



Candilejas Bar. Cartografías culturales de una escena local en Valparaíso.

Tesis para optar al grado de Magister en Musicología Latinoamericana

Andrés Celis Fuentes

Profesor Guía: Javier Osorio

Santiago, otoño de 2018.

INDICE

Introducción

| | |
|---|----------|
| 1. Planteamiento y objetivos..... | 5 |
| 2. Marco teórico- metodológico | |
| Escenas musicales..... | 6 |
| 2. Locales de música (<i>venues</i>)..... | 11 |
| 3. Participación de las audiencias..... | 13 |
| 3. Metodología..... | 16 |

Capítulo I. Antros, bares y peñas: Valparaíso a través de sus *venues* (1930-1973)

| | |
|--|----|
| 1.-Valparaíso y sus sectores..... | 22 |
| 2.-Ciudad Puerto..... | 27 |
| 3.-Las Universidades..... | 31 |
| 4.-Bohemia Porteña..... | 32 |
| 4.1 Puerto y Almendral: Antros-bares-boites..... | 34 |
| 4.1.1 Barrio Puerto..... | 34 |
| 4.1.2 Sector El Almendral..... | 38 |
| 4.2 Sector Centro..... | 42 |
| 4.2.1 Los cafés y bares..... | 43 |
| 4.2.2 Las Peñas..... | 44 |
| 5.- El fin de la Bohemia Porteña..... | 46 |

Capítulo II

| | |
|--|-----------|
| Valparaíso está de moda: de ciudad institucional a patrimonial peñas- pubs- carnavales..... | 49 |
|--|-----------|

| | |
|---|-----------|
| 1.- Golpe de estado y los años duros..... | 49 |
| 2.- Las peñas y la música en dictadura..... | 52 |
| 3.- Hacia la construcción de una ciudad de moda..... | 54 |
| 4.- El carrete porteño: pubs-tocatas y carnaval..... | 57 |
| 4.1 Sector Centro: Subida Ecuador y Av. Errazuriz..... | 58 |
| 4.2 Sector Barrio Puerto. El renacer de la Bohemia Porteña..... | 61 |
| Capítulo III Sector Centro y la construcción de una escena local | 63 |
| 1.-Sector Centro en S.XXI. La nueva bohemia porteña..... | 63 |
| 2- Calle Subida Cumming | 65 |
| 2.1 Vinculaciones con la ciudad..... | 68 |
| 2.2 Locales de Calle Subida Cumming | 72 |
| Capítulo IV Candilejas Bar y los trazos de la memoria del rock universitario | 77 |
| 1.- Una taberna en el barrio..... | 78 |
| 2.-Candilejas Bar y la memoria colectiva | 81 |
| 3.- Análisis de un bar..... | 82 |
| 3.1 Ubicación..... | 82 |
| 3.2 Tamaño del lugar..... | 83 |
| 3.3 Infraestructura de la Industria..... | 84 |
| 3.4 Música en vivo. Tocatas..... | 85 |
| 3.5 Medios locales..... | 85 |
| 3.6 Atmosfera culturalmente abierta..... | 86 |

| | |
|--|-----|
| 3.7 Redes de Aprendizaje..... | 87 |
| 3.8 Innovadores individuales..... | 88 |
| 4.-Pequeñas Partículas v/s Perros Locos y el fin..... | 89 |
| 5.- Los mapas de una escena. Vestigios de memoria..... | 92 |
| Conclusiones..... | 99 |
| Bibliografía..... | 103 |

Índice de imágenes

| | |
|--|----|
| 1. Imagen 1, mapa del plano actual del sector El almendral..... | 24 |
| 2. Imagen 2, mapa del plano del sector Barrio Puerto..... | 25 |
| 3. Imagen 3, mapa del plano del sector El centro..... | 26 |
| 4. Imagen 4, Mapa del sector el Centro, destacando 3 áreas..... | 64 |
| 5. Imagen 5, mapa de la calle subida Cummings, desde el plan hasta Plaza Bismarck..... | 67 |
| 6. Imagen 6, mapa del primer sector de la Calle subida Cummings, con la ubicación de todos los locales de música que hubo en el periodo estudiado..... | 73 |
| 7. Imagen 7 de prensa de locales como Bitácora y Fetiche..... | 85 |
| 8. Imagen 8 de prensa de tocata de la Bandalismo..... | 85 |
| 9. Imagen 9 de prensa de tocata en Candilejas..... | 89 |
| 10. Imagen 10, Foto de archivo de Beto, de la tela puesta afuera de candilejas..... | 89 |
| 11. Imagen 11 de prensa de la última tocata en Candilejas..... | 91 |
| 12. Imagen 12, mapa del sendero de Alejandro Jofre desde Quilpué a Candilejas..... | 94 |
| 13. Imagen 13, mapa del sendero de Beto..... | 95 |
| 14. Imagen 14, mapa del sendero de Jaime Frez | 96 |
| 15. Imagen 15, mapa del sendero de Rodrigo Quiroz..... | 97 |

Introducción

1. Planteamiento y objetivos

La siguiente investigación tiene por objetivo revisar la existencia y funcionamiento de una escena musical local en Valparaíso, a partir del estudio y análisis de un tipo de local musical (o *venue*¹) llamado *Candilejas Bar*, cuyo funcionamiento operó entre los años 2002 y 2005 en la calle Cumming de dicha ciudad. El estudio estará basado en establecer las relaciones entre este local de música y otros actores de la escena, viendo como él aparece dentro de las transformaciones históricas en el mapa de la vida nocturna universitaria y adulta de un sector de Valparaíso.

De este modo, la hipótesis que esta tesis se propone estudiar lo que se refiere a la importancia de los locales de música para la conformación de una escena local, considerando que ellos actúan sobre una red de intercambios e interacciones, tanto espaciales como culturales, que definen los vínculos entre música y ciudad a partir de las cartografías, memorias y experiencias de los músicos involucrados en el desarrollo de una escena.

Para esto, revisaremos en primer lugar dos momentos en el desarrollo histórico de Valparaíso, considerando los respectivos centros de vida nocturna que en ellos se configuran, con el propósito de observar los procesos de sectorización de la ciudad, mediante las prácticas musicales y los distintos tipos de *venues* en que ellas se desarrollan. La relevancia de estos locales donde se practican y escuchan distintos tipos de música (bares, restaurants, peñas, etc.), se manifiesta en la vida de cada barrio o sector donde ellos fueron emplazados, otorgándole de esta forma a la ciudad un sentido histórico de cómo ha funcionado su vida nocturna, y relevando la importancia de la música en las transformaciones de la vida porteña.

1

En esta tesis se utilizará preferentemente el término en inglés, con el propósito de distinguir el local musical (*venue*) del espacio local en el que este se sitúa (ciudad o barrio). En la bibliografía consultada se suele referir a los primeros como “locales” o “lugares”, pero se ha preferido mantener aquí la designación anglo para sostener su inserción en el estudio musicológico de las escenas musicales, aunque ellos pueden ser comprendidos también en relación a otro tipo de discusiones antropológicas o culturales.

En segundo lugar, abordaremos el análisis del sector centro de la ciudad durante el primer lustro del siglo XXI, deteniéndonos específicamente en el barrio donde se ubica la calle o subida Cumming, y cómo en este sector se empezaron a dar las condiciones tanto geográficas como culturales para la conformación de una escena local durante este período. El emplazamiento de nuevos tipos de venues en este barrio, así como las características de sus públicos, serán observados a partir de los significados y discursos sobre la ciudad, que configuran las relaciones culturales entre el espacio y los sujetos a partir de las prácticas de consumo y producción musical.

Finalmente, en la tesis se considerarán las formas en que el venue *Candilejas Bar* se inscribe en la construcción de discursos y prácticas “originales” de los propios músicos,² que caracterizan el sentido de una escena musical contemporánea en Valparaíso. Para corroborar la importancia de este local de música en el contexto de la ciudad, analizaremos con un acercamiento etnográfico algunos mapas y senderos dibujados por aquellos que participaron en su funcionamiento (a través de tocatas o de la administración del espacio), permitiéndonos ver las distintas formas con que estos se apropian de la ciudad y de la vida urbana. Considerando también las interacciones entre quienes conforman la escena, así como su vinculación con la ciudad y el *venue* en particular, se propondrá atender a una caracterización de la escena musical en Valparaíso, distinguiendo los discursos de lo que significa, para sus miembros, hacer música en la ciudad hoy en día.

Para abordar el análisis propuesto en esta investigación, resulta importante delimitar el uso de conceptos que serán aplicados en el desarrollo de sus objetivos, para lo cual resulta necesario sobre todo aproximarnos a una reflexión sobre el significado de las escenas musicales, y de algunas de las problemáticas centrales que se desprenden del área de estudios sobre música y ciudad, especialmente

2 El término “original” es empleado aquí con el propósito de referirse a las prácticas (no necesariamente profesionales) con que suele designarse a quienes tocan música propia. El concepto ha sido utilizado intensamente por los estudios musicológicos, subrayando los significados particulares que designan el problema del valor para la música popular. Este campo de reflexión y debate se relaciona, también, con los discursos de los propios músicos que participan de la escena en torno al bar *Candilejas*, subrayando entre otras cosas el espacio de “autonomía” o independencia de sus prácticas musicales, como valores característicos de la escena local en que se inscriben. Dicho asunto será abordado en el capítulo cuarto de esta tesis.

considerando el desarrollo de los estudios sobre músicas populares a partir de los locales o *venues*. En este sentido, la presente investigación busca aportar al estudio musicológico mediante la visibilización de una escena musical reciente desarrollada en la ciudad de Valparaíso —cuya continuidad o transformación dependerá de dinámicas y factores que aún se encuentran en disputa en el contexto local—, y especialmente mediante una reflexión sobre los espacios y lugares, como núcleos relevantes para el desarrollo y emergencia de una actividad musical que integra las cartografías musicales al significado de la vida urbana.

2. Marco teórico-metodológico

2. Escenas musicales.

El concepto de escena es usado de manera cotidiana, tanto por músicos como por la prensa especializada, para definir “el espacio local en el cual surge o es apropiado un estilo musical específico” (Bennett, 2004: p.2), y comienza a ser considerado además desde 1990 por destacados investigadores en el campo la música popular. En un sentido amplio, el término es ocupado para “designar a un grupo de personas que tienen en común compartir tanto una actividad o un gusto por la música. Este grupo estaría constituido por músicos, escritores de música, fans e investigadores” (Cohen, 1999: p.239). Recientemente, además, Daniela González puntualizaba, en una ponencia para el II Congreso ARLAC/IMS, que:

“la adopción más o menos crítica de este concepto por parte de la academia, persigue la superación de nociones tales como “subcultura” o “comunidad”, consideradas *deterministas* (al no contemplar agencialidad de los sujetos), *idealistas* (por considerar a los grupos como uniformes, cohesionados y coherentes) y *rígidas* (al ignorar la posibilidad de que los sujetos experimenten grados variables de pertenencia a un grupo o múltiples pertenencias).” (González, 2016).

Entendemos, a partir de esto último, que esta amplia mirada del concepto es la que ha llevado a

que sea usado, tanto por el mundo del periodismo musical como por la academia, como una manera de integrar una mirada global respecto de las relaciones conflictivas entre música y sociedad, a partir de los procesos de producción (agencia) y recepción (pertenencia) que en ellos se configuran. El concepto de “escena”, sin embargo, también ha sido utilizado en el ámbito de las artes contemporáneas (el teatro, la danza y las artes visuales), aplicado al “*estudio de casos* de producción de espacios autónomos y su inter-relación con la institucionalidad y las ficciones que esta acción devela” (Mellado, 2015: 33)

La prensa o la crítica, dado su uso masivo dentro de la industria musical, usará el concepto pues la ayudará a definir identidades y sonoridades en términos de estilo y lugar (grunge de Seattle, heavy metal nórdico, k-pop japonés, etc.), o bien en relación a los cambios que en ellos se experimentan (old school, nuevo pop, etc.). Frente a esto, Andy Bennett señalará que “la prensa puede bautizar escenas y generar la conciencia de si misma, necesaria para mantener las distancias culturales, esto es, que nos permite diferenciar aquello que es alternativo o underground, y nos propone que será o puede ser lo mainstream” (Bennett, 2003: p.2).

Bennett, además, propone un tipo categorización para comprender la creación y funcionamiento de las escenas musicales, a partir de las diferencias y similitudes entre los estudios realizados desde diversas perspectivas. De este modo, aun cuando sabemos que “cada escena es única” (Cohen, 2000), estas han sido entendidas también de forma global, a partir de sus relaciones con diferentes perspectivas generales de investigación cultural: ya sea a partir del concepto de “campo” propuesto por Pierre Bourdieu, o el de los “mundos del arte” acuñado por Howard Becker, por ejemplo. Para Bennet, no obstante, el conjunto de los trabajos que abordan el desarrollo de las escenas musicales puede ser clasificado en tres tipos de planteamiento, según las relaciones geográficas y políticas en la cual estos se enfocan, esto es: si se trata de escenas locales, translocales o virtuales. De este modo, el autor nos propone una posibilidad de estudio de las escenas musicales atendiendo a las dimensiones de una geografía cultural de las prácticas musicales, lo que resulta de gran utilidad para enfocar el significado de estas prácticas en relación al espacio en que ellas se desenvuelven.

De acuerdo a Bennett, entonces, las escenas locales se refieren a aquellas en las que sus modos de funcionamiento se encuentran enmarcados en un espacio geográfico determinado, mientras que las escenas translocales implican aquellas formadas a partir de procesos delimitados de intercambio y circulación cultural, que permiten conectar espacios geográficos y culturales distantes. Por último, las escenas virtuales serían aquellas que acontecen y adquiere significado específicamente a partir de las redes virtuales, que posibilitan relaciones sociales particulares a través de la música. (Bennett, 2004: p.7).

Will Straw, por otro lado, ha propuesto estudiar específicamente la conformación de escenas locales de música, relacionando en ellas el rol que ocupa “el performer”, la facilidad de los soportes y los fans, y las formas en como creaban música para su propio disfrute”, (cit. en Bennett 2004: p.3). Para este autor, las escenas musicales urbanas, por ejemplo, surgirían de manera más específica “a partir de los excesos de sociabilidad que rodean la búsqueda de intereses, o que fomentan la innovación y la experimentación de la vida cultural de las ciudades”. (Straw, 2013: p.13).

