



UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Música
Escuela de Postgrado
Magíster en Musicología Latinoamericana

**BOHEMIA MUSICAL Y ESPACIO URBANO: CONSTRUCCIÓN
DE IDENTIDADES EN LA ESCENA MUSICAL DE SANTIAGO
DURANTE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA**

Tesis para optar al título Magíster en Musicología Latinoamericana

Por
DIEGO ANTONIO VIDELA IGOR

Profesor Guía: Dr. Juan Pablo González

Santiago, noviembre de 2022

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis fue financiada por el Proyecto Fondecyt N°1190028 “Música Popular Chilena de Autor 1990-2000”. Agradezco profundamente a Juan Pablo que confió y guio mi trabajo durante este largo proceso de investigación.

Agradezco a mi pareja, Bianca, por apoyarme en este proceso en el día a día. A toda mi familia por escucharme y alentarme a seguir. A Enrique, amigo de la familia y la persona que me convenció para dar el primer paso y partir con este magíster. A todas mis amistades que me dieron ánimos, consuelo e ideas que permitieron que este trabajo saliera adelante y a todas las personas que, con sus entrevistas, relatos, trabajo de periodistas, fotógrafos, camarógrafos, locatarios, archivistas, blogueros o simples personas bohemias, crearon la historia que podré contarles.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	7
JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO	10
MARCO METODOLÓGICO	12
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y BOHEMIA MUSICAL EN CHILE DE LOS 50'S A LOS 80'S	15
BOHEMIA MUSICAL EN CHILE DE LOS 50'S A LOS 80'S	23
50'S: DE BOITES Y NEÓN	24
DE JAZZ, TANGO Y TROPICAL: MÚSICA BOHEMIA	26
LO REVESTIL: TEATROS, LUJURIA, VARIEDADES Y MÚSICA	27
60'S ROCK & ROLL Y JUVENTUDES	30
70'S DICTADURA Y CLANDESTINIDAD	32
LO CLANDESTINO: ENCERRADOS HASTA LA MAÑANA	33
80'S RESISTENCIA Y CONTRACULTURA	36
EL TROLLEY Y MATUCANA 19: SI NO EXISTE, SE CREA	38
CAPÍTULO II: BOHEMIAS EN LOS 90'S: REDES E IDENTIDADES	42
EL MODELO DE ANÁLISIS DE LA BOHEMIA MUSICAL EN LOS AÑOS 90. AGENCIAS, BARRIOS, CIRCUITOS Y EJES..	45
AGENCIAS HUMANAS: HERMANOS DE SENADORES, MIKE PATTON EN ALAMEDA Y CERATI CAYENDO EN LA BLONDIE	48
AGENCIAS MATERIALES: BORRACHOS CONTRA ESCALERAS, UN GALLO Y LA WURLITZER	54
AGENCIAS MEDIÁTICAS: CANAL 2, EXTRA JÓVENES Y DON FRANCISCO	57
AGENCIAS LEGALES: VECINOS, DELITOS Y PATENTES	65
LOCALES, BARRIOS Y CIRCUITOS: DONDE ESCUCHAMOS LO BOHEMIO, VIVIMOS LO BOHEMIO	67
CAPÍTULO III - BARRIOS BOHEMIOS DE LOS AÑOS NOVENTA: PARROQUIANOS, PROSTÍBULOS Y CARRETES.	72
BOHEMIA DE LOS BARRIOS PARROQUIANOS: BARRIO SAN DIEGO Y MAPOCHO	73
BARRIO MAPOCHO: DEL DESPRECIO DEL PRESIDENTE A LA CONSERVACIÓN COMO PATRIMONIO	74
LA PIOJERA: PRESIDENTES, GUACHACAS, MTV Y LA SANTA PROSTITUTA	77
LA PICÁ PARROQUIANA Y LOS LOCALES CON HISTORIA	83
BARRIO SAN DIEGO: TEATROS, TRADICIONES, SANTO Y SEÑA	86
EL RINCÓN DE LOS CANALLAS: DE LA RESISTENCIA POLÍTICA EN DICTADURA A UN RESTAURANTE DE CULTO ..	92
BAR LAS TEJAS: CUECA CHORA, EL PALACIO DEL TERREMOTO Y EL GERMEN DEL CAMBIO GENERACIONAL	94
BARRIO ÑUÑO A, SUECIA Y BELLAVISTA: EL CARRETE DIVERSIFICADO	100
BARRIO SUECIA: DEL <i>GLAMOUR</i> ENCANTADOR A LA DECADENCIA POCO GLAMOROSA	102
BARRIO ÑUÑO A: UNA BOHEMIA DE TERTULIA, DONDE LA MÚSICA ES MÁS APRECIATIVA. TAMBIÉN PUNKIS, CECILIA Y MÚSICA ALTERNATIVA	105
BARRIO BELLAVISTA: LA AMALGAMA ENTRE LA NEO BOHEMIA Y LA BOHEMIA CLÁSICA	108

CAPITULO IV: CIRCUITOS: MÁS ALLÁ DEL ESPACIO FÍSICO.	112
LO QUEER, JOVEN Y ALTERNATIVO. Y POR ALGUNA EXTRAÑA RAZÓN, ROBERTO PARRA. DE LA BLONDIE, FIESTAS SPANDEX, LABERINTO, DISQUERÍA BACKGROUND, LA BATUTA Y BAL LE DUC.	113
LAS FIESTAS SPANDEX: DE LA NEGRA ESTER A MADONNA.	116
BLONDIE('S) Y EL BAL LE DUC: ENEMIGOS QUE CONFORMAN CIRCUITOS.	119
BLONDIE 'S: DE CINE PORNO A EPICENTRO CULTURAL.	120
BAL LE DUC: EL BAILE DEL DUQUE Y LA TRAICIÓN QUE CERRÓ UNA ETAPA.	122
CONCLUSIONES Y RELFEXIONES FINALES.	124
ETARIEDAD Y TIEMPO: BOHEMIAS VIEJAS Y BOHEMIAS JÓVENES.	125
CLASE SOCIAL: BOHEMIAS RICAS Y BOHEMIAS POBRES.	126
GÉNERO Y LO QUEER: BOHEMIAS HETERONORMADAS Y BOHEMIAS ENTRETENIDAS.	127
LEGALIDAD Y CRIMEN: BOHEMIAS LEGALES E ILEGALES.	128
MÚSICA: BOHEMIA POR EL GUSTO Y BOHEMIA POR EL OÍDO.	130
ÚLTIMAS APRECIACIONES.	132
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.	136
FUENTES AUDIOVISUALES.	140

RESUMEN

¿A qué suena la bohemia? La respuesta a esta pregunta cambia considerablemente dependiendo de dónde y cuándo preguntemos. La bohemia del sur del país no es la misma que la del puerto, ni tampoco la de su metrópolis. Aún más, en la misma, depende mucho en que comuna preguntemos o en qué década nos posicionamos. La bohemia en ese sentido no es un término homogéneo, sino más bien polisémico y polifónico (en cuanto no posee una sola sonoridad). Abordar todos sus posibles significaciones y sonoridades aparece como algo complejo, pero el poder comprender la construcción de estos significados, es una meta más realista. Dentro de esta construcción identitaria, el espacio donde se desarrolla la música aparece como un aspecto clave, pero con una relación algo difusa en cuanto a su incidencia y determinación. El presente estudio se planteó identificar la interrelación entre el concepto de bohemia musical santiaguina y sus espacios físicos asociados (también llamados *venues* musicales) durante la década de los 90 en Santiago de Chile. A través de la codificación y triangulación de distintas fuentes, se buscó clarificar cuáles y como fueron los procesos que construyeron identidades bohemias asociadas a personas y a espacios urbanos en la capital santiaguina. **De esta forma, la presente tesis plantea la explicación de un modelo de análisis de este fenómeno, clarificando la interrelación entre bohemia y espacio, para luego profundizar mediante distintos casos de estudio, finalizando con categorías generales de identidades bohemias de la época.**¹

¹ Tesis desarrollada bajo el marco del proyecto Fondecyt N° 1190028 (2019-2022) “Rasgos artístico-productivos y recepción crítica de la música popular chilena de autor de fines del siglo XX”

INTRODUCCIÓN

La música es constructora de identidades. Con ella podemos reafirmar nuestro lugar en la comunidad que habitamos, y a su vez, generar un límite en torno a los demás. Nos une a la vez que nos diferencia, nos agrupa a la vez que nos divide, pero mucho más importante, construye en torno a ella misma una vida social que genera redes de personas, de lugares, de agencias.

El presente trabajo buscó profundizar conceptualmente la relación entre la bohemia y la actividad musical, que se desenvuelve en distintos espacios, en este caso, durante la década de los noventa en la ciudad Santiago de Chile. Estos lugares conformaron una vida social, una propia delimitación para quienes los construyeron y les dieron forma y vida. Pero más allá de la bohemia, hay un aspecto esencial que queremos resaltar: el patrimonio inmaterial que se presenta en lo material. Los lugares constituyeron a nuestras ciudades anteriores, no son sólo hogar de una memoria nostálgica. También son testimonio de las identidades que allí se interrelacionaron. Detrás del manto de una vida social, emerge el de una construcción valórica, repleta de connotaciones, y de vínculos con el mundo. Son esos espacios donde la música suena y la gente converge, los mismos que determinan lo que una sociedad fue en su momento. Pero este patrimonio se pierde vertiginosamente en Santiago con el paso del tiempo. Las modificaciones de la ciudad, las gestiones municipales y los planes reguladores que han transformado drásticamente el patrimonio urbano en los últimos años y décadas, y la imposición de intereses económicos por sobre la organicidad de la ciudad, son realidades que desafían a la posibilidad de darle una relevancia a estos lugares, que son testimonio de nuestra vida social.

Así, se rescata, mediante el análisis de distintas fuentes, los relatos, la música y las significancias de una ciudad que ya no existe, pero que aún palpita e influye como parte de nuestra realidad e historia. Iniciamos presentando los fundamentos de esta investigación, abordando su justificación, delimitando conceptos centrales como "bohemia musical" y "escena" y explicando los procesos de esta investigación. Seguido de ello, se realiza una breve revisión histórica de la vida social asociada a la bohemia

musical, definiendo continuidades y diferencias respecto a lo bohemio y sus elementos musicales.

Finalmente, se analiza y plantean posibles respuestas al cómo se construyó la vida social y musical vinculada a la bohemia durante la década de los noventa en Santiago de Chile, de a manera de evidenciar las connotaciones, estilos y prácticas ligadas a los espacios en donde se desenvuelven. Se espera así, que este trabajo sea un aporte más, que permita nutrir las conversaciones sobre patrimonio cultural y la memoria colectiva.

Motivaciones de este estudio

Este escrito busca hablar sobre los espacios físicos (es decir, locales) donde se desarrolló la bohemia musical de Santiago, considerando distintos momentos históricos. Pero, antes de ahondar en los fundamentos teóricos y metodológicos necesarios de una investigación de Magister, es importante señalar las motivaciones personales previas. Que finalmente siempre son el reflejo de los intereses e inquietudes iniciales de todo investigador-investigadora. Es por ello, y sobre todo para una mejor comprensión de las razones de este estudio, que es necesario compartir un relato resumido de la historia de vida del autor, es decir mi historia.

Desde muy pequeño crecí con una figura inexistente, hecha de humo y brillo que narraba con su presencia un mundo mágico lleno de luces, viajes, fama y, sobre todo, música. Una música que se convertía en un boleto a un mundo del que solo algunos habían sido capaces de ser parte. Esta figura fue la de mi abuelo, Raúl Videla, cantante de boleros desde la década de los cuarenta, quien falleció cuando yo apenas tenía 2 años. De este modo, todo lo que pude conocer de mi abuelo provino de los recuerdos y memorias familiares. Sin saber muy bien cómo, mi abuelo más que un familiar, se convirtió en un catalejo que me permitía viajar a otra época, de la cual me podía sentir parte sin siquiera haber existido en ella. Un diálogo asincrónico que me presentaba con sus archivos a bailarinas exuberantes, lugares llenos de *glamour*, fiesta nocturna que solo dejaba ver lo que se quería ver y el reconocimiento de un hombre que conquistaba el mundo (o al menos así lo veían mis ojos). Este mundo tenía una etiqueta clara, una sola palabra que me permitía enmarcar todo: bohemia. Pero no cualquier tipo de bohemia; una bohemia musical.

Si bien era un niño, la astucia parecía ser lo suficientemente madura para saber que esos eran los pasos que quería seguir. Y de alguna manera, un tanto literal y un tanto metafórica, lo hice. Cuando llegué a la adolescencia, empecé a buscar este camino. Aprendí a tocar guitarra y formar agrupaciones de distintos géneros: jazz, blues, boleros, rock, funk, baladas pop, entre muchos otros. Entrando a la universidad, ya con 19 años, firmé con un sello discográfico y me acerqué un paso más a la profesionalización. Empecé a conocer la realidad de los locales musicales en Santiago y los relatos que tenían. Muchos de ellos los conocía desde mi época escolar, pero al acercarme y vivir la experiencia de primera fuente, me di cuenta de que las luces que había añorado desde pequeño no eran como creía. O siendo aún más precisos, ya no existían como yo creía. Como si el mundo de este relato de la bohemia con el cual me hubiese criado hubiese desaparecido. A pesar de esto, los lugares que habitaba en mi vida musical me permitían hablar de una especie de bohemia “personal”. Mis propias luces y mi propia historia.

A medida que avanzaba en mis estudios como profesor de música en la universidad, fui conociendo el mundo de la musicología y la importancia de la conservación documental. Esto me inquietó al saber que la mayoría de los documentos relacionados con la vida musical de mi abuelo eran custodiados por la melancolía de mi abuela quien, viuda por más de 15 años, se aferraba a no olvidar las voces que la cautivaron con amor por gran parte de su vida. Ella guardaba papeles, partituras, fotos y grabaciones entre el polvo y la humedad de dos maletines perdidos en una habitación. Pero la muerte nos ha de visitar a todos, y cuando fue mi abuela la que tuvo que partir, la conciencia de mantener vivo este relato me increpó.

Esto me hizo llegar al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, específicamente a una pasantía de un año, en la que me encargué no solo de entregar los archivos, sino también ordenarlos, para crear el fondo documental de Raúl Videla. El trabajo de investigación de fuentes primarias al cual me vi enfrentado revivió con los documentos originales esta historia de humo y luces. Ya no solo era un cuento de mi abuela o de mi padre. Eran sonidos, eran contratos, eran pasaportes y, por sobre todo, eran lugares. Lugares que, para mi sorprendida ignorancia inocente, ya no estaban. La bohemia que buscaba se había perdido en el tiempo y pocas eran las personas que la recordaban. La bohemia que buscaba no habitaba en mi realidad actual y aún peor, algunos de estos lugares en los cuales me movía y percibía como mi propia bohemia

se transformaban o desaparecían. El tiempo se llevaba su testimonio, sus historias.

Lo cierto es que con todo esto tuve una claridad: la bohemia musical en Santiago existía y existe, se transforma con el tiempo. Pero para que esta exista requiere de lugares concretos que la alojen. Lugares que, del mismo modo que me apremiaba la historia de mi abuelo, debían ser rescatados. Como plantearé más adelante, existe literatura que justifica esta mirada. Pero quiero que Usted como lector vea que hay una necesidad de saber e investigar, que tiene base en lo que me ha definido como persona a lo largo de mi vida. Mi carrera, mi familia, mis pasiones. Y es que lo que somos como personas se sitúa en nuestras creencias, nuestros relatos y realidades. Espero que este trabajo no sea solo una invitación a conocer más sobre espacios musicales de Santiago, sino también una invitación a pensar en su herencia, su historia y el valor que éstos tienen.

Justificación del estudio

Este es un estudio sobre la música, el espacio en que se desenvuelve y cómo esto influyó (e influye) en la conformación de identidades, basándose en una temporalidad específica en Santiago: la década de los noventa. Por consiguiente, se apunta a la valoración del patrimonio que se puede asociar a estos lugares físicos. Particularmente, al patrimonio inmaterial, que se vincula al peso cultural relacionado directa o indirectamente con el inmueble.

Noguera (2002) comenta al respecto que la protección y conservación no debe ser solo asociada a objetos materiales, sino también a objetos inmateriales declarados bienes culturales, donde su justificación inicial está en cuestiones culturales asociadas a la identidad. Por su parte, Pinto y Guerrero (2013) evidencian la multidimensionalidad en la construcción de los modelos para la conservación y rescate del patrimonio arquitectónico:

Entender el modelo del bien patrimonial como construcción mental va más allá de reproducir su forma actual (...). Se trataría de entenderlo como un modo de pensamiento sobre las mismas. Para esto, la elaboración del modelo debe ir acompañada de un proceso de pensamiento sobre el objeto, y este pensamiento debe estar estructurado en un lenguaje coherente a la época, al devenir cultural y científico donde se desarrolla (137).

En cuanto a identidades y patrimonio se trata, se dialoga con la conversación entre patrimonio y memoria que se encuentra en la *Política Nacional de Cultura 2017-2022* emitida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) -en adelante, CNCA- en donde se plantea que las nociones contemporáneas de patrimonio parten de su carácter de constructo social, para afirmar luego que el patrimonio es también una selección ejercida por grupos concretos en ejercicio —o agenciamiento— del poder, en una suerte de duplicación de mundo, promoviendo las representaciones simbólicas de la sociedad (Prats y Jeudy en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017: 102).

Así, la representación simbólica de la sociedad dialoga con los componentes de la memoria que, según la CNCA, “construyen un sustrato de identidad e identidades de primera necesidad para la interacción con el arte, la cultura, el patrimonio y la generación de conocimientos de diversas naturalezas. Esto implica, además, que la memoria es un concepto distinto al patrimonio, pero con el cual convive —en cierta dimensión se traslada—, insuma y se nutre” (2017:104).

De esta forma, la valoración del patrimonio físico que se asocia a los espacios arquitectónicos donde se desenvuelve este estudio, se ve expuesta a perder en los próximos años sus relatos, apreciaciones y lugares por el cambio generacional. Y es que si bien, existen investigaciones que reconocen el valor de estos espacios arquitectónicos, no ha existido un estudio que profundice en su identificación como puntos fundadores de una identidad social. Las que permitirían hacer un rescate de la memoria de estos espacios, así como disponer de una nueva comprensión del patrimonio que estos lugares representan y su riesgo de pérdida en los próximos años, que es propia de la dualidad de los patrimonios arquitectónicos. Pues, como plantea Brandi en Pinto y Guerrero (2013), la conservación asociada al patrimonio responde tanto a su conservación material del objeto en sí, como de su dimensión inmaterial, relacionada con su trascendencia cultural.

Sumado a lo anterior, al establecer un análisis que disponga de una profundización alrededor de la conformación de identidades y la producción cultural (en este caso musical) asociada, permitirá ver indicios de cómo funciona esta relación entre la construcción de una identidad y el espacio asociado a esta misma, lo que puede dar paso a nuevas investigaciones en torno al su valor cultural, y la necesidad de su conservación.

Por último, el rescate de la construcción de la bohemia musical santiaguina en la década de los noventa, asociada a espacios físicos, y el análisis de esta misma interrelación en un tiempo posterior, no sólo permite profundizar sobre un relato histórico, sino también evaluar si existen indicios de que este relato tenga una influencia, directa o indirecta, en la construcción de la bohemia musical santiaguina en otros momentos históricos.

Marco metodológico

A continuación, se presentan los objetivos y metodologías que permiten la construcción de esta tesis. Se detalla los postulados que delimitaron las construcciones teóricas y cómo se realizan los procedimientos de recolección y análisis de datos durante el proceso.

El objetivo general de la presente investigación es:

- ∞ Identificar la interrelación entre el concepto de bohemia musical santiaguina y sus espacios físicos o *venues* asociados durante la década de los 90 en Santiago de Chile.

∞

Para esto se plantean los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar los agentes musicales y no musicales que inciden en la construcción de la bohemia musical.
2. Definir qué géneros musicales conviven dentro del concepto de la bohemia musical
3. Establecer convergencias y divergencias entre sectores de Santiago, relacionadas con la incidencia en la construcción de la bohemia musical y los géneros musicales que habitan en los espacios físicos.

En la presente investigación se utiliza la teoría fundamentada, centrada en el método comparativo constante (MCC). Se entiende que la teoría fundamentada presenta en su base epistemológica una visión del conocimiento de carácter intersubjetiva, por cuanto la comprensión de los significados construidos intersubjetivamente, se superpone a la explicación causal. Esto implica intentar desarrollar interpretaciones del mundo de los sujetos en función de sus propias interpretaciones, teniendo como objeto de

investigación la acción humana. Así, en base a la creación y saturación de categorías conceptuales, se da pie a la conformación de relaciones teóricas fundamentadas en los datos recogidos en el contexto seleccionado. De este modo, se intenta desarrollar visiones del mundo de los sujetos en función de sus propias interpretaciones, teniendo como objeto de investigación la acción humana (San Martín, 2014).

Es en este sentido que el presente estudio responde a un Método Comparativo Constante (MCC) de carácter deductivo. Esto significa que se busca refinar teorías presentes, asociadas a *venues* musicales y construcción de identidad, mediante la especificación de un contexto. Así se establecen de manera previa las siguientes categorías: a) los locales o "*venues* musicales" y b) la "bohemia musical"².

La elección de los lugares a estudiar tuvo su base en la identificación por parte de los sujetos y fuentes primarias de la época como referentes de la bohemia santiaguina, así como de la actividad musical, específicamente, música interpretada en vivo. Para nutrir la información de los relatos que provenga directamente de los sujetos, se revisan fuentes primarias, como prensa, documentales, revistas, videos de presentaciones, leyes de la época, fotografías y documentos municipales de gestión de patentes. Mediante el análisis de estas fuentes, se pudo caracterizar la interrelación que exista entre la conformación de una identidad bohemia y los componentes del espacio físico, como pueden ser las valoraciones y gestiones de los sujetos agentes del espacio físico o los procesos comunicacionales gestionados por estos mismos agentes, entre otras agencias. Cabe destacar que la proposición de lugares fue solo un punto de partida, al que luego se suman otros, en la medida que avanza el levantamiento de información.

La recolección de datos se dio mediante fuentes primarias orales, fuentes primarias escritas y fuentes primarias audiovisuales. Esto se justifica en que, como comentan Iturmendi (2008):

“Los trabajos de investigación que se auxilian de las técnicas de la historia oral, pueden funcionar como complemento de la historiografía basada en fuentes escritas, a la que aporta una evidencia, un testimonio que sirve para confirmar, contrastar o bien refutar hipótesis enunciadas a partir de las fuentes escritas, avanzado así en el conocimiento de la realidad pasada, y de este modo la combinación de fuentes estadísticas, hemerotecas, archivos

² Definiremos en el apartado “Marco Teórico” lo que comprenderemos como Bohemia Musical.

oficiales, e historias orales, se puede generar una visión interdisciplinar de la historia que permite analizar el pasado desde diversos enfoques y puntos de vista.”

Para la recolección de entrevistas semiestructuradas, se dispuso de una muestra no probabilística y de carácter deliberado, fundamentado en que la investigación, al tener un carácter cualitativo, busca la profundización antes que la generalización en términos de probabilidad (Hernández, Fernández & Baptista, 2014).

En el caso de las fuentes primarias escritas, se utilizó un procedimiento de bola de nieve, en donde mediante búsquedas de palabras claves relacionadas con las categorías predefinidas en motores de búsqueda web, se obtuvo un archivo de noticias que guiaron la búsqueda de nuevas fuentes, basándose en la codificación exploratoria de estas mismas fuentes.

Para complementar los datos de los relatos y fuentes primarias, se utilizaron las bases de datos de patentes de Cabaret de las distintas municipalidades que son parte de los sectores a estudiar, a las que se accedió mediante la información ofrecida por la Ley 20.285 Sobre Acceso a la Información Pública.

La recolección de datos dio un total de 192 videos, dos *podcasts*, más de veinte artículos de prensa y revistas, cuatro entrevistas, múltiples entradas de *blogs*, tres libros y diversos comentarios extraídos de los propios videos, foros y *posts* de redes sociales. Cabe mencionar que esta investigación es parte del Fondecyt N° 1190028 “Música Popular Chilena de Autor 1990-2000”, por lo que parte de las fuentes expuestas fueron obtenidas por la base de datos de este Proyecto.

Una muestra de los materiales escritos y audiovisuales fueron traspasados a textos para generar codificaciones abiertas, axiales y selectivas. Se denomina codificación abierta al proceso de abordar el texto, con el fin de desnudar conceptos, ideas y sentidos, resultado del examen minucioso de los datos para identificar y conceptualizar los significados que el texto contiene, generando una lista de códigos de la que, al compararlos respecto de sus propiedades, dimensiones y significados, se obtienen categorías (San Martín, 2014). En el caso de esta investigación, al tener un carácter deductivo, las categorías están predefinidas, lo que no implica la posibilidad de nuevas categorías que emergen de las codificaciones.

Luego de generar las codificaciones abiertas, se dio paso a generar codificaciones axiales, las cuales evidencian relaciones entre categorías, para que, en el siguiente paso, se pudiera establecer en la codificación selectiva una categoría central que exprese el fenómeno de investigación e integre las categorías y subcategorías de la codificación abierta y axial, explicando el fenómeno (San Martín, 2014). Una vez lograda estas categorías, se compararon sus relaciones a nuevas muestras para corroborar su viabilidad. Al ver coincidencia entre la explicación del fenómeno con distintas muestras, se extrapoló el análisis a las diversas fuentes.

A continuación, se plantean los conceptos centrales que articulan esta investigación. Se inicia con una aproximación teórica general que permita ver distintas perspectivas de conceptos claves como bohemia, identidad cultural o *venue*, para luego profundizar en dos propuestas conceptuales de este estudio que serán "bohemia musical" y "escena musical". Luego de esto, se abordan los siguientes capítulos: i) Antecedentes históricos y bohemia musical en Chile de 50's a los 80's; ii) Bohemias en los 90's: redes e identidades; iii) Barrios bohemios de los años noventa: parroquianos, prostíbulos y carretes; iv) Circuitos: más allá del espacio físico; y, finalmente, v) Conclusiones y reflexiones finales.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y BOHEMIA MUSICAL EN CHILE DE LOS 50'S A LOS 80'S

Al plantear que hay una relación en la que los espacios físicos en donde se desarrolla la música alojan también comportamientos, valoraciones y creencias en función de los estilos musicales y los espacios mismos, se presenta en sí un rasgo discriminatorio, donde grupos de personas son parte (o no) de aquellos que habitan y sustentan estos espacios. Este planteamiento implica una comprensión sobre diversos tópicos: identidad, espacio y bohemia. Para comprender de mejor manera estos puntos, se hace un repaso general sobre estos elementos con relación a lo que la literatura nos permite saber, para luego especificar en los conceptos claves de este estudio.

Bohemia es un término amplio, en el que su acepción depende del momento histórico y uso contextual que le estemos dando. A pesar de esto, su origen histórico parece otorgar referentes claros que permiten delimitar parcialmente lo que la palabra aborda, sin dejar de considerar que esta delimitación es solo una guía para comprender las múltiples inflexiones que puede tener el término bohemia a lo largo de la historia.

Cuando hablamos de bohemia, la referencia histórica principal nace desde Francia en el siglo XIX, a través de la obra *Escenas de la vida bohemia*, de Henri Murger, publicada en 1843, la cual identifica a un grupo de hombres asociados al arte con estilos de vida que se contraponen al comportamiento burgués de la época, en cuanto destacan el valor de la libertad, la amoralidad, la rebeldía y el interés en la búsqueda del desarrollo del arte personal como eje y sustento (Luengo, 2007).

El tópico de la bohemia y la construcción imaginaria de Murger impactó dentro de la comunidad artística de la Europa del siglo XIX, en donde distintas obras abordaron el tema, como lo pueden ser las distintas referencias en la obra literaria española de autores como Carmen de Burgos, Emilio Carrere Augusto Martínez Olmedilla o Roldán Cortés, así como la ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini (Luengo, 2007). De igual forma, se formaron comunidades de jóvenes que se unificaban bajo los términos de lo que ellos definían como una “vida bohemia” (Luengo, 2007; Álvarez, 2003). Esta diversificación de artistas, comunidades y obras dieron paso a múltiples interpretaciones del término, el cuál a pesar de no ser estable, se movía en temas generales como la contraposición (parcial o total) a la vida burguesa; la clase social y la visión política anarquista e izquierdista; la exclusividad masculina; la figura femenina como musa o consejera; el arte como eje central; la urbanidad como espacio de desarrollo de la bohemia; la juventud como rango etario característico de los bohemios y la vida nocturna, asociadas a lugares como cafés literarios o cabarets y a comportamientos que involucraban reflexiones, tertulias, sexo, drogas y alcohol, entre otras cosas (Luengo, 2007; Álvarez, 2003). Estos puntos presentan flexibilidades en torno a cómo ser abordados dependiendo de las concepciones de aquel que se identificase con el término. Lo relevante de este tema, es que el fenómeno de bohemia terminó agrupando a distintos sujetos para identificarse a sí mismos como bohemios, y llevar un modo de vida acorde a una combinación de estos temas generales que mencionamos.

El término bohemia, nutrido con los relatos, historias de vida y trabajos artísticos, fue convirtiéndose en una referencia cultural, ya sea en cuanto a cierta manera de hacer arte, como comportamientos o modos de vivir. Esta referencia fue generando que durante la última década del siglo XX apareciera el concepto de neo-bohemia³ dentro de las perspectivas de desarrollo socioeconómico de las industrias culturales y creativas. La neo-bohemia se asociaba a la actividad cultural y económica a la que respondían el fomento y desarrollo de la vida artística en sectores urbanos. Sin embargo, alejado de los aspectos más románticos de las concepciones bohemias del siglo XIX, la neo-bohemia respondía más al desarrollo del sector artístico asociado a un barrio como un conjunto de políticas de desarrollo económico, las cuáles al impulsar “lo bohemio” como un elemento mercantilizable, potencian la creación de espacios y barrios “bohemios” como un sector de consumo, donde el barrio se vuelve una referencia y modelo para la producción de nuevos locales que imitan las características de sus predecesores (Currid, 2009). De esta forma, la significación de la neo-bohemia se ve en gran medida condicionada (y condicionante) por la perspectiva de los partícipes de estos barrios, los cuales definen sus parámetros en base a una definición contemporánea de una representación pasada (Lloyd, 2003).

Todos estos elementos asociados al tópico de la bohemia traen dos interrogantes que son necesarias de delimitar para este estudio. La primera corresponde al tratamiento teórico que trabajaremos con el término en cuanto a su definición se trata. La segunda es los componentes que configuran la construcción de la bohemia a rasgos generales, los cuales serán referenciales para establecer el marco metodológico.

En cuanto a la primera interrogante, ya hemos podido evidenciar tanto en la relación de bohemia con espacio, como en la revisión del concepto mismo, que el hablar de bohemia (y para casos de este estudio, bohemia musical) es hablar de una identidad cultural, asignadas por sujetos de una comunidad. Sin

³ Cabe mencionar que existen movimientos contraculturales catalogados como neo-bohemia por algunos, tanto en Chile como en el mundo. Muchos de estos sucedieron antes de la década de los noventa y el nacimiento de las perspectivas de las industrias culturales durante el siglo XX. En Chile particularmente podemos mencionar el movimiento de la escena “alternativa” en El Garage, Matucana 19 y El Trolley durante los años ochenta, que crearon toda una expresión cultural nueva donde artes plásticas, performance, teatro, fanzines y música se juntaron en un solo lugar. Sin embargo, estos no responden a las lógicas de consumo propias de los años noventa, en la creación de barrios culturales para el éxito económico. Resaltamos esta perspectiva de la neo bohemia, pues estará implícita en la formación de algunos barrios y circuitos durante los años noventa en Chile.

embargo, la arista de identidad cultural es un campo de múltiples definiciones y perspectivas, que delimitan al segundo punto mencionado; los componentes que configuran la construcción de una identidad, como es en este caso la identidad de la bohemia en distintos momentos históricos de Santiago de Chile.

Massó (2006) destaca que las identidades culturales son necesariamente colectivas y compartidas por un grupo social. De manera más profunda, Rojas Gómez (2011) aborda la identidad cultural como un término teórico antropológico y cultural en donde, entre otros elementos, podemos encontrar que la identidad es identidad en su diferencia particular con otras identidades, su portador es el ser humano concreto⁴, es parte de una identidad colectiva y humana formada por relaciones socioculturales, es transcultural en cuanto nace en la interacción de una tradición con la aculturación de la misma y posee un carácter histórico- concreto que se desenvuelve en circunstancias, espacio y tiempo. Por último, la Subsecretaría de Desarrollo Regional (2011) – SUBDERE-⁵ define identidad como una forma de asimilarse a algo o alguien – ser idénticos-, pero también reclamar distinción y poner en la mesa lo que nos hace únicos y particulares. Es dinámica, es acerca de lo que somos, pero sobre todo de qué queremos ser, o cómo queremos ser vistos.

En articulación con todo lo anterior es que planteamos que la identidad cultural considera elementos concretos e inmateriales, relacionados con el individuo que se identifica en ella y comprende un carácter multidimensional del ser y quehacer humano. Su existencia está ligada a una cultura, lo que les otorga un elemento social y comprende un carácter multidimensional del ser humano, así como también una transformación en el tiempo. De esta forma, y para efectos de este estudio, el análisis de la construcción de una bohemia musical en Santiago de Chile, apunta a profundizar en la relación de los elementos concretos e inmateriales que conforman la identidad del sujeto bohemio, y que se manifiestan en la interacción social con su comunidad.

Sin embargo, para hablar de la interacción social con la comunidad, no podemos reducirnos exclusivamente a la agencia humana, sino también a los espacios que se construyen y delimitan en torno a estas interacciones.

⁴ Más adelante ampliaremos la mirada hacia perspectivas poshumanistas, pues para nuestro estudio, el humano no es el único portador de identidad

⁵ Mencionamos este punto porque permite visualizar definiciones gubernamentales y, en consecuencia, los enfoques que se dan con respecto a políticas estatales

Domínguez (2007) destaca cómo la ciudad, entendida como paisaje, implica no solamente un escenario físico y asible a través de sus características concretas, sino también es un producto de la objetivación de acciones individuales y colectivas que se inscriben en el espacio a través del tiempo. De esta forma, la ciudad no solo supone la manera en que el espacio se dispone, sino también la experiencia de vivirlo (Domínguez, 2007, 27).

Los distintos estudios y relatos de *venues* musicales dejan entrever que esta manera de “vivir los espacios”, en cierto modo los caracterizan. Ejemplos de esto son trabajos como el de Kronenburg (2019), donde podemos apreciar que “las *venues* musicales se identifican como espacios que impactan en el desarrollo de la música popular y en la vida urbana en cuanto a la construcción de un concepto de cultura y que no presentan un carácter estandarizado, sino más bien de modificación y desarrollo continuo”. Fortaleciendo este punto, el relato de Byrne (2014) sobre el famoso local CBGB del este de Manhattan, señala como “la escena” de la cual es parte el local, agrupa a distintas personas y “acabábamos pensando que no nos íbamos a sentir cómodos en ningún otro lugar, y que probablemente la música de otros sitios sería horrible”, siendo el CBGB la alternativa “donde los marginados comparten sus sentimientos misantrópicos acerca de la cultura musical predominante” (276).

Estudios más particulares como los de Jones y Wood (2008) complementan este discurso al definir qué escenas musicales autogestionadas que han sido raíces de movimientos culturales (llamadas *grassroots music venues*), presentan la capacidad de formar capital sociocultural y económico. Lectura similar podemos extraer del informe *LGBTQ+ Cultural Infrastructure in London: Night Venues, 2006–present* de Campkin y Marshall (2017), en donde la *venues* de la comunidad LGTBQ+ en Londres son identificadas por la propia comunidad como puntos referenciales en la formación de una identidad LGTBQ+, asociada a barrios particulares en los que se puede escapar de los tratos discriminatorios, presentando así una coincidencia con la caracterización de las *venues* de Kronenburg. Todos los estudios anteriores evidencian un impacto de *venues* en el espacio donde se desenvuelve, donde elementos culturales, identitarios y musicales destacan. Así, podemos percibir una relación entre construcción identitaria y espacios de desarrollo de la vida social, en donde los espacios dialogan con la creación y transformación de elementos que caracterizan a las identidades que lo habitan.

Bohemia musical y escena musical

Comprenderemos "bohemia musical" como un constructo identitario de sujetos en comunidades que engloba prácticas sociales, así como elementos culturales que permiten la delimitación de la propia identidad en relación con una otredad, en donde, para ser considerada una bohemia musical, la actividad social de los mismos sujetos, así como la identificación de otras identidades, señalen como un punto importante de su vida social, espacios (o locales) que presenten música en vivo.

Las comprensiones de este constructo identitario, como la demarcación de los elementos culturales mencionados, provienen de la conceptualización de identidad cultural planteada por López (2009, 4-5), la cual postula que esta identidad se refiere a la producción de respuestas y valores de un grupo o actor que, como heredero y transmisor, actor y autor de su cultura, realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio sociopsicológico de diferenciación- identificación en relación a otros grupos o sujeto culturalmente definido. López (2009) presenta ocho dimensiones a considerar en el concepto de identidad cultural, en las cuales se percibe la idea del sujeto de la cultura y su delimitación con un otro significativo, a la vez de que actividades, comunicaciones y la producción de principios, así como objetos materiales e inmateriales van nutriendo la construcción identitaria.

Basándonos en las perspectivas de López, hemos establecido los análisis en torno a cuatro aspectos prácticos derivados de esta teoría, los cuales son; los discursos de sujetos de identidad, los cuales son discursos de todas las personas que aborden en su discurso la caracterización de lo bohemio, ya sea desde su propia identidad o la identidad de un otro; la actividad identitaria, que responden a actividades asociadas a la vida social de los sujetos de identidad que sea categorizarle en una "bohemia musical"; la comunicación asociada al espacio, enfocado en los procesos de relación entre sujetos que sean parte de la "bohemia musical" y como estos determinan una comunicación específica del grupo en un espacio urbano determinado y; los objetos de identidad, asociados a objetos materiales identificados en fuentes o descritos por los relatos de sujetos de la "bohemia musical" que se señalen como relevantes.

Ahora, en cuanto a escena musical se trata, planteamos el concepto de escena musical como un complemento al de "venue musical". Este último, lo comprendemos como locales físicos que poseen la característica de presentar

música en vivo. Sin embargo, esta definición tan simple es insuficiente para responder a los objetivos presentados por esta investigación. Para esto, planteamos el concepto de “escena musical” desde una perspectiva agencial. Esto quiere decir, considerar a las relaciones *intravenues e intervenues* como parte activa de la conformación de las identidades culturales.

Para esto es importante delimitar ciertos conceptos. El primero de estos es agencia, delimitado desde la perspectiva poshumanista de Barad abordadas en el trabajo de Stanyek y Piekut (2010) en la cual, la agencia se entiende como una intra-acción en la cual, al ser acto, no presenta posesión, entendiendo la intra-acción como agencias que sólo son distintas en un sentido relacional, no absoluto, es decir, en relación con su entrelazamiento mutuo; no existen como elementos individuales.

De esta forma, la delimitación de la agencia entre sujetos y objetos se presenta como una relación indeterminada tanto ontológica como semánticamente (Barad en Stanyek y Piekut, 2010). Esta perspectiva implica comprender la agencia no como algo propio de lo humano, sino de un conglomerado de actos entrelazados tanto humanos como materiales, e incluso, inmateriales. De esta forma, y extrapolando esta perspectiva a nuestro estudio, los locales donde se genera la música en vivo, con todas sus características concretas (espacialidad en la ciudad, equipos de sonido, entre otros) y no tan concretas (como leyes, discursos asociados a los lugares) son parte también de las relaciones entre elementos que generan la construcción de la “bohemia musical”.

Dicho esto, cabe abordar el concepto de “escena”, asociado a las relaciones entre locales. Comprenderemos el concepto de escena musical basándonos en las concepciones de Domínguez (2007) sobre espacio en diálogo con comprensiones como las de Brennan sobre los componentes de una red en la música en vivo (2015), Byre (2014) sobre las características de la conformación de una escena musical, basado en su experiencia y Bennet y Petterson (2004) sobre las escenas locales, translocales y virtuales.

Domínguez (2007) plantea que la ciudad no solo es el objeto mismo de la ciudad, sino también las representaciones de la misma. La ciudad no existe tan solo en su materialidad sino también en su vivencia, la cual, a su vez, implica cargas de las distintas subjetividades que permiten la significación individual y/o colectiva de la ciudad mediante una acción simbólica. Para esto,

existen tres dimensiones planteadas por la autora: la que se concentra en sus cualidades físicas: la que privilegia la acción social y su afectación en el entorno; y la imaginaria, aquella revestida de elementos significativos. (Domínguez, 2007, 28) De esta forma, las *venues* o locales musicales se conforman como parte de una ciudad, con las implicancias materiales y simbólicas que esto representa.

Dialogando con las comprensiones de Byrne (2014), la escena responde a una red social, la cual se compone de elementos materiales (locales, clubs, galerías de arte, entre otras) como de elementos inmateriales, propios de la relación social y la construcción de un espacio. Aún más, podemos identificar en el análisis de Byrne una comprensión agencial no solo desde lo humano, sino también de las características propias de los funcionamientos de las *venues*. En palabras del propio autor, la sala y su forma de funcionar contribuyen tanto a la creación de una escena musical como la creatividad de los músicos. (Byrne, 2014, 272).

Sin embargo, podemos especificar aún más al considerar que esta concepción de escena planteada por Byrne puede adscribir específicamente al fenómeno social de la música en vivo, donde la red social es más evidente. Desde Brennan (2015) podemos percibir como la conformación de un show de música en vivo implica una relación circular entre, artista, manager, agente, promotor, *venue* y audiencia.

Para finalizar, Bennet y Peterson (2004) destacan cómo la conexión entre diversas redes puede dar origen a escenas locales, asociadas a espacios geográficos específicos o a escenas translocales, entendidas como escenas locales que se encuentran dispersas y que mantienen su comunicación por la música y formas de vida.⁶

Más allá del funcionamiento mismo de la red (el cual el mismo Brennan señala como una red que se ha modificado en el tiempo), podemos hacer dialogar estas perspectivas de la comprensión de locales como parte de una materialidad y subjetividad individual y colectiva en la ciudad, la escena como

⁶ Los autores también hablan de escenas virtuales entendidas como y escenas donde la conexión se da a través de diversos elementos y donde la espacialidad física es extremadamente dispersa entre las personas que son parte de esta. Sin embargo, esta última perspectiva no fue relevante en la construcción del marco teórico de este estudio en particular

una red social que posee una agencia, y la especificación de esta red a elementos propios de la música cuando esta corresponde, para poder construir el concepto de escena musical de la siguiente manera.

