

## MEMORIAS DEL CILINDRO: PATRIMONIO SONORO DEL ORGANILLO CHILENO A TRAVÉS DE SU REPERTORIO<sup>1</sup>

Memories of the cylinder: sonorous heritage of the Chilean barrel organ through its repertoire

Dr. René Silva-Ponce  
*Universidad Austral de Chile*  
Chile\*

Dr. Juan Pablo González  
*Universidad Alberto Hurtado*  
Chile

### RESUMEN

*Las músicas del organillo chileno dan cuenta de cruces e intercambios culturales ocurridos en sus más de 170 años de uso. Sus cilindros, no solo albergan la combinación de músicas originales europeas con canciones populares y del folclor local, sino que también dan testimonio de prácticas basadas en la manipulación del dispositivo para la renovación de repertorio. Para estudiar este fenómeno, revisamos la música de 33 cilindros de organillos, analizamos producciones discográficas y entrevistamos a cultores. De este modo, se pudo establecer un acercamiento a un elemento curiosamente muy poco estudiado, pero central para el patrimonio del oficio organillero: la música.*

*Palabras clave: organillo chileno, organilleros, patrimonio sonoro.*

### ABSTRACT

*The music played on the Chilean street barrel organ reflects the cultural exchanges and intersections that have occurred over its more than 170 years of use. Its cylinders contain a blend of original European music with popular songs and local folklore, bearing witness to practices involving manipulating the device for repertoire renewal. To explore this phenomenon, we examined the music from 33 street barrel organ cylinders, analysed discographic productions, and interviewed practitioners. Through this endeavour, we shed light on a surprisingly understudied yet central element of the organilleros' heritage: its music.*

*Keywords: Chilean street barrel organ, organ grinders, sound heritage.*

---

\*Recibido el 01/04/2024 y aceptado el 28/11/2024 Correos electrónicos: enesilva1705@gmail.com. ORCID: 0009-0005-7314-9791, Doctor en Artes con mención en Música, jugonzal@uahurtado.cl. ORCID: 0000-0002-1314-0067, Doctor en Musicología.

<sup>1</sup> Este artículo fue realizado gracias al aporte del Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Línea de Investigación y Registro de la Música Nacional/ Investigación, Publicación y Difusión Folio 653121 y ANID/ATE220041.

## Introducción

La historia del organillo en Chile es larga y con altos y bajos. Si en los años treinta se podían escuchar más de doscientos organillos en el país, según la memoria de sus cultores, en las primeras décadas del siglo XXI ese número se había reducido a veinticinco<sup>2</sup>. Sin embargo, lo que pareciera ser una declinación irremediable, corresponde hoy en día, más bien a un renacimiento y a un repunte, ya que hace medio siglo el oficio del organillero parecía destinado a desaparecer. En efecto, la falta de mantención y reparación de los instrumentos y la marginalidad en la que se mantenía el oficio le auguraban un muy mal futuro, como el propio José Donoso se encargaba de advertirnos en 1962. A esto se sumaba la revaloración de los organillos como objetos de colección y de antigüedades, haciendo que muchos de ellos salieran del circuito de la práctica musical e incluso del país<sup>3</sup>.

El organillo representa una fuente de trabajo para familias enteras que han crecido en torno a este instrumento y al chinchín –bombo de espalda con triángulo y platillos–, junto a la fabricación y comercialización de juguetes artesanales, así como a la oferta de cancioneros y tarjetitas de la suerte. De este modo, el organillero y su mundo constituye una viva manifestación de la vigencia de una tradición urbana centenaria en un país que le ha prestado más atención a sus tradiciones rurales. En eso también radica su valor. Entonces, la agencia de determinados cultores del organillo, sumado a la memoria de un público que idealiza el pasado con el sonido y el repertorio percibido como nostálgico del instrumento, se articuló con iniciativas de investigación, preservación y promoción desarrolladas desde mediados de los años noventa con fondos públicos. Dichas iniciativas culminaron con la creación de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile en septiembre de 2001. Todo esto ha permitido darle mayor dignidad y continuidad al oficio, así como contribuir a la restauración de antiguos organillos y cilindros<sup>4</sup>.

No se sabe con exactitud ni cuándo, ni la forma en que los organillos ingresaron a Chile. Algunos cultores relatan que fue por Valparaíso, mientras otros mencionan que ocurrió gracias a los colonos alemanes en el sur. Lo cierto, es que ya desde 1849 existen antecedentes de su uso público<sup>5</sup>. Luego, desde la década de 1860, la prensa registra varias noticias donde aparecen involucrados organilleros, lo que confirma una sistematicidad en el uso del instrumento y su práctica en las calles<sup>6</sup>. Por ese tiempo, los músicos itinerantes que tocaban estos instrumentos se acompañaban de monos que más tarde serían reemplazados por loros, no existía el chinchinero, ni mucho menos las coreografías que son parte de una performance exclusiva de Chile. Sin embargo, no es solo por estos nuevos usos que se le ha dado a un instrumento de origen europeo, que sea posible hablar de ‘organillo chileno’.

Por un lado, se cuenta con la inédita construcción de organillos en el país que tuvo sus inicios en 1989, cuando se puso en circulación el primer instrumento fabricado íntegramente por Manuel Lizana Quezada<sup>7</sup>. Hoy en día este trabajo se preserva gracias al trabajo de sus hijos y la producción del taller de la familia Lizana supera, a la fecha, la producción de más de una treintena de organillos, a la cual se suma la producción de nuevos constructores. Por

<sup>2</sup> Donoso, José (1962). “Música condenada a morir”, *Ercilla*, 1436, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Ruiz Zamora, Agustín (2001). “Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio”. *Resonancias*, 5, 9, p. 57.

<sup>4</sup> Silva-Ponce, René, y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno”, *Revista Musical Chilena*, 75, 235, p. 49.

<sup>5</sup> Gerstäcker, Friedrich (1854). **Gerstäcker’s Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili -Valparaiso - California and the Gold Fields**. London: T. Nelson and Sons, p. 123.

<sup>6</sup> Silva-Ponce, René, y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir...”, p. 33.

<sup>7</sup> Ruiz (2001). “Organilleros de Chile...”, p. 79.

otro lado, un segundo hecho que también nos permite referirnos con propiedad a la idea de ‘organillo chileno’, guarda relación con la particular modificación de repertorio que vivieron estos instrumentos. En un fascinante proceso de transculturación, los organilleros chilenos lograron renovar, renovar y restaurar el viejo y muchas veces desconocido repertorio de origen europeo, con melodías folclóricas y populares locales.

En definitiva, cada organillo es un mundo y posee su propia historia. Existen distintos tipos de instrumentos según su tamaño –grande o chico y cantidad de tubos o tonos–, marca –Bacigalupo, Adolf Holl, Frati, Lizana–, procedencia –Alemania, Francia, Chile–, sonido –flauta, flautín, trompeta, clarinete, violín–. Incluso poseen nombres propios, según la fama de algunas de las melodías de su cilindro principal, como “Nerón”, “Isabel”, “Adolorido”, “Flor de amor”, “La chica del 17”<sup>8</sup>. Al cilindro asociado a cada organillo a veces se suma otro con repertorio más moderno que permite su uso en otros contextos. En algunos casos tienen hasta un tercero.