En términos prácticos, finalmente, especificará que “una escena nos convida a mapear el territorio de la ciudad de nuevas maneras” (Straw, 2013: p.12), acercando de este modo una perspectiva del estudio musicológico a la necesidad de una geografía cultural de las prácticas, que apunta tanto el sentido social de las músicas en el espacio urbano, como la dinámica local y urbana movilizada por la actividad musical que en ella existe. De esta forma, entendemos que el uso del concepto de escena musical puede servir para ampliar la mirada e impacto de la música popular. Janotti propondrá que:

“para entender los procesos de territorialización, las escenas surgieron como auto referencias de las que se valen (y han valido) críticos, fans, músicos y productores para transformar “espacios en lugares”, “sonoridades dispersas” en una noción de sí, es decir, tanto para quien circula en las escenas como para quien las percibe desde afuera” (Janotti, 2013: p.87).

Entenderemos entonces que las *escenas locales* se pueden estudiar en ciudades con características distintas, y que esas condiciones específicas del medio urbano influyen en la construcción de características singulares de cada escena musical. Considerando lo anterior, tanto Sara

Cohen como Will Straw designan a esta particularidad de las escenas musicales como *localismo musical*, esto es:

“una relación orgánica entre sonido y estilo musical y los espacios en los cuales ellos fueron producidos y consumidos. La escena de esta forma, es asociada con nociones de comunidad, patrimonio e identidad local, implicando estabilidad geográfica e histórica y a su vez originalidad.” (Cohens, 2003: 242).

Por esta razón, es necesario puntualizar entonces que las ciudades otorgarán el contexto en el que se desarrollan las escenas locales, a partir de las relaciones económicas, sociales, culturales y políticas que se establecen en torno a sus espacios de producción y recepción. Cohens señalará, en relación a esto, que la “producción de escenas, está sin embargo, restringida o habilitada por relaciones de poder, que dan forma a la naturaleza de la escena y a la forma en que es pensada o imaginada.” (Cohens, 2003: 240). De este modo, resultaría importante recalcar para el estudio de una “escena local”, que este término constituye un dispositivo de análisis de lo acontecido (o lo que acontece) con ciertos flujos de relaciones sociales nacidas a partir de la música.

Dado que en el estudio nos centraremos específicamente en el caso de una ciudad y de sus dinámicas internas, podemos considerar también el caso que aborda el trabajo de Barry Shank respecto de las relaciones sociales a través de la música en la ciudad Austin, Texas, en Estados Unidos. Lo primero que hay que señalar respecto a ella, es que se trata de una ciudad del interior³, de carácter universitario, con un amplio público juvenil circundante a la Universidad de Austin, y en la cual se desarrollaron durante 20 años distintas escenas musicales. Estas escenas ocurren en períodos de tiempo que fluctúan entre los 5 y 6 años, e irán proponiendo también cambios en los gustos musicales (que en este caso van desde el “cosmic cowboy” hasta el punk alternativo). A partir de ello, resulta interesante destacar las relaciones de cambio y continuidad que alimentan el desarrollo de ciertas escenas

3 Entenderemos como ciudad del interior a aquellas que tendrán dinámicas económicas, y sociales diferentes a las que tiene la capital del país, para las cuales suelen utilizarse distintos tipos de adjetivos en relación a su carácter funcional: ciudad universitaria, ciudad puerto, ciudad campesina, etc.

musicales urbanas, considerando factores de funcionalidad geográfica (el público y la presencia de ciertas actividades económicas o instituciones culturales), así como también las instancias de desgaste, transformación o cambio que sedimentan el desarrollo histórico de la música en la ciudad.

Finalmente, podemos también considerar el trabajo de Shannon Garland, respecto de la escena local de música pop indie” en la ciudad de Santiago de Chile (Garland, 2014), la cual enfoca distintos espacios o bares, en los cuales se articula el circuito en que esta escena se desarrolla⁴.

En relación a esto último, resulta de gran interés proponer, para el desarrollo de este trabajo, la relevancia de los espacios como lugares que integran el funcionamiento de las escenas locales de música, considerando los mapas por donde los músicos se mueven entre salas de ensayos y conciertos, y las dinámicas afectivas y económicas que movilizan culturalmente el sentido de ciertas prácticas musicales dentro de la escena. Es en este sentido, finalmente, que consideramos necesario prestar atención específicamente a la relación entre escenas locales y locales musicales, considerando el modo en que ellos articulan una geografía específica de la música en las dinámicas de la ciudad.

3. Los locales de música o (venues)

En la entrada escrita por David Buckley, John Shepard y David Horn en la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Media, Industry and Society*, los venues “serán definidos en términos de prácticas de música popular, siendo denominados como un *lugar* donde la música popular es interpretada” (2013). Desde una mirada histórica, asimismo, se señala que estos lugares musicales se relacionan directamente con los procesos de urbanización desde mediados del siglo XIX, pues “antes de este proceso, los músicos debían viajar hacia las audiencias”, siendo sólo con posterioridad a los procesos de modernización, crecimiento demográfico y emergencia de una sociedad

4 En relación a este punto, podemos considerar también lo que señalan Katarban, Fackler y Noweotny en su investigación sobre la escena de música latina en Houston: “una escena musical es una reunión en la medida en que se cumplan a) un escenario abierto para quien esté ahí, b) el encuentro cara a cara y c) que exista interacción entre todos los participantes” (Katarban et al, 2009: p.312)

de masas, que se modifica la relación entre los músicos, públicos y los espacios donde estos se encuentran. Según la misma entrada a la Enciclopedia, los venues se podrían dividir entonces en dos tipos: dependiendo de la presentación en ellos de músicos (performance), o de las prácticas de las audiencias en relación a algún local.⁵

De este modo, un local musical o venue podría ser entendido como un lugar donde se presentan músicos para una audiencia que se entrega a escuchar atentamente, (como ocurre por ejemplo en las salas de concierto o en algunos tipos de bares), o bien como un lugar no pensado o estructurado para la realización de actividades musicales, pero en el que igualmente tienen lugar ciertas prácticas musicales (como es el caso de la calle, la micro o un estadio deportivo).

Por otro lado, como indica Richard Middleton, cabe señalar que estas categorías de locales en función de la performance y escucha musical, se refieren a espacios “enmarcadamente públicos” (Middleton, 2013), por lo que en ellos las dimensiones de lo público y lo privado, en términos de uso del espacio, estarán siempre en continuo diálogo.

Un ejemplo de esto último lo podemos encontrar en el capítulo IV de la *Historia Social de la música popular en Chile, 1890-1950*, de Juan Pablo González y Claudio Rolle, en el cual los autores señalan como “espacios públicos” a aquellos en donde se produce y reproduce música popular:

Durante la primera mitad del siglo XX existió una permanente interacción entre los espacios públicos y privados de diversión, con un claro intercambio de legitimidades y prestigios. Por un lado, se contrataban orquestas de radios y boites para las fiestas privadas, llevando al hogar el espacio cosmopolita y profesional de salones de baile para fiestas de fin de curso, bodas, proclamaciones políticas, y homenajes, llevando al espacio público la intimidad de las celebraciones de familiares, amigos compañeros, correligionarios o colegas.” (González et al, 2003: p. 271)

Además de lo anterior, habrá una serie de categorías con las podemos diferenciar a estos lugares⁶, pero

5 Considero importante subrayar que estas categorizaciones son válidas para la cultura occidental y moderna, pues en otras culturas, pueden existir otros tipos de clasificación, como aquellas que surgen por ejemplo en torno a la fogata o a lugares religiosos, distintos a estos venues surgidos a partir de la urbanización y la modernización..

6 Otro tipos de categorías tales como diseño, arquitectura (externa e interna), tipo bebidas alcohólicas que se venden, decoración o equipos de audio, los consideraremos sólo si tienen relación con las categorías que hemos jerarquizado como principales para la especificación de tipos de venues.

para los fines de nuestra investigación nos enfocaremos solamente en tres: el tamaño, el tipo de música y la ubicación, las cuales al relacionarse entre sí definirán de manera más compleja y completa la función que ocupan los espacios musicales en los modos de reproducción de la música popular.

4. La participación de las audiencias

El tamaño aportará nuevas tipologías y dimensiones de análisis de un local musical, considerando, por ejemplo, la función y el tipo de negocio o economía que en él se desarrollará, en tanto estos son aspectos que intervienen en la caracterización de las escenas musicales que se estructuran en torno a ellos. Así, por ejemplo, mientras “la mayoría de los artistas profesionales rara vez progresan más allá de los venues de escalas pequeña” (Buckley, Shepard y Horn, 2013), es posible que otros de estos locales pueden servir como espacios alternativos de profesionalización, o bien – como indica Andrew Bennett en relación a los PubRock—, que algunos de ellos pueden llegar a considerarse efectivamente “como recurso para el estudio del consumo de la música en directo”. (Bennett, cit. Buckley, Shepard y Horn, 2013). En este sentido, es necesario considerar que las prácticas musicales que se originan a partir de distintos tipos de locales (pequeños, grandes y medianos), influirán en los procesos de profesionalización de los músicos, así como también en los modos de participación de las audiencias.

El tamaño y la función del local, de este modo, serán importantes para entender las formas en que los públicos participan de las prácticas musicales y de las escenas que en torno a ellas se construyen. Lo anterior es especialmente relevante en el caso de ciertos géneros vinculados al rock, en los que la participación directa de los fans y los públicos propiciada por locales pequeños de música en vivo, permite construir los discursos de la “autenticidad” y el significado de la identidad y el goce a través de la música. Como señala Simon Frith:

“no solo es que al escuchar música popular estamos escuchando una *performance*, si no que, *escuchar* es en sí mismo una *performance*: para entender cómo funcionan el placer, el sentido y el valor

musical, tenemos que entender el modo en que, como oyentes, interpretamos la música para nosotros mismos”. (Frith, 2014:358). Desde este punto de vista, el modo de participación de las audiencias en los distintos tipos de locales musicales, definirá también las relaciones entre el placer, el sentido y el valor musical, desde la delimitación espacial en que estos eventos son vividos por los sujetos. Desde el punto de vista de la historia de la música, y especialmente de ciertos géneros de la música popular como es el caso del rock, los lugares pequeños son a menudo considerados como espacios de desarrollo y creación de prácticas musicales, ya que, “al igual que otros venues pequeños como los pubs o los clubs en Inglaterra, los honky-tonk en Estados Unidos, fueron vitales dado que daban la oportunidad a artistas neófitos de debutar” (Buckley, Shepard y Horn, 2013).

Del mismo modo, como señala Andrew Bennett, algunos de estos locales son importantes también por producir formas de interacción directa entre músicos y públicos: “los bares de rock pusieron acento en la accesibilidad, en hacer la relación estrella-fan más uniforme y de una intimidad clara, denotando una cierta sensibilidad con respecto al rendimiento y el consumo de música popular en el ambiente informal del pub”. (Bennett, 1997: 98). En relación a la historia del punk y el post punk en Estados Unidos, David Byrne señala la relevancia de entender estos géneros musicales en específico, a partir de las interacciones sociales directas conformadas en torno al bar CBGB⁷ de Nueva York, en el cual:

La sala, su ámbito físico y social, imponía a los intérpretes y a su espectáculo, unos medios técnicos limitados. No había espacio para instalaciones elaboradas. Era bastante íntimo, pero no silencioso [...] [L]a mera existencia del CBGB facilitó la creación de grupos y de canciones que nos conmovieron el alma y el corazón. Tenía el tamaño adecuado, la forma adecuada y estaba en el lugar adecuado (Byrne, 2012:359).

En el caso de Chile, los espacios musicales de tamaño pequeño han sido considerados también como una especie de “caldo de cultivo” para distintos géneros de música popular, especialmente para el

⁷ Bar que es considerado según la mitología historia del rock, como el epicentro del punk y el post punk de Nueva York y en los 70's. Su existencia funcionó en el mismo lugar duraría durante 33 años, hasta que fue vendido por debido a las deudas del dueño Hilly Kristal

desarrollo de la Nueva Canción Chilena, la que se vio potenciada gracias a la proliferación de las peñas, en que los músicos podían mostrar sus propias composiciones y construir importantes circuitos de difusión y consumo en directo de música popular, que llegarán a ser característicos de una interpretación de este movimiento.

Este fue el caso de locales emblemáticos administrados por algunos músicos en los años sesenta, como *La Peña de los Parra* (administrada por Isabel y Ángel Parra en Santiago), o la *Peña de Valparaíso* (administrada por Osvaldo “Gitano” Rodríguez en esta ciudad), en los cuales, por su tamaño y por la precaria amplificación con que contaban, se generaba normalmente un espacio íntimo de relación entre la audiencia y el artista⁸.

A diferencia de los pubs, bares o peñas, la existencia de locales musicales de mayor tamaño, como las salas de concierto o los teatros, definen un espacio diseñado especialmente para que la relación entre la estrella y el fan sea menos directa, respondiendo a unas prácticas heredadas de la tradición de concierto de la música docta (como en el caso de los teatros o salones), o bien de las formas masivas y “desbordantes” de propaganda y espectáculo relacionados con las culturas de masas (como en gimnasios o estadios).

El tipo de música que en estos locales se ejecuta suele ser bastante más diverso, y su implementación escénica permite realizar puestas en escena técnicamente más elaboradas. La mayoría de estos *locales musicales* no venden bebidas alcohólicas, privilegiándose la escucha individual de música en vivo (en teatros o estadios), o bien la práctica colectiva del baile sin mediación con el artista (como en las discotecas). Eric Hobsbawm ha señalado, en relación a los grandes Festivales de la actualidad, que la genealogía de estos comienza con el descubrimiento del escenario como expresión de una auto representación de las elites en el siglo XIX, y continúa a través de las motivaciones económicas y políticas de los modernos festivales de música docta, de jazz, pop o “músicas del mundo”

⁸ Existen varias notas en revistas musicales de la época sobre la *Peña de los Parra*, en las cuales se pueden apreciar la inquietud por el espacio o tamaño, así como por la amplificación. Respecto a esto, ver el texto de Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfan. *Ecos del tiempo subterráneo* (2014). LOM. Santiago

desde la postguerra:

“muchos festivales, especialmente aquellos conocidos internacionalmente, tales como los de Salzburgo, dependen solamente de una pequeña parte del total de su público, de uno específicamente local y estable [...]. Aquí el atractivo de la localidad, o el paisaje, juega un cierto papel que ha explotado brillantemente la ciudad de Salzburgo desde el principio, con una mezcla entre parajes y Mozartkugeln⁹. Sin embargo, muchos festivales, sobre todo desde que surgen las culturas juveniles, son hoy organizados y localizados como [...] expresiones de comunidades fuertes, con un amplio mundo de intereses y predilecciones, cuyos miembros les gusta encontrarse cara a cara de vez en cuando”. (Hobsbawm, 2013: pp. 72-73).

