro de todas las performances vistas cabe destacar en el baile de foxtrot de John Quijada el paso de la *grulla*; si bien se le atribuye su invención a su hermano, es él quien lo llevó a la perfección. El paso consiste en el giro en un solo pie a una velocidad más rápida del giro normal, logrando otra hemiola entre lo visual y lo sonoro, donde el giro alcanza a formar tresillos en la imagen frente al ritmo de corcheas en lo sonoro, nuevamente una disociación de tres contra dos que desata siempre los aplausos y gritos del público.

Otro elemento destacable dentro de esta altura de la performance es cuando el foxtrot es bailado por un niño. El caso presenciado corresponde al baile de Josué Aravena, de 7 años de edad. Se corta el ritmo y se inicia un ritmo de cumbia, el niño se saca el bombo y baila de forma “sexy”, lo que desata el aplauso y gritos del público transeúnte.

Una vez terminados los bailes personales de foxtrot, en algunas agrupaciones se llega al fin de la performance, donde se hace una figura final entre todos los participantes como cierre. En otros casos, del foxtrot se pasa a una cueca (Figura 5).



Imagen 6, Cueca, transcripción.

La sucesiones de bailes funcionan igual que el vals o el foxtrot, pero se debe destacar la performance en que hacen presencia chinchineras. Por ejemplo, resulta muy conmovedor ver el baile en pareja de Lindsay con su padre René Aravena.

Cuando termina la performance, todos los chinchineros pasan la gorra, reciben felicitaciones, algunos se sacan fotos si se las pide, se juntan, descansan y se preparan para repetir. Se vuelven a escuchar los pasos, murmullos y el paseo recupera su flujo.

4. Memoria y conflicto.

Las agrupaciones que presencié en mi trabajo en terreno fueron tres: la agrupación de chinchineros de la familia Aravena (de Carlos Aravena), que hoy offician con chinchineros fuera del círculo familiar; la agrupación de chinchineros de la familia Aravena (de René Aravena), que mantienen su relación consanguínea; y una agrupación formada por Patricio Toledo, John Quijada, Carlos Aravena (hijo) y Olga Carrasco. También fueron presenciadas las actividades de los hermanos Jeremías y Cristian Torres, pero por separado.

Desde sus relatos comencé a darme cuenta real de las problemáticas que surgen por su actividad en el Paseo Ahumada. Pasamos a revisar algunas nociones que nos darán una visión apropiada para comenzar a analizar el conflicto.

Un día miércoles, llegando a Plaza de Armas, escuché un gran número de *pifias*. Creyendo que era alguna protesta, me acerqué, pero para mi sorpresa estaba un chinchinero siendo multado por carabineros y el círculo de gente a su alrededor lo defendía fervientemente. Una joven le gritaba al carabinero: “¡Me acaban de robar la bicicleta y tú estás persiguiendo a los que hacen cultura!”. Otro gritaba: “Fuerza y aguante, compañero”, y así muchos más. Ese chinchinero era Jeremías Torres, nieto de don Raúl Rioseco, uno de los primeros en llegar a Paseo Ahumada, hoy en día retirado de las calles.

Jeremías comenzó a tocar desde los 5 años, lleva 15 años en Paseo Ahumada, “siempre luchando y guerreando por mi territorio de trabajo, por un permiso, siempre perseguido por ser un ruido acústico, ¿cómo puedo ser un ruido molesto si la gente se para a ver el show? Si fuera así la gente me echaría, pero al contrario, me colabora” (Jeremías Torres, Entrevista personal).

Desde este testimonio se puede apreciar la conciencia de Jeremías frente al conflicto, y a la vez el origen de tal. La experiencia con su sonido es percibida desde distintas escuchas, por tanto se producen resultados ambiguos: por un lado el ruido molesto a veces penalizado, por otro la colaboración del transeúnte, ambas manifestadas en forma monetaria, exceptuando las detenciones.

Esto va más en el carabinero, algunos me dejan una y voy avanzando, pero de repente te *terciai* con los que no, y te corren. Allá en Estación Central no molestamos, nos dan permiso, pero acá no, la alcaldesa se ha portado re mal con nosotros, se acuerdan de nosotros para las puras campañas y nos contratan, hasta con organillo le hemos tocado en la Municipalidad (Jeremías Torres, Entrevista personal).

Jeremías corresponde a una tercera generación de chinchineros, una generación distinta en su *toque* y baile, y mucho más numerosa:

Somos una generación que aprendió acá, aquí nos juntamos, porque esto es cultura de acá, y los mismos carabineros no nos están dejando tocar, *tan* opacando la cultura, y esto acá se está desapareciendo, hay otros que ya se están dedicando a otro oficio, se buscan otra pega (...). Varios nos hemos ganado con los bombos afuera de la Municipalidad a tocar como protesta (Jeremías Torres, Entrevista personal).

Este testimonio deja entrever un elemento interesante: la proyección de una tradición inserta en el corazón de la modernidad urbana; por tanto, ver su desaparición por la persecución policial provoca el espíritu de defensa.

Jeremías nos relata un poco sobre la historia del conflicto. Nos cuenta que después de la prohibición del 2008, que fue efectiva por la Corte Suprema en la época de la alcaldía de Raúl Alcaíno, se les otorgó un permiso a todos por ser reconocidos como Patrimonio Nacional y Municipal, pero desde el 2014, por reclamos de

locatarios y oficinas, se volvió a regular con permisos sólo para fin de semana, por pocas horas y esquinas específicas (Imagen 7).

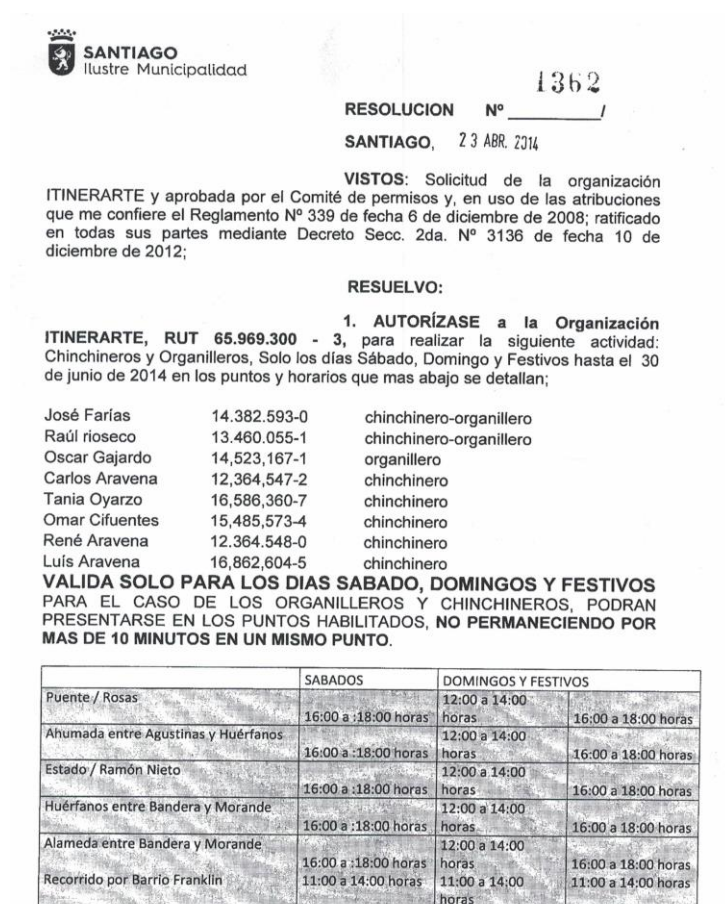


Imagen 7, Permiso municipal (extracto)

Es destacable que en el documento figura el abuelo de Jeremías, quien con más de 80 años, dedicó gran parte de su vida a entregar su arte a los transeúntes de Plaza de Armas y Paseo Ahumada. Jeremías nos comenta:

Por lo mismo yo he tenido que trabajar a la mala, hay que comer, fíjate que acá antes había un carabinero, el “Cara de Loco”, ese loco era terrible, a mi hermano y a mí nos rompieron más de tres bombos (...). Por eso nos vamos

corriendo de acá para Estación Central. Y pensar que acá aprendimos, acá te acostumbras a la guerra, me quitan el bombo y sigo viniendo por defender. Ellos quieren controlar todo pero la gente consciente siempre apoya con su billetito, su moneda de quinientos (Jeremías Torres, Entrevista personal).

Al día siguiente me encuentro con Cristian Torres, hermano de Jeremías, “nacido y criado aquí, más de 25 años trabajando en paseo Ahumada” (Entrevista personal). Cristian nos relata sobre el conflicto:

Antes el conflicto era peor, ahora igual no es tanto. Antes te quitaban el bombo y multa segura. De estos 25 años pasé veinte arrancando, y en estos 5, con lo de los permisos se tranquilizó la cosa por lo menos con carabineros. En mi opinión esto de los permisos no se condice con la naturaleza de nuestro trabajo, nosotros andamos recorriendo todo Chile, ¿te *imaginai* estar sacando papeles y trámites en cada municipalidad? Además son por puro fin de semana, y el resto de la semana te *cagai* de hambre (Cristian Torres, Entrevista personal).

Cristian nos relata sobre la desaparición de organillos en Paseo Ahumada: “Acá empezó eso de tocar con bombo solo por lo mismo, con el bombo *podí* arrancar e igual te lo quitan, imagínate con el “piano”, ¿cómo arranco? Y eso es muy caro, me lo decomisan, me muero” (Cristian Torres, Entrevista personal).

Esta información es valiosa, porque se puede pensar que la performance se adaptó a trabajar sin organillo, produciendo un cambio importante tanto para el desarrollo del bombo como para el baile. Como presentamos anteriormente, la forma

de la performance puede tener su origen en el resguardo o cuidado del organillo, y eso provocó el desarrollo del estilo de los chinchineros del Paseo Ahumada.

Cristian nos continúa relatando sobre el conflicto:

El acoso de la multa es terrible. Yo llegué a tener un millón nueve en multa, de repente dos boletas diarias y no nos íbamos, los niños tenían que comer. Por el 2010 nos nombraron Patrimonio, y con eso las multas quedaron en nada, pero del 2014 volvieron, por lo mismo me arranqué de acá. El asunto es acá, acá es donde está el problema, por eso me fui a Coquimbo. Acá vivimos momentos terribles de mucha violencia (...). Ver cómo te destrozan tus herramientas de trabajo, un bombo puede costar doscientos mil pesos, y sin nada en los bolsillos, te llevaban a la primera comisaría, te quitaban el carné y uno atrás del loco detenido y ahí te rompían todo, sin juzgado, nada. Por ejemplo, el “Cara de Loco” me sacó de Almacenes Paris con violencia y nos agarramos a combos, la gente grabó y todo, y antiguamente estaba el “corazón de piedra”, un Teniente grandote, era atleta, agarró a un chinchinero lo levantó y lo tiro al piso en la misma Plaza de Armas (Cristian Torres, Entrevista personal).

Durante esos días consulté a locatarios y transeúntes sobre su opinión sobre la actividad de los chinchineros en el Paseo Ahumada. Varios locatarios se mostraron realmente molestos por el ruido, otros por la actitud violenta o inadecuada de algunos, otros defendían el oficio. Por otro lado, la gran mayoría de los transeúntes aprecia bastante el oficio y muchos extranjeros se mostraban realmente sorprendidos y hablaban maravillas.

Sin duda, la conversación más significativa fue con Tamara Dering, trabajadora de un estudio jurídico. Ella encabezó el recurso de protección del año 2014 y constantemente lucha para que se respete la ley del permiso, en defensa de los oficinistas y locatarios:

El bombo tocando todo el día se transformó en una verdadera tortura. Nuestras oficinas están en un piso alto, por tanto el ruido en decibeles aumenta. Nosotros somos un estudio jurídico, pero en el edificio hay médicos que no pueden atender a sus pacientes (...). Cualquiera día mi jefe cierra la oficina y quedo sin pega, este es un lugar de trabajo (Tamara Dering, Entrevista personal).

El conflicto se hace evidente y tomar partido por alguna posición es asunto delicado, pero sin duda es destacable cómo la diferencia en las escuchas puede provocar tal conflicto. Entonces, ¿qué hace diferentes las escuchas? Lógicamente la exposición al sonido, constante para los locatarios y pasajera para transeúntes, además de la función del lugar: un lugar de trabajo tanto para locatarios como para chinchineros.

Ya para el día sábado llegaron agrupaciones numerosas de chinchineros. El relato y memoria de René Aravena me parece muy significativo, ya que cuando el permiso del año 2014 se renovó para el año 2015, se formó la “Agrupación de Chinchineros de Santiago”, y don René figura como su presidente:

Desde los 7 años empecé a trabajar acá, llevo 36 años en Paseo Ahumada. Yo vengo de la familia Flores Lara, el abuelo de mi abuelo era Chinchinero. Yo

toco con mis hijos, la Lindsay empezó este año, tiene 17 y es la única Chinchinera de tradición, el Juan está en Primero Medio en el Instituto Nacional y el Josué el más chiquitito. Yo quiero que ellos vean esto como un deporte y que nunca olviden la tradición de donde vienen. Cuando era chico era una cosa violenta, ya en San Antonio nos esperaban los carabineros para quitarnos los bombos. En ese tiempo eran artesanales, entonces nos volvíamos a hacer otros, con *cholguan*, una copa y de nuevo a trabajar. Éramos niños, ahora que un niño trabaje es mal visto, por eso a mí me parece bien lo del permiso, porque en la semana ellos juegan y van al colegio, pero antes era una necesidad real. Hubo un tiempo que podíamos trabajar todo el día, cuando nos nombraron patrimonio, pero ya empezamos de nuevo con los permisos por el reclamo de locatarios, y hay algunos que no los cumplen y nos desprestigian. Para mí lo de los fines de semana está bien porque mis niños estudian, pero hay otros que necesitan trabajar, y ahí comienza el conflicto entre nosotros (Rene Aravena, Entrevista personal).

René Aravena deja muy clara la idea de tradición. Su agrupación fue la única presenciada que mantiene su lazo consanguíneo sin alteración. Exceptuando la incorporación en la filas de su hija Lindsay, que rompe con la lógica de género presente en la tradición más acérrima, ellos mantienen los valores y el estilo tradicional familiar.

De los chinchineros antiguos se desprenden las agrupaciones actuales que ofician en el Paseo Ahumada. El hermano de René, Carlos Aravena, es el padre de otra agrupación donde se juntan hijos, sobrinos y otros chinchineros que vienen de

fuera de la tradición, de la Escuela Carnavalería Chinchintirapie. Lo mismo pasa con la agrupación que vienen con Patricio Toledo, “el Pepa”, donde no se relacionan de forma consanguínea pero igual ofician juntos.

El relato de Patricio Toledo se nos hace fundamental:

Desde los 4 años trabajo en Paseo Ahumada. Llevo 39 años acá, el conflicto hoy en día es porque los locatarios llaman a carabineros por la bulla que les molesta y tenemos que andar de un lado a otro lado para hacer las monedas que necesitamos. De repente trabajamos tranquilos, a veces *damos jugo* todo el día, entre los permisos, las multas, ya no me dan ganas de venir para acá, trabajo más en Maipú. Yo hallo injusta la policía acá, hay gente que anda sin permiso tocando cualquier cosa y uno que es Chinchinero todo el rato pidiendo permiso. Yo he viajado por Europa, París, México y allá se respeta más, hasta en el sur, y acá que es donde surgió la cosa no se respeta. He tenido harta historia, fui nombrado el mejor Chinchinero de Chile, trabajé con Joe Vasconcellos, Juana Fe y acá pura rabia, *tení* que trabajar como un delincuente, más de treinta veces detenido, tremenda cantidad de multas, tener que ir al juzgado, es una cosa estúpida que hace carabineros aquí, un lanzazo tres horas detenido, y a uno le quitan el bombo, cinco horas detenido y con multa (...). Nosotros no tenemos para qué tener permiso, somos patrimonio sonoro, todo Chile identifica nuestro trabajo. El “Chocofruna”, el “Cogote Chueco”, el “Nazi”, el “Llave de Moto”, puros carabineros *perros*. Ahora estamos esperando el permiso de este año y ahora que vienen los meses buenos nos tramitan para no dárnoslos (Patricio Toledo, Entrevista personal).