### **El cilindro del organillo**

El organillo operado por cilindros que se utiliza en Chile es parte de una tecnología obsoleta pero aún vigente. Cabe considerar que los formatos de papel y cartón perforado ofrecieron avances técnicos considerables para la música mecánica hace ya más de cien años. Estas tecnologías permitieron superar los inconvenientes generados por la duración de las canciones y el cambio de ellas en el dispositivo<sup>9</sup>; pero, sin embargo, esa tecnología llegó a Chile solo hace unos pocos años atrás<sup>10</sup>. Pero, si bien hoy en día es posible ver en ejercicio algunos ejemplares de organillos con rollos de papel y cartón, e incluso cinco organillos con sistema midi<sup>11</sup>, se trata todavía de casos aislados y predomina el cilindro a pesar de sus restricciones.

El cilindro cumple la importante labor de alojar la música del organillo mediante una compleja codificación de clavos que activan las flautas del pequeño órgano a tubos que conforma el instrumento. Cada uno de estos cilindros o barriles de madera posee ocho *melodías* o canciones de *ritmos* o géneros diversos de distintos autores o artistas, siendo el foxtrot, el vals y la cueca los que más se repiten en cada uno de ellos. Estas melodías duran en promedio un minuto y han sido grabadas con sus armonizaciones en el cilindro por uno o dos arregladores. Por un lado, la breve duración de la cueca chilena la transforma en un género afín al marco de tiempo ofrecido por el organillo. Por el otro, el breve espacio del cilindro para cada melodía, hace que inevitablemente las canciones se graben en versiones reducidas, sin las repeticiones de sus partes, en una especie de síntesis de repertorio ya conocido. Algo equivalente a lo que ocurre en el medley o el potpurri y también en la antigua ensalada del renacimiento español. De hecho, en la propia tradición del organillo existe la

<sup>8</sup> Agustín Ruiz recoge varios de estos nombres de organillos de Santiago y Valparaíso (p. 84), entre ellos una decena de las melodías catastradas por esta investigación.

<sup>9</sup> Ver más en Silva-Ponce, René; Parra Cancino, Juan y Rodrigo Cádiz (2023). “The Rebel Crank: redefining street barrel organ performance through physical gesture transgression”. *Journal of New Music Research*, DOI: 10.1080/09298215.2023.2254287, pp. 3-4.

<sup>10</sup> Los únicos organillos registrados en Chile con estos sistemas, corresponden a cuatro ejemplares Jager & Brommer de 20 tonos ubicados en el parque de diversiones Mampato, utilizado comúnmente para fiestas infantiles y que fueron restaurados por Manuel Lizana Quezada en 2007. Posteriormente y gracias a los viajes y giras internacionales realizadas por cultores es que han ingresado a Chile nuevos organillos con sistemas similares de cartón o papel perforado. Actualmente los cultores que cuentan con ese tipo de organillos son: Héctor Lizana Hidalgo (2), Guillermo Saavedra (1), Jair Saavedra (1) y Peter Estay (2).

<sup>11</sup> Hoy en día la familia Saavedra Toledo cuenta con dos ejemplares y la familia Saavedra Arancibia con tres.

*ensalá*, como se puede apreciar en el LP *El organillo* (1966), en este caso juntando la canción “Este era un barco”, el foxtrot “Isabel” y el vals “Se va la lancha”.

Con el fin de comprender la dualidad entre archivo y repertorio propio del patrimonio sonoro del organillo chileno, hemos revisado 33 cilindros pertenecientes a miembros de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile y de dos coleccionistas privados, que corresponden a más de la mitad de los cilindros que suenan en las calles de la zona central del país en la actualidad. Adicionalmente, se analizaron las producciones discográficas chilenas que registran músicas de organillos en complemento con entrevistas a cultores. De acuerdo a la nomenclatura utilizada en el propio mundo del organillo, en este artículo denominaremos *melodías* a las piezas o canciones que contienen los cilindros, *ritmos* a sus géneros musicales y *artistas* a los intérpretes –en algunos casos también autores– que popularizaron la canción.

### Procesos en el repertorio del organillo chileno

La curva del repertorio del organillo chileno está marcada por el inicio de la manipulación manual de los dispositivos. Una de las primeras prácticas –que comienza a manifestarse desde la década de 1960 y que se mantiene hasta nuestros días– consiste en la eliminación de uno o más temas originales que son reemplazados por nuevas músicas. Esto además de generar una combinación bastante ecléctica de repertorios que en sus ocho minutos de duración puede recorrer desde corridos mexicanos, cuecas chilenas y valsos alemanes (Figura 1). Incluso, es bastante habitual hasta el día de hoy la práctica de *pelar*<sup>12</sup> un cilindro completo, para así programar las ocho canciones posibles desde el comienzo. Pero, además de la rica y variada combinación estilística que puede contener un cilindro de organillo chileno, es posible apreciar también a través de sus músicas la traza histórica de técnicos y constructores que se han aventurado en la artimaña de púas características del dispositivo.

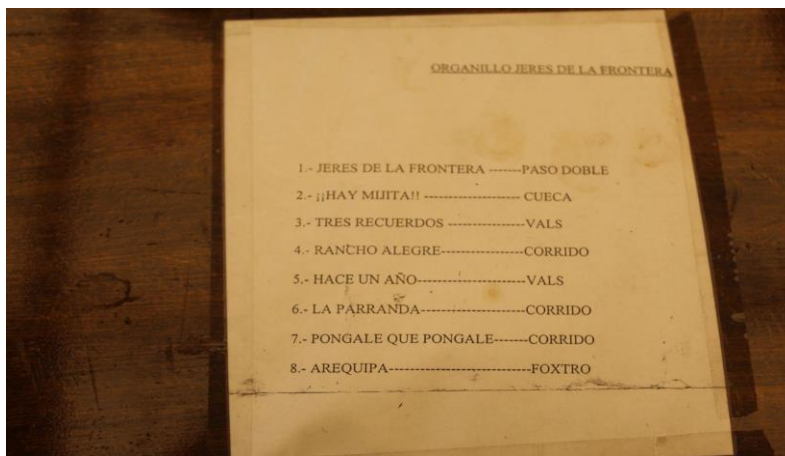


Figura 1: Etiqueta con el listado de músicas del organillo “Jeres de la Frontera” (sic) propiedad del coleccionista Roberto Edwards y cuyo cilindro fue intervenido por Enrique Venegas en la década de 1980 incorporando corridos mexicanos a su configuración inicial de valsos, foxtrot y cueca.

<sup>12</sup> Este concepto es utilizado por algunos cultores para referirse a la práctica de sacar todas las púas de un cilindro a modo de reciclar su cilindro.