En definitiva, entonces, el estudio de una escena local de música popular, a partir de los venues, implica considerar a estos últimos, sobre todo, como espacios geográficos y culturales de producción y reproducción de música popular. Dado esto, podemos observar que en ellos se manifiestan, entre otras cosas: prácticas y modos de escucha asociadas a la música popular (que generan geografías culturales y formas de habitar el espacio de la ciudad); redes de difusión y reconocimiento mutuos de artistas y grupos (como formas alternativas de profesionalización); lazos productivos y generalmente horizontes entre músicos, productores y público (sobre en todos en los locales más pequeños); y características locales o trans-locales asociadas a una propuesta estético musical que se distingue en ciertos venues específicos.

En el caso de esta investigación, relacionaremos varias de estas manifestaciones para realizar una aproximación a las maneras en que se conforma una escena musical local en la ciudad de Valparaíso, a partir de las relaciones espaciales y culturales que se hacen manifiestas bajo el alero de los venues que en ella se ubican.

3. Metodología

Además de los conceptos y categorías para el análisis del funcionamiento de una escena local a través de los locales musicales, esta tesis se propone abordar dicho estudio a través de distintas fuentes

⁹ Las Mozartkugeln (singular Mozartkugel, en castellano "bola de Mozart") son un dulce tradicional de la gastronomía de Austria, originario de la ciudad de Salzburgo, como homenaje a Wolfgang Amadeus Mozart. <https://es.wikipedia.org/wiki/Mozartkugel>

que permiten dar cuenta de la conformación y desarrollo de la actividad musical en el espacio urbano de la ciudad de Valparaíso. En este sentido, la investigación se fundamentará en el análisis de los cambios que han constituido el carácter de la ciudad en términos históricos, geográficos y culturales, así como también en la experiencia y testimonio de los miembros de las escenas musicales que se han ido emplazando en la vida musical porteña. En términos generales, por lo tanto, la metodología empleada en el análisis de esta tesis contempla una aproximación a la geografía e historia local de la ciudad de Valparaíso, así como también el desarrollo de una etnografía local de los actores que componen una escena musical.

En relación a lo primero, consideraremos diversas fuentes historiográficas sobre las transformaciones de la ciudad de Valparaíso en el siglo XX, mediante las cuales buscaremos definir los procesos de sectorización de la ciudad. Nos apoyaremos, asimismo, en distintos testimonios sobre la vida urbana y las prácticas musicales desarrolladas en locales emblemáticos de estos sectores, contemplando una perspectiva histórica a partir de la conformación y transformación de la llamada “bohemia porteña” en el siglo XX.

En relación a lo segundo, abordaremos un trabajo basado sobre todo en entrevistas a los actores de la escena musical contemporánea al local *Candilejas Bar*, analizando a través de ellas las dinámicas espaciales y culturales que gravitan a través de sus experiencias en relación a la práctica musical en la ciudad de Valparaíso. Realizamos 15 entrevistas a distintos actores que participaron en la construcción de esta escena, y se les pidió a los 7 músicos que participaron de estas entrevistas que representaran informalmente sus experiencias de ubicación, trayecto y emplazamiento, en el marco de los significados que le otorgaban a sus formas de consumo urbano y formas de participación en la escena.

Las aproximaciones metodológicas utilizadas en el trabajo, por lo tanto, se inscriben en una consideración de las herramientas derivadas de las relaciones entre espacio y cultura, como estas han sido en general propuestas por disciplinas como la musicología urbana o la antropología.

Para precisar de qué forma nos aproximamos a la musicología urbana y sus discursos, es

preciso señalar que esta tiene, a su vez, una estrecha relación con la historia urbana, en tanto área del estudio historiográfico donde convergen diversas aproximaciones del urbanismo, de las ciencias sociales, del arte o la antropología, entre otras. Como señala Miguel Ángel Marín:

Según uno de los historiadores urbanos más veteranos, Richard Rodger, el objeto de estudio de la historia urbana no son los acontecimientos que tienen lugar en la ciudad (tomada como el espacio incidental donde acontecen), sino las interacciones del tejido urbano con sus estructuras culturales, sociales e institucionales. Mientras que geógrafos, historiadores del arte o historiadores sociales se han centrado en aspectos concretos que ocurrían en la ciudad, el historiador urbano es por naturaleza ecléctico, evita la simple suma de visiones parciales — economía, sociedad, arte, etc.— para analizar la interacción de éstas dentro de un espacio único y determinado. La historia urbana, entonces, surge como una metodología en la que confluyen enfoques variados e investigadores con perfiles distintos. (Marín, 2014: p.12)

De este modo, la relación entre la musicología y la historia urbana buscaría, en principio, observar también los modos a través de los cuales la música —y sobre todo las prácticas sociales vinculadas a la música—, participa en la estructuración y funcionamiento del tejido urbano, definiendo por ejemplo formas de participación e interacción que adquieren significado específicamente a partir de las relaciones espaciales que ellas sostienen con la ciudad. La música, en este sentido, deviene sobre todo agente de prácticas culturales, procesos de construcción de la identidad y catalizador de las formas sociales de *participación* (Finnegan, 2003) en el marco de una sociedad urbana. En palabras de Marín:

La música ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. La música es, por tanto, un medio particularmente eficaz no sólo para crear y organizar el espacio, sino también de crear el tiempo y definir la identidad. (Marín, 2014: p. 13)

Se desprende de la cita anterior, que investigar la historia de la música de y en una ciudad, nos permite entender y reflexionar en cuanto a los distintos tipos de flujos, interacción y modos de participación que los sujetos generan en torno a ella, los cuales resultan a veces imperceptibles desde una mirada que no considere la dimensión espacial de las prácticas musicales.

Por otro lado, Tim Carter puntualiza que: “la perspectiva de estudio que, por convicción, podemos llamar “musicología urbana”, se ha convertido casi en una moda, tanto para los que practican la *nueva musicología* como para los que intentan evitar sus placeres y peligros”. (Carter, 2005: p.53) Este mismo autor propondrá, además, una especificación en cuanto a tres aproximaciones metodológicas a considerar en esta área de investigación musicológica:

Hay otras aproximaciones al estudio de la música en su contexto urbano que -a pesar de los límites de las fuentes de archivo-, van más allá de la transcripción y el análisis...Una aproximación es la de tipo ‘censo’, que se centra en los músicos que crean esta armonía urbana más que en las instituciones que los mantenían: donde vivían, como se formaron, como les permitía (o no les permitía) la ciudad formar redes profesionales, con que flexibilidad podían moverse por espacios musicales y de otro tipo que interpretaban, cuando, donde, cómo y por qué. Otra consiste en hacer literalmente un mapa de los espacios urbanos que ocupaban las instituciones (y los músicos), identificando sus proximidades y distancias y también viendo sus interacciones con otras clases de actividades civiles. Y una tercera aproximación, se mueve en la dirección propuesta por la microhistoria con sus lecturas densas de acontecimientos específicos y sus ramificaciones más amplias. Pero cualquier método tendrá que reconocer las limitaciones de los archivos y la exclusión de facto de los marginados (músicos populares) y no liberados (las mujeres). También deberá tenerse en cuenta, mucho más de lo que se ha hecho hasta ahora, el público y, de nuevo, la recepción: quien oía esta música y quien la escuchaba. (Carter, 2005: p.63)

Tomando en cuenta estas tres aproximaciones presentadas por Carter, podemos especificar, los diferentes métodos que usamos para identificar la existencia de la escena musical, formada bajo el alero de las prácticas musicales y sociales que encierra un local de música como Candilejas bar. Esto debido a que, en cada entrevista hecha a los músicos que participaron en el bar, se les pidió que dibujaran un mapa del ‘sendero’ o ruta que realizaban para llegar hasta el local. En ellos podremos apreciar la relación que establece el propio músico con la ciudad, y como este se desenvuelve en el barrio en el cual se ubica el bar, y con las instituciones que allí se ubican o que tiene relación con las prácticas culturales de la localidad.

En relación a lo anterior, cabe señalar también que utilizaremos como herramienta a lo largo de la investigación el uso de cartografías de los tres sectores de la parte baja o *plan* de la ciudad, por lo

cual resulta importante aproximarnos a una comprensión de las representaciones cartográficas como método para el estudio de las prácticas sociales y culturales de la ciudad. En primer lugar, tendremos como base que:

Durante la 17ava. Asamblea General de esta Asociación [Cartográfica Internacional], celebrada en Barcelona, España en septiembre de 1995, se adoptó una nueva definición, que se expresa en los siguientes términos: *Cartografía es la disciplina que trata sobre la concepción, producción, difusión y estudio de los mapas.* (Hansen, 2009: p.4)

En concreto, de esto nos apoyamos para proponer la realización especialmente en esta investigación de los mapas aquí presentados, en los cuales podemos apreciar la distribución urbana de los sectores y los locales de música, y las relaciones espaciales (de cercanía y lejanía) entre las distintas escenas musicales aquí consideradas en el desarrollo histórico de la ciudad. En base a este tipo de análisis, existen varias experiencias dentro del mundo de la musicología, como lo es el texto editado por Les Roberts titulado *Mapping Culture*, en el cual se esbozan diferentes formas de realizar cartografías culturales a partir de la música (Les Roberts, 2012) . Asimismo, podemos puntualizar como un ejemplo del trabajo aquí desarrollado, el texto del musicólogo español Josep Pedro, quien presenta una cartografía de los locales de música en donde se practica el género blues en la ciudad de Madrid. En relación a esto, el autor señala como propósito:

Presentar y discutir una serie de cartografías musicales de la escena madrileña, que permiten visualizar su localización geográfica y comprender la naturaleza heterogénea de los lugares que la conforman. Se trata de seis mapas digitales online, definidos por la naturaleza, historia e identidad de los diversos lugares, y su elaboración forma parte de una investigación etnográfica y analítica de la escena de blues en Madrid. (Pedro, 2017: 1)

En definitiva, el uso de distintos modos de aproximación analítica al desarrollo y funcionamiento de una escena local en la ciudad de Valparaíso, nos exigió contemplar como herramientas de trabajo aspectos como la historia local o la cartografía. A través de estos, consideramos que el aporte metodológico de la investigación al campo de la musicología urbana, consiste en el discernimiento de útiles para una investigación enfocada específicamente en las prácticas culturales de

los músicos, y las formas de representación espacial con que estos se ubican la construcción de un *imaginario* de la ciudad. Como ha señalado Omar Corrado sobre de la significación de la ciudad de Buenos Aires a través de la música, este tipo de objetivo exige una posición de los sujetos respecto de los imaginarios y representaciones que se formulan en torno al espacio:

Aquí aparece otra cuestión de método: quién establece esa relación, quién la percibe, para quién es válida. En principio, y de manera más contundente, para quienes se encuentran en el interior de la cultura, allí donde el objeto es sostenido por una densidad cultural potente, y en este sentido, no podemos ubicarnos más que desde una perspectiva émica. Estimamos, sin embargo, que esa relación guarda una tasa de eficacia también para los oyentes "exógenos", cuyo imaginario de un lugar más o menos localizado fue alimentado por una música determinada. (Corrado, 2002: 52)

Capítulo I.

Antros, bares y peñas:

Valparaíso desde sus locales de música

A partir del estudio de las transformaciones urbanas que conforman la historia de Valparaíso en el siglo XX, es posible observar la creación de distintos tipos de escenas musicales locales, cuya relevancia define algunas de las representaciones más comunes en torno a la historia cultural de la ciudad-puerto en la actualidad. En efecto, los procesos de significación cultural de la experiencia de vida en esta ciudad, relevan constantemente aspectos como la memoria de la denominada “bohemia porteña”, destacando en relación a ella la importancia de determinados locales musicales y de entretenimiento, bares, lugares de encuentro y de sociabilidad que, a lo largo del siglo pasado, dieron forma a algunas características centrales de las prácticas de música popular, así como también de la identidad de los barrios que estructuran aún el mapa cultural de Valparaíso. En este primer capítulo nos proponemos observar como se han conformado y transformado estos distintos espacios culturales de la identidad porteña, y las prácticas que giran alrededor de los diferentes locales tradicionales de la vida musical en la ciudad.

Abordaremos, de este modo, un estudio de la historia local de Valparaíso durante el siglo pasado, contemplando la estructuración de una cartografía cultural mediante los distintos tipos de *venues* y sus respectivos emplazamientos, con el propósito de definir las transformaciones de la identidad porteña en relación a sus respectivas escenas musicales. Para ello, contemplaremos distintos tipos de registros historiográficos (crónicas, decretos municipales, gubernamentales e institucionales), así como también algunos de los testimonios y memorias que se refieren a las escenas musicales que han tenido lugar en la ciudad. La relación entre estas distintas fuentes, permitirá ir configurando las representaciones cartográficas que se proponen en este capítulo, como mapas de la vida cultural y musical.

2. Valparaíso y sus sectores

Valparaíso es una de las ciudades más antiguas del país (su historia se remonta hasta 1536), y algunas de sus características principales remiten al sentido atípico de la ciudad en términos institucionales (jamás fue oficialmente fundada) y al modo poco común en que ella fue adquiriendo en relación al plano estructural urbano de su fisonomía.¹⁰ De ello se desprende, efectivamente, una representación de Valparaíso en el imaginario nacional, según el cual: “su privilegiada situación facilitó la formación de una identidad local, construida a partir de la relación del hombre con el entorno natural, donde se distinguen tres componentes: la bahía, el plan y los cerros” (Bosques, Jiménez y Sánchez, 2009:273). Estos tres componentes físicos, señalan los mismos autores, constituyen lo que se conoce como el plan de la ciudad¹¹, que “concentra más del 80% de las actividades productoras de bienes y servicios y menos del 5% de la población comunal” (p. 274).

Este espacio, densamente concentrado por la actividad política y económica de la región, se divide, a su vez, en tres sectores definidos a partir del proceso de modernización de la ciudad desplegado a partir del siglo XX: a) el Almendral, b) el Barrio Puerto y c) el Sector Centro. Ellos, además, configurarán algunas de las principales funciones que han ido predominando en la constitución del carácter de la ciudad, desde la actividad portuaria y comercial, hasta el rol administrativo que la misma cumple en la actualidad. De este modo, caracterizar la historia de Valparaíso en relación a su identidad local, requiere detenerse en las transformaciones del plan como un foco espacial de concentración y sentido para sus habitantes.