Del relato de Patricio “Pepa” Toledo se desprenden ideas importantes. La denotación de “patrimonio sonoro” a la práctica se relaciona con la dimensión sonora de la propuesta de marca sonora. Otra idea importante es la contraposición de la recepción entre su lugar “original” y otras escenas; incluso declara una intención de desplazamiento del lugar, pero al denotar como original al lugar, se le comprende como un lugar de memoria, dando la dimensión de localidad de la marca sonora.

Hoy en día el Paseo Ahumada es cuna, escuela y lugar trabajo de muchos chinchineros. En él se creó un estilo único, de fuerte carga identitaria. Sobre esto Patricio Toledo me comenta: “Acá yo soy como el papá de todos los cabros, a mí me ven y quedan locos (risas), yo inventé los repiques rápidos, la cumbia, la onda disco, pero bailo piola, todos agregan su toque y sus pasos” (Patricio Toledo, Entrevista personal).

Sobre lo mismo, Carlos Aravena (hijo) nos cuenta:

Acá es del chinchinero que toca solo sin organillo, acá nos juntamos de varios bombos, así llamas más la atención y *podí* descansar más. Ahora la tradición es tocar con organillo, pero si te das cuenta ahora el organillero es el que tiene que llevar un pulso más rápido para tocar con el Chinchinero, acá se gestó lo del bombo solo, ellos son los reales creadores de esta forma. El Chinchinero no tocaba solo antes. Ahora como del 2010 se creó eso del “bombo loco”, eso de salir de cinco bombos y más rápido y más virtuoso, se cambió el estilo, se hace más coreografía y la gente queda loca (Carlos Aravena, Entrevista personal).

De manera personal, concluimos que la violencia tanto física como simbólica que han sufrido los chinchineros de Paseo Ahumada es absolutamente deplorable. No deja de ser simbólico, en cuanto a diseño acústico, que en el año 2008 se prohibió su actividad mientras en el mismo espacio sonoro se implementaba música ambiental (Santiago al Aire Libre, 2005-2008). Eso habla de una intervención del espacio sonoro bajo una lógica hegemónica del poder político y económico, denotando un diseño donde el ruido subversivo, que anuncia exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencia o marginalidad, como señala Atalli, es una marca sonora que debía ser removida.

Por otro lado, creemos que el sonido de la performance del chinchinero en Paseo Ahumada posee elementos únicos y profundamente identitarios. En sí, es portador de la memoria rítmica de una época que hoy se cataloga como folclor urbano. Creemos que el hecho de ser un lugar heredado como cuna, escuela y lugar de trabajo de una tradición torna única la vida acústica del lugar. Por tanto, acordamos con denotar la práctica como una marca sonora dentro del paisaje sonoro y, aunque resulte un ruido molesto para otras escuchas, es precisa su preservación.

Por último, creemos que esta marca sonora ha trascendido el lugar propio. Hoy en día y fuera de la tradición, se ha extendido a lugares insospechados. Fue la imagen de un chinchinero detenido en Paseo Ahumada la que dio la idea simbólica de la fundación de la Escuela Carnavalería Chinchintirapie, Centro Cultural que ha tenido la tarea de permear de carnaval nuestro gris Santiago.

En conclusión, el imaginario del chinchinero en Paseo Ahumada ha dado mucho a la cultura de nuestra ciudad. Si es removido, estaríamos atentando contra un motor de la cultura popular.

Capítulo IV

Chinchineras: Emerger femenino en una práctica tradicional.

En los recorridos por Paseo Ahumada llamó nuestra atención la presencia femenina en las agrupaciones de chinchineros. En esas ocasiones, fueron presenciadas Olga Carrasco, Ana Pinto y Lindsay Aravena. Más aun llamó nuestra

atención el notar que, a pesar de haber recogido relatos en donde agentes masculinos relacionados a la Escuela Carnavaleira Chinchintirapie han hecho presencia en Paseo Ahumada, en las observaciones en terreno solo fueron presenciadas agentes de género femenino correspondiendo a Olga Carrasco y Ana Pinto. Resultó ser un fenómeno aún más llamativo la presencia de Lindsay Aravena al tratarse de la única chinchinera presente proveniente de una tradición familiar. Las preguntas que surgieron de aquella observación y de los relatos entregados por la chinchineras presenciadas son las que queremos analizar en este capítulo.

1. Género y prácticas musicales tradicionales

El verbo *emerger* busca producir un imaginario, una aparición de un algo para formar parte de un todo, que a su vez resulta transformado. El *emerger femenino* en prácticas musicales que han sido exclusivas del género masculino, enmarcadas en el contexto llamado tradicional o folclor, es hecho actual y visible, como por ejemplo en prácticas musicales como bailes chinos, canto a lo poeta, tropas de lakitas y en nuestro caso específico: chinchineros.

Desde nuestra hipótesis, lo actual y visible de este fenómeno nos entrega luces que nos aproximan a un vértice de la hibridación cultural que se produce en estas prácticas tradicionales con el pensamiento posmoderno. En nuestro caso de estudio, al tratarse de una práctica urbana, las configuraciones de identidades de los agentes involucrados a la práctica son mayormente permeadas por el pensamiento posmoderno, donde el feminismo cultural y el folclorismo artístico e ideológico han

hecho visible a la mujer en prácticas performativas que ponen en cuestión los roles de géneros, provocando una transformación de los cánones.

Nuestro trabajo busca aproximarnos a este fenómeno a través de la revisión bibliográfica y los testimonios de las chinchineras de la ciudad de Santiago. En ellos se presentan elementos identitarios y, en definitiva, discursos que nos permitirán poner a prueba nuestra tesis.



Imagen 8, archivo biblioteca de Santiago.

Esta bella fotografía, perteneciente al archivo de la Biblioteca de Santiago, es protagonizada por dos desconocidos. Nos presenta a primera vista una pareja: una organillera y un chinchinero. La imagen, al ser debidamente ampliada, revela que la mano derecha de la organillera está apoyada en la manivela, y a su vez, la derecha del chinchinero está apoyada en el organillo mientras que su pie derecho, donde va el

tirapié, permanece levantado. Es posible apreciar también que los platillos se ven borrosos, denotando movimiento. Todo parece estar haciendo referencia a la vieja usanza de tocar el bombo apoyado al organillo, sin bailar. Al parecer no caminan ni están de la mano, sino que están sonando una de las parejas de instrumentos musicales que han conformado partes del paisaje sonoro de la ciudad de Santiago y Valparaíso desde antaño.

Hay una lectura más que se puede hacer de esta fotografía: los roles de género. En su contexto tradicional, nuestra práctica se desenvuelve como un emprendimiento familiar, que se tornaría en un oficio tripartito donde se hacen presentes las prácticas de juguetero, chinchinero y organillero. Es en este contexto donde se cristaliza el rol del género femenino: el bombo, al ser pesado y al tener que ser percutido y cargado por largas jornadas en los hombros, le da un carácter de fuerza o esfuerzo mayor, que en el paradigma moderno debía ser tarea o rol del hombre; mientras que la confección de juguetes y la ejecución del organillo podrían ser roles desarrollados por ambos géneros, relegando al género femenino a lo doméstico, como el llevar las cuentas, portar varillas, confeccionar trajes y juguetes, y encargarse de los niños.

A pesar de que los roles de género se cristalizaron, es fundamental destacar, en esta parte, un mito frecuente entre los cultores tradicionales de este oficio. Se relata con frecuencia la historia de la señora Rosa Ester, una viñamarina, a la que en algunos relatos se le atribuye la invención del bombo. En la tesis del sociólogo y chinchinero Gabriel Cárdenas, “Configuración Identitaria del Chinchinero”, se recoge este relato pero esta vez refutado por Manuel Lizana:

Hubo una mujer, sí, en Viña, la señora Rosa Ester, mi papá la conoció, yo también la conocí, ya de abuelita, ella tocaba el chinchín en Valparaíso, pero no es la que inventó esto, te das cuenta, eso es una gran mentira (...) la gente que andaba con mi papá, mayores que mi papá, aquí en Santiago, entonces esas cosas de que lo inventó una mujer no, porque aquí llegó un señor, no sé si era Lázaro Catán, no me acuerdo qué otro nombre, que tocaba un bombo al lado del organillo (Cárdenas, 2011, p.105).

Cabe mencionar que en la conversación con Paulina Céspedes, chinchinera de Santiago, también se recurrió a este relato: “A mí siempre me decía el Pepa (Patricio Toledo): no sé para que salen con eso que las mujeres no pueden tocar, si el bombo lo inventó una mujer” (Paulina Céspedes, entrevista personal).

Frente al mito del origen o creación del bombo, 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. Esto se puede apreciar en la siguiente fotografía de origen europeo, donde se destaca el bombo con tirapié.



Imagen 9, fotografía publicada (www.facebook.com)

Lo que resulta interesante para este trabajo es el hecho de que Rosa Ester efectivamente era chinchinera, y esto impulsó la búsqueda de más relatos sobre mujeres chinchineras. Consultando a Paulina Céspedes, nos comenta de otro caso, una chinchinera que bailaba arriba de las mesas en las fiestas, imagen potente y rupturista, pero de la cual no contamos con mayor información. Por otro lado, Olga Carrasco nos comenta sobre primas o hermanas de chichineros de tradición familiar, que por necesidad de trabajo aprendieron el bombo cuando niñas, pero no persistieron.

Sin más antecedentes femeninos en la práctica, nace la pregunta: si han existido casos, ¿por qué cesaron? Sin tener una respuesta certera, es sencillo pensar que el “medio” que envuelve la práctica temprana o tradicional del chinchinero fue mayoritariamente del hombre, lo cual pudo provocar un sesgo machista. Gabriel

Cárdenas nos arroja luces en su trabajo antes mencionado y esta vez citando a Guillermo Saavedra:

Generalmente el oficio es de hombre, hasta el organillo ahora se ha unificado más para mujer, nosotros igual, cuando nosotros entramos a trabajar juntos yo (chinchinero) con mi esposa (organillera), igual hubieron hartas críticas, porque también como el medio es muy machista, entonces nos criticaban algunos eso (Cárdenas, 2011, p.151).

Podemos postular entonces que la cristalización de los roles de género, que ha construido la práctica tradicional del chinchinero, logra volver invisible la participación femenina, situación que se mantendría hasta la emergencia actual que fundamenta nuestro trabajo investigativo.

En el texto de Pilar Ramos, “Música y feminismo: Introducción Crítica”, se formula la siguiente pregunta:

¿Por qué el canon excluye a las mujeres? (...) En el arco de las explicaciones ofrecidas podemos encontrar desde un determinismo biológico hasta sociológicas (...). Si nadie recuerda a una compositora brillante, no es porque no las hubiera, como está demostrado históricamente, sino justamente porque no han formado parte del canon (Ramos, 2003, p.64).

Más adelante en el texto se cita a Marcia Citrón, buscando ahondar en la temática:

La canonicidad ejerce un poder cultural tremendo en cuanto que codifica y perpetúa las ideologías de algún grupo o grupo dominante. Estos valores ejemplares establecen las normas para el futuro (Ramos, 2003, p.67).

Desde esta lógica aplicada a nuestro caso, distinto de las compositoras doctas, se podría argumentar que al cristalizarse los roles de género y a su vez estandarizarse el juicio machista, se ha configurado un canon que excluiría al género femenino. En conversación con Manuel Lizana, sobre la participación de mujeres en la práctica, nos comenta lo siguiente:

Para mí no es malo que las mujeres toquen, si se pueden el bombo claro, por ahí hasta donde yo sé hay una chiquilla que baila, pero está el asunto de la formación, no es cosa de llegar y tocar, y yo vengo desde mi papá, para mí no hay mejor escuela que la tradición (Manuel Lizana, entrevista personal).

Desde esta cita se puede desprender una lectura de los juicios que pueden ser aplicados a la práctica femenina: uno de determinismo biológico relacionado a resistencia y fuerza, “si se puede el bombo claro”; y otro sociológico, “está el asunto de la formación”; por último, también se puede desprender el canon: “la tradición”.

En la actualidad, las configuraciones de las identidades de los agentes involucrados a la práctica se encuentran evidentemente diferenciadas, haciendo posible la distinción, entre los agentes de la tradición y los que no se enmarcan en tal, incluso en la construcción de sus instituciones y performance. Por tanto, no deja de ser llamativo que desde la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie”, donde la práctica sería transmitida y transformada fuera de su lógica tradicional, el *emerge* se origina.

2. Chinchineras

Olga Carrasco es una joven con estudios en Arte, que ingresa a la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie” en el año 2007. Durante ese tiempo realizaba estudios en Danza y comenzaba su participación en la Escuela Carnavalera Chinchintirapie como figurín, rol caracterizado por bailarines con máscaras y disfraces que permiten tanto la animación como la seguridad del entorno mientras la comparsa se encuentra en pasacalle.

Su primera aproximación al uso de bombo estuvo relacionada con el trabajo artístico en grabados y fotografía. Olga nos relata sobre trabajos artísticos realizados para sus estudios, donde fotografiaba al bombo con otros instrumentos musicales llamados doctos o en otros lugares buscando descontextualizarlo.

Cuando entra a la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie” ya había presencia femenina en la fila de bombos, pero a su vez admite haber visto poca persistencia. Ya para el verano del año 2011 consigue un bombo y se propone aprender. Su primera instrucción fue dada por un compañero de la escuela, que poseía estudios en batería. Olga reconocía en él un estilo “baterístico”, diferente al patrón común, que le llamaba la atención. De esta forma, relata con aprecio su enseñanza, gracias a la cual adquirió un estilo más preocupado por la sonoridad posible del instrumento por sobre los patrones rítmicos tradicionales:

Cuando me puse el chin-chin, como que me lo tomé como un instrumento más que como ser un chinchinero, como que nunca sentí que me correspondía tampocoirme en esa *volá* (...). De repente siento que lo único que se mira frente a toda la

práctica es el personaje y no se mira el instrumento (Olga Carrasco, entrevista personal).

El año en que ingresa en la fila de bombos, estaba siendo guiada por Pavel Aguayo y por Juan José Lazcano, ambos aprendices de familias tradicionales. También ese año, Patricio “Pepa” Toledo, chinchinero de tradición, reconocido por muchos como un gran exponente, realizaba clínicas extensas para los bombistas de la escuela, perfeccionando así su instrucción.

Olga nos cuenta que con el tiempo fue introduciéndose en el oficio, ya pudiendo salir a trabajar con el bombo tanto para fiestas patrias, en colegios y bares de cueca, como en la calle.

Al tiempo que vio que era una posibilidad económica viable, comenzó a perfeccionar su técnica tomando clases de percusión y baquetas. Aun así, Olga nos relata de una suerte de distanciamiento del personaje de chinchinero, y ya desvinculada de la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie”, comenzó a recibir invitaciones para llevar el bombo a performances donde él no había hecho presencia.

Su primer proyecto fue tocar con un conjunto de música gitana de estudiantes de la Universidad Mayor. Olga relata cómo el transitar de la calle a una sala de ensayo con violines y contrabajos fue un cambio rotundo en la sonoridad que debía adquirir como instrumentista. Este relato se hace coherente con el discurso que permeaba sus trabajos de arte anteriormente mencionados.

Luego incursionó con cantautores, grupos de viento, grupos femeninos de experimentación musical, la Banda Conmoción, incluso hoy en día participa en la

agrupación “Ensamble Tricahue Percusión y Saxofones”, que dentro de su repertorio adapta las tonadas de compositor Pedro Humberto Allende para ensamble de percusión y saxofones.

Junto a este trabajo de experimentación sonora, Olga nos cuenta que no ha dejado de trabajar desde las performances tradicionales, incluso junto al organillo, trabajando con la familia Lizana o Toledo, o en formato de trío de bombos.

Al consultar a Olga sobre la temática de género, nos destaca por un lado una discriminación positiva en cuanto a la recepción, siendo muy felicitada por su “valor” de ser mujer en un medio tradicionalmente de hombres, a la vez también nos comenta que el hecho de ser mujer atrae más dinero en las calles, de alguna forma como lo hace un niño chinchinero. En relación con otros chinchineros, admite que ha sentido discriminaciones poco significativas, relacionadas a una distancia u omisión en ciertos asuntos personales o domésticos.