Posiblemente, una de las figuras más relevantes en este ámbito corresponde a Enrique Venegas (1909-1981), un técnico chileno que aprendió con el ruso Lázaro Kaplan quien es identificado como la persona que trajo los organillos a Chile<sup>13</sup> o más recientemente vislumbrado como la persona que influyó en la configuración actual de la combinación organillero/chinchinero<sup>14</sup>. Por años la labor de Venegas fue crucial, considerando que luego de la muerte de Kaplan, se convirtió en el único técnico capaz de reparar y poner música en los organillos, incluso a nivel latinoamericano<sup>15</sup>. Este icónico y controversial personaje, declaró abiertamente su deseo de no querer enseñar a nadie su oficio, repitiendo majaderamente, tal y como recuerdan sus propios hijos, que tras su muerte desaparecerían también los organillos<sup>16</sup>.

Sin embargo, en la década de 1980, el organillero Manuel Lizana Quezada comenzaba empíricamente a estudiar el funcionamiento de los organillos, su afinación y por supuesto también la artesanía de fijar la música en el cilindro. El trabajo de Lizana terminó expandiendo ampliamente los alcances realizados por Venegas, dando inicio a la inédita fabricación de organillos en Chile. Su legado de luthería ha sido reconocido a nivel internacional<sup>17</sup> y se mantiene hasta el día de hoy con su familia gracias al haber tomado una decisión completamente distinta a la de su predecesor. En los últimos años, se han sumado tres nuevos constructores: Juan Loyola, Manuel Melo y Sergio Castillo, quienes se encuentran en una fase aun de experimentación, sobre todo en la difícil tarea de fijar música en el cilindro.

El proceso de incorporación de nuevo repertorio ha estado altamente influenciado por la industria editorial y discográfica. Por un lado, mediante la masificación de nuevas canciones o artistas a través de la radio y la televisión, con cuyas melodías aparecía la posibilidad de reinventar a estos viejos reproductores de música. Una icónica foto aparecida en el artículo periodístico de José Donoso (1962) retrata la mano de Enrique Venegas trabajando con la partitura del vals peruano “Me duele el corazón”, publicado por editorial Casa Amarilla en 1944 (Figura 2). Pero esta imagen más allá de demostrar cómo la industria editorial dio la posibilidad de acceder a partituras con música de moda para quien pudiese leerla, abría también la alternativa de sostener el viejo relato de cultores en torno a que también existió el encargo de cilindros con repertorio específico a Europa<sup>18</sup>. Según relatan antiguos

---

<sup>13</sup> Sesnic, Rodolfo (1977). “Se extinguen los organilleros”, *Diario La Segunda*, (4 de octubre), p. s/p; Ruiz Zamora, Agustín (2001). “Organilleros de Chile...”, pp. 55–86; Cárdenas, Gabriel (2011). “Configuración identitaria del chinchinero. La tensión tradición-modernidad.” *Universidad Academia de Humanismo Cristiano*; Cárdenas, Gabriel (2017). **El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.

<sup>14</sup> Silva-Ponce, René y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir...”, p. 31.

<sup>15</sup> Sesnic, Rodolfo (1977). “Se extinguen los organilleros”, *Diario La Segunda*, (4 de octubre), p. s/p.

<sup>16</sup> Silva-Ponce, René y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir...”, p. 44.

<sup>17</sup> Silva-Ponce, René y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir...”, p. 50

<sup>18</sup> Torres, Esteban (2005). “Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana”. *Universidad Internacional SEK*; Ruiz Zamora, Agustín (2001). “Organilleros de Chile...”, pp. 55–86; Cárdenas, Gabriel (2011). “Configuración identitaria del chinchinero...”; Cárdenas, Gabriel (2017). **El Patitas de Oro...**

organilleros, la gente compraba partituras en casas editoriales y las enviaba a Alemania para que así con esa referencia pudiesen fijar la música en el cilindro.



Figura 2: En el reportaje “Música condenada a morir” de José Donoso (1962) aparece retratada la mano de Enrique Venegas trabajando en un cilindro junto a la partitura del vals peruano “Me duele el corazón” publicado por Editorial Casa Amarilla en 1944.

A partir de los procesos mencionados, proponemos tres categorías para entender y clasificar el tipo de repertorio que conforma hoy el patrimonio sonoro del organillo chileno: repertorio adoptado, intervenido y programado. El repertorio adoptado corresponde a aquellas músicas originales de Europa que no fueron removidas de los cilindros. En la mayoría de los casos, esta decisión ha ocurrido por motivos estéticos, como contar con cierto atractivo melódico; o musicales, porque funcionan bien con el acompañamiento del chinchín. Para estos repertorios adoptados, es usual encontrarse con títulos que han sido re-bautizados e incluso con nombres inventados a base de la onomatopeya de su motivo principal (Figura 3). El repertorio intervenido se refiere a las músicas que fueron agregadas a un cilindro de origen europeo en reemplazo de melodías más llamativas para el oficio organillero (en esta categoría también podríamos considerar como sub-categoría el repertorio restaurado). El resultado sonoro, además de convertirse en una combinación ecléctica de repertorios foráneos y locales, da muestra de las diferentes capacidades tanto musicales del arreglista, como de las técnicas desenvueltas para la fijación de la música en el cilindro y su posterior reproducción (Figura 4). Finalmente, el repertorio programado corresponde a aquellas músicas encargadas directamente a un fabricante, quien elabora un cilindro completo en relación con un listado de canciones determinadas. En esta categoría, se puede apreciar en toda su magnitud la relación con la industria editorial chilena durante la primera mitad del

siglo XX, así como se retoma la programación de repertorio gracias a la fabricación de organillos en Chile (Figura 5).

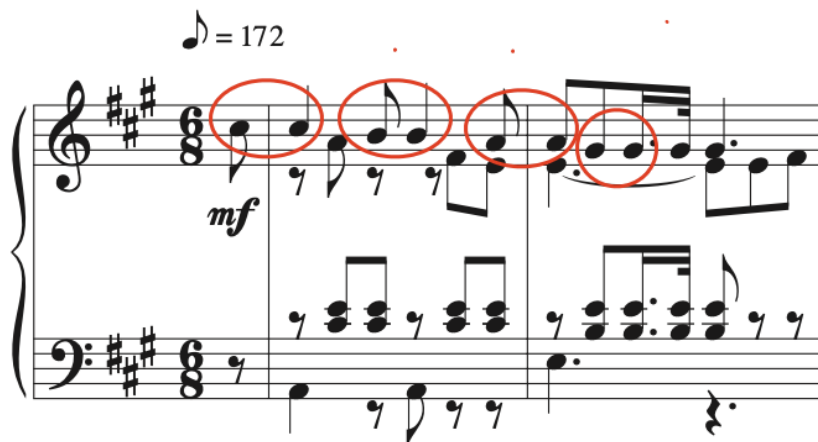


Figura 3: Detalle del inicio de la cueca “Tití” como ejemplo de repertorio adoptado. La cueca si bien era desconocida para los cultores, poseía atractivo melódico y funcionaba con el chinchín. Con círculos rojos se pueden apreciar las notas repetidas del motivo que genera la onomatopeya que da origen a su nombre popular.



Figura 4: Antiguo cilindro intervenido por Enrique Venegas, en el cual aún se pueden apreciar las marcas donde estuvo el repertorio anterior.