10 El crecimiento de la ciudad se estructuró a partir de las características naturales de su emplazamiento, mientras la arquitectura colonial española propia de las ciudades chilenas, se adapta a las condiciones naturales del sitio de Valparaíso y se mezcla con la arquitectura europea de corte victoriano, como herencia de los inmigrantes británicos y también alemanes que llegaron a sus costas durante el siglo XIX. (Bosque et al, 2009, p.268)

11 Se conoce como plan luego de la reconstrucción de la ciudad a causa del terremoto de 1906, en el cual se cero la parte baja por “el plan de reconstrucción”. Entonces la gente le empezó a decir “El plan”



Imagen 1.

El sector de El Almendral se ubica desde Avenida Argentina hasta Plaza Victoria, y en él se sitúa una gran cantidad de comercio, tanto textil como de abastos, especialmente en la calle Victoria y sus galerías comerciales, en el Mercado Cardonal y la feria libre de Av. Argentina, siendo estos importantes centros de venta de frutas y verduras, que remiten a un carácter tradicional de socialización mercantil en la vida urbana desde comienzos del siglo XIX. En el contexto de transformación económica que conectó por ferrocarril Santiago y Valparaíso desde 1862, este espacio experimentó el proceso de renovación urbana en el estilo de la modernización finisecular que, por un lado, prolongó el carácter de la ciudad como “emporio financiero, comercial e industrial” (Romero, 1997: 26), y por otro lado comenzó a gestar el carácter subordinado de la ciudad respecto del crecimiento de la capital. De este modo, la historia de Valparaíso condensada en este sector señala el sentido de una “cultura porteña” que registra la existencia de una modernización atlántica decimonónica –como señala Marco Chandía (2016)—, al tiempo que la pervivencia de una memoria subordinada a los procesos de modernización del siglo XX.

También se encuentra aquí la Iglesia la Matriz, desde donde se empezó a construir la ciudad, así como diversos edificios vinculados a la actividad administrativa y cultural de la ciudad, constituyéndose en un espacio espacialmente relevante, como veremos, en los recientes procesos de patrimonialización y disputa en torno a la cultura porteña. Como señala Carlos Lastarria, este sector:

“fue particularmente creativo, más aún en su calidad de sector fundacional y que recorre el mismo curso histórico de la ciudad. La presencia de instituciones públicas, comerciales, navieras y religiosas, por una parte, le dotaron de un esplendor ampliamente reconocido; la vida nocturna, la criminalidad y la prostitución le dieron la aureola negativa. (Lastarria, 2016: p.25.)

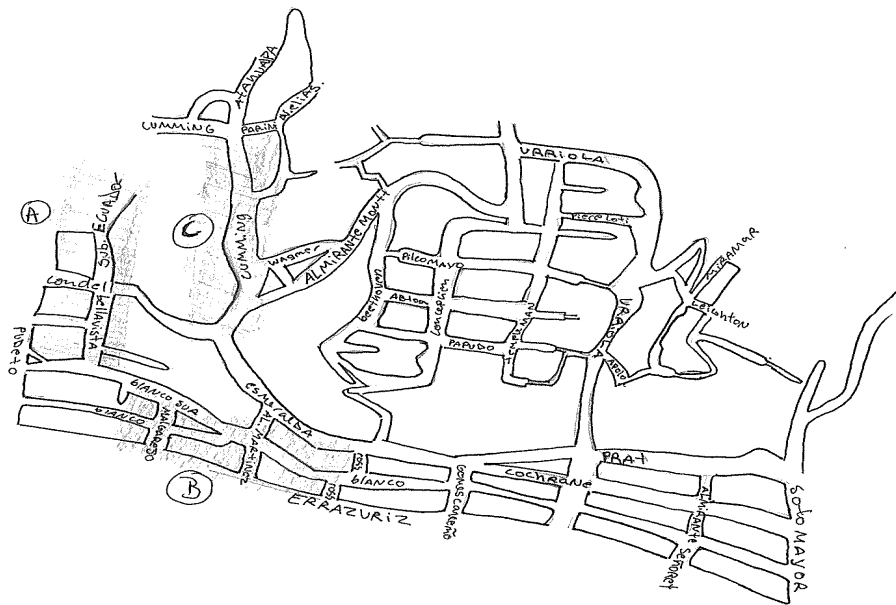


Imagen 3.

El Centro, finalmente, ubicado entre plaza Victoria y Sotomayor, apareció como un espacio con una fisonomía y carácter definido desde la década del 1960¹², pasando a ser un eje neurálgico para intelectuales (poetas, artistas y extranjeros con afinidades artísticas), los cuales ocuparon como espacio de reunión los cafés y bares del centro (como el Riquet, el bar Cinzano y Bar Inglés)¹³. En la década de 1980, el Centro sufrirá un cambio considerable, al construirse aquí el edificio donde se establece la actual Intendencia regional, el SII y el Consejo Regional de la Cultura y las Artes. Cabe señalar, además, que este sector está a los pies de los cerros Alegre y Concepción, de edificaciones victorianas y callecitas de adoquines, ejes del turismo patrimonial reciente, en donde se desarrollará una actividad cultural y musical específico, dado la alta concentración de vida nocturna y la vinculación de públicos cosmopolitas con los propios de la ciudad.

A continuación veremos el devenir de los *venues* y sus sectores durante la primera parte del siglo XX, observando y analizando a partir de que espacios se construye la idea de una “bohemia porteña” en la historia de la ciudad durante este período. En los capítulos posteriores de esta tesis, nos enfocaremos en las transformaciones de estos locales a partir de la última parte del siglo pasado, con el propósito de revisar de este modo los cambios y continuidades en los que se sitúa la memoria porteña relacionada a los espacios y locales de música, con el objetivo de reconocer las particularidades de lo que actualmente se presenta como espacios de desarrollo de la vida musical en la ciudad.

12 Es preciso señalar que este sector aparece en esta época dado los terremotos que afectaron a la ciudad entre 1906 y mediados del siglo. Los escombros dejados por estos, permitieron ir ganándole espacio al mar, sedimentando el terreno que será ocupado por este sector. Especialmente relevante fue el terremoto de 1906, que generó una nueva explanada en el centro.

13 Para más información acerca de los cafés de mitad de siglo en la ciudad, revisar texto de Manuel Peña Muñoz “Cafés Lirerarios” (2001: pp 141-148)

3. Ciudad Puerto.

La representación de Valparaíso como el “puerto de la nostalgia” a mediados del siglo XX —ese es el título del libro de Salvador Reyes de 1955, en el cual se narra las aventuras de un periodista que visita distintos lugares de la vida popular en el puerto—, constatará la existencia de una “clásica” bohemia porteña, diferenciada en los tres sectores del plan antes señalados, e inscrita en el proceso de modernización y crecimiento de la ciudad. De este modo, para entender el significado de esta representación sobre la identidad porteña, resulta necesario considerar el devenir de la historia de la ciudad en la primera mitad del siglo XX, junto a los espacios, lugares y locales en que se desarrollan las formas de encuentro y socialización de sus habitantes. Según veremos, la música ocupa además un papel central en las actividades sociales que se desenvuelven en dichos espacios, otorgándole a la representación de la “bohemia porteña” un sentido fuertemente vinculado a la música en la historia de la ciudad.

Como señalan Bosques, Jiménez y Sánchez, la ciudad de Valparaíso concentró, desde mediados del siglo XIX y hasta la mitad del siglo XX, “el mayor movimiento monetario, la mayoría de las sedes de las nuevas sociedades mineras e industriales, [la] oficina de ferrocarriles, [las] compañías mercantiles y aseguradoras. (2009, p. 277), entre otras importantes actividades económicas a nivel nacional. Sin embargo, la ciudad será conocida predominantemente a nivel mundial durante este período como un punto de llegada y de salida, de embarco y desembarco: Ciudad Puerto¹⁴:

Valparaíso se convirtió en el gran puerto del Pacífico Sur americano, en un centro de operaciones del comercio de América con el resto del mundo, en un centro financiero de primer orden y en la capital económica del país. En esta época la ciudad acogía instituciones bancarias nacionales y extranjeras, y era sede de las sociedades y conglomerados que surgieron por la expansión de la economía chilena, en particular de la minería del cobre, la plata y el salitre. Es la época en que la ciudad es llamada "la Joya del Pacífico".¹⁵

14 Existe un archivo musical creado por el ciudadano francés Fabian Mondy, llamado “Valpología”, en el cual hay una búsqueda de canciones a nivel mundial donde aparezca la palabra Valparaíso. El archivo consta de al menos 600 canciones, en las que las de mayor data, son de marineros franceses.

15 Cuadernos del Consejo de Monumentos nacionales, N° 70, 2004, p.50

A partir de este carácter portuario de la ciudad, Valparaíso adquiere la forma de una ciudad cosmopolita, y eventualmente conectada dentro de lo que Michael Denning considera como el sistema global de músicas fonográficas producidas en lo que este autor llama el “archipiélago de puertos coloniales” (2015: 40), tales como La Habana, Buenos Aires, New Orleans, El Cairo, etc., la cual podría expresarse de este modo en el sentido local de una cultura musical (“porteña”) en el Pacífico sudamericano. De particular importancia es lo que señala este mismo autor respecto a los tipos de locales musicales que convergen en la creación de esta cultura musical de los puertos urbanos:

A través de este archipiélago de puertos coloniales, los jóvenes músicos descubren que pueden vivir de la música mediante la proliferación de cafés, tabernas, bares, burdeles, cabarets, ‘black and tans’, dance halls, hoteles y teatros de vaudeville que abastecen a los transeúntes de la costa, así como a los turistas adinerados, a los trabajadores jóvenes de las fábricas, así como a los estudiantes y empleados que aspiran a la respetabilidad de la clase media (Denning, 2015: 46)

Sin embargo, a pesar de la continuidad de esta actividad económica crucial para el desarrollo de la ciudad, la vida portuaria se debilitó significativamente desde comienzos del siglo XX —esto es, en el momento de emergencia de lo que Denning contempla como una revolución musical global a través de las músicas fonográficas producidas en los puertos—, efectuándose una transformación de la ciudad en la década de 1920 que no sirvió para subsanar lo decaído de la economía durante este período. Entre las causas de ese debilitamiento, como explica Castangeto, cabría considerar entre otras cosas: a) el terremoto de 1906 que sobrevino aun sin haber tomado decisiones sobre la modernización del puerto; b) el paulatino efecto que trajo la apertura del Canal de Panamá, en combinación con los trastornos de la Primera Guerra Mundial; y c) el aumento en el tráfico por el puerto de San Antonio desde 1918, sumado a la cercanía de este último con Santiago, que experimenta un mayor crecimiento económico a lo largo del siglo XX (2010, p. 39-42).

Por último, se contempla también como causas de la crisis de la ciudad el traslado de reparticiones públicas a Santiago, y la crisis económica general por la que atravesaba el país a

comienzos del siglo.

Todo esto sucede sin que el puerto deje de funcionar y, de hecho, los trabajos de modernización continúan en la ciudad hasta 1930. No obstante, como consecuencia de todo lo anterior los empresarios y la burguesía migran desde entonces hacia Santiago, Viña del Mar y otras urbes en el norte minero del país, lo que origina un período de depresión y deterioro de la ciudad que se extiende durante toda la primera mitad del siglo XX. Mientras que las grandes firmas comerciales y los grandes mercaderes emigran, quedan en Valparaíso solo las ruinas de una ciudad plena y mundial, lo cual se constata también mediante el declive de la población en los censos de mediados de siglo (1952: 218.289, 1960: 252.865 y 1970: 250.358),¹⁶ y en el aumento de la cesantía y la precariedad.

Hasta la década de 1960 la ciudad pudo enfrentar la declinación de su auge portuario, comercial y financiero, en base a la persistencia de su actividad portuaria y también a su actividad industrial y de servicios orientados al mercado nacional, áreas que se fortalecieron con las políticas de fomento estatal propias de la era post-depresión. No obstante ello, el declinar de la importancia del puerto, los problemas económicos, la falta de espacio físico y la alta densidad de población fueron traduciendo en un considerable deterioro urbano (Unesco, 2003).

A partir de la creación de la EMPORCHI en 1960¹⁷, el sector o Barrio Puerto vuelve a experimentar un período de mayor dinamismo económico, con el cual renace la vida portuaria en una nueva dinámica dentro de la ciudad, diferente en escala y significado al período anterior. En este contexto, finalmente, es cuando renacen los relatos sobre la vida porteña, connotando en los diferentes espacios locales dentro de la ciudad los sentidos contradictorios de resplandor y decadencia, con que ellos se integran a una memoria urbana y colectiva de la ciudad.

Antes de considerar esta memoria, consideramos importante referirnos a una de las particulares y más relevantes transformaciones que otorgan vida a la cultura porteña de mediados de siglo: el paso

16 Datos extraídos del sitio web del Instituto Nacional de Estadísticas. WWW.INE.CL

17 A mediados del siglo XX el Estado comenzó un proceso de reestructuración de la administración pública que permitirá un cierto resurgimiento de la actividad económica de la ciudad, por ejemplo, mediante la creación de la Empresa Portuaria de Chile (EMPORCHI) en 1960, dependiente del Ministerio de Obras Públicas y Transporte y administrada por un director de confianza del Presidente de la República, cuya labor consistía en “explotar, administrar y conservar los 10 puertos comerciales de uso público que poseía el Estado y actuar como autoridad portuaria nacional” (Pérez, 2007, 41).

de la ciudad-puerto a la ciudad-universitaria, y su trasmutación en la composición de los públicos y actores de los locales culturales de la ciudad.

4. Las Universidades

Paralelamente a la crisis en el Barrio Puerto, desde la década de 1930 Valparaíso empieza a configurarse también como un nuevo foco de la vida universitaria a nivel nacional, debido a que se establecen en la ciudad dos importantes centros de estudios: la Universidad Católica de Valparaíso en 1925 (la cual es creada gracias a los aportes de Isabel Caces de Brown)¹⁸, y la Universidad Técnica Federico Santa María en 1930 (bajo el testamento de Federico Santa María).