Al consultarle ¿por qué no proliferaron las chinchineras en la tradición?, ella va más allá del hecho del juicio del determinismo biológico, destacando al medio como un lugar difícil para las mujeres. Debido al contexto callejero que trae consigo la relación con comerciantes, traficantes, delincuentes, represión policial, entre otros, no resultan socialmente apropiados para una mujer. Confiesa que desde su origen como chinchinera, en la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie”, había una distancia con lo humano, creando una visión mítica del personaje, que dejaba espacio para cuestionarse el “¿por qué no llevar a cabo esta práctica siendo mujer, si yo puedo hacer cualquier cosa que hace un hombre?”, pero dentro de la realidad social de

marginalidad que convive el chinchinero de tradición, quizás no hubiese tomado ese camino. Viéndolo desde adentro, comprendo que muchos padres protegerían a sus hijas del medio o que las mujeres lo vean como algo peligroso o malo.

Por último, Olga hace una reflexión muy interesante sobre el cómo la construcción de un rol femenino en la práctica deja entrever cierta libertad creativa, dejando un espacio para “crear a la mujer chinchinera”, entrando y saliendo de la tradición. Esto se relaciona a lo que presenta Pilar Ramos, en el texto antes mencionado:

Así como señala Harold Bloom, los artistas occidentales se enfrentan a la "ansiedad de la influencia", provocada por el deseo de ser originales, frente al peso de las grandes obras de arte, las mujeres no se reconocen en esas historias de grandes maestros. En este sentido la ausencia de tradición puede ser una liberación (...). Si en muchos casos la falta de tradición ha provocado ansiedad, en el público provoca, en el mejor de los casos; sorpresa (Ramos, 2003, p.58).

También es aludida esta temática en el artículo “Mujeres tocaoras” de Josemi Lorenzo, al referirse a las mujeres tocadoras del flamenco en la actualidad:

Con un modo de coincidir la música, el flamenco, que si algo ha demostrado en las últimas décadas es su versatilidad, su gran capacidad de evolución y su brillantez al momento de asumir elementos ajenos a su tradición más recia (Lorenzo, 2011, p.5).

Paulina Céspedes es también joven, con estudios en párvulo y danza, cantora y chinchinera de oficio, hoy relacionada a las agrupaciones “Mate Dulce”, donde se

construye una música fusionada entre las sonoridades del canto a lo poeta con un lenguaje musical moderno, y el proyecto “Mi Plan Favorito”, música infantil con raíces en las músicas folclóricas y populares de nuestro país. En ambos proyectos hay presencia del bombo chinchinero.

Paulina formó parte de la agrupación antecesora a la “Escuela Carnavalera Chinchintirapie”: el “Colectivo La Comparsa”. Para una vez fundada la Chinchintirapie, formó parte de los figurines, pero rápidamente entró al taller de chinchin, practicando los bailes y golpes en una mochila.

Paulina participó en la fundación de esta escuela y se hizo cargo de generar un taller para los niños que rodeaban al círculo de los participantes. Al tiempo se construyó su propio bombo con la ayuda de un cercano, transformándose en una de las primeras mujeres en participar en la fila de bombos de la Chinchintirapie.

En búsqueda de perfeccionarse y aprender más sobre la práctica en la que se iniciaba, tomó clases particulares con Patricio “Pepa” Toledo, siendo su primera alumna mujer. Paulina le dedicó mucho de su tiempo al oficio, trabajando y estudiando con la familia Toledo.

A la “Escuela Carnavalera” le dedicó tres años, desvinculándose por un desgaste provocado por la poca preocupación o apoyo para la gestión de su taller para niños. Así, Paulina le dedicó la totalidad de su actividad chinchinera a tocar en eventos, en la calle, y viajando con la familia Toledo. Nos relata sobre un viaje por el sur, Chillán y Valdivia, donde pasó por una aventura épica hacia la promesa de una

suma importante de dinero en la Noche Valdiviana, que culminaría con la decepción de los días lluviosos y el terremoto del año 2010.

Paulina nos relata, de forma muy sentida, la imagen de Pavel Aguayo como una influencia trascendente en su oficio de chinchinera, ya que éste dirigió la fila de bombos de la “Escuela Carnavalera”. Paulina nos relata que él tenía un sentido de la práctica más cercana a la imagen del juglar, lo que influyó en que agregara elementos a su performance callejera como las décimas, para saludar y para recoger el dinero, o el canto de cuecas antes de rematar el último baile. A continuación presentamos una de sus décimas:

“Viva la felicidad
De este oficio libertario
No tiene jefe ni horario
Pero sí capacidad
Viva su fogosidad
Por las calles adelante
Porque tengo gran aguante
Elegí ser Chinchinera
Y en la fiesta o donde quiera
Le bailo fina y fragante.”

Desde el verso siete en adelante es notoria la referencia al género femenino, “porque tengo gran aguante, elegí ser Chinchinera”. Tal vez haga referencia al juicio machista del determinismo biológico, sobre el peso o sobreesfuerzo que implica la

práctica, pero es el último verso, “Le bailo fina y fragante”, el que atrae más la atención al permear de femineidad el baile del chinchinero.

Al consultarle sobre la problemática de género, Paulina nos cuenta de varios juicios discriminatorios provenientes de los cultores relacionados a la “Corporación Cultural de Organilleros de Chile”, y también en la recepción del público, al sobrevalorarla por su imagen de mujer.

Al finalizar la conversación, Paulina nos entrega una reflexión interesante sobre su visión del chinchin y la mujer:

Lo de chin-chin y mujer tiene un potencial (...) que es natural, me pasa al ver a la Olga, y las chicas que bailan, no sé (...). Una inevitablemente es mujer bailando y al tocar el bombo tiene una gracia distinta, en cambio el chinchinero es un personaje que es “vivo”, que es “choro”, “te tira las partes” (...). En cambio la mujer le da una sutileza, lo que se observa en el baile tiene su femineidad, tiene otros movimientos, quizás no es fuerza ni rapidez o fuerza en el golpe, no conozco ninguna mujer que compita por tener el bombo más pesado. El baile tiene su dulzura y gestualidad (Paulina Céspedes, entrevista personal).

Esta visión hace mucha relación al verso “Le bailo fina y fragante”, con el cual remata su décima expuesta anteriormente.

A modo de análisis conclusivos, es interesante ver algunos puntos de encuentro entre los testimonios expuestos, puntos que quizás nos pueden dar luces del corpus ideológico del “por qué” se produce la emergencia presentada.

Tanto Paulina como Olga provienen de un medio ajeno a la realidad tradicional o familiar que connotan a la práctica. Ambas realizaron estudios universitarios, donde quizás el feminismo cultural o post feminismo permeó muchos discursos que pueden provocar un eco. Laura Viñuela, en su artículo “La Construcción de la Identidad de Género en la Música Popular”, define esta ideología:

(Es) una concepción diferente del mismo basada en la unión de la teoría con la práctica. Las post-feministas perciben la separación existente entre el feminismo teórico y la praxis cotidiana como algo negativo y abogan por un diálogo entre estos dos ámbitos. Además, las circunstancias vitales de las post-feministas son, obviamente, distintas de las de sus predecesoras, por lo que es lógico que su manera de entender el feminismo sea también diferente (Viñuela, 2003, p.23).

Se puede incluso inferir que para mujeres relacionadas con el mundo del arte, música y danza, el discurso identitario femenino se presenta como una problemática recurrente. Entonces, el llevar la problemática a la acción, se condice con una proximidad a la ideología referida al post-feminismo cultural. En el mismo artículo se especifica una relación con los “grupos musicales femeninos”:

La primera forma de subversión que encontramos en los grupos musicales femeninos proviene de su simple existencia. Las mujeres músicas se revelan como sujetos activos que rechazan la narrativa masculina en la que las mujeres funcionan como signos y dejan oír su propia voz, desestabilizando así la lógica

del sistema patriarcal y ampliando las posibilidades de identificación para las mujeres (Viñuela, 2003, p.19).

Otro punto interesante es que ambas pasaron por la fila de bombos de la Escuela Carnavalera Chinchintirapie, donde el proyecto artístico y creativo de esta institución abarca un claro uso de elementos de una tradición para lograr representaciones identitarias. Josep Martí define esta tendencia ideológica como folclorismo artístico o ideológico:

El folclor ofrece un amplio abanico de diferentes opciones estéticas aprovechables por los diferentes lenguajes artísticos, y por tanto, es obvio que la finalidad estética juegue un papel determinante en un gran número de manifestaciones folclorísticas. Cuando esta motivación se manifiesta de manera clara podemos hablar de folclorismo artístico (Martí, 1996, p.158).

Quizás esta ideología también juega un rol para lograr esta emergencia, que hoy estudiamos.

Otro patrón común entre Paulina y Olga es el de re-interpretar la práctica chinchinera o llevarla a lugares (estéticos) donde nunca había hecho presencia. También su aproximación a la idea de reivindicar el instrumento musical por sobre su contexto socio-cultural es otro rasgo del folclorismo artístico antes mencionado.

Otro elemento común es la preocupación por aprender y perfeccionarse pero desde dentro de la tradición, elemento que las lleva incluso al mismo “maestro”: Patricio “Pepa” Toledo. En esto se puede denotar una conciencia clara de su quehacer.

El emerger que quisimos plasmar en este capítulo lo presentamos como un vértice dentro de una hibridación de las prácticas tradicionales desde el pensamiento posmoderno, donde un algo aparece para formar parte de un todo, que a su vez resulta transformado: “Por lo tanto, cuando las mujeres músicas hacen uso de estructuras que tradicionalmente han obtenido su significación de los presupuestos patriarcales marcan una diferencia que deconstruye su significado tradicional” (Viñuela, 2003, p.22).

Cabe destacar dentro de este emerger femenino a Ana Pinto, quien desde el año 2015 oficia frecuentemente en Paseo Ahumada con su agrupación “Latido Callejero”, donde participan también jóvenes chinchineros de tradición familiar: Emanuel Isafas Torres, Luis Aravena, Jeremías Torres, Luis Aravena Aguilar, entre otros. Ana también se inició en la Escuela Carnavalera Chinchintirapie, pero nos cuenta que su aprendizaje más profundo es en Paseo Ahumada, donde hizo frecuente su trabajo con chinchineros de tradición familiar. Es reconocida entre ellos por su gran habilidad y destreza, además de aportar innovación a su performance tradicional, siendo un claro ejemplo de diálogo y reflexión de la tradición hacia las transformaciones acontecidas.

Lindsay Aravena, con sus 17 años, decide aprender el oficio, convirtiéndose en la única chinchinera actual proveniente de la familia tradicional. A pesar del claro conflicto por el sesgo machista de la práctica tradicional, hoy se puede apreciar, en Paseo Ahumada, a Lindsay con su bombo bailando cueca con su padre René Aravena Lara. Él nos comenta:

Al principio yo no estaba de acuerdo con que mi hija tocara, me costó mucho, caleta, y eso que nació de iniciativa de ella. Los cabros me decían – Déjala, mira cómo la Anita, la Olga, déjala, si a ella le gusta –. Yo había ido a comprar y ella se pone el bombo ahí y se pone a tocar con los cabros. Yo quedé loco, y mira ahora cómo se maneja, lleva apenas seis, siete meses (...). Ahora el único miedo que me da es que la traten mal los carabineros (Rene Aravena, entrevista personal).

Capítulo V

Grabación y mediatización del bombo chinchinero:

Eventos mediáticos de lo simbólico y lo sonoro.

Al hablar de la mediatización del bombo, nos referimos a la aproximación de la práctica chinchinera a los medios masivos, o viceversa, y la relación entre ellos.

Sin duda ha habido un gran número de apariciones de chinchineros (o su símbolo), tanto en los medios de grabación musical como en cine y televisión. ¿Cómo sucede y qué consecuencia trae para la práctica esta mediatización? ¿Es tal vez su arraigada imagen simbólica de identidad “chilena”, “de clase”, relacionada al patrimonio cultural, la que ha hecho posible su mediatización? ¿Qué intenciones hay en la mediatización simbólica de la práctica? ¿Existe una difusión mediática en pro de los intereses de los agentes? ¿Qué usos estéticos hay detrás de su grabación? ¿Existe una difusión superficial bajo una lógica del consumo de identidades?

En retrospectiva histórica desde la memoria de los informantes, son muchos los comerciales publicitarios, apariciones en programas de televisión tipo de talento, de conversación o de concurso, aportes en grabaciones de discos musicales o apariciones en el cine, cine documental o video clip, en que ha hecho presencia un chinchinero, o su imagen simbólica. Es por eso que en este ensayo profundizaremos en los eventos mediáticos significativos, tanto por su perspectiva histórica como simbólica para la comprensión del estado actual de la práctica chinchinera.

1. Chinchineros y tecnologías de reproductibilidad

El debate que pretende instalar este capítulo está relacionado, por una parte, con la perspectiva estética en la grabación de las prácticas tradicionales y, por otra, con las implicancias sociológicas que compete a estos eventos. Por tanto, proponemos un enfoque analítico consciente a los niveles fenomenal, ideacional y estructural; en otras palabras, proponemos un enfoque analítico puesto en el evento, su narración y su funcionalidad (Martí, 2000). Es sin duda muy significativo para la

comprensión del estado actual de la práctica este análisis a las circunstancias en que se llevó a cabo la incorporación de los medios de reproducción técnica en la práctica chinchinera, incorporación que traería consigo cambios sustanciales en el uso simbólico en pos de distintos intereses.

El primer ápice que se desprende de este debate tiene que ver con la “autenticidad”, problemática muy relacionada a las prácticas tradicionales, como afirma Walter Benjamin:

Incluso en la más perfecta de las grabaciones algo queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra (...). La autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora, sobre estos descansa a su vez una idea de tradición (Benjamin, 2003, p.42).

Ese aquí y ahora, esa noción de lugar original que Benjamin propone perdido ante la reproducción técnica, nos recuerda a la idea de “no lugar” que en algunos casos presentan las músicas indigenistas en la actualidad (Díaz: 2009). ¿Es la reproducción técnica un no lugar para las prácticas tradicionales? Josep Martí, en su texto “Folclorismo: Usos y abusos de la tradición”, es más específico: propone la “continuidad” referente a ese aquí y ahora como la delgada línea que separa el folclor del folclorismo, la línea ininterrumpida de la tradición, la discontinuidad de ésta implica el folclorismo, el acto de grabación se encuentra íntimamente relacionado con el fenómeno folclorístico, presentando un folclorismo manifestado a nivel de producto:

Es decir, todas aquellas unidades formales o realizaciones concretas que podemos constatar en el folclor. En este caso se deben tener en cuenta las producciones procedentes de la cultura material. Y posteriormente de acción: Constituido por la actualización que en un momento y lugar determinado se hace de aquel producto tradicional: el hecho de exponer con finalidad ornamental una jarra tradicional en el comedor de una vivienda, de interpretar en escenario canciones populares o vender una reimpresión de gozos populares a manera de souvenir (Martí, 1996, p.26).

Eventualidad ligada a la escucha de la reproducción técnica de grabación de una práctica tradicional, en definitiva:

El producto folclorístico se distingue, pues, del folclórico, por su fijación de formas –mejor o peor entendidas- como ofrecen los recursos actuales de “congelar” cualquier manifestación, ya sea a través de la imprenta, la fotografía, las grabaciones sonoras o de video. A través de estos medios, la “tradicción” se difunde de una manera completamente diferente a como sucedía antes (Martí, 1996. P.95).

2. Días de organillo y Valparaíso de mi amor

Desde la aparición temprana de los medios masivos en Chile, son las apariciones en cine las primeras y más destacadas. El documental “Día de Organillos”, grabado en Santiago de Chile en 1958, dirigido por Sergio Bravo, con música de Gustavo Becerra, corresponde a una pieza documental muy significativa. Sergio Bravo se encarga de narrar la realidad social de este personaje popular,

destacando una identidad de clases dibujada a través del contraste entre ellas y de una tradición amenazada frente a la idea de progreso. Es una pieza neorrealista clave, pero no tuvo difusión en sala a pesar de tener el auspicio de la Universidad de Chile.