Figura 5: Detalle de una etiqueta con repertorio programado por un cliente y recientemente fijado en la fábrica de organillos Lizana. En particular, este cilindro quedó configurado con cuatro foxtrot, tres vals y una cueca.

### El cilindro como archivo y repertorio

Al diferenciar archivo y repertorio como práctica de poder y mecanismo de memoria, Diana Taylor (2015) relaciona el archivo con el carácter duradero de la palabra escrita y también de los objetos que pueden ser preservados, frente al carácter efímero de la palabra performada, es decir de la oralidad, la gestualidad y en suma la corporalidad, que constituirían el repertorio. Al resguardar los registros de una comunidad, el archivo es una instancia de poder que se resiste al cambio, pero que al mismo tiempo permite ser auscultado como fuente de memoria. Esto ocurriría mediante la distancia temporal y espacial que se establece entre la fuente de conocimiento y aquel que la conoce. El repertorio, en cambio, representa la “memoria encarnada” de una comunidad en performances, gestos, oralidades, danza o cantos, continúa Taylor. Es así como en el repertorio las personas participan en la producción y reproducción de conocimiento, por lo que, a diferencia de los objetos estables del archivo, el repertorio es mutable, puesto que simultáneamente transforma aquello que conserva.

Lo interesante de los cilindros de organillo, es que presentan una simbiosis entre archivo y repertorio. Por un lado, son objetos materiales que contienen un tipo de escritura que preserva una memoria musical que puede ser auscultada, como lo hemos hecho en esta investigación desde la distancia que supone la generación de conocimiento académico. Sin embargo, al mismo tiempo se trata de objetos portadores de memoria musical que interactúan con otras fuentes de memoria –partitura, disco, radio, cine– a través de la mediación del transcriptor que los puede ir modificando a lo largo del tiempo. De este modo se atenúa la distancia temporal y espacial entre la fuente de conocimiento y aquel que la conoce. Entonces, estamos frente a un tipo de archivo performatizado, que es mutable e itinerante, pero que también reposa y se detiene en el tiempo.

Es en su reposo en manos de miembros de la Corporación Cultural de Organilleros de Chile y de coleccionistas privados que hemos podido revisar el repertorio de organillo en



cuanto archivo en la presente investigación<sup>19</sup>. Para ello hemos contado con el beneplácito de sus custodios y la ayuda de Joe Lizana, para construir inventarios y luego bases de datos que arrojan interesantes resultados. Del total de 264 melodías revisadas en 33 cilindros, hemos podido identificar siete ritmos predominantes: foxtrot, con 92 ejemplos; vals, con 80 ejemplos; cueca, con 30 ejemplos; tango, con 20 ejemplos; pasodoble, con 10 ejemplos pero 5 referidos como foxtrot; tonada, con 10 ejemplos pero 6 referidos como cueca; y corrido con 7 ejemplos<sup>20</sup>.

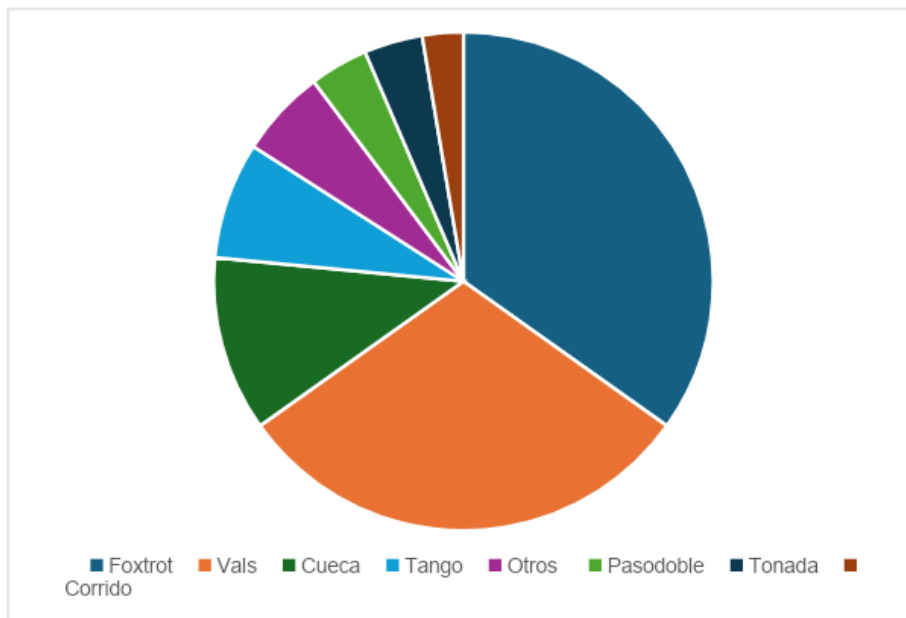


Figura 6: Gráfico de ritmos preponderantes en los cilindros catastrados

En general, el foxtrot y el pasodoble constituyen ritmos intercambiables en el repertorio de organillo. Además, la tonada “La jardinera” aparece como cueca y figuran con ritmo de vals “Gracias a la vida” (sirilla-canción), “La paloma” (habanera), y “México lindo y querido” (ranchera). No es extraña la costumbre de pasar a ritmo de vals géneros de la tradición, de hecho, a fines del siglo XIX las academias de baile chilenas enseñaban una cueca valseada o de salón, mientras que en Perú podemos encontrar a comienzos del siglo XX partituras de distintos géneros tradicionales arreglados a vals.

De este modo, ritmos centenarios como el foxtrot, el vals, la cueca y el tango, mantienen la supremacía en el organillo chileno en pleno siglo XXI<sup>21</sup>, expresando muy bien la presencia

<sup>19</sup> Estos cilindros están principalmente en Santiago en poder de los cultores: Cristian Carpio, Dina Aravena, Enrique Vial, Gabriel Cárdenas y Camilo Cárdenas, Guillermo Saavedra, Gustavo Muñoz, Héctor Lizana G., Héctor Lizana H. Jair Saavedra, Luis Lara, Manuel Lizana H., Manuel Lizana Q., María Toledo, Marta Hidalgo, Omar Chávez, Oscar Guajardo, Rosa Concha, y Tania Oyarzo y de los coleccionistas Roberto Edwards y Francisco Dittborn. También hemos accedido a cilindros en poder de Alejandro Castillo en Villa Alemana y de Raúl Rioseco en el Maule.

<sup>20</sup> Con 5 o menos apariciones de canción, bolero, baión, canción, guaracha, habanera, jota, twist y rock lento. No hemos obtenido información del ritmo de 8 de estas melodías.

<sup>21</sup> Cabe destacar que este fenómeno se produce específicamente en los organillos a cilindro que han sido investigados en este estudio, ya que los organillos con sistema de papel o cartón perforado; o bien, el más moderno organillo midi, se están abriendo a repertorios muchos más diversos incluyendo la música popular del momento.

histórica de repertorio norteamericano, europeo, chileno y argentino en la música popular escuchada en el país. En una muy baja proporción aparecen ritmos nuevos, que están lejos de destronar a los cuatro que poseen un carácter patrimonial, igual que el oficio, el instrumento y la costumbre de escuchar al organillero. En esto hay una clara diferencia respecto a la industria musical como fuente de memoria, responsable de popularizar originalmente las melodías que archivan los cilindros de organillo pero que son más refractarios a los cambios propiciados por esa industria.