A estas casas de estudio se sumará la Universidad de Valparaíso en 1948, una de las sedes regionales de la Universidad de Chile. Así “Valparaíso se transformó a partir de 1930 en un potente centro de educación superior, de hecho de los más importantes del país, condición que con el tiempo se fue ampliando” (Castagneto, 2010: p.102)

A partir de la década de 1960, estas casas de estudio se consolidan como espacios de producción intelectual y de vanguardia, debido a que traen consigo diferentes estructuras culturales que empiezan a dialogar con el ya cosmopolita mundo que existía en la ciudad, generando de esta forma una nueva marca en la ciudad: Ciudad Universitaria. A su vez, el avance mundial de la juventud como protagonistas activos en las demandas ciudadanas durante esta década, influye también en la gestación del movimiento universitario que, en 1967, irrumpe en total concordancia con los temas mundiales para

18 Al comenzar el siglo xx se impartían en Valparaíso algunos cursos de nivel universitario, en específico Leyes, pero aun no habían universidades como tales, las que existían tan solo en Santiago. Estas no tardarían demasiado en aparecer, siendo su fundación aparejado de un sello característico de la ciudad puerto: la obra de benefactores públicos”.(Castagneto, 2010, p.52)

llevar a cabo las movilizaciones y posterior toma de la casa central de la PUCV¹⁹.

Las universidades le dieron a la ciudad otra impronta, debido a que ellas propiciaban la cultura y las artes, dada sus respectivas escuelas. Un caso emblemático, es el de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso de 1937²⁰, aunque en relación a ello podemos también considerar el desarrollo de una estructura y actividad cultural de envergadura (salas, exposiciones, teatros, etc.), que implicarán un capital significativo para el despliegue de diversas escenas culturales e intelectuales.

Las universidades, finalmente, trajeron consigo a un nuevo agente en la ciudad: el estudiante universitario, que se mezclará al interior de la ciudad portuaria con las juntas de vecinos y los barrios periféricos ya consolidados, además de ser un activo agente económico para la ciudad, aportando a una demanda creciente de vivienda y alimentación que dinamiza la economía local hasta nuestros días a través de estas y otras actividades de servicios. En definitiva, a pesar de la declinación de Valparaíso como ciudad puerto a mediados de siglo, la ciudad se convertirá en catalizador importante de creaciones artísticas cuyas valoraciones han jugado un papel muy importante, tanto en el desarrollo local como en el ámbito de la cultura nacional.

5. Bohemia porteña

Desde mediados del siglo XX se consolidará el término de “bohemia porteña” para referirse a una cultura de bares y espacios de diversión popular, asociadas a géneros musicales heredados de las prácticas de principio de siglo (tango, cuecas, valeses peruanos) que se mezclarán, debido a la llegada de nuevas tecnologías como el wurlitzer, con el revolucionario baile del rock and roll y con las formas

19 En relación a esto, señala Castagneto: “El joven abogado de tan solo 30 años Raúl Allard, había formado parte activa del proceso de reforma y se transformó en el nuevo rector de la UCV. Su periodo se extendió hasta 1971, siendo reelegido, tocándole los turbulentos momentos de la unidad popular y el golpe militar en septiembre de 1973”.(Castagneto, 2010: p.115)

20 Se transformó en independiente en 1946 y en 1952 experimentó la transformación que marcaría su sello hasta nuestros días, con la llegada del arquitecto Alberto Cruz Covarrubias y el poeta bonaerense Godofredo Iiommi Marini autor de la obra “Amereida”, en la cual plasmó su visión poética de América.(Castagneto, 2010, p.110)

culturales de la sociabilidad de los sectores populares y de la juventud desde los años cincuenta.

Por una parte, las transformaciones de la historia local a las que nos hemos anteriormente referido nos permiten entender, a través de este término, un conjunto de prácticas vinculadas a las experiencias de los sectores obreros de actividades portuarias, a la escenificación urbana del mundo campesino de los peones llegados a la ciudad, y a las formas de entretención de grupos intelectuales y universitarios desde mediados de siglo. Por otra parte, como también hemos señalado, estas experiencias adquieren un particular significado a través de los diversos locales que caracterizan las formas de identidad porteña, de modo que el desarrollo de la bohemia nos remite a la historia de estos locales, *venues* o lugares de entretención de la vida social en Valparaíso. A partir de los vínculos entre la historia de la ciudad y sus lugares de diversión, pueden entenderse entonces las características, continuidades y transformaciones de la cultura urbana que configuraron, a mediados de siglo, un tipo particular de interacción de los sujetos en el espacio de la ciudad que proponemos entender aquí como la *escena* de la bohemia porteña.

Las relaciones culturales que se estructuran a partir de estos locales o *venues*, señalan la importancia de estos en los contextos de modernización que definen la experiencia urbana durante el siglo XX. Juan Pablo González y Claudio Rolle, por ejemplo, han señalado la diversidad de los que ellos denominan “lugares de diversión”, para el desarrollo de una cultura musical y popular en Chile:

Se trata del teatro de revista, la boîte, el drive inn, la discotheque y la peña folclórica. Como algunos de estos lugares también funcionaban en restaurantes, clubes sociales y balnearios, incluían tanto música envasada como música en vivo; y se instalaban en carpas de circo, tanto fijas como itinerantes. (Gonzalez, Olhsen y Rolle, 2009: p203).

De lo anterior se desprende, no obstante, una pregunta respecto de los tipos de lugares que conformaron el modo de interacción de los sujetos en la escena de la bohemia porteña, y sobre las diferencias o particularidades de los públicos y funciones que ellos ocupaban en el desarrollo de una cultura popular urbana en la ciudad de Valparaíso a mediados de siglo. Antes que apuntar simplemente

una constatación de esos lugares de manera aislada, nos parece necesario más bien instalar la descripción de ellos en relación a los barrios y espacios específicos que ocupaban en el plano de la ciudad. Si los cambios espaciales influyen en la transformación de la identidad porteña, la localización de sus “lugares de entretención” será también determinante en los procesos que entrecruzan la identidad de los barrios y las escenas musicales y culturales que en ellos se configuran. De este modo, proponemos, una tipología de los “lugares de diversión” atendiendo a los sectores de la ciudad en que ellos se encuentran, permitiría reconocer las distintas prácticas musicales, las formas de percepción y disfrute de la “bohemia”, asociadas al mapa de la noche porteña desde la década de 1950 y hasta 1973. Esta escena de la bohemia será, en este período, como una gran fiesta en donde se reúnen estudiantes universitarios y poetas, prostitutas y filósofos, carteristas y banqueros, estibadores y mercantes, ingleses y quillotános, agrupados en los distintos lugares y barrios que articulan y configuran los procesos de identidad de la vida porteña.

4.1 Puerto y Almendral: antros, bares y boites.

En los barrios El Almendral y Puerto, el surgimiento de la bohemia estará asociado a dos sectores extremos del plan de la ciudad. Según señala Rivas, esta división territorial se mantendrá durante el siglo XX, concentrando en ambos sectores un fuerte desarrollo de la cultura porteña: “En el *Barrio Puerto* el eje estructurante será “La Cuadra”, que es un tramo de la calle Cochrane desde la Plaza Aduana hasta la calle Marquez en el sector de la Plaza Echaurren, y en el *Almendral*, el eje estructurante será la Avenida Pedro Montt, a partir de la Plaza Victoria, y en la extensión de la cuadrícula conformada por las calles transversales y perpendiculares hacia Avenida Argentina”. (Rivas, 2004: p.6). De este modo, abordar la historia de la bohemia porteña en el plano de la ciudad a partir de ambos barrios, nos permite sobre todo reconocer una dimensión espacial que concentra, en una extensión acotada, los tránsitos y trayectos que cruzan territorialmente la extensión del plan urbano de Valparaíso. Participar de sus espacios culturales, además de la facilidad con que a ellos se accede, es

situarse en un escenario de flujos, trayectos y circulaciones que otorgan a sus habitantes mayormente consistencia y pertenencia a la identidad urbana.

4.1.1 Barrio Puerto

Se trata de un sector emblemático que ha sido, por ejemplo, escenario de novelas y de cuentos de Manuel Rojas, que han ayudado a forjar un imaginario de este como barrio bravo, un barrio *choro* que se integra en la ciudad como lugar preferente de las representaciones enraizadas y en ocasiones exotizantes de la identidad. Por ejemplo, Lastarria señala respecto a la representación del choro de puerto: “ese tipo de personaje típico del sector, rudo y pendenciero, que acostumbra a ir a las cantinas y a los prostíbulos del Puerto. No era estrictamente un delincuente pero esta al filo de la ley, un buscapleitos aniñado y rosquero, que solía armar grescas al calor del alcohol”. (Lastarria, 2016: p. 99).

Este sector ha sido también llamado barrio chino, barrio rojo²¹, barrio bohemio, la “Chicago chica” y, tal y como señala Rivas anteriormente, el sector específicamente caracterizado como *La Cuadra* sería el eje o epicentro de la bohemia que se daba en este sector popular de la ciudad.²² Es en dicho sector que se ubicaban, hacia los años sesenta, diversos bares, restaurants y prostíbulos, que han sido considerados hasta el día de hoy como espacios relevantes de una forma de expresión popular: “allí estaban el *Roland Bar*, *El Yako*, *La Caverna del diablo*, y el *American bar* —Su casa—, el mejor local que tuvo el Valparaíso moderno” (González et al, 2009: p. 217). En estos *venues* se podía encontrar mucho más que música, y las formas de sociabilidad se daban al fragor de las múltiples instancias que ofrecía la noche. Así lo recuerda el “Cojo Lucho”:

Los lugares que recuerdo con nostalgia de “La Cuadra” son el *Blus Ship*, *El Yako*, Armando

21 Según Carlos Lastarria, los investigadores argentinos Rafael O.Ielpi y Hector N.Zinni, colocan al barrio puerto de Valparaíso en el 5º lugar en la historia de la mafia, después de Neva York, Chicago, Buenos aires y Rosario, y emparentado con la mafia de Yokohama y Shangai. (Lastarria, 2016, p. 100)

22 Lastarria divide el barrio puerto en La cuadra Grande y La cuadra chica. A la que se referirán tanto Rivas como Chandía, será a la Cuadra chica.

Canales²³, donde llegaban a beber de Santiago, a hacer strip tease, *el hotel Puerto, el Nolfo*, el *Hotel Nolfo*, ahí había de to'o, copete, mujeres, droga, de to'o. Te encerrabai ahí dos, tres, cuatro, cinco días poh' y con plata, con todo poh'. (Chandía, 2013: p. 179)

Una nota del diario *La Estrella* (2001), señalaba con respecto a estos lugares el tipo de sociabilidad y público que se reunía en torno a la actividad artística que en esos espacios también se ofrecía:

El *Roland Bar* y el *Yako*, que eran de los más concurridos del puerto, básicamente por universitarios y artistas (actualmente hay un estacionamiento, ya que las ruinas que quedaban del lugar fueron destruidas por un incendio). En el *American Bar*, "su casa", uno de los más importantes y prestigiosos, donde se presentaban los artistas más famosos de la radio, por lo que habían tres a cuatro show por noche, cuyo público habitual era la burguesía y las familias acomodadas. (La estrella de Valparaíso, 5/2/2001)

Cabe reconocer aquí, la diversidad de los públicos señalada anteriormente a partir de las transformaciones económicas de la ciudad, como un rasgo que conforma el sentido de la “bohemia porteña” a través de los locales en que esta se desarrolla. El *American Bar* del Barrio Puerto, en particular, parece entonces presentarse como un foco de reunión de artistas, medios, consumidores de clase media y sujetos populares urbanos, que permea de distintos modos las memorias colectivas sobre la noche y la diversión. . Este venue, surgido en 1901, tuvo varios dueños, y siempre estuvo pensado como un bar de marineros, con tragos internacionales y decoraciones basadas en la banderolas de los navegantes.²⁴ En su tiempo de gloria, no obstante, el bar fue conocido internacionalmente, “apareció en muchos documentales como una evidencia viva de la bohemia porteña y fue parte importante de las locaciones del cineasta holandés Joris Ivens, que en su interior filmo escenas de su película *A Valparaíso*” (Lastarria, 2016: p.121)

Existen, no obstante, otros lugares de La Cuadra que cabe destacar, especialmente por su

23 Armando Canales conocido también como “el rey de la noche” fue el dueño del “American Bar”. “Vestía de terno negro o gris a rayas con un chaleco blanco, camisa de color, corbata de otro tono para contrastar y siempre, incluso de noche, un sombrero de ala ancha... pese al aura enigmática que rodeaba a la figura de Canales, su cabaret fue uno de los más exitosos de la bohemia porteña” (Lastarria, 2016, p.116)

24 Una parte de la obra del artista Visual porteño Gonzalo Ilabaca, está hecha en el mismo Roland Bar. De hecho el mismo pintor escribió un libro basado en los últimos años de este, titulado “*Valparaíso Roland bar*”, del año 2004.

eclecticismo y relevancia para las memorias sociales sobre la música popular urbana en Valparaíso.