Cabe destacar la presencia de los organilleros Félix Torres, Juan Tapia, Francisco Morales y del organillero y reparador de organillos Enrique Venegas, del cual Manuel Lizana (luthier del primer organillo hecho en Chile) aprendería su experticia (Manuel Lizana, entrevista personal). El elemento más destacable es la presencia del Bombo chinchinero en la penúltima escena, en donde aparece ejecutando y bailando un ritmo de cueca, imagen y sonido que son superpuestos a la música y baile de jóvenes al ritmo del rock & roll. Esta escena podría significar un claro contraste entre tradición y la idea de modernidad. El chinchinero aparece bailando y tocando con una sola varilla, usanza previa a la doble varilla introducida por Héctor Lizana. El chinchinero se ve alegre y calzando alpargatas, lo cual nos hace pensar que podría tratarse de “Pirulí”, quien en los relatos de Héctor y Manuel Lizana se recuerda por usar ese calzado. Luego de esta escena, el organillero vuelve solo y en silencio perdiéndose en la noche.

Una segunda grabación, esta vez mayormente mediatizada y expuesta en salas de cine, es la aparición de la familia de organilleros y chinchineros de Cerro Barón de Valparaíso, la familia Castillo, en el largometraje “Valparaíso de mi Amor”.

En 1969, se filma el largometraje “Valparaíso de mi Amor”, dirigida por Aldo Francia, nuevamente con la música de Gustavo Becerra. Este film, también neorrealista, resulta muy interesante por las representaciones musicales que propone;

destaca la representación de la escena bohemia, de la cueca porteña y del *rock and roll*. Y además, para nuestro interés, se busca la representación del entorno sonoro diurno de Valparaíso, por tanto se recurrió a la aparición de la familia Castillo.

La breve escena - de aproximadamente un minuto- ocurre en el minuto 35 del film, cuando el “Chirigua” corre perseguido tras haber robado en una feria. Desde una serie de tomas donde sólo se escuchan los pasos, comienza el sonido del organillo acompañado por el Bombo. Correspondería a la primera mediatización clara de su sonido. La persecución sigue con su presencia acústica, se muestra la familia de organilleros y chinchineros, y de pronto la persecución pasa entre ellos, interrumpiendo su performance. En esa imagen aparece Pedro Castillo de apenas 6 años, junto a su padre y su primo.

La estética neorrealista es en su ideología primaria una contraposición al fascismo. Buscó una reivindicación social en su hacer, por tanto la representación fidedigna al entorno social se ve potenciado por el uso de identidades de clase. Para Aldo Francia, sin duda el símbolo del chinchinero era un recurso potente, tanto por su elemento de “marca sonora” (Schafer, 2001) del paisaje a representar como por su identidad de clase. Es sabida la relación del cine neorrealista chileno con el gobierno de la Unidad Popular (años 1970 – 1973), pero no sería la única relación simbólica con la práctica del bombo chinchinero: “Tevito”, animación de un perro con lentes que servía como continuidad en Televisión Nacional durante la Unidad Popular, tenía una aparición como chinchinero tocando (sin sonar) la canción que Víctor Jara había compuesto para él: “Charagua”.

Con la llegada de la dictadura militar, la mediatización del bombo chinchinero cesó en gran parte. Sólo las secuelas de la canción “Con mi Bombo y mi Chinchin” de Buddy Richard, grabada por él mismo en el año 1973 y por José Alfredo Fuentes en el 1971, se dejaba escuchar difundiendo simbólicamente al bombo que no sonaba en la canción. La mayor parte de los informantes concuerdan en que la dictadura trajo consigo un silencio de los bombos, tanto en la calle como en sus no lugares.

El sonido de bombos, su imagen de identidad de clase, su carácter festivo de exhibición del cuerpo en expresión, resultaba poco adecuado para el control callejero e inapropiado como recurso para una estética fascista. Recordamos a Atalli, que en su texto “Ruidos” nos propone que una teoría del poder que busca “prohibir los ruidos subversivos que anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencia o marginalidad, haciendo de importancia la represión cultural y el control del ruido” (Atalli, 1995, p.17), suerte que se hace presente en la memoria de aquel periodo.

3. Juglares del puerto.

Con la transición democrática, los medios de reproducción técnica se hicieron más accesibles. La grabación y mediatización del bombo chinchinero se hizo más efectiva. Esta vez el sonido de bombos, su imagen de identidad de clase, su carácter festivo de exhibición del cuerpo en expresión resultaba muy adecuado como recurso para una estética democrática: el símbolo comenzaría una transición hacia el patrimonio cultural nacional.

Resulta muy decidora la reaparición de “Tevito” antes de que Patricio Aylwin hiciera su discurso como presidente electo, ya que tuvo una recepción mediática muy significativa y para muchos muy emocionante. La animación creada por Carlos González resultaba ser una caricatura del director de prensa de Televisión Nacional, Augusto “perro” Olivares, amigo personal de Salvador Allende, que muere el 11 de septiembre de 1973 en La Moneda.

Para esta altura de la historia, el impacto de los medios de reproducción técnica ya había transformado el consumo musical a la “cultura del *cassette*”, y sería bajo aquel paradigma tecnológico sobre el cual se realizaría la primera grabación de larga duración de chinchineros y organilleros juntos.

En la dictadura militar, el “cassette pirata” había transformado parte la escucha mediatizada en una resistencia, siendo esto un notorio ejemplo de la posibilidad técnica de la cinta magnética como un medio de escucha democrática:

El cambio tecnológico es una fuente de resistencia frente al control corporativo de la música popular. Piensa Frtth que las invenciones de la industria de la música a través de su historia, tanto aquellas que afectan a la producción y el consumo, con más aceptación y éxito de ventas, son las que conducen a la descentralización de la composición, de la interpretación y de la escucha de la música. Un buen ejemplo sería la grabación casera (Adell, 2008, p.45).

En el año 1996, el musicólogo Agustín Ruiz junto a Pedro Castillo se proponían grabar el cassette “Los Juglares del Puerto”. Como hacíamos mención en el capítulo tercero de la tesis, esta grabación tiene su origen en el público transeúnte,

quienes pedían constantemente una grabación para llevar, lo que lo transformó en una mercancía valiosa que ocupó lugar junto a los juguetes y cancioneros asociados a la práctica del Organillero en Valparaíso durante esos años.

Lo que no se sospechaba para este tiempo es que la grabación de este cassette sería, por su carácter de asociatividad de Pedro Castillo, Agustín Ruiz y Manuel Lizana, la antesala de la conformación de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile. Las necesidades de restauración de los organillos de ambas familias traería consigo la mejora del taller de Manuel Lizana, donde los organilleros de Santiago y Valparaíso se reunirían para reparar sus organillos y comenzar así a imaginar una asociatividad que les permitiera transitar desde la marginalidad hacia el patrimonio.

El registro fue grabado en el Paseo Gervasoni, en el cerro Alegre. La idea de grabar en el aire libre, en la calle o paseo, en definitiva en un lugar “original” donde la práctica se desempeña, parece interesante. Volvemos así al debate sobre el lugar y el no lugar, de la autenticidad, ese tiempo y espacio que hace única la performance, debate significativo al tratarse de una práctica tradicional o folclórica. Walter Benjamin propone lo siguiente:

La autenticidad de una cosa es su quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitida como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo – el carácter de testimonio histórico – se tambalea, puesto se basa en la primera (Benjamin, 2003, p.44).

Benjamín propone que la técnica de reproducción separa lo reproducido del ámbito de la tradición, produciendo la discontinuidad característica de un producto folclorístico. Aun así, la idea de grabación en el lugar “original”, pareciera una intención de preservar el “aura” de la práctica, aproximándonos al entretejido muy especial entre el espacio y el tiempo: esparcimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar (Benjamin: 2003), autenticidad que se pierde con la grabación.

El cassette “Juglares del Puerto” resulta un producto folclorístico muy significativo, ya que no podría notarse en él una intención de *souvenir* o de ideologías tipo *world music*. Creemos que es un producto cercano a la idea de registro etnomusicológico y desde esa óptica el cassette tiene peculiaridades destacables. Por ejemplo, cada melodía es introducida por el organillo solo, para luego desaparecer y aparecer otra vez pero acompañada por el Bombo, dando una sensación de registro académico. Otra peculiaridad es que se puede hacer escucha del desaparecido triángulo en el bombo chinchinero, audición que para la escucha de hoy puede tener significancia histórica. Es notoria una intención de aproximación fidedigna, una aproximación a la autenticidad, al aura de la práctica.

Si bien la recepción mediática del cassette no fue del todo masiva, la intención de mediatización y la grabación busca capitalizar la práctica, idea que surge en la producción de una mercancía, pero que resulta en la construcción de un capital social que busca capitalizar la idea de patrimonio cultural. De esta forma, se instala una transformación en el campo, se busca transitar de la marginalidad al patrimonio, transitar hacia la esfera de lo legitimable (Bourdieu: 2002).

Cabe destacar una grabación similar a “Juglares del Puerto” por sus características etnomusicológicas antes mencionadas, realizada a través de financiamiento FONDART en el año 2001 por la familia Lizana: “Chinchineros - Ritmos chilenos o criados en Chile”.

Esta grabación comparte la similitud del terreno o lugar auténtico del disco “Juglares del Puerto”, donde gran parte de las grabaciones fueron hechas en la Plaza de San Bernardo, pero además es alternada con grabaciones en Estudios DELSUR. Se trata de un disco de larga duración, con cuarenta y tres tracks, en donde los primeros 11 corresponden a “Organillo y chinchines” grabados en estudio, del doce al veintiséis “Chinchines solos” grabados en estudio, en donde se recopila una gran cantidad de repertorio rítmico especificando su métrica y pulso en la carátula del disco, entre los cuales están: foxtrot, pasodoble, bayón, vals, cueca y tango. Luego, del track veintisiete al treinta y dos, se caracterizan por ser los mismos ritmos pero esta vez doblados en una pareja de chinchineros grabados en estudio, destacando en el último de estos tracks una improvisación, lo que denota una intención única para nuestro caso de estudio. Los tracks del treinta y tres al cuarenta y tres fueron grabados en “terreno”, en la Plaza de San Bernardo.

Esta grabación sin duda corresponde a un material sonoro de gran importancia como registro etnomusicológico por su intención de abarcar la práctica de forma completa, tanto en estudio como en terreno, clasificando también sus ritmos tanto con organillo como separados de él. Por tanto, es clara su intención de registro que podría servir para un análisis de tipo académico.

4. Besos y cerezas debajo de un limón verde

El mismo año en que se graba “Juglares del Puerto”, Margot Loyola Palacios grabaría su disco “Voces del Maule” para el Sello Alerce. El disco consistía en reinterpretaciones de canciones recopiladas por la misma folclorista en la región. Lo destacable para el ensayo es que surge la idea de agregar a dos de esas canciones un acompañamiento de un bombo chinchinero. Agustín Ruiz, quien habría trabajado en la producción discográfica anterior de Margot Loyola, contacta a Pedro Castillo, quien junto a Raúl Castillo, llevarían a cabo la primera grabación en estudio de un bombo chinchinero.

A diferencia del cassette “Juglares del Puerto”, el hecho del no lugar de esta grabación es evidente. La intención de este producto no es aproximarse al aura de la práctica, ya que la discontinuidad con la tradición va más allá de la grabación, tanto así que el bombo no acompaña al organillo sino a Margot Loyola. Es primera vez que el bombo sería grabado por su sonido como valor estético, acorde a la idea que Josep Martí presenta como folclorismo artístico.

La idea de Margot Loyola fue incluso más allá. Las canciones elegidas correspondían a claves rítmicas diferentes, aunque similares, a la de los organillos. Las claves rítmicas en la práctica chinchinera se entienden como un signo desde el cual se construye la totalidad. La clave no es sólo un *obstinato*, sino el signo genésico, como la descrita por Ángel Quintero sobre las músicas mulatas: “Ellas (las claves) construyen patrones de ordenación métrica desde las cuales se elaboran combinaciones polirrítmicas que definen los géneros musicales de tradición

afrodescendiente” (Quintero, 2009, p.76). Por tanto, en la primera canción -un pasodoble llamado “Besos y Cerezas”-, por su métrica binaria, Pedro Castillo percibió y relacionó en clave de foxtrot; y la segunda canción -una zamacueca llamada “Debajo de un Limón Verde”- por métrica ternaria, la comprendió como una tonada, una cueca más lenta (Pedro Castillo, entrevista personal).

Si de mediatización del folclor o las prácticas tradicionales se trata, el hecho de presentar discontinuidad del espacio-tiempo con la tradición, escenificando, grabando, incluso reproduciendo o recurriendo a ellas estéticamente, presenta la idea de folclorismo. Aun así este producto folclorístico es anecdótico para Pedro Castillo, quien confiesa que estos eventos no cambian su idea de tradición: “Sería distinto si me dedicara a tocar con un conjunto para siempre” (Pedro Castillo, entrevista personal). Por otro lado, la ideología del folclorismo artístico sería la que produciría la emancipación del Bombo.

En la actualidad, varios chinchineros han participado en grabaciones por su valoración sonora e identitaria; las apariciones mediáticas sonoras se multiplicaron en conciertos y televisión, incorporándose, además, internet y redes sociales como *youtube*, *soundcloud*, entre otras. Notable es la emancipación del bombo en la participación de Patricio “Pepa” Toledo junto a Joe Vasconcellos, donde destaca la pista “Suelta la Pepa” en su disco con éxito de venta “Vivo”. Además, la agrupación Juana Fe, Banda Conmoción, entre otros, harían utilización del chinchinero como artista invitado.

Ya más en la actualidad, proyectos como la Comparsa Juan y Rosa, Ensemble Tricahue Percusión y Saxofones, Mate Dulce, Peteretes Chin-chin Band, Mauricio Barraza Quinteto, Familia Bombo Trío, entre otros, utilizarían en bombo ya no como un artista invitado, sino como parte estable del ensamble de percusión de sus grabaciones. Es así como van abriendo paso en la mediatización del bombo sonoro en la actualidad.

Como afirma Yudice a propósito de las cadenas productivas alternativas producidas por el estado actual de los medios de reproducción técnica: “Hay fenómenos de popularidad multitudinaria. Pero también se da otro escenario en que pequeños sellos cultivan música de fusión. A menudo con bases en el folclor. Por razones de compromiso cultural o identitario” (Yudice, 2007, p.82). Caso contrario sucede en las apariciones publicitarias, donde se difunde un uso simbólico superficial y persiste el símbolo no sonoro, bajo un folclorismo comercial (Martí, 1996) que busca el efecto de consumo de identidades.

Aproximase a la incorporación de medios de reproductibilidad técnica en esta práctica tradicional desde los niveles fenomenal, ideacional y estructural es sin duda muy significativo para la comprensión del estado actual de la práctica. Desde ahí podemos dar cuenta de cómo los eventos traerían consigo discontinuidades con la tradición.

Capítulo VI

Post folclor y nuevas performances para el bombo chinchinero: Testimonios.

Desde el capítulo anterior podemos ver que los eventos de grabación y mediatización de la práctica chinchinera trajeron consigo un uso de símbolo del chinchinero para fines estéticos, políticos y comerciales. Más aún, podemos dilucidar que la grabación y mediatización del bombo chinchinero trajo consigo cambios

estructurales de su campo muy importantes: por un lado, el tránsito de la práctica desde la marginalidad hacia el patrimonio y a su vez el paso del bombo chinchinero a otras esferas de la música, como la música popular mediatizada y la músicas de cámara o docta.

En este capítulo final, haremos revisión de las nuevas performances donde se está desarrollando el bombo chinchinero y sus instrumentistas. Nos aproximaremos a cuatro agrupaciones musicales que han tomado el bombo como su base rítmica estable, rompiendo con la lógica de músico invitado que marcó las primeras incursiones del chin chin en las músicas populares urbanas. Las agrupaciones corresponden a Comparsa Juan y Rosa, Familia Bombo Trío, Peteretes Chinchin y Ensamble Tricahue percusión y saxofones.

1. Post folclor

Antes de comenzar la revisión, es fundamental la contextualización tanto histórica como teórica del fenómeno en estudio. Por lo tanto, resultan muy pertinentes las propuestas presentadas por Juan Pablo González en su artículo “Pos-folklore: Raíces y globalización en la música popular chilena”, además del fundamento del folclorismo artístico postulado por Josep Martí, que ya hemos mencionado durante la tesis, específicamente en el capítulo sobre el emerger femenino en esta práctica tradicional.