“Escena musical” se entenderá como una red social que se conjuga en base a los elementos identitarios e intersubjetivos de una colectividad de personas y agencias, las cuales confluyen en uno o más espacios de la ciudad, y poseen la particularidad de presentar la música como un elemento central en su actividad social.

La escena musical es dinámica y se transforma con el tiempo, ya sea por los cambios propios de la materialidad de la ciudad, como los cambios intersubjetivos de la colectividad. Para este estudio, construimos *escenas musicales* alrededor de Santiago, basándonos en dos criterios: las escenas musicales asociadas a géneros musicales; y las escenas musicales basadas en la construcción subjetiva de “barrio cultural”. La primera, responde a una red social que se conforma desde subjetividades más específicas, y que no necesariamente se circunscriben a un sector particular con alta densidad de locales, como suele ser en el caso de los barrios culturales, los cuales presentan una red social más diversa y suelen estar conectadas tanto por su actividad cultural como por su demografía. Durante los próximos capítulos, profundizaremos en la aplicación de estos conceptos para el análisis y la interpretación de estos datos.

Bohemia musical en Chile de los 50's a los 80's

Como hemos visto hasta el momento, la bohemia es un término que se resignifica con el tiempo. Sus connotaciones varían y se ven influenciadas por la vida social que apropia el término para su uso. Medios de prensa, circuitos artísticos y culturales, e incluso el discurso y la política pública pueden ser elementos de influencia y transformación. Después de todo, la palabra se vuelve sirviente de la experiencia. Dentro de este fenómeno de resignificaciones y transformaciones, la música aparece como una herramienta identitaria fundamental en este proceso. Las distintas imágenes de las que nos podemos proveer para construir los imaginarios de las distintas “bohemias” de nuestro país tienen, inevitablemente, una carga sonora y musical. En el presente capítulo revisaremos brevemente las características

que impregnaban algunas de las significaciones de bohemia durante el paso de las décadas, así como las continuidades y transformaciones de cada época.

Sin perder el foco de la música, abordaremos de modo general los circuitos, agentes y, los repertorios musicales de cada momento. Comenzaremos con los años cincuenta por dos razones: la primera es el acceso a relatos registrados escrita y audiovisualmente, debido a las investigaciones previas sobre esta época, lo que nos permite rescatar connotaciones antes que presumirlas o interpretarlas; segundo, el nacimiento de este estudio viene por un interés en esta década, estos espacios y estas músicas, el cual no quisiéramos que se perdiese. Conocer los recorridos de la historia es lo que nos permite saber qué es lo que aún resuena de su pasado.

50's: de boites y neón

Para comprender la bohemia musical existente de los años 50's en Santiago, es importante dar unos cuantos pasos atrás y empezar desde la segunda mitad de los años 40's. Y es que, luego del término de la segunda guerra mundial, Estados Unidos se posicionaba como la nueva potencia mundial, en donde sus políticas anticipadas del "buen vecino" impulsadas desde los años 30 para fortalecer lazos con América Latina, fueron fundamentales en el proceso de difusión del mensaje político a través de expresiones culturales, siendo una de las más relevantes durante los años 40's, el cine (Lénárt, 2008)

La influencia cultural estadounidense, entraría en auge, moldeando las referencias culturales de los países latinoamericanos, a la vez que aparecería como un factor clave en el auge de la bohemia Santiaguina. Vilches (2014) señala como desde el último tercio de la década de 1940, *boites* y teatros habían comenzado a imitar las decoraciones estéticas e interiorar también reproducir en los espectáculos que se exhibían, algo de los pórticos, las luces y el brillo de los carteles, al estilo de los musicales y clubes nocturnos de Hollywood, Nueva York y los famosos cabarets de París.

Y es que si pudiésemos viajar en el tiempo, hacia la década de los 40's, y situarnos en la vida nocturna que existía en el centro de Santiago, es muy probable que nuestros pasos nos llevaran a la calle Huérfanos, apodada en esa época como la "calle Broadway" (Vilches, 2014). Alumbrada por carteles

imponentes, este Broadway chileno nos invitaría en cada paso a ingresar en un mundo que, a pesar de presentarse con grandes entradas y luces, no era para todos. O no aspiraba a serlo. Un pequeño paseo bastaría para dejar en evidencia las claves fundamentales para comprender la caracterización de la bohemia de la época: nocturna, costosa y concentrada en un solo espacio. Y es que si bien, la vida nocturna no se definió en un solo espacio geográfico, ni en una sola forma, la construcción y desarrollo histórico de un sector particular, fue lo que más impactó en el relato de lo bohemio para el Santiago de mediados de siglo, tanto en su presente, como en la memoria histórica. Y esta particularidad se expresó en un tipo de local: la *boite*.

Podemos reconocer en la *boite* un espacio que tuvo una construcción desde lo polivalente a lo monovalente, que se desarrolla desde un proceso de transición del cabaret de los años 20 hasta la *boite* de los años 40, la cual ya presentaba sus primeras expresiones en la década de los 30, con locales que funcionaban como espacios de baile, comida y bebida, configurándose en distintos horarios asociados a las principales “comidas” del día, pero que posteriormente se establecería como un espacio nocturno (González y Rolle, 2005). Podemos suponer que el mercado reducido pero desenvuelto que ofrecía Chile llevaba a estos lugares a diversificarse para poder subsistir.

A pesar de esto, las *boites* mostraron desde su inicio una segmentación clara hacia los sectores acomodados de la época. Los enunciados asociados a sus lanzamientos, propagandas, sumado a los precios de los establecimientos, generaban una tendencia marcada a este grupo social. Esto no implicaba una discriminación a las otras clases sociales, sino más bien una restricción en cuanto a frecuencia y consumo. *Boites* como el *Tap Room* por ejemplo, disponían de precios que implicaban que tomarse tres Coca Cola era igual a gastar más del 10% del sueldo medio de la época (González y Rolle, 2005, p.331) Como alternativa estaban las quintas de recreo o “*boites sin techo*” donde se presentaban los mismos números musicales que en las *boites* pero con costos menores para la clientela.

La configuración del espacio no solía quedarse atrás de este discurso glamoroso, donde decoraciones elegantes ayudaban a fortalecer el discurso de un “*glamour*” asociado al espacio y la vida social que se desenvolvía en este espacio público. El desarrollo de las *boites* en el barrio cívico de Santiago durante los años 30 y su establecimiento en la década de los 40 y 50 configuró una vida social y una escena musical en un espacio determinado. Ramos

(2012) comenta que, hacia la década de 1950, los principales clubes nocturnos se establecían de una forma más constante en el centro de Santiago, efecto del éxito de los desarrollos estéticos y comerciales de los locales durante el último tercio de la década de los cuarenta. De esta forma, al analizar los nombres de las *boites* más relevantes de los cuarenta, la tendencia apunta tanto a la calle Huérfanos en sí, como calles cercanas y perpendiculares a esta misma. Algunas de estas pueden ser la ya mencionada *Tap Room*, la confitería Goyescas, el Violín Gitano o el Bodegón.

De jazz, tango y tropical: música bohemia.

Al igual que la segmentación intencionada de los locatarios con su público dispuso que las *boites* fueran un punto de encuentro para clases más acaudaladas de la sociedad chilena, la escena musical que se desarrolló en estos espacios, también presentó una delimitación, aunque un poco más amplia. Como hemos comentado con anterioridad, las *boites* eran espacios que propiciaban el baile, la comida y la bebida, donde los *shows* tenían principalmente un foco de entretenimiento, amenización y baile, el cual era guiado por la figura de un anfitrión (González et al., 2005: 330).

El desarrollo del *show* como espectáculo heredado de los cabarets, sumado a la funcionalidad del baile, fue creando una tendencia de elección a géneros musicales y performances que pudieran saciar estas necesidades comerciales. Es habitual ver como en los afiches promocionales de la época, los atractivos a resaltar del espacio para que la gente asista se relacionan con el espectáculo y las orquestas que se presentarán durante la jornada. De esta forma, se pueden evidenciar géneros musicales característicos de las *boites*, así como formatos musicales específicos. Jazz, tropical, bolero, foxtrot y tango son algunos de los géneros musicales preponderantes en la época, los cuales solían utilizar orquestas de mediana envergadura para su ensamble y presentación, más un vocalista, *crooner* o estribillista, según la pronunciada tendencia desde los años veinte de tener cantantes frente a la orquesta. Relatos de la época, como el rescatado por González y Rolle (2005) del guitarrista Pepe Fuentes, nos permiten dar cuenta de la habitualidad del formato.

En Santiago, habían unos 300 locales en que se trabajaba todos los días, no solo los fines de semana -recuerda el guitarrista Pepe Fuentes (1931)-. En

todos lados había dos orquestas, una típica y otra de jazz y el conjunto folklórico (...)

De la misma manera, las revisiones de fuentes realizadas por Ramos (2012) señalan como se puede hablar de un circuito formado entre *boites* y teatros, donde la homologación de tipos de *shows* en ambos ambientes, la cercanía de locales y las diferencias y flexibilidades horarias de cada local, permitían una rotación habitual de artistas. Algo similar ocurría en las quintas de recreo. Tanto los relatos asociados a una bohemia de la época, así como las fuentes de esa época, estaban caracterizados por un mundo musical, un grupo social marcado y un lugar geográfico situado. Hemos detallado que los estilos que se presentaban en las *boites* respondían a un interés específico, pero que agrupaba una gran cantidad de géneros musicales.

Esto, antes que responder a una segmentación pensada desde géneros musicales, está supeditada con una clasificación de tipos de espectáculos, de los cuales, Ramos (2012) nos señala cuatro: variedades nacionales, variedades internacionales, actuaciones de cómicos y espectáculos de bailarinas, coristas y vedettes.

Los espectáculos nacionales e internacionales respondían en parte a las tendencias musicales de la época, así como la connotación intrínseca del lugar. Si bien podemos saber que la costumbre social forjada durante los años 40's como la conformación de una orquesta que ameniza la jornada y baile, implicaba en consecuencia números (y géneros) musicales que pudiesen dar respuesta a estas necesidades, muchos de estos géneros difundidos en *boites*, eran también difundidos en los medios radiales y cinematográficos de la época, en donde estéticas musicales se estandarizaban y popularizaban (González y Rolle, 2005). Ejemplo de esto fue la irrupción de "lo tropical" durante la década de los 50's. Los músicos tropicales, que, si bien ya habían tenido una presencia durante los años 40, tuvieron una mayor relevancia en los espacios de baile y bohemia en la década de los 50's, donde se consolidan artistas relevantes en la propia escena nacional dentro del circuito, como la orquesta Huambaly (Filóricos, 2010, Ponce 2008: 15-17).

Lo revestil: teatros, lujuria, variedades y música

Como hemos visto anteriormente, la existencia de circuitos o escenas musicales que permitían una rotación constante de músicos era factible debido a la homogeneización del espectáculo en los distintos locales musicales. Sin embargo, las *boites* y quintas de recreo no eran los únicos lugares que nutrían este espacio. Fortaleciendo e instaurando su presencia, los teatros de variedades y compañías de revistas aparecen durante los años cincuenta como otra opción para el entretenimiento y la bohemia.

El Teatro de revista era un género teatral caracterizado por ser un espectáculo propio de los géneros artísticos menores, e incluso liviano, los cuales abordaban temas de actualidad, pasando precisamente “revista” a personajes y sucesos de interés a través de cuadros picarescos y breves sketches donde se satirizaban las costumbres cotidianas, en donde debido a la influencia de corrientes como el *Can Can* Francés o el *Music Hall* anglosajón, el desnudo femenino y la exuberancia combinada con el sentido del espectáculo, contribuyeron a la caracterización de la práctica de las compañías de revistas en Chile (Araya 2007; Ramos, 2012).

Los teatros de variedades, también llamados revestiles o de revistas, presentaban horarios de funcionamiento fijo, otorgando un espacio estable a las distintas partes que componían el espectáculo, a la vez que permitían la rotación de público, que muchas veces pasaban a un segundo local (como una *boite*) luego del *show*, por causa de los horarios continuados de estos locales (Araya, 2007; Ramos 2012; Pino 2016).

A diferencia de las *boites*, los teatros de revista no necesariamente se encontraban concentrados en un sector céntrico, pero sí es cierto que su distancia con respecto al casco histórico de Santiago permitía una circulación de músicos, y de audiencias. Por ejemplo, la distancia entre tres de los teatros más relevantes en la década de los 50 y 60, como lo son el Humoresque, el Picaresque y el Bim Bam Bum, establecerán un radio que no superaba Av. Matta⁷ hacia el sur, Estación Mapocho hacia el Norte, al Este con Mac Iver/ Av. Recoleta y al Oeste hacia Av. Manuel Rodríguez (Pino, 2016).

La existencia de *shows* nacionales e internacionales generaron una variedad de espectáculos que nutrieron el circuito. Sobre lo anterior, Ramos (2012) comenta lo siguiente:

⁷ La distancia relacionada con Av. Matta, hace referencia al teatro parque Cousiño, que se encuentra en San Ignacio de Loyola 1249, a una cuadra y media de Av. Mata

Como condiciones ineludibles, toda compañía y su revista debían contar con una orquesta en vivo, un presentador o maestro de ceremonias, humoristas o actores cómicos, algunos números de variedades de diversa índole, pero imprescindiblemente debían contar con la presencia de bailarinas, coristas y vedettes (...). Entre las variedades nacionales destacaban: cantantes o conjuntos del folclor nacional y expertos bailarines de cueca. Sin duda y por los deseos del público, las variedades internacionales eran las más contratadas y destacadas por los empresarios a lo largo de la década. Fragmentos de zarzuelas, parejas de bailes tropicales, números de flamenco, dúos de rumbas españolas, cantantes de rancheras, corridos mexicanos, expertos rumberos, algunos crooners o lady crooners. Las actuaciones cómicas centraban sus diálogos y monólogos en chistes de doble sentido, conjugándose también la ironía, picardía y la mordacidad de sus comediantes en contra de las situaciones políticas o sociales del momento (p 93).

La centralidad del desnudo femenino como parte de la performance, la variedad, el asentamiento de las orquestas fijas en espacios más allá de la *boite* y la audiencia bohemia que convive en estos espacios, dieron pie a que los teatros de revistas alimentarán a esta vida social que ya se había cultivado previamente, pero que durante los años 50 encontraba una plataforma más estable para desenvolverse.

Las décadas siguientes a los años 50 dieron paso a un conjunto de transformaciones sociales y culturales que impactaron en la sociedad chilena. A pesar de esto, existen continuidades internas dentro de los relatos propios de quienes fueron parte de la bohemia durante los años 50's que plantean a su vez un punto común: la bohemia murió en el golpe militar (Araya, 2007; Filóricos, 2010; Ramos 2012; Pino 2016). Esto, antes que tratarse de una desaparición completa de la plataforma que sustentaba la bohemia, es una transformación de la vida social en sí misma, propia de un suceso tan impactante como lo puede ser una dictadura. Como comenta Santis (2009, 4) El establecimiento de un rígido control político-sistémico, reflejado en la constante fiscalización de la vida privada, en detenciones, torturas, ejecuciones y desapariciones de personas, en la imposición del toque de queda y sus prescripciones, modificaron las relaciones humanas de la ciudad constriñendo sus espacios de sociabilidad y tiempo libre en la nocturnidad. Estos efectos se vieron acentuados por la persecución política de agentes culturales y/o políticos de la bohemia, el estado de sitio del país y su

consecutivo toque de queda, que generaron restricciones individuales, un nuevo imaginario de peligro asociado a la noche y una fragmentación de la escena (Santis, 2009).

De esta forma, es importante considerar dos cosas. La primera es que los espacios que conformaron la bohemia musical de los años 50 tuvieron una continuidad de funcionamiento, círculos y agencias que si bien, tuvieron que enfrentarse a los cambios sociales, supieron mantener una estabilidad que se fragmentó en el año 1973. Esto, no implicó necesariamente un cese de actividades, sino más bien una afección irremediable a la vida social nocturna de la época, que, para cuando la democracia volviera al país, el panorama sería muy distinto. En las siguientes páginas abordaremos como por sobre estas continuidades aparecen nuevas conceptualizaciones de la bohemia, y nuevas escenas musicales que dan espacio a su convivencia.

60's rock & roll y juventudes

Los años cincuenta y sesenta en Chile y el mundo, arrojarían un cambio abrupto en cuanto a música se trata. El surgimiento del rock & roll y de una “cultura juvenil”, darían paso al primer quiebre generacional importante en cuanto identidades se trata. De pronto, el gusto musical era estandarte de un conjunto de valores y creencias que buscaban diferenciar a la juventud de los trayectos que habían seguido sus padres. Los medios de comunicación masiva se encargarían de dejarlo claro, difundiendo películas con jóvenes rebeldes, peinados de gamuza y guitarras eléctricas.

En este sentido, la bohemia musical empezó a transformarse progresivamente durante los años sesenta. Las boites y clubes que se encargaron de difundir boleros, tangos y música tropical, de pronto se abrían (o tenían que abrirse) a los backbeats, las cuerdas eléctricas y las largas melenas. Así lo recuerda William Rebolledo, Vocalista de una de las primeras agrupaciones de rock & roll en Chile, William Reb & The Rock Kings, al hablar sobre sus presentaciones en la *boite* Goyescas:

[William Rebolledo] Tocábamos en la hora del té para las familias, para las niñitas, a las que les encantaba el rock & roll e iban a bailar con sus pololos, y después para los maldadosos a las dos de la mañana (Ponce, 2008: 27)

La aparición de una nueva juventud empezó a permear los espacios bohemios ya existentes. Cafés, *boites*, bares y otros boliches, fueron núcleo de esta juventud que empezaba a buscar su propio espacio entre el ya existente. Esto significó una convivencia de espacios. De pronto, la antigua bohemia santiaguina forjada en los cuarenta, convivió con la juventud de los años sesenta, algo que también se vio reflejado en los cruces generacionales del mundo de la música.

[Toly Ramírez, integrante de Los Ramblers durante los años 64-70]:

Cuando aparecieron las guitarras y bajos eléctricos, la Huambaly y la Ritmo y Juventud ya tenían marcado su destino. Después de la música tropical con sus contrabajos entramos los Ramblers (...) Fue un relevo generacional. Pero al mismo tiempo hubo un empalme entre la vieja guardia de esos músicos y el nuevo ritmo. Maestros como Valentín Trujillo respaldaron con sus orquestas algunas grabaciones de figuras de la nueva ola. (Ponce, 2008: 19)

Sin embargo, la juventud que abría espacio en la bohemia no solo se nutrió de rock & roll. La sensibilidad artística seguía vigente en ciertas identidades bohemias, que sustentaban las reflexiones en torno al arte y su filosofía. “Bares, restaurantes y cafés fueron el lugar de encuentro de poetas, cineastas, artistas visuales y dramaturgos” (Peña, 2001:176). Esta interacción de esta nueva generación de artistas y pensadores dio relevancia a diversos lugares “populares”, como La Piojera, así como también aquellas “picadas” cercanas a la vida universitaria, las cuales se volvieron refugio de aquella reflexión y búsqueda bohemia. (Peña, 2001)

Una última bohemia, más alejada del rock & roll y de lo artístico, pero entrando a la reflexión crítica de la vida política del país y de las nuevas corrientes de resignificación de la identidad latinoamericana, fueron las juventudes que darían nacimiento posterior a la nueva canción chilena y a los movimientos de izquierda en el país, los cuales encontrarán especial relevancia durante los años 70 con el gobierno del Socialista Salvador Allende, pero que fueron articulando y tomando fuerzas en Chile durante la década de los sesenta.

Estos, desarrollarán su vida social y musical en espacios universitarios y peñas folclóricas ubicadas en bares, teatros y otros lugares autogestionados, los cuales permitirían en algunos casos la conexión, convivencia y reflexión entre distintas artes, siendo icono de estos el trabajo de la familia Parra, tanto

con La Peña de los Parra (proyecto creado y gestionado por Isabel y Ángel Parra) como La Gran Carpa de la Reina (Proyecto gestionado por Violeta Parra) (Mamani, 2019; Peña, 2001).

Tales lugares dieron abrigo a las canciones de protesta, compartiendo su espacio con la tradición musical folklórica chilena (fruto del trabajo recopilatorio y difusor de personas como Violeta Parra o Margot Loyola) y las conversaciones en torno a las problemáticas del país, que se fueron manifestando a través de protestas estudiantiles. Cabe resaltar que estos espacios encontrarían una continuidad en su relato, que se puede rastrear incluso hasta inicios de los años noventa con lugares como El Café del Cerro, que si bien nació en los ochenta, fue un local reconocido por su apertura hacia este tipo de música y vida social, y que es reconocido en distintos relatos de personas que fueron agentes gestores como un lugar fuertemente asociado a “los lanas”; es decir, personas afines a la música de raíz folklórica con tendencia izquierdista. (*Casette. Historia de la Música Chilena*, 2016a; 2016b; 2016c).

Como podemos ver, la conexión de las nuevas juventudes en los sesenta con sus nuevos espacios, así como la convivencia de estos con aquellos espacios que venían desde los años 40, nos muestran una identidad bohemia diversificada en donde la conceptualización comercial, política y social de “la juventud” se vuelve un núcleo importante en la construcción de identidades. Esto será un aspecto importante, pues veremos en los noventa como “lo joven” vuelve a tomar un rol central.

Sin embargo, la multiplicidad de maneras de habitar la música y narrar la “bohemia”, se vería completamente truncada durante los siguientes años. Los setenta darían paso a uno de los episodios más crudos de nuestro país, donde la noche se volvería algo ilegal, y la bohemia se teñiría de sangre. El llamado “apagón cultural” se tomaría gran parte de esta década.

70's dictadura y clandestinidad

Como hemos visto hasta el momento, la experiencia de la vida nocturna hasta antes del golpe militar en el año 1973 había acumulado diversos espacios para ser habitada. Peñas, quintas de recreo, bares, boites, festivales autogestionados, fiestas universitarias, cafés literarios, entre muchos otros,

habían sido producto de los cambios generacionales, pero también de una convivencia durante la noche que no se extinguió. Las identidades sociales asociadas a estos espacios siguen vigentes durante el inicio de los setenta; siendo estereotipados, el periodista bohemio seguía visitando el Tap Room, el "lana" bohemio seguía organizando peñas en la universidad, el artista bohemio seguía alcoholizado en La Piojera. El rockero bohemio, en cambio, va al festival Piedra Roja. Todas estas instancias de socialización y construcción identitaria en la noche santiaguina se habían acumulado a través de las décadas, dando en la época de los setenta una noche diversa.

Sin embargo, el golpe militar, y la persecución política que implicó la instauración de la Dictadura durante el año 73 tuvo un efecto directo en la bohemia. El llamado "apagón cultural", suele referirse a los efectos que tuvieron en la vida nocturna las restricciones impuestas por la dictadura después del golpe de estado, como lo son el toque de queda, la detención por sospecha, la persecución política, la censura y las vulneraciones de los DD. HH asociados a la tortura y asesinato a través de órganos estatales como la DINA. Todos estos elementos destruyeron el esquema social preexistente hasta ese momento. Ahora, si bien el sistema opresivo que instauró la dictadura modificó las relaciones humanas de la ciudad constriñendo sus espacios de sociabilidad y tiempo libre en la nocturnidad, instalando una percepción de "miedo a la noche", no implicó un cese en la vida nocturna. (Santis, 2009)

Los años 70 instauraron tres rasgos fundamentales en la vida nocturna, los cuales estructuraron la experiencia bohemia durante el periodo dictatorial, tanto en los años 70 como 80: lo clandestino, la resistencia y la bohemia oscura. A continuación, profundizaremos sobre estos puntos.

Lo clandestino: encerrados hasta la mañana

La clandestinidad fue un hecho compartido. Ante las imposiciones del toque de queda, distintos espacios, independiente de su posición política, empezaron a funcionar en horarios de toque de queda. Esta clandestinidad fue permeando toda la vida nocturna pues la noche era, en principio, ilegal. De esta forma, muchos locales que albergaban una vida nocturna tuvieron que

volverse "clandestinos"⁸, cerrando sus puertas a tempranas horas de la noche y abriéndose en la madrugada de la siguiente. Esto, sumado a los asesinatos sistemáticos de la dictadura hacia personas contrarias al régimen, y las herramientas de censura de este, fueron construyendo el que para muchos agentes culturales se consideró como un "apagón cultural".

Sin embargo, este apagón tuvo su sesgo. Aquellas personas (y lugares) más simpatizantes al régimen, mantuvieron sus lugares de vida nocturna, así como se apropiaron de otros. De esta forma, se empieza a reconocer en ciertas redes de contactos una especie de "bohemia privilegiada" que era movida desde los intereses de los mismos militares y simpatizantes al régimen, en donde aspectos asociados a la afinidad política o clase social, aseguraban un pase.

Para el 'Negro' Piñera, hermano menor del expresidente Sebastián Piñera, el antro era exclusivo para artistas de entre 40 y 60 años. 'Era bravo', describe, 'porque los hueones cerraban las puertas y se quedaban adentro hasta el día siguiente, eran las 10 de la mañana y dándole y dándole. Iban puros momios. Cantaba la Maldonado y puros viejos de derecha. Todos terminaban dados vuelta'. Cristóbal reafirma esta imagen: 'Siempre nos unió un común denominador que eran los huiros, todos fumábamos pitos. Y eso nos hacía ver la vida de otra manera'(...).

Según el ex CNI Luis Sanhueza, el 'Confetti' era muy parecido al pub 'Oliver', ambos bares eran muy exclusivos. Estaban decorados de una manera muy elegante y asistía gente de alto nivel económico, del mundo militar, artístico y de la televisión. "Uno que estaba siempre ahí era Pablo Honorato, era bueno para el trago e íntimo amigo del 'Pato' Castro –ex miembro de la CNI– y de Aurelio Sichel –empresario gastronómico. A estos lugares iba desde mi general Pinochet hasta los oficiales. Había mujeres buenas mozas, eran los sitios top del momento", recuerda y agrega que para el bajón del hambre luego de la borrachera y las drogas, se iban a la "Casa de Cena" –ubicada en Almirante Simpson #20, Santiago– (CIPER, 2015). Una de las figuras centrales dentro de esta bohemia más oscura fue la de Ramón Corbalán, agente de la

⁸ En la jerga coloquial en Chile, se le llama "clandestinos" a lugares que realizan una venta ilegal de alcohol por falta de patente o por no ser lugares habilitados para esto, como puede ser una casa. No hemos podido encontrar mayor antecedentes en torno al tema en Chile, pero si podemos señalar que la practica de lo "Clandestino" se ve incidida en el imaginario por este tipo de lugares, que parecen haber existido desde antes del golpe militar.

CNI, condenado a cadena perpetua por delitos de lesa humanidad y que, durante los años 70 y 80, fue reconocido por sus torturas, desapariciones e injerencia en la vida nocturna santiaguina. La figura de Corbalán fue asociada a diversas figuras del espectáculo de la época, así como a locales que fueron “propios” de la bohemia de las fuerzas armadas. Desde sus intervenciones en el festival de Viña del Mar mediante amenazas directas, pasando por su influencia en la Tatto Discoteque, epicentro de la bohemia oscura, y sus presuntas conexiones con la Brigada Rosa, conjunto de mujeres que a través de favores sexuales obtenían información para la dictadura, Corbalán era una figura transversal que abordaba las libertades de los militares y su injerencia e impunidad la sociedad de los años 70 en Chile (Carvallo, 2015).

En cuanto a la resistencia de la vida nocturna a morir, así como el funcionamiento de madrugada se extendió a locales apropiados por las fuerzas militares, también aparecieron locales creados por ciudadanos corrientes, en un esfuerzo por poder encontrar un espacio propio donde habitar la noche que había sido arrebatada. Un ejemplo de esto es la fundación de “El Rey de los Pollos Asados”. Local que sería un antecedente para la creación de “El Rincón de los Canallas”, local icónico de resistencia en los años ochenta. El rey de los pollos asados era un local que abría durante el toque de queda, de manera clandestina, manteniendo a sus comensales comiendo y bebiendo, acompañados de músicos folclóricos que amenizaban la noche, hasta que era posible volver a abrir las puertas (Salazar, 2010).

Otro aspecto interesante de la época es la aparición de las primeras discotecas abiertamente gay, las cuales daban la posibilidad a la comunidad LGBTIQ+ de compartir prácticas que no tenía cabida en otros espacios, desde la vivencia de la propia sexualidad, hasta la *performance drag*, la cual ya tenía antecedentes en las décadas anteriores, pero en los 70 era por y para la comunidad LGBTIQ+. De estos espacios, la discoteca Fausto aparece como la más relevante, en cuanto sigue funcionando hasta el día de hoy. Y es que si bien, el régimen era homofóbico y transfóbico, las percepciones de algunos actores de la época apuntan a que la articulación de los organismos represivos apuntaba principalmente a la tendencia política y la clase social por sobre la orientación sexual.

[Victor Hugo Robles, periodista y activista Homosexual] También, en la dictadura se implementó el modelo neo-liberal de mercado que permitió la existencia de discotecas gays. Comenzaron a aparecer en la época de Pinochet. Algunas eran permitidas, las más pobres perseguidas. Entonces,

hubo cierta apertura económica. Porque prefería el régimen militar al gay consumista pero no comprometido con la lucha sexual. Para los milicos era más fácil tener a un “maricón borracho” que a un “maricón” lanzando en la lucha popular. (Desrues, 2019)

En resumidas cuentas, durante los setenta, muchos de los espacios que albergaban la bohemia de antaño fueron restringidos, los espacios universitarios y de expresión juvenil empezaron a tomar un tinte político asociado a la resistencia de la dictadura (cómo las peñas folclóricas), los espacios de expresión LGBTIQ+ de clase baja fueron apaleados e intervenidos por las fuerzas del Estado y los espacios del gusto del régimen se convirtieron en los circuitos de una bohemia bañada en sangre.

80's resistencia y contracultura

Cabe reflexionar si cuando Los Prisioneros hablaron de que la voz de los ochenta era la voz de una juventud que haría un cambio, habrán pensado en todos aquellos circuitos culturales impulsados por la juventud de los ochenta que permitieron crear una "contracultura".

Si en los años setenta hubo un alto grado de restricción a la vida nocturna que no se flexibilizó en los ochenta (como, por ejemplo, los toques de queda), la voluntad de construir nuevos espacios que habitó en las juventudes de los ochenta, permitió plantearse una nueva identidad bohemia basada en la acción colectiva y la apropiación de espacios. Pequeños núcleos heterogéneos fueron apareciendo durante los años ochenta y tomando relevancia en la juventud, quienes tendrían un rol protagónico durante las próximas dos décadas. Constructores de circuitos, en los ochenta la acción juvenil permitió la aparición de El Trolley y Matucana 19, dos espacios centrales y articuladores de un nuevo movimiento. También hubo un fortalecimiento de otros lugares preexistentes, como Bombero Núñez, el Café del Cerro o el Manuel Plaza. Estos lugares, en muchos casos, empezaron a convertirse en espacios multidisciplinarios, que, nutridos por las nuevas juventudes, fortalecieron un cambio en los paradigmas culturales de la época. Podemos ver esto con, por ejemplo, El Trolley.

Su primer nombre fue Centro Cultural "El Trolley", y además de teatro ofrecía encuentros de tango, tocatas musicales y recitales de poesía.(...) fuera de todas las críticas que puedan hacerse a las capacidades limitadas y las escasas comodidades el lugar, el escenario del club también fue plataforma

de lanzamientos para varias de las bandas históricas de la escena nacional, como Los Prisioneros de San Miguel y los inolvidables Electrodomésticos, además de innumerables presentaciones plásticas, teatrales o exposiciones de algunos artistas fotográficos y audiovisuales emergentes en aquellos años. También se presentaron acá Javiera Parra, Ángel Parra, la banda Pequeño Vicio, UPA en sus inicios, Viena y el infaltable juglar Mauricio Redolés (Salazar, 2019a)

Punks, *new waves*, metaleros/as y lanas iban dando vida nuevamente al Santiago convulsionado por la Dictadura. Durante los ochenta se empiezan a conformar circuitos interdisciplinarios que permiten un cruce entre arte, teatro y música. Muchas de las escenas musicales de géneros importantes de la década siguiente darían sus primeros pasos, o se fortalecerían en esta década: el rap, el metal y sus diversas ramas, el punk o incluso el new wave, sin dejar de enfrentarse, obviamente, a las instalaciones del régimen.

[Francisco Mallea, Integrante Políticos Muertos] “No había fin de semana donde los pacos no te esperaran con las micros todas abiertas y te llevarán mujeres y hombres por igual, te vaciaban los bolsillos, nos metían al gusano, nos pasaban por arriba caminando. Después nos dejaban toda la noche en la comisaría, y así” (*Cassette Historia de la Música Chilena*, 2016a)

Los ochenta traería también la posibilidad de que estas identidades sonoras globalizadas fuesen tomadas por los músicos chilenos y se pusieran en relevancia en el mercado. Muchos artistas interesantes se forjan durante los ochenta, dando posibilidad a qué los nuevos autores de una música transnacional cómo lo puede ser el punk, el rock o el pop, conectarán con redes internacionales. El mejor ejemplo de esto fueron Los Prisioneros, pero podemos citar a otros solistas y agrupaciones cómo Florcita Motuda, Aparato Raro, Tumulto, entre otros. Esto sería fundamental para la construcción de circuitos durante los años noventa.

Detrás de todo el movimiento de cambio que existió en el Santiago de los años ochenta, dos conceptos fueron centrales: Autogestión y contracultura. La perspectiva del “hazlo tú mismo” y las expresiones culturales que no encontraba espacio en las redes culturales censuradas y observadas por la Dictadura, se fusionaron en un movimiento autónomo, lejano a la institucionalidad y de explosión creativa. Para entenderlo mejor, debemos profundizar en el impacto de El Trolley y Matucana 19.

El Trolley y Matucana 19: si no existe, se crea.

[Pablo Lavín, fundador de El Trolley] La idea de crear El Trolley es una idea que me surgió espontáneamente cuando yo aterrice acá. Empecé a recorrer esta ciudad que era una ciudad ocupada, sombría hueón, extraña y llena de miedo, autos sin patentes, putas cabarés hueón (...) empecé a buscar un lugar. Ye n mis deambulares por el sector de Mapocho (...) encuentro una puerta abierta hueón, abro, una huea abandoná, una cuestión increíble, unas dimensiones preciosas, estaba hecho de madera, todo viniéndose abajo (...) Y una señora, la jubiladora que sale, yo le digo 'que es lo que es esta cuestión' (...) me dice 'esto es el sindicato de empleados y obrero de la empresa de transporte colectivos del estado' que fue como un símbolo de resistencia, que ese espacio había sido el espacio de proclamación de cuatro presidentes. O sea, era un lugar, me entendí, que tenía un contexto histórico tremendo. (Cardone, 2022)

Rosa Lloret se había exiliado en París en 1974: "Mi marido estuvo preso dos años, los milicos vivieron en mi casa por dos meses. Estando yo embarazada". Su hermano Jordi Lloret huyó a Barcelona. Cuando su padre les ofreció ocupar el garaje que tenía abandonado en la calle Matucana, número 19, Santiago de Chile, no se lo pensaron dos veces. A principios de los ochenta regresaron con ganas de crear una escena cultural basada en lo cooperativo y con algunos referentes en mente: la Movida española, y los espacios Cemento en Buenos Aires, y la Fábrica Roja en Zúrich. Poco a poco, convirtieron ese antiguo garaje que su padre utilizó como empresa de lavado de vehículos en un espacio abierto: "Era una página en blanco que empezó a llenarse de jóvenes curiosos". En resumidas cuentas, la década de los ochenta fue una primera agrupación de identidades que sería clave para el florecimiento de nuevos lugares, escenas y circuitos de la década de los noventa. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022)

Matucana 19 y El Trolley fueron espacios gestionados desde las propias comunidades que conectaron en sus redes. Teatro, música, artes plásticas, performance y fiesta se unificaron en estos espacios comunes para conformar identidades colectivas de contracultura. Ambas nacieron por la búsqueda e intereses de sus fundadores/as de crear espacios alejados de los lineamientos forzados por la represión de la dictadura, y ambos, al disponer de un espacio sin limitaciones creativas, pudieron acoger al conjunto de expresiones culturales e identitarias que no encontraban su lugar en un Santiago reprimido y oscuro.

El Trolley nace por la iniciativa de Pablo Lavín, quien al cruzarse con el galpón en desuso de la Asociación de Jubilados y Montepiadas de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado, en el año 1983. Pablo, llegado del exilio desde Reino Unido, donde trabajaba en una productora de cine independiente,

e influido por los movimientos okupas de la periferia londinense, ve en este galpón la posibilidad de crear un espacio abierto y cooperativo (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022:10). Ubicado en San Martín 841, a cuatro cuadras de la estación de trenes de Mapocho, El Trolley cohabitaba en un espacio de tensión en la ciudad, con casas de prostitución, la estación de buses, la central de la policía de investigaciones (centro de torturas) y la cárcel pública, lugares que fueron dando una impronta al lugar y la posibilidad de la convivencia de realidades marginadas en un solo espacio (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022) El funcionamiento del lugar apunto a una apertura a las propuestas multidisciplinarias de distintas artes, combinado con la gestión de fiestas que permitían generar ingresos para financiar los proyectos de estas artes. Sin embargo, la fiesta tendría una centralidad mucho más importante, en cuanto era una actividad central de encuentro de quienes eran parte del espacio, ante un Santiago que reprimía las identidades alternativas al status quo.

Para Pablo Lavín, la fiesta era el centro de gravedad de todo lo demás: “Los que iban ya venían en una disposición que rompía con el statu quo de lo que se vivía.” Las fiestas suponían la fuente de ingresos para costear el resto de las actividades, y el momento de desahogo de los jóvenes que acudían a centenares en medio de un ambiente represivo: “En este contexto convive la gente, no hay mochas, y vienen las putas de San Martín, y vienen los cogotos, pero también vienen los punk, y también vienen los new wave, esa es la virtud”, rememora Lavín (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, 10)

El espacio que ofrecía el Trolley, así como la dinámica de apoyo financiero que obtenía con las fiestas, le dio espacio a permitir el impulso de compañías de teatros y la difusión de artistas. La fiesta, no era solamente un motor comercial, también era un espacio de resistencia de todo aquello que no quedaba en el discurso hegemónico.

Como dijimos, la fiesta permitía el financiamiento de diversos proyectos que, a su vez, aprovechaban las aperturas creativas del lugar para proponer perspectivas artísticas distintas a las encontradas fuera del galpón. Una de las conexiones más relevantes que tuvo El Trolley fue Ramón Griffiero, director y dramaturgo que produjo en El Trolley obras de teatros emblemáticas, con una lectura crítica a la realidad chilena. La relación entre fiesta y obra dio espacio a que la performance se conectara en las fiestas, extrapolando el mensaje político más allá de las obras y demostrando la perspectiva de autogestión que permeaba a El Trolley:

Fundó la Compañía Teatro Fin de Siglo y junto con Pablo Lavín organizaron una serie de fiestas para financiar las primeras producciones teatrales en El Trolley. Fiestas que, para Griffero, fueron también actos de resistencia: “Yo aparecía con los labios pintados y un televisor sobre el hombro, en el que salía Pinochet. Yo cantaba Only You y daba besos al monitor. Vinieron unas travestis, que se iban quitando ropa mientras cantaban la canción de Yungay. Debajo de la ropa de mujer tenían uniformes militares”. Desde el comienzo, tenía muy claro el mensaje político que quería poner en liza, y lo dejó por escrito en un manifiesto escrito en 1985: “Para no hablar como ellos hablan, ni representar como ellos representan. Autónomos porque no tenemos nada, y nada nos dieron. Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos.” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022,15)

Por el lado de Matucana 19, también llamado "Garage Matucana", la historia no fue tan distinta. Fundado por Rosa y Jordi Lloret, dos hermanos que vivían en el exilio y que vuelven ante el ofrecimiento de su padre de hacerse cargo de un galpón abandonado que poseía la familia, el Garage fue no solo un lugar, sino también un proyecto de crear una escena artística contracultural al paradigma del país.

A principios de los ochenta regresaron con ganas de crear una escena cultural basada en lo cooperativo y con algunos referentes en mente: la Movida española, y los espacios Cemento en Buenos Aires, y la Fábrica Roja en Zúrich. Poco a poco, convirtieron ese antiguo garaje que su padre utilizó como empresa de lavado de vehículos en un espacio abierto: “Era una página en blanco que empezó a llenarse de jóvenes curiosos”. Lo pintaron, dispusieron siete mesas de ping pong, un radiocasete para poner música, y sacaron la patente Juegos Recreativos y Exposiciones Artísticas para que las actividades fueran legales. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, 12)

Las gestiones de Matucana 19, a pesar de ser regularizadas por patentes, mantenían un alto grado de autogestión y ruptura. Al igual que El Trolley, la fiesta aparece como el principal motor de sustento económico, así como espacio de gestión y resistencia, donde la venta de tickets con criterio de admisión flexible, al punto de que mucha gente pasaba sin tener entrada, así como la venta legal de alcohol, era características de este espacio autogestionado. El Garage, que inició su andadura con las mesas de ping pong, se transformó a mediados de los ochenta en el lugar de ensayos y conciertos de bandas punk y new wave, visionado de películas, exposiciones de arte, de bailes los fines de semana, performance, murales, presentaciones de revistas y comics, y eventos creativos ligados al contexto político y social (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, 12).

Tanto para Matucana 19 como para El Trolley, la música fue un aspecto central, tanto de la mano de DJ's como de músicos que, en ensayos, tocatas, fiestas o incluso en obras de teatro, generaban una escena musical que sería la semilla de lo que serían los años noventa, semilla que a su vez era impulsada por las redes que se generaban dentro y fuera del espacio.