El *Rock and Roll*, también conocido como *el Hoyo* según señala David Ponce (2008), se encontraba en el subterráneo del restaurant *Las Cachás Grandes*²⁵, y es este lugar donde comienza a gestarse la recepción del rock and roll en Chile a mediados de siglo. De acuerdo al mismo autor, en 1956 el rock es reproducido a través del wurlitzer instalado en el local y la presentación de grupos en vivo, de modo que: “el bolero de Lucho Gatica, tal como el mambo de la Huambaly o las canciones de Los 4 Ases, empiezan a ceder terreno a un sonido llamado Rock and Roll, y es el grupo porteño de William Reb uno de los primeros en tocar el nuevo baile. Y Valparaíso es el lugar apropiado para hacerlo” (Ponce, 2008: p.27). Este último comentario de Ponce responde, fundamentalmente, a la representación consolidada de la ciudad porteña como un espacio cosmopolita y moderno, a lo cual se suma desde mediados de siglo la imagen de la ciudad como uno de los núcleos de la vanguardia a nivel nacional. Así también es evocado por “Romanini”, un viejo parroquiano del bar, cantante y bailarín:

Me gustaría que nos trasladáramos al famoso *Rock and Roll* (o *el Hoyo*, debajo de las *Cachás Grandes*). Ese local era un salón de rock and roll, estaba de moda Bill Halley y sus Cometas, Elvis Presley, Little Richard. Y muchos otros conjuntos que salieron después, chilenos, nacionales. Cuando llegó el rock aquí a Chile, hubo un cantante que lo dio a conocer aquí primero, en Valparaíso y después en Santiago, se llamaba Harry Show y sus Truenos. La prueba de esto es que antes el *Vea* (la revista) en dos páginas completas salía: “El rock viene de Valparaíso”. (Chandía, 2013: p. 193)

Por otro lado, *La Caverna del Diablo* era una famosa boite en la cual se presentó la afamada bailarina mexicana nacida en Estados Unidos, “La Tongolele”, y donde distintas orquestas se turnaban para tocar música de moda. Así el lugar se estableció como un espacio para el baile y para degustar de música en vivo, ante la presencia de un público varipinto y diverso de acuerdo a las propias características del Barrio Puerto en que se encontraba ubicado: “se podía encontrar una autoridad de gobierno al lado de un ‘choro del puerto’, jóvenes oficiales en sus horas de franco, algún ‘lanza internacional’ vestido con ropas traídas desde Europa, hermosas ‘copetineras’ y su imperturbable

25 El nombre del local viene de que sirvieran comida en grandes cantidades, lo que en lenguaje popular se conoce como una cachá.

dueño, Lucho Nuñez” (Lastarria, 2016: p.113)

Además de los bares y boites antes señalados, existirán algunos un poco más alejados de La Cuadra chica, pero que también forman parte de este sector y que incluso perviven, hasta el día de hoy, sobreviviendo a la decadencia que se apoderó del barrio. Nos referimos al bar *El Playa*, *Proa Alcañaver* y el “más proletario” de ellos según señala Lastarria: *El Liberty*.

En definitiva, el Barrio Puerto se constituyó como una muestra del goce, el desborde y la bravura, en mundos enlazados entre prostíbulos, bares y boites. Se entró y confirmó, en los locales de este sector, aquella leyenda de que “los puertos solían ser entonces escenarios donde los marineros buscan satisfacción a sus necesidades y plazas donde hay un comercio que satisface dichas necesidades, lo que genera un ambiente de animación y fiesta permanente” (Rivas, 2004: p.1). La relevancia que el barrio ocupa, en los años cincuenta y setenta, demuestra que en los locales aquí ubicados se reprodujo (y transformó significativamente), la memoria de una cultura e identidad popular en el contexto de crisis de la economía del puerto.

4.1.2. Sector El Almendral

El Almendral será distinto al sector de Barrio Puerto, pero comparte con aquel el desarrollo de la bohemia Porteña, ligada en este sector a las raíces musicales y culturales que llegaban a la ciudad desde el interior de la región, dada la instalación del mercado de frutas y verduras, y la Feria libre que se instala los días miércoles y sábados en Av. Argentina. De este modo, la ausencia del personaje del choro porteño y del marinero extranjero llevará, en su lugar, a que este sector se constituya como espacio de circulación de la *cueca chilenera* o urbana. Como señala Julio Alegría:

Santiago y Valparaíso son las dos ciudades de mayor concentración y tradición urbana. Allí la variada infraestructura económica, la diversidad de la industria manufacturera y una gran actividad comercial que llega hasta el variadísimo y pintoresco conjunto de ferias y boliches,

albergan una rica actividad social, y en esta, una expresión cultural netamente popular bastante desconocida fuera de este medio. En este ambiente es en donde la cueca *chilenera* se ha mantenido y, en algunas oportunidades, refugiado. Esta expresión está relacionada con el modo de vida de este sector social urbano numeroso, cuales son los pequeños comerciantes, los vendedores ambulantes, una amplia gama de trabajadores manuales, matarifes, feriantes, planteros y yerbateros, albañiles, carpinteros o pintores, solo por nombrar algunas actividades que hagan una imagen de este sector social.(Cit. en Rojas, 2012: p.119)

El carácter bohemio que este sector comparte con el del Barrio Puerto, no obstante, se evidenciará especialmente a partir de los lugares y locales, los pintorescos “boliches” de los que habla Alegría, en los que se instala las formas de interacción social y las practicas musicales en el espacio de la ciudad. El sector del Barrio Almendral será, de este modo, “donde se creó una verdadera red de bares, hoteles, cafés, fuentes de soda y cabarets, entre los que destacaron *La pensión La Rosa* y el *Café Checo*. (Rivas, 2004: p.10), *venues* significativos de la memoria popular en la escena de la bohemia porteña.

La *Pensión la Rosa* fue una local de pensión y restaurant, en donde se practicaba la música de raíz folclórica, tanto la cueca como la tonada, y donde “los trasnochadores reponían el cuerpo con apetitosas cazuelas de ave en la madrugada o saboreaban exquisitos platos de choro zapatos, en medio de un ambiente amenizado por guitarras” (Rivas, 2004: p.10). A su vez, el *Café Checo* fue un local de propiedad de Carlos Correa (quien posteriormente sería dueño del *Proa al cañaveral* en el Barrio Puerto). Respecto de este, señala Fernando Rivas:

El “Café Checo”, ubicado también en calle Simón Bolívar, cerca de Pedro Montt, en tanto, ofrecía cenas bailables con dos orquestas en dos horarios: a medianoche y a partir de las 2 de la madrugada. Allí se presentabas artistas famosos tanto nacionales como extranjeros y sus comensales podían disfrutar de un filete a lo pobre, de un filete con ensalada, congrio frito, cazuela de ave, un cuarto de gallina con papas fritas y tortillas al ron y vino reservado. Se podía beber vino, whisky y champaña, en un ambiente distendido y de gran cordialidad. (Rivas, 2004: p.10)

Respecto del contexto que constituye la bohemia del barrio El Almendral, es interesante constatar que se trata de lugares donde ocupa una posición relevante la posibilidad de ir a comer, a tomarse un trago y después a cantar, en un ambiente “típico”, similar al que se desarrolla en las quintas de recreo. La reproducción urbana de una tradición folclórica en estos locales, conecta la vida la de este

barrio, a través de la música que en ellos se cantaba y bailaba, con la transformación de una cultura rural re-territorializada en el escenario de la bohemia porteña. Pepe Fuentes, músico que inició su carrera entre estos locales, señala en tanto testigo de la historia del barrio:

Yo tenía más o menos 17 o 18 años y en Valparaíso existía el dúo de los Hermanos Clavero. Trabajamos con ellos en el restaurante *Las Rosas*, donde los únicos clientes que habían eran trabajadores del Casino de Viña. Se abría a las nueve de la noche el restaurante. El *Café Checo* estaba a una cuadra de donde trabajaba con los Hermanos Clavero. *El Café Checo* era un café en la parte de fuera y por dentro era una especie de bar con música, donde bailaba la gente y también venían artistas. Y yo iba ahí a ver, porque me gustaba mucho como cantaban la Carmencita Ruiz y Lucho Bahamondes. (Fuentes, 2014: p. 66-67).

Podemos inferir de los relatos sobre la memoria de estos locales, que la bohemia que se manifiesta en el barrio El Almendral contemplará a otro tipo de público y clases sociales, significativamente a los sectores populares y trabajadores, así como también a una clase media que gustaba de la comida, las tonadas y cuecas y la música de raíz folclórica modernizada por la industria del espectáculo.²⁶

Otros locales instalados en este barrio fueron los hoteles *Andino* y *Quilpué*, el todavía existente *Continental*, el hotel *Luxor*, *Latorre*, *Costa Azul* y *Blue Star*, todos ellos sobre el “eje estructurante” de la Av. Pedro Montt.²⁷ También se encontraban aquí los locales ubicados alrededor de la Plaza O’Higgins y cercanos al Hospital Deformes (donde hoy se encuentra ubicado el Congreso Nacional). Los más destacados de ellos fueron el *London*, el *Sin Nombre*, *El Comercial* y los emblemáticos *Café Imperio* y *Nunca se supo*:

El *Café Imperio*, ubicado en Pedro Montt con Almt. Barroso, pasará de ser un lugar de encuentro a un lugar donde se practicaba preferentemente los bailes de tango, otorgándole al sector un sentido fuertemente vinculado a los usos populares y público que comparte en la bohemia los significados orilleros de esta música: “Junto al Parque O’Higgins y al lado del Hospital Deformes, aquí

26 Es preciso señalar que en el año 1953 el conjunto de música tradicional, Fiesta Linda, integrado por Carmecita Ruiz Luis Bahamondes y Pepe Fuentes se conforma en el Café Checo. Para ahondar acerca de este tema revisar el texto de Pepe Fuentes, *A la pinta Mía. Versos, viajes y memorias de la música chilena*. (2014)

27 La Avenida lleva ese nombre en homenaje al ex presidente de Chile fallecido en Alemania. Sus restos llegaron a Chile por Valparaíso, donde se le hizo un Funeral simbólico.

también solían venir, poetas, pintores, escritores y periodistas de cine y espectáculo. El *Café Imperio* se transformó en una tanguería. Finalmente desapareció en las llamas de un incendio” (Peña, 2010: p.149). En la investigación acerca del tango en Valparaíso, Cristian Molina señala en relación a este y otros locales característicos de la memoria tanguera en la ciudad:

Fue así como proliferaban los negocios donde reinaba el tango. *El Trocadero, El Royal, El Dorado, El Gato Negro* —que más tarde sería *El Checo*—, El Turín —donde iba la muchachada—, y el *Café Imperio*, donde se bailaba con discos, pero que a los pocos años después tuvo orquesta hasta que desapareció en un extraño incendio en Mayo de 1986 (Molina, 2011: p.88).

Por otro lado, el *Nunca se Supo* fue un verdadero epicentro de música y tradiciones del folclore urbano en la ciudad de Valparaíso, por cerca de 27 años en los que este permaneció funcionando. Su memoria puede ser abordada a partir de algunos testimonios incorporados en los micro documentales *Relatos porteños* (2015), dirigidos por Nicolás García. Transcribimos aquí algunos de esos testimonios, que se presentan en el documental sólo como audio directo de las conversaciones, intercalados con la interpretación de cuecas por los propios entrevistados y la imagen animada de figuras inspiradas en la tradición de la lira popular:

[Juanin] *El Nunca se Supo*, uff!! Ahí llegaba toda la gente, en ese tiempo la chicha... las cuestiones grande de chicha, las comidas en el mesón, cuanta cuestión ahí, uno entraba al baño y estaban los fulanos [snif, snif²⁸]. Había un reservado, ahí se juntaba el Ñato Riffo, con varios que venían de Santiago, siempre de Santiago venían, llegaban aquí a cantar, venían el día Derby²⁹, pasaban y estaban toda la noche, se juntaba harta gente de todas partes, cantores, poblado de cantores.

[Elías Zamora] Ahí llegaba la mayoría de los artistas que iba en busca de algo bueno, porque todo eso se estilaba ahí en la noche ahí po', se vendía oye, pa que te cuento. Se vendía mucho también el conejo *escabechao*³⁰.

[Lucy Briceño, cantando]: Caramba si querís escuchar cueca /Caramba cántala como dios manda, vamos pa'l puerto / Caramba vamos pa'l Nunca se supo / Caramba que la cantan con el alma, vamos pa'l puerto. (García, 2015: min. 1:50 a 3:20.)

Este local trascendió con el tiempo, y su fama de espacio donde se cultivaba la cueca llegó

28 El músico hace un ruido de inhalar, haciendo referencia a la ingesta nasal de cocaína.

29 Celebración de jornada emblemática en el Sporting de Viña del Mar. Dícese de una carrera de Caballos con un premio importante.

30 Preparación al estilo campesino del conejo reposado en vinagre con cebolla.

incluso a otras generaciones, integrándose como un local relevante en la memoria porteña de la cueca brava. Un ejemplo de esto es que el grupo oriundo de Viña del Mar Los Jaivas, editaron un disco compilatorio con cuecas grabadas por ellos, titulado justamente *En el Bar-restaurant Lo que Nunca Se Supo* (SonyMusic, 2000).³¹

En definitiva, contemplando las características de los locales considerados hasta ahora de la bohemia porteña en los barrios El Almendral y Barrio Puerto, podemos constatar los significados de una de una cultura popular más “brava” y diversa en el sector del Barrio Puerto —en bares y antros donde la prostitución es parte de la noche misma—, y una actividad musical y cultural inspirada diferente en el barrio El Almendral, donde los bares, restaurants y hoteles configuran un espacio de reunión, bailes y canto relacionados con la memoria musical de la cueca y el tango porteños. Esta diversidad al interior de la historia de la bohemia porteña, nos permite preguntarnos por la constitución plural de escenas musicales movilizadas por los locales de entretenimiento y consumo, así como también nos inspira a pensar las relaciones económicas y culturales entre estos locales, las prácticas musicales, y las transformaciones de los barrios y sectores donde estos se encuentran ubicados, y a los cuales ayudan en último término a dotar de la identidad local y situada que reproducen en la memoria de los habitantes.

4.2 Sector Centro.

El sector centro es, a diferencia de los anteriores, el lugar en el que la ciudad se encuentra con la ciudad. Con esto nos referimos a que, mientras el sector del Barrio Puerto y el barrio El Almendral son lugares de “llegada” a Valparaíso (desde el interior o desde más allá del puerto), la funcionalidad del Centro se asemeja al de cualquier ciudad en el modelo de la urbanización industrial del siglo XX, construyendo la diferencia de este sector, más bien, dentro del conjunto de similitudes que comparte

31 Para más información <http://www.musicapopular.cl/disco/en-el-bar-restaurante-lo-que-nunca-se-supo/>

con otras ciudades:

Los centros no son solamente núcleos neurálgicos de la vida urbana por su capacidad multifuncional y por producir un sentido integrador. También son el lugar de la diferencia. Las ciudades se diferencian, sobretodo, por su centro. Su competitividad y su potencial integrador serán más grandes cuanto mayor sea su diferenciación respecto de las otras ciudades. (Borja, 2004: p. 35)

En este sector se instalarán, desde comienzos del siglo XX, cafés, restaurantes y bares que se asocian a un mundo intelectual de la clase media de la ciudad. Acá también podremos observar a los estudiantes universitarios a mediados de siglo, que se hacen parte de este riquísimo núcleo espacial en tanto paseante o transeúnte (entrando y saliendo de la Universidad). En este sentido, los *venues* pensados o destinados exclusivamente para la música son escasos, pero no aquellos orientados a ser puntos de encuentro, diálogo y conversación, caracterizando así al sector como parte de una bohemia porteña de clase media: pintores, poetas, periodistas, escritores, esencialmente cosmopolita en sus gustos y conectados con la modernidad. Como describe Rivas:

Una bohemia más intelectual y de creación subsistía en el sector de la plaza Aníbal Pinto, que era frecuentada por empleados y profesionales, especialmente abogados, periodistas, funcionarios públicos y escritores, además de ministros, senadores, diputados y políticos de las más distintas categorías. Se trataba de una clase media intelectual y creativa, que aprovechaba esos espacios para dar rienda suelta a su imaginación en conversaciones animadas y a veces interminables, que muchas veces terminaban en poesías o creaciones literarias. (Rivas, 2004: p.11).