Juan Pablo González construye un relato histórico, contándonos cómo la idea de raíz folclórica va sorteando su desarrollo, tanto en relación a la industria discográfica como a los fenómenos sociales y políticos de su acontecer:

Cuando la industria comience a absorber repertorio de tradición oral –definido como folklore desde la modernidad–, no se pondrá en duda si lo que se escucha en un teatro, un disco o por la radio sea o no folklore, puesto que se trataba de músicos tradicionales que sólo habían sido trasplantados al estudio de grabación, como quien trasplanta un filodendro a un invernadero sin que pierda la condición de tal (González, 2011, p.938).

Si bien González plantea la no puesta en duda sobre si es o no folclor, se podría detectar un atisbo de folclorismo. Según Martí, la descontextualización o ruptura de la performance original ya presentaría una discontinuidad, haciendo su enfoque en el producto o en la producción:

Estos productos (productos tradicionales), no obstante, no son siempre, desde el punto de vista morfológico, idénticos al producto estrictamente tradicional. Esto se debe a que el folclorismo, aunque presuponga la presencia de un importante componente de raíz tradicional, también implica la adopción de elementos ajenos a esta tradición que proviene precisamente del nuevo grupo receptor (Martí, 1996, p.75).

Si bien el arte-vida es trasplantado como metafóricamente lo explica González, ya la recepción está permeada de una nueva significación, un atisbo de folclorismo. Más adelante González continúa la narración presentando la presencia de

los folcloristas, quienes institucionalizaron su labor desde la academia y el Estado. Como en capítulos anteriores ya hemos dilucidado la importancia de la figura de los folcloristas en cuanto a la teorización del folclor, al alcance de pretensiones de ciencia en algunos casos, en nuestro primer capítulo, ya desde Canclini o Bendix, podíamos entramar su actividad. Un buen ejemplo presenta González en su artículo:

Desde la institucionalidad cultural del Estado, canalizada a través de la Universidad de Chile, se comenzó a diferenciar desde los años cuarenta tres tipos de folklore: el histórico o rescatado, el tradicional o vigente y el moderno o de autor. Los dos primeros fueron los promovidos por dicha institucionalidad. El folklore moderno será llamado música típica a partir de los años cincuenta, experimentando un fuerte desarrollo en manos de una industria musical cada vez más gravitante (González, 2011, p.939).

Posteriormente, González nos instala en los años sesenta, donde ya se puede percibir el uso del folclor desde distintas esferas de poder: por un lado la doctrina academicista, por otro los medios de producción industriales y la ideología política. De la misma forma, nos relata cómo los movimientos de *revival* tomaron tres tipos de tendencias: la proyección folclórica, quienes quedan al amparo de los estudios de folclor; el Neofolklore, quienes fueron promovidos por la industria; y la Nueva Canción Chilena, que se caracteriza por su compromiso político.

González destaca que en la Nueva Canción Chilena las raíces tradicionales se amplían hacia las raíces de Latinoamérica. Debido a los fuertes movimientos políticos revolucionarios en Latinoamérica, la idea del sueño “bolivariano” o “guevarista”

provocan una construcción ideológica de hermandad Latinoamericana que se instala en la Nueva Canción de todo el continente. Casos significativos son el “Rasgueo Latinoamericano” de Víctor Jara o la canción “Si Somos Americanos” de Rolando Alarcón (González, 2011).

Ya con la dictadura militar, la Nueva Canción Chilena queda proscrita. Suerte ambigua correría la música andina, puesto que González identifica su “boom” a mediados de los años setenta, logrando una mediatización importante a pesar de su relación evidente con la Nueva Canción Chilena

En la misma década se rearticula una segunda generación de cantautores, que en homenaje a la Nueva Canción Chilena, es bautizada con el nombre de Canto Nuevo. Además, González afirma que en este período se acuña el concepto de raíz folclórica como una estrategia de legitimización, que con el retorno a la democracia decanta en un uso oficial (González, 2011).

En este impecable recorrido histórico que realiza González sobre las funciones y usos del concepto de raíz folclórica, nos destaca una nueva expansión. Si bien con la Nueva Canción Chilena las raíces se expanden a lo latinoamericano, importantes grupos de la misma que partieron al exilio vuelven a ampliarse hacia las raíces europeas, en una búsqueda de unión de raíces universales. No deja de ser importante destacar que ambas agrupaciones mencionadas comienzan a dar un énfasis importante a la música instrumental, buscando a través de las sonoridades esa coexistencia de distintas raíces. El canto, el mensaje comprometido, poco a poco comenzó a

desaparecer. Estas fusiones instrumentales serían de fuerte influencia para los grupos de fusión latinoamericana como Entrama (1996) o Ajayu (2008).

González se inserta en la actualidad, desde donde detecta dos nuevas apariciones de la conceptualización de raíz folclórica:

La primera y más visible corresponde a la llegada de una tercera generación de cantautores chilenos a partir de los años noventa, como Francisco Villa (1967), Manuel García (1970), Leo Quinteros (1975), Chinoy (1983), Nano Stern (1985) y Camila Moreno (1985) entre otros. Ahora sus raíces no necesitarán de un territorio donde enraizar, más bien se nutren hidropónicamente de un folklore universal mediatizado. Con esta tercera generación de cantautores, las raíces comienzan a ser una opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia (González, 2011, p.942).

Desde nuestra perspectiva, es un muy acertado análisis, por cuanto nos el autor nos plantea cómo se instala la idea de folclor en la posmodernidad. La idea de raíces hidropónicas nos habla de hábitos de escucha, de medios de transmisión y difusión profundamente globalizados, pero donde la articulación colectiva parece diluirse ante la virtualidad. Si bien las raíces hidropónicas son uno de los nuevos referentes de la raíz folclórica en nuestra actualidad, la segunda iniciativa que nos relata González es la que despierta mayor interés en nuestro capítulo:

La segunda iniciativa de expansión de raíces en tiempos de globalización surgió de la práctica musical teatral. En efecto, el fortalecimiento de la escena teatral independiente desde el retorno de la democracia en 1989 y su interés por el arte circense, el teatro callejero, el pasacalle y el carnaval, hizo que las nuevas compañías privilegiaran la música en vivo en sus montajes. De este modo, estos artistas revivían la comunidad artístico-productiva autónoma de antigua data, pero ahora apoyada por fondos públicos concursables (González, 2011, p.942).

Este sería el lugar desde donde las nuevas agrupaciones que incorporan el bombo chinchinero como su percusión base comienzan su quehacer artístico. No es menor mencionar que gran parte de los nuevos bombistas comienzan su aprendizaje en la Escuela Carnavalería Chinchintirapie, que cumple a cabalidad la descripción que González nos entrega.

Más adelante González agrega:

La apertura de las nuevas compañías independientes de los años noventa hacia el mundo popular universal favoreció el desarrollo de distintas combinaciones instrumentales y sus consiguientes cruces musicales (González, 2011, 942).

Si bien la Escuela Carnavalería Chinchintirapie no es estrictamente una compañía de teatro, la teatralidad en desplazamiento que encarna el carnaval o el pasacalle pasan a ser ideas fundamentales para las propuestas escénicas de las agrupaciones que pasamos a revisar. Por ejemplo, en dos de estas agrupaciones, la creación parte desde la idea de montaje, donde veremos cómo se van produciendo los cruces musicales.

2. Comparsa Juan y Rosa

Juan José Lazcano, “el Jota”, se desempeña como el bombista de la comparsa Juan y Rosa. Reconoce una influencia musical que nace desde la música andina en los albores de la década del 90. Nos comenta que los requerimientos de las bandas en las que tocaba lo llevaron a desempeñarse en la percusión, búsqueda que decantó en el estudio de la percusión latina y la participación en batucadas. Es sabido que el fenómeno de las batucadas tuvo una importancia fundamental en la rearticulación de los carnavales populares tanto en Santiago como en Valparaíso. Juan nos confiesa que desde ahí tuvo su primer guiño a la propuesta del carnaval como una necesidad de rearticulación de la cultura popular en nuestro país. Nos comenta:

Era la Rosa la que venía con la idea del carnaval mucho más potente y la película más armada. Nuestro primer grupo se llamó La Comparsa, era con todo lo que pudiera llevar, desde *djembe*, pandero, zurdo, lo que llegara, y uno puede pensar: que *huea*’ más rara y desordenada, pero como experiencia fue el punto inicial, y era *bacán* (...). Se sumaba mucha gente, llegamos al primer carnaval de La Legua con 10 personas, pero se podía sumar quien quisiera y le echábamos *pa*’ adelante (Juan Lazcano, entrevista personal).

Es dentro de esa búsqueda, con el grupo “La Comparsa”, que Juan, Rosa y otros participantes se cuestionaron hacer algo que lograra una identidad más local, algo más representativo del “lugar donde están”:

Para mí la identidad no está marcada con los nacionalismos. Del chinchin me sedujo el tema de la identidad, del elemento identitario que es un instrumento surgido

acá, desarrollado en Chile y en realidad en esta zona, y como elemento de identidad es súper potente (...). Nosotros decíamos: los argentinos tienen la murga y su tambor base, el ritmo y el corazón que les lleva el pulso, en Uruguay la murga, Perú, Bolivia ni hablar, y nosotros acá ¿qué bailamos? Bailamos cumbia. Y cueca. ¿Y qué tambor tiene ese pulso, ese ritmo? El chin chin, ahí *ta'*, el chin chin toca todo eso (Juan Lazcano, entrevista personal).

A pesar de estar dentro de la fundación de la Escuela Carnavalera Chinchintirapie, Juan aún no comenzaba su aprendizaje como bombista. Nos relata sobre este proceso:

Se postuló a un Fondart y se dio. Hicimos un taller que dio el Pavel (Aguayo), y ahí aprendí yo. Él fue el primer maestro de la Chinchin, luego invitamos al “Pepa” y su hijo. Ahí se originó el vínculo e hicimos una clínica con él. Y yo soy aprendiz de él, o por lo menos lo considero así. Él es un tremendo percusionista, de un corazón gigante y humilde, el tenerlo cerca fue una bendición, imagínate que él empezó a los 4 años y yo ya de viejo, por eso yo me considero un aprendiz de chinchinero, me cuesta mucho decirme chinchinero, todavía queda mucho que aprender del instrumento (Juan Lazcano, entrevista personal).

Volveremos al tema del “sentirse chinchinero”. A través de los relatos, es común ver dentro de los entrevistados, exceptuando la agrupación Peteretes Chichin, el no autodenominarse chinchinero. Ellos notan que su lugar dentro de la práctica tiene una significación distinta a la del tradicional chinchinero. Juan destaca una diferenciación del arte-vida tanto en la formación como en el contexto:

Lo interesante es que todos los que entramos después a tocar, los que no veníamos de la tradición, donde la Chinchintirapié fue una escuela, un referente, muchos de los que hoy están tocando chinchin y no son de familias pasaron por ahí, y ahí se desarrolló una forma de tocar también. En la Chinchin teníamos una forma de tocar distinta, primero era en avanzada y varias veces con otros patrones rítmicos, con otras búsquedas, obedece un poco a eso (...). Hay cosas que vienen de la tradición, vienen de los maestros, pero hay elementos que vienen de otros aprendizajes. Pero yo no puedo pretender imitar tocar como el Pepa o el Carlos Manuel, porque ellos empiezan desde chicos y se la han batido en el calle y se la lucharon todas tocando el chin chin, y nosotros no hemos tenido esa experiencia, porque venimos de otro lado y lejos de avergonzarme reconozco mi historia. Agradezco el referente de ellos pero creo que también nosotros nos enfrentamos a un proyecto propio donde respetamos y agradecemos las enseñanzas de ellos, pero no puedo pretender imitarlos, porque ellos son una construcción única (Juan Lazcano, entrevista personal).

Las distintas configuraciones del arte-vida entre los cultores tradicionales y los nuevos bombistas trajeron consigo tensiones que a través del tiempo han ido madurando hacia un diálogo donde ambas partes se han visto permeadas de nuevos elementos:

Por ahí también ellos valoran que el chin chin haya entrado a otra esfera, entró al carnaval, en comparsas y otros grupos musicales (...). El chinchin es súper masculino y me atrevería a decir que ha sido machista, y de un tiempo a esta parte son muchas mujeres las que tocan y ahora se da vuelta, las chicas de la

tradición empezaron a tocar, entonces hay un diálogo (Juan Lazcano, entrevista personal).

Luego de la intensa actividad de Juan y Rosa Jiménez, en la fundación y desarrollo de la Escuela Carnalera Chinchintirapie buscan un nuevo formato creativo que terminaría transformándose en la Comparsa Juan y Rosa:

Es una búsqueda más íntima después de la Chinchin. Nosotros llevamos muchos años trabajando con muchas personas, de repente 100 personas, entonces se sacrifica mucho; de repente, en pos del colectivo, hasta las ideas se sacrificaban (...), entonces con la Rosa queríamos crear, hacer un laboratorio pero mucho más íntimo, y esto empezó cuando nos fuimos de viaje por Latinoamérica con la Rosa. Queríamos llegar hasta Guatemala y haciendo algo los dos (...). En realidad empezó el 2011, con el terremoto. Con la Rosa queríamos ir a dar alegría a las zonas afectadas, y ahí nació la idea de poder viajar juntos. (...) El viaje duró 6 meses, la Rosa bailaba y cantaba, tocaba platillos o pandero y yo chinchin, valeses, cumbia, foxtrot, bayon, y después de esa experiencia que la calle te da, se aprendieron muchas cosas, la Rosa aprendió a impostar la voz sobre el bombo, y yo hacerato quería aprender a matizar. Se usa mucho eso de tocar muy fuerte, entonces empezó una nueva búsqueda más musical, usar un *jam bolck*, cambiar varillas, de repente plumillas en vez de varillas, jugar con los espesores de las macetas, cambiar tensión de los parches, hasta la idea de armar un bombo no pa' calle sino para escenario. La idea era hacerlo

enserio, buscar el realce y profesionalismo que amerita (Juan Lazcano, entrevista personal).

Sin duda una de las cosas que caracteriza a estos nuevos bombistas es la búsqueda de perfeccionamiento del instrumento, proyectarlo hacia una profesionalización que permita la amplificación escénica y la grabación.

Posterior al viaje, Juan y Rosa comienzan a ampliar su proyecto íntimo a más músicos, llegando a la conformación de un quinteto. Nos relata Juan:

Fuimos a un beneficio un día y nos vieron unas personas y nos invitaron para al sur, después nos invitaron de nuevo pero querían algo más largo y con más instrumentos. Entonces nos armamos con trompeta y trombón de amigos de Escuela Carnavalera, y la chica Paulina con otro bombo, al tiempo se sumó una clarinetista que tuvo que irse y nos contactó con Mauricio Barraza, y ahí empezamos como quinteto (Juan Lazcano, entrevista personal).

El aporte musical de los nuevos integrantes, fue fundamental en una agrupación donde la composición es bastante colectiva, la fusión de sonoridades tanto tímbricas como estéticas complejizaron el entramado:

Mauricio venía del mundo del *jazz*, igual queriendo alejarse y entrar a la música popular, pero eso aportó una sonoridad técnica e improvisación que le dio un sello. Igual el Felipe al trombón o el Daniel en la trompeta, y comenzamos a hacer unos arreglos y se aparece Pablo Guzmán con la guitarra, del mundo de la cueca, y nos ayudó con sus arreglos y cuecas, y al final se quedó. Entremedio

aparece “la Picuda”, la Paulina, que venía de la chinchin y aportó la base armónica del acordeón, además de su aporte teatral. Y quedamos con la formación de septeto. Ya para nuestro último trabajo incorporamos el organillo (Juan Lazcano, entrevista personal).

La incorporación del organillo a una propuesta de música popular viene siendo tan innovadora como la del bombo chinchinero. Juan nos comenta:

El organillo lo teníamos para la pura entrada del espectáculo, pero rápido nos dimos cuenta que el tema del organillo es tan potente, que su lugar no podía ser solo ese, sería un desperdicio. Entonces tiene distintas apariciones, con el organillo incorporamos a una organillera, a Leslie Lizana, hija de Juan Lizana, y es Iván Melo, su marido, quien nos fabricó un rodillo que tenía tres temas: “Son tus ojos los que quiero”, recopilado por Violeta Parra, y dos temas originales, una tonada que se llama “Todo lo prometo” de Mauricio Barraza, y un bayón, también del mauro, “El diablito engañado”, entonces aparecen los temas con la banda y reaparecen con el organillo o viceversa, y se hace ese juego, está entonces la idea de jugar con la velocidad que tiene el organillo, que deconstruye el pulso (Juan Lazcano, entrevista personal).