Tanto en El Trolley como en Matucana 19 tocaron o ensayaron cientos de grupos, algunos con una mayor legión de seguidores, como Upa!, Viena, La Banda del Pequeño Vicio o Tumulto, otras, que se convertirían en míticas, como Electrodomésticos, Los Prisioneros, Dadá, Los Jorobados, Cleopatras o Índice de Desempleo. En esos años fue muy importante el apoyo y la radiodifusión del programa de Rolando Ramos, "Melodías Subterráneas", de la Radio Universidad de Chile, que difundió y convirtió en famosos a muchos de estos grupos. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, 32)

A pesar de lo fructífero de estos espacios, cabe destacar que, al albergarse en una contracultura, tanto la falta de recursos financieros como la represión por los organismos del Estado no se hicieron esperar. Las fiestas del Trolley solo se sustentaban por el "encubrimiento" que generaba el sindicato, y tanto en Matucana como en el Trolley, las redadas y detenciones arbitrarias eran habituales en cada fiesta. Esta situación empeoró cuando el fallido atentado contra el dictador Augusto Pinochet, dio paso a un nuevo estado de sitio y un fortalecimiento de la persecución política del régimen. Griffiero relata:

Hubo un tiempo duro, donde yo creo que surgió el miedo, que fue cuando hicimos *99 La Morgue*, que primero era una obra muy fuerte, porque eran los detenidos desaparecidos, era la dictadura en pleno, era el país transformado en una morgue. Y el país entra en estado de sitio, había sido el atentado a Pinochet, volvió la represión con todo, empezaron las amenazas. Y yo creo que ahí fue una primera discusión con el elenco de decir: 'estamos claros lo que estamos haciendo (...) estamos conscientes de que ahora si viene un riesgo'. (Cardone, 2022a)

El Trolley dejaría de funcionar con su característica insignia por el año 88, siguiendo, funcionando para eventos puntuales, pero sin la misma impronta que tuvo desde su fundación en el 83. Por su parte, y debido a la incapacidad económica de sustentar el proyecto, sumado al no pago de bienes raíces, Matucana 19 cerraría y sería vendido en el año 1991, un par de años de haber vuelto la democracia. Iniciando los noventa, dos de los puntos más neurálgicos de la escena musical en Chile, se irán, pero todo un conjunto de nuevas relaciones aparecería. Era la llegada de un nuevo Chile.

CAPÍTULO II: BOHEMIAS EN LOS 90'S: REDES E IDENTIDADES

Los inicios de la década de los noventa son reconocidos como la vuelta o transición a la democracia en Chile. El plebiscito de 1989 presentaría en un ambiente de tensiones nacionales e internacionales la decisión ciudadana de dar fin al régimen de Augusto Pinochet, a la vez que presentaba la primera elección democrática de un Presidente de la República luego de 16 años. Este periodo transicional⁹ dio paso, entre muchas otras cosas, a la apertura de redes internacionales de la industria cultural, la desaparición parcial de la censura junto con las limitaciones del toque de queda a la vida nocturna y nuevos procesos migratorios, a la vez que se coordinaban con un periodo de bonanza económica en el país (todos, focos de interés para este estudio). De pronto, artistas multinacionales, jóvenes nacidos en el exilio de sus familias, inversiones de distintos dueños en locales como pubs o discotecas, la libre circulación de la música en canales de televisión abierta y una creciente nueva vida nocturna, empezaron a florecer y fortalecerse en el Chile de los noventa.

Sin embargo, la longitud de una década no solo trajo un nuevo contexto a la vida social y cultural del país, también permitió que nuevos géneros musicales pudieran instaurarse en la capital, y con ello, nuevas identidades sociales que, sobre todo en la juventud de los años noventa, tuvieron un fuerte impacto.

Los noventa fueron reconocidos en su propia época como una transición, una apertura, una crisis moral, un descubrimiento y un destape a los tapujos y turbulencias que implicó su década antecesora. Pero también, y más sutilmente, fueron la resistencia, transformación o desaparición de otros espacios e identidades que albergaron una vida nacida en otras décadas. La tradición urbana tuvo que dialogar con el paso agigantado de la globalización, las nuevas tecnologías y tendencias, donde el asentamiento definitivo de la economía y la cultura transnacional permeó gran parte del país.

Siendo más directos con nuestro interés, todo lo anteriormente mencionado fue un catalizador de los nacimientos y/o transformaciones de las identidades bohemias (y su música) en los noventa. Durante los siguientes capítulos abordaremos la conformación de nuevas redes en este contexto tan

⁹ Una de las razones por las cuales se habla de transición a la democracia, se debe a la presencia del dictador Augusto Pinochet en cargos públicos como comandante en Jefe del ejército hasta el año 1998 y como Senador Vitalicio hasta el año 2002.

turbulento, la aparición y transformación de ciertos conjuntos de locales musicales o *venues* en los noventa y su relación con la vida social urbana de la capital, y la incidencia de distintos agentes en la creación de la identidad(es) bohemia(s).

Como hemos visto, la palabra bohemia nos remite a diferentes imaginarios. Noche, drogas o arte son algunos de los tópicos más habituales al salir a la luz. Ciertamente, quienes vivían la bohemia podían relacionarse con estos tópicos, pero su fundamento era mucho más profundo que un simple estereotipo.

“Pa’ mi la bohemia sería ese Santiago de noche, po’. Trasnocado. Puede ser desde tocata a bares, con sus personajes que deambulaban en esas noches de los noventa, que hoy en día poco y nada queda” (Entrevistado 1)

“Lo que le llaman la bohemia, era como la noche. Tengo esa asociación. Y como el personaje de la bohemia (...) Pero también yo creo que la bohemia puede ser un poco como se abrió Chile después de haber estado tanto tiempo encerrado. Entonces puede llamarse la bohemia la apertura de las discotecas que hubo en ese año, donde se hacían fiestas, no sé, hasta en el cerro santa lucía se hacían fiestas”. (Entrevistada 2)

“[La bohemia] Era un escape (...) Estabai muy amarrado en estudiar, muy amarrado en ser responsable, muy amarrado en cosas y la escapada que teniai eran los días en la noche, incluso hasta cuando salíamos temprano (...) Igual era como *destrozón* el carrete en ese tiempo (...) venimos del ochenta, por lo menos mi parte, venimos del ochenta, era todo como reprimido. Entonces, llegó un momento que en los noventa cuando había carrete, era salir, y destrozarse, y probar de todo, y hacer cosas y aguantar lo más que podai”. (Entrevistado 3)

“Me parece que la bohemia, más allá de ser un concepto y tener su definición como tal hueón, por lo menos como lo veíamos nosotros, era la vida nocturna que teníamos, ¿cachai? A eso le llamábamos un poco la bohemia. Y todo lo que conllevaba esta ideología nocturna. la música, el carrete, el arte incluso estaba incorporado dentro de la bohemia en cierta medida y uno se definía, o la gente lo definía a uno como un hueón bohemio, que frecuentaba este tipo de vida”. (Entrevistado 4).

La bohemia en los años noventa, parecía ser, sobre todo un modo de vida, en donde mi relación con los demás en ciertos sectores, lugares y modos de relacionarse, conforman la identidad como una persona bohemia. Pero a su vez, estos mismos sectores y lugares se volvían “lugares bohemios”, referentes infaltables para quienes siguen esta senda y, obviamente, a la música que acompaña esta identidad.

Hay tres puntos comunes para esta conformación de la identidad. El más fuerte de ellos es la idea de “vida nocturna”. Un momento y manera de habitar la ciudad que implica una transformación total apenas la luz del sol se va. Otro de los puntos comunes es la conexión con el mundo artístico, ya sean poetas y poetisas, músicos, actores y actrices, modelos, entre otros. Por último, hay menciones hacia el consumo de drogas, alcohol o la estrecha relación de la bohemia con el erotismo y la prostitución. Estos puntos, parecen ser la tríada de la conformación de la identidad bohemia en una especie de imaginario histórico que llega hasta los años noventa. Una tríada prejuiciosa y superficial que, como veremos en la medida que avanzamos, tiende a una profundidad mucho mayor. Y es que, al colocar esta identidad bajo la lupa, podemos ver una diversidad identitaria. Pues los lugares, sectores y modos de relacionarse eran muy diferentes dependiendo de que se definiese como bohemia, así como quien lo hacía.

Estas narrativas identitarias provenían, en la época, de diversos elementos, cada uno con su propia agencia para ayudar a construir el relato de lo bohemio, así como espacios físicos y relaciones entre los mismos que lo sustentan. De esta forma, tenemos agencias humanas que podemos asociar a al conjunto de persona que habitaban estos espacios y sectores, ya sea como agentes gestores (productores, dueños, locatarios) o como comunidad (habitualmente llamado público o consumidores)¹⁰. Luego, están las agencias materiales, asociadas a las infraestructuras, logos o artefactos materiales que eran parte de los locales y/o sectores, las cuales generan una incidencia en la identidad en cuanto le permiten construir símbolos y prácticas sociales alrededor de la misma. En tercer lugar, encontramos a las agencias mediáticas, asociadas a todas las redes de medios de los noventa que permiten la difusión de los locales, como sus eventos sociales y/o musicales, así como a la música que habita estos lugares, donde podemos encontrar principalmente programas de televisión, radio y revistas, y secundariamente el trabajo de prensa de locales y circuitos, visto en afiches, o la producción de mismas comunidades, como pueden ser los fanzines. Por último, está la agencia del marco legal, la cual responde a las normativas asociadas a las patentes durante la época de los

¹⁰ Como estudio trataremos de desligarnos dentro de lo posible de palabras como “público” o “consumidores”, debido a las connotaciones en el imaginario colectivo que poseen estas palabras como agentes pasivos o asociados meramente a una relación comercial, cuando, al menos para este caso, las personas que conformaban estos espacios, tenían implicancias más profundas con sus espacios y la conformación de redes que se gestaban desde los mismos.

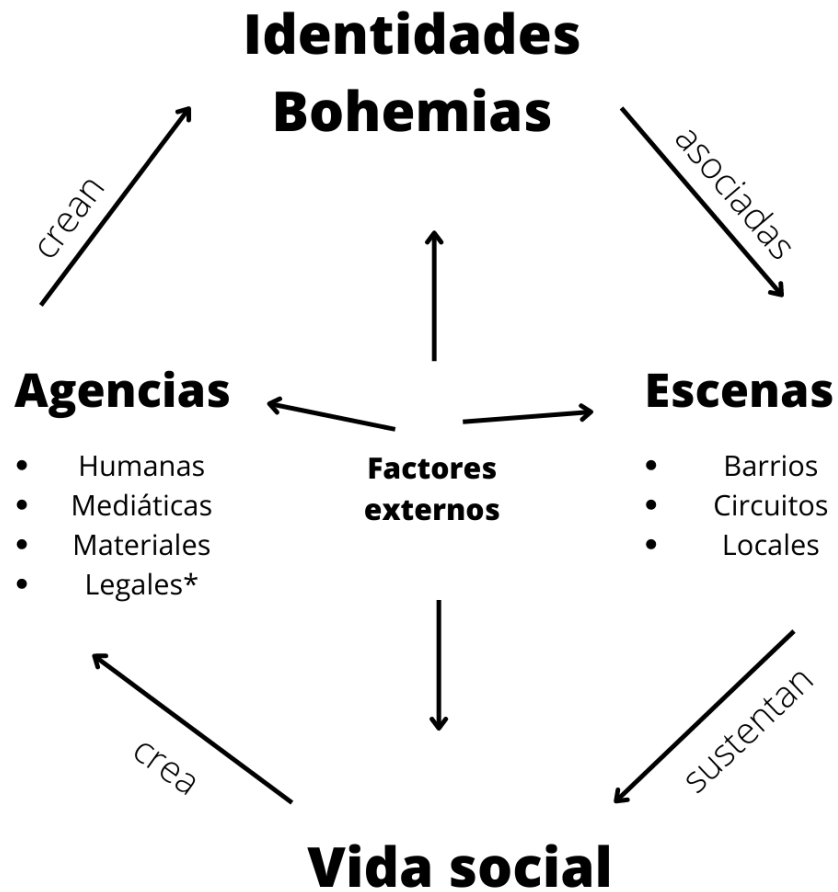
noventa, las cuales incidían en términos como qué locales (en teoría) podían disponer de cierta cantidad de público, venta de alcoholes y música en vivo.

Este estudio no espera dar una definición de lo que es la bohemia, sino algo más profundo: esperamos poder explicar cómo todas estas distintas identidades se conformaban y sustentaban durante la década de los noventa. Es decir, poner bajo la lupa las distintas relaciones que atravesaban a un lugar y a un grupo de personas para poder sentirse y vivirse con un otro como personas bohemias.

Para esto, partiremos profundizando en las agencias que inciden en la construcción identitaria de los espacios donde habitaban estas bohemias. Luego explicaremos y ejemplificaremos las distintas configuraciones existentes entre locales para crear redes de conexión, hablando de barrios y circuitos más relevantes. Por último, mencionaremos y profundizaremos en los tópicos transversales que atravesaban a estas agencias y estas configuraciones espaciales.

El modelo de análisis de la bohemia musical en los años 90. Agencias, barrios, circuitos y ejes.

Para iniciar el análisis, necesitamos comprender el modelo relacional que hemos planteado. Es decir, que comprendemos como agencia y como estas presentan una relación bidireccional en las construcciones identitarias.



[Figura 1] Modelo de construcción identitaria basado en la investigación presentada. Creación propia.

Como podemos observar en la figura 1, tenemos cuatro pilares fundamentales que permiten definir una construcción cíclica. Por una parte, están las agencias, entendidas como actos o acciones que están entrelazados entre sí. Estos actos, atemporales en sí mismos, van creando en su entrelazamiento identidades bohemias. Estas identidades están asociadas a distintos lugares donde se vive una vida social que permite mantener y renovar las identidades bohemias. En esta vida social, se generan nuevas acciones que se entrelazan, renovando y recreando dichas identidades, a la vez que conforman redes que amplían estas identidades a parámetros materiales, musicales, demográficos y valóricos. Por último, al centro podemos observar factores externos, como cambios de legislaciones o aperturas en el mercado

de la música, que no son parte de la vida social cotidiana que se produce en este ciclo, pero que aun así posee una incidencia.

Bajo este modelo, una persona que se define a sí misma como “una persona bohemia” responde a que distintas acciones temporales y atemporales a su presente, construyeron una identidad con la cual se sintió identificada. Esta identidad, implicaba también ciertas asociaciones a lugares, en los cuales se da una vida social específica con la cual nuestra persona hipotética se relaciona directamente, habitando esta vida social, o indirectamente, rescatando elementos materiales e inmateriales identitarios que se desprenden de esta misma vida. Elementos como bailes, músicas, vestimentas, comidas, códigos de habla, relatos, entre otros. Esta producción de elementos culturales genera nuevas acciones. Tarde o temprano la música puede cambiar, el local puede renovar algún elemento material o trasladarse de lugar en busca de nuevas oportunidades, un dueño puede apuntar nuevas estrategias para otro público objetivo, o las personas que habitan los lugares crear eventos temáticos que inviten a nuevas personas a los espacios. Todas estas acciones se entrelazan, dando diversos efectos que tarde o temprano devienen en una transformación sustantiva y/o una creación de nuevas identidades bohemias.

Sumado a lo anterior, los factores externos serían todas aquellas acciones dentro de este esquema que no pertenecen a las vidas sociales asociadas a las identidades ni a su relación con las mismas, pero que sí inciden en ellas, como pueden ser cambios legislativos, aperturas o cierres de rutas comerciales en la industria musical, o factores de contexto, como la misma transición a la democracia. Diferenciar entre un factor externo y uno interno no tiene una relevancia significativa, pero sirve para clarificar que la construcción identitaria no es autopoiética, sino que está constantemente atravesada por su contexto. De esta forma, los factores externos pueden (y son) incidentes en cualquier parte del esquema.

Por último, cabe mencionar que los aspectos de la vida social pueden ser amplios, pero para efectos de este estudio nos interesa en particular la vida social relacionada con la música, por lo que daremos especial relevancia a aquellas identidades que presentan una conexión evidente con la misma.

En las siguientes páginas, ahondaremos en dos pilares: agencias y escenas. Estos conceptos nos permitirán comprender las relaciones de

acciones en la construcción de identidades bohemias, así como ver la vida social asociada a los espacios de estas identidades.

Agencias humanas: hermanos de senadores, Mike Patton en Alameda y Cerati cayendo en la Blondie

[Rodrigo Fuenzalida, dueño discoteca Laberinto] La idea era hacer un Catalyst¹¹, y terminó más discoteca que Catalyst. Porque yo quería...yo partí con muchos garzones, con muchas mesas, con mucho, este, tipo cocina y la verdad es que cuando abrimos fue tan popular que la gente lo tomó como un bar pub discoteca ¹²

[Miguel Piñera, dueño del Entrenegros] Y lo principal era el glamur, mucha gente linda. Yo tengo que reconocer que, por el Entrenegros y el Barrio Suecia, uno se encontraba con Charly García, pasaron Soda Stereo, Fito Páez, Maná. Todos los grandes artistas que venían a actuar aquí al Estadio Nacional, después del gran recital, se venían pal entre negros. Y de haber tres boliches, en un año habían cuarenta¹³ (Tomahawk Noticias, 2012, 5m45s)

[Daniel Sánchez, dueño de la Blondie] Yo la primera vez que entré aún era un cine *soft porn*, pero películas que hoy serían un chiste por lo inocentes, porno tipo de clases de ciencias naturales. Entramos de noche con mi papá, vimos un poco la película. Después mi papá hizo rápido el negocio". (Fluxá, 2022)¹⁴

Un cine porno puede convertirse en la discoteca de referencia para la cultura alternativa. Un barrio comercial de alta costura y moneda de cambio internacional puede convertirse en un barrio de fiesta nocturna y farándula. Un local abierto con la finalidad de ser un *Catalyst chileno*, movido por la gente que visita el local, termina siendo una discoteca-pub que albergaría a grandes artistas de la escena nacional e internacional.

Los distintos locales, barrios y circuitos que nacieron, se mantuvieron y/o se transformaron durante los noventa, tuvieron como principal sustento a las personas. Existieron algunas agencias directas, las cuales pueden ser tan evidentes como los propios locatarios, que determinaban varias de las características e imprints del local.

¹¹ *The Catalyst Club* es un nightclub- restaurante ubicado en California, Estados Unidos, el cual ha recibido a artistas como The Beach Boys, Neil Young, Janis Joplin, Pearl Jam, Tom Petty and the Heartbreakers, Phish, Iggy Pop y Nirvana.

¹² Entrevista a Rodrigo Fuenzalida, Dueño de la discoteca Laberinto. Entrevista parte del Proyecto Fondecyt N° 1190028 "Música Popular Chilena de Autor 1990-2000".

¹³ Extracto de Reportaje del canal 13 "El ayer y el hoy del Barrio Suecia". Quien Habla es Miguel Piñera, más conocido como "El negro Piñera", fundador del local "Entrenegros".

¹⁴ Extracto de entrevista a Daniel Sánchez, dueño actual de la discoteca Blondie. Extracto extraído del Libro "Gente Común" de Rodrigo Fluxá

En Armenia era como, pasaban bandas. Ahí tocamos, hasta que un día tocamos con los gatos negros (...). El tema es que llegó tanta gente hueón, tanta gente que sacaron las sillas y las mesas (...). Y recuerdo que estábamos en el segundo piso y rayaron, era media *under* la hueá. Entonces, gente rayó, rayó con plumones así(...) Y el loco [el dueño] nos llamó. Ya llevamos un par de años tocando ¿cachai? Nosotros nos fuimos con la idea de que el loco estaba feliz porque sacar sillas y mesas pa' que la gente estuviera pará y tomara y tomará y tomará...yo pensé que era la onda po' hueón, que el local vendió (...) Pero fíjate que justamente esa semana nos llamó el dueño del local, y nos sentó y nos dijo "Hasta aquí llegamos". No era la idea de él. 'Putá, me rayaron los baños hueón', todo el cuento. 'Y tampoco quiero darle ese perfil a mi local' ¿Cacha? Hay locales que son como así, que voh vai y poní tu raya y a nadie le molesta y todo el cuento. 'Pero yo no quería darle este perfil a mi local. Entonces hasta aquí llegamos, voy a contratar a otras bandas'. Y esa fue la última vez que tocamos ahí. (Entrevistado 4).

Estas decisiones implican una vinculación con el medio, que abría puertas y cerraba otras. Prensa, músicos e incluso el mismo público podía ser determinado por las decisiones de los locatarios, las cuales podían responder desde los propios intereses, hasta determinaciones que dialogaban con la legalidad, tanto institucional, como la existencia de actos ilícitos de la propia gente que asistía a los lugares:

El local *La Mitad del Mundo* reconoce culpas: Máx Berrú programó música en vivo sin tener la patente que necesitaba ¿Por qué? No reunía todos los requisitos. Hice la música igual, dice Berrú y añade que su transgresión es 'inofensiva', considerando la cantidad de artistas y de público que accede a su local. Nunca tuve una queja en los tres años que funcioné así. No era un problema para los vecinos, sino más bien un problema formal, remata el músico." (*El Mercurio*, 2001)

El ambiente de la Grammy era bueno - relata Aravena- Incluso, fuimos cantera de lo que ahora es la generación dorada del ballet Venga Conmigo¹⁵. Los problemas empezaron con la llegada de los raperos. Algunas peleas, ingreso de alcohol, rayados, líos con Carabineros. Sacamos la música *rap* pero los raperos aparecen igual. Antes venían 1500 personas cada domingo, hoy vienen 800. En todo caso, el asunto se ha calmado, está mucho más tranquilo". Aravena no quiere nada de promoción para la Cover. Nada de televisión, ni radios ni periodistas juveniles catando ambiente. "El negocio está bueno así, sin mucha bulla y nada de rap, sentencia. (Díaz y Peirano,1996)¹⁶

¹⁵ Programa de horario estelar realizado por canal 13, presenta características de un show de variedades, con entrevistados estrellas y música en vivo.

¹⁶ Cita corresponde a nota de prensa de revista de la época, que profundiza sobre las fiestas en discotecas para menores de edad los días domingo

La construcción de espacios no solo depende de quienes gestionan el espacio, sino también de quienes lo habitan. Distintas comunidades fueron insertándose en distintos espacios durante esta década, creando o transformando circuitos o barrios. Por ejemplo, podemos ver la asistencia de jóvenes a barrios que tienden a presentar un “público” de edad más adulta, por nuevos movimientos musicales o incluso temas tan simples como el acceso a alcoholes baratos.

San Diego te absorbía completamente, po (...) Si tú ibas a San Diego, ibas a escuchar boleros o llegaba el viejito con el acordeón a cantarte tangos ¿cachai? A tomar cerveza barata y la sopaipilla con ají ¿cachai? Y el ambiente que había ahí era de adulto. De viejito. Tenía otro color, otro aroma. Otra edad igual. El rango etario ahí...uno infiltrado porque uno llegaba donde estaban las chelas más baratas en el fondo, y donde te aceptaban también (Entrevistado 1)

A lo largo de su historia, Las Tejas ha tentado a chilenos anónimos y públicos, entre los últimos presidentes como Eduardo Frei Montalva, poetas como Pablo de Rokha, actores, bandas cumbieras, grupos cuequeros (Daniel Muñoz¹⁷ lo bautizó como El Palacio del Terremoto) y candidatos presidenciales.” (Lombardi, 2019).

También podía suceder que distintos lugares se conectasen en función de cómo las comunidades se agruparon en estos mismos sectores. Ejemplo de esto puede ser tanto la escena “alternativa”¹⁸ de los años noventa que habita tanto la Blondie como el Bal le Duc, dos locales referenciales que funcionan posteriormente como un circuito que permite que distintas agrupaciones musicales los consideren parte indispensable de sus conciertos. Un segundo ejemplo fue la conformación de la escena Electrónica y Rave en locales como Bar Cianuro, La Perrera (Carlos Latorre, 2011)¹⁹ o incluso el Parque Forestal, donde distintos actores establecen como punto fijo un local o sector para la organización de estas fiestas, resignificando el espacio al convertirlo parte de una escena naciente.

¹⁷ Daniel Muñoz es un actor y músico de la agrupación 3x7 Veintiuna, que llega al Bar las Tejas durante la década de los 90 a formar cuecazos en el Bar. Para más información, recomendamos escuchar el capítulo del Bar las tejas del Podcast “Los Bares Son Patrimonio” (Los Bares Son Patrimonio, 2020)

¹⁸ La escena “alternativa” que mencionamos, hace referencia a las comunidades de personas que se agruparon en función a distintos géneros musicales y sus códigos culturales, donde los principales o más reconocidos suelen ser góticos, new waves, hardcore, etc.

¹⁹ Para profundizar, dejamos el siguiente enlace de youtube donde se ve material promocional de la primera Open Rave en 1996, realizada en la ex perrera de Santiago https://www.youtube.com/watch?v=cHC_rahhsM&ab_channel=CarlosLatorre

En 1995, el colectivo Euphoria cuyos miembros habían fundado el local electrónico, Bar Cianuro, empezaron a organizar Raves en la Ex Perrera. Luego hicieron fiestas electrónicas abiertas en el parque Forestal. [Zikuta, Dj] Porque nadie me esperó que me llegaran 3500 en 1995 al parque forestal a bailar atrás del museo de arte contemporáneo. (*Cassette Historia de la Música Chilena*, 2016b, 14m23s)

Estas agencias tienen una mediación directa con el espacio en cuanto configuran su uso, códigos sociales como la vestimenta o bailes, la posibilidad de asociación con otro tipo de locales y, obviamente, el tipo de música permitida dentro de los lugares, siendo esta, en algunos casos, una decisión unilateral.

Por último, no podemos dejar de lado la incidencia de los músicos en la construcción identitaria del espacio, aportando su propio arte e, incluso en algunos casos, su performance con la gente para caracterizar el espacio. Así, había locales para ciertos tipos de géneros musicales, o incluso en algunos casos, con “músicos del local”, que eran reconocidos en el mismo medio:

[En] “El Bella²⁰ si había un circuito, era una cadena. Sectorizado. Voh cachai que el bella de repente hay un lugar...no se si ahora tanto porque yo ya no voy...que era como más salsero ¿cachai? Y habían locales de salsa. Y había otro lado que está al lado del cerro, abajo del cerro, que era bien lana. Que ahora se puso La Barcaza ahí, estaba justamente La Casa en el Aire, el Dos Gardenias en la esquina, que es más *lanita*²¹, más música folclórica y toda la cuestión. Y había otros lugares donde se tocaban bandas. Entonces como que se estaba sectorizado, pero sí eran parte de un barrio bohemio” (Entrevistado 4)

En el gran salón de "Las Tejas", que alguna vez fue el auditorio del teatro (aún pueden reconocerse los accesos a camarines bajo el actual escenario y la platea alta), don Egidio paseó por cerca de 30 años ganándose la vida con la reunión de monedas de los clientes y tocando canciones a pedido del público, al estilo wurlitzer humano, pues era difícil dejarlo "pillo" con alguna canción solicitada si ésta pertenecía a los cancioneros folclóricos o populares. Cuando alguien pedía algo de un estilo en particular, como cueca brava, chora, campesina, porteña, tonada, valsecito, bolero o simplemente canto popular, siempre encontraba alguna pieza en su repertorio mental para cantarla con su fiel acordeón piano Meistehaft de reluciente color rojizo, al lado de la mesa". (Salazar, 2019)

²⁰ Bella hace referencia al barrio Bellavista, el cuál posee hasta el día de hoy una gran cantidad de locales focalizados en una zona geográfica.

²¹ Término para referirse a las personas que en los años noventas tenían gustos e identidades asociados a la música folclórica proveniente de la nueva canción chilena y los movimientos de izquierda nacidos durante los años 60 en Chile.

Pero la vivencia en los espacios bohemios no solo se nutría de la vida social, sino también de las redes que conformaban y del folclore que se produce alrededor de los mismos, donde podemos ver agencias indirectas, donde personas y personajes que no necesariamente habitan el espacio, lo configuran al ser parte del relato, o ayudar a construirlo mediante la gestión de eventos prácticas o propuestas que, aún con un rasgo más itinerante, luego caracterizarían el lugar. Quizás el mejor ejemplo de esto, sea el relato que nos ofrece uno de nuestros entrevistados, el cual nos comenta como trabajando en la radio de la Universidad de Santiago, gestionan un show de lanzamiento en el bar “La Rockola” para un single de Lucybell, donde, antes de que estos puedan subir al escenario, aparece Charly García entre medio del público, quien decide subir a escena y tocar un par de canciones antes que Lucybell.

“Yo en los años noventa trabajé en la radio de la Universidad de Santiago. Teníamos un programa de radio que se llamaba *Al margen*, y ahí nos llegaban cassettes de bandas chilenas nuevas. Y nos llegó uno de Lucybell me acuerdo, lo escuchábamos, lo encontrábamos re bueno. Y cuando lanzaron el single, y le habían hecho video a esa canción, dijimos “yapo, hagamos algo choro, hagamos un lanzamiento” yo decía con los cabros de la federación, en la Rockola. Y fue muy loco, muy loco, extrañísimo. Porque tocaba Lucybell, tocaba una banda que se llamaba Betty Blue y quizás otra banda, no me acuerdo. Y llegamos a la Rockola, ya a tocar, típico que tocaba Lucybell, que se yo. Andaba Gustavo Cerati. Gustavo iba a la radio siempre. Iba a la Background siempre. Y llegó, llegó al lanzamiento este (...) Y por esos días, Charly García tocaba en el Estadio Chile. Y llega, po. Y llega con su banda. Y llega Charly García y estábamos todos “Hueón, es Charly García” (...) Y lo empiezan a añiñar²² pa’ que toque. “Oye Charlie, toca” (...) Y no sé cómo mierda, pide los instrumentos de la banda que se había presentado, que era Betty Blue, le pasan los instrumentos y se ponen a tocar. Y empieza a hacer puros covers así de blues y a improvisar. Y estábamos todos así impactados.” (Entrevistado 1)

Cabe resaltar en este ejemplo, que diferenciamos la agencia humana de los productores del evento que eran parte de la Radio de la Universidad de Santiago de una agencia mediática porque su incidencia fue a través de su gestión y mediante un diálogo directo con el local musical, siendo una parte activa y fundamental de la red que permite la instancia relatada. Como

²² Añiñar se entiende en el contexto como animar.

veremos más adelante, las agencias mediáticas no crean o gestionan instancias directamente, sino que promocionan información, discursos y símbolos asociados a los locales y su música.

Volviendo al ejemplo, la aparición de figuras públicas de la cultura conviviendo en los espacios fueron parte habitual para la caracterización de los mismos. La incidencia de esto fue parte de la construcción identitaria de los diversos espacios y su vida social en cuanto aportaba a sus relatos. Había espacios donde se podía encontrar de manera recurrente a ciertos artistas específicos. Otros espacios eran ruta fija para artistas de talla internacional, los cuales visitaban estos lugares al ser referentes, fortaleciendo así su relato como tal, como puede ser el anteriormente mencionado caso del local Entrenegros, ubicado en el Barrio Suecia (Alan Carvajal, 2016, 2m5s)

Dos de las historias que mejor pueden reflejar lo señalado son la aparición de Mike Patton en un reconocido local de mala muerte en Alameda, llamado 777 (conocido también como el 7) y la caída en la pista central de la Blondie de Gustavo Cerati, durante los años que vivió en Chile, historias que se vuelven parte del “folclore” de los lugares.

[Ariel Nuñez, Productor general y Dj de la Blondie] En plena década del 90, y como parte de su búsqueda musical, el ex Soda Stereo comenzó a explorar en la electrónica. Eso lo llevó en varias ocasiones a nuestro recinto junto a su esposa, la comunicadora Cecilia Amenábar. Como anécdota, en una de esas noches, Gustavo se tropezó en nuestras famosas escaleras, cayendo aparatosamente en nuestra pista central. (Zambra, 2018)²³

Emotivo momento de la historia del 777 fue la mítica visita del Mike Patton. Entonces, estaba también presente Luciano Cruz Coke, quién acercó su silla para conversar con Patton. Pocos segundos después, Patton le pregunta a Cruz Coke que si prefería a Kiss o a Queen. “Kiss”, respondió seguro Cruz Coke. “Lo suponía” dijo Patton. Y entonces no le hablo más en toda la noche. Sergio Paz (Crónicas de Santiago bizarro en Los Bares Son Patrimonio, 2020a)

²³ Esta cita corresponde a una entrevista conmemorativa que realiza el diario La Tercera a Ariel Nuñez, pidiendo citar los 25 momentos que marcaron a la Blondie. Sin embargo, por las expresiones usadas, creemos importante resaltar leer esta cita de manera crítica, entendiendo que puede ser posible que lo dicho por Ariel haya sido modificado a un lenguaje más formal por la editorial del medio, aun cuando la noticia original dice lo contrario. Esto debido a que otras fuentes de entrevista han mostrado lenguajes más informales por parte de los agentes involucrados en la construcción de espacios.

En resumidas cuentas, las agencias humanas, tanto directa como indirectamente, permiten que se den las condiciones necesarias para cierto tipo de vida social que se pueda caracterizar a sí misma y/o que los demás puedan caracterizarla como “bohemia”, a la vez que nutre esta vida social con distintos códigos culturales propios de las comunidades que más frecuentan este tipo de espacios. La agencia humana crea lugares y modos de convivirlos socialmente, para luego conectarlos con distintas personas, sectores y locales, nutrir su relato y transformar sus prácticas en el tiempo. Sin embargo, esta construcción identitaria de lo bohemio que se sustenta en los locales no es solo influenciada por las interacciones sociales. La bohemia se nutre de simbolismos que toman sus propios protagonismos y no son particularmente gestionados, sino más bien inherentes a las propias condiciones materiales que sustentan los locales donde la bohemia habitó.

Agencias materiales: borrachos contra escaleras, un gallo y la wurlitzer

Al escuchar los relatos sobre el 777, lo primero que salta a la vista es su escalera. Pero, a diferencia de la icónica escalera del *Teatro Ópera*, icónico teatro revisteril que recibió a compañías como el Bim Bam Bum por allá en los años cincuenta en el Broadway Chileno, esta escalera es la escalada (y caída) hacia la decadencia. Más de alguno fue el que, luego de pasarse por varias copas en aquel local ubicado en el tercer piso de un edificio en Alameda 777, entre Tenderini y San Antonio, tuvo que bajar con un extremo cuidado para no volverse la bola de nieve entre los peldaños.

El 77 era *pegao*. Tu ibas a hacer un trámite al 77 y *terminabai* carreteando en el 77. (...) Era chistoso eso sí, lo que te contaba de la escalera po. La escalera chiquitica y te hablo de una escalera y creo que de 10 metros pa' arriba, pará, empiná y el pasillo ancho, no teníai donde afirmarte. Entonces subir te costaba, peor bajar, imagínate te tomabai unas cervezas o te tomabai unos borgoña, y estabai unas horas dentro. Yo creo que muchos terminaron en la vereda de la alameda. (Entrevistado 3)

Había otro clásico que quedaba en el centro que era un bar muy turbio. Se llamaba 777 (...) Tenía una escalera peligrosísima, porque era muy empinada y muy alta(...) Pero eso era de día, porotos con rienda, todo normal. Y en la noche... (...) Bueno, yo me caí por la escalera (Entrevistado 1)

Las condiciones materiales donde habitaba la bohemia fueron, en muchos casos, factores altamente incidentes en la construcción identitaria. La infraestructura podría delimitar cosas tan prácticas como una pista de baile o

un escenario, a cosas tan sutiles como referencias para poder ubicar o diferenciar el local. También, eran configuradoras de la experiencia social. Siguiendo con el ejemplo del 777, las caídas por la famosa escalera eran ya parte de la vida social del mismo. Si uno iba al 777, sabía que se tendría que enfrentar a tal suceso.

La escalera era sin duda su emblema. No era tan complicada la subida, sino que el drama estaba más bien en la bajada. Era común al salir del local y bajar esa escalera alguna de las sientes que no fueron capaces de llegar hasta la entrada del local y quedar a medio camino tomando una siesta de descanso. También estaban los curados²⁴ en buen estado que se daban cuenta que no estaban en condiciones de bajar la escalera y se dedicaban a los al deporte oficial del 777, el *potocross*²⁵. Se sentaban en un escalón y bajaban seguros pegando potazos escalón por escalón pero llegaban sanos y salvos a La Alameda. No diremos cuántas rodadas subo por esa escalera porque lo que pasaba en el 7 se quedaban el 7 (Los Bares son Patrimonio, 2020a, 4m12s)

Otros ejemplos de esto puede ser la distribución de tres espacios en la discoteca Laberinto, o el reconocimiento del bar Las Tejas y el café Roma por su letrero o incluso algo tan sencillo como la distribución de la sillas y equipos sonoros en función de la infraestructura de locales.

El escenario del restorán, por ejemplo, era el más pequeño, entonces ahí tiraba más a las bandas de jazz, las bandas elásticas, las bandas más de recreo digamos. En el sótano, todo lo under, todo lo power. Porque ahí podiai meter toda la bulla y no se escuchaba. Y en el grande, ya eran las bandas ya más consagradas.²⁶

²⁴ Curados se refiere a personas borrachas

²⁵ *Potocross* es como se le dice a bajar en cuclillas por lugares empinados, apoyandose en el trasero para evitar caer. El nombre viene como referencia al deporte Motocross.

²⁶ Entrevista a Rodrigo Fuenzalida, Dueño de la discoteca Laberinto. Entrevista parte del Proyecto Fondecyt N° 1190028 "Música Popular Chilena de Autor 1990-2000".



[Figura 2] Fotografía del café roma y el bar las tejas, iconos de la vida bohemia de San Diego. Entre ellos, se puede percibir el cartel “Roma” identificado en la cita anterior (Salazar, 2018).

Al fallecer Don Leoncio, o poco antes de esto cuando el local era administrado por varios de sus hijos, el boliche fue vendido a la familia Lira Durán, que lo conserva hasta nuestros días. Las Tejas cambió de dueño y se trasladó hasta el mismo lugar que antes ocupaba el Teatro Roma en los ochenta, siendo el menor del famoso Teatro Cariola (...). Está exactamente bajo la marquesina y Gran Cartel del otrora esplendoroso Roma. Ahora medio tapado por las ramas de los árboles, cuál triste recuerdo de la época dorada de los espectáculos revisteriles chilenos que traían al público santiaguino hacia el barrio San Diego (...) El cartel de lectura vertical del teatro Roma ya es casi un elemento legendario en la Arqueología urbana de calles de San Diego y Santiago. Ubicado encima del bar Las Tejas (...). (Los Bares son Patrimonio, 2020b, 6m43s-7m15s; 14m5s-14m10s)

(...) Siempre veíai y tenía 2 o 3 mesitas, y un pasillo y al otro lado teníai la barra. Y siempre veíai dos, tres chichas tomando ahí y todo el asunto. Y tú entrabai y atrás se abría (...) y era como un galpón con segundo piso y abajo tenían como piezas. (...) y tenían mesas dentro y tu podías estar carreteando con tus amigos dentro (...) Entonces tú en la barra, tú le pasabai el CD ¿Cachai? con la música que tu queríai y le pasabai al hueón de la barra y el hueón atrás tenía un equipo de música, y para atrás tenía los parlantes. Entonces tú te poníai tu música”. (Entrevistado 3)

Pero la configuración de agencias materiales no solo se remite a elementos tan estructurales como el propio edificio o su fachada, ni tampoco solamente a la distribución del espacio. Existían elementos materiales que se convertían en un símbolo de los lugares, elementos referenciales que ayudaban a construir el imaginario del local bohemia, o incluso en algunos casos, de

circuitos de locales que compartían características. Podemos ver esto en los relatos de las siguientes entrevistas, sumado al trabajo de Los Bares son Patrimonio (2019), donde se señalan símbolos como las Rocolas Wurlitzer, las pantallas con videoclips musicales en distintos bares o incluso la figura de un gallo en un bar.

Bueno, el Wurlitzer lo compramos nosotros el mismo año en que abrimos este negocio aquí en este sector, en septiembre del año 68. Y aquí este Wurlitzer ha servido para que las parejas y los jóvenes que llegaban aquí pololearan. Y terminaban casándose muchos, que incluso después vienen, han venido con sus hijos y han mostrado el local. Incluso han llegado jóvenes matrimonios, la mujer vestida de blanco aquí a fotografiarse en el Wurlitzer y en el Farolito porque aquí se enamoraron (Los Bares son Patrimonio, 2019, 1m,32s)

Mucho Wurlitzer. Ahí te gastabai tus cinco mil pesos hueón, poniendo música en la noche (...) Era más Wurlitzer, el ir a conversar, pasarlo bien, distraerse.” (Entrevistado 3)

Yo iba hartito a Bellavista, a un lugar que se llamaba la Casa Constitución. Ahí nos juntábamos a ver videos. Se veían videos en una pantalla grande. Como no había cable, se veían videos. Esa era como la previa a ir a otro lado ¿cachai? ir a mirar videos”. (Entrevistado 1)

(...) tenían un gallo. En el portal, tenían un gallo. Y lo tenían amarrado de una pata. Y el gallo está todo el día ahí. Y el gallo te cantaba y toda la cuestión. Claro yo creo que después lo soltaban, po (...) Se llama el Bar de René (Entrevistado 3).

Las agencias materiales podían configurar la identidad bohemia tanto desde las dinámicas posibles en la vida social, como desde la construcción simbólica referencial. La materialidad posibilita la existencia de una bohemia en locales, sectores y barrios, a la vez que incide en la misma. Muchas veces la materialidad se podía mantener fija, pero las agencias humanas transformaban su uso o significado. Pero en este diálogo de quien determina a quién, mientras tratamos de resolver cómo se construyen las identidades bohemias, aparece un tercer factor, menos incidente, más indirecto, pero con un potencial para impactar en públicos más masivos con un relato de lo que “podría ser” las bohemias.

Agencias mediáticas: Canal 2, Extra Jóvenes y Don Francisco.

No es para nadie nuevo que los medios pueden nutrir el imaginario colectivo. Radio, cine y televisión pueden ser grandes referentes para crear el

relato sobre cómo es una persona bohemia. Más tarde que temprano podremos saber si esto ayudaba a construir un estereotipo, fortalecer relatos identitarios o crear nuevos. Lo cierto es que, para interés de este estudio, las agencias mediáticas nos interesan por aspectos más visibles en nuestras fuentes, al ser difusoras de la vida social y/o la música que habitaba en la bohemia.

Durante la década de los noventa, la prensa, los medios de reproducción audiovisual y la difusión de eventos fueron una herramienta clave para la construcción identitaria. No solo fueron herramientas fundamentales para poder dar a conocer a mayores personas tanto eventos como barrios, cierto tipo de vida social o incluso, nueva música. También permitió crear una red mediática para la difusión de artistas, la cual les permitió fortalecer su reconocimiento en los círculos a los cuales habrían de asistir posteriormente.