Existe un grupo de melodías que son las más recurrentes en estos 33 cilindros, con una presencia bastante más pareja entre ellas. Se trata de: “Hace un año”, vals de Antonio Aguilar con 7 apariciones; “Así es mi nena”, foxtrot de Walter Donaldson con 6 apariciones; “Ay M’hijita” cueca del folklore, “Corazones partidos”, cueca (cuyana) de Saúl Salinas, “Isabel” foxtrot de Adrián Russo y “La paloma” vals (habanera) de Sebastián Iradier con 5 apariciones cada una. Luego encontramos “Cielito lindo”, vals de Quirino Mendoza, “En Mejillones yo tuve un amor”, foxtrot de Gamaliel Guerra, “Flor de amor” foxtrot de Federico Ruiz, “La jardinera” cueca (tonada) de Violeta Parra, y “Oh París”, foxtrot de José Bohr, con 4 apariciones cada una. Nuevamente, foxtrot, vals y cueca son los ritmos que dominan en el repertorio recurrente, aunque se observa una declinación del tango.

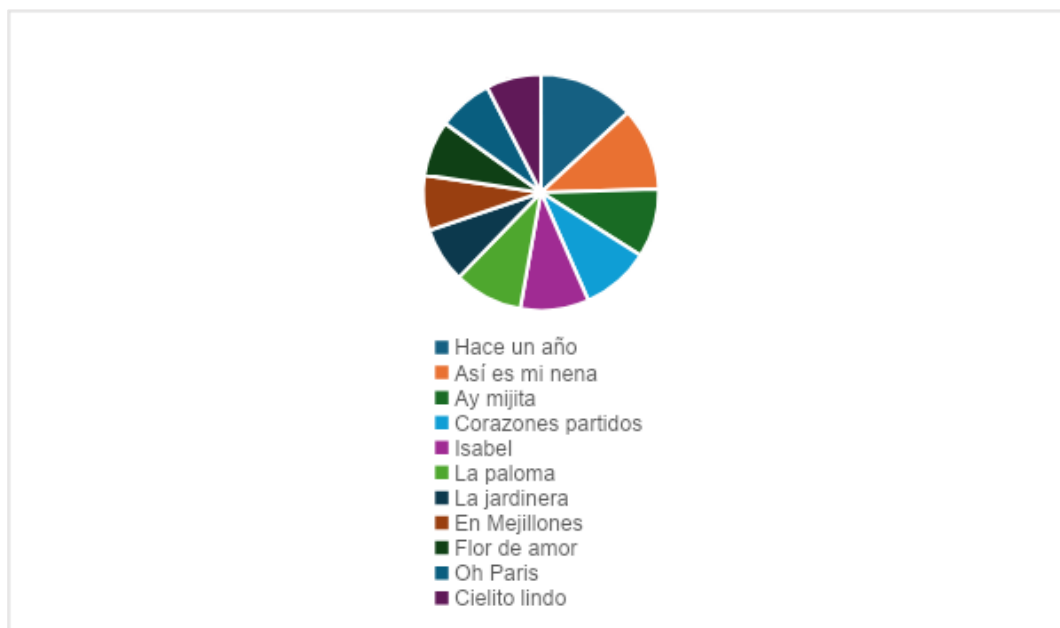


Figura 7: Gráfico de melodías preponderantes en los cilindros catastrados

Como hemos visto, los cilindros de organillo se producían sobre la base de las partituras publicadas en la época y, como señala Agustín Ruiz, hasta mediados de la década de 1930 las importaciones de organillos y cilindros a Chile también las realizaban las editoriales o casas de música, como Casa Amarilla y Casa Calveti de Santiago. Estas editoriales proveían sus propias partituras a los fabricantes de organillos y cilindros en Alemania para que fueran transcritas en los cilindros que estas casas importaban<sup>22</sup>. De este modo, partituras producidas por editoriales chilenas circulaban por las calles del país transformadas en melodías de organillo, promoviendo un repertorio que luego las personas podían querer adquirir. Es decir,

<sup>22</sup> Ruiz (2001). “Organilleros de Chile...”, pp. 56-57.

desde el punto de vista de la industria de la partitura, el organillo se transformaba en difusor de sus títulos, según una antigua práctica en la que el artista era el que difundía repertorio de las editoriales.

Los artistas de mayor presencia en los cilindros estudiados son Violeta Parra, con 14 apariciones; Antonio Aguilar y Walter Donaldson con 9 apariciones cada uno; Agustín Lara con 7; Carlos Gardel, José Padilla, Adrián Russo, Saúl Salinas y Sebastián Iradier con 5 cada uno<sup>23</sup>.

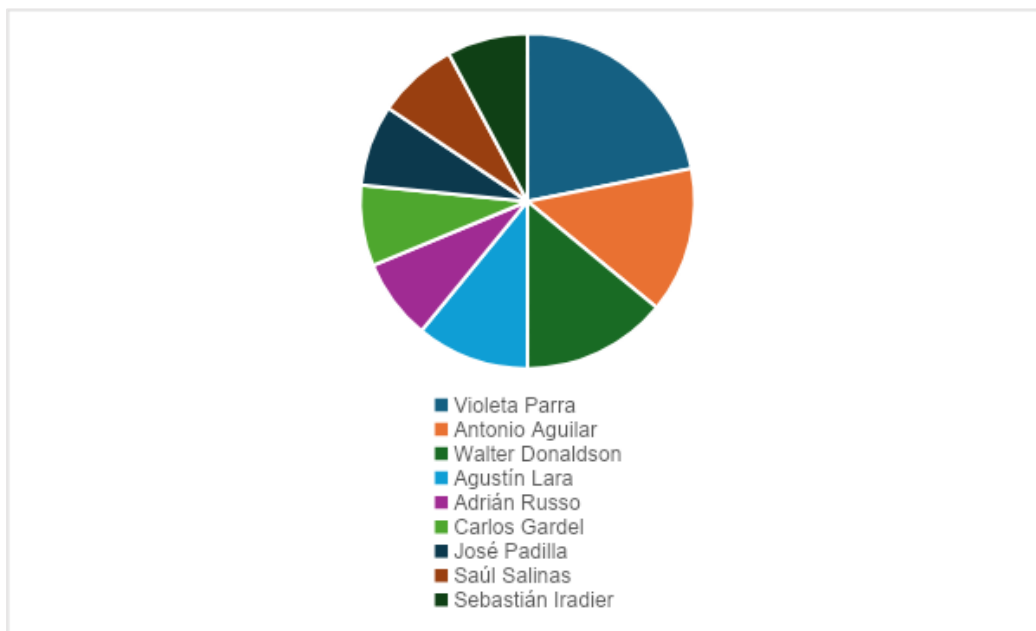


Figura 8: Gráfico de artistas preponderantes en los cilindros catastrados.