El último montaje que presenta la Comparsa Juan y Rosa, lleva por nombre “Tramas Chinchileneras”. Juan nos relata: “Uno empieza a recibir los aportes de distintas personas que están participando y la creación es súper colectiva, entonces ahí está la trama de distintas hebras, cada una lleva su hebra y va tramando este tejido, el resultado final” (Juan Lazcano, entrevista personal).

La propuesta escénica es bastante teatral y esto se debe a la idea del músico en movimiento constante, que genera un espectáculo visual muy enriquecido donde no sólo se incorpora el bombo como su base rítmica sonora, sino también visual.

Siempre quisimos usar la idea del músico danzante, y eso viene del chinchinero, entonces dijimos que todos los músicos tienen que danzar o moverse y por eso tuvimos que hacer un proyecto para microfoniarnos inalámbricamente (...). La idea del músico que se mueve en el espacio obedece al chinchin pero también a las comparsas de pasacalle, pero quisimos llevarlo al escenario o más que escenario a la escena, o sea un escenario a nivel de calle, para eso nos ayudó Carmen López con la dirección escénica (Juan Lazcano, entrevista personal).

Por último, Juan nos centra en el desafío que presenta el desarrollo del bombo chinchinero al entrar a una nueva esfera, la música popular mediatizada:

Es un instrumento muy nuevo, un instrumento joven, que tiene mucho tiempo para adelante desarrollarse, hay que mantener la llama de donde viene, un instrumento callejero que nace en lo marginal. Pero si el bombo se va meter en este mundo tiene que saber adaptarse, y va a tener que pasar por transformaciones. Por ejemplo, Cristian Vidal, el baterista de Joe Vasconcelos y Akineton Retard, se hizo el cuestionamiento de cómo hacer dialogar el chinchin con la batería, cómo hacer que rítmicamente dialoguen, eso quedó claro en el programa de canal trece donde sale el "Pepa" con la banda del Joe (Juan Lazcano, entrevista personal).

3. Familia Bombo Trío

Gabriel Cárdenas es uno de los tres bombistas de Familia Bombo Trío. Por su formación de sociólogo y las investigaciones hechas sobre el objeto de estudio, que estudiamos y citamos en nuestra tesis, fue el más idóneo para contar con su relato.

Gabriel comienza su relación con el bombo chinchinero en la Escuela Carnavallera Chinchintirapie en el año 2009. De esta forma, nos relata:

Entré a estudiar sociología en la Academia de Humanismo Cristiano y la Rosa Jiménez, fundadora de la Chinchin, hacía un taller de danzas folclóricas. Entré al cuerpo de baile de la Chinchin, no a la banda. Fue por conocer más de cerca un mundo que en mi historia de vida había estado bien presente por mis padres, que vienen de los 70', bien ligados al folclor, en la memoria colectiva el tema folclórico (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Nos relata que Patricio Toledo, “el Pepa”, fue su maestro y amigo:

Había escuchado la leyenda del Pepa, la leyenda del Pavel Aguayo (...). Ese aniversario se celebró en un galpón y uno de los números de la noche era el Pepa con su familia, y ese año llegó el Pepa, el Felipito, su hijo menor, el Luis y su señora la Lola, y ahí yo conocí al Pepa. Ahí empecé a generar un vínculo con él, al principio porque a mí me interesaba empezar a investigar el mundo de los chinchineros, empezar a registrar. Además, estaba en el último año de universidad, estaba un poco desencantado de la sociología, pero al final encontré esta línea. Entonces ese fue el primer motivo de por qué me acerqué

al Pepa, y después fuimos generando una amistad súper cercana (...) El Pepa siempre me decía que aprendiera a tocar chinchin, pero yo le decía que no porque me daba vergüenza, miraba el tambor de lejitos nomás, con respeto. Ya el 2011 me picó el bichito y empecé a agarrar el tambor y a practicarlo (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Gabriel, pasa a la banda de la Escuela Carnavalería Chinchintirapie, donde reconoce grandes guías, además de seguir al alero de su maestro, el “Pepa”, y comienza su formación como bombista:

En la escuela ahí me pasé a la banda, y a la par con el Pepa, yo miraba, él tocaba, de repente tocábamos juntos. El Pepa hizo una clínica de chinchin en la Chinchintirapie el 2007, y después el 2011 se hizo otra clínica con el Pablo Vega también. Cuando yo estaba en la banda había un taller de bombos en donde estaba el Pavel Aguayo, que tenía este vínculo previo a la Chinchintirapie con la familia del Roberto Casanova. El Pavel es un personaje bien interesante, en un momento tuvo un trío de bombo, acordeón y saxo. Previo a la Chinchin, los talleres partieron con él, pero en los talleres que yo estaba, estaba el Jota y el Pablo Vega (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Su participación en la Escuela Carnavalería Chinchintirapie fue más bien corta, como narra:

A finales del 2011 ya me salí de la escuela porque empezó a cambiar el montaje. La escuela quiso tomar otros cursos, y yo le hacía una crítica a la escuela, me empecé a meter más en el tema del bombo, que era el sentido que yo le

encontraba a la Chinchin, la importancia de la batería central que era el bombo. Por eso su repertorio hasta ese entonces era el vals, el foxtrot, el repertorio que traen los organillos o en la percusión del chinchinero, que tenía un rol central. Después en la escuela quisieron en el montaje abarcar los temas del circo, entonces ahí como que era muy ambicioso y todavía para mí no estaba cumplida la etapa con lo que significaba el bombo (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Ya desvinculado de la Escuela Carnavaleira Chinchintirapie, Gabriel sigue su investigación sobre los chinchineros, manteniendo un fuerte vínculo con Patricio Toledo. Nos narra de viajes que provocaron una profundización en ambos elementos.

Gabriel nos cuenta cómo su cercanía a los cultores significó una prueba constante para poder aprender de ellos, mecanismo muy interesante dentro de la sociabilidad y la aceptación:

A mí me tocó vivirlo, entonces eso fue bonito, porque ahora con hartos cultores tengo harta cercanía, y yo he hablado de que por lo menos por dos años yo fui el *cuico*, todos me tiraban tallas y me hueveaban, pero también es bonito eso de cómo la tradición te lo va haciendo difícil, como una especie de filtro (...). Como -oye a este loco le tiramos tallas, le hicimos *bulling*, y sigue viniendo-, entonces es como que te dan el pase, bacán, hay un cierto reconocimiento en ese sentido. Pa mí eso es lo bonito de la tradición en esos filtros medios inconscientes, en esa pueden haber varios cabros que no siguen yendo. Pero en el caso de nosotros, que no venimos de tradición, también es fuerte porque hay un tema de clases

fuerte. Conversando con la María Toledo, la hermana del Pepa, alguna vez también discutiendo fuerte: - pucha pero tú lo *tomai* como un *hobby*, y a mí cuando chica me tocaba salir, y si no salía era un reto porque tenía que parar la olla-, y cabros que no tuvieron pa' vestirse. En fin, muchas precariedades. Entonces, en general, pa' todos era como el caso mío que fui a un colegio particular, después estudié en la universidad, -y después de todo eso *querí* ser chinchinero, una huela' que pa' mí no fue opción- (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Para comienzos del año 2012, Gabriel comienza a participar como bombista en agrupaciones instrumentales:

En ese periodo empieza a haber una búsqueda, y con unos amigos formamos un grupo que duró un año que se llamaba el Chinteto, que era yo, un bombista y cinco vientos, era como más *latin jazz*. Generalmente había un twist, foxtrot, como un bayon, y otros temas de uno de los cabros. Después con un grupo de amigos, que varios se fueron de la Chinchin en ese período, empezamos a hacer salidas ponte tú al Lastarria, o a Valparaíso, Paseo Ahumada con el Pepa. El proceso de todo ese período con estas salidas que hacíamos con grupos grandes, se fue desgranando el choclo y quedamos en lo que es los inicios del bombo trío (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

Como profundizamos en el capítulo sobre los chinchineros en Paseo Ahumada, la performance de tríos es una de las más comunes, un espectáculo de

tiempo breve que permite tres salidas de baile personalizados. Gabriel nos comenta la relación de Familia Bombo Trío con estas performances:

Estaba basado en el formato de calle, como el que tú ves en Paseo Ahumada, como armar lote para recorrer y aprovechar de tocar. Era más ese afán, todavía no estaba la noción de hacer de eso nuestra pega, después se generó esa intención de uniformarnos (Gabriel Cárdenas, entrevista personal).

La Familia Bombo Trío luego incorpora un elemento tradicional del oficio que terminaría siendo re-creado desde un folclorismo artístico inspirado en la teatralidad:

Después se integró la Isabel, la pareja del Pablo Vega, pa' aprovechar de vender remolinos, y ella asumió ese rol de la remolinera bailarina, que fue posterior, lo de crear una coreografía. Nuestra primera piña o rosca que sostiene los remolinos, me la regaló la hija del Pepa, íbamos a una fiesta de la vendimia, y pa' esa vez le encargamos remolinos a la María José (hija del Pepa) y el Oscar me dijo -ya yo tengo una rosca te la voy a regalar. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Otro elemento que llama la atención es la incorporación del concepto familia en el anunciado de la agrupación. Sin duda, es una reminiscencia a las familias de cultores, tal vez otras re-creaciones de la tradición. Gabriel nos comenta el origen de ese uso:

Todavía no teníamos un nombre, en Buin estábamos tocando en una fiesta de la vendimia y de repente nos llamaron al escenario, -¿Cómo se llama su familia?- Nos preguntaron, y justo estaban los Saavedra mirando, y el Javier dice la “Familia de Chinchineros”, nervioso, al final el nombre derivó en “Familia Bombo Trío”. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Ya con la agrupación definida, la Familia Bombo Trío comienza a ocupar escenas distintas, variando de las fiestas y espacios callejeros tradicionales del chinchinero. Es en estos espacios donde el formato de performance comienza a adquirir mayor definición en su misma puesta en escena. La idea de montaje escénico se permea de una estética nueva:

Nos invitaron a la Fonda Permanente en Matucana 100, esa fue la primera aparición como Bombo Trío, y pa’ la que nos preparamos con un montaje. Fue una invitación que nos hizo el Mimo Tuga de Valpo., a la invasión callejera. Se diseñó ropa, hubo un trabajo de estética que nos distanciara de los otros, nosotros jugamos mucho con esa estética media Tony Manero, y armamos coreografía, pero con una intención de que la remolinera también interviniera, en un show de pura percusión en base a vals, foxtrot, un mix de ritmos brasileros, bayone, cueca, parece que cumbia también. Ese montaje se llamó “De Calle y Plazas”, debe haber sido la primera vez que tocamos con una intención de presentar un montaje, una obra, algo más elaborado, con una propuesta y una estética distinta. Igual en los inicios fuimos muy apegados a lo que es la tradición, todavía no tan innovador.” (...) “Los que iniciamos este proyecto veníamos todos de la Chinchintirapié, la Isa había sido figurín, los otros cabros estaban en la banda,

también usábamos el verso, una propuesta más teatral, y esa fue una experiencia súper bonita, además en ese festival compartimos con hartos artista del mundo del circo, del clown, pero habían varios con esta postales de presentación, entonces fue aprender mucho de todo este mundo, la noción del espectáculo y el teatro. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Con la idea de montaje definida, rápidamente aconteció la profesionalización de la Familia Bombo Trío:

Ese montaje “De Calle y Plaza” duró hasta el 2015, con ese montaje que es bien básico fuimos a Europa, a Francia, a festivales, postulamos a un Ventanilla Abierta, y lo logramos el 2015. Se armó un proyecto, se buscaron fechas y justo salió esto de la Expo Milán, que era una pega segura que podíamos tener, entonces tratamos de conseguir un par de festivales. El Ferrara Básquet et Festival en Italia, un festival de música de calle súper grande, y unos amigos de la Cumbia Chicharra nos habían conseguido otras pegas, y cerramos en la expo Milán. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Un elemento que sin duda inserta a la Familia Bombo Trío en la esfera de la música popular es la incorporación de guitarra y canto:

Ahí ya estaba el canto (montaje De Calle y Plaza), esa fue una necesidad que empezó a surgir, porque como hacíamos todos estos ritmos y finalizábamos con la cueca cantando, quedábamos pa’ la embarrá’, además que no éramos tan afinados, entonces se nos hizo necesario que alguien las cantara, y con ahí el Marcos Arias, del mundo de las cuecas que también venia de la Chinchin,

empezamos a hacer un taller de canto. Con esa formación nosotros viajamos a Europa, pa' ese viaje el Javier Hernández ya no estaba, tuvimos que buscar otro Chinchinero y ahí apareció el Marcelo Fuenzalida. Entonces, tres chinchineros: Pablo Vega, Marcelo y yo, la Isabel, remolinera y el Marcos Arias, canto y guitarra. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Desde otra necesidad, Pavel Aguayo comienza a involucrarse con la agrupación:

Ya al final de esta travesía (viaje a Europa), antes de irnos estábamos con el Pavel Aguayo, la historia nos volvía a juntar, él tenía una obra que hizo en verso sobre la historia de la familia Casanova que se llama "El Chinchileno". Nosotros habíamos postulado a un Fondart y no había salido, que era para hacer nuestro segundo montaje que es "Elegancia Callejera", entonces en eso tratamos de vincular al Pavel para que nos hiciera un taller de versos. Estuvimos practicando algunas canciones, y después al final de este viaje en la Expo Milan, presentamos lo que hacíamos en el "De Calles y Plazas", que dura 15 minutos, y la productora nos dice -oye pero les falta, esto dura 30 minutos-, entonces quedamos debiendo, entonces empezamos a sacar ritmos con el Pavel, la canción "Con el tambor a cuestas", que es un bolero de él, se incorporó, salió una cumbia, pero por esta necesidad de llenar el espacio. Tocamos algo de Víctor Jara como medio malambo, y la producción de la Expo Milán quedó súper feliz con nosotros, y a la vuelta del viaje el Marcos se va del grupo y entra el Pavel. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Para finalizar su segundo montaje “Elegancia Callejera”, se incorpora Ignacio Andrade:

Se suma Ignacio Andrade, que toca en un grupo de cueca De Caramba, y con ellos dos es otra formación, y terminamos el “Elegancia Callejera”. Después de este montaje armamos “el tambor a cuestas”, del que grabamos una maqueta el 2016. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

Ya para el año 2017, se graba y publica el primer disco de larga duración de la familia Bombo Trío, “Con el Tambor a Cuestas”, donde además se sumó Daniel Bertín en contrabajo y Diego Cabello en guitarra eléctrica. A esto se suma la incorporación de nuevas escenas, como la participación en festivales de folclor, como el televisado “Festival del Huaso de Olmué” en enero del mismo año.

Sobre las nuevas escenas, la escena de la grabación no deja de ser fundamental en el desarrollo de bombo chinchinero como instrumento musical, lo que nos presenta al bombo en un nuevo paradigma, que ya podíamos ver el en el relato de Juan Lazcano. Sobre esto Gabriel nos comenta:

Los sonidistas generalmente no saben cómo grabar un bombo, por ejemplo “¿qué afinación llevan?”, no sé *po*, es súper heterogéneo, no hay una afinación para los chinchin, no hay una uniformidad, y eso le da su particularidad. La característica es que no es un instrumento regular, es bien *chasquilla*, incluso se usaban tapas de olla, cualquier terciado que pudieras doblar, entonces hay un proceso de irregularidad, después se va normalizando, porque hay parches, etc. Pero la afinación siempre ha sido irregular, entonces si entramos a normalizar todo,

el chinchin pierde su identidad. En este caso el instrumento tiene un alma, una identidad, no es solo una materia. Todos tienen la intención de ir perfeccionando el instrumento, eso es parte de la cultura popular, de mantenerse integrando nuevos elementos. En las familias está ese rollo de ir mejorando, el vestuario, etc. pero lo que ha sido la historia del instrumento y la manifestación en sí de aquí pa' atrás tiene que ver con este mundo irregular, de sobrevivir, de salir del paso, más que la idea de estandarizar todo. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

No deja de ser significativo que hoy se lleva a cabo un proyecto desde la Universidad de Chile llamado “Levantamiento Tipológico y Construcción Normalizada del Bombo Chinchinero”, donde se busca la elaboración de un bombo canónico que permita optimizar la sonoridad, lo que permitiría un mejor resultado para los hechos de grabación y amplificación (Imagen 1). Aún el proyecto no arroja resultados, pero esperamos atentos para ver las transformaciones que podría aportar a la práctica.