Los Tres interpretando en vivo el tema Sudapara en el programa de televisión *Extra Jóvenes* en 1991. En esa fecha el grupo aún no había grabado su disco debut, y tampoco había grabado un playback de este tema, por lo tanto, lo tocaron en vivo en el programa, algo muy inusual para la época. Esta es una de las primeras apariciones de la banda en TV. Álvaro Henríquez: voz, guitarra. Ángel Parra: guitarra, coros. Roberto "Titae" Lindl: contrabajo. Francisco "Pancho" Molina: batería" (rockenchile,2010)²⁷

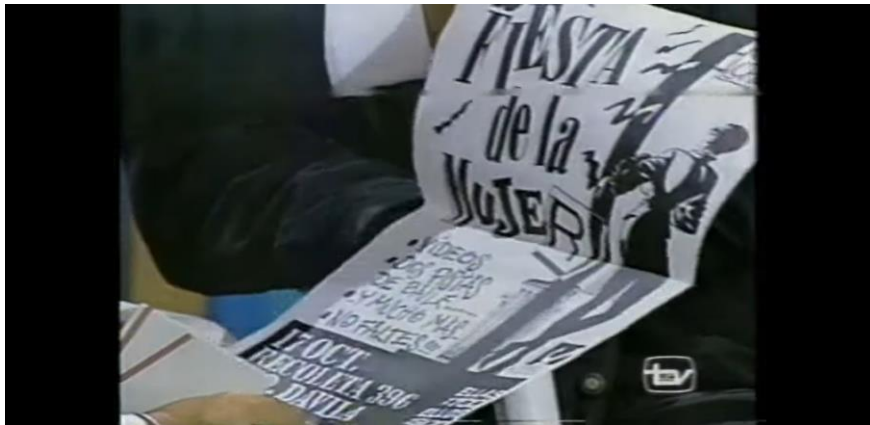
Histórico. No recuerdo haber visto a Los Tres en televisión por esos años, pero lo que sí recuerdo es que los escuché por primera vez en la extinta radio Umbral, en 1991. En esa radio tocaban hartito el primer disco de Los Tres, mucho antes de su explosión mediática. Acá tocaron "Sudapara" de una, en vivo, y suena idéntica a la versión posterior de estudio. Que tremendos músicos. Grande Los Tres." (Usuario Tintoweno en Rockenchile, 2010)²⁸

Los medios también eran capaces de aportar en el relato generacional. Programas de horario estelar como Sábado Gigante o Venga Conmigo, solían estar guiados por audiencias más adultas que dialogaban en muchas ocasiones con invitados e invitadas más jóvenes en torno a temas identitarios asociados a la música. La entrevista de techno industriales, punks y raperos durante la presentación de Los Miserables en Sábado Gigante es una gran referencia para lo que tratamos de explicar. En este caso particular, se pueden observar cómo los invitados más jóvenes tratan de explicar sus códigos

²⁷ Fuente correspondiente a la descripción del video de la presentación de La canción Sudapara de Los Tres en el programa Extra Jóvenes subida por el canal Rock en Chile en la plataforma de Youtube.

²⁸ Fuente correspondiente a un comentario realizado en la sección de comentarios del video subido por Rock en Chile, mencionado anteriormente.

culturales a una generación más antigua, representada por Don Francisco, en donde la incomprensión de conceptos básicos asociados a los géneros musicales demuestra una brecha generacional, a la vez que se da difusión de un evento tecno industrial en Sala Charlie, que, como elemento a destacar, se enuncia como Fiesta de la Mujer. Este joven es “Marino” quien en la década de los noventa sería reconocido por ser uno de los principales creadores de las fiestas temáticas en la discoteque Blondie.



[Figura 3] Afiche mostrado por Marino en el programa Sábado Gigante para promocionar un evento Techno Industrial en la Sala Charlie (Mauro Brit, 2010, 3m3s).²⁹

[Don Francisco] No, pero no me pase propaganda aquí, po. Una publicidad no.

[Marino] Es una Fiesta que van a hacer

[Don Francisco] Una fiesta? ¿Y de qué va a ser? ¿Dark?

[Marino] La misma fiesta que firmamos en el programa.

[Don Francisco] ¿Ya?

[Marino] Es la segunda fiesta que se va a hacer

[Don Francisco] ¿Y dónde se hace la fiesta?

[Marino] En Recoleta con Dávila.

[Don Francisco] Recoleta con Dávila. ¿Cuándo se hace?

[Marino] Hoy día

[Don Francisco] ¿Hoy día? Ahhh...

[Marino] Así que los que quieran ver, que vayan para allá.

[Don Francisco] ¿Y ustedes van juntos? (apuntando a entrevistad“Punk”)

[Marino] (ríe).(Mauro Brit, 2010, 2m25s)

²⁹ Dejamos el enlace al video para quien desee revisarlo:
https://www.youtube.com/watch?v=ul1d18G_gkw

Pero estas apariciones, que se presentaban a un público más intergeneracional, que podía llegar a mirar con extrañeza los códigos identitarios o gustos musicales, cambiarían de discursividad cuando nos movemos a medios acordes a una cultura más juvenil, donde hay mayor conocimiento de los códigos de las distintas identidades culturales existentes, así como de la vida nocturna que les acompaña. Una de las fuerzas más presentes que hubo durante los años noventa fue la radio y revista *Rock and Pop*, así como su posterior canal televisivo, Canal 2, el cual fue un motor fundamental para la difusión de música chilena y locales de música en vivo. Sucesos como la transmisión del concierto de Lucybell en la SCD o del concierto promocional del disco *Unplugged* (o “Desenchufados”) de Los Tres en el Teatro California, son ejemplo de esto. A su vez, programas como El Dínamo permitían conocer a los artistas desde más cerca, fortaleciendo el relato identitario que pudiese generar la juventud.



[Figura 4] Entrevista de Sergio Lagos a miembros de Los Fiskales Ad-Hok en el programa El Dínamo, del canal 2 en el año 1998. (VHSalex,2020, 5m29s)



[Figura 5] Presentación de Los Tres en el Teatro California (Actual Teatro Municipal de Ñuñoa), parte de su gira promocional para su presentación en *MTV Unplugged*. Esta presentación fue transmitida por el Canal 2, en el año 1996 (Bárbara Ventura, 2017, 9m57s)



[Figura 6] Presentación de Lucybell, en su etapa promocional del primer disco, para el programa *Llave Inglesa*, en el canal 2, en el año 1995 (rockenchile, 2016, 1m13s)

El ecosistema mediático de la *Rock and Pop* no solo permite la difusión de locales y artistas, sino también el fortalecimiento de la narrativa “joven”, la cuál será parte de las características que veremos más adelante al hablar de identidades bohemias. Esta construcción de lo joven fue en parte por decisiones editoriales provenientes de la misma dirección del proyecto, como por la gran cantidad de personas menores a 30 años que fueron parte de la radio y televisión.

“[Ángel Carcavilla] Había como un grupo de gente que ya detestaba que fuera como este canal, Canal 2, el canal de la juventud y toda una serie de epítetos que sonaron durante ese tiempo que uno la verdad no se sentía identificado para nada pero que se escucharon en la prensa. No sé, Alberto Fuguet hablando que eran un canal para menores de 30 años (...)”. (Videla, 2002, 14m,10s)



[Figura 7] Prensa de los años noventa, señalando el “target” generacional del canal 2. Imagen rescatada por el Documental “El pulso de una Generación” (Videla, 2002, 14m,32s)

“Un canal adelantado a su época que desde el principio fue subvalorado y mirado en menos porque era un canal hecho casi exclusivamente por gente joven, y si bien el público era mayormente entre 15 y 30 años, los que vivimos viendo sus programas, aun no teníamos poder adquisitivo y eso en gran parte frenó al canal 2. Además, no engancho mucho en la gente mayor ni mucho menos en los auspiciadores por el repito, poco poder adquisitivo de los que veíamos el canal cosa que también sucedió lo mismo con la antigua radio concierto rock y guitarras cuando era la primera en audiencia en el país y ya todos saben lo que pasó después. Hoy la cosa es distinta ya que los que no teníamos una chaucha ni para comprar una Escudo en 1997, hoy somos el presente económico del país y muchos de los programas del canal 2 tienen vigencia hasta el día de hoy como grado 28, *Maldita Sea*, el dinamo, plan z entre otros. Solo queda el recuerdo de los que crecimos viendo el mejor canal que hasta hoy ha pasado por la tv chilena”. (Metallicats Beers en Videla, 2002)³⁰

³⁰ Comentario extraído de la sección de comentarios donde se encuentra distribuido el documental.

Todo lo indicado anteriormente, convergía y materializaba de manera conjunta, a través del ecosistema mediático de la *Rock and Pop*, discursos que visibilizan circuitos, vida social, grupos etarios asociados a esta vida y tipo de música aceptada para esta vida social (y no aceptada).



[Figura 8] Nota “Fiebre de Domingo” de la revista Rock and Pop. En ella se habla de la red de Discotecas que abren para fiestas adolescentes los días domingo (Díaz & Peirano, 1996)³¹

La perspectiva diferente propia de la “juventud” de la Rock & Pop era también el reflejo de una nueva generación de *niahísmo*, que se desligaba parcialmente de las tensiones sociopolíticas de la dictadura y trataba de encontrar en la nueva democracia una manera de ser y vivir (González, 2022). Mucho de las tensiones sociales de los espacios más conservadores, especialmente la iglesia, que trataba de caracterizar “La Crisis Moral” que vivía el país, apuntando a los tópicos que las nuevas juventudes traían a la mesa, tópicos que eran lo que vivían, y les aquejaban.

Esta situación fue anticipada por la Iglesia en 1991 con la carta pastoral “Moral, juventud y sociedad permisiva”, del arzobispo Carlos Oviedo, en la que se refiere a los primeros signos de destape percibidos en la sociedad chilena, advirtiendo acerca de una incipiente “crisis moral” en el país. (...) Si bien la Iglesia gozaba de respeto luego de su defensa de los derechos humanos durante la dictadura, no tardaron en aparecer críticas y burlas por los dichos del arzobispo Oviedo. Al año siguiente de la carta, el Café del Cerro del barrio Bellavista cerraba sus puertas para dar paso a un nuevo local de salsa, llamado justamente La Crisis Moral. Dos maniqués sin ropa recibían a la

³¹ Imagen conseguida gracias a Fondecyt N° 1190028 “Música Popular Chilena de Autor 1990-2000”

clientela con gestos obscenos, mientras que, a algunas cuadras, la discoteca Oz instalaba un confesionario a la entrada.

A los pocos años de la advertencia de la Iglesia, tanto las entrevistas, como los artículos y el avisaje de la revista *Rock & Pop* –del conglomerado de prensa escrita, radio y televisión del mismo nombre– abordaba sin tapujos, censura ni moralismos el consumo de drogas y la sexualidad juvenil, considerando el embarazo adolescente y la protección contra el SIDA. Todo esto con mensajes de doble sentido y junto a la promoción de bebidas alcohólicas. Los continuos reportajes de la revista sobre la vida nocturna en distintas ciudades de Chile siempre celebran la diversión y el carrete o la pachanga, como también se le llamaba. Recién en sus últimos números *Rock & Pop* empezaría a considerar problemas más de fondo de la sociedad chilena, incluidas las movilizaciones de estudiantes universitarios de 1997. (González, 2022)

Obviamente, esto no era propio del ecosistema Rock and Pop. En el siguiente ejemplo, podemos ver como los puntos anteriores se señalan, incluyendo las relaciones del público del local La Batuta con su entorno, las tensiones con el municipio y diversos calificativos tantos “internos” (quienes “vamos a la batuta”) como “externos” (quienes reclaman por la batuta).

Lamentable resulta constatar que la avanzada cartucha, lejos de ir desapareciendo, continúa desatinando y perjudicando las expresiones juveniles. De conocimiento público es el atado que el señor Jaime Castillo Soto, Alcalde de 1ª comuna de Ñuñoa ha iniciado en contra del conocidísimo café de la Batuta, ubicado en la mismísima Plaza Ñuñoa y casi justo enfrente del sagrado templo Municipal. Las anónimas quejas de los vecinos del sector debido, al parecer, al ruido excesivo y a ciertas manifestaciones poco decentes de los asiduos del local han provocado esta suerte de persecución al popular local nocturno. Citando frases textuales del Sr. Alcalde los jóvenes se solazarían con actos tan horribles y repugnantes como el de “Orinar en las calles y pololeos demasiado generosos”. (...) En conferencia de prensa Galvarino Palacios, representante legal y gerente del local, junto a José Manuel Iribarren y Jorge Esteban declararon su resistencia tenaz ante la situación que los afecta y afirmaron que agotarían todas las instancias legales necesarias para impedir el cierre del lugar. Se preparan ya para presentar una querrela por injurias e iniciar una campaña de solidaridad en la que ya se inscribieron varias bandas nacionales que tocarán para La Batuta en una serie de conciertos a pura agua Y que pretende tapar la boca a todos quienes piensan que la música. sólo se puede escuchar con algo de alcohol en el body. (!!No nos quiten la batuta!! ,1993)

En resumidas cuentas, las agencias mediáticas ayudaban a dar a conocer lugares, artistas y vidas sociales. También fueron un gran referente identitario en cuanto a géneros musicales y cambio generacional se trata, disponiendo de referentes audiovisuales sobre los cuales la gente podía nutrir su imaginario. A través de estos medios, no hacía falta conocer en persona la

escena punk o techno industrial chilena para saber cómo se veían y donde se reunían. Los medios daban la información, a la vez que le añadían diversos calificativos que cargaban de significado un gran conglomerado de factores que incidirán en las identidades bohemias: edades, música, artistas, lugares o generaciones, todos se vieron atravesados por la agencia mediática de la época. Pero, como hemos visto, los lugares donde habitaron las bohemias no solo tenían que levantarse, desarrollarse o adaptarse. Aún más importante, debían sobrevivir a las trabas legales que pesaban sobre sus hombros.

Agencias legales: vecinos, delitos y patentes.

La legalidad jugó un rol importante en el desarrollo del espacio urbano donde se conformaron los locales que albergaron las bohemias, tanto por su presencia como por su ausencia. Desde las eternas gestiones de locales para conseguir las patentes correspondientes o evitar las penas que implican no tenerlas, hasta la actividad ilegal que podía conformarse alrededor de los mismos, la legalidad suponía una agencia que provenía de la norma social, no era un elemento material ni tampoco una agencia humana propiamente tal. Era el concepto de la ley, así como la actividad que suponía en muchos casos, la construcción de imaginarios asociados a la seguridad y la actividad ilícita en ciertos aspectos.

Creo que la bohemia de los noventa... en realidad en todas las bohemias hueón, yo creo que en el fondo hay una raya, hueón. Donde... hay una raya literal (rie) Hay un momento donde voh dejai de ser el hueón familiar que va con los amigos a pasarla bien y como que cruzai la línea donde no teni que quedarte pegao (Entrevistado 4).

Y San Diego siempre fue como muy fuera de la ley también. Pasaban cosas... un barrio que tenía mucha venta de droga, venta de alcohol donde no se debía vender o mucha prostitución (Entrevistado 1).

También implicaba una influencia directa en las posibilidades de los locales. La gestión municipal era para la concepción de dueños, una traba importante al momento de establecer nuevas propuestas que implicarán música. Retrato de esto pueden ser los relatos de dueños de distintos locales:

Con el fin del ciclo de conciertos en el Café El Patio ya son tres los locales de Providencia que han debido eliminar los recitales de su menú. Ninguno cuenta con la patente de cabaret que exige una ley en proceso de ser modificada.

“La ley es la ley”, dice el Jefe del departamento de Rentas de la Municipalidad de Providencia. Se llama Charles Murray y lleva más de 40 años trabajando para este municipio y es la voz autorizada para explicar por qué tres locales

nocturnos emplazados en distintas zonas de esa comuna han tenido que renunciar a ofrecer música en vivo. (*El Mercurio*, 2001)

Jorge Esteban, sonidista y miembro de la troupe Batutesca, le dijo a *El Carrete* 'Los artistas nos están apoyando porque quieren defender su lugar de trabajo y la gente lo hace porque está peleando su derecho a asumir sus propias expresiones culturales. No existe resquicio legal ni moral por el que La Batuta deba desaparecer, además no nos consta ninguna de las quejas anónimas que se nos achacan. Y con respecto al problema de la patente, ha habido muchas irregularidades. Llevamos casi un año y medio pidiéndola y pasa que los documentos se extravían... Nosotros hemos procedido con todas las peticiones contemplables'. (!!No nos quiten la batuta!! ,1993).

La advertencia que hacen los dueños de la época es sobre las posibilidades e imposibilidades que implicaba la ley de alcoholes (la cual suponía la patente). Sin embargo, no hay que perder de vista que el diálogo municipal en el tema de patentes muchas veces no solo respondía a gestiones caso a caso: el diálogo con la planeación y el desarrollo urbano de las comunas durante la década de los noventa y posteriormente entrado el siglo XXI es un reflejo de cómo conceptualizaciones más grande de la ciudad eran agencias de impacto directo para los locales. Ejemplo de esto es el desarrollo, auge y caída del Barrio Suecia como un barrio bohemio, el cual nace en los noventa y desaparece como tal durante la primera década de los años 2000. Desde el año 2001 en adelante, “el espacio público de Suecia, comenzó a llamar la atención en las crónicas policiales de la prensa, debido a sucesivos crímenes y delitos que se practicaron. Instituciones policiales y gubernamentales quisieron ponerle un atajo a estas problemáticas que poco a poco terminaron por quitarle el prestigio al barrio y su principal función que es la entretención y recreación” (García 2006, p.48)

Lo que pasó es que el local se hizo muy popular. Comenzó a llegar gente famosa y las miradas se centraron en nosotros, porque le dimos fama a la calle Suecia. Fue ahí cuando empezaron a llegar personas que quisieron hacer negocios ilegales, metiéndose en un lugar como Entrenegros. En un principio desconocíamos la situación, hasta que se supo de hechos concretos por la prensa que confirmaban la presencia de traficantes que merodeaban el barrio. Pero te repito que Entrenegros no tuvo nada que ver con lo que pasó en los años posteriores, recuerda Miguel Esbir sobre aquellos años de gloria, que ya no son tales, pues hubo intentos posteriores por volver a hacer negocios en la calle Suecia, pero todos fracasaron (Montes, 2009).

La legalidad era una agencia multi estamental. Interpelaba a autoridades, dueños, comunidades y, obviamente, habitantes del espacio. Una de las figuras más interesantes dentro de esta agencia son los vecinos y vecinas de sectores aledaños, cercanos o directamente el sector donde se encontraban

los locales. La figura de la denuncia vecinal fue una figura recurrente que implicaba un conflicto con el medio y una presión extra para locatarios que necesitaran regularizar sus situaciones. Esta figura era quien denunciaba a aquella vida social tanto dentro como fuera del local, ya sea por ruido, drogas, conflictos, sexo u otros tópicos que generasen disturbio al orden público.

La Municipalidad de Providencia, a través de Charles Murray, recoge la propuesta. Sin embargo, está obligada a aplicar la ley. "Nuestro deber es verificar si todo funciona correctamente", afirma Murray. En este momento, para controlar, el municipio utiliza principalmente la denuncia de vecinos. Murray asegura que el *Café del Patio* y *La Mitad del Mundo* han sido notificados solo una vez sin multa de por medio. Pero aclara "si con un reclamo se puede constatar que alguien comete una infracción, lo que corresponde es actuar en consecuencia". O sea, multar y sancionar. (*El Mercurio*, 2001)

En resumidas cuentas, la legalidad o la ausencia de la misma fue un factor relevante en la configuración ya sea por su incidencia directa en las normativas que los locales debían cumplir, como en la construcción de un relato bohemio ligado a la actividad ilegal, donde legalidad era el conflicto eterno de la vida social bohemia con su otredad.

Ahora que hemos podido delimitar las principales agencias en la construcción de las identidades bohemias, toca profundizar sobre los espacios musicales en la década de los noventa, y cómo estos podían conectarse tanto con otros locales como con otros tipos de redes. Ya sabemos quiénes construyen, ahora toca ver qué fue lo que construyeron.

Locales, barrios y circuitos: donde escuchamos lo bohemio, vivimos lo bohemio

Locales en medio de la nada, perdidos en alguna altura de la Gran Avenida; barrios culturales reconocidos por su vida nocturna, emplazados en el corazón de la urbe; conjunto de locales que iban desde disquerías hasta discotecas y que eran parte del circuito de la electrónica en Chile. Todas estas posibilidades coexistían durante los noventa, de manera tan diversa y compleja que mencionarlas a todas sería suficiente información para llenar todas las páginas de este texto. Uno de los momentos iniciales de la investigación, cuando aún se trabajaba con información exploratoria, obtuvimos el registro de patentes de cabaret existente durante la década de los noventa en dos comunas reconocidas por sus barrios culturales: Providencia y Santiago. Si bien, el

registro no es totalmente fiable debido a que el proceso de digitalización en las municipalidades partió a mediados o finales de los años noventa, generando registros digitales desde esa época, lo cierto es que la cantidad de patentes de cabaret³² otorgadas que fueron registradas corresponde a un total de 193; 163 en Santiago, 30 en Providencia (Municipalidad de Santiago, s.f; Municipalidad de Providencia, s.f.).

Ya sea en los registros municipales, en las menciones de la prensa o en los propios relatos de las y los entrevistados, la mención a una gran cantidad de distintos y diversos lugares fue un desafío no menor al momento de buscar una relación que nos permitiera comprender cómo las agencias conformaban sus espacios. Esta resolución llegó al ampliar la mirada. Y es que, en muchos de los casos, los locales no respondían a una individualidad, sino que también eran parte de redes colectivas que aportan a la construcción identitaria.

La articulación teórica de Bennet y Peterson en torno a la conformación de escenas ayudó a terminar de aterrizar la problemática. Como mencionamos en la teoría de esta tesis Bennet y Peterson hablan de escenas locales, entendidas como escenas donde la actividad musical e identitarias está asociada a espacio geográfico específico y escenas translocales, entendidas como escenas locales que se encuentran dispersas y que mantienen su comunicación por la música y formas de vida. Tomando esta articulación teórica y contrastándola con los datos que obtuvimos, pudimos reconocer tres tipos de relaciones de los locales musicales con su entorno: locales que eran parte de un barrio, locales que eran parte de un circuito y locales independientes, que no presentaban una relación con ninguno de los otros dos casos.³³

Los locales asociados a barrios presentaban una cercanía a las escenas locales. La relación identitaria que surgía de los mismos se insertaba en un espacio geográfico “delimitado” por el imaginario y su identidad como local no supeditaba al barrio, sino que lo complementaba o incluso en algunos casos,

³² En las leyes que tenían vigencia con respecto al uso de patentes en la década de los años 90, la patente de cabaret era una de las necesarias para poder ejecutar música en vivo. De ahí el recuento de esta patente en particular. Sin embargo, debido a las dificultades de poseer los requerimientos técnicos que está patente implicaba, sumado a que las patentes de cabaret no eran emitidas y solo podían ser recompradas, muchos locales que tenían música en vivo, funcionaron desde la “clandestinidad”.

³³ Debido a la extensión del estudio y la necesidad de abordar los casos más relevantes, los locales que califican como locales independientes no serán abordados en este texto

se invisibilizaba la identidad del propio local por sobre la del barrio. Los barrios solían tener su caracterización. Sonaba de cierta manera, era habitado por cierto tipos de personas y tenían su propia historia.

Por ejemplo, el persa Bio-Bio, en algún minuto en esos años tu ibai y siempre sonaba bolero y tango. Era muy lindo. Incluso habían cantantes. O sea, Ramón Aguilera que es un gigante, cantando en la calle. Luis Alberto Martínez cantando en la calle. (...) Y los mismos bares de ahí de Franklin, que eran picás de viejito chica donde había gente tocando cueca. (...) Franklin tenía ese sonido, que era de cueca de bolero de tango. Tu vai a Franklin ahora y ya no suena así (Entrevistado 1)

Yo recuerdo Bellavista en el 92, siempre lleno de punkys (...) Y era muy de Bellavista los punks. (Entrevistada 2)

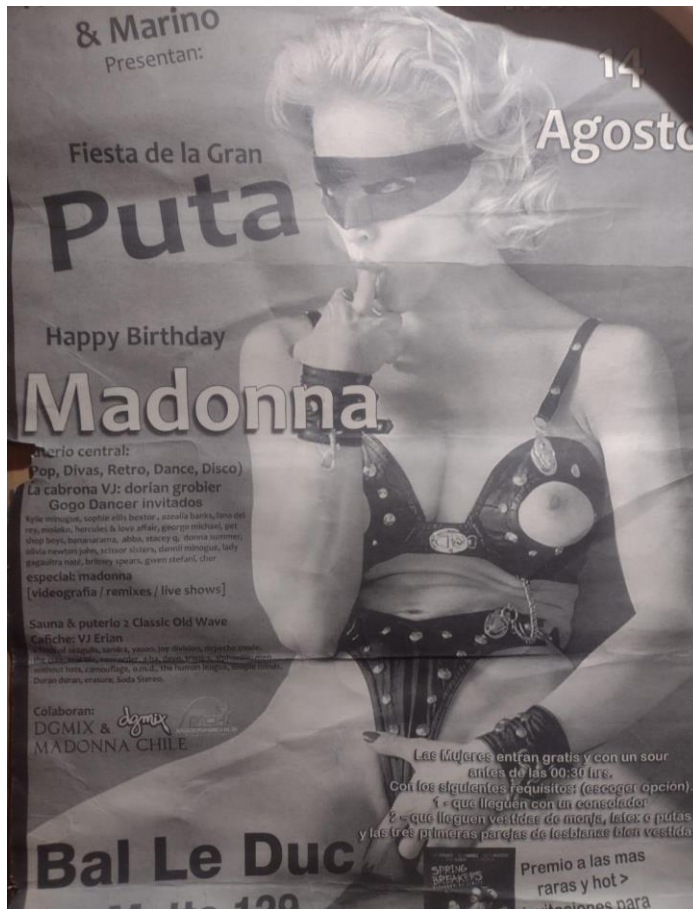
Estaba el Barrio Suecia, en ese entonces, el cual nunca frecuenté mucho (...) pero era otro carrete, era como piji ¿cachai? Era como más elevado en costo, eran lugares más bonitos, no era nuestro lugar. (Entrevistado 4)

Los circuitos por su parte apuntan más a las escenas translocales. Cuando los locales lograban compartir comunidades de personas sin la necesidad de estar en un espacio geográfico cercano, nacía un circuito. Los circuitos podían implicar tanto a varios locales de distintos barrios, como locales que se encontrasen “suelos” por la ciudad. A diferencia de los barrios, los circuitos no poseían un relato identitario lo suficientemente fuerte para invisibilizar las identidades de los locales que los componían. Y es que, al tener una unión más “imaginaria” que “material”, la unificación de la experiencia se complejizaba.

Yo me acuerdo que en algún momento pensé que yo tocaba blues solo. (...) Hasta que supe que existía una banda que era El Cruce, y que la escuché y que fue muy buena. Y después que salí una entrevista, hueón, en un diario ¿cachai? Me llamo un loco pa' tocar en el Grez. Y ahí me di cuenta que había una cierta cantidad de bandas. (Entrevistado 4)

“[Carlos Toledo, Dj] Empezaron a aparecer en todos lados estos papelógrafos como en la Brigada Chacón, hojas de papel kraft largo que decían OLD WAVE, BLONDIE, SÁBADO. O FIESTA DE VAMPIROS, VIERNES. Y al final salía la imagen de un ancla, organizadas por Marino.³⁴”(Fluxá, 2022, p.57)

³⁴ Marino era el apodo por el cual era reconocido el productor de eventos Eduardo Ábalos, principal gestor de las fiestas que marcaron la tendencia identitaria de la discoteca Blondie Para profundizar en el tema, recomendamos la obra de Rodrigo Fluxá, *Gente común: una historia oral de la Blondie* (2022)



[Figura 9] Afiche promocional de fiesta en el Bal le Duc ubicado en Av. Matta 129, a 5 km de la Discoteca Blondie. En la esquina superior izquierda se reconoce el nombre de productor Marino, demostrando que la organización de sus eventos con un sello identitario no se atribuía a un solo local o sector. Foto Original

Sumado a barrios y circuitos, existían ciertos locales sueltos que tomaban relevancia para la bohemia, pero que no tenían una red lo suficientemente fuerte ni la posición geográfica necesaria para ser considerados parte de un barrio o circuito. Eran pequeñas islas repartidas alrededor de Santiago que podían implicar una referencia para la vida social de alguna de las identidades bohemias, pero que no eran parte de una colectividad.

El único que yo creo que era como solo, era el *Psicosis*, que está aquí en Gran Avenida (...). Había uno que otro local. Había uno en la esquina que se llamaba *La Torre*, en la esquina pasadito de departamental con Gran avenida (...) Creo que eran los dos locales que la vacilamos. Lo

otro era disco, pero nosotros no éramos muy asiduos a la disco. El Bella sí era un circuito. (Entrevistado 1)

A continuación, analizaremos los barrios, circuitos y locales que presentaron mayor relevancia dentro de nuestro estudio, destacando sus características principales, así como las agencias más influyentes en la conformación de la identidad bohemia alrededor de los mismos.

CAPÍTULO III - BARRIOS BOHEMIOS DE LOS AÑOS NOVENTA: PARROQUIANOS, PROSTÍBULOS Y CARRETES.³⁵

Algunos tenían una historia centenaria, otros nacieron al inicio de la década. Algunos eran un espacio de resistencia a los cambios que proponía la apertura al comercio globalizado y las nuevas tecnologías mientras que otros se transformaban por elección o falta de otras posibilidades al paso de las nuevas propuestas, casi como el enunciado de “por la razón o la fuerza” tan propio de nuestro país.

El barrio, aparece como una unidad demográfica que se ha construido a lo largo del tiempo y que, dependiendo desde que época nos paremos, podremos hablar del como un surgimiento, auge o caída del mismo. Este relato, responde a las eternas transformaciones urbanas que suelen vivir los mismos y como, tanto habitantes longevos como nuevos perciben estos cambios.

Lo cierto es que las identidades de los barrios bohemios de Santiago eran muy distintas las unas de las otras. Cada barrio tenía su proceso, su manera de vivir la época en la que se encontraban, de dialogar con los cambios propuestos por el desarrollo urbano y el contexto social y político que implicaba la época. Y es que hablar de barrio es en muchas veces, hablar de uno de los pilares más fuertes en la construcción identitaria. Su bagaje histórico tiende a atravesar a más de una generación, traspasándose en experiencias, objetos, lugares y relatos.

En la siguiente sección, partiremos revisando aquellos barrios que poseían mayor historia, para luego movernos a los barrios más nuevos. Durante este capítulo trataremos de descifras superficialmente cuales eran las identidades bohemias de los barrios de Santiago en los noventa.

³⁵ “Carrete” es un modismo chileno para referirse a la fiesta, comúnmente asociada a la fiesta nocturna, con baile, consumo de alcohol y otro tipo de dinámicas. Se excluye de esta terminología las festividades asociadas a conmemoraciones históricas, religiosidad o ceremonias.

Bohemia de los barrios parroquianos: barrio San Diego y Mapocho

Un parroquiano es una persona (habitualmente hombre), que asiste de manera *sagrada* a su local favorito, el cual suele tener algunas características habituales; es un restobar o un bar; suelen ser lugares “de baja monta”³⁶ y sus sonoridades y ambientes son tan agrupables como únicas. Cada local tiene su magia y a la vez, muchos de estos locales repiten los mismos patrones en estos barrios. Los locales de parroquianos fueron un espacio de bohemia bastante interesante. Por un lado, fueron un espacio de resistencia de la propia tradición popular chilena. Muchos de los locales que existían en estos barrios se habían conformado décadas anteriores, cargando así una propia historia que se relacionaba con su entorno. Bares conformados al lado de prostíbulos, la creación del trago referencial de las fiestas patrias o momentos icónicos como cuando un presidente miraba en menos estos antros urbanos, son ejemplos de cómo el ambiente parroquiano estaba lleno de historias. A su vez, la bohemia en los barrios parroquianos solía dialogar mucho con músicos itinerantes, la nostalgia y la tradición en sus géneros musicales y el mundo artístico. Eran espacios donde todos son mortales, y la única razón para unirse es el cariño a este tipo de “picadas” donde el afecto por las historias que conformamos le gana a la grandilocuencia de las nuevas propuestas. Los bares parroquianos solían estar distribuidos por toda la región metropolitana. Sin embargo, pocos fueron los barrios característicos³⁷, que poseían locales icónicos, una conexión directa con el cambio de la ciudad y, por sobre todo, una relevancia en la conformación de identidades bohemias durante los años noventa. Hablaremos sobre dos de ellos: el barrio Mapocho y el barrio San Diego.

³⁶ Cuando hablamos de locales de baja monta, nos referimos a locales que no son reconocidos por sus condiciones estructurales o tener platillos refinados, sino todo lo contrario. Son locales que responden a una cultura “popular” en cuanto estrato socioeconómico bajo, donde comidas y tragos tradicionales se combinan con elementos que demuestran estructuras de bajo coste, como sillas plásticas, o mesas de producción masiva. Hablaremos de estos elementos como símbolos identitarios de este tipo de locales más adelante

³⁷ Los más habitualmente mencionados son: barrio San Diego- Matta, Barrio Franklin, Barrio Yungay y Barrio Mapocho.

Barrio Mapocho³⁸: del desprecio del presidente a la conservación como patrimonio

Relatar con detalle toda la historia del barrio Mapocho nos desviará demasiadas páginas, pues es un barrio con tanta historia como años. A pesar de esto, hay dos aspectos claves que debemos entender de este barrio para analizar su bohemia en los años noventa. Lo primero es comprender que la estructura y herencia cultural más influyente del barrio Mapocho nació a partir de los efectos producidos por los procesos de modernización llevados a cabo por Benjamín Vicuña Mackenna. Las gestiones de modernización implicaron conceptualizar el sector geográfico que compone al barrio Mapocho, delimitarlo en la acción de desarrollo urbano y las obras públicas que esto involucraba. Castillo (2008) en su estudio sobre las representaciones del espacio urbano, comenta lo siguiente:

En este panorama de lecturas del sector Mapocho como popular y fronterizo, ¿qué representaciones de espacio público van marcando el pensamiento urbano en la capital durante las dos últimas décadas decimonónicas? Al respecto, propongo como ‘punto de partida’ –arbitrario desde luego, porque se trata de una idea forjada primariamente entre los siglos XVI y XVIII- la representación del sector Mapocho en Benjamín Vicuña Mackenna. No es casual que cuando en 1872 el intendente capitalino propuso su transformación de Santiago, su proyecto más urgente fue la canalización del río, teniendo como motivación principal “incorporar a la ciudad propia, formando un solo cuerpo con ella, los hermosos y hoy relegados barrios de ultra Mapocho”. Como es sabido, la “ciudad propia” era aquella que quedaba al interior del Camino de Cintura que también proyectó Vicuña Mackenna y que quedaría “sujeta a los cargos y beneficios del municipio”. Esta pretendida integración de los barrios ultra-Mapocho no es menor, ya que fueron los únicos sectores de la “ciudad bárbara” que se intentaron incluir en la urbe “ilustrada, opulenta, cristiana. (p. 33)³⁹

Lo importante de la obra de Mackenna para efectos de este estudio es como la delimitación del Barrio incorporó parcialmente a un sector denominado en la época como “plebeyo o popular” al casco urbano de la ciudad, retirándolo

³⁸ El barrio Mapocho es una nomenclatura identificada en las fuentes, que engloba un sector geográfico de Santiago, pero que dentro de sí mismo contiene un par de “barrios” más. A razón de esto, hablaremos de estos barrios más pequeños, pero agrupándolos dentro de esta “macro identidad” del barrio Mapocho.

³⁹ Cuando Castillo habla de la “ciudad bárbara” en la cita, se refiere al sector que se encontraba por la ribera norte del Río Mapocho, el cual por su falta de conectividad poseía un desarrollo socioeconómico diferente al de la ribera sur, tanto en términos de urbanización, como de condiciones de vida. La “Ciudad Bárbara” en este sentido, era la parte de la ciudad que Benjamín Vicuña nombraba de manera peyorativa y que implicaba a todos los que habitaban en estas condiciones de pobreza y desconectividad. Para más información consultar a Castillo (2008)

parcialmente de la marginalidad proveniente de estar en la Chimba⁴⁰. Los grupos populares construyen un relato que posteriormente se heredaría y transformaría. Estos relatos influenciaron fuertemente a los imaginarios de la bohemia en los barrios parroquianos. La construcción del barrio Mapocho implicaba una referencia a las costumbres propias del sector popular de antaño. Esto en parte, fue posible gracias a que en la época que el barrio Mapocho se empieza a crear como tal, los sectores populares se vuelven agentes productivos de su propia identidad. Castillo señala cómo la cultura popular en el siglo XIX toma una agencia propia para la construcción de su relato desde la propia ciudad, a la par que esta dialoga con la opinión pública a través de los medios de difusión.

La 'cultura popular', en definitiva, toma un lugar particular. Surgen así públicos, audiencias, medios de difusión que le serían propios. No como meros antagonistas de las clases hegemónicas, sino como portadores de una discursividad que, en este caso, se desarrolla desde el espacio urbano. Espacios habitacionales de convivencia hacinada y lugares de sociabilidad como ramadas –que como se vio dieron nombre a una calle del sector-, almacenes, bares y prostíbulos fueron aumentando con el correr del siglo XIX. En términos de gestación de opinión pública, y pese a los elevados índices de analfabetismo, también fue relevante la aparición de imprentas y talleres tipográficos donde se publicaban periódicos y otros medios de difusión. (Castillo, 2008, p.32).

La cultura de “lo popular” sería importante tanto en el barrio Mapocho como el barrio San Diego, pero en el primero toma mayor relevancia al considerar el segundo aspecto clave: la importancia de la estructura urbana del sector Mapocho como patrimonio urbano. Y es que el barrio Mapocho involucra edificios como la Estación Mapocho declarada Monumento Nacional en 1976 y transformada en un Centro Cultural el año 1994 luego de su desuso en 1984, o el edificio del Mercado Central de Santiago, el cual fue declarado Monumento Histórico en 1984 y como Zona Típica, (incluyendo al Parque Forestal) en 1997 (Consejo de Monumentos Nacionales, s.f.a; s.f.b).

La conservación de los espacios urbanos claves y su reconocimiento ante la visión del Estado, ayudó a que la transformación del casco urbano fuese

⁴⁰ Chimba significa orilla opuesta del río en quechua. También era un sector geográfico de la ciudad habitado por los estratos socioeconómicos bajos y grupos desplazados de la ciudad. Para más información, recomendamos profundizar en la Tesis de Castillo (2008) El barrio Mapocho y el parque Forestal: espacio público y representaciones de ciudad en Santiago de Chile (1885-1900)

más difícil, dando mayor estabilidad a las estructuras urbanas que sustentaban la vida social del Barrio. Como contra ejemplo, aparece el barrio Franklin, donde también existió una vida social influenciada por distintas instalaciones, siendo una de las principales el Matadero del Barrio Franklin, que, al no ser protegidas a través de declaraciones patrimoniales, sus estructuras cambiaron, apareciendo nuevos usos a estructuras abandonadas por locatarios y redistribuidas y resignificadas por los estamentos gubernamentales.

Con la crisis económica de 1982 parte de los galpones que quedaron sin uso productivo tras el cierre del Matadero fueron cedidos por la municipalidad a pequeños comerciantes. Tal acto intentó formalizar el auge del comercio informal en el sector (Consejo Nacional de la cultura y las artes, 2016, p. 41)

La influencia de los proyectos modernizadores entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, como la estación de trenes o el mercado central, combinaron la cultura popular con la narrativa de la modernización y entregaron al barrio Mapocho la posibilidad de mantener la estructura urbana por tanto tiempo. Esto permitió que las herencias culturales de lo popular y lo bohemio creasen una narrativa en torno a lugares claves. Es decir, la estabilidad del casco urbano permitió que lo construido por las identidades populares del siglo XIX fueran más duraderas en el tiempo.

Por otra parte, la vida social desarrollada desde los años veinte en adelante, dio puntapié a la proliferación de una nueva bohemia, más cercana a sus relatos clásicos, donde la tertulia convive con la prostitución, los cafés literarios, las *boites* y los salones de baile. Esta aparición de locales durante la primera mitad del siglo XX tenía una estrecha relación con las estructuras urbanas nacidas en el siglo o sustentadas en años anteriores. Así, aparecían locales que poseen en su narrativa el haber sido creados en función de la vida social que entregaba la posición demográfica del barrio, sus estructuras como la estación de trenes, o su relación con los mercados, locales que por lo demás se sustentaron, en el tiempo, entre otros factores, porque el desuso y/o transformación de las funciones de las estructuras claves que daban vida al barrio (mercado y estación ferroviaria) o no se ha dado hasta estos días, o fueron valoradas como estructuras claves y patrimoniales. Los siguientes relatos nos permiten ver un poco la construcción identitaria del barrio que hemos mencionado.

Mapocho tuvo un esplendor recordado por los que sobreviven, acaso la más poderosa concentración bohemia que se ha visto en la ciudad y de la que hoy tenemos sólo una tenue imitación o reflujó. Nada se le parece ni se le parecerá: barrios como Plaza Ñuñoa, Bellavista, Lastarria o Brasil no han de acercarse siquiera a lo que ocurrió en la conjunción de la vida en las riberas, con su antropología de cantinas y boîtes, esa de literatos, poetas, pintores y periodistas que se llevaron a la tumba su propia época (...). Compartían espacio con rufianes como el Cabro Eulalio, el "Zanahoria" o la ninfa fatal Berta "La Coja", que era terror de los borrachos. Por sus calles transitadas hasta la amanecida, rebosaba un fuerte comercio de sopaipillas, pan amasado, tortillas, pequeños y huevos duros. A esta fauna se sumaban cuidadores, copetineras, prostitutas y sus chulos; y la tentación bohemia salpicaba hasta Balmaceda, Amunátegui, Teatinos, incluso la ribera chimbera. Sus adoquines reflejaban nombres luminosos de bares, clubes, cafés, salones de baile, billares, fuentes de soda. Semejaba un enclave porteño en pleno río, carácter reforzado por la energía vital de la estación y los buses de la Terminal Norte. (Salazar, 2011)

[Martiza Nuñez, administradora del Bar Turismo] Aquí estamos en una picá. Se llama Bar Restaurante Turismo. Tiene muchos años desde que existe este negocio. Data más o menos del tiempo cuando funcionaba ferrocarriles del estado aquí en la Estación Mapocho, estaba la Cárcel Pública, había un barrio Rojo bien pintoresco con señoritas vestidas de fiesta, venían los mineros del norte al terminal que está a un costado de nosotros. Era típico de paseo, de diversiones y de comercial. (Los bares son patrimonio, 2018)

Pero, a pesar de ser Mapocho una unidad como barrio, hay dos casos que queremos destacar. El primero caso es un local que resaltamos por su relevancia en la construcción de identidades bohemias durante los años noventa, el segundo caso es un conjunto de locales que sirven para poder ejemplificar cómo es que funcionaban "las picadas", adjetivo tan típico para cierto tipo de locales que aparecen en distintos lugares de Santiago.

La Piojera: presidentes, guachacas, MTV y la Santa Prostituta.