Si bien el repertorio de la gran mayoría de estos artistas circulaba en partituras de una hoja durante la primera mitad del siglo XX, hay una fuerte presencia de dos que son ajenos a esta industria: Violeta Parra, cuya obra circulaba en discos, y Antonio Aguilar, conocido por su filmografía de cine ranchero mexicano. Ambos con una fuerte presencia en la década de los sesenta, cuando la relación partitura/cilindro ya no estaba vigente<sup>24</sup>. De Violeta Parra se registran cuatro apariciones de “La jardinera”, como hemos visto, tres de “Gracias la vida”, dos de “Violeta Ausente”, “Juana Rosa” y “La petaquita” y una de “Ciento cincuenta pesos”. De Antonio Aguilar, en cambio, se registran siete apariciones de “Hace un año” y una de “Adolorido” y “La parranda”. Violeta Parra y Antonio Aguilar, entonces, marcan el inicio de una nueva práctica en la conformación del repertorio del organillo chileno que, por un lado, tiene que ver con la intervención de cilindros preexistentes, *pelando* –borrando– una melodía y agregando una nueva, junto a la elaboración nacional de cilindros nuevos, y

<sup>23</sup> A ellos se suman Federico Ruiz, Gamaliel Guerra, Johann Strauss, José Bohr y Quirino Mendoza con 4 apariciones cada uno.

<sup>24</sup> Agustín Ruiz encuentra melodías en cilindros de Santiago y Valparaíso de canciones que circulaban en el país en discos en los años veinte y treinta (ver más en Ruiz Zamora, Agustín (2001). “Organilleros de Chile...”, pp. 62-63. Aunque también lo hacían en partitura. Esto deja abierta la interrogante de cuál habrá sido la fuente de su llegada al cilindro.

por el otro, con la transcripción en dichos cilindros de melodías tomadas de grabaciones discográficas.

De los 33 cilindros revisados, 25 son de procedencia nacional y 8 de procedencia alemana –3 de ellos están clasificados por sus propietarios como “alemán antiguo”, 2(3) como “alemán-nacional” y 1 como “antiguo”–. Los cilindros “alemán-nacional” son los intervenidos por Enrique Venegas y Edgard Ugarte. Sergio Farías realizó 97 de estos arreglos, Edgard Ugarte 72, René Silva 16, y Juan Loyola, Gabriel y Camilo Cárdenas 8 cada uno. Además, sobreviven 56 melodías arregladas en Alemania según la práctica de enviar partituras desde Chile, como hemos visto. Cuatro de estos cilindros están intervenidos por Enrique Venegas y Juan Loyola, borrando algunas melodías originales para grabar nuevas melodías o recuperar algunas antiguas, es decir grabar nuevamente repertorio antiguo que estaba perdido, en este caso una particular forma de repertorio intervenido que a su vez puede catalogarse como repertorio restaurado. También se dan casos en que un cilindro es la copia de otro, como el del organillo de Manuel Lizana H., 16 Flautas Harmonipan.

Enrique Venegas precisa que después de 1937 no llegaron más organillos a Chile. Esta fecha puede ser ratificada por la evidencia que deja el repertorio, ya que son escasos los cilindros que actualmente contienen piezas musicales posteriores a 1940. En estos casos se trata de unos cuantos corridos mexicanos, cuyas músicas fueron arregladas e instaladas en cilindros antiguos por el propio maestro Venegas<sup>25</sup>.

La práctica de reciclaje de soportes que no fueron concebidos para ser regrabados ya se daba en Chile a comienzos del siglo XX con el borrado y posterior regrabado de cilindros de cera de fonógrafo<sup>26</sup>. De este modo, el repertorio intervenido y restaurado del cilindro del organillo chileno dialoga con prácticas de reciclaje cultural que se observan en la periferia, manifestando una vez más aspectos identitarios no tan solo desde la memoria del repertorio, sino que desde las formas en que este es constituido.

### **Técnicas, estrategias y resultantes**

La fijación de música en un organillo a cilindro considera la realización de un arreglo musical y la posterior recodificación a su equivalencia en tamaño de *trinos*, *clavos*, *notas dobladas* o *puentes* –tal como son mencionados por sus cultores los tamaños de las púas–. En relación con la composición o el arreglo musical, debemos considerar que una de las principales problemáticas del organillo tiene que ver con que no se trata de instrumentos cromáticos ni diatónicos propiamente tales, sino que más bien, de instrumentos que tienen disponible una serie acotada de notas musicales dependiendo del modelo (Figura 9). Es por esto que escribir para organillos resulta muy parecido a trabajar con instrumentos como el arpa, timbales o algún instrumento de bronce natural. Pero además, el aspecto temporal se convierte en otra problemática del organillo considerando que el minuto que toma aproximadamente la vuelta completa del cilindro, permitirá un restringido número de compases. Es por esto que el arreglo musical también debe lidiar con la dificultad de reducir

<sup>25</sup> Ruiz (2001). “Organilleros de Chile...”, p. 57.

<sup>26</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004). **Historia social de la música popular en Chile**. Santiago / La Habana: Ediciones Universidad Católica / Casa de Las Américas.

las partes principales de una canción en esos pocos compases, debiendo usualmente reinventar incluso la forma musical de una canción, como señalamos al comienzo.

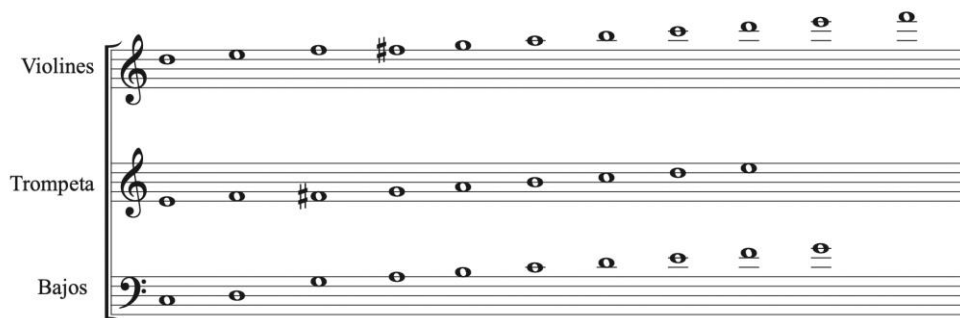


Figura 9: Detalle de las notas disponibles en un organillo de tipo trompeta tapada de 30 tonos. Con las notas disponibles en violines se debe realizar melodías y voces; con la voz de trompeta refuerzos a la melodía y armonía; y finalmente, con la línea de bajos, el acompañamiento y eventual refuerzo a melodías.