Proyecto CreArt de la U. de Chile:

La ciencia y el arte se unen para estudiar el muy chileno bombo chinchinero

Es único en el mundo y es fabricado por familias que conservan la tradición. Para que el tiempo no termine con su riqueza, académicos lo investigan con el fin de dar vida a un bombo "canónico".

ALEXIS IBARRA O.

Gira veloz como una pirulina mientras el "bum-bum chinchín" emerge del instrumento adosado a su espalda. Se trata de nuestro tradicional chinchinero, el músico danzante. Hoy van quedando cada vez menos. Si ellos desaparecen, también se perderá la tradicional forma de fabricar el bombo.

Con eso en mente, un grupo de investigadores de la U. de Chile se embarcó en el proyecto "Levantamiento tipológico y construcción normalizada del bombo chinchinero". En él, ciencia y arte se reúnen para desentrañar su fabricación y sonido, utilizando herramientas matemáticas. El objetivo final es construir un bombo chinchinero "canónico", que recoja su sonido tradicional y, en lo

posible, lo mejore.

"Incorporamos elementos de la ciencia que nos ayuden a entender la sonoridad y la acústica. Además, hicimos un levantamiento tipológico. Queremos dejar un testimonio técnico y plasmar ese conocimiento en la construcción de bombos de distintos tamaños", explica Osvaldo Muñoz, académico del Depto. de Diseño y director del proyecto.

El investigador ya se reunió con tres de las familias más importantes que conservan la tradición chinchinera: los Saavedra, los Toledo y los Lizana. A través de su relato conocieron la particular forma en que ejecutan el instrumento y su proceso de fabricación.

"Antes, la membrana era de cuero de cabra, pero ahora usan parches de bombos. An-

tes usaban un solo tensor para ambas membranas, pero ahora usan dos, así pueden lograr dos tonalidades distintas", dice Muñoz.

"Nosotros queremos hacerlo más ergonómico para que sea más cómodo. Pero nos dimos cuenta de que no lo podemos hacer más liviano aunque queramos. Debe pesar unos 18 a 20 kilos para que se produzca la inercia que les permite dar vueltas rápidamente", explica el académico.

Ya tienen construida la planimetría de este bombo "canónico". "Pronto comenzaremos a construir tres de distintos diámetros —20, 16 y 12 pulgadas—, este último como el que usan los niños. También queremos construir uno a la usanza antigua", agrega.

En paralelo, académicos del Depto. de Sonido de la Fac. de Arte de la U. de Chile están desarrollando un modelo acústico y matemático del instrumento. "Instalamos micrófonos tanto en la membrana como en la cavidad de aire. Luego se reproduce un sonido mediante un parlante —técnicamente llamado un barrido de frecuencia— para que la membrana vibre y se genere resonancia. Esto también se hace con un golpe

al bombo. Así se obtienen datos desde la perspectiva numérica", dice Sergio Floody, doctor en Ingeniería Mecánica en el área de construcción, vibraciones y acústica.

En forma preliminar, han descubierto que tiene un sonido más agudo que el bombo tradicional debido a que es el único con dos perforaciones para pasar el tirapié. "Además, tiene complejidades en su sonoridad, ya que no es un instrumento estático. Por ejemplo, al dar vuelta rápidamente se genera un efecto Doppler que es percibido por el público", dice.

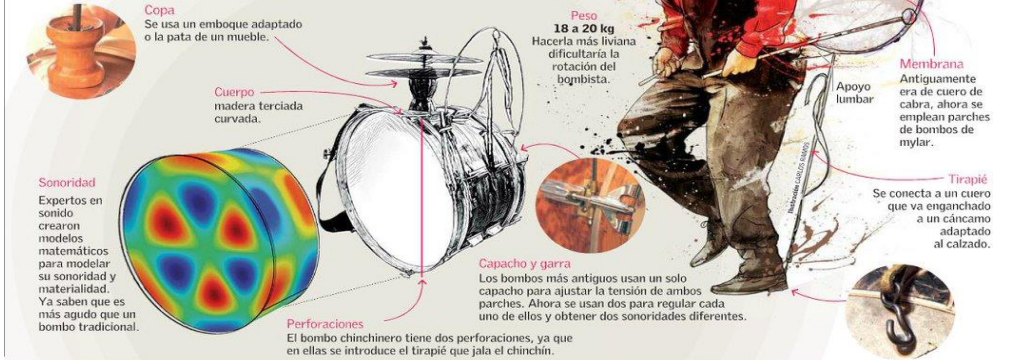


Imagen 10, El Mercurio, 1 de octubre 2017.

Sin duda estas transformaciones nacen de la misión que asumen estos nuevos bombistas, llevar el bombo chinchinero, un poco más allá:

La misión de Bombo Trío está en que se visualice y gane espacio el bombo chinchinero. Nosotros también las primeras salidas tratábamos de no ir donde ellos iban, hacer ese trabajo de abrirnos un espacio. En el Huaso Enrique tuvimos un primer nicho, de ir a locales de cueca, al Club Matadero, al Bar Victoria, espacios donde no llega la familia de chinchineros. Nosotros queríamos que el

chinchin fuera la percusión central, no el agregado, esa es un poco la misión del Bombo Trío. (Gabriel Cárdenas, entrevista personal)

4. Peteretes Chinchin.

Peter Estay es el gestor de la agrupación Peteretes Chinchin. Su rol ha sido fundamental tanto para la fundación como gestión y dirección musical de la banda. Además, Peter se desempeña desde el año 2011 como presidente de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile. Además de tener una formación profesional como baterista, ha participado en agrupaciones de música popular mediatizada, como Amongelatina y Jirafa Ardiendo, y posee acercamientos a la investigación musical. Por tanto el relato de Peter nos informa tanto de su historia como de Peteretes Chinchin.

Sus primeras direcciones hacia el bombo Chinchinero comienzan desde su formación como investigador y de baterista profesional:

El año 2000, me llamó la atención la percusión chilena, yo estudiaba música en la escuela de la SCD y en la biblioteca los estudios de batería siempre fueron gringos, entonces quisimos hacer un texto-taller de percusión tradicional. Llegué al Ministerio de Educación, donde estaba Agustín Ruiz, Osvaldo Cádiz y Germán Concha, fue él quien me recomendó empezar por el norte y me hice etnógrafo musical, comencé estudiando el baile de *Kullacas* de Iquique, me hice músico oficial del baile, e hice un método texto, de banda a batería. En el jazz, en el *dixieland* fue así, de banda separada pasó a la batería, entonces había una

relación, en la que se podía hacer una batería chilena. (Peter Estay, entrevista personal)

Luego, Peter continúa su trabajo de investigación de la batería chilena hacia la zona central:

Después de la zona norte pasa a la zona central, y de la zona central la batería tenía que ser el chinchin, ahí había que apuntar. Entonces me acerque a los Lizana, a Manuel Lizana, el gran lutier, me acerque y le dije que quería aprender, así no más, que hiciéramos un proyecto pa sacar *lukitas* y para hacerlo formal, y sacamos un Fondart, y eso fue una especialización en el chinchin en el año 2005 por cuatro meses. (Peter Estay, entrevista personal)

A diferencia de los casos anteriores, Peter no tuvo relación con la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, por tanto la influencia teatral es menos notoria en la propuesta de Peteretes Chinchin. Sin embargo, es el mismo baile de Kullacas de Iquique el que hace que cruce caminos con Rosa Jiménez, quien desde la escuela de danza de la Universidad ARCIS viaja a grabar al baile de Kullacas. Peter fue su contacto con ellos.

El mismo año que Rosa Jiménez funda la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, Peter comienza a trabajar como organillero:

En el tema del chinchin, es muy especial que nace del alero del organillo, entonces hay una serie de patrones rítmicos base, entre ellos están los que tienen que ver con el esquinazo de un Organillero con Chinchinero, que tienen que ver

con el vals, el foxtrot y la cueca. Todos los Chinchineros pueden tocar esos tres ritmos, pero la verdad hay un abanico mucho mayor y que se está perdiendo (...) en la performance existe esto de que un organillero tiene que tener conocimiento rítmico, tiene que tener un pulso apropiado para poder enfrentar dos o tres o cuatro chinchineros, por eso es importante el organillo, conocerlo bien (...) Se tiene que ir a la raíz para poder comprender de la mayor forma posible el instrumento, hay que ir a la raíz o te van a quedar cosas inconclusas, es por eso que fue importante ser organillero antes. (Peter Estay, entrevista personal)

Sin duda, la búsqueda de Peter estaba más guiada hacia la tradición, donde aprender está ligado a respetar y mantener formatos de performance. Esto lo diferencia de los otros casos, donde la creación libre de un formato montaje es recurrente:

En un momento la Rosita empezó con esta escuela y yo le dije: - *tení* que asesorarte con la tradición para hacer esto firme-. Era muy universitario y juvenil, pero cuando empezó a asesorarse con gente que no era de tradición y a usar el nombre, ahí empezó el conflicto, específicamente con ellos por el uso del nombre y se produce la apropiación del nombre y del oficio. (Peter Estay, entrevista personal)

Peter nos comenta, la importancia del oficio como una forma de vida, como arte-vida, como un folclor que comienza su camino hacia el patrimonio, cuando aparecen los nuevos bombistas:

En un momento fue preocupante, estamos hablando de la fragilidad de un patrimonio intangible, es muy distinta a la de un patrimonio mueble, o sea con dos palabras te *podí pitiar* el patrimonio intangible, entonces tú puedes hacerle creer a una persona que lo tuyo es más real de lo que es verdadero, eso es peligroso (...) Yo me tuve que poner a la defensa a todo chanco de la tradición. Tiene que existir el desarrollo, pero tiene que existir un respeto al 100%, no te *podí* hacer llamar chinchinero si nunca hay tocado con un organillo, ellos ya se hacían sentir como chinchineros, tú no *podí* ser profesional sin haber estudiado una carrera, no *podí* hacerte llamar chinchinero, cuando un chinchinero ha dormido bajo los puentes, ha tenido que trabajar hasta la hora de la ‘callampa’, hay tenido que cuidar organilleros borrachos, lo que es soportar una serie de sufrimientos, lo que es vivir ser un chinchinero, para que llegue otra persona que estudió en la universidad, aprendió a tocar, comparado con por ejemplo la deserción escolar. (Peter Estay, entrevista personal)

Peter reconoce que las transformaciones son fundamentales para el desarrollo del instrumento. Él apela al discernimiento de las performances, las distintas significaciones que pueden llegar a tener un chinchinero. Nos propone su entender:

En el oficio existían los organilleros, el que toca sólo en la calle, existe el organillero chinchinero, que cumple la función de tocar tanto como Organillero para el bombo, como el bombo para organillero, existe el chinchinero por sí solo, es la persona que desde el núcleo de la familia se desvincula del organillo, generalmente por necesidad. El chinchinero solo es una performance que puede mantener un espectáculo en la calle y una ronda, y existen los

chinchineros que se hacen apoyar por otros instrumentos de la música popular y esos son *chinchí-bateristas*. (Peter Estay, entrevista personal)

Parece apropiada la clasificación, que claro tiene sus niveles de agencia, donde un chinchinero puede entrar y salir en más de una de las clasificaciones mientras estén vigentes. Estas clasificaciones también creemos que responden a una historicidad del bombo chinchinero, mostrando distintas significaciones históricas. Peter nos ejemplifica sus clasificaciones desde su experiencia:

El otro día me encontré en el semáforo un chinchinero que se hacía acompañar con trompeta. Ese para mí es un chinchí-baterista, o sea, tiene que tener otro significado, hilar fino, pero es la única forma de delinear, dentro de la rama están estos cuatro personajes. También está el juguetero y el lutier, pero ahí te sales de la música. Hay que darle significado y por eso ponerle un nombre (...) Lo que nosotros queremos a la larga no es crear chinchineros, ellos tienen que ver con la tradición y a ellos hay que cuidarlos y tratar de mantenerlos, que sigan proliferando y que se siga dando. Pero nosotros estamos apostando a crear chinchí-bateristas. (Peter Estay, entrevista personal)

Por eso el proyecto de Peteretes Chinchin busca desmarcarse de la tradición para poder proyectarse hacia la música popular. Peter nos comenta los albores de la banda:

Viajé con el Nano Acevedo, que es esposo de la hermana del Pepa y me empieza a decir: - *tan'* saliendo los Escuela Carnavales y tocan con instrumentos-. A este loco le gustaba esa *huea'*. Entonces yo le dije: - hagamos una banda y tú

vas a ser el chinchinero y ahí nace Peteretes Chinchin. Vendría siendo este desarrollo del conocimiento del instrumento, habiendo tenido toda esta maduración de la información y la proyección de esta y desembocar en esta idea no tradicional, que ha sido súper interesante también, la búsqueda del desarrollo y la proyección.

(Peter Estay, entrevista personal)

Es destacable cómo la idea, proveniente de las transformaciones performativas, influye a la tradición, provocando también su inclusión. Uno de los elementos que destaca a Peteretes Chinchin es la incorporación de chinchineros provenientes de familias tradicionales, en este caso la familia Saavedra-Toledo:

El “Nano” con el Jair son padre e hijo, tocan siempre juntos y son espectaculares, con sus 17 años, Jair es muy buen chinchinero pero también es alumno de Carlos Figueroa de batería, entonces él tiene un concepto súper baterístico. Para mí si el chinchi-baterista existe, con ese nombre, Jair es el mejor porque tiene un concepto muy baterístico y es muy chinchinero, se puede parar con cualquiera, le poni’ un organillo y *pum*, lo *sacai’* de ahí también, está súper abierto a cualquier dificultad rítmica que le pongas, de repente le dices:- hagamos rock-, y lo puede hacer (...) Peteretes tiene un bajista, Juan Cereceda, Roberto Estay, guitarrista, fundador y director de Jirafa Ardiendo, “Nano” Saavedra y Jair Saavedra. Canto y Samper buscando desde ahí la fusión de la modernidad con la tradición. (Peter Estay, entrevista personal)

Peter nos comenta cómo empieza el trabajo musical de Peteretes Chinchin:

Elegí temas de repertorio popular, primero específicamente Mejillones, porque es un foxtrot, está en muchos organillos, es tradicional, para mí tenía que ser así, porque es como un cachorro de su mamá cuando lo destetan, ser lo más pulcro posible, o sea nos salimos del organillo, pero hacerlo lo más cercano posible que se pueda, o sea pasar del organillo hacia instrumentos de la música popular, nada más y así comenzar a proyectar más potente (...) Y el cumbianchero, había que hacerle una versión, yo pensaba podría ser un foxtrot más acelerado que tenga que ver con el juego más pirotécnico, para que se luzca el chinchinero. “Mejillones” tiene un pulso más lento, más antigüito, pero el cumbianchero es más fuerte en tiempo y mucho más agotadora también. Entonces hablé con Waldo Gonzalez para que hiciera los arreglos, quien lo dejó listo, pasó la maqueta y lo grabamos al tiro (Peter Estay, entrevista personal).