Si hablamos de locales que son referenciales al pensar en el imaginario de "lo popular colonial" en Chile, el mejor ejemplo para retratar esto es La Piojera, un Bar nacido en los inicios del siglo XX. Basada su estética actual (y por la cuál era reconocido en los años noventa) en las ramadas populares, La Piojera se encontraba a breves pasos de la estación Mapocho. Su posición geográfica y su reconocimiento social trajo a múltiples personas al local, y la conservación

del casco urbano permitió que, a pesar de algunas leves modificaciones estructurales, el local no cambiase de ubicación. Según el relato del mismo local en su página web, La piojera adquiere su nombre luego de una famosa declaración del presidente Arturo Alessandri al ser invitado al local. Cabe resaltar que el Barrio Mapocho se encuentra a pocas cuadras del Palacio de la Moneda, por lo que es deducible que la razón por la cual ministros y funcionarios frecuentaban el lugar tenía relación directa con las distancias.

Varios han sido los nombres de este lugar, Santiago Antiguo o Bar Democrático son algunos. La historia del nombre actual se remonta a 1922, cuando el entonces presidente de Chile, don Arturo Alessandri Palma, fue invitado a un bar que era muy visitado por los ministros y funcionarios de gobierno. Al llegar a la rústica y pobre cantina Alessandri exclamó “¿Y a esta piojera me han traído?”. Desde ese momento el local quedó bautizado como LA PIOJERA.” (La Piojera, s.f.)

La Piojera era uno de los locales claves de la bohemia más “tradicional”⁴¹. Su sustento en el tiempo le había permitido fortalecer los relatos de la cultura popular tradicional e insertarse en el imaginario de la gente. Muchos son los relatos y construcciones visuales que aluden a la piojera. Desde souvenirs que se pueden encontrar en tiendas del sector, pasando por relatos de escritores, presidente, cantantes y múltiples figuras que han sido parte de la piojera, hasta conflictos con locales para disputarse la autoría del trago más típico en Chile, el Terremoto.



[Figura 10] Retablo Típico Chileno Fachada Restaurante La Piojera (La Tienda Bonita, 2022)

La Piojera ha sido visitada a lo largo de su historia por importantes autoridades e incluso Jefes de Estado. Se cuenta allí pues que, además del ingrato Alessandri Palma, pusieron pies en sus pastelones y baldosas los Presidentes Juan Antonio Ríos, Eduardo Frei Montalva, Salvador Allende Gossens y

⁴¹ Entendemos tradicional por aquella bohemia que decanta por lugares que resaltan identidades materiales asociadas al imaginario de lo popular “colonial” o de mediados del siglo XIX, donde ramadas, fondas y comida “típica” son los elementos claves.

Eduardo Frei Ruiz-Tagle. (...) Tampoco faltaron las estrellas de las artes doctas en sus salas: aparecía por allí el bienquisto cantante de ópera Ramón Vinay quien, en una ocasión de entusiasmo con el ambiente de público (y probablemente con alguna otra cosilla adentro alentándolo) cantó solemnemente ante los presentes, encaramado sobre una de las pipas que abundaban adentro. Plath declara haber visto también al pintor Arturo Pacheco Altamirano y al Premio Nacional de Literatura Francisco Coloane. (...) Díaz Eterovic agrega a estas historias (en la "Guía de patrimonio y cultura del Barrio de la Chimba" de Editorial Ciudad Viva) que, en los años ochenta todavía quedaba una fuerte presencia literaria en la vida interior de "La Piojera", con improvisadas lecturas de poemas que realizaron los escritores Rolando Cárdenas, Álvaro Ruiz y Aristóteles España; y que Diego Muñoz Valenzuela, autor de "Todo el amor en tus ojos", solía pasar al local luego de haber realizado algunas compras en el Mercado Central o en La Vega" (Salazar,2015)

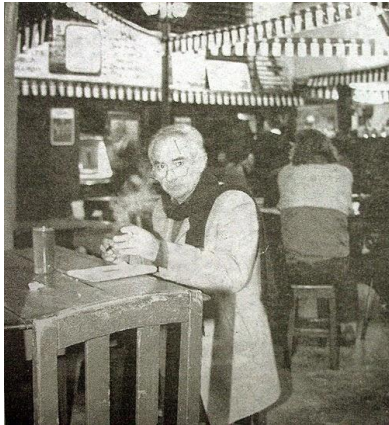
La Piojera mantiene una disputa sobre la creación del terremoto con el famoso bar El Hoyo de Estación Central. La disputa llegó incluso a un enfrentamiento legal por los derechos de propiedad intelectual. De acuerdo a una versión difícil de comprobar, pero jamás desmentida, fue en la estela del terremoto de 1985 que periodistas alemanes que reportaban el lío pidieron el trago en El Hoyo (Urbano.wikiexplora, 2021)

Si bien La Piojera fue uno de los locales estandarte en la construcción de un relato histórico, donde incluso tradiciones de instituciones como la marina estaban involucradas⁴², lo cierto es que hay dos elementos claves que se deben rescatar al considerar su aporte en la construcción identitaria de las bohemias en el Santiago de los noventa. La primera es su estética asociada a las ramadas o fondas del antiguo Chile. La segunda es su resignificación en conjunto con el barrio por la cultura guachaca durante la década de los noventa.

Sobre lo primero, no hay mucho que decir. Tanto La Piojera como otros locales "de parroquianos" habrían de rescatar parte de esta estética asociada a nuestras fiestas patrias y al imaginario de la celebración popular del Chile en el siglo XIX. La Piojera, junto con el Bar Las Tejas y el Bar el Hoyo (ubicados en el Barrio San Diego y la comuna de Estación Central, respectivamente), serían tres de los locales más relevantes en el medio que hicieran un rescate de los elementos materiales en sus decoraciones del ambiente. Decoraciones como emblemas nacionales, barriles de maderas para la conservación del vino

⁴² Según Salazar (2015) la tradición marina consiste en asistir a la piojera para el día de las glorias navales, debido a que la figura conmemorativa de Arturo Prat, ubicada en el barrio, apunta hacia ese local.

(pipas), mesas y sillas de madera, y carteles pintados a mano donde se enuncian los productos del local (con gastronomía tradicional chilena), son algunos de los objetos icónicos que fortalecen la identidad de ramada.



[Figura 11] Fotografía del interior de la piojera en el año 1997. En ella se pueden ver los elementos asociados al imaginario de lo “colonial y popular”, como banderas, carteles escritos a mano o muebles “antiguos” de madera (Salazar,2015)

La estética de la ramada asociada a “la cultura popular más antigua” en Chile, tendría un cruce interesante con una nueva identidad bohemia que nacería durante los años 90 y que impactaría a tal nivel que llegaría a una difusión internacional a través del MTV *Unplugged* de la banda Los Tres, y una incorporación posterior en el siglo XXI a las políticas públicas de cultura y turismo⁴³. Hablamos de la “*Cultura Guachaca*”.

“Los guachacas” serían definidos por su actual líder, Dióscoro Rojas (El Gran Guaripola) como aquellas personas chilenas que son cariñosas, humildes, republicanas y que aman la cultura chilena. A su vez serían la antípoda a los “cuicos”, personas con privilegio y distanciadas de las tradiciones de la “chilenidad” (CNN Chile, 2010, 2010a; MúsicaPopular.cl, 2019; Hogar de Cristo, 2021.)

Lo Guachaca se conecta con los imaginarios de lo popular y lo humilde⁴⁴ distribuidos alrededor de la ciudad (y también del país). Una de estas

⁴³ La ruta guachaca fue una política del ministerio de bienes nacionales en conjunto con el movimiento guachaca, la cual es considerada una ruta patrimonial que va desde la piojera hasta la villa portales (Carmona,2010)

⁴⁴ Hablamos de lo humilde desde una perspectiva de clase social. Lo humilde, es definido en los discursos de Dióscoro como lo pobre, pero también tiene relación con una posición ética sobre la vida. Cosas como el no posicionarse sobre los demás, el no excluir pues siempre se ha sido excluido, son posturas éticas ante la vida que nacen desde la clase social sobre la cual se ha vivido.

conexiones, es con los símbolos materiales y lugares que rescatan los ambientes de ramadas o fondas, y obviamente, con la música, pues “el guachaca es chileno todo el año y no solo en las fiestas patrias” (CNN Chile, 2010).

El movimiento Guachaca nace en la década de los noventa inspirado por varios factores. El más significativo de ellos es la influencia del músico Roberto Parra –cuñado de Dióscoro– en la construcción del discurso de lo guachaca, a través de su obra y, de manera distintiva, su labor en la creación del musical *la Negra Ester*, musical autobiográfico escrito en décimas en 1971 por el músico y poeta popular (el cual trata del amor de Roberto hacia la Negra Ester, prostituta de San Antonio) y llevado al teatro por Andrés Pérez en 1988, transformándose en la obra más vista en la historia del teatro chileno (VitrinaSur, 2011; Memoria Chilena, 2021).

La obra rescata un discurso que destaca lugares y dinámicas sociales asociadas a la baja clase social y lo picaresco, resaltando el cabaret en el desarrollo de la historia como entorno preponderante. Todo esto fue acompañado por el trabajo de Roberto Parra junto a La Regia Orquesta, agrupación musical integrada por Álvaro Henríquez, Cuti Aste y Jorge Lobos, encargada de ambientar la obra dirigida por Pérez, rescatando géneros como la cueca, el foxtrot, el tango, el bolero, el vals e incluso la polca (MusicaPopular.cl, 2022; Tugamusic, 2021).

La visibilidad que tuvo *la Negra Ester* le dio una relevancia importante al trabajo de Parra durante la década de los noventa, Esto, combinado con las conexiones de Parra con Álvaro Henríquez durante el ensamble del musical de *la Negra Ester*, permitió que la palabra guachaca tuviese una mayor difusión en el presente de Parra como a posteriori, a través del nacimiento y la difusión del jazz guachaca⁴⁵ y la cueca chora⁴⁶, una cueca más desligada

⁴⁵ El jazz guachaca responde a un subgénero que se caracteriza por dar una estética adaptada del foxtrot, la cual se inspirada en el jazz de Django Reinhardt, pero que incorpora tópicos líricos del tango, bolero y cueca chora. Está asociada principalmente al trabajo de Roberto Parra y fue bautizado como jazz guachaca por su hermano, el poeta Nicanor Parra. (Memoria Chilena, 2021a)

⁴⁶ La cueca chora corresponde a un subgénero de la cueca urbana, según Spencer (2015) nace del trabajo de Roberto Parra, diferenciándose del canto a la rueda y de la cueca brava en cuanto es de una performance más individual de voz y guitarra, alejándose de la interpretación grupal propio de la rueda de cueca que adquirió la cueca brava. Al igual que la cueca brava, la cueca chora narra asuntos como la vida prostibularia, las noches a la intemperie o la suerte de un presidiario. Fueron popularizadas hacia el “Mainstream” a través del trabajo de Roberto Parra y el estreno de *la Negra Ester*. (Memoria Chilena, 2021b) así como

de la estética habitual de las agrupaciones folklóricas más conocidas de la época.

[Álvaro Henríquez, Integrante de la banda Los Tres] Su obra es un legado enorme. A mi me cambió la vida completamente. Su naturalidad y su gracia como poeta es única y auténtica. Y si a eso sumamos el hecho de que era tan chileno, nos queda convertido en la estrella de la bandera. A todos nos abrió los ojos para darnos cuenta que las cuecas no eran solo lo que hacían Los Quincheros, los Cuatro Cuartos y todos esos grupos oficialistas. Que la riqueza de la cultura popular chilena iba mucho más allá” (Osses, 1998)

La relación entre la identidad guachaca y La Piojera no solo se remite a una conexión identitaria, sino también a un involucramiento activo de la comunidad guachaca con el local. El intento de cierre de La Piojera en el año 2003, para dar paso a un centro comercial, dio como resultado una declaración de la agrupación guachaca⁴⁷ hacia los medios de la importancia del local, declarándola “Monumento de los Sentimientos de la Nación” y volviéndola su centro de operaciones (Salazar, 2011; Karencita, 2009; Irrazaval, 2015).

La asociación de lo guachaca a lugares como la piojera fueron dando paso a una nueva identidad bohemia.⁴⁸ El trabajo de movimiento guachaca durante los noventa, fortalecería la asociación identitaria a los sectores de Mapocho, así como a materialidades asociadas a las ramadas. De esta forma, acciones como el nacimiento de la cumbre guachaca, evento cultural realizado en sus primeras ediciones en la Ex Perrera del Parque los Reyes⁴⁹ y posterior difusor de música como cuecas choras, así como gastronomía tradicional chilena, terminaron de sellar esta asociación de la identidad con el Barrio, a modo general, y con la piojera a modo particular (Memoria Chilena, 2021a).

la difusión que generó la banda Los Tres en su MTV Unplugged y en su disco peineta, del año 1998 (Musica Popular, 2022a)

⁴⁷ “Los guachacas” en esta época ya no correspondían solamente a una identidad cultural, sino también a una agrupación establecida, la cual organizaba actos como la cumbre guachaca

⁴⁸ Hay que entender que el concepto de “guachaca” ya tenía un uso y difusión previo a los años noventa el cual era despectivo y caracterizaba principalmente a las personas pobres en estado de ebriedad. Sin embargo, es en esta década que se genera una difusión masiva del concepto, a la par que se establecen organizaciones que fortalecen la agrupación de identidades culturales hacia esta identidad “guachaca”, resignificando el término hacia una identidad de personas conectadas con la “cultura popular” del Chile, mostrando un discurso de nostalgia a la vida bohemia de antaño que compartían con el trabajo de Roberto Parra en sus cuecas choras.

⁴⁹ La ex Perrera se encuentra en el Parque de los Reyes, la cual queda a unas cuadras de la estación Mapocho.

La triangulación entre lo guachaca, el Barrio y la Piojera, conformaron una identidad bohemia específica nutrida de música, vida social y materialidades que se mantienen hasta nuestros días. Sin embargo, cabe resaltar que al imaginario musical que propuso el movimiento de lo guachaca, se le incorporaron nuevos géneros musicales, a través de la labor de los músicos ambulantes propios del local, los cuales aportaron, a través de sus repertorios. Así, la piojera no solo posee cuecas, boleros, valeses y tangos, sino también géneros de la música mexicana, como pueden ser las rancheras.

Entre muros de adobe, resuenan, de lunes a sábado, cuecas y tonadas. Armados de acordeón y guitarra, a partir de las 14 horas, el grupo Los Soles del Norte, compuesto por Jorge Román y Jaime González, se pliega a las fiestas dieciocheras. (...) Los Soles del Norte no son los únicos cantantes de La Piojera, pero sí los más antiguos. Parten cantando la primera ronda de 10 canciones entre las 2 y 3 de la tarde. Luego pasan el sombrero. La presentación se extiende si alguno de los comensales los invita a una mesa para un *show* privado. Cuecas como El Guatón Loyola y La consentida son las preferidas y por tocarlas cobran \$1.000. Son las rondas estables que interpretan entre las 2 de la tarde y 10 de la noche, un tramo en el que alcanzan a entonar 50 canciones. El hombre del acordeón tiene 58 años, 26 de ellos los ha pasado en La Piojera. Su especialidad es la ranchera. La gracia de las canciones mexicanas es que se bailan en pareja con las caras pegadas y entre brindis y brindis, cuenta (La Tercera, 2012).

Si bien La Piojera aparece como uno de los locales centrales del barrio Mapocho, queremos resaltar un segundo local, el cual permite ejemplificar los tipos de picadas parroquianas que existían durante los noventa y que sustentan una vida nocturna, pero que no poseen una asociación identitaria hacia la cultura popular “tradicional”. En la siguiente sección, abordaremos el caso del Wonder Bar, el Bar Turismo y el Touring, para abordar el concepto de las “picadas” en el barrio Mapocho.

La picá parroquiana y los locales con historia

Si bien la piojera fue un local relevante debido a su historia, no fue el único al cual recurrían los parroquianos. Muchos eran los locales que podían ser iglesias de estas almas quienes nombraban a sus templos con un calificativo lleno de peso: “la picá”.

La picá es una manera coloquial de indicar un lugar que se diferencia del resto por su ambiente, precio, comida o cualquier otro criterio que estimemos conveniente. Es un calificativo que pesa como medalla de honor, pues de esta deriva una pasión devota de la gente hacia el local. Los parroquianos, son quienes se encargan de habitar constantemente estos espacios, fieles seguidores que viven y construyen estos lugares. El caso con el barrio Mapocho es que algunos de estos lugares tenían historia. Una historia de más de cincuenta años, lo que permite pasar un bastón generacional.

Hay noticias que calan profundamente en el corazón... personalmente este Bar fue uno de mis favoritos del barrio Mapocho, ahí compartí muchos gratos momentos en mis incontables veces que fui. El bar tenía además en sus muros varios óleos pintados por mi padre lo que le daba el plus para hacerlo mi favorito. Malta con harina, blanco con durazno, el otro con frutilla, empanadas fritas de queso, y una que otra vez comí lentejas en tardes de invierno...triste noticia, adiós querido WONDER BAR!! (Vergara en Los Bares son Patrimonio, 2021)⁵⁰

Las picadas (o picás) fueron parte importante de la identidad bohemia en Santiago. Sus precios accesibles, su posición céntrica y sus historias (conformadas o narradas) eran un atractivo imprudente para más de uno. Como hemos mencionado, los locales en el Barrio Mapocho fueron abiertos en función a la vida social producida por las grandes estructuras del sector. Las visitas a la cárcel pública, los pasajeros de la Estación Mapocho o el punto de descanso después de las compras en el Mercado Central. Esta influencia del contexto urbano en la aparición de locales será una tendencia en las picadas parroquianas más allá de Mapocho. Los locales que aparecieron hasta la primera mitad del siglo XX tienden a tener una relación directa con algún flujo social que se produce por estructuras del casco urbanos como estaciones, edificios administrativos, burdeles, entre otros. Tanto el Touring, como el Tursimo y el Wonder Bar son un buen ejemplo de esto.

[Sobre el Bar Turismo] La época dorada y con clientela segura, habría estado en los años setenta y ochenta, cuando se encontraban allí visitantes de la desaparecida Cárcel Pública, hoy ocupada por los edificios de Aguas Andinas, y el Mercado Persa, en donde ahora está la Plaza Jerusalén de avenida Balmaceda, a pocos metros. El grueso del público, sin embargo, eran en esos años los trabajadores y pasajeros de la Estación Mapocho, cuyos trenes dejaron de correr desde y hasta ella en 1987. También asistían obreros y

⁵⁰ Comentario de Facebook

empleados de otros activos centros que se fueron retirando del barrio, como trabajadores de la antigua terminal de buses, de las fábricas y talleres que había, de los hoteles ya demolidos, etc. No faltaba el gentío. (Salazar, 2010)

Otra característica habitual y “universalizable” de este tipo de locales es su relación con la música, la cual se daba de dos maneras durante los noventa: a través de los músicos ambulantes o a través de la música envasada, donde la figura del Wurlitzer aparece con fuerza.

Los músicos ambulantes, como vimos en el caso de La Piojera, eran agentes directos en la creación de un imaginario sonoro en los espacios, así como de una convivencia social dentro de los mismos locales, generando bailes espontáneos, alegrías y expresiones efusivas de entusiasmo por parte de los parroquianos, impulsadas por el alcohol. Sus figuras rotativas y errantes permitían la difusión de repertorios que tendían a homogeneizar si es que los músicos utilizaban una ruta habitual y un repertorio relativamente fijo, ya sea en canciones o géneros musicales. Sin embargo, el caso de la Wurlitzer y la reproducción de música envasada era un poco más diferente. Si bien las fuentes nos indican que la reproducción de música en los locales que escogimos como ejemplo, no tendían a salir de los géneros musicales ya mencionados hasta el momento, hemos visto indicios de que dependiendo de la tecnología de reproducción que se utilizase, en cuanto permitiese (o no) escoger la música, y el tipo de gente que habitase el espacio, podría haber una ruptura de este espectro implícito de géneros musicales.

“Se oye de fondo una ranchera. La pidió uno de los clientes en el Wurlitzer del local, un joven estudiante con sus amigos. "Para reírnos un poco", dicen. (...) Aunque la bandera chilena que decora el lugar flamea todo el día, el Touring es un rincón de rancheras, aunque todo depende del comensal que quiera gastar \$200 en poner una canción” (Reyes, 2012)

“Los locales eran todo como para lo mismo. Los locales eran para ir pasarlo bien. Juntarte con tus amigos, tomar un trago, reír, escuchar música. Mucho Wurlitzer”. (Entrevistado 3)

Una última característica interesante de este tipo de locales, es el recambio generacional, donde ya sea por las nuevas resignificaciones de la “cultura popular”, el acceso económico a comida y alcohol, la valoración positiva heredada por generaciones previas que habitaban los locales o cambios en las macro estructuras que sustentaban el espacio urbano, como el cambio del uso de la Estación Mapocho a un centro cultural, incidieron en que nuevos flujos demográficos de jóvenes habitaran estos espacios y tipos de picás.

Salazar (2019) señala algunos de estos eventos importantes; el primer concierto *Monster of Rock* en septiembre de 1994; la obra de teatro *La Negra Ester* en enero de 1995; la presentación de la Orquesta Sinfónica de Israel en agosto de 1997. A la par, puntualiza en cómo la cartelera cultural del centro ya estaba llena desde su inauguración (post remodelaciones) en 1994.

Este último fenómeno de “recambio y cruce” generacional, sería también una característica que se repetiría en nuestro siguiente barrio: San Diego. Sin embargo, las agencias que aquí incidirán en la vida bohemia y la música asociada serían muy distintas.

Barrio San Diego: teatros, tradiciones, santo y seña.

Si la Estación Mapocho y el Mercado Central fueron estructuras claves para incidir en las conformaciones de comunidades en los distintos locales que se crearon, los teatros del barrio y el Cine Arte Normandie serían la estructura clave en la vida bohemia del barrio San Diego durante los años noventa. Sin embargo, la implicancia de estas estructuras sería completamente distinta.

Lo primero que debemos entender, es que San Diego es un barrio polivalente. En él podemos encontrar comercio, venta de libros y discos de segunda mano, casas de música, gastronomía, entretenimiento, parques, iglesias, escuelas, entre otras cosas; todas ubicadas en unas cuantas cuadras de una calle extendida desde la alameda, vena central de la capital, hasta el inicio de Gran avenida, donde encontramos al Barrio Franklin.

San Diego ha sido eje de grandes sucesos: en el bar Miss Universo se conformó la generación de los años 30, reconocida agrupación literaria de poetas. También estuvo el famoso local Cola de Mono, al cual se le atribuye en la mitología urbana la creación del famoso trago. Estaban (y están hasta el día de hoy) los juegos Diana, icónicos por marcar a generaciones de niños con sus carruseles, tiros al pato y demás atracciones.

Pero lo que convoca a este estudio son aquellos bares, restaurantes (y en este caso, de manera incidental, teatros) que albergaron una bohemia y a su música. En este sentido la figura de los teatros tomará relevancia tanto como posibilitadores de vida social, como su marca icónica en el Santiago de los años noventa.

Los teatros de San Diego son reflejo de una vida bohemia ya extinta para la época de los noventa, pero que sustentarían estructuras arquitectónicas que permitieron una resignificación de estas. El Roma, teatro abierto con un discurso de elegancia y modernidad, y que fue conocido por albergar parte de la vida bohemia en los años cincuenta al ser receptor de compañías revisteriles como la Tro-lo-ló o el Bim Bam Bum, al avanzar el tiempo se convertiría progresivamente en una sala artística y políticas, donde resaltan sucesos como el uso del teatro para el cierre de campaña de Allende contra Frei, las actividades conmemorativos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria luego del golpe militar (MIR) o la celebración de cinco años de existencia de la Peña de Doña Javiera, apodada la casa folclórica, desarrollada en 1975 y donde asistieron artistas como Margot Loyola, Tito Fernández, Jorge Yáñez y Los Moros, Los Curacas, Ortiga, Capri, Ana González, Patty Chávez, el Coro Santa María y los ballets folclóricos Antupay y Semilla (González, 2017; Salazar, 2018).

El teatro Roma cesaría funciones en los años ochenta, siendo retomado por el café Roma y el bar Las Tejas; Este último le daría una segunda vida a sus escenarios, reviviendo la música a través de ruedas de cueca y, en los primeros años del siglo XXI, el movimiento de la nueva cumbia chilena. Otro de los teatros que tomaría especial relevancia durante la década de los noventa sería el Teatro Esmeralda, ubicado por San Diego 1025 casi llegando a Av. Matta. Este sería el teatro que funcionaría como base de operaciones para el trabajo de la compañía Gran Circo Teatro (ya mencionada en el capítulo anterior) durante los primeros años de la década de los noventa. (Opazo, 2017). También sería el teatro encargado de contener a las primeras Fiestas *Spandex*, realizadas durante mayo y junio del año 91 (de ellas hablaremos más en profundidad más adelante).

El Teatro Esmeralda nació como el teatro más grande de Chile en la década de los años veinte, siendo usado como un espacio polivalente; principalmente era un cine - palacio⁵¹, pero también se usó como teatro y centro deportivo para las peleas de boxeo (Memoria chilena, 2021c, Romero, 2013; Marín, 2013). Varios incendios lo afectaron, implicando variadas remodelaciones y pérdidas de público. En 1975 se trató de incorporar a la red del teatro municipal, usándolo como un teatro de derivación de la parrilla principal, pero

⁵¹ Cine con estructura de palacio y gran capacidad de butacas

las gestiones, según su dueño en el 2013, Bazzolo, no llegaron a buen puerto (Romero, 2013; Marín, 2013).

Los últimos dos teatros que mencionaremos son el Teatro Cariola (hermano estructural del Teatro Roma) y el Teatro Caupolicán. Ambos los mencionamos por la misma razón: espacios gestores de eventos culturales.

El Teatro Cariola había empezado su gestación como un proyecto liderado por Carlos Cariola Villagrán, quien también había sido parte de la fundación de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, SATCH (Salazar, 2017).

Cariola veía como ante la llegada del cine sonoro se reducían los espacios donde las nuevas propuestas teatrales pudieran ensamblar y presentar sus obras. Esto principalmente porque muchos teatros daban preferencia a transformarse en cines, ya que había mayor demanda por este último que por las obras teatrales. Así, en 1943 iniciaron las campañas de Cariola para reunir fondos, los cuales provinieron de donaciones, préstamos e inversiones tanto de privados como de la Municipalidad de Santiago. Así, luego de conseguir el dinero, las obras para crear el teatro iniciaron en 1945, pudiendo ver su primer estreno una vez finalizado el teatro⁵², en 1954 (Salazar, 2017).

El Teatro Cariola se compone de dos salas o “teatros” en la misma estructura, las cuales originalmente se llamaban Teatro SATCH y Teatro Salías; estos teatros se llaman Teatro Cariola y Teatro Alejandro Flores, respectivamente⁵³. Durante sus primeros años, el teatro funcionó tanto como un espacio difusor y promotor del teatro, como un espacio de acogida para actos políticos y eventos particulares, así como también fue el lugar central para la zarzuela en Santiago. Luego de que la vida nocturna se viera afectada por el golpe de estado, combinado con la cada vez menor demanda de teatro por parte del público, el Teatro Cariola se ampliaría hacia otros rumbos. Así, desde los años ochenta en adelante, fue un espacio de conciertos, obras y congregación política. Si bien no hemos podido identificar con creces las carteleras de esta década en los noventa, las fuentes que encontramos señalan como el teatro toma tímidamente este perfil más polivalente y alejado

⁵² En 1954 se inaugura el Teatro SATCH (Actual Teatro Cariola) El Teatro Talía (Actual Teatro Alejandro Flores) fue inaugurado con posterioridad durante el mismo año, pues en un inicio fue concebido como un espacio de bodega (Salazar, 2017)

⁵³ El cambio de nombre provendría luego del fallecimiento de dos figuras importantes: el fundador del proyecto, Carlos Cariola en 1960 y el Actor Alejandro Flores en 1962, quien había impulsado y creado su carrera y escuela en el Teatro fundado por Cariola.

de las concepciones más monotemáticas del teatro habitual durante la década de los ochenta y lo mantiene hacia los noventa. Algunos de los sucesos que permiten percibir esto son el concierto de Los Prisioneros junto con Aparato Raro en el año 1985, el disco en vivo de la banda de rock/jazz progresivo Cometa en 1986, la campaña presidencial de Patricio Aylwin luego de la victoria del No en el plebiscito de 1989, en la cual irrumpen las Yeguas del Apocalipsis, agrupación performática donde participaba Pedro Lemebel, y registros de conciertos de la Banda Illapu en los últimos años de los ochenta⁵⁴. (Sandoval, 2019; Marco Baudelaire; 2010; Mario Reyes, 2007; MusicaPrisionera, 2021; Cometa, 2018)

También, pudimos encontrar presentaciones de teatro musical cristiano, baile gitano, teatro humorístico picaresco y presentaciones de agrupaciones folclóricas, todo durante los años noventa⁵⁵ (Juan Bautista Montecinos, 2017; Gebelin Martínez, 2011; Raul Acevedo, 2008; Antonia Sandoval, 2016; Uxita Ingalls; 2016) En resumidas cuentas, el Teatro Cariola fue un espacio escénico amplio, que durante finales de los ochenta y principios de los noventa se diversificó hacia presentaciones teatrales y musicales de todo tipo. Pero el Cariola no fue el único Teatro activo durante los noventa en San Diego.

El Teatro Caupolicán, llamado teatro Monumental durante gran parte de la década de los años noventa, fue uno de los teatros más grandes de Santiago. Reconocido como un epicentro de la actividad de espectáculos y bohemia en Chile, el teatro fue construido a partir de 1935-1936, por encargo de la Caja de Empleados Públicos y Periodistas, siendo entregado el 21 de agosto de 1937, como Teatro Circo Caupolicán, el cual poseía un estilo de anfiteatro circo, es decir, de coliseo con el escenario rodeado en todo su entorno por el público (Salazar, 2017a).

Durante los años noventa, el Teatro Caupolicán [Monumental]⁵⁶ fue eje de shows musicales tanto nacionales como internacionales, los cuales, a través

⁵⁴ Las fuentes hablan de un concierto en los años 88 y 89, los cuales no logramos determinar si corresponden al mismo concierto que estaba mal fechado en alguna de las fuentes, o a dos conciertos distintos

⁵⁵ De ningún modo tratamos de declarar que estas fueron las únicas actividades realizadas por el Teatro Cariola. Lo que tratamos de señalar es que el espacio fue considerado para distintos tipos de actividades culturales durante los noventa, volviéndolo un espacio activo.

⁵⁶ El teatro Caupolicán recibió el nombre de teatro monumental debido a su cambio de administración, al ser comprado en remate por el Club deportivo y social Colo Colo, en el año 1991 (Salazar, 2017a)

de distintas productoras, fueron fortaleciendo las redes laborales alrededor del teatro.

Fue en aquella época en que conocimos bien todo el teatro, trabajando en productoras de espectáculos que arrendaban el recinto para grandes recitales. Era una comunidad amplia y de muchos profesionales y aficionados la que se formaba allí, que solían reencontrarse en cada concierto o evento realizado (Salazar, 2017^a).

Las presentaciones en este teatro implicaron conciertos de artistas de una gran variedad de géneros durante la década, respondiendo a la apertura que tuvo el mercado nacional a las nuevas rutas de gira que abrieron las distintas productoras internacionales en nuestro país.

Más allá de querer dar un detalle sobre la cartelera del teatro, lo que tratamos de ejemplificar es que ambos espacios mantenían una actividad cultural y musical que implicaba un flujo masivo de personas, algunas de las cuales habitaban posterior a los *shows* los distintos espacios que se ofrecían en la noche por el Barrio San Diego, donde una *picada*, se volvía el espacio que recibía a quienes deambulaban errantes con el hambre y la sed que podía implicar un concierto. También hay indicios de los salones de bailes y discotecas del sector como un punto interesante de continuación a la actividad social del concierto.



[Figura 12] Grupo de Facebook Yo vivo/viví en el barrio av. Matta, donde se les preguntó a las personas si es que podían compartir una anécdota o mencionar lugares a los cuales fueran luego de conciertos en el Caupolicán o Cariola. En la imagen (con nombres y fotografías borradas) se ven algunos comentarios que destacan el restaurante el rincón de los

canallas y discotecas o salones de baile como La Metrópoli o el Maxin (Videla, 2022)

Otro de los espacios que también trajo una actividad cultural diversa al Barrio (y en consecuencia un flujo de personas), fue el Cine Arte Normandie, que durante la década de los noventa se instaló en la Calle Tarapacá, a solo media cuadra de la calle San Diego. Según su página oficial, el Cine Arte Normandie inició en agosto de 1982, en su primera sede ubicada en el local de Alameda 139, donde funcionó como lugar de encuentro de cinéfilos, artistas e intelectuales, hasta 1991. Luego, en 1991 se traslada a Tarapacá 1181, en pleno centro de Santiago, funcionando con programaciones estructuradas en ciclos y con una línea programática bien establecida. (Cine Arte Normandie, 2016).

Las salas del Cine arte Normandie eran salas que abogaban por un cine de autor que no era típico de encontrar en las multisalas internacionales, en parte por los principios de los dueños de generar formación de audiencias y dar apoyo a este tipo de cine; en parte por los altos costos que implicaban tener los principales estrenos internacionales. El Cine Arte Normandie, que tomó un peso político en los 80 al volverse (involuntariamente) en un espacio de contracultura, se encargó de formar y reformar audiencias que posteriormente vagarían por la calle San Diego. (Cine Arte Normandie, 2016; La Tercera, 2012a).

“Habían otras cosas que quedaban cerca, porque el cine... el Normandie ya estaba en los noventa me parece (...) Claro quizás esa era la otra po, que te ibai a una función, cachai, del... y te pasabai ahi... te quedabai perdido ahí en la noche en esos barrios” (Entrevistado 1)

Lo interesante de San Diego es que tanto las actividades culturales que dispusieron las figuras del teatro en los noventa, en conjunto con las mismas disposiciones estructurales resignificadas (es decir, estructuras de teatros que se utilizaban para otros fines, como restaurantes o fiestas de techno) otorgaron a San Diego la posibilidad de sustentar una actividad musical y una mezcla etaria, siendo uno de los principales elementos diferenciadores con el barrio Mapocho. San Diego sería durante los noventa y los primeros diez años del 2000 el ejemplo de la reformulación de los espacios. Y para esto, hay dos

locales referenciales que permiten ejemplificar: El Rincón de los Canallas y El Bar las Tejas.

El Rincón de los Canallas: de la resistencia política en dictadura a un restaurante de culto.

Nacido en dictadura por la gestión de Víctor Painemal (el canalla n°1) el rincón de los canallas fue la respuesta de Víctor ante un primer intento fallido de picada creado en dictadura, que funcionaba luego del toque de queda. El antecedente del Rincón de los Canallas fue el "El Rey de los Pollos Asados" inaugurando el 20 de mayo de 1980, y que ofrecía una carta de pollos a las brasas, carne asada, comidas chilenas, pernils, sanguchitos populares y mucho vino, entre otros tragos, todo acompañado por músicos folclóricos o "callejeros", quienes amenizaban las noches que partían después del "toque de queda" cerrando la puerta hasta la mañana, cuando los clientes recién podían retirarse⁵⁷. (Salazar, 2010) Sobre el cierre de este primer local, Salazar comenta lo siguiente

“Habían otras cosas que quedaban cerca, porque el cine... el Normandie ya estaba en los noventa me parece (...) Claro quizás esa era la otra po, que te ibai a una función, cachai, del... y te pasabai ahi... te quedabai perdido ahí en la noche en esos barrios” (Entrevistado 1)

Las autoridades se enteraron de la existencia del curioso local y no tardaron en aparecer. Seguramente nunca consideraron un peligro real a un grupo de inofensivos rotos bebedores insomnes, pero el hecho de estar violando el 'toque' los motivó a fregar algunas veces al local de Painemal, quitándosele la patente que le permitía funcionar dentro de la legalidad. En 1983 y en circunstancias muy extrañas, además, el local sufrió un incendio que fue denunciado como intencional, pues ya había existido un amago el año anterior. Virtualmente destruido, fue además clausurado (Salazar, 2010).

⁵⁷ En época de dictadura, mi padre me comentaba como pasaba noches seguidas en locales como boites y restaurantes, que cerraban en apariencia durante el toque de queda, pero que mantenían sus funciones. Esto a razón de que mi abuelo cantaba en este tipo de locales. La práctica de los locales cerrados pero abiertos era habitual en dictadura, como una manera de mantener viva la vida nocturna.

El surgimiento del Rincón de los Canallas⁵⁸ fue motivado por las expectativas y el apoyo de los antiguos clientes del Rey de los Pollos, que esperaban que este espacio construido como una resistencia nocturna al toque de queda se mantuviera. Así, en 1984, en calle San Diego 379, en el local B, nació este nuevo rincón que sería uno de los lugares emblemáticos del barrio San Diego (La Cuarta, 2019).

Para evitar los problemas de persecución que implicaron la pérdida del primer local, Painemal desarrollo, a través del apoyo de la Radio Colo Colo, un sistema de “Santo y Señá” que permitía que solo quienes supieran decodificar un mensaje entregado durante los saludos a la audiencia, pudiese entrar al local. Y si bien, los allanamientos y hostigamientos de la dictadura no frenaron, no fueron suficientes para dar de baja al local.

Luego de la victoria del plebiscito del 89 y la vuelta a la democracia en los noventa, el Rincón de los Canallas logra obtener su patente legal para funcionar, y establece un Santo y Señá definitivo, pues variarlo no tenía sentido. Esto último coincide con la captura del Dictador Augusto Pinochet en Londres para iniciar un juicio de extradición a España: “¡Chile libre, canalla!” fue el santo y seña único y definitivo, reflejo de la victoria del espacio (y la democracia) por sobre la dictadura. Sumado a eso, aprovechando el ímpetu de situación internacional que se había vivido hasta el regreso de Pinochet a Chile, “se pintó un nuevo mensaje en el pasillo de entrada: Pin-8 come donde no hay garzón” (Salazar, 2010, Los bares son patrimonio, 2020c).

La relevancia de Los Canallas fue su centralidad histórica en el barrio, la cual le valió una diversidad de público, que involucraba artistas, pintores, intelectuales y políticos, un constante flujo de músicos “callejeros”⁵⁹ que desde la dictadura hasta sus últimos días acompañaron al local y, uno de los muchos locales que recibieron el cambio generacional de los noventa, donde las juventudes con menor acceso a un poder económico, habitaron estas “picadas” donde la comida y el alcohol eran más baratos.

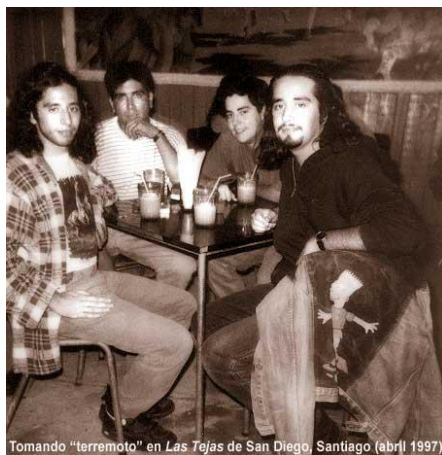
⁵⁸ El nombre proviene de la calificación despectiva que realizó el dictador Augusto Pinochet hacia los votantes del no en el plebiscito de 1980 (plebiscito para decidir la aprobación o rechazo de la constitución creada por el régimen militar)

⁵⁹ Uno de los músicos que más podemos resaltar en este sentido es Edigio Altamirano, quien se volvió parte del folclore del Barrio San Diego, y sobre todo del Bar la tejas, donde fue bautizado como el Wurlitzer con patas.

Sin embargo, en cuanto a relevancia musical, habría un segundo local que sería un referente mayor, donde, entrado el siglo XXI, se gestaría uno de los movimientos musicales más importantes en lo que va de siglo en Santiago, la nueva cumbia chilena, la cual encontraría los fundamentos que permitieron ese cambio en esta década. Hablamos del Bar las Tejas.

Bar las tejas: cueca chora, el palacio del terremoto y el germen del cambio generacional

No hay mucha evidencia, pero sí indicios. Todas las fuentes que encontramos señalan lo mismo. En el Bar las Tejas se iniciaron ruedas de cuecas impulsadas por la llegada de la cueca a manos de la gestora cultural María Sánchez, en su esfuerzo de instaurar a Daniel Muñoz en este espacio, y en consecuencia, de un movimiento cuequero más joven. Un público más joven que redescubría la identidad chilena a través de lo “guachaca”. Este interés de incorporar la música al bar y a la vez, a una nueva edad, fue lo que posteriormente permitiría que bandas de cumbia encontrasen en el Bar Las Tejas un núcleo donde poder desarrollarse. ¿El resultado? Durante el 2010 y el 2020, el movimiento de la cumbia chilena tuvo un apogeo, y el Bar Las Tejas organiza sus primeros festivales en el Teatro Caupolicán, bajo el eslogan de “la fiesta del terremoto”. ¿Qué hay detrás de esta evolución? Una nueva perspectiva y una apertura a las nuevas generaciones, pero sin perder la identidad que define al local. Este cambio será el que, durante los años noventa, empieza a germinar.



[Figura 13] Fotografía de Criss Salazar en el año 1997, junto a sus amistades en Las Tejas (Salazar, 2006)

Eso sí, hay que ser claros. No es que la germinación de un nuevo movimiento cuequero haya dado pie a que la juventud de los noventa se relacionara con el Bar Las Tejas. El motor fundamental de esto tenía que ver, como ya lo hemos planteado, con la vida cultural propia de San Diego durante esta década y a su vez, por el peso histórico del mismo bar.

Las Tejas es un bar con historia. Antes de llegar al Barrio San Diego ya había pasado por otras locaciones. Nació como una chichería popular en el sector de Santiago Centro de la calle San Pablo, cerca del popular Barrio Chino⁶⁰ de Mapocho (Salazar, 2006, Los Bares son Patrimonio, 2020). Según fuentes, su nacimiento se fecha entre 1946 y 1954 (esta última fecha definida por Oreste Plath) el cual, independiente de su fecha, se volvió un local reconocido durante los años cincuenta. Tanto así que, luego de un incendio en el sector acabará con el local original, Leoncio del Canto Zamora, reportero gráfico de *El Mercurio*, decidió “rescatar” a Las Tejas, levantando un nuevo local en la calle San Diego, a unas cuadras de la posición actual, en Nataniel Cox (o cerca), a unas tres cuadras de la Alameda por donde está un antiguo gimnasio, donde no llegó solo la misma clientela que tenía en San Pablo, sino también una joven intelectualidad nacional (Salazar, 2006).