4.2.1 Los cafés y bares.

Desde fines del siglo XIX, los cafés del centro fueron visitados por señoritas y señores que hacían su vida social en estos, tomado el té y disfrutando de la pastelería europea vecinada en la ciudad. Se trata de locales característicos de las costumbres adoptadas en la sociedad chilena y porteña a partir del modelo de la modernización oligárquica y decimonónica, que luego serán complementados por la instalación de bares con denominación de origen que son ocupados por ingleses, italianos y alemanes, llagados a través del puerto y ya instalada en la ciudad. .

Hacia mediados del siglo, el mundo intelectual de Valparaíso solía diferenciarse –según señala Manuel Peña—entre ser hombre de bar o ser hombre de café,³² ubicados ambos en las estrechas calles del centro. En el sector que va desde Plaza Sotomayor hasta Plaza Victoria, por la calle más cercana al cerro, los cafés y bares dotaron de vida a este sector: entre ellos el *café La Rotonda*, el *café Vienés*, el *café Riquet*, el *Bar Inglés*, el *Bar Alemán*, el *Club Alemán*, además del *Bar Cinzano* y el *Bar Mi Casa*, en Subida Cummings, que conectan con otro circuito y otros públicos.

El *café Riquet*, inaugurado el 19 de agosto de 1931 por el recién llegado Guillermo Spratz, se ubica en Plaza Aníbal Pinto, frente a la pileta del Dios Neptuno que señala que ahí hubo una Caleta de botes alguna vez. Este café es una muestra de aquel “europeísmo porteño”³³, que persiste demostrando la época dorada de la ciudad. Muchos escritores pasaron por este café. Sara Vial estuvo allí muchísimas veces tomando café con periodistas y poetas. También bebieron el clásico té con selva negra, Pablo Neruda, Salvador Reyes, Augusto d'Halmar, Benjamín Subercaseaux, Camilo Mori, Ennio Molledo, Patricia Tejada y el pintor Álvaro Donoso, el crítico de cine Sergio Salinas y desde luego los escritores de Santiago que ocasionalmente visitaban la ciudad. (Peña, 2010: p 148)

El *café Vienés*, a su vez, se ubica en calle Esmeralda y será reflejo de la aristocracia que vivía en Cerro Alegre y Concepción: “Antiguamente las señoritas del Cerro alegre, bajaban a tomar el té y escuchar los valeses que interpretaba una Orquesta en vivo” (Peña, 2010: p 148). Su público era de empresarios y de agentes bancarios que se daban cita, pues está en el corazón del mundo bursátil y comercial de la ciudad, aunque también fue parte del circuito de bohemios intelectuales, siendo un espacio para el diálogo y los juegos creativos como los que hacían en otro café llamado *Ramis Claire*.

Por su parte, el *Bar Inglés* fue inaugurado en 1926 y se encuentra ubicado en calle Cochrane 851, con salida a Calle Blanco 870. Se trata de un local pasando a ser un punto de encuentro para

32 El escritor se refiere a la diferencia que establecía el escritor Carlos León, autor de la novela *Todavía*.

33 Expresión extraída del libro *Cafés literarios* de Manuel Peña Muñoz (2001)

concretar negocios, “cuando los tratos se hacían dándose la mano”.³⁴ Posee una barra de 14 metros, en donde el público es atendido por un copero, un barman y un garzón.

La vida musical y cultural en estos locales, entonces, se encuentra subordinada a la adaptación y transformación de un modelo de la modernización urbana: desde la actividad comercial a la vida intelectual que representó la historia de la ciudad de Valparaíso en el siglo XX.

4.2.2 Las peñas

A mediados de la década de 1960, entra en escena una nueva forma de expresión para el encuentro y la camaradería en torno a la música popular, a través de las peñas que se ubican también en el sector Centro de la ciudad. Acerca de la palabra “peña”, no hay una etimología precisa o exclusiva del local de música al que se refieren, pero es posible definir a estos locales como:

Recintos que operaban en un local fijo, y cuyo componente invariable, era la presentación en vivo de un artista o conjunto en una tarima o escenario. En relación a su formato, no pretenden ser lugares ni lujosos ni con grandes brillos, si no más bien acogedores; su mobiliario será sencillo y funcional. (Bravo y González, 2009: p.17).

Las peñas folclóricas se sumaron, de este modo, a los locales existentes en los sectores Puerto y Almendral, aunque con una dinámica totalmente distinta, donde lo colectivo será una impronta destacada, además de constatar el despliegue de una representación local de la cultura latinoamericana,³⁵ en relación con un mundo juvenil, universitario e intelectual que conforma el público de estos lugares. El formato de las peñas podríamos considerarlo, también, como resultado de los contactos con Europa en el desarrollo de una identidad y auto-representación de la cultura latinoamericana:

Articulando prácticas culturales tanto locales como importadas, la peña folclórica era un

34 www.baringles.cl

35 En la entrada de *Venues* de la Cuontinuum Enciclopedy .. señala: “ en America Latina, el género musical de la Nueva Canción, se desarrolló en “las peñas” de Santiago de Chile en particular, a principio de la década de 1960. Estas peñas eran frecuentadas por músicos que podías ser también activistas políticos, el *venue*, por lo tanto llegó a ser parte de la cultura de oposición en América Latina”

espacio íntimo donde se atenuaba la distancia entre el artista y el público —como en el antiguo cabaret parisino—; era administrada por los propios músicos —como las casas de canto chilenas—, y se difundía en las universidades, institucionalizando el habitual guitarreo estudiantil. Por, sobre todo, las peñas constituyen la primera manifestación del sistema de propagación de la Nueva Canción Chilena (González et al, 2009: p. 228)

Entre 1965 y 1973, las peñas destacadas en Valparaíso serán *La Peña de Valparaíso* y *La Peña del Mar*³⁶. Cada una de ellas administrada por músicos³⁷, y en donde se combinaban el cancionero latinoamericano de raíz folclórica, con las composiciones de cantautores parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena.

La Peña de Valparaíso, fue la “hermana porteña” del local referente de este tipo de espacios en la ciudad de Santiago: *La peña de Los Parra*, ubicada en Calle Carmen 340, también en el centro de la capital. Luego de estar y tocar este lugar, el cantautor porteño Osvaldo “Gitano” Rodríguez trajo la idea a la ciudad puerto, y logra inaugurar la *Peña de Valparaíso* en agosto del año 1965, en el altillo de un restaurante llamado *La Porteñita* en calle Ecuador, cedido por la dueña que era tía del fotógrafo Rolando Pereira:

“He olvidado —rememora Rodríguez—, en qué momento se nos ocurrió fundar la Peña de Valparaíso. Pero el impulso nos vino desde Santiago, claro está, desde el éxito de la Peña de los Parra y del auge que comenzaba a tener la canción latinoamericana por todas partes. El 20 de agosto de 1965, fundamos la primera Peña del Puerto, pero no prosperó allí, al revés, prosperó tanto que debimos de mudar de local antes que el frágil altillo que nos albergaba se derrumbase con el público que comenzó a ser tan numeroso. Finalmente, dimos con un inmenso bodegón semi-abandonado en la Calle Blanco, se bajaba por una escalera un tanto inverosímil, pero propia de Valparaíso, para llegar a dos enormes salas amuebladas con viejas mesas redondas y sillas de Viena olientes a madera barnizada en vino” (Rodríguez , 2015: p.59)

En la inauguración del local estuvo Ángel Parra, el propio “Gitano”, y el recién formado grupo Quilapayún. Además de estos artistas, durante sus ocho años de funcionamiento actuaron en ella

36 Si bien la Peña del Mar, “nace de una grupo desprendido de la peña de Valparaíso, el año 1966” (Rodríguez, 2015, p.101), no profundizaremos en ella, pues su lugar de ubicación era Viña del Mar, cambiando nuestra geo-referenciación.

37 Como fue una de sus principales características. Ejemplos de esto vemos en La peña de los parra, la peña chile ríe y canta, el parador de los de Ramón, etc.

Violeta Parra, el conjunto Millaray, conjuntos folclóricos de Isla de Pascua, y distintas expresiones de las músicas tradicionales de América Latina.

En la Peña de Valparaíso, además: “siempre había un momento para la nave, baile chilote; bailes de Isla de Pascua; la infaltable cueca, cuando el ambiente estaba que ardía; y hasta “La cueca larga del 19”, bailada por el empeñoso Valentín Souza, capaz de zapatear 18 vueltas y media”. (Rodríguez, 2015: p.61). La interpretación de canciones vinculadas a la música latinoamericana y folclórica, de este modo, se sumaba a las prácticas de baile y diversión, ampliando el repertorio de la actividad musical existente en la ciudad hacia mediados de siglo.

Posteriormente, la *Peña* debió ubicarse en otros lugares, lo que la llevó a funcionar un tiempo en el subterráneo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso³⁸ y, al no poder establecerse definitivamente ahí, se intentó ubicar en algún lugar del Barrio Puerto, específicamente en el Roland Bar. En relación a esto último, señala Lastarria:

Hasta trató de instalarse en el *Roland Bar* la famosa peña de Valparaíso, cuando esta tuvo que dejar el subterráneo de la Escuela de Arquitectura. Sin embargo, las canciones de protesta y el Neo-folcklore urbano de Rolando Alarcón, el “Gitano” Rodríguez, Payo Grondona, Patricio Manns y otros, no concordaron con la vida de un bar dedicado a contra maestres y marinos de otras latitudes. (Lastarria, 2016, p.121).

Considerando, como hemos dicho anteriormente, la importancia que tiene el sector en el que se instalan los distintos tipos de *venues*, creemos que este tipo de locales que fueron las peñas demuestran, por un lado, una mejor recepción de sus públicos en el sector centro de la ciudad y, por otro lado, que a partir de ellos se articularon localmente las identidades modernas y transnacionales de la representación latinoamericana de los años sesenta, funcionando como espacios de una escena trans-local que conecta a la juventud de Valparaíso, Santiago y otras localidades del país. De este modo, el tipo de locales o *venues*, que moviliza la actividad en el sector centro, respondería a las

38 Lugar que hoy es recinto de la Radio Valentín Letelier, de la UV.

transformaciones de la modernidad en el escenario local de Valparaíso, y a la conformación de las identidades en relación a los grandes centros culturales de Europa o de la capital.

5. El fin de la bohemia porteña

Al igual que en todo el país, el Golpe de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas el día 11 de septiembre de 1973, y la dictadura que consiguientemente se desarrolla hasta finales del siglo, acabó con la vida nocturna, la bohemia, y la vida intelectual que se gestaba alrededor de los lugares de diversión en la ciudad de Valparaíso. La bohemia porteña, en los tres sectores que hemos descritos del plano de la vida cultural, con su vida agitada entre putas, cantores de cueca, poetas, cineastas, extranjeros, políticos, periodistas y músicos, se comienza a apagar lentamente a partir de entonces.

En el caso del sector que hemos denominado *La cuadra*, en el Barrio Puerto de la ciudad, se apagaron a medias sus luces, pues “de noche se vivía dentro de los locales, a puertas cerradas. Y en un local venían los milicos, en otro los marinos y en otro los cosacos” (Chandía, 2010: 204). *El Nunca se supo*, en el sector del barrio El Almendral, se vio obligado a cerrar dados los toques de queda y posterior muerte de su regenta. *Las peñas*, en el Centro de la ciudad, fueron perseguidas por el contenido político que defendían sus músicos y públicos, y Osvaldo “Gitano” Rodríguez se marchó fuera al exilio. Desde ahí, señalará:

En Rostock, al norte de Alemania, me hice amigo de un bar que se parecía mucho al Roland, y que tenía también hermosos barcos en miniatura y recuerdos que los marineros y pescadores dejaban en ese lugar. Como Edwards Bello, digo que quisiera que algún día me nombraran cónsul de Chile en Valparaíso. El puerto sigue siendo mi obsesión, y ahora último he vuelto a pintarlo con acuarelas y colores, con fantasmas de casas transparentes y ascensores. Incluso hay un dibujo dedicado a Lucho Barrios, porque su vals me acompaña, tal como las viejas cuecas del bar Lo Que Nunca Se Supo. (Rodríguez, 2015: p.10-11)

El ambiente, al acercarnos a la segunda mitad del siglo, parecía declinar, y la percepción de una crisis nos remite a un llamado de desasosiego: “que se apaguen las guitarras, que la juerga está de luto.

Capítulo II.

Valparaíso está de moda: ciudad institucional a patrimonial.

A partir del ocaso de la bohemia porteña, con la dictadura militar, la ciudad de Valparaíso irá transformándose en términos espaciales y culturales, hasta llegar a ser considerada, a finales de siglo, como una *ciudad de moda*. Diversas funciones administrativas y turísticas fueron pensadas durante este período para la ciudad, con el propósito de dinamizar su actividad económica y de modificar (o reformar) el sentido de la cultura porteña: capital regional, sede del Congreso, capital cultural y ciudad Patrimonio de la Humanidad. En este proceso, los cambios y proyecciones de los sectores El Almendral, Centro y Barrio Puerto, así como de sus respectivos *venues* y lugares de la vida cultural urbana, apuntaron a la formación de gustos y tendencias de consumo y prácticas de música popular en estos sectores, o a la transformación de la herencia de la bohemia porteña en relación a ellos. Un nuevo contexto histórico de la vida urbana, de este modo, se presenta como un factor clave en la refuncionalización de los locales de entretención, práctica y consumo musical, los cuales no obstante refuerzan su rol de articuladores de nuevas escenas locales, que se sobreponen, reemplazan o enfrentan, en una dinámica cultural de cambio y continuidad, a las anteriores representaciones de la identidad porteña.