En estos procesos complejos y altamente especializados, sale a la luz la importante labor de arreglistas, cuya figura ha sido invisibilizada en el tiempo. En este campo, uno de los nombres que surgen con más fuerza hoy en día es el de Edgar Ugarte, quien realizó 72 arreglos musicales de las 274 melodías revisadas en este estudio. Su figura destaca también por haber trabajado con Manuel Lizana Quezada en sus inicios, siendo parte por ende, de todo el camino de experimentación que vivió este fabricante. Otro nombre que aparece con mucha relevancia, es el de Sergio Farías, quien hasta la fecha ha realizado 97 arreglos musicales. Es decir, a partir de estos dos nombres ha surgido más de la mitad de la música de los organillos que suenan el día de hoy. Pero, la presencia de arreglistas no se resume solo a tiempos más actuales. Esta al parecer es una práctica que ya se venía dando desde los antiguos maestros, como el caso de Enrique Venegas tal como atestigua la portada de la partitura de la canción “El organillero” donada por su familia en la que curiosamente se identifican varias firmas, caligrafías, e incluso diferente tipo de lápices, para registrar las labores cumplidas (Figura 10). Se desconoce por ahora el número de arreglos musicales, transcripciones u otras colaboraciones realizados por estas personas, así como de las técnicas utilizadas para su traducción a las púas del cilindro ya que, según informaron los hijos de Enrique Venegas, esta sería la única partitura disponible debido a que el resto se perdió en un incendio.

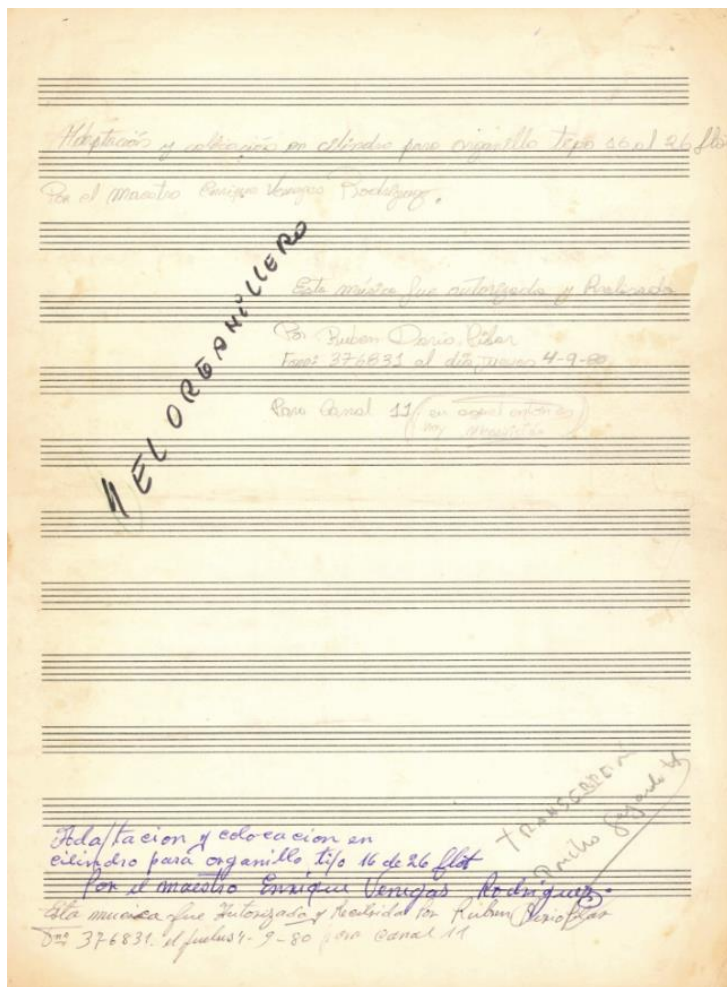


Figura 10: Partitura donada por la familia de Enrique Venegas en cuya portada se identifican los créditos a las funciones realizadas: 1-“Adaptación y colocación en cilindro para organillo tipo 16 de 26 flot (sic) por el maestro Enrique Venegas Rodríguez”; 2-“Esta música fue autorizada y realizada por Rubén Darío Pilar (...) el jueves 4-9-1980 para canal 11”; y 3- “Transcripción Pancho Gajardo”.

Pero no tener acceso abierto a estas técnicas no es solo parte de siniestros ocurridos o del paso del tiempo, sino que también responde a diferentes concepciones sobre su transferencia. En el caso de Enrique Venegas, ya fue mencionada previamente su decisión de no querer enseñar su oficio ni siquiera a sus hijos. Afortunadamente, la mayoría de los constructores actuales desarrollan su trabajo de manera familiar, por lo que se vislumbra una suerte muy distinta a la ofrecida por Venegas en la década de 1980. Por ejemplo, en el caso de la familia Lizana, ya un integrante de la cuarta generación (Joe Lizana) se desempeña con maestría en la fijación de música en cilindro y continúa su formación en la construcción de organillos en el taller que dirigen actualmente su padre y su tío (Héctor Lizana Hidalgo y Manuel Lizana Hidalgo respectivamente). Por ahora estas técnicas son guardadas

celosamente por cada constructor y sus familias, por lo que están muy lejos de ser compartidas y socializadas.

Nos quedan por ahora algunas remembranzas de sus cultores, en cuyos relatos hemos encontrado interesantes coincidencias con las marcas de los cilindros. Por ejemplo, Gustavo Muñoz, quien fuera hasta este año el organillero más longevo, recuerda que “su compadre” Enrique Venegas, solía marcar con una rueda una serie de puntos a lo largo del cilindro, los que le servían como referencia para la cantidad de “tiempos y compases”<sup>27</sup> (Figura 11). Se desconoce cómo habrá aprendido esta técnica, aunque según los antecedentes entregados en investigaciones previas se estima que puede haber sido parte de la formación que recibió de Lázaro Kaplan<sup>28</sup>. Sin embargo, tomando como antecedente la resultante sonora de estas músicas, cabe la sospecha que también pudo tratarse de alguna técnica artesanal.



Figura 11: Detalle de un antiguo cilindro intervenido en que se puede apreciar la sucesión de puntos utilizada por Enrique Venegas para marcar las divisiones de tiempos y compases.

La calidad del arreglo musical –y por supuesto su posterior fijación en el cilindro– inciden plenamente en la resultante sonora de un organillo. Más allá de aspectos obvios como la afinación de los tubos o ajustes del mecanismo que podrían incidir para calificar un buen o deteriorado sonido del organillo, la programación de las púas tiene directa incidencia en asuntos rítmicos, melódicos y armónicos. En su calidad de instrumento mecánico, el organillo es muy exacto en reproducir cualquier tipo de variación rítmica. Por esto es común escuchar pasajes en los cuales pareciera funcionar un ritmo mucho más simple o regular en relación con el que está sonando (Figura 12), lo que de todas maneras se trata de un detalle menor. Pero así mismo, también se escuchan músicas en los organillos con errores que provienen propiamente del arreglo musical y su traspaso al cilindro. Nos referimos a errores armónicos –principalmente en el uso de bajos– o deformaciones de la melodía por notas falsas.

Cabe mencionar que en el caso del organillo, el error se ha instalado casi como un elemento idiosincrático o estilístico, considerando que este instrumento tiene la posibilidad

<sup>27</sup> Entrevista realizada el 01 de diciembre de 2023 en la comuna de San Ramón, Región Metropolitana, Chile.