El local se mantuvo en las gestiones de la familia del Canto, hasta la muerte (o un poco después de esta) de Don Leoncio, en 1971, para pasar a manos de la familia Lira Durán, que trasladó el local hasta San Diego 236, donde antes se encontraba el Teatro Roma⁶¹, luego de su cese de actividad (Salazar, 2006, Los Bares son Patrimonio, 2020b, FamilySearch, 2021). La administración de La familia Lira, impulsada por la gestión de Cristian Lira, que tomaría el bar en la década de los noventa, favorecería la llegada de la cueca al local durante los primeros años del 2000. Las cuecas, que ya sonaba hace tiempo en el local a través de sus músicos “ambulantes” (y sobre todo, uno de ellos), sumada a las facilidades técnicas que dispone el local al ser un ex teatro, atraerían el interés de Daniel Muñoz y su Mánager, María Sánchez, quien traería un movimiento cuequero más joven al local. Cuando Lira comenta sobre el cambio de las perspectivas del local que permitieron la apertura a una nueva juventud en el siglo XXI con el mundo de la nueva cumbia chilena, la

⁶⁰ El Barrio Chino es un sub sector del barrio Mapocho, el cual fue llamado así por su concentración de prostíbulos, bares, boliches, peleas y fiestas durante los años 30 hasta incluso los años 70 (Salazar, 2011)

⁶¹ Según Salazar, el movimiento del local se produjo durante la década de los 80.

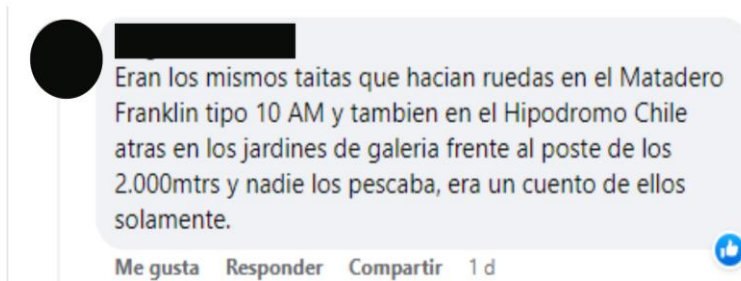
aparición de las cuecas y la llegada de Daniel Muñoz es un punto señalado que no deja de llamar la atención.

“[Cristian Lira] En los 90 llegó el tema de la cueca. En el 2000 llegó Daniel Muñoz acá, que se hacía los cuecazos en enero con María Sánchez que era su manager. Después, lo primero en cumbia que llevo aquí fue Chico Trujillo. Y de ahí en adelante todas las bandas que están ahora sonando con mucho éxito, como La Combo Tortuga, Santa FERIA, Villa Cariño, Moral Distraída, Sonora 5 Estrellas. Te podría nombrar una eternidad que han pasado que están triunfando y otras que se han ido quedando en el camino” (Los bares son Patrimonio, 2020).

Spencer (2015) señala que la evidencia de cuecazos constantes (post dictadura) marcados demográficamente en Santiago Centro, inician en el 2000, siendo Las Tejas uno de los centros. Estos cuecazos que se establecen con cierta frecuencia (algunas más regulares que otras) tienen proximidad con sectores afectivamente reconocidos como espacios claves durante el pasado para el desarrollo de la cueca urbana. Esto, según el autor, tiene relación directa con las agencias de las juventudes de los noventa, que fueron buscando proximidades a estos espacios marcados identitariamente como “claves”.

Los lugares frecuentes e infrecuentes están ubicados en un triángulo geográfico similar al que ocupaban los lotes de cantores de antaño. Este hecho no es una coincidencia pues durante la recuperación de los años 90 los jóvenes músicos buscan deliberadamente los lugares de cueca donde antiguamente se bailaba y cantaba (...) Gracias a este involucramiento con el espacio los músicos de cueca urbana crean localidad en la medida en que establecen ‘tejidos significativos a través del sonido’ que se materializan en espacios donde pasado y presente se conectan (Spencer, 2015, p.211).

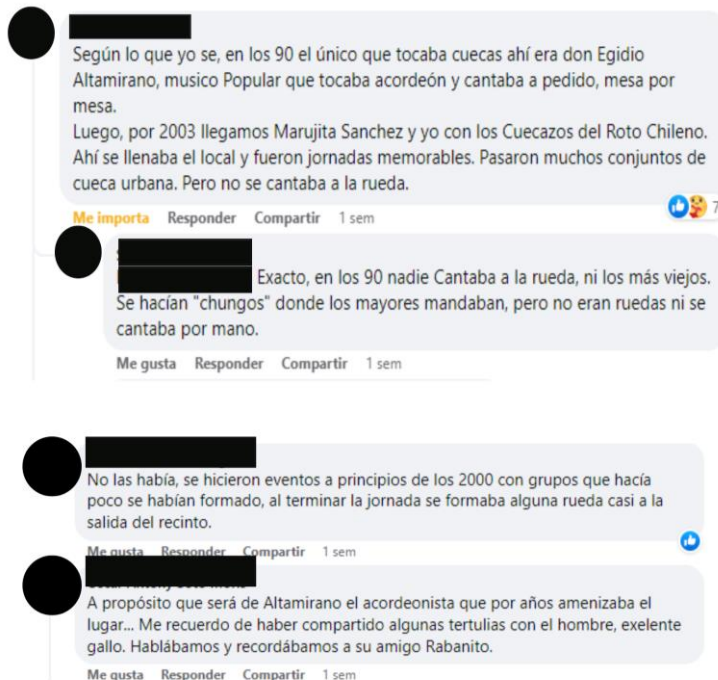
Al preguntar en grupos de Facebook de adeptos y adeptas a la cueca sobre el movimiento en los noventa de la cueca urbana en el Bar Las Tejas, al inicio sólo pudimos obtener el siguiente comentario que, a pesar de ser breve, fue bastante revelador.



[Figura 14] Comentario de Grupo de Facebook de personas adeptas a la cueca en respuesta a la pregunta sobre cómo eran las ruedas de cueca en el bar las tejas durante los años noventa. En él, se aprecia una caracterización de adultos mayores como músicos tendientes a este tipo de prácticas. Se censuraron nombres y fotografías del comentario (Videla, 2020)

El reconocimiento de personas adultas mayores como referentes del tipo de “ruedas de cuecas” que se realizaban en el bar, demuestran aún el uso informal del espacio. Por lo que hemos leído e investigado, no fue sino hasta entrado el 2000 que la música en el Bar tomaría una centralidad escénica, utilizando las estructuras que disponía el local, entre ellas, el escenario del Ex Teatro Roma.

Más datos nos indicarían a través de la memoria colectiva sobre los años noventa que no hubo existencia de “ruedas de cuecas”, al menos como son entendidas hoy en día: jóvenes que se reúnen a tocar y bailar con ciertos códigos sociales específicos que ordenan el modo de tocar en grupo de manera espontánea. Sin embargo, sí aparece una figura importante, como la persona responsable de que las cuecas sonasen en Las Tejas: Egidio Altamirano. De él, hablaremos un poco más adelante.



[Figura 15] Comentario de Grupo de Facebook de personas adeptas a la cueca en respuesta a la pregunta sobre cómo eran las ruedas de cueca en el bar las tejas durante los años noventa. En él, se aprecia la mención de Egidio Altamirano como una figura referencial en el local respecto al tema. Se censuraron nombres y fotografías del comentario (Diego Videla, 2020)

Volviendo al tópico de las cuecas, Spencer (2015) terminaría de indicar como la consolidación de la cueca urbana en la nueva juventud de inicios de siglo XXI (fenómeno que nos interesa pues sería este grupo el que ingresaría a Las Tejas) se produjo a través de procesos como el desdibujamiento de la cueca como música únicamente “folclórica” perteneciente al mundo campesino y la aceptación de la cueca como género conectado a la música popular, evidenciado por la presencia de Los Tres en la recuperación de los músicos de antaño, pero también debido al uso de instrumentos asociados a la música popular (batería, piano, bajo), siendo estos procesos reforzados por los discursos de los músicos y las audiencias en documentales, diarios y entrevistas, contribuyendo al giro definitivo de la cueca chilena (p.139) Así, la

llegada y consolidación de la cueca urbana y un público juvenil responde tanto a factores como la acción de managers y gestores culturales (particularmente María Sánchez) en busca de nuevos espacios para las nuevas agrupaciones, así como la incidencia de lo mediático y de las agencias humanas del círculo folclórico en resignificar la cueca y, la carga del propio bar hacia la identidad “criolla”, muy cercana al rescate que buscaba hacer el movimiento guachaca durante los años 90 y, por último, los intereses comerciales e identitarios de Lira como locatario (Los Bares son Patrimonio, 2020b, Spencer, 2015, Salazar, 2006, Colectivos MAPU, 2014) Pero, como vimos, la cueca y la música en general en Las Tejas durante los años 90, se movió principalmente por la agencia de los músicos callejeros, siendo Egidio Altamirano la gran referencia. Este punto es muy importante debido a lo siguiente: las actividades musicales que marcaron el imaginario de la bohemia en las “picadas” de los barrios “de parroquianos”, no estaban delimitadas por estructuras escénicas sino hasta pasado los noventa. En la mayoría de los locales se debía simplemente a la falta de posibilidades del mismo edificio de disponer de un escenario. Pero el caso de Las Tejas nos demuestra que, aun existiendo esa posibilidad, esta no fue concebida sino hasta avanzado el siglo. Por el contrario, el imaginario que prepondera en estos tipos de locales es de músicos ambulantes o los propios clientes que, con su repertorio, establecen una experiencia afectiva para quienes habitan el espacio, tanto el específico como el barrio. Por ejemplo, acá un entrevistado señala las sonoridades del barrio San Diego y Franklin, caracterizándolos con géneros musicales y edades.

Si tú ibai a San Diego, ibai a escuchar boleros. O llegaba el viejito con el acordeón a tocarte tangos (...) El ambiente que había ahí era de adulto, de viejito (...) Igual las cosas cambiaron bastante en los barrios (...) Eso es lo que se echa de menos. Por ejemplo el persa Bio Bio en un momento tu ibai y siempre sonaba bolero y tango, era muy lindo (...) Y los mismos bares de ahí de Franklin, que eran picás de viejito chicha donde había gente tocando cueca. (...) Y Frankin tenía ese sonido, que era de cueca, bolero y tango. Tu vas a Franklin⁶² ahora y ya no suena así (Entrevistado 1)

La relevancia de los músicos itinerantes fue parte de este sello identitario en la bohemia, creando en algunos casos, a personajes claves en los mismos locales o barrios, quienes fueron queridos por la comunidad que habitaba “la

⁶² Franklin es un Barrio que inicia cerca de la transformación de la calle San Diego a Gran Avenida. Hay gente que lo considera parte del “Barrio San Diego” ya que la unidad demográfica de San Diego puede ser medida en la transversalidad de la calle desde la alameda hasta la gran avenida. Sin embargo, lo habitual es considerarlo como un barrio distinto, debido a su historia de construcción y sus actividades comerciales centrales que han caracterizado el barrio, las cuales son el Matadero y el comercio Persa Bío Bío.

bohemia". El mejor ejemplo de esto es Egidio Altamirano, el "Wurlitzer" con patas.

[Cristian Lira] El venir a comer acá y que Egidio Altamirano no te tocara el acordeón o no te asustara con el acordeón porque llegaba tu mesa y te hacía sonar el acordeón para partir era no venir a las Tejas. Hay muchos videos en YouTube de ello, hay una cueca que le hizo a las Tejas también. Tenía una canción que a la gente le gustaba mucho que era el peluquero. Y para nosotros fue una persona muy importante y muy querida por nosotros Porque Egidio venía para acá desde que yo tenía, no sé, 10 años 12 años, que yo venía a ver a mis papás acá y él estaba tocando su acordeón" (Los bares son Patrimonio, 2020b)

La figura de Egidio es reflejo no solo de la significancia que podían tener los músicos ambulantes en los locales, sino también de cómo los mismos formaban rutas entre locales, que permitían su subsistencia. Fenómeno que se daba en el barrio Mapocho y que, según Salazar, también se repitió en San Diego, al menos analizando el caso de Egidio

(...)Egidio "Huaso" Altamirano Lobos, veterano acordeonista y cantor de larga trayectoria en los principales bares de estos barrios, a quien tuvimos el gusto de conocer y cruzar algunas palabras en el bar y restaurante "Las Tejas", en varias de aquellas noches nuestras de concurrencia asidua en los años noventa y la década siguiente (...) Don Egidio algunas veces se presentó también en el célebre club "Los Canallas" de la misma calle,(...), a poca distancia de "Las Tejas" y antes de el boliche que emigrara a calle Tarapacá. Aquellas cuadras de calle San Diego, entonces, eran las mismas del conocido acordeonista: sus reinos, cruzando de una vera a otra o paseando siempre de camino a alguno de los locales en donde extendía su devoción musical (Salazar, 2019).

Barrio Ñuñoa, Suecia y Bellavista: El carrete diversificado.

Los años noventa dieron espacio a nuevos lugares en Santiago donde la música tenía un grado de protagonismo, principalmente como entretenimiento. Si bien no era la tónica en todos los establecimientos, lo cierto es que el atractivo de la música empezó a tomar un eje articulador de la fiesta. Así, ya sea para géneros musicales que fuesen parte de mainstream de la época, como para géneros definidos a sí mismos como contracultura, podemos encontrar locales que se articulan como espacios de fiesta con estas músicas. En este sentido, la existencia de nuevos y numerosos locales agrupados demográficamente en ciertos sectores, fueron cultivando una vida social festiva que más temprano que tarde, fue fortaleciendo el discurso colectivo de "barrios culturales". Estos, eran nuevos barrios que nacieron durante la década de los noventa y que proponían al Santiago de fines de siglo nuevas y diversas formas de vivir el ocio, la fiesta, la tertulia, la música y la noche.

La diversidad de los nuevos barrios culturales implicó también una diversidad de identidades bohemias. De esta forma, podemos encontrar que, en los relatos de algunos barrios, existen descripciones prejuiciosas⁶³ de las personas partícipes y las características de los barrios en función de un relato. Por ejemplo, en el caso del barrio Suecia, se puede reconocer al barrio como un lugar exclusivo, habitado por extranjeros, jóvenes de clase acomodada, ejecutivos, modelos y celebridades que habitaban en lugares que disponían de dinámicas exclusivas, con filtros propios de cada local (Tomahawk Noticias, 3 de abril de 2012). Relato muy distinto se puede percibir en locales de Ñuñoa donde la apreciación por la música toma mucha más centralidad, dándole un sentido identitario asociado a la música y los locales que la difunden (.!!No nos quiten la batuta!!, 1993, Mancilla, 2014) Este mismo fenómeno es aplicable a lugares parcelados, que no necesariamente tomaron una posición en los barrios, pero si se alzaron como lugares referenciales, como fue el caso de la Blondie, donde si bien la música era parte de la fiesta, también era una impronta fundamental en la conformación de identidad para las personas que asistían al establecimiento (Mancilla 2014). Así, barrio y escena no se condicen obligatoriamente pero tampoco se excluyen. Fue habitual que en estos barrios existieran locales considerados parte de una escena musical o de un circuito cultural, pero al mismo tiempo, marcaran una fuerte presencia en los barrios a los que se les asociaba. La Discoteca Oz en Bellavista, La Batuta en Ñuñoa o el Entrenegros en Suecia son ejemplo de estos. Locales que tenían su relevancia individual, su importancia dentro del barrio y su conexión identitaria con locales fuera de su zona demográfica. Sobre esto, profundizaremos más adelante.

Tanto el barrio Suecia como el barrio Ñuñoa y el barrio Bellavista, recibieron un rótulo claro: bohemios. Sin embargo, lo que implica esta palabra en cada caso es diferente, en cuanto a interacciones, personajes, referentes y tipos de establecimientos se trata. Tres barrios que antes de convertirse en referentes de la bohemia, existieron como barrios residenciales. Tres barrios que gestaron un aumento de locales en sus zonas y que, con un desfase de algunos años, se vieron impactados en mayor o menor medida por el desarrollo de las grandes inmobiliarias y los paradigmas de finales de siglo XX e inicios del Siglo XXI. A pesar de presentar algunas similitudes generales, lo cierto es que los caminos que siguieron son completamente distintos. Mientras Ñuñoa se mantiene como un referente cultural dentro de la Región

⁶³ Comprendiendo prejuicioso desde su acepción neutra de una idea previa al juicio.

Metropolitana, Suecia sucumbió ante los planes reguladores, la competencia excesiva de locales, la delincuencia y la prostitución. Bellavista por su parte se mantuvo en una especie de polivalencia y amalgama donde expresiones tanto de Ñuñoa como de Suecia pueden encontrarse. A continuación, haremos un repaso por cada uno de estos barrios.

Barrio Suecia: del *glamour* encantador a la decadencia poco glamorosa

Cuando se piensa en el apogeo de Suecia, destacan dos elementos: moda y vida nocturna. El barrio Suecia como un barrio referencial de la cultura empezó su implementación en la década de los 80. Previamente correspondía a un barrio residencial. Un proceso de gentrificación se encargaría de desplazar gran parte de las áreas residenciales del barrio a la vez que ingresaba una gran variedad de elementos comerciales de alto valor, como eran tiendas del rubro de la moda o joyerías. De a poco, Suecia se fue caracterizando por ser el epicentro de la moda, en donde su configuración de locales y personajes reconocidos del medio que habitaban el barrio dio un reconocimiento que atrajo al mundo del espectáculo y la política al lugar como clientela. El *glamour* era una palabra que definía el barrio, no solo en cuanto moda se trata, sino también en cuanto a clases sociales. Y es que en la medida que Suecia crecía en las actividades comerciales que mencionamos, los grupos que asistirían al barrio eran reconocidos por ser de clases económicamente acomodadas. La razón, en apariencia, es lógica. Los servicios comerciales que disponía Suecia, así como el aumento del valor de los edificios producto de la gentrificación, dio como resultado que las actividades realizables en Suecia tuviesen sentido solo para este sector de la población. Esto cambiaría cuando en los años noventa empezarán los primeros locales nocturnos a funcionar.

Durante los noventa, desde la aparición de los primeros locales a inicios de la década hasta su repentina explosión a mediados de la misma, podemos estimar según relatos la existencia de hasta 60 locales. Pubs, restaurantes y discotecas que animaban una vida nocturna en Suecia que de a poco se empezó a teñir de neón (García, 2006).

En un inicio Suecia era visitada principalmente por jóvenes con una buena posición económica, extranjeros que recorrían el país de manera turística y figuras del espectáculo. Este último punto es uno de los más relevantes en

cuanto configura un espacio de origen de la farándula chilena de finales de siglo XX e inicios del siglo XXI.

La bohemia que caracterizó este barrio responde a una vida nocturna de jolgorio, de *glamour* y de interacción con figuras del mundo artístico, principalmente de actores, músicos, modelos y hasta políticos. En este sentido, lo bohemio del barrio apuntaba en gran medida, al comportamiento de la vida nocturna y el habitar de figuras públicas asociadas a un mundo “artístico” particular.

El éxito casi instantáneo del que fue protagonista el barrio Suecia en sus inicios, tenía como registro una masiva asistencia y sus calles se repletaban de gente desde que anochece hasta que amanecía. Si bien los locales de restaurantes y pubs abrían sus puertas con anterioridad, lo que congregaba más público eran las discotecas. Algunos pubs-discotecas emblemáticos del barrio como “Green Bull” y “Red Bull”, tenían una rutina de fin de semana, basada en congregar jóvenes que bebían tragos desde los USD \$4 sentados en mesas, mirando al escenario, donde se realizaban actividades como karaoke o música en vivo, y después las mesas eran retiradas por el personal del local, para dar lugar a noches bailables hasta las 5:00 am.” (García, 2006).

A pesar de esto, la conexión real que existía con la apreciación o el desarrollo de este mundo para quienes asistían era más bien baja. Los perfiles de los locales apuntaban más a la fiesta nocturna, dejando poco espacio para un desarrollo real de conexiones o conversaciones. Esto da a entender, que lo bohemio respondía más a un modo de cómo y con quién se vivió la noche, antes de su nexo histórico con otras concepciones de bohemia.

Estaba el Barrio Suecia en ese entonces, el cual nunca frecuente mucho, creo que fui una vez o dos porque era como que estaba de moda, pero era como otro carrete (...) era más elevado en costos, era locales más bonitos y todo el cuento. no era nuestro lugar. Yo se que habían salsoteca, discotecas, pero no eran nuestros lugares y yo en lo personal tampoco los encuentro muy tirados a la bohemia. Eso es como carrete, ¿cachai? La bohemia para mi igual tiene un toque medio romántico (...) por cómo se articuló un poco el concepto de bohemia en mi época (...) no, esos hueones ni siquiera hablan entre ellos. Toman copete y bailan, bailan, bailan (...) pero como pa mi la bohemia era este concepto romántico de combinarlo con la convivencia social, con la música, con el arte. (Entrevistado 4)

Independiente de los juicios de valor que pudiesen diferenciar al barrio de un lugar bohemia, Suecia mantuvo un rótulo de “barrio bohemio”, que según

las fuentes parece ser más asociado a una concepción de la fiesta nocturna propiamente tal, caracterizada por el glamour y la exclusividad del Barrio (García, 2006) Esta vida nocturna se veía fortalecida por centros culturales propios del eje Providencia/Las Condes donde los conciertos albergados por la Disquería Background o El estadio Santa Rosa de la Universidad Católica, convirtieron a Suecia en un perfecto lugar al cual asistir luego de estos eventos (González, 2022).

Ícono de esto fue el famoso local EntreNegros, administrado por Miguel “Negro” Piñera y su socio Miguelo. El relato Miguel Piñera sobre Suecia se coincide con los relatos recolectados por García en su estudio: la exclusividad del local, la red de locales explosiva, la fiesta constante, el “glamour” y lo “top” y sobre todo, la caída de Suecia.

Un fenómeno histórico que nunca más va a volver a pasar en Chile. La gente hacía una cola alrededor de la cuadra pa’ entrar. Maravilloso, pura gente linda, muchas chicas guapas, todas las modelos top, muchos boliches muy elegantes. Mucho Glamour. El Chino Ríos venía, el Nico Massú. ¿Qué te puedo decir? Llegaron muchos artistas famosos, hasta Luis Miguel estuvo entre medio. Hasta te puedo contar que paso Emanuel. Bueno, Charly cantaba aquí muy seguido, Charly García (...) Empezó a llegar mucha gente de muchos lados a abrir locales, a abrir boliches, restaurantes, pubs, discoteques, salas de teatros. Entonces de ser 4 o 5, al final éramos más de 60 (...) Los dueños de locales todos tuvimos la culpa de no poner más seguridad. Entonces de a poquitito se fue desprestigiando” (ALAN CARAJAL, 2016).

Muchas de las practicas del carrete actual, como lo puede ser el Karaoke, que buscaba entretener al público en el consumo a través de la performance del canto amateur con música envasada para luego invitarlo a bailar una vez llegada la hora de fiesta, o el *Happy Hour*, que buscaba captar con dos tragos al precio de uno a los oficinistas que salían en las tardes buscando un panorama, son prácticas que se le atribuyen como origen a Suecia (García, 2006). Este modelo de locales que buscaban fortalecer el entretenimiento dentro de la experiencia de consumo del bar, así como reducir precios en horarios de bajo consumo para la captación de cliente, fueron establecimiento una norma que se viralizo a barrios como Bellavista o Brasil, y que se mantienen hasta nuestros días. El boom de locales en Suecia trajo muchos efectos secundarios que fueron cambiando el flujo de personas que habitaba el espacio. La competencia dio una baja de precios que permitió el acceso a nuevos grupos socioeconómicos, las altas aglomeraciones atrajeron a la

delincuencia y los efectos de la permeabilidad social movilizaron a los grupos socioeconómicos más acomodados hacia nuevos sectores de Santiago. En resumidas cuentas, las propias agencias del barrio generaron un cambio en el mismo, el cual posteriormente daría como resultado un aumento en los delitos de la zona y en las malas condiciones de los locales. García (2006) relata cómo el aumento de público masculino en la zona permitió la apertura de *night clubs*, los cuales a su vez incidieron en la aparición de redes de prostitución. De la misma forma, el aumento de demanda dio como resultado la aparición de locales con características deficientes en las condiciones que acostumbraban los locales del sector, cambiando la percepción del mismo.

Una vez transformada la percepción de seguridad del sector, muchos locales cierran, las dinámicas de *glamour* y exclusividad desaparecen y Suecia se convierte en un espacio inseguro, vacío y que años después, por las gestiones municipales, cambiaría su giro y plan regulador hacia un barrio más de “oficinistas”, permitiendo la construcción de edificios de gran altura y restringiendo la distribución de patentes. Suecia terminaría sus días de *glamour*, más no su legado como un barrio bohemio, al menos en la memoria de quienes fueron parte de ese breve momento.

Barrio Ñuñoa: una bohemia de tertulia, donde la música es más apreciativa. También punkis, Cecilia y música alternativa.

En el caso de Barrio Ñuñoa, la bohemia toma un perfil distinto. Antes de cambiar su perfil de barrio residencial a una referencia bohemia, el barrio Ñuñoa fue parte del mundo teatral. El desarrollo del teatro UC y la existencia de una vida universitaria asociada a esta carrera, y el contexto de dictadura que atravesaba el país dio paso a que las convivencias nocturnas se frecuentarían durante la década de los 70 y 80 tuvieran un aire mucho más íntimo y distendido al apreciable en Suecia. Aquí la convivencia nocturna apuntaba a un compartir antes que a un festejar. Este perfil fue manteniéndose en algunos locales durante la década de los 90, como el Club de jazz o Las Lanzas, donde la tertulia y el compartir con gente del mundo artístico no implicaba una fiesta ni danza. Los pubs, fuentes de soda y clubes que empezaban a surgir a inicios de los noventa estaban enfocados a compartir y amenizar, pero, aún más interesante, a apreciar la música. (Waybackmachine, s.f, Peralta, 2018) El reconocimiento de Ñuñoa como un barrio cultural fue asociado principalmente al sector de Plaza Ñuñoa, estableciéndose varios

locales a lo largo de los noventa en este sector, que estaba fuertemente influenciado por el teatro, tanto por la escuela de teatro de la PUC⁶⁴ (y su teatro físico) y el Teatro/Cine California, el cual albergó distintas actividades culturales y conciertos. Toda esta característica vida cultural fue nutriendo los primeros rasgos del barrio durante los años noventa, que le valdría un nuevo nombre: Ñuñork.

La reciente revitalización de la vida nocturna le ha valido a la franja occidental de la Plaza Ñuñoa el entusiasta calificativo de Ñuñork. En los altibajos de la fiesta perpetua, se produce cada fin de semana la danza de las generaciones: cuarentones con moño se regocijan de la vida a escasos metros de niñitas de 13 que exhiben sus primeros maquillajes, y más de algún teatrero confirma en terreno eso de que 'la vida es un teatro'. Hay que decir, eso sí, que hay buenos restaurantes y que la zona es, sobre todo en las noches de verano, agradable. Se puede estar un tiempo más que prudente sin que aparezcan mimos o poetas por las mesas desviando la atención hacia sus asuntos creativos" (Merino, 1998, p185).

Sin embargo, existe un local que marcó una diferencia en cuanto incorporó una nueva actividad cultural a todo lo que hemos definido en este barrio, y ese local fue la Batuta. Nacido durante el año 1989, inicia primero como un teatro que se transforma en un café para finalizar en un bar con música en vivo. La Batuta alojó una escena musical en Santiago que fue impulsora de muchas bandas y géneros de la época, siendo muchas veces mencionada como el CBGB⁶⁵ chileno. La Batuta inició su giro hacia la música en vivo sin tener reguladas sus patentes, y sin saber dónde acabaría este experimento. Iribarren y Palacios (dueños de La Batuta) cuentan como al año de haber comprado el lugar e intencionar el convertirlo en un lugar de música en vivo realizan en el año 1989 un primer evento de música en vivo, el cual colocó un escenario en plena vía pública y presentó a dos bandas desconocidas en ese momento: Anachena y Los Tres (Plant, 2009).

Las gestiones de La Batuta pronto le llevarían a ser reconocido como uno de los nuevos centros de la escena musical emergente chilena, una especie de catedral y escuela de la música, que a su vez, aparecía para suplir los espacios que habían desaparecido en la transición a la democracia. Su frecuencia de eventos y la conexión comunitaria que se daba en este espacio entre todos los actores, generó en la Batuta la posibilidad no solo de volverse

⁶⁴ Pontífice universidad católica de chile

⁶⁵ El CBGB's OMFUG fue un mítico club de Punk rock y New wave, fundado por Hilly Kristal en el 315 de Bowery, entre la 1ra y 2da calle del Lower East Side de Manhattan, Nueva York en 1973. (Bryne, 2014)

un espacio recurrente para artistas tanto para sus shows como para sus momentos de ocio, sino también generó un fuerte sentido comunitario entre toda la gente que solía ir a la Batuta. Un conflicto con la Municipalidad de Ñuñoa y vecinos del sector por la situación irregular de patentes y el consumo de alcohol fuera del local sacó a relucir este punto.

Jorge Esteban, sonidista y miembro de la troupe Batutesca, le dijo a *El Carrete* 'Los artistas nos están apoyando porque quieren defender su lugar de trabajo y la gente lo hace porque está peleando su derecho a asumir sus propias expresiones culturales. No existe resquicio legal ni moral por el que La Batuta deba desaparecer, además no nos consta ninguna de las quejas anónimas que se nos achacan. Y con respecto al problema de la patente, ha habido muchas irregularidades. Llevamos casi un año y medio pidiéndola y pasa que los documentos se extravían... Nosotros hemos procedido con todas las peticiones contemplables'. Desde la redacción de nuestra revista enviamos un abrazo solidario a los amigos de La Batuta, con que hemos compartido largas noches de música, sexo y rocanrol, 'pololeos más que generosos' y toda clase de malsanas prácticas tales como bailes desenfrenados y presentaciones de afamadas y novísimas bandas nacionales (...) Defender la causa de La Batuta es defender uno de los pocos espacios alternativos de expresión musical juvenil que tenemos actualmente.' (!!No nos quiten la batuta!!, 1993)

La Batuta fue cuna de grandes artistas de la escena nacional: Los Peores de Chile, Los Tres, Lucybell, La ley, Fiskales Ad-Hok, Joe Vasconcellos, Tiro de Gracia entre muchos otros, son algunos de los nombres que podemos mencionar (Orrego, 2014) También albergo a artistas de talla internacional tanto en su barra como en su escenario. Y es que, al igual que en el caso de Suecia, la Batuta era frecuentado por artistas para distenderse, pero con una leve diferencia. Mientras en locales de Suecia como el Entrenegros, que, si un músico que pasaba por ahí decidía tocar, era escuchado por un público mainstream que no mantiene necesariamente una conexión con el medio musical, en La Batuta, esta misma interacción era muy valiosa en cuanto nutría una escena musical, y la gente presente era parte de esta misma, en la cual, muchas veces, el artista que decidía tocar tenía una influencia en el medio. Las tres anécdotas más representativas de esto son la presentación de Luis Alberto Spinetta en 1992 luego tocar en el Teatro California, la aparición de Marilyn Manson en el público de La Batuta en 1996 en el contexto de su paso por Chile debido al festival de música Crazy Rock y la invitación a Manu Chao de colaborar en la presentación de Santo Domingo, donde luego de ser parte como Dj y músico invitado, se retira en una micro (Plant, 2009; Orrego, 2014).

Sin embargo, La Batuta no fue el único local que se encargaría de dar música en vivo cerca de Plaza Ñuñoa, sino más bien el primero. Quizás impulsados por la relevancia que tomó La Batuta en el medio musical dio como

resultado la circulación más frecuente de artistas, así como de otros locales que fueron apareciendo por el sector, como el Armenia. Es importante resaltar que la columna vertebral que es Av. Irarrázaval para Ñuñoa alojó a varios locales de música en vivo, pero que no necesariamente estaban cerca de la Plaza de Ñuñoa. Entre ellos podemos mencionar el Bal le Duc (del cual hablaremos más adelante), el House of Rock (vigente hasta nuestros días) y la icónica Discoteca Laberinto⁶⁶, que fue uno de los epicentros culturales y musicales de la década de los noventa.

En resumen, Ñuñork aparece en el plano de Santiago como un espacio nuevo, juvenil, con conexiones hacia el mundo artístico, la música y la tertulia, pero también el carrete, asociado al consumo en bares. Esta impronta, proveniente de la fuerte presencia de teatros activos, bares y fuentes de sodas históricas y nuevas propuestas de locales que acogieron a las nuevas músicas, crearon en Ñuñoa una vida cultural que se mantiene hasta el día de hoy, donde mucho de sus espacios más relevantes aún prevalecen.

Barrio Bellavista: La amalgama entre la neo bohemia y la bohemia clásica

Al momento de hablar en el barrio Bellavista, podemos establecer un elemento diferenciador con relación a Suecia y Ñuñoa: La herencia cultural previa. Y es que, a pesar de que en esta lógica del “carrete diversificado”, Bellavista también fue un barrio nuevo, su fama de ser un lugar bohemio venía de mucho antes. Albergaba una de las casas del poeta Pablo Neruda, hogar del pintor Camilo Mori, así como sector de universidades y teatros, Bellavista tuvo un peso cultural importante, donde la amalgama de nuevos locales que aparecían, dialogaba con locales con mucha historia. Un ejemplo de esto es el conocido Restaurante Venezia, local frecuente para Neruda que le implicó una placa en su honor y el cual, durante los 70, conformó una clientela y comunidad donde destacaban la aparición de sus figuras “bohemias”, así como la tradición de familias (T13, 2020)

Como dijimos. la configuración de Bellavista durante los noventa remitió a esta connotación bohemia clásica que tenía. En ningún momento las actividades culturales fueron desplazadas por el consumo, sino más bien, empezaron un

⁶⁶ La distancia entre la discoteca laberinto y la batuta era de más de 3 kilómetros, por lo que si bien Irarrázaval conecta Ñuñoa, no tenían una conexión demográfica tan fuerte como si la tenían otros locales que estaban cerca de la plaza y a la cual se podía llegar fácilmente caminando

diálogo cuando el espacio en sí se empezó a configurar con base a los paradigmas que proponía la nueva década: bares, pubs y discotecas con múltiples propuestas. De esta forma, Bellavista era un espacio de amalgama. Por una parte, estaban las connotaciones de la herencia, por la otra, el desarrollo del barrio acorde a las nuevas tendencias. En este sentido, los grupos que habitaban la vida nocturna en Bellavista eran de diversa índole, donde variados grupos y vidas sociales convivían en un solo espacio.

“Bellavista en los noventa fue como un Boom (...) ese era como nuestro punto de encuentro. (...) ese era como 80% (...) Vi amanecer el Bella por montón (...) en el Parque Forestal terminar después sentado pasando la caña con todo el sol.(...)Esa era la línea de curahuilla folclórico chileno con el curahuilla *lolein*. Tu alcanzabas a llegar a la casa” (Entrevistado, 4)

Ah... Me acordé ahora hablando de fiestas electrónicas que íbamos a la Oz. La Oz, que ya no existe, en Bellavista. Y en La Oz, se hacían muchas cosas alternativas. De hecho, fiestas electrónicas. Yo fui a muchas fiestas electrónicas en La Oz. Te estoy hablando del año 94. (...) Habían unas fiestas bien cuáticas y era un lugar caro. (...) Por que en esos la entrada valía, ponte tu 20 lucas. Entonces no cualquiera podía entrar (...) Yo tenía un amigo que bailaba en los cubos que me hacía la movida. (Entrevistada 2).

Si caracterizamos al barrio vemos la confluencia de los tres espacios comentados anteriormente: bares, pubs y discotecas, son espacios que conviven en Bellavista durante la década de los noventa. Pero es el peso cultural que tiene el Barrio lo que generó que estos espacios en algunos casos tomaran un carácter polivalente. Si bien había lugares culturales con funciones fijas como la primera sala de concierto de la SCD, la herencia cultural, la actividad propia del sector o los mismos intereses de locatarios, fueron dando origen a propuestas que no solo se encargaban de ser espacios de tertulia, sino también gestores culturales. Como ejemplo, se puede mencionar La Maestra Vida, local que se mantiene hasta nuestros días y ha sido uno de los principales impulsores de la salsa en Chile, o la Casa en el Aire, local promotor de los nuevos cantautores en los noventa.

[Hugo Fernández, dueño de la casa en el aire] Nosotros llegamos del exilio 1992, 19991 y era como el sitio donde llegar porque había todo un mito urbano acerca de lo había significado el barrio Bellavista durante la época de resistencia en la época de la dictadura. Sus festivales culturales determinaron que era un polo importante (...) Nosotros llegamos a Chile y nuestra intención era ser herederos de dos sitios que nosotros consideramos que eran emblemáticos. Uno era la Peña de los Parra y otro era el Café del Cerro. Yo creo que fueron dos iconos importantes dentro de la historia cultural de nuestro país y cuando llegamos no existía nada. Entonces si la Peña de Los Parras hicieron surgir a tan grandes artistas, luego el café del cerro, bueno nosotros tratamos de replicar. Bueno, los martes todos recordamos unos años atrás a

Manuel García y ahora lo vemos llenando estadios. La misma Camila Moreno pasó por este escenario. (TVN, 2015)

El peso cultural de Bellavista no es arbitrario, e incluso es un elemento que se mantiene hasta nuestros días. Lo que mejor da evidencia de esto es la red de teatros del sector. Esto dio espacio a que la vida del barrio no solo tuviera un carácter nocturno. Sin embargo, a pesar de esto, la modernización del barrio en cuanto adaptación a las nuevas tendencias se trata, trajo consigo una especie de homologación de los espacios en cuanto a su oferta se trata. Así, los espacios con iniciativas más distintivas aparecen como curiosidades frente a una marea de ofertas de locales que no alcanzaban a distinguirse. Este conglomerado de fenómenos le dio a Bellavista un carácter dinámico, donde agrupaciones de espacios dan una oferta variada, pero categorizable, dando como resultado un barrio segmentado, donde distintos públicos convergen en búsqueda de su interés particular.

Esto nos hace plantearnos la siguiente pregunta: Si Bellavista es un espacio diversificado ¿En donde habita la bohemia? Y en línea con nuestra investigación ¿Cómo podríamos caracterizar la música de estos espacios donde la bohemia habita? Lo cierto es que pareciese ser que la bohemia se presenta más como una impronta del barrio antes que una identidad propia. Es decir, Bellavista es un barrio Bohemio en cuanto agrupa y diversifica distintas maneras de vivir la bohemia en un solo sector, volviéndose así un espacio de micro identidades confluidas, lo que, a su vez, otorga una macro identidad al sector, la cual sumaba a su impronta histórica de bohemia artística, una figuración hacia el “carrete” noventero.

Y teníamos un par de picás que carreteábamos que no me acuerdo como se llamaban, pero en verdad nunca nos importó(...) era muy raro también que nos estableciéramos en un lado. Por lo general, hubo un tiempo también donde salimos a ver nuevos locales, o si tocaban a tal hora ¿cachai?, o si la banda que tocaba antes de nosotros partía a las doce de la noche, a lo mejor estábamos dando vuelta por un local que tuviera cerveza más barata, algo así, preguntando. (...) El bella lo veíamos como un local, terminábamos en uno, pero pasamos más de uno en la noche.

(...) El Bella si había un circuito, era una cadena... sectorizado. Voh cachai que el bella había un lugar (...) que era más salsero. Y había otro lado que había debajo del cerro, que era bien lana. Que ahora se puso la barcaza ahí, estaba justamente la casa en el aire, el dos gardenias, en la esquina, que es como volá más lanita, más música folclórica (...) y había un lugar donde tocaban bandas. Entonces, si estaba sectorizado pero eran parte de un barrio bohemio (Entrevistado 4)

En resumidas cuentas, Bellavista aparecía en los años noventa como un lugar polivalente por sí mismo. Era donde estaba el teatro, las picadas para tomar, la salsa, la discoteca, la banda favorita, el restaurante de toda la vida y un montón de otros significados que empezaron a generar una mezcla identitaria. La bohemia del carrete dialogaba con la bohemia del arte. Y la bohemia de amigos dialogaba con la bohemia de fiesta con desconocidos. Bellavista era la multiplicidad de expresiones encontrándose en un solo sector, que, a diferencia de Suecia con su clase y dinámica social delimitada, o Ñuñoa con sus características marcada, generaba una amalgama identitaria identificable más no desglosable, donde la historia, las estructuras y redes teatrales, y la multiplicidad de propuestas conforman una sola identidad.

CAPITULO IV: CIRCUITOS: MÁS ALLÁ DEL ESPACIO FÍSICO.

Hasta este punto, ya hemos dado suficientes indicios como para que la reflexión ágil perciba que ciertos lugares predisponen de vidas sociales similares a pesar de no estar en las mismas zonas geográficas. Estos lugares estaban conectados por elementos de su identidad que interpelaban a quienes vivían la bohemia en estos espacios. Los músicos del Barrio Mapocho, fácilmente podrían tocar en el barrio Franklin o San Diego, barrios que también podrían conectarse desde su gastronomía. El circuito de discotecas “mainstream” pero de clase alta en los inicios de Suecia podría ser extrapolable con las discotecas de Lo Barnechea. El movimiento techno podía aparecer desde la Ex perrera, hasta en parques o incluso en disquerías como la *Background*.

Como mencionamos en páginas anteriores, los circuitos responden a conexiones translocales entre *venues*, que involucran criterios identitarios para su unificación dentro del imaginario colectivo y la vida social que producen. Distintas pueden ser las razones por las cuales diversos locales se conectaban y generaban un flujo de personas que concebían su vida social no en la singularidad de un local, sino en la pluralidad de aquellos locales que existían. Sin embargo, para efectos de este estudio, analizaremos aquellos principios o indicios en la conformación de circuitos que tienen como criterio principal el flujo de música. Es decir, locales que se conectaban por dar espacio a vidas sociales basadas en la música (como pueden ser fiestas) así como músicos que tocaban frecuentemente en ciertos tipos de locales.

Para esto planteamos algunos casos interesantes, que permitan ver algunos criterios de unificación de circuitos. Pero antes de empezar es importante clarificar algunas cosas. La primera es que un barrio puede poseer un circuito, pero un barrio no es un circuito. Los barrios poseen como principio fundamental una unificación conceptualizada a través de una delimitación geográfica, caso que no se aplica para los circuitos.

Lo segundo a entender es que un local puede ser parte de más de un circuito. Debido a que los criterios de unificación son diversos, la producción de circuitos puede interpelar a un local por diversas razones: la música que

suelen tocar, los tipos de comidas que sirven, las dinámicas sociales que se permiten en el mismo, entre otras.