Nos cuenta Peter que la definición estética del proyecto Peteretes Chinchin es el rol central del bombo chinchinero, que la base rítmica radique en ellos, tanto sonora como visualmente, y se insertan en un movimiento musical que toma esta misión conceptual:

Los chinchineros son los que están adelante, ellos son la performance, nosotros somos una media luna. A mí me gustaría que esto sea un movimiento, la única forma para que se instale el concepto, no puede ser solo una banda, tienen que ser varios, pero la única forma que esto resulte es que hagan al chinchinero un instrumentista más del grupo. Si es como invitado van a funcionar a medias. Lo que va a pasar es que en la música popular van a existir

estos grupos que van a tener chinchinero y ¿quiénes van a ser los que más llamen la atención? Los que giren más, los que tengan coreografía bonita, los que más sepan. (Peter Estay, entrevista personal)

Sobre estilo, Peteretes Chinchin, buscó en un comienzo un sonido más electrónico, con incorporación de *samplers*, en un repertorio de foxtrot y cumbias en un tono alegre. Peter nos comenta:

El chinchin está súper ligado a un espíritu alegre, me cuenta imaginármelo haciendo un tono más invernal, pero se puede hacer, es un instrumento, se puede llegar. Pero por ahora lo fácil está en la alegría, pero se puede enfrentar a una búsqueda más profunda, se puede llegar, es muy factible (...) Hay bateristas que tocan con música electrónica, imagínate ver un chinchinero que pueda acompañar un música electrónica, o que de repente que este baterista... porque a eso es lo que estamos apuntando, un baterista que pueda ponerse un bombo y bailar, el show gana, es sumar espectáculo. (Peter Estay, entrevista personal)

Por último Peter nos comenta sobre las transformaciones del instrumento:

Fui el primero en postular el chinchin como la batería chilena, yo institucionalicé ese nombre en el mismo gremio, entonces después ya se repartió. Pienso que es así de todas maneras y hay una búsqueda que hay que enfrentarla, yo abrí un casco y pienso en hacer cambios, poner una bordona por un lado, abrir orificio para que el aire pueda salir, o sea hay dos sonidos en un tambor. El chinchin tiene técnica, intensidad, tiene interpretación, es un instrumento más, un baterista en movimiento (...) Es muy interesante la

proyección que tiene el chinchin, es un instrumento que a pesar de tener 100 años en el país no ha tenido el desarrollo sistemático y tecnológico. La idea de subir al escenario, amplificar, grabar un chinchin es súper interesante, es todo nuevo, los sonidistas se vuelven locos, y van más allá que uno. (Peter Estay, entrevista personal)

5. Ensamble Tricahue Percusión y Saxofones

A diferencia de las agrupaciones anteriores, el Ensamble Tricahue, no se enmarca de lleno a la música popular. El conjunto nace como un proyecto de algunos de los primeros estudiantes egresados de la cátedra de saxofón de la Universidad de Chile. Nace desde el formato de ensamble de cámara, con un repertorio enfocado en compositores latinoamericanos.

Nace de la búsqueda de los saxofonistas Alejandro Rivas, Karem Ruiz y la percussionista Simone Caiafa, abordando la adaptación de repertorios que pertenecen a la tradición musical escrita -sin duda un campo inexplorado por un bombo chinchinero-, donde destacan compositores como Mario Herrerías, Pedro Humberto Allende, Ignacio Cervantes, Paquito de Rivera, Alejandro Guiller, Willem van Merwijk, y Rodrigo Ratier, además de las composiciones del Cristian Errandonea, que se desempeña como contrabajista y arreglador de la agrupación.

El grupo se conforma por Alejandro Rivas y Karem Ruiz en saxofones, Simone Caiafa en marimba, Cristian Errandonea en contrabajo, Miguel Zárate en batería y Olga Carrasco en bombo chinchinero.

El relato de Olga Carrasco fue abordado en profundidad en el capítulo “Chinchineras: Emerger femenino en una práctica tradicional”, por tanto nos centraremos brevemente en sus perspectivas relacionadas al “Ensamble Tricahue Percusión y Saxofones”. Olga nos relata:

Yo conocí al Grupo Tricahue por Simone Caiafa, que es la que toca la marimba. Yo tomaba clases con ella de tambor y ella me invitó a tocar en las Tonadas de Pedro Humberto Allende, que eran parte de su primer programa (...) De las doce tonadas de carácter popular chileno ellos tenían un arreglo de la tonada tres, la cinco y la seis, y como la seis era la más parecida rítmicamente a una tonada, o por lo menos estaba en “tres y en seis”, como que fue la tonada donde se pudo incluir un solo de baile para el chinchin. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Lógicamente el incorporar el bombo a un repertorio de carácter docto presentaba todo un desafío. Olga nos comenta:

En primera instancia, la Simone me ayudó con el arreglo de lo que iba a hacer el chinchín en cada tonada y algunas cosas las propuse yo dentro de mis posibilidades técnicas, luego, cuando se armó el programa entero decidieron hacer una obra que fuera como *tutti*, porque estaba el otro invitado que era Miguel Zárate en las percusiones que en otras dos obras tocaba, entonces se armó un *chorinho* donde tocábamos todos. La Simone nuevamente hizo como un *pattern* de *chorinho* para chinchín, y eso era lo que yo tocaba con ellos. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Con la proyección de la agrupación y una gira a Europa, surgió la necesidad de hacer un repertorio más extenso y la inclusión del bombo en más obras, profundizando así la incorporación del bombo en la esfera de la música escrita:

Empezamos a trabajar como sexteto, ya había aparecido el bajista, y se le encargó a Rodrigo Ratier, que es un compositor argentino sobre todo de jazz, un arreglo de una obra de él donde estaba incluido el chinchín, entonces lo escribí para chinchín y batería, su obra se llama “Milonga Infame”, ahí el chinchín cumplía un rol como de *zurdo* y platillo de murga y eso con un poco de repique y la batería usaba el redoblante y los otros platos. Como era un aire de milonga, nuestra percusión era bien *candombera y murguer*’, y ese fue el primer arreglo que me escribió otra persona para tocar con ese grupo donde estaba incluido el chinchín en la partitura general. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Desde ahí, el escribir música para bombo chinchinero se hizo más recurrente, donde Olga rápidamente empieza a aportar desde su saber:

Al año siguiente de la gira, armamos otras obras, “Four Trio Etudes” de un compositor holandés que se llama Willem van Merwijk, que eran cuatro piezas para acordeón y saxofón que los chicos adaptaron para Tricahue, y dos de esas cuatro se adaptaron para chinchín. Con asesoría de ellos, yo escribí mis partes para esas obras, una estaba en 7/8, entonces me mandaron una guía con todas las agrupaciones rítmicas, y ahí con ayuda de los muchachos fui arreglando dónde poner un plato, donde subdividir con la varilla, etc. La otra obra que es con ‘aire de funk’, yo hice un arreglo y lo escribí, así muy sencillo, acompañando

la pieza a partir de la rítmica de la obra, porque tenía cambios de cifra. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Sin duda la incorporación del bombo a esta esfera de la música es profundamente innovadora. Olga nos cuenta:

Los muchachos desde la primera vez encontraron muy interesante la inclusión de un instrumento de esa índole en el grupo, porque el grupo tiene una propuesta de formato bien particular, siendo un grupo de cámara tocando música docta donde ya percusiones y saxofones era raro, entonces el chinchín fue un color que a ellos les pareció bien interesante. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Por último Olga nos relata de la búsqueda, y transformaciones que han resultado de este encuentro en cuanto al instrumento en sí:

También eso ha obligado a pensar harto en el timbre del instrumento porque tengo necesidades sonoras muy distintas a las que se ocupan cuando uno toca en la calle, entonces he trabajado con la Simone, inventado siempre, siempre súper ‘chasquilla’, como macetas distintas, por ejemplo tuve macetas de lana como las que usan para las marimbas, para los platos la Simone me hizo una maceta parecida a la de los timbales con más ataque, lo que le da un color bien interesante al bombo que también ocupa ese rol de bombo más grave en el ensamble porque la batería tiene un bombo de 18’. Estoy empezando a vislumbrar en el grupo que el chinchín sea parte de un *set*, como un instrumento por sí solo. (Olga Carrasco, entrevista personal)

Por último y como cierre del capítulo, cabe destacar la instancia, o escena, construida desde la gestión cultural de “Patrimonio Sonoro”. Me refiero al “Primer Festival Nacional del Chinchín” (Imagen 11), donde todas las agrupaciones presentadas durante el capítulo convergieron por vez primera. (Imagen 12)



Imagen 11, afiche oficial.

PROGRAMACIÓN DÍA 2

DOMINGO 15 OCTUBRE

Exposición y Feria de Oficios de 12:00 a 20:00 hrs.

MATINÉE

12:00 Apertura Feria de Oficios y Expo
+ Taller de construcción de juguetes populares

13:00 Familia Bombo Trio, "Tambor a cuestras"

VERMOUTH

16:00 Comparsa Juan y Rosa, "Tramas Chinchileneras"

16:40 Muestra de Cultor Tradicional

17:00 Chin Fronteras, "El Bombo del Diablo"

NOCHE

20:00 "Gran Gala del Chinchin, El Bombo Chileno",
Muestra de familias y cultor@s del chinchin, cierre.

PROGRAMACIÓN DÍA 1

SÁBADO 14 OCTUBRE

Exposición y Feria de Oficios de 12:00 a 20:00 hrs.

MATINÉE

12:00 Apertura Feria de Oficios y Expo
+ Taller de construcción de juguetes populares

13:00 "Mi Plan Favorito", música infantil

VERMOUTH

16:00 Ensamble Tricahue, "Percusión y Saxofones"

16:40 Muestra de Cultor Tradicional

17:00 Familia Bombo Trio, "Elegancia Callejera"

NOCHE

20:00 Peteretes Chinchin, "Chinchicumbia"

Imagen 12, programación "Primer festival nacional del Chinchin".

Este festival vendría siendo una continuación de la "Gala del Chinchin y el Organillo" realizada el año 2016, como finalización de un proyecto Fondart, adjudicado a la productora "Patrimonio Sonoro" donde se buscaba retribuir y difundir, mediante un soporte web y medios gráficos, el aporte cultural hecho por 15

familias de cultores tradicionales. En la “Gala del Chinchin y el Organillo”, realizada el año 2016, se presentaron un gran número de familias tradicionales donde se les rindió homenaje. Ya para el año siguiente se optó por dar también espacio a las nuevas performances del bombo chinchinero.

Conclusiones finales

El trabajo ha pretendido llevar a cabo un estado del arte de una práctica tradicional en contexto post moderno desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria, donde, con el fin de dar cuenta de su actualidad, se ha privilegiado una visión teórica y metodológica bastante variada, aplicada a las necesidades de cada tópico seleccionado a tratar.

Creemos que nuestra hipótesis: “La emancipación del bombo chinchinero de su práctica tradicional provocó transformaciones en su configuración, dejando evidencia tanto en los relatos como en las performances de los agentes, visualizando así un diálogo evidente entre la tradición y sus transformaciones, donde se debate principalmente las identidades y el patrimonio” ha sido confirmada en cuanto a que se ha podido detectar:

- Tres tipos performáticos en la práctica chinchinera: la performance tradicional (con organillo), agrupaciones de bombos (sin organillo) y nuevas performances (con grupos instrumentales).
- La construcción de tres instituciones entorno a la práctica chinchinera, donde el *habitus*, el capital y el campo social nos hablan de identidades y patrimonios diferenciados.
- Un emerger femenino, que da cuenta del diálogo entre tradición y transformación.

En cuanto a los objetivos, creemos que ha sido posible aproximarse a la configuración actual de la práctica chinchinera en Santiago y Valparaíso, desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria, debido a que se pretendió dar muestra de

un diálogo entre la tradición y sus transformaciones acontecidas en su contexto post moderno, desde un relato multidisciplinario donde se da énfasis en elementos necesarios para la comprensión específica de cada temática distribuida en los capítulos. En estos, se pretendió analizar específicamente cada relato o texto bibliográfico seleccionado en pos de entregar un completo estado del arte, desde una perspectiva musicológica que aporte a la contingencia de las prácticas musicales patrimoniales.

Creemos que si de configuración se trata, la práctica chinchinera actual ha dado muestra de una ampliación de su campo social:

- En un tránsito desde la marginalidad hacia el patrimonio, donde aún quedan cabos sueltos en cuanto a una regulación municipal donde se dé un trato patrimonial a la práctica.
- Hacia otras esferas de la música como la música popular mediatizada y la música docta o escrita.

Creemos que esta ampliación del campo social se debe a la aparición de nuevos agentes que aportarían un *habitus* y un capital tanto social como cultural, diferente al de los agentes tradicionales, aportando habilidades tanto técnicas como creativas que han permitido los fenómenos presentados.

Creemos también que se ha detectado un uso simbólico de la práctica en cuanto a su promoción política, comercial y estética, donde se realza su valor de identidad patrimonial sin promocionar los estudios académicos que aporten una mejor comprensión de las necesidades de la práctica.

Creemos que los chinchineros son un fiel reflejo de diálogo y reflexión, dinamismo de tradición, de hibridaciones, apropiaciones y emergencias. Son el fiel reflejo de una cultura viva, de un arte vida, de un oficio, llevado de generación en generación por cultores profundamente comprometidos con la causa chinchinera. Defensores de sus identidades, tradiciones y territorios. Son el fiel reflejo de la cultura popular de nuestras ciudades que han sido adornadas con su sonido centenario.

Bibliografía

Adell, J. (2008). *Músicas portátiles: tecnología y evolución del consumo musical*, música y tecnología II, uocpress, revista.

Álvarez, R, Sánchez, & F, Tapia. (2013). *Significados en la transmisión del oficio en el proceso de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en las artes del espectáculo: El caso de los organilleros de Valparaíso*. Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Segundo lugar categoría Pregrado Concurso Haz tu Tesis en Cultura.

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la política económica de la música*. México, Siglo XXI editores.

Bendix, R. (2000). *Desde el fakelore a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del folklore americano. Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*. Comp. Sánchez Carretero, Cristina y Dorothy Noyes, España, Sendoa editores.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Mexico, editorial Itaca.

Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. España, Palimpsestos editores.

Bourdieu, P (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina, Montessor. Jungla Simbólica.

Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

Cárdenas, G. (2011) *Configuración identitaria del Chichinero*, tesis de grado en sociología, Universidad academia del humanismo cristiano.

Dannemann, M. (1975). *Teoría Folklórica, Planteamientos Críticos y Proposiciones Básicas. Teorías del Folklore en América Latina*. Venezuela, Talleres de Italgráfica.

Dannemann, M. (1962). *Posición del folklore musical en el folklore general*. Revista musical chilena Vol. 16 Núm. 79. Santiago, Chile.

Dannemann, M. (1983). *La Cultura de la Simetría. El viejo thoms y el nuevo folklore*. Aisthesis n° 15. Santiago, Chile.

Fuentes, M. (2010). *Nociones de folklore en Chile*. Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Gonzalez, J. (2001). *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Rev. music. chil. v.55 n.195 Santiago, Chile.

Gonzales, J & Rolle, C. (2007) *Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular 1890- 1950*. Chile, Ediciones UC.

González, J. (2011) *Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura Vol. 187 – 751. España.

Hennion, A. (2002) *La pasión musical*. España, Paidós Ibérica Ediciones.

Kelmann, A (2010) “*Rethinking the soundscape*”. EEUU, Senses y society editors.

Lorenzo, J. (2011) *¿Dónde están las tocaoras? La mujer y la guitarra, omisión sospechosa, en estudios sobre flamenco*, Revista Tans.

Martí, J. (1996). *Folclorismo: Usos y abusos de la tradición*. España, Ronsel editores.

Martí, Joseph. (2000). *Más allá del arte*. España, Deriva Editorial.

Martí, J. (2008). *Algunas consideraciones sobre música ambiental en contextos festivos, La música que no se escucha: Aproximación a la música ambiental*, España, Orquesta del caos editores.

Nettl, B. (1973). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. España, Alianza Editorial.

Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas 'mulatas' y la subversión del baile*. España, Iberoamericana editores.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*, España, Narcea ediciones.

Rizo, M. (2005). *Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales*. México, Revista bifurcaciones.

Ruiz, A. (2001). *Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio*". En Resonancias. Chile: Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 9.

Salinas, M. (1998). *Toque flautas y tambores: Una historia social desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX*. Chile, Revista musical chilena.

Schaefer, M. (2001). *Soundscape*, EEUU, Routledge editors.

Sepúlveda, F. (2002). *Cultura tradicional, identidad y reforma educacional: programa de capacitación / XVIII Temporada de Arte y Cultura Tradicional*. Chile, LOM Ediciones.

Sepúlveda, F. (2015). *Arte vida*. Chile, Liberalia ediciones.

Sterne, J. (2008). *Música programada y política de espacios públicos, La música que no se escucha: Aproximación a la música ambiental*, España, Orquesta del caos editores.

Supicic., I. (1988). *Sociología musical e historia social de la música*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.

Thompson, E. (2002). *Soundscape of modernity*. EEUU, MIT paperback editors.

Torres, R. (1998). *Organilleros y Chinchineros de Valparaíso. Los juglares del puerto. Casete*. Chile, Revista musical chilena. v.52 n.190.

Viñuela, L. (2003) *Construcción de las identidades de género en la música popular*. España, Dossiers feministes.

Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España, Gedisa editorial.

Informes

Escuela Carnavalera Chinchintirapie (2011) Mesa de conversación, teatralidades del movimiento estudiantil.

Corporación Cultural Organilleros de Chile (2000) Estatutos.