<sup>28</sup> Más información sobre Enrique Venegas y Lázaro Kaplan en Silva-Ponce, René y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir...”, pp. 26–54.

de repetir muchas veces una misma canción. En este girar y girar, si bien hay detalles que podrían ser corregidos en tiempo real, o bien enmendados en la siguiente vuelta –tal como la velocidad de giro de la manivela que incide enormemente en la cantidad de aire que genera el fuelle– hay detalles grabados en el cilindro que se podrían convertir en el sello identitario de un organillo. Este fenómeno, en menor o mayor medida, ha sido representado por algunos compositores. Por ejemplo, Luis Advis en su quinteto de vientos “Invitación al vals” de 1994, acude a técnicas contemporáneas como sonidos eólicos o *whistle tone* para emular la imagen del organillo como un instrumento defectuoso y desafinado<sup>29</sup>. En una línea similar, Gustavo Becerra incorpora técnicas contemporáneas similares en las cuerdas y un extendido uso de disonancias para representar al organillo y su paisaje sonoro en la música del documental *Día de Organillos* de Sergio Bravo (1958).



Figura 12: Transcripción de un arreglo de la canción “Hace un año” intervenido por Enrique Venegas. En la parte superior se transcribió el pasaje como realmente suena y en la parte inferior lo que se estima debió haber sonado.

## Conclusiones

El uso del organillo en Chile no destaca solamente por seguir una idea de preservación. Muy por el contrario, se trata de instrumentos que viven una constante reinención mediante el cambio de repertorio así como en la fabricación de nuevos organillos. Esto último fue uno de los aspectos que sorprendió enormemente la atención de algunos constructores alemanes de órganos, quienes analizando la calidad del trabajo, decidieron en 2014 otorgar a Manuel Lizana Quezada el título honorífico de Maestro Organero. Fue así como el trabajo de la familia Lizana comenzó a situarse dentro de nombres destacadísimos dentro de la historia mundial de la música mecánica. Hoy en día varios de sus organillos se encuentran en uso en otros países como México y algunas de sus producciones han sido adquiridas por importantes museos de Estados Unidos y Alemania. Sin ir más lejos, en la exposición “Musica di strada. Italians in Prenzlauer Berg” inaugurada en 2023 en el Pankow Museum de Berlín, la familia Lizana fue incluida dentro de una rama de constructores que considera nombres tan relevantes a nivel mundial como Adolf Holl y Bacigalupo, entre otros.

Pero también el organillo chileno ha sido puesto en valor por artistas de distintas disciplinas. Algunos ejemplos son el documental “Día de organillos” de Sergio Bravo (1958), o el sexto surco del primer lado del LP *La cueca presentada por Violeta Parra*. El

<sup>29</sup> Díaz, Rafael y Juan Pablo González (2011). **Cantus Firmus. Mito y narrativa de la Música Chilena de Arte del siglo XX**. Santiago de Chile: Amapola Editores, p. 42.



folklore de Chile Vol. III (Odeon 1959) que corresponde la cueca “Ay m’hijita” del folclor, presentada en el disco como “Cueca del organillo”. Es notable el gesto de Violeta Parra de incluir esta cueca de organillo tocada por Raúl Acevedo en un disco como folklorista y que sea el único título que se repita en todos los discos de organillo y se mantenga vigente en tan alto lugar en los cilindros en uso a comienzos de este nuevo siglo.

La grabación de Violeta Parra de este disco deja también un valioso testimonio de lo que estaba pasando con los organillos en Chile durante el tiempo de Enrique Venegas. Y es que si bien se dice que Venegas sabía solfeo y tocaba el acordeón, una cosa muy distinta es pasar la música a un cilindro de madera para que luego una máquina lo reproduzca. En estructura, los arreglos musicales de Venegas resultan coherentes y logran sacar provecho melódico de las limitadas posibilidades de tesitura que ofrece un organillo, sin embargo, recaen usualmente en problemas armónicos y más en específico en el régimen de cambio de acordes lo cual también reaparece en los noveles constructores chilenos. Contrariamente, lo que se aprecia en el trabajo de Manuel Lizana Quezada con quien comenzamos a escuchar nuevamente los organillos afinados y con repertorio arreglado de manera mucho más parecida a cómo se hacía en las antiguas fábricas alemanas.

Sin duda, el organillo se mantiene aún en procesos de búsqueda en los que nuevas músicas de una manera u otra inciden o buscan hacerse parte. Dialogan en ese cruce visiones tradicionales con aquellas más innovadoras; pero, sin duda, creemos que predomina un espacio de experimentación en el cual el organillo se encuentra aún en búsqueda. Tal como los monos fueron gradualmente reemplazados por loros, o bien, antiguas prácticas como cantar las melodías del organillo se perdieron o abandonaron, quizás por el mismo desconocimiento de los repertorios, la música también se vio obligada a gestar su propia trayectoria. En este recorrido, tal como vieja música es adoptada, otra es intervenida (y también restaurada), también se vuelven a programar cilindros desde cero, ya sea por el proceso de *pelar* un antiguo cilindro; o bien, comisionando nuevas músicas que le darán identidad sonora a un nuevo organillo. Lo cierto es que los cilindros guardarán testimonio de estos recorridos a través de sus marcas y las trazas de sus púas.

## Bibliografía

- Cárdenas, Gabriel (2011). “Configuración identitaria del chinchinero. La tensión tradición-modernidad”. *Universidad Academia de Humanismo Cristiano*.
- Cárdenas, Gabriel (2017). **El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Díaz, Rafael y González, Juan Pablo (2011). *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la Música Chilena de Arte del siglo XX*. Santiago de Chile: Amapola Editores.
- Donoso, José (1962). “Música condenada a morir”, *Ercilla*, 1436, pp. 4-5.
- Gerstäcker, Friedrich (1854). **Gerstäcker’s Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili – Valparaiso - California and the Gold Fields**. London: T. Nelson and Sons, p. 123.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004). **Historia social de la música popular en Chile**. Santiago / La Habana: Ediciones Universidad Católica / Casa de Las Américas.
- La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile Vol. III*. (1959). Santiago: Odeon.
- Los organillos* (1966). Santiago: Ediciones L.R. Ortiz, (Discogs 1965)
- Organilleros y Chinchinero de Valparaíso, los juglares del puerto* (1997). Santiago: Chimuchina Records/Fondart.

- Recordando el ayer con el organillo* (1971). Santiago: Astral/Asfona.
- Ruiz Zamora, Agustín (2001). “Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio”. *Resonancias*, 5, 9, pp. 55–86.
- Sesnic, Rodolfo (1977). “Se extinguen los organilleros”. *Diario La Segunda*, 4 de octubre, p. s/p.
- Silva-Ponce, René, y Rodrigo Cádiz (2021). “Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno”. *Revista Musical Chilena*, 75, 235, pp. 26–54.
- Silva-Ponce, René; Parra Cancino, Juan y Rodrigo Cádiz (2023). “The Rebel Crank: redefining street barrel organ performance through physical gesture transgression”. *Journal of New Music Research*, pp. 3-4. DOI: 10.1080/09298215.2023.2254287
- Taylor, Diana (2015). **El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas**. Santiago: Ediciones UAH.
- Torres, Esteban (2005). “Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana”. *Universidad Internacional SEK*.



Esta obra está bajo una licencia internacional.  
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0