Tercero, señalar que los locales pueden ser espacios de rivalidades dentro de un mismo circuito. Debido a los principios de identificación con un otro, las características macros que unifican lugares en circuitos pueden presentar matices que generan en las personas la necesidad de diferenciarse de los locales para fortalecer aún más su propia identidad. Esto, si bien puede parecer contraintuitivo, pues implica un principio de diferenciación con un espacio que se supone agrupado, toma más sentido al considerar que elementos culturales como la música, o comportamientos como los tipos de dinámicas sociales que se dan en los lugares, son muy similares. De esta forma, podemos inferir que la diferenciación proviene más del principio de conformación de identidad misma, que de una lectura errónea de los criterios que unifican los lugares. Esto quedará más claro cuando presentemos en las próximas páginas ejemplos que reflejen este antagonismo poco intuitivo. A continuación, presentaremos los circuitos identificados durante esta investigación.

Por último, indicar que si bien señalaremos locales específicos que presentan una conexión, no necesariamente esto implica la totalidad del circuito. La cantidad de locales existentes durante la década de los noventa y la cantidad de apreciaciones sobre los mismos, implican un esfuerzo de investigación mayor al que permite una tesis de magister. En este caso, los locales mencionados son escogidos en base a criterios de relevancia identificada en las fuentes.

Lo Queer, joven y alternativo. Y por alguna extraña razón, Roberto Parra. De la Blondie, Fiestas Spandex, Laberinto, Disquería Background, La Batuta y Bal le Duc.

Cuando en nuestras entrevistas preguntamos sobre la bohemia en los años noventa, una palabra resonaba en varias ocasiones: apertura. Una apertura de Chile al mundo, de la noche y, obviamente, de locales. Todas las personas que entrevistamos eran personas que en la década de los noventa eran jóvenes. Algunas estaban recién saliendo del colegio, otras empezaban sus primeros años de universidad. Esta apertura es debatible. Algunas fuentes

hablan de una falsa sensación de cambio, y que la apertura, más que significar una apertura de espacios, fue una reducción de los mismos.

También, existe un relato muy fuerte asociado al construir desde la nada. Desde diversos circuitos musicales como el *rave*, el *dark* o el techno industrial, se menciona una sensación de soledad, de presumir que el mundo identitario que construíamos no existía para nadie más. Que no había nadie que entendiera y compartiera aquellos códigos, vestimentas y músicas. Este sentimiento parecía ser transversal a todas las personas que levantaron escenas; músicos, locatarios, productores y la propia comunidad que posteriormente se encargaría de llenar los espacios que habrían de nacer durante los noventa.

Este sentimiento de necesidad de espacios y de diferencia con el mainstream, agrupó a ciertos géneros musicales y la gente que construían su identidad a través de estos, en una gran etiqueta: alternativo. Una etiqueta difusa y que a principios de la década agrupaba a géneros que podían percibirse como equidistantes, como pueden ser góticos y punks. En esta gran bolsa, cabía punks, post punks, darks, góticos, technos industriales, fanáticos del EMB, *new waves*, y cuanto subgénero conocido y desconocido pueda ser mencionado. Más allá del género, había dos aspectos fundamentales que permanecen: tener un gusto distinto a lo que era más “mainstream” o más reproducido en los medios y ser jóvenes. Jóvenes que más temprano que tarde, cambiaron el panorama.

El circuito alternativo no se componía sólo de locales. La conformación de la identidad era mucho más compleja. Vestimenta y música se atesoraban como insignias que podían lucirse para conectar con el otro, e incluso mostrar estatus. Los espacios que se conformaron para conseguir o escuchar música, o comprar aquellas vestimentas que me definían, eran parte de estos circuitos. Aquí podemos nombrar disquerías como Circus (1981) y Fusión (1986) como precursoras en la importación de música alternativa, para luego destacar a Background (1993) Esta última contaba con un subterráneo que albergó a gran parte de la escena alternativa en esos años, como Shogún, Pánico, La Floripondio, entre muchos otros También podemos destacar programas radiales como Música Marginal (1989) y Perdidos en el espacio (1995) de radio de la Universidad de Chile, los cuales compartieron música new wave, *shoegaze*, electrónica y en general, música llamada “alternativa” (Macilla, 2014) También se pueden señalar locales como Comporte, que dieron difusión

y posibilidades a estas juventudes de conseguir aquellos insumos de vestimenta que fortalecerían su identidad (ibid.)

Sin embargo, la aparición de locales que permitieran la agrupación de identidades asociadas a “lo alternativo”, fue el cambio en los noventa que presentó el mayor impacto. Ya se habían presentado los primeros gérmenes de gestión de espacios alternativos con alto impacto antes de la vuelta a la democracia. El Garage Matucana o el Trolley, ambos muertos a inicios de la década de los noventa, fueron espacios de resistencia y gestión contracultural. Pero muchos de los géneros musicales que involucraron lo alternativo no habían llegado de una manera lo suficientemente masiva a Chile durante los años ochenta para poder conformar las comunidades que veríamos en los noventas. Más bien, se estaban germinando. La apertura de Chile al mundo luego de la vuelta a la democracia, permitió también la apertura de la industria musical, con un aumento radical de conciertos masivos y una nueva oferta fonográfica de manos del CD ⁶⁷, a la vez que la baja progresiva a la censura de los medios impuestas en el régimen, habilitó a que estas nuevas ofertas fueran difundidas en distintas radios universitarias y disquerías del país (Gonzalez,2022) Todo esto, fue nutriendo a quienes, ya sea a través de Joy División, The Smith, The Cure o muchas otras agrupaciones (y géneros) más, buscaban construir su identidad.

La estética de lo alternativo no solo rompió el estatus que desde lo auditivo, si no también desde lo visual. La mirada conservadora que aún predominaba en el país (aquella que al momento de descubrir que la vida joven tenía vida sexual y nocturna, habló de una crisis moral) fue catalogando a través del prejuicio la discriminación, como “maricones” a quienes se salen de la norma. Irónicamente, los espacios alternativos que se abrirían durante los noventa serían un refugio para parte de la comunidad LGBTIQ+ de la época, pero, a diferencia de otros espacios caracterizados por su impronta social a ser reconocidos como lugares de diversidad sexual, como lo puede ser la Discoteca Fausto⁶⁸, los espacios alternativos darían pie a que la heterosexualidad juvenil pudiese conocer convivir con la comunidad Queer. La convivencia de lo Queer en los espacios alternativos fue nutriendo la

⁶⁷ Si bien el CD no supera al cassette como el formato principal hasta entrado los años 2000, la adquisición de minicomponentes y/o equipos de alta fidelidad en Chile aumentaba de más de un 30% de los hogares chilenos en 1992, a más de un 66% en 2002 (González,2022).

⁶⁸La discoteca Fausto fue la primera discoteca abiertamente Gay en Chile, teniendo como gran mérito el haber funcionado aún en dictadura.

amalgama de la expresión cultural, donde arte, performance, baile y música empezaron a convivir. El mejor ejemplo de esto (aunque con un grado de crítica) fueron las Fiestas Spandex.

Las Fiestas Spandex: De la Negra Ester a Madonna.

Para hablar de las Fiestas Spandex hay que hablar de la Negra Ester. Ya habíamos abordado la incidencia que tuvo la obra de Roberto Parra en la conformación de la identidad guachaca. Pero hubo otro efecto colateral, mucho menos previsible. El montaje de la obra implicó que se conocieran Daniel Palma, escenógrafo del Gran Circo Teatro y Andrés Pérez, director y dramaturgo de la compañía.

Según postula Opazo (2017) si bien el montaje de la negra Ester tuvo una buena recepción a nivel nacional, y un diálogo que abrió puertas a la compañía con la institucionalidad gubernamental y la prensa, estas puertas se fueron cerrando luego del montaje de *Época 70*, obra que narra un romance durante el gobierno de la UP, y que se construye basándose en fragmentos de declaraciones, discursos y entrevistas “en las que Allende y sus interlocutores se permiten soñar con Chile” (p.58)

Opazo (2017) señala como la respuesta política y mediática ante este estreno tuvo un impacto en el poco éxito de la obra, la cual generó deudas a la Compañía teatral, deuda que terminó influenciando la decisión de iniciar las fiestas *spandex*, una serie de ocho espectáculos *underground* celebrados en el Teatro Esmeralda de Santiago (ubicado en el barrio San Diego), la madrugada de cada sábado de mayo y junio en el invierno del año noventa y uno (p. 51)

(...) los chicos Spandex proyectan espectáculos cuya teatralidad está inspirada en los clubes metropolitanos que conocen, casi siempre, de oídas: el Blitz de Londres, el Hacienda de Manchester o el Studio 54 de Nueva York. Así inspirados, en cada noche de fiesta, Palma y Pérez establecen un cuidado programa que, entre las 12:00 y 6:00 a.m., incluye playlists con música de vanguardia, sobre todo, acid house envasado en casetes piratas traídos por Palma desde Manchester y Nueva York en las giras del Gran Circo Teatro; coreografías de gogo dancers que, ataviados con prendas halladas en la tienda de ropa reciclada Cero 90, enseñan a decir con el cuerpo los afectos de los homosexuales penados por el Artículo 365 del Código Penal chileno hasta 1999; irreverentes medios- montajes que, sin duda, serían censurados por los teatros universitarios aún reacios a escenificar desnudos; y performances de transformistas senescentes que ironizan con “el chiste” (en

jerga, el virus del VIH/SIDA), aun cuando las autoridades de salud —entre ellas el ministro Jorge Jiménez— parecen considerarlo cuestión de grupos de riesgo(...) (Opazo,2017, p.52)

Las fiestas *spandex* aparecieron como una primera gran apertura contrahegemónica al discurso público. La representación y agencia LGBTIQ+ en el espacio, la centralidad de géneros musicales que no eran tan habituales en las discotecas “mainstream” de la época y la combinación de distintos públicos, abría un espacio alternativo: alternativo a la identidad hegemónica que preponderaba en la joven vida nocturna que renacía durante la vuelta a la democracia.

[Morgana Rodríguez, Bailarina en Spandex] Yo venía, imagínate, de una vida en el exilio, en Italia, donde estas cosas en Europa y todo (...) eran más normales. Y pa’ mí, ver esta sociedad tan segregada como, los pernos, los cuicos, los este, los otros, todos separados, todos con todos. Y de repente encontraste en este lugar con todos juntos, una galla con Montgomery, junto como a un punk, con no sé qué, con peinados y las mezclas de gente que era tan raro acá pero que era tan normal en otras partes, volver a verlo acá era maravilloso(..) (Alcaíno, 2021)

[Daniel Palma, Productor Fiestas Spandex] “La primera [fiesta] se hicieron 350 entradas, (...) habíamos hecho el cálculo de una asistencia de 200 personas. Llegaron 2000. Y nunca bajó de eso, siempre subió (...) Al final la fiesta era el cine, el teatro, que ir ala sala adentro, el hall y la calle. Todos y todas que no podían entrar, hacían su fiesta afuera” (Ibid)

[Jordi Castell, Bailarín en Spandex] “Quizás ustedes los heteros siempre han tenido la fortuna de vivir normalmente a su ritmo, en términos sociales. Nosotros [la comunidad LGBTIQ+], por lo menos yo, que tenía 23 años, era la primera vez que veía una fiesta...más que diversa, tan integrado. O sea, Estaba desde Beto Cuevas, pasando por Jorge González, pasando por gente por allá (...) Lo que convirtió a Spandex en un icono fue precisamente eso; que cabíamos todos en el mismo lugar sin chocar unos con otro. Muy por contrario, era super choro bailar al lado de los punkis, aunque te llegaran aletazos de repente” (Ibid)

Las ocho fiestas de *spandex* dieron paso a la construcción de una interrelación de identidades que construyen lo que “era una fiesta *spandex*”, donde bailarines gogó, performance, música en vivo, techno, new wave (y hasta gótico) y un abierto discurso sobre sexualidad y educación sexual, marcan un sello indiscutible que trasciende al espacio en sí mismo. La experiencia de la *spandex* se define por sus actores. (Opazo, 2017; Alcaíno, 2021)



[Figura 15] Los Tres presentándose en las Fiestas Spandex. En la foto, aparece Roberto “Titae” Lind y Álvaro Henríquez (sieteojos, 2011)



[Figura 16] Performance en Flesta Spandex. Se presume baile, pero no hay mayor antecedente de la fotografía. (Alcaíno, 2021)

Pero queramos o no, la estructura material es necesaria para sustentar la experiencia, y ante las alarmas y los temores de la clase política de enfrentarse a un movimiento masivo que cuestionase aspectos como la heteronorma o el discurso católico (el cual tenía mucho peso durante los noventa)⁶⁹. De esta forma, las presiones políticas aparecieron, primero retirando apoyos monetarios a la Compañía Gran Circo Teatro, para luego amenazar con el cierre del Teatro Esmeralda. Estas presiones políticas implicarían la

⁶⁹ La vuelta a la democracia fue liderada por el partido de la Democracia Cristiana, el cual presentaba lineamientos similares a las posiciones de la iglesia católica. Esto sumado a las acciones de resistencia a la dictadura, el apoyo a las víctimas de las misma y la alta población cristiana, generó que la incidencia de la iglesia en la clase política y en la opinión pública tuviera un impacto en eventos culturales. Ejemplo de ello fue la cancelación del primer Show de Iron Maiden en Chile o la difusión del discurso de la crisis moral en los medios por parte de la iglesia y parte de la clase política al socializarse las campañas del uso del condón (Opazo, 2017; Hugo Nuñez, 2014)

separación de Andrés y Daniel⁷⁰, siendo este último el que trasladaría las fiestas *spandex* al Teatro Carrera, ubicado en la Alameda, por la altura del Barrio Concha y Toro⁷¹. (Opazo, 2017; Alcaíno, 2021)

El origen y desarrollo de las fiestas *spandex* marcaría un precedente que sería uno de los pilares referenciales para la construcción de nuevos espacios alternativos en Santiago. El más importante de ellos sería la Blondie, y detrás de ella, el Bal le Duc.

Blondie('s) y el Bal Le Duc: Enemigos que conforman circuitos

Una rivalidad que implicó ventas de público, espionaje, e incluso traiciones es lo que se encuentra detrás de esta historia que ayudó a construir dos lugares identitarios muy fuertes de la bohemia santiaguina de los años noventa. Lugares que por lo demás, siguen vigentes hasta el día de hoy. Blondie y Bal le Duc fueron (y son) dos centros importantes del circuito “alternativo” de la época. A razón de lo mismo, existió entre ellos una rivalidad a causa de un público compartido. La historia de Blondie y Bal le Duc de por si son historias extensas, pero es en particular su relación la que permite evidenciar no solo como los circuitos conforman identidades homogéneas, sino como específicamente los circuitos de los noventa respondían a una lógica de consumismo distinta a la que pudo existir en los espacios más colaborativos de los años ochenta. Si la represión y la censura se encargaron de permitir la valoración de los espacios construidos y la colaboración entre distintos agentes de los circuitos alternativos, la apertura que dio la vuelta a la democracia dio paso a la competencia económica y la relevancia de lo comercial dentro de los circuitos. Así, la historia de la Blondie con Bal le Duc, se basa en una dinámica competitiva, pero llena de los afectos propios de una identidad compartida. Traición, espionaje y conflicto serían las constantes de dos pilares claves de la escena alternativa en Chile durante los años noventa. Para entenderlo, debemos comprender primero el contexto de cada uno de

⁷⁰ La separación se debió a que Andrés le pide a Daniel enfocarse en el trabajo de la Gran Circo Teatro y dejar las Spandex de lado, ante lo que Daniel decide seguir con las Spandex, pero moverlas de sitio para no afectar el trabajo realizado por la compañía, puesto que muchas de sus obras se presentaban en el Teatro Esmeralda (Opazo 2017, Alcaíno 2021)

⁷¹ Las fiestas Spandex luego continuarían, pero no son consideradas dentro de estas 8 sesiones iniciales que generaron el revuelo mediático por las cuales se hicieron conocidas, a la par de que perderían la frecuencia con las que se realizaron. (Alcaíno 2021)

estos espacios, los cuales nos permitirán entender cómo diversas agencias configuraron conexión y fortalecieron un circuito.

Blondie 's: de cine porno a epicentro cultural.

Hablar de Blondie, es hablar de los noventa. La *discoteque*, nacida durante la primera mitad de esa década, es un referente a la hora de comprender cómo se habitó la noche en las “identidades alternativas” más jóvenes que buscaban su espacio y paradigma durante esos años.

Blondie (originalmente llamada Blondie's) nace como una ambición empresarial de Rene Sánchez, padre del actual dueño de Blondie. Comprado en 1994 cuando aún era el Cine Alessandri (cine catalogado como *soft porn*, debido a que su cartelera solía incluir películas con escenas de desnudos, aunque no fueran necesariamente pornográficas), Blondie fue una de las dos aventuras que René Sánchez emprendería durante los noventa⁷², las cuales más adelante serían administradas por sus hijos, siendo Blondie tomada por Daniel Sánchez.

Blondie se encontraba en Estación Central, en un sector principalmente atribuido al comercio, donde la única estructura de vida cultural cercana era el Ex-Estadio Chile (actual Estadio Víctor Jara) y partió como un lugar genérico, estilo club, donde se reproducía música envasada y se servía alcohol barato. Esto lo volvió en un principio, un lugar poco atractivo, pues se encontraba alejado de los centros y barrios culturales más reconocidos de la época y no presentaba una propuesta novedosa (Fluxá, 2022). Era otra picá más, pero sin la fortaleza de estar inserta en un contexto demográfico que le favoreciese. Es por eso que la primera gran pregunta que hay que responder es ¿cuándo Blondie ('s) se empieza a volver un referente cultural para las identidades alternativas?

El primer impacto cultural en torno a esto fue la fiesta de los vampiros, ideada por el productor Eduardo Ábalos, apodado “Marino” y organizada en 1996. Esta, marcaría un antes y un después en la significación de Blondie como un espacio contracultural. De pronto, en Santiago existía un lugar que

⁷² La otra aventura a que nos referimos es el Teatro Carrera, el cual alojaría algunas versiones de las fiestas Spandex, así como las “fiestas spandex” posteriores, que no necesariamente responden a la organización inicial. (Fluxá, 2022)

podía albergar a estas identidades alternativas al status quo, y que, en más de una ocasión, se percibían a sí mismas como entidades individuales (cómo si no hubiese más gente como yo). Las conocidas fiestas temáticas como Old Wave, Noche de Divas o la misma fiesta de los vampiros, vendrían de la mente creativa de Marino (Mancilla, 2014)

Blondie iniciaba así un proceso de cambio de paradigma, dejando los carteles de neón barato y las mesas plásticas de lado para convertirse en esa mítica discoteca y sala de conciertos ubicada en algún lugar de Alameda. Sobre este cambio, Fluxá (2022) recoge relatos desde distintos puntos de vista, dónde tres agencias aparecen como claves en esta nueva configuración: el dueño, Daniel Sánchez y su predisposición a generar un espacio diferente; Marino, productor de eventos que género las principales ideas que fueron caracterizando a Blondie (cómo fiestas temáticas); y el Dj Arturo Fuenzalida, quien dio el repertorio musical a la Blondie que permitió unificar estas diversas identidades. Estas agencias humanas permitieron caracterizar a Blondie durante los noventa, y construir un relato alrededor de ella en cuanto a su sonido, código de vestimenta, maneras de socializar en la misma y otros aspectos sobre "la experiencia de la Blondie", la cual, a mediados de los noventa, no se encontraba en otro lugar.

Detallar sobre cómo se desarrolló todo este proceso queda fuera de los intereses de este estudio (para ello, el trabajo de Fluxá cumple mucho mejor ese objetivo) Lo importante de Blondie para el análisis de circuitos son tres aspectos; Blondie albergaba fiestas y conciertos; el público de los noventa que iba a Blondie era "alternativo" y como tal, muy diverso, tanto en gustos musicales como en clases sociales y orientación sexual (estos dos últimos aspectos serán relevantes más adelante); Blondie queda en un barrio principalmente comercial, dónde no existen más espacios con funciones similares dentro de la zona demográfica que habita, excepto el Estadio Víctor Jara.

Estos aspectos son claves en cuanto nos permiten entender que Blondie tenía público (y músicos) que no habitaba el espacio por sus características demográficas, sino por su afinidad con el espacio en su mismo. Y esta afinidad fue fortaleciendo sus ramas. Cómo señala Mancilla (2014), Blondie, para el mundo gótico (una de las identidades que habitaban Blondie) era parte de un ecosistema mayor, dónde disquerías, tiendas de ropa, medios especializados, bares y discotecas, se unían. Solo por dar un ejemplo, la disquería Background

fue un espacio reconocido para diversos géneros musicales de los noventa. Ubicada en Providencia cerca del barrio Suecia, la Background ofreció un espacio de distribución musical único. Hugo Chávez, su dueño, fue reconocido por distintos agentes de la música como un mentor en el descubrimiento de nueva música. Background también funcionó como una venue, ofreciendo la posibilidad a artistas de diversos géneros poder presentarse, tomando tal relevancia que Plan V, proyecto de electrónica donde participó Gustavo Cerati, se presentó en este espacio.

La música que se podía encontrar en la disquería Background, no respondía al mainstream. Y es esa misma música la que sonaría en las pistas de Blondie.

De todas estas conexiones generadas, hubo una en específico que presentó interacciones directas (y agresivas) entre locales. Desde vetos a públicos, pasando por espionaje, robo de público e incluso traiciones. Está relación fue la de Blondie con Bal le Duc.

Bal Le Duc: el baile del duque y la traición que cerró una etapa

La conexión demográfica de Blondie y Bal le Duc era nula. Y es que se encontraban a más de cuatro kilómetros de distancia, en barrios distintos. Bal le Duc se ubicaba en Irarrázaval #433, se encontraba en un espacio intermedio de Santiago, donde más allá de la *discoteque* Laberinto, no había muchos otros centros relevantes para la vida nocturna. Si uno subía por Irarrázaval podría llegar a otros centros relevantes para el medio, como Mephisto Bar o el Astronauta, ubicados en la comuna de Ñuñoa, pero como dijimos, Bal le Duc, junto a Blondie, serían los grandes referentes de esta escena alternativa.

Según Mancilla (2014: 56) la tendencia “musical” de Bal le Duc se inclinaba hacia el new wave, dark wave y 80’s en general. Este sello, mantenido hasta la actualidad, fue el que le permitió compartir público con Blondie. Las afinidades entre locales, sumado a que ambos espacios utilizaron en sus gestiones las fiestas temáticas como estrategias comerciales, dieron como resultado una disputa identitaria. La “bohemia oscura” se fragmentaba en aquellos que preferían la Blondie y aquellos que preferían Bal le Duc. Esto, no solo fue reconocido por los locatarios, sino que también fue impulsado. Fluxá rescata en sus entrevistas este aspecto:

[Mario Gamba, Empresario]⁷³ La gente caminaba para entrar al Bale entre volantes de la Blondie. Entonces yo estacionaba afuera de la Alameda y le tiraba flyers a él en la entrada de la Blondie. Pero a Daniel se le pasó la mano: una noche mando una liebre con un guardia que se puso afuera del local de Irrarázaval a gritar '¡Los llevamos gratis a la Blondie!'. Eso no se hace (Fluxá, 2022: 117)

Si bien no es claro el inicio del conflicto, lo cierto es que los indicios apuntan a plagios de estrategias e identidades comerciales. Fiestas y volantes imitados fueron creciendo hasta convertirse en disputas de afiches en territorios, robos y restricciones de públicos, e incluso, expulsiones de trabajadores (Fluxá, 2022: 116-118) Sin embargo, este conflicto implicó un aspecto positivo para el fortalecimiento del circuito. Tanto los relatos rescatados por Fluxá como los estudios de Mancilla acuerdan en que el éxito de Blondie significó la aparición de nuevos locales similares alrededor del casco urbano. Si bien Bal le Duc fue el caso más extremo, no fue el único. De pronto, en Santiago, existía una cantidad de locales suficientes no solo para albergar a quienes tenían un gusto alejado del mainstream, sino también a una escena musical incipiente. La rivalidad del Duque y Blondie fue en gran medida un visibilizador de las ideas que estaban surgiendo durante los noventa. Cuando las fiestas temáticas pudieran ser replicadas en distintos espacios y las músicas escuchadas en más de un lugar, Santiago ya no volvió a ser el mismo.

Hoy por hoy, tanto Blondie como Bal le Duc siguen activos, aun cuando muchos locales que conformaron la escena alternativa de los años noventa ya no lo están. Y si bien las cosas ya no son las mismas, ambos locales y sus agentes lograron resignificar a la ciudad en un imaginario nuevo, con bototos negros, música alterna y una juventud que después de mucho tiempo, podía volver a encontrarse en su propia expresión.

⁷³ Gamba era el dueño de Bal le Duc en los noventa

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Hasta el momento hemos podido detallar cómo las distintas identidades bohemias no solo permeaban a personas, sino también a lugares que resignifican la ciudad. También hemos profundizado sobre dos aspectos claves de esta resignificación: La conformación de barrios y circuitos bohemios. Aterrizar como distintas agencias configuran y reconfiguran las identidades nos permite extrapolar algunas “lógicas universalizables” que explican el surgimiento de estas identidades, las cuales explicamos en nuestro modelo de análisis y justificamos con las ejemplificaciones presentadas hasta el momento.

Por más que quisiéramos detenernos en poder detallar todos los circuitos, barrios locales e identidades bohemias que fueron relevantes en la década de los noventa en Santiago, sería imposible para los recursos de este estudio. Hacer algo así implicaría años de estudios, equipos de trabajos amplios y fondos que no responden a una tesis de magíster. Sin embargo, algo que sí se puede realizar, es presentar las características más habituales que se asociaron a las distintas identidades bohemias que fueron percibidas dentro de este estudio. Es importante diferenciar las características de las agencias, ya que las primeras son el resultado de dichas agencias. Las características responden a la vida social que sucede en torno a las identidades bohemias. Por ejemplo, la edad de las personas que asisten a un lugar o las cosas que consumen responden a la vida social del lugar más que a las agencias que configuraron y crearon inicialmente al mismo, describiendo cómo se viven estos espacios y cómo se perciben estas personas.

Las bohemias de los noventa fueron diversas y su propia percepción varía desde el punto de habla. No es lo mismo la bohemia descrita por los medios, que la percibida por los vecinos de un lugar, que la descrita por los jóvenes de clase alta, que la de las personas homosexuales, que la de los clientes de los barrios rojos, por ejemplo. Independiente de esto, hay algunas características transversales, en estas identidades bohemias, que si bien varían dependiendo de cada bohemia, aparecen continuamente. A continuación, detallaremos sobre etariedad y tiempo; clase social; género y *queerness*; legalidad y crimen; y música como características fundamentales,

que son una última pincelada de profundización en las bohemias de los años noventa en Santiago.

Etariedad y tiempo: Bohemias viejas y bohemias jóvenes

Cuando hablamos de las bohemias, uno de los factores que resalta es la edad. Muchas de las bohemias asociadas a los barrios más antiguos de Santiago son identificadas también como “bohemias de viejo”, las cuales contrastan fuertemente con las “bohemias jóvenes”. Ambas son muy distintas ante sí. Una bohemia joven muy habitual en los noventa fue la asociada al barrio Suecia, donde la vida nocturna era marcada por discotecas y restobares, donde figuras de la farándula marcaban la pauta de los lugares más relevantes y donde la seducción y el sexo eran el objetivo de cada noche. Contrario a esto, tenemos la bohemia del ya mencionado barrio San Diego, que se homologa a otros lugares, como Mapocho o Franklin, y se resalta más la relación con la gastronomía (“el viejito chicha”), la tertulia y la conexión con “espacios tradicionales”.

La juventud de la bohemia no solo se asocia a las personas, sino también a los lugares. Los barrios y circuitos más juveniles no lo eran solo por sus públicos sino también por sus locales, los cuales surgieron en gran medida durante la misma década. Suecia, Ñuñoa, Brasil o Bellavista son barrios que “explotan” demográficamente con nuevas propuestas que revitalizan y renuevan la vida nocturna Santiaguina, mientras que Huérfanos, San Diego o Mapocho tienden a tener más continuidades que cambios en sus estructuras. De esta forma, mientras tenemos locales novedosos con propuestas nuevas, por un lado, por el otro están los locales emblemáticos, que llevan generaciones en ciertos sectores y ya son parte de la identidad de los lugares que habitan.

Por último, aparece recurrentemente la mención de los lugares “con historia”, que fortalecen el discurso de una bohemia anterior, la cual se contrarresta con la identidad actual de comparación, o le da más peso a la misma, al situarla como una continuidad dentro de los cambios que se han dado a lo largo del tiempo. Esto, no necesariamente tiene relación directa con el barrio, edificio o edad de las personas que agencian la identidad. Por ejemplo, las Fiestas Spandex se realizaron en un Teatro antiguo ubicado en el

Barrio San Diego, y sin embargo eran consideradas parte de una bohemia joven.

A pesar de esto, no hay que perder de vista que todo esto se entremezcla. Más temprano que tarde durante los noventa, jóvenes empezaron a visitar y visitar estos locales más antiguos, así como también locales nuevos irrumpieron en sectores “históricos” de Santiago, con nuevas propuestas y cambio para estos sectores.

Clase social: bohemias ricas y bohemias pobres

El caso de barrio Suecia es el mejor para poder ejemplificar esta característica. Atractivo en sus inicios por su alto estatus social, barrio Suecia solía ser asociado a gente acomodada económicamente, turistas de buen nivel socioeconómico y estrellas de la televisión. La competencia producida por la masividad de locales que surgieron espontáneamente dio como resultado una baja de precios que hizo más accesible al público general la “experiencia del barrio Suecia”. Miguel Negro Piñera señala como esto desembocó por ejemplo a los “tragos a luca” y una diversificación del tipo de público que asistía a Suecia. (Tomahawk Noticias, 2016, 6m 40s).

Los precios y los sectores demográficos marcaban una manera de vivir la bohemia. Ir donde la cerveza es más barata, o no asistir a lugares porque son muy “cuicos”⁷⁴ son algunos de los comentarios que encontramos en nuestras entrevistas y materiales. El mismo trabajo de Fluxá (2022) destaca en un momento la comparación que se hacía entre las Fiestas Spandex y la Blondie, siendo el primero percibido como un espacio de “cuicos”, no como la Blondie, que era más transversal en las clases sociales que ingresaban a la misma: ahí entraba todo el “perraje”. En este sentido, lo “cuico” no siempre responde a un distanciamiento desde la situación socioeconómica, sino también a círculos de “élite cultural” de las cuales sectores culturales más cercanos a las lógicas de la autogestión y estratos socioeconómicos más bajos, presentan una distancia y rechazo.

Lo socioeconómico fue percibido en las distintas bohemias como un factor limitante en muchos casos. Y es que Chile es un país caracterizado por una

⁷⁴ Manera coloquial y despectiva de llamar a las personas y sectores de clase socioeconómica alta

profunda desigualdad social. De esta forma, había locales, circuitos y barrios que respondían a un grupo social y que, a razón de sus precios, disposición demográfica o grupo social preponderante, fueron caracterizados como lugares de bohemia rica o pobre.

Género y lo Queer: Bohemias heteronormadas y bohemias entretenidas

Bailar en la *Grammy* y bailar en la *Blondie* no era lo mismo. En *Grammy*, la “norma social implícita” a las cuales las mujeres estaban expuestas, era que hombres con mujeres estaban en un juego de seducción donde el baile sólo era el pretexto para iniciar algo más. En *Blondie*, el baile era el centro de una expresión performática, una extensión de su propio ser. Los espacios bohemios tenían discursos implícitos de género, pudiendo configurar una idea preconcebida de lo que podríamos encontrar ahí.

La figura femenina aparece con distancia en las identidades bohemias más antiguas, aun cuando eran agentes presentes en el día a día, siendo concebidas como musas, o mencionadas solamente en los relatos asociados a la prostitución o de femme fatale. Sin embargo, en las bohemias más jóvenes los relatos se empiezan a diversificar. La figura femenina toma mayor relevancia, independencia y autonomía de la figura masculina. Son agentes activas constructoras de su propio disfrute. Figuras como la de Madonna, se vuelven referentes para la expresión de la figura femenina en su propio empoderamiento y vivencia sexual, sin necesidad de supeditarse a ninguna otra figura más que ella misma. También, las estéticas de lo alternativo, como el punk, new wave o lo gótico, permiten la ruptura del paradigma clásico de “lo femenino” asociado a la sexualización femenina, y permiten una expresión de género más amplia, fluida y diversa, y, en la misma línea, darían una apertura mucho más grande a la expresión de género en general. Pero esto no era transversal, ya que alguna de las dinámicas asociadas a la sexualidad dentro de los espacios bohemios, seguían supeditando a la figura femenina a un rol pasivo en los espacios más cercanos a la heteronorma, sobre todo en espacios más cercanos a la farándula televisiva, como lo fue el barrio Suecia.

Diferente era el caso de los espacios que fueron representativos para la comunidad LGBTIQ+, donde esta autonomía se fortalece y esta expectativa ante la norma social carece de sentido. Y es que los espacios que acogieron a las nuevas juventudes LGBTIQ+ reformularon las dinámicas en función de

la expresión identitaria asociada a la misma comunidad. Gogo dancers, performances y el reconocimiento con orgullo de mi propia sexualidad desde un espacio comunitario, extendió la invitación a todas aquellas juventudes que, siendo o no parte de la misma, pudiesen participar; uno de sus efectos secundarios, fue reformular la norma social de discotecas. Aquí aparecen espacios como la Blondie, las Fiestas Spandex y algunos de los eventos realizados en el Teatro Carrera.

El género, lo queer y la sexualidad en general fue un tópico que, al cruzarse con las características de la juventud, implicó un espacio discursivo de las bohemias más jóvenes. La esfera pública y la opinión política empezó a discursar sobre la “crisis moral” (nombre que posteriormente sirvió para bautizar a uno de los locales que fueron parte de la bohemia de Bellavista) cuando tópicos como orientaciones sexuales, usos de preservativos o la Fiestas Spandex empezaron a tomar visibilidad en la gente. La juventud “bohemia y descarriada” rompió los paradigmas inculcando prácticas que no se corresponden con el *status quo*.

Sin embargo, lo Queer no sólo respondía a estas nuevas juventudes. Los lugares menos visibles para la discusión pública también albergaron bohemias donde la música jugó un papel. Performances “proto drags” aparecían en locales de parroquianos; un prostíbulo con personas trans representado en *La Negra Ester*; las intervenciones icónicas de la agrupación Las Yeguas del Apocalipsis, donde Pedro Lemebel era parte; discotecas icónicas como La Fausto como espacios de continuidad desde la dictadura en adelante son algunos de los lugares que podemos mencionar y que reafirman que las identidades Queer no sólo estaban en los espacios que lograron armar y mantener, sino en gran parte de la sociedad.

Legalidad y crimen: bohemias legales e ilegales

La bohemia, independiente de su juventud, género, orientación sexual o clase social, tuvo una relación con la ilegalidad. Este aspecto lo mencionamos como una agencia por sí misma; la legalidad actúa como agencia en la configuración del espacio, como, por ejemplo, en los planos reguladores de las municipalidades, pero también caracteriza.

Las características de la bohemia asociadas a la legalidad, apuntaban más que nada a qué lugares y que personas eran más o menos “turbias”. Drogas duras, prostitución, o círculos delictuales son asociados a estas características. Había personas y lugares que vivían su bohemia desde aspectos más cercanos a la legalidad que otros, y espacios bohemios que permitían más o menos este tipo de comportamientos. La asociación de las fiestas electrónicas con drogas alucinógenas es un ejemplo de esto. En este sentido, las drogas son parte de la identidad bohemia en cuanto conviven en la vida social de la misma. Cada identidad tendría mayor o menor cercanía a cada una de ellas. Es importante resaltar que solo en la temporalidad de los noventa, exceptuando el alcohol, las drogas se conciben en su totalidad como un aspecto fuera de lo legal, ya que, en otras épocas de la historia, ciertas drogas fueron legales.

La criminalidad también caracterizaba sectores que podían ser percibidos como más o menos seguros. En los discursos de los entrevistados, la expresión de que “antes Bellavista se podía caminar” es evidencia de esto. La percepción de cambio de “seguridad” de los barrios implica también una percepción previa, una caracterización. Ñuñoa era más seguro que San Diego; Suecia se fue volviendo más peligroso con el tiempo, Mapocho nunca fue seguro. Si bien el origen de las caracterizaciones no siempre puede ser rastreados, lo cierto es que esta existía como parte del discurso, tanto propio, como ajeno.

También hay un diálogo de lo que se vuelve disruptivo para los vecinos que habitan los sectores en que hay una vida social bohemia, que implica las denuncias hacia municipalidades e instituciones del orden público, y que tensan las relaciones de los espacios con el sector demográfico que habitan. Las relaciones con vecinos podían facilitar o dificultar la vida en cuanto estos últimos establecieran las denuncias como un mecanismo de exigencia de un “intrínseco” sobre cómo debería ser el barrio a como era realmente debido a esta actividad, comúnmente asociadas a fiestas. Las tensiones que tuvo La Batuta en sus inicios con los vecinos de Plaza Ñuñoa por supuesto consumo de alcohol peleas y relaciones sexuales en la misma plaza, son un ejemplo perfecto para señalar este punto.

Por último, cabe decir que, en este aspecto, muchos detalles de estas características no son accesibles con facilidad, pues involucran redes y relaciones que no son fáciles de acceder ni bien vistas para ser socializadas.

Fuera de este estudio quedaron muchos “cabarets” en los cuales se presupone consumo de drogas, prostitución y que, según los relatos que obtuvimos, eran punto de encuentro entre músicos de la época, debido a la dificultad de poder acceder más a profundidad a ellos. En resumen, que lo que puede verse es solo un aspecto ínfimo de un mundo mucho más grande cuando de ilegalidad se trata.

Música: bohemia por el gusto y bohemia por el oído

La música fue también una característica clave. Su uso social la convertía en un recurso que determinaba en gran medida la construcción identitaria. Así, pudimos encontrar los siguientes usos; la música como elemento identitario y social clave; la música como elemento meramente social y; la música como un elemento incidental más no fundamental.

Cuando la música tenía un peso identitario y social, las actividades en torno a ella provenían de un gusto común de la comunidad, pero también de un desarrollo de actividades sociales que utilizaba a la música como medio. Los bailes en discotecas como Blondie y las primeras ruedas de cuecas comparten un aspecto en común: quienes participan están involucrados emocionalmente con la acción social y con el repertorio. Quien baila en Blondie, baila para poder expresar lo que es su identidad, su gusto musical marginado del mainstream y se encuentra con sus pares en esta acción. Quién canta a la rueda, pone en práctica su cercanía con el repertorio y el género, a la par que desarrolla lazos con sus pares con quien puede practicar su afición. La música que tenía un lugar en los espacios bohemios no solo era un insumo, era la razón principal por la cual la gente se encontraba.

Cuando la música guiaba lo social, más no lo determinaba, podíamos encontrar espacios que tendían a lo mainstream, siendo el mejor ejemplo de esto los karaokes, donde la actividad social de ocio no respondía a un gusto colectivo, pero sí a un aspecto que habría de guiar la actividad social que realizaría en el espacio. En este sentido, la música podría tener una relevancia sin ser caracterizadora. Los locales de este tipo no tenían una “sonoridad” identitaria fortalecida, pues respondían a un repertorio más diverso que englobaba todo lo que estuviese en moda o de la tecnología que mediara la música. Otro de los lugares que están asociados a este aspecto son los locales que determinaban su repertorio con un Wurlitzer, donde la actividad social

ligada a la maquina eran más relevantes que el repertorio en sí, el cual, si bien puede asociarse a una “sonoridad”, esta es más difusa al ser máquinas que disponen de diversos géneros musicales. Es importante señalar que, tanto en la Wurlitzer como en el Karaoke, la decisión de escoger un repertorio implica una exposición del gusto al grupo, lo cual, como comentamos guía una dinámica social. Mi repertorio incide en los demás y en su experiencia en el local, así como de mi propio grupo más cercano.

El último caso responde al uso de la música de manera incidental, para ambientar la actividad social principal. Los locales de parroquianos responden de mejor manera a estas características. La actividad social principal en estos lugares corresponde a la gastronomía, la tertulia y el juego. El comer y conversar solían marcar la pauta, siendo la música un aspecto completamente secundario. La música pasaba a ser obra de músicos ambulantes o tecnologías de fondo que iban caracterizando el lugar. Este tipo de espacios fue tomando una sonoridad marcada, pero que no se correspondía con un uso social activo de la misma, sino más bien, de un uso más pasivo, asociado al acompañamiento. En el caso de los músicos ambulantes, este matiz se rompe y pasa a ser un elemento más activo cuando el músico involucra a la gente que habita el espacio en la experiencia, ya sea en la elección del repertorio, en la irrupción del espacio personal para vincularse con otro, o en dinámicas de juego que permitan amenizar el ambiente. No todos los músicos tomaban esta postura. Algunos podían abocarse más a simplemente tocar y luego pedir dinero, y otros, como Egidio Altamirano, eran conocidos por sus interacciones con el público.

Hay que resaltar que, a pesar de lo incidental que pueda ser para los comensales su intervención (la música que suena de fondo mientras como y converso), los músicos ambulantes preparan repertorios en función de audiencias, siendo agentes activos en la construcción identitaria de la sonoridad de los locales. Que ciertos barrios o locales sonaran de cierta manera puede responder a un círculo virtuoso entre los gustos musicales de la gente que va a los locales, la lectura de los músicos de estos gustos y el fortalecimiento de los dueños de estos repertorios en sus posibilidades de reproducir música envasada.

Cabe decir que estos tres aspectos podrían cruzarse en un mismo espacio, y no eran excluyentes en ningún sentido. Lo importante de la música en las identidades bohemias, más que la música en sí es como esta se vuelve un

insumo identitario clave y transversal desde el uso que se le da. Es en esta última reflexión que el gusto aparece como un factor clave, que se encargaría de incidir en el criterio de la gente para habitar ciertos espacios. Esto es algo que podemos ver hasta el día de hoy; al ir a un local a comer, podemos encontrar que todo nos parece bien, excepto la música que tengan de fondo, y eso será un factor determinante para no asistir al mismo. El gusto fue uno de los grandes criterios que incidió donde las músicas sonarían y donde las comunidades se conforman.

Últimas apreciaciones

Las bohemias musicales de los años noventa fueron determinantes en la configuración y creación de relatos de distintas escenas musicales a lo largo de la década, teniendo un impacto hasta nuestros días. Muchos lugares dejaron (o mantienen) un relato histórico que impacta en la actualidad sobre la percepción de la ciudad. Las iniciativas de Las Tejas en los noventa permitieron el surgimiento de la Nueva Cumbia Chilena. La aceptación de la comunidad LGBTIQ+ dejó como ícono y catedral a la Blondie, el gusto por las picadas parroquianas se heredó a nuevas generaciones que siguen frecuentando estos espacios, Bal le Duc sigue colocando darkwave y La Batuta sigue siendo un lugar referencial al cual las bandas emergentes buscan llegar. Ejemplos de continuidades de relatos, espacios e identidades hay, pero no sobran.

El inicio del siglo XXI y las ya más de dos décadas que han transcurrido, han generado un cambio importante en el casco urbano de la región. El aumento de construcciones inmobiliarias y locales comerciales, así como la falta de políticas públicas que permitan una mejor regulación de la construcción y del impulso de barrios culturales, y los últimos sucesos nacionales y globales, como el estallido social o la pandemia, ha dado como resultado la transformación de muchos lugares. Suecia es ahora un Barrio “oficinista”, San Diego se ha vuelto cada vez más un lugar comercial y en Ñuñoa aparecen nuevos proyectos inmobiliarios, al momento de escribir esta tesis, Las Tejas debe dejar la locación del Teatro Roma y pasar a un lugar que ya no le permitirá tener sus eventos en vivo. El Venezia, reconocido restaurante de Bellavista fue demolido, y muchos otros locales a lo largo de Santiago se vieron afectados, cerca de cerrar o quebrados por el doble golpe del estallido social con la pandemia. La desaparición sustancial de espacios

que fueron relevantes en su momento, refleja también la poca relevancia que tiene el mantener las redes conformadas por circuito y barrios para las políticas actuales.

Los estudios de ocio resaltan como el impulso de las industrias del entretenimiento pueden asegurar un crecimiento económico a la vez que permiten el florecimiento cultural de los espacios que habitan. PNUD y UNESCO han reconocido el valor de las industrias culturales y creativas en el desarrollo como alternativas para afrontar dificultades económicas y sociales, y como promotoras de desarrollo y bienestar social. (Gomes en Cuenca et al., 2016) Aún más importante, en su relación territorial, las actividades culturales que se apoyan en elementos del entorno en el cual nacen, pueden convertirse en corrientes de entrada para la modificación del mismo territorio del cual surgen, teniendo la posibilidad de ser promotoras de conexiones virtuosas en el mismo territorio (Villatoro en Cuenca et al., 2016). Sin embargo, hay que ser críticos ante esto. Halasz (2007) destaca en las reflexiones de Lloyd sobre la neo bohemia, como la reformulación de identidades desde perspectivas de producción post industrializadas, pueden convertir ideas identitarias en beneficios comerciales, al asociar discursos a cierto tipo de comportamientos y consumo, alejando las ideas de estas identidades bohemias originales del comportamiento real de los circuitos. Básicamente, convertir la identidad bohemia en un producto comercializable.

Para abordar la mercantilización de las identidades bohemias, y evitar la simplificación para su producción comercial, el estudio de las redes identitarias aparece como un elemento clave para comprender los espacios demográficos que involucran. Focalizar el estudio de redes desde una perspectiva identitaria permite comprender el tipo de relaciones, las jerarquías presentes en caso de haberlas, los espacios, objetos y valores significativos y los agentes impulsores o retractores del crecimiento de la misma escena. Durante este estudio, hemos podido evidenciar estos puntos desde una visión macro, lo cual permitió dar una pincelada general a un cúmulo de identidades y sus relaciones agenciales. Especificar este estudio a identidades específicas, permitiría refinar el análisis en función de objetivos concretos de gestión cultural: si comprendemos cómo las personas, lugares y recursos están impulsando una escena, podremos saber cómo gestionar estos últimos en función de los anteriores, ya sea para la inyección de recursos monetarios en locales, sectores o acciones específicas, el fortalecimiento de las redes de colaboración o la vinculación con la ciudadanía.

Otro aspecto relevante es que el modelo de análisis que hemos planteado propone que no todo se determina dentro de las mismas redes que configuran las identidades, sino que hay factores externos, como los periodos macroeconómicos de un país, las coyunturas sociales, los cambios en los planos reguladores o los surgimientos de nuevas redes en la industria de la música, que pueden permear en cualquier parte del proceso. A pesar de esto, el adentrarnos en la construcción identitaria nos permite ver las continuidades temporales de estas identidades y determinar el patrimonio inmaterial desde las agencias de la escena con un criterio pertinente a la misma red, permitiendo que las políticas públicas puedan establecer acciones de cuidado patrimonial que permitan fijar las estructuras que sustentan el patrimonio inmaterial, como pudimos ver en el caso de barrio Mapocho, donde macroestructuras de la ciudad, como lo son el mercado central o la estación de trenes, al ser declaradas patrimonios culturales, ayudaron a que cierto sector del barrio mantuviera una vida social que sustentara los lugares que aún subsisten alrededor de estas macroestructuras. Para esto, los espacios más relevantes, las personas más influyentes y las acciones más distintivas y mencionadas serían los ejes principales. Creemos que todo esto es posible mediante estudios enfocados en los análisis del discurso de las distintas fuentes a las cuales se pueden acceder desde la producción de una escena, así como la identificación y construcción de sociogramas y mapas territoriales con las agencias humanas de estas redes. También creemos que no solo basta con el estudio de relatos de entrevistados: son las fuentes de memoria colectiva las que pueden terminar de dilucidar esta influencia patrimonial, donde diversas fuentes materiales y virtuales deben ser mezcladas y trianguladas.

Otro de los aspectos claves que rescatamos de este trabajo es la influencia del gusto en la conformación de las escenas musicales bohemias. Si bien no hemos profundizado sobre esto, es importante resaltar que el gusto aparece incidentalmente entre líneas a lo largo de este trabajo. Las agencias humanas que inciden en las construcciones identitarias tienen su relato previo que las unifica posteriormente para la creación de escenas. Por ejemplo, antes de que aparecieran lugares como el Euro⁷⁵ para compartir música metal, los metaleros compartían su música en fanzines y espacios públicos. O antes de que la escucha de new wave fuese unificada en distintos locales, fue privada y compartida en cassette entre algunos pocos. La realidad actual de nuestra

⁷⁵ galería comercial ubicada en ahumada desde 1980, pero que empieza a ser un eje de venta de música rock y metal en el siglo XXI

sociedad ha expuesto a las nuevas juventudes a una diversificación del mundo que puede otorgar un mundo hiperconectado, donde la escucha ha sido democratizada y globalizada a puntos inimaginables años atrás. Esto ha dado pie a nuevas iniciativas y circuitos que, si bien pueden compartir gustos se encuentran fragmentados. Cuando estas redes logran conectarse, es que la incidencia en el medio cultural se fortalece. Dejar de lado la individualidad y la virtualidad de las acciones de gestores y gestoras culturales, músicos, productores y un sin fin de actores, para fortalecer las acciones colectivas unificadas por el gusto, permitiría volver a revivir aquella conexión tipo “tribu” que se generó en años anteriores. El gusto, aparece como un motor fundamental en la unificación de actores.

Este estudio nació como una búsqueda a una pregunta inocente: como se conforma una “bohemia”. Pero las respuestas que ha entregado dan como resultado algo mucho más profundo. La significación de la ciudad, la pérdida del patrimonio inmaterial, la acción o agencia de personas invisibles, las complicaciones propias de la jurisdicción y la música como un motor social son aspectos transversales a muchos sucesos de la vida diaria que tenemos en el Gran Santiago. Extrapolar el modelo de análisis aquí expuesto a cualquier otra expresión musical colectiva que suceda en esta caótica ciudad (o cualquier otra), implica a su vez conectarse con la sensibilidad colectiva ante la misma. La ciudad se observa no solo desde las calles y desde los sucesos, sino también desde los afectos que dejan nuestras experiencias, y de la manera en que nos definimos como personas alrededor de la misma. Somos en función de los demás, pero también somos en función de las materialidades con las que interactuamos, de las acciones que realizamos, de los relatos que difundimos y de los espacios que habitamos. Y finalmente, somos debido a la música con la que nos conocemos a nosotros y a los demás.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ☞ ÁLVAREZ, S. (2003). “Bohemia, Literatura e Historia”, Cuadernos de Historia Contemporánea.25 255-274
- ☞ ARAYA RIVEROS, L. (2007). La nueva noche: el imaginario de la bohemia, género revisteril y vedettes (Santiago, 1950-1973) [Tesis de Pregrado, Universidad de Chile] Repositorio Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110477>
- ☞ BENNETT, A. & PETERSON, A. (eds.) (2004) Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press.
- ☞ BRENNAN, M (2014). “Live Music History” en Bennett, A., & Waksman, S. (Eds.) The Sage handbook of popular music. Sage.
- ☞ BRYNE, D. (2014). Cómo funciona la música. Reservoir Books
- ☞ CÁCERES, J.S. (2009). “Lugares de la vida nocturna en Santiago de Chile entre 1973-1990 Bosquejo para un proyecto”. Diseño Urbano & Paisaje.16.
- ☞ CAMPKIN, B., & MARSHALL, L. (2017). LGBTQ+ Cultural Infrastructure in London: Night Venues, 2006–present. UCL Urban Laboratory. https://www.ucl.ac.uk/urban-lab/sites/urban-lab/files/LGBTQ_cultural_infrastructure_in_London_nightlife_venues_2006_to_the_present.pdf
- ☞ CASTILLO, S. (2008). El barrio Mapocho y el parque Forestal: espacio público y representaciones de ciudad en Santiago de Chile (1885-1900) [Tesis de Magíster, Universidad de Chile] Repositorio Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/109044/El-barrio-Mapocho-y-el-parque-Forestal.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- ☞ CHANDÍA, M. (2010). La cuadra: Pasión, vino y se fue... cultura popular, habitar y memoria histórica en el barrio puerto de Valparaíso. [tomado de <https://webproxy.uahurtado.cl:2197>]
- ☞ CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (2016). Guía Patrimonial Barrio Franklin: un mercado popular de Santiago. Fundación Patrimonio Sustentable y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/10/LIBRO-BARRIO-FRANKLIN.pdf>
- ☞ CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (2017) Política Nacional de Cultura 2017-2022. CNCA.

- ☞ CUENCA, J., & AHEDO, R. (2016). Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales: Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos. Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- ☞ CURRID, E. (2009). "Bohemia as Subculture; 'Bohemia' as Industry: Art, Culture, and Economic Development". *Journal of Planning Literature*, 23(4), 368–382. <https://doi.org/10.1177/0885412209335727>
- ☞ DESRUES, ANNA (2019). Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990). Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- ☞ DOMÍNGUEZ, A. (2007). La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad. Universidad de las Américas Puebla
- ☞ FLUXÁ, R (2022). Gente común. Una historia oral de la Blondie. Ediciones Catalonia
- ☞ GARCÍA, P. (2006). "¿Qué le pasó al Barrio Suecia? Acerca de las razones del proceso de transformación del barrio Suecia" (Tesis de Pregrado) Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile.
- ☞ GOMES, C (2016). "Los efectos sociales de las industrias culturales y creativas: avances y cuestiones por explorar". En: CUENCA, J. & AHEDO, R. (Eds). Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales: Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos. Publicaciones de la Universidad de Deusto
- ☞ GONZÁLEZ, J.P. & ROLLE, C. (2005). Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- ☞ GONZÁLEZ, J. P. (2017) Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990. Ediciones UAH.
- ☞ GONZÁLEZ, J. P (2022). Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX. Ediciones UC.
- ☞ HALASZ, J. (2007). "The Contradictions of Neo-Bohemia". *Sociological Forum*, 22(1), 125-130. <http://www.jstor.org/stable/20110196>
- ☞ HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C., BAPTISTA, P. (2014). Metodología de la investigación. McGraw-Hill. México.: Interamericana editores, S.A.
- ☞ ITURMENDI, D. (2008). "La historia oral como método de investigación histórica". *Gerónimo de Uztariz*, (23), 227-233.
- ☞ JONES, T., & WOOD, T. (2008). "Sites of Resistance: All-Ages Music Venues in their Local and Theoretical Contexts" [Working paper]. <https://www.issuelab.org/resource/sites-of-resis>

- ☞ JÖSCH, A. (2017). "Julio Bustamante Imágenes equivalentes: Espectáculo y política entre mediados de la década de los '60 y los '80 en Santiago de Chile". Concurso anual de investigación (CAI) UFT.
- ☞ KRONENBURG, R. (2019). *This must be the place: An architectural History of popular music performance venues*. Bloomsbury academic.
- ☞ LÉNÁRT, A. (2018). *América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de Buena Vecindad en los años 1930 y 40*. Acta Hispánica. 23: 55-67.
- ☞ LLOYD, R. (2010). *Neo-bohemia: Art and commerce in the postindustrial city*. Routledge.
- ☞ LÓPEZ, R. J., SUÁREZ, T. R., & LÓPEZ, Á. L. (2009). *La identidad cultural en su relación con el patrimonio cultural: El patrimonio cultural de Manzanillo*. ProQuest Ebook Central <https://webproxy.uahurtado.cl:2197>
- ☞ LUENGO, J. (2007). "Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amorosa del 'submundo' urbano". *Dossier feministas*. 10, 23-50.
- ☞ MAMANI, A (2019). "Para la reina...apenas una carpa. Innovación y primitivismo en Violeta Parra y su experiencia en La Carpa de la Reina". *Artelogie*. 13 <http://journals.openedition.org/artelogie/2906>
- ☞ MANCILLA, C. (2014) *Manto negro: historias y anécdotas de la escena gótica e industrial chilena*. RIL Editores.
- ☞ MASSÓ, E. (2006). "La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo". *Theoria*, 15(1), 88-91. Recuperado de https://www.academia.edu/23215766/La_identidad_cultural_como_patrimonio_inmaterial_relaciones_dial%C3%A9cticas_con_el_desarrollo
- ☞ MERINO, R (1998) *Santiago de memoria*. Editorial Planeta Chilena. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:62132>
- ☞ MOLANO, O (2007). "Identidad cultural un concepto que evoluciona". *Revista Ópera*, 7: 69-84
- ☞ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (2022) *Ander: resistencia cultural en el Trolley y Matucana 19*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- ☞ NOGUERA, J. (2002). "La conservación del Patrimonio Arquitectónico. Debates heredados del siglo XX". *Ars longa*, 11: 107-123.
- ☞ OPAZO, C. (2019). "Pánico a la discoteca: Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)". *Cuadernos de Literatura* 21(42) p.49-66. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.pdtt>
- ☞ PERELLI, B., BRAV, J. & DUEÑAS, R. (2018). "Relevancia de letrados de neón en el imaginario nocturno santiaguino". *Revista Urbano*. 38: 58-69.

- ☞ PEÑA, M (2001). Los cafés literarios en Chile. RIL Editores. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9204.html>
- ☞ PONCE, D (2008). Prueba de sonido: primeras historias del rock en Chile (1956-1984) Ediciones B.
- ☞ PINO, P. (2016). “Localización y percepción espacial de la bohemia Santiaguina 1950- 1970”. [Memoria de Título, Universidad del Bío Bío] Repositorio Universidad del Bio Bio. http://repopib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1806/1/Pino_Tronco_so_Pedro.pdf
- ☞ PINTO, F. & GUERRERO, J. (2013). “Imagen y modelo en la investigación del patrimonio arquitectónico”. *Virtual Archaeology Review*, 4 (8): 135 -139
- ☞ ROJAS, M (2011) Identidad cultural e integración: desde la ilustración hasta el romanticismo latinoamericano. Editorial Bonaventuriana
- ☞ RAMOS, H. (2012). “De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c. 1950 – 1960)”. *Cuadernos de Historia Cultural*. 1: 87-110.
- ☞ Sandoval, J. (2019) “I Speak for my Difference” *Las Yeguas del Apocalipsis, Memory, and Performance in Chile’s Transition to Democracy. The Public Historian*, 41(2) 116-143. <https://doi.org/10.1525/tph.2019.41.2.116>
- ☞ SAN MARTÍN, D (2014). “Teoría fundamentada y Atlas.ti: recursos metodológicos para la investigación educativa”. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 16 (1): 104-122
- ☞ SANTIS, J (2009). “Lugares de la vida nocturna en Santiago de Chile entre 1973-1990 Bosquejo para un proyecto”. *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*. 6(16). http://dup.ucentral.cl/pdf/16_lugares_nocturnos.pdf
- ☞ STANYEK, J., & PIEKUT, B. (2010). “Deadness: Technologies of the Intermundane”. *TDR: The Drama Review* 54(1): 14-38. <https://www.muse.jhu.edu/article/374625>
- ☞ SPENCER, C. (2015) ¡Pego el grito en cualquier parte!: historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010). [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32938/>
- ☞ SUBDERE. (2011). Identidades territoriales. El valor de la diversidad para el desarrollo y la reconstrucción. Gobierno de Chile: Unidad de Identidad y Cultura. Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo. Ministerio del Interior. <http://www.subdere.cl/1510/w3-article-82762.html>

- ☞ VILLATORO, F (2016). "Efectos de las industrias culturales y creativas en el desarrollo sistémico y sostenible de un territorio". En: CUENCA, J., & Ahedo, R. (Eds). Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales: Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos. Publicaciones de la Universidad de Deusto

Fuentes Audiovisuales

- ☞ CARVAJAL, ALAN (18 de febrero de 2016). Reportajes 24 TVN - Barrio Suecia [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=EKVT9d_5eDA&ab_channel=ALAN CARVAJAL](https://www.youtube.com/watch?v=EKVT9d_5eDA&ab_channel=ALAN_CARVAJAL)
- ☞ ALFOMBRAROJACHILE (2 de octubre de 2008). Reabren el "Entrenegros" [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=7oaUiTHXzdl&ab_channel=alfombrarojachile
- ☞ SANDOVAL, ANTONIA (27 de julio de 2016) Las carretas del Rocío.[Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=MRK_L-hetD8&ab_channel=AntoniaSandoval
- ☞ VENTURA, BARBARA (2017) Sin Título.76 [Archivo de Video] https://www.google.com/url?q=https://www.youtube.com/watch?v%3DgquPvt2IMUg%26ab_channel%3Dbarbaraventura&sa=D&source=docs&ust=1665435457219685&usg=AOvVaw0woiOzoTbdL40UP5mHPRdT
- ☞ CANAL 13 (1 de febrero de 2018) La visita frustrada de Iron Maiden | Yo Amo los 90's | Capítulo 5 [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=Fkg85NwLFfw&ab_channel=Canal13
- ☞ CARDONE, M. (2022) El Trolley - Pionerxs - Pablo Lavín [Archivo de Video]
- ☞ CARDONE, M. (2022a) El Trolley - Pionerxs – Ramón Griffero [Archivo de Video]
- ☞ CARLOS LATORRE (31 de agosto de 2011) Euphoria perrera y promo 1era Open Rave 1996 [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=cHC_rahhsM&ab_channel=CarlosLatorre
- ☞ Casette. Historia de la Música Chilena (2016a). Primer capítulo: PUNK [Archivo de video]

⁷⁶ Al momento de crear la referencia, el video ha sido borrado de la plataforma de Youtube, perdiendo así el título del mismo y conservando solo los metadatos de la cita y la URL

- https://www.youtube.com/watch?v=uGcGjzbwBbQ&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
- ☞ Casette. Historia de la Música Chilena (2016b). Segundo capítulo: ELECTRÓNICA [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=eQciK8SzjdM&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
 - ☞ Casette. Historia de la Música Chilena (2016c). Tercer capítulo: METAL [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=eZCFbPY70qw&list=PLn-20br1NPnp7kE-9e6Cgbt0PQj3oNnJn&index=3&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
 - ☞ Casette. Historia de la Música Chilena (2016d). CCuarto Capítulo: POP [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA&list=PLn-20br1NPnp7kE-9e6Cgbt0PQj3oNnJn&index=4&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
 - ☞ Casette. *Historia de la Música Chilena* (2016e). Quinto Capítulo: FOLK [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=5algPzCfo1Q&list=PLn-20br1NPnp7kE-9e6Cgbt0PQj3oNnJn&index=5&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
 - ☞ Casette. *Historia de la Música Chilena* (2016f). Sexto Capítulo: HIP HOP [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=aLEoWX-azVQ&list=PLn-20br1NPnp7kE-9e6Cgbt0PQj3oNnJn&index=6&ab_channel=CassetteHistoriadelaM%C3%BAAsicaChilena
 - ☞ CNN Chile (30 noviembre de 2011) Entrevista al líder de "Los Guachaca", Dióscoro Rojas (primera parte) [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=q_kqrCqfpe0&ab_channel=CNNChile
 - ☞ CNN Chile (30 noviembre de 2011a) Entrevista al líder de "Los Guachaca", Dióscoro Rojas (segunda parte) [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=Ujn6v8r9axk&ab_channel=CNNChile
 - ☞ Cometa (24 de junio de 2020) Cometa (En Vivo en Teatro Cariola, 1986) [Archivo de Video]

- https://www.youtube.com/watch?v=N22vMkCE3b8&ab_channel=Cometa-Topic
- ☞ Filoricos (14 de junio de 2010). La bohemia y su música [Archivo de video]
https://www.youtube.com/watch?v=FEktM05UPnk&ab_channel=Filoricos
 - ☞ Gebelin Martinez (17 de septiembre de 2010) Solo por Gracia II.mpg [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=TViRgsv- jsE&ab_channel=GebelinMartinez
 - ☞ Hugo Núñez (30 de julio de 2014) Yo amo los '90 - El inicio del destape | Capítulo 3 [Archivo de video]
https://www.youtube.com/watch?v=LqWxAnCQveA&ab_channel=HugoN%C3%BA%C3%B1ezC.
 - ☞ Juan Bautista Montecinos (11 de agosto de 2017) Teatro Cariola Chile ríe y canta 1993. [Archivo de Video]
https://www.youtube.com/watch?v=O8V5D9VEIU&ab_channel=JuanBautistaMontecinos
 - ☞ *Los Bares Son Patrimonio* (11 de diciembre de 2018) #LosBaresSonPatrimonio "Bar Restaurante Turismo". [Archivo de video]
https://www.youtube.com/watch?v=E4TjyDXyBWY&ab_channel=LosBaresSonPatrimonio
 - ☞ *Los Bares Son Patrimonio* (6 de junio de 2019) #LosBaresSonPatrimonio "Cervecería El Farolito". [Archivo de video]
https://www.youtube.com/watch?v=1ttEAZBsMHg&ab_channel=LosBaresSonPatrimonio
 - ☞ *Los Bares Son Patrimonio* (31 de agosto de 2021) Wonder Bar [Archivo de video]
<https://www.facebook.com/LosBaresSonPatrimonio/videos/245259214159000/>
 - ☞ Marco Baudelaire (17 de septiembre de 2010) Illapu-no pronuncies mi nombre. [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=EFB-FykOy2Q&ab_channel=MarcoBaudelaire
 - ☞ Mario Reyes (12 de agosto de 2007) Illapu. Estudio para charango. [Archivo de Video]
https://www.youtube.com/watch?v=yoKTLy0m0tc&ab_channel=MarioReyes
 - ☞ Mauro Brit (13 de junio de 2010) Punks Chilenos 93...:D Parte 3 [Archivo de Video]

- https://www.youtube.com/watch?v=ul1dl8G_gkw&ab_channel=Maurobri
[t](https://www.youtube.com/watch?v=ul1dl8G_gkw&ab_channel=Maurobri)
- œ Moscoso, V., Cabrera, M., Ramírez, S., & González, S. [24horas.cl]. (3 de febrero de 2017). Reportajes 24: El cara y sello del bohemio barrio Bellavista | 24 Horas TVN Chile [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=ECAebmt0oqs&ab_channel=24horas.cl
 - œ MusicaPrisionera (16 de noviembre de 2021) Los Prisioneros - Teatro Cariola 1985 (En vivo) [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=E9Q3MohPvYw&ab_channel=MusicaPrisionera
 - œ Raul Acevedo (30 de octubre de 2007) Tatiana en El Viento - Jorge Venegas [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=DoD9CTN_8hs&ab_channel=RaulAcevedo
 - œ rockenchile (6 de octubre de 2009) Los Tres - Sudapara (Extra Jóvenes 1991) [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=G8ZotZYb45U&ab_channel=rockenchile
 - œ rockenchile (15 de febrero de 2016) Lucybell en vivo (La Llave Inglesa 1995) [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=Mylw5a4pye8&list=PLJafG9x6qFF8fXWwaJsLp0xou4OHDv_iB&ab_channel=rockenchile
 - œ T13 (16 de octubre de 2020) Tras 70 años: mítico "Venezia" de Barrio Bellavista cierra sus puertas [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=vPKFZjkWoDo&ab_channel=T13
 - œ Tomahawk Noticias (3 de abril de 2012). El ayer y el hoy del Barrio Suecia, Santiago - CANAL 13 2012 [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=L1IOflt_CME&=TomahawkNoticias
 - œ Tugamusic (7 de mayo de 2021) La Negra Ester - Gran Circo Teatro - Roberto Parra - Andrés Pérez [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=5Wpmy34MRLc&ab_channel=Tugamusic
 - œ TVN (22 de julio de 2015) Frutos del País - Barrio Bellavista [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=3Q0FeRoAUBY&ab_channel=TVN
 - œ Uxita Ingalls (15 de enero de 2017) CANDY CANDY CHILE [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=kqIsWu-TpH4&ab_channel=UxitaIngalls

- œ VHSalex (13 de mayo de 2020) Entrevista a Fiskales Ad-Hok en 'Dinamo' [Canal 2, 1998] [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=3pSoLtueyOM&ab_channel=VHSaleX
- œ Videla, J. (2002) Rock & Pop: el pulso de una generación. [Documental; video online] Duoc UC. https://www.youtube.com/watch?v=K3ZoHj6OVdw&ab_channel=Freak%26Freakies
- œ 13C (s.f) City Tour (2014): La destrucción del Barrio Suecia [Archivo de video]. <https://www.13.cl/c/programas/city-tour/capitulos/city-tour-2014-la-destruccion-del-barrio-suecia?page=11>
- œ Prensa
- œ !!No nos quiten la batuta!! (Mayo de 1993). *El carrete: el rumor de la contracultura*, 35 (10): 18.
- œ Barrios de Ñuñoa (24 de septiembre de 2009) *La Tercera* <https://www.latercera.com/masdeco/barrios-de-nunoa/>
- œ Carmona, A. (10 de septiembre de 2010) Lanzan ruta patrimonial "guachaca": desde La Piojera hasta la Villa Portales. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/lanzan-ruta-patrimonial-guachaca-desde-la-piojera-hasta-la-villa-portales/#:~:text=La%20Cuarta%20Lanzan%20ruta%20patrimonial%20%22guachaca%22%3A%20desde%20La,Piojera%20hasta%20la%20Villa%20Portales&text=Se%20trata%20de%20un%20nuevo,Nacionales%20y%20el%20movimiento%20guachaca>
- œ Carvalho Giadrosic, L.(28 de agosto de 2015) Álvaro Corbalán: el rey de la noche negra. *Caras*. n°715, p.82-86. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-580105.html>
- œ Díaz, A y Peirano, P. (30 de noviembre de 1996) Fiebre de domingo. *Rock & Pop*. p24-25.
- œ *El Mercurio* (9 de Agosto de 2001) Una ley de 1969 impide desarrollar música en vivo. *El Mercurio*
- œ *El Mostrador* (6 de enero de 2001) Músicos protestan por cierre del Tomm Pub. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2001/01/06/musicos-protestan-por-cierre-del-tomm-pub/>
- œ Fuentes, J. (30 de marzo de 2015) ¿Qué fue de los entrañables cines céntricos y de barrio de los años 80' en Santiago? *Guioteca*.

- <https://www.guioteca.com/los-80/que-fue-de-los-entranables-cines-centricos-y-de-barrio-de-los-anos-80-en-santiago/>
- œ Hernández, C. (3 de octubre de 2008) Lleno de nostalgia fue el regreso del Entrenegros. *La Tercera* <https://www.latercera.com/noticia/lleno-de-nostalgia-fue-el-regreso-del-entrenegros/>
 - œ Ibacache, J (27 de abril de 1995) Roberto Parra, la picardía de la marginalidad. *La Segunda*.
 - œ Irrázaval, S. (18 de junio de 2015) Blog de vida nocturna en Santiago: La Piojera, el palacio popular. *Emol*. <https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2015/06/18/742112/Blog-de-vida-nocturna-en-Santiago-La-Piojera-el-palacio-popular.html>
 - œ *La Cuarta* (3 de noviembre de 2019) Se nos fue Víctor Painemal: el "canalla número 1". *La Cuarta*. <https://www.lacuarta.com/cronica/noticia/se-nos-fue-victor-painemal-el-canalla-numero-1/426444/>
 - œ *La Tercera* (19 de septiembre de 2012) Los cantantes de La Piojera, el "museo" de los sentimientos nacionales. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/diario-impreso/los-cantantes-de-la-piojera-el-museo-de-los-sentimientos-nacionales/>
 - œ *La Tercera* (11 de febrero de 2012) Las historias del clásico Cine Arte Normandie a 30 años de su creación. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/diario-impreso/las-historias-del-clasico-cine-arte-normandie-a-30--anos-de-su-creacion/>
 - œ Lombardi, J. (1 de abril de 2019) Los secretos de Las Tejas, la picada que se convirtió en el palacio del terremoto. *Las Últimas Noticias*. http://www.lun.com:9999/lunmobile//Pages/NewsDetailMobile.aspx?dt=2019-04-01&BodyId=0&PaginalD=48&NewsID=424440&Name=I67&PagNum=0&Return=R&SupplementId=0&Anchor=20190401_48_0_I424440
 - œ Orrego, M (27 de julio de 2014) 25 años de La Batuta: Fábulas del rock and roll. *FotoRock*.
 - œ Osses, J (31 de julio de 1998) Álvaro Henríquez, de Los Tres: "Roberto Parra era un Iluminado". *El Mercurio*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83279.html>
 - œ Peña, J.C. (6 de junio de 2011) Los negocios de Miguel Piñera, un empresario al límite <https://www.ciperchile.cl/2011/06/06/los-negocios-de-miguel-pinera-un-empresario-al-limite/>

- ☞ Peralta, A (11 de octubre de 2018) Las Lanzas: el legendario bar de Ñuñoa está más vivo que nunca. *La Tercera*. <https://finde.latercera.com/bares/bar-las-lanzas-nunoa/>
- ☞ Plant, I (5 de junio 2009) Las mejores historias de los 20 años de La Batuta. *El Mercurio*.
- ☞ Rencoret, M. (8 de noviembre de 2018) Hitos urbanos del gran Santiago. *La Tercera* <https://www.latercera.com/masdeco/hitos-urbanos-del-gran-santiago/>
- ☞ Reyes,C (26 de noviembre de 2012) Los bares bohemios del barrio Mapocho. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/los-bares-bohemios-del-barrio-mapocho/#:~:text=Estos%20locales%20tienen%20m%C3%A1s%20de,l a%20irrupci%C3%B3n%20de%20la%20modernidad>
- ☞ Romero, M (21 de agosto de 2013) Ex teatro Esmeralda: Municipio lo protegió... y el dueño está enfurecido. *La Segunda*. <http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2013/08/873005/ex-teatro-esmeralda-municipio-lo-protegio-y-el-dueno-esta-enfurecido>
- ☞ Vergara, C. (20 octubre de 2013) El ocaso de los sitios de música de los 90. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/el-ocaso-de-los-sitios-de-musica-de-los-90/>
- ☞ Vilches, J. (28 de marzo de 2014) El antes y después de los lugares donde se ubicaban cines y teatros en Santiago *La Tercera*. <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/03/28/el-antes-y-despues-de-los-lugares-donde-se-ubicaban-cines-y-teatros-en-santiago/>
- ☞ VitrinaSur (25 de noviembre de 2011) “La Negra Ester” y su elenco original se despide de las tablas en el Bío-Bío. *Bio Bio Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/2011/11/25/la-la-negra-ester-y-su-elenco-original-se-despide-de-las-tablas-en-el-bio-bio.shtml>
- ☞ Zambra, D (12 de julio de 2018) 25 historias de la Blondie que quizás no conocías. *La Tercera*. <https://finde.latercera.com/cultura-pop/blondie-25-historias/>
- ☞ Archivos, fondos documentales, blogs
- ☞ Bustamante, J (2019) No se bailar salsa...30 años de Maestra Vida. [Entrada de Blog] Revista Maestra Vida. <https://revistamaestraidahome.wordpress.com/2019/03/22/no-se-bailar-salsa30-anos-de-maestra-vida/>
- ☞ Colectivos Mapu (28 de mayo de 2014) Con Maruja en el corazón. [Entrada de Blog] <http://mapuentalucha.blogspot.com/2014/05/con-maruja-en-el-corazon.html>

- ☞ Encina, P. (s.f) Santiagonostalgico. [Archivo Fotográfico] Flickr <https://www.flickr.com/photos/stgonostalgico/>
- ☞ Fernandois, C. (7 de septiembre de 2016) La Bohemia Chilena, años 40,50 en adelante. Bohemia Parte 13.[Entrada de Blog][Video Adjunto]. Folclore y cultura chilena. <http://folcloreculturachilena.blogspot.com/2016/09/la-bohemia-chilena-anos-4050-en.html>
- ☞ Guerra, C., Palma, B., Poirot, S., Navarro, X & Echeverría, I., (s.f) Proyecto Cabaret [Blog] http://proyecto-cabaret.blogspot.com/p/equipo_24.html
- ☞ Karencita (2 de junio de 2009) Monumento de los Sentimientos de la Nación [Entrada de Blog] *Hoteleria y Turismo*. <http://karenramirezrojas.blogspot.com/2009/06/monumento-de-los-sentimientos-de-la.html>
- ☞ Memoria Chilena (2021) La negra Ester [Fondo Documental] <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92180.html>
- ☞ Memoria Chilena (2021a) Jazz Guachaca [Fondo Documental] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97567.html>
- ☞ Memoria Chilena (2021b) La cueca chora [Fondo Documental] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97564.html>
- ☞ Memoria Chilena (2021c) Cine Palacios [Fondo Documental] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97677.html>
- ☞ Molina, C. & Karmy, E.(s.f) Memoria Musical de Valparaíso [Fondo documental] <http://memoriamusicalvalpo.cl/>
- ☞ Montes, F. (25 de mayo de 2009) El ocaso del epicentro de carrete [Entrada de Blog] *Barrio suecia: comercio, entretención y vida social*. <http://bsuecia.blogspot.com/2009/05/>
- ☞ Rodriguez, F. (s.f) Chile nostálgico: pasado y presente en una fotografía [Archivo Fotográfico] <https://chilenostalgico.cl/>
- ☞ Salazar, C. (30 de abril de 2006) Las Tejas: Medio siglo entre chicha y pipeño [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2006/11/las-tejas-medio-siglo-entre-chicha-y.html#more>
- ☞ Salazar, C. (30 de abril de 2010) El rincón de los canallas y sus 30 años de canalladas [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2010/04/el-rincon-de-los-canallas-y-sus-30-anos.html#more>
- ☞ Salazar, C. (7 de febrero de 2011) El reino perdido de las noches bohemias en Mapocho [Entrada de Blog] *Urbatorivm*

- <https://urbatorium.blogspot.com/2011/02/el-reino-perdido-de-las-noches-bohemias.html>
- ☞ Salazar, C. (15 de mayo de 2010) Bar- Restaurante “Touring”: Perla popular de Barrio Mapocho [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2010/05/bar-restaurante-touring-perla-popular.html>
 - ☞ Salazar, C. (24 de enero de 2015) “La Piojera”: Lances de Tradiciones, tragos populares y mitos con pediculosis [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2015/01/lances-de-tradiciones-tragos-populares.html>
 - ☞ Salazar, C. (22 de julio de 2017) Teatro Cariola y Teatro Alejandro Flores: dos salas históricas de la sociedad de autores teatrales de Chile [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2017/07/teatro-cariola-y-teatro-alejandro.html>
 - ☞ Salazar, C. (29 de diciembre de 2017a) Teatro Caupolicán: 80 años de pasión y gloria [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2017/12/80-anos-de-pasion-y-gloria-del-teatro.html#more>
 - ☞ Salazar, C. (4 de noviembre de 2018) El Teatro Roma: días imperiales de San Diego [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2018/11/el-teatro-roma-dias-imperiales-de-la.html>
 - ☞ Salazar, C. (21 de noviembre de 2019) Egidio Altamirano: Recuerdos del señor del acordeón [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2019/11/egidio-altamirano-recuerdos-del-senor.html>
 - ☞ Salazar, C. (2 de octubre de 2019) El legendario teatro y centro de eventos El Trolley [Entrada de Blog] *Urbatorivm* <https://urbatorium.blogspot.com/2019/10/el-legendario-teatro-y-centro-de.html>
 - ☞ [Silvia]. (s.f.). Antigua Bohemia Santiaguina [Blog]. <https://antiguabohemiasantiaguina.blogspot.com/2012/>
 - ☞ Silva, O (5 de diciembre de 2014) El ayer y hoy de El Barrio Suecia. [Entrada de Blog] Barrio Suecia <https://elbarriosuecia.wordpress.com/2014/12/05/el-ayer-y-hoy-de-el-barrio-suecia/>
 - ☞ Podcast
 - ☞ Alcaíno, F. (4 de mayo de 2021) Fiestas Spandex: La explosión de la juventud santiaguina noventera [Podcast]

- <https://www.duna.cl/programa/santiago-adicto/2021/05/04/fiestas-spandex-la-explosion-de-la-juventud-santiaguina-noventera/>
- ☞ *Los Bares son Patrimonio* (Noviembre de 2020a) Podcast Uno, Bar 777.[Podcast]
Spotify.<https://open.spotify.com/episode/1NIHxFRHrYqdL6UtHfMxy5?si=073d3b05c3c147ce>
 - ☞ *Los Bares son Patrimonio* (Noviembre de 2020b) Podcast Dos, Bar Las Tejas y Café Roma [Podcast] Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/2P4ySAozBbASdekTHv46s0?si=ca52846a758b4dcc>
 - ☞ *Los Bares son Patrimonio* (Noviembre de 2020c) Podcast Tres, Restaurante el Rincón de los Canallas [Podcast] Spotify.
<https://open.spotify.com/episode/7IPghx1NYwKfbJwzSYKlbi?si=896cc9b3c5a14a6a>
 - ☞
 - ☞
 - ☞ Páginas web
 - ☞
 - ☞ Cine arte Normandie (2016) Sobre Nosotros [Página Web]
<https://normandie.cl/sobre-nosotros/#:~:text=El%20Cine%20Arte%20Normandie%20inici%C3%B3,artistas%20e%20intelectuales%2C%20hasta%201991>
 - ☞ CIPER (7 de Agosto de 2015) Álvaro Corbalán: El dueño de la noche [Página web] <https://www.ciperchile.cl/2015/08/07/alvaro-corbalan-el-dueno-de-la-noche/>
 - ☞ Consejo de Monumentos Nacionales (s.f.a) Estación Mapocho [Página Web] <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/estacion-mapocho>
 - ☞ Consejo de Monumentos Nacionales (s.f.b) Edificio del mercado central de Santiago [Página Web] <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/edificio-mercado-central-santiago>
 - ☞ FamilySearch (2021) Leoncio del Carmen del Canto Zamora [Página web] <https://ancestors.familysearch.org/en/K2MG-YRG/leoncio-del-carmen-del-canto-zamora-1898-1971>
 - ☞ Hogar de Cristo (2021) Dióscoro Rojas “El movimiento Guachaca se hace con la plata de los pobres y las promesas de los ricos” [Página web] <https://www.hogardecristo.cl/entrevistas/dioscoro-rojas-el-movimiento->

- [guachaca-se-hace-con-la-plata-de-los-pobres-y-las-promesas-de-los-ricos/](#)
- ☞ La Batuta (2020) [Página web] <http://www.batuta.cl/>
 - ☞ La Piojera (s.f) Nuestra Historia [Página web] <https://www.lapiojera.cl/historia/>
 - ☞ La Tienda Bonita (2022) Retablo Restaurante diseño “La Piojera” [Página Web] <https://www.latiendabonita.cl/product/1071486/retablo-restaurante-diseno-la-piojera>
 - ☞ Marin, P. (10 de junio de 2013) Teatro Esmeralda, 1975. *Plataforma Urbana* [Página Web] <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2013/06/10/teatro-esmeralda-1975/>
 - ☞ MúsicaPopular.cl (19 de febrero de 2019) Dióscoro Rojas [Página Web] <https://www.musicapopular.cl/artista/dioscoro-rojas/>
 - ☞ MúsicaPopular.cl (3 de junio de 2022) La Regia Orquesta [Página Web] <https://www.musicapopular.cl/grupo/la-regia-orquesta/>
 - ☞ MúsicaPopular.cl (2022a) Peineta. Los Tres presentando a Roberto & Lalo Parra [Página Web] <https://www.musicapopular.cl/disco/peineta-los-tres-presentando-a-roberto-lalo-parra/>
 - ☞ Nuestras Salas (s.f) Redsaladeteatros. <https://redsaladeteatro.cl/teatros/>
 - ☞ Qué Pasa. Santiago : Segunda Ed. Portada, 1971- (Santiago : Edit. Antártica) v., n° 421 (10 mayo 1979), p. 30-33
 - ☞ Salas, F. (Junio de 2004) En esos lugares sagradosRocinante 8(68). p 10-11
 - ☞ Salsoteca Maestra Vida (12 de julio de 2013) Conferencia Historia de la Salsa en Santiago de Chile 1980 - 1990 - De nuestra amiga Malucha Subiebre. [Video Adjunto] [Publicación de estado] Facebook. <https://www.facebook.com/salsotecamaestravida/posts/conferencia-historia-de-la-salsa-en-santiago-de-chile-1980-1990-de-nuestra-amiga/599127593442962/>
 - ☞ Urbano.wikiexplora (2021) Barrio Mapocho [Página Web] http://urbano.wikiexplora.com/Barrio_Mapocho#Estaci.C3.B3n_6:_La_Piojera
 - ☞ Valdivia, J (Junio de 1989). La noche es joven. Rocktop,8 (1) p.19-23
 - ☞ Videla, D (2022) Hola Gente! Necesito pedirles su ayuda. Estoy haciendo una investigación sobre bohemia en los años 90 en Santiago y me falta corroborar un dato. [Publicación de Facebook en Grupo] <https://www.facebook.com/groups/LosdeAvMatta/posts/5631897000178>

[281/?comment_id=5633189240049057¬if_id=1658034495513259¬if_t=group_comment&ref=notif](https://www.web.archive.org/web/20140718025323/http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=RWRpdG9yaWFs&var=NTE=)

☞ Waybackmachine (s.f) Club de Jazz: desafío mayor. [Página Web rescatada]

[https://web.archive.org/web/20140718025323/http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=RWRpdG9yaWFs&var=NTE=](https://www.web.archive.org/web/20140718025323/http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=RWRpdG9yaWFs&var=NTE=)