1. Golpe de Estado y los años duros.

Recientemente, en una presentación de Egberto Bermúdez en Chile, este señalaba que, en términos históricos, aquella terrible herida llamada Dictadura Militar es un punto claro en la periodización de la cultura chilena (Bermudez, 2015). Efectivamente, el día martes 11 de septiembre de 1973 se presenta como una fecha marcada y llena de imágenes en el recuerdo de todo el país: el audio

del último discurso de Allende, las imágenes del bombardeo a La Moneda, el cadáver del presidente con un disparo en la cabeza y el comienzo de la búsqueda del enemigo interno, la cizaña contra los sectores más vulnerables, la cruel alegría con el apetecido fin de la revolución marxista leninista y el toque de queda. Todo esto se inicia en la madrugada de ese día martes, justamente en el puerto de Valparaíso:

La acción en Valparaíso se desarrolló sin novedad, no hubo resistencia, nadie salió a la calle, en ninguna parte, para defender a Allende. Desde Playa Ancha hasta Quintero, nadie movió un dedo para defender el gobierno marxista ni en los cerros ni en el plan. A las 8.00 de la mañana, cuando lancé la proclama³⁹, la única novedad que había, era que en muchas casas se había izado la bandera de Chile y la gente cantaba y bailaba de gusto, porque había terminado la pesadilla de Allende” (Merino, 1998: p.251)

Durante los 17 años que duró la dictadura militar en Chile, el régimen logró establecer no solo una destrucción represiva y autoritaria de la memoria relacionada con el período de la Unidad Popular, sino que además logró instaurar un transformación profunda en el país, la que se evidencia especialmente a finales de los años setenta mediante un nuevo orden constitución (existente hasta el día de hoy), y a través de un nuevo sistema económico (neoliberal), que produce un impacto sustancial en la economía y la cultura chilena. Como apuntan los historiadores Pinto y Salazar:

En perspectiva histórica, la instalación de un estado-neoliberal ha sido, en Chile, la coyuntura constituyente de mayor duración (17 años según plazo oficial; 25 y sigue⁴⁰, según plazo histórico), la que ha tenido el gobierno militar no-electo más longevo (tres veces más que la dictadura del general O’Higgins) y la que ha sido -junto con la de 1830- la más faccionalista, al registrar dos récords: en la violación de los derechos humanos de los perdedores, y en la imposición de un consenso unilateral sobre un disenso cívico global. (Pinto y Salazar, 1998, p.99)

Uno de los cambios constitucionales que se origina en este contexto, tendrá un impacto relevante en el funcionamiento espacial de la ciudad de Valparaíso: la regionalización. En diciembre de

³⁹ Cabe señalar, que en la proclama de la que habla Merino, dice en su segundo párrafo: “Esto no es un golpe de Estado, pues ese es un tipo de acción, que no calza con nuestro modo de ser y que repugna nuestra conciencia legalista y nuestra profunda convicción cívica”. (Merino, 1998, p.251)

⁴⁰ Se cuentan 25 años por que el texto de Salazar y Pinto, fue escrito en 1998.

1973, la junta militar creará la Comisión Nacional de la Reforma Administrativa (CONARA),⁴¹ y en base a las medidas de esta comisión nacional, el 11 de junio de 1974 según el decreto ley 575, se decidió crear en el país doce regiones y un área metropolitana. Valparaíso, según consta en el artículo 1º de la ley,⁴² pasa a ser capital de la ahora llamada Quinta Región de Valparaíso, y su máxima autoridad un intendente, bajo quien se hallarán los gobernadores a cargo de las provincias que seguirían existiendo como hasta este momento. Este cambio político en la administración de la ciudad y en el país, será la primera piedra de un proceso tendiente a reformular el espacio de Valparaíso como una *ciudad institucional*, que esperaba retomar la importancia que tuvo en la época de oro del puerto. A ello se suma que, el 18 de diciembre de 1987, fue aprobada la ley que establecía que la nueva sede del Congreso Nacional se ubicaría en Valparaíso, en el sector El Almendral, en el lugar donde se ubicaba el hospital Enrique Deformes, demolido a raíz de los graves daños causados por el terremoto del 3 de marzo de 1985. Como es evidente, estas modificaciones no podrían ocurrir sin producir un impacto en el funcionamiento de la vida urbana y en la identidad de los barrios que se habían desarrollado bajo el modelo de una ciudad en crisis.

A pesar de este intento de reforma institucional urbana, la crisis económica de la ciudad perduro incluso hasta los años 80, con una oleada de quiebras que incluyó una serie de empresas emblemáticas como Hucke, Pesquera Robinson Crusoe y la Compañía de Refinerías de Azúcar de Viña del Mar (CRAV), y que afectó incluso a la bolsa porteña en enero de 1983 (Castagneto, 2016: p.168). El descontento social por la violaciones a los derechos humanos, además de la precaria situación económica, es el ambiente en que se desarrollan las primeras marchas y manifestaciones en contra del régimen, en cuyo contexto puede ubicarse también la visita de Pinochet a las obras de construcción del Congreso en Valparaíso y la reacción de los obreros que paran de trabajar y comienzan a gritar “que se

⁴¹ <http://www.mediateca.cl/900/chile/regionalizacion/objetivos%20de%20la%20regionalizacion.htm>

⁴² “Artículo 1º- Para el Gobierno y la Administración del Estado, el territorio de la República se dividirá en las siguientes regiones, con las ciudades capitales que se indican: V Región. Capital Valparaíso. Comprende la actual V Región, excluida el área ubicada al sur del estero Yali y que se identifica con la comuna de Navidad y el distrito 3 Yali de la actual comuna de Santo Domingo del departamento de San Antonio”.

vaya, que se vaya”, ante las cámaras.⁴³ No obstante, como señala Castagneto, desde finales de esta década puede también advertirse:

“un paulatino reencantamiento, con manifestaciones de revitalización que iban desde la gastronomía y la vida nocturna hasta el surgimiento de las actividades culturales como el teatro, en un tiempo olvidado en esta zona. Se advertía la articulación de una revitalizada mística porteña, evidenciada en el atractivo que ejercía esta ciudad en nuevas generaciones: el otrora lugar de recalada de buques y marineros, ahora lo era de estudiantes, intelectuales y turistas”. (Castagneto, 2016: p.185)

2. Las peñas y la música en dictadura.

Uno de las principales víctimas de la represión y posterior transformación política originada en el contexto de la dictadura fue la juventud. A lo largo de todo el país, este grupo vio afectado en un primer momento sus espacios de encuentro y socialización, y los lugares preferentes de prácticas musicales que definieron su identidad (Osorio, 2007). De este modo, los espacios para la producción y reproducción de música popular en la ciudad de Valparaíso, así como también en el resto del país, comenzaron a ser lugares esporádicos, debido a las constantes redadas que se realizaban con el propósito de clausurar algunos locales, así como también debido a la emergencia de distintos tipos de locales de naturaleza más clandestina, que no podían ser clausurados pero carecían también de continuidad, como gimnasios, teatros, juntas de vecinos, sedes de partidos políticos y facultades universitarias.(Díaz, 2007: p.110)

En Valparaíso, la precaria condición de la bohemia porteña durante estos años se refugia en algunas peñas que logran establecerse en lugares fijos, sumándose a otras que se efectuaban esporádicamente en juntas de vecinos, Facultades o en sedes de clubes deportivos de los cerros. Todo

⁴³ Revisar <https://www.youtube.com/watch?v=i9MagkfOYPg> , entre el 40" y el 59", se puede escuchar a Pinochet diciendo lo enunciado.

este ambiente hace complejo ubicar sectores específicos del plan de la ciudad según sus *venues* y las escenas locales que en ellos se podrían haber generado, pero si es posible apunta al menos las características de algunos de estos locales⁴⁴.

Según Bravo y Molina (2010), *La peña del Instituto Chileno Francés de Cultura, la peña El Brasero de Playa Ancha y la peña La Proa*, destacarán en la ciudad como espacios destinados a la resistencia. En el Instituto chileno francés, por ejemplo, los músicos de la ciudad tuvieron la posibilidad de ser cobijados gracias al director en ese entonces, el Sr. Alain Drouillet. Según algunos testimonios:

Un grupo de músicos, cantores y actores, intentábamos mantener ese espacio, para proveer el oxígeno necesario que solo el arte es capaz de otorgar, con el objetivo de mantener viva nuestra esperanza y ofrecer una opción a muchos que iban y venían desorientados por nuestro maltratado Puerto. (www.elbolichedelaobra.blogspot.com, visitado en marzo de 2017)

La peña El Brasero, por otra parte, funcionaba frente al Pedagógico de la Universidad de Chile en Playa Ancha, y desde ella se establecían relaciones con otros espacios similares fuera de la ciudad, como la Peña Magisterio, de Peñablanca: “Ambas eran los otros bastiones que ofrecían el espacio necesario para el encuentro de quienes entregaban y quienes requerían expresiones de arte comprometido con los difíciles momentos que se vivían”. (www.elbolichedelaobra.blogspot.com).

Pero, de las tres peñas que se establecieron en estos años oscuros, *El Boliche de la Obra* es de la que se tiene más información. Funcionó durante 3 años, dada la difícil situación política y económica del país y de la ciudad, y en ella se mostraban nuevos artistas, se rememoraban los temas de Violeta Parra y de la Nueva Canción Chilena, se presentaban obras de teatro y bailes que trataban de subir el alicaído ánimo, bajo el mando de la joven agrupación de música del norte La Bandalismo.

Hoy en día, existe un perfil en Facebook dedicado al recuerdo de este local, en el cual se pueden observar fotos y comentarios de quienes dieron vida a este espacio. En relación al mismo, un testimonio señala:

⁴⁴ Existió otro tipo de espacios que dieron cabida a una expresión musical más rebelde como el rock o el metal, en el mismo contexto precario del momento, como fueron las tocatas.

Con la idea de brindar otra opción independiente, para que los Porteños tuvieran un lugar donde reunirse a conversar y tener acceso a expresiones culturales de alta calidad relativas al Teatro, la Música, la Danza y las Artes Plásticas en general, a comienzos de 1977, un heterogéneo grupo de personas decidimos darle forma a una nueva Sociedad de Creación y Difusión Artístico-Cultural, cuyo nombre de fantasía fue “Boliche La Obra”, ubicado en un tercer piso, en toda la esquina de Pedro Montt con Las Heras, en el centro de Valparaíso [...]. Desde Santiago, también entre muchos otros, tuvimos la frecuente visita de Tilusa, el payaso del humor triste, acompañado por la voz y guitarra de Pancho Caucamán; Gabriela Pizarro y toda la fuerza de nuestras raíces que en otrora habíamos admirado dirigiendo el Conjunto Millaray; el tío Roberto Parra y sus cuecas choras; el Grupo Antara; Capri y Nano Acevedo, destacadas figuras del Canto Nuevo.(blog).

En definitiva, es debido a la constitución de ciertos locales específicos que las peñas lograron trascender este período de alicaída actividad musical en Valparaíso. Lo que resulta quizás más significativo de ello, de todos modos, es más bien la relevancia de una escena trans-local, que mantiene el contacto entre peñas ubicados en distintas ciudades, como agente movilizador de la música local en un contexto represivo como lo fue la dictadura. En cuanto a su relación con el espacio urbano, esta escena parece poseer una mayor facilidad para resituarse en contextos más clandestinos, móviles y transitorios.

3- Hacia la construcción de una ciudad de moda.

Es desde el fin de la dictadura, en la década de 1990, que Valparaíso dará un giro más significativo al renacer de una vida cultural urbana, aunque transformada en función de las nuevas características de la ciudad. A finales de marzo de ese año, se designa como alcalde de la ciudad a Hernán Pinto Miranda, quien siendo reelecto por votación popular estará 14 años en ese puesto. Durante este período, se irán estableciendo al igual que en el todo el país las nuevas estructuras y dinámicas del orden administrativo y económico de los gobiernos de la transición. En relación a ello, por ejemplo, señala Castagneto:

No puede desconocerse que Valparaíso tuvo un papel protagónico en el auge económico, experimentado por el país en el periodo de 1987-1997, en especial en lo que dice relación con las exportaciones. Asimismo, y en consonancia con la apertura cada vez mayor de los mercados internacionales, en este periodo el Puerto suscribió una serie de acuerdos de cooperación e integración con símiles americanos, europeos y asiáticos. (Castagneto, 2016: p.181)

La nueva administración municipal puso en marcha, en este contexto, dos grandes líneas de reformas políticas, que cambiaron definitivamente la función de la ciudad en pos de su levantamiento económico: la remodelación del plan regulador de la ciudad para el desarrollo turístico y habitacional, y la postulación de la ciudad al rango internacional de patrimonio de la humanidad. Estas medidas irán en la lógica de potenciar a la ciudad en su aspecto turístico, como una política que fue creciendo a medida que avanzaron los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI: "Estas se basan en el éxito que tienen todos aquellos negocios asociados al turismo, como los restaurantes y los pubs, rubro en el cual también se incluyen los pequeños hoteles o alojamientos familiares." (*El Mercurio*: 27/3/2002)

Al considerar la nueva fisonomía urbana de Valparaíso, podemos señalar que desde 1995 la Municipalidad comenzó a motivar a los privados a invertir en la construcción, a raíz del subsidio de Renovación Urbana. Según Francke, ello sería realizado existosamente con el propósito de reactivar a la comuna a través del mercado inmobiliario, de lo cual se desprende que los índices de constructibilidad de viviendas nuevas entre 1996 a 1998 se incrementara en un 400 por ciento (Francke, 2002).

Otros datos de esta reactivación económica serán los que entrega el departamento de Patentes y Rentas de la Municipalidad de la ciudad, el cual otorgó ente 1997 y 2002 un total de 58 patentes de cabarets y alcoholes, (aquí se incluyen los pubs); 94 patentes de restaurantes; y 9 patentes para hoteles y residenciales⁴⁵. A todo ello, conviene también sumar otros factores mediáticos y culturales, que irán posicionando una representación de Valparaíso como *ciudad de moda* dentro del imaginario nacional de la postdictadura.

⁴⁵ Extraído de datos oficiales entregados en cuenta pública municipal de la época. *El Mercurio* de Valparaíso, 25/2 /2002)

También hubo elementos externos que pusieron a Valparaíso en la vitrina nacional, tal como ocurrió con la teleserie de Canal 13 "Cerro Alegre", cuya filmación se hizo enteramente en esta ciudad. Esto ocurrió en 1999, después de lo cual el metro cuadrado y los arriendos aquí [Cerros Alegre y Concepción] casi tocaron el cielo, alzas que con el tiempo fueron reguladas por el propio mercado. (Francke, 2002).

Por otro lado, la política del Municipio tendiente a la postulación de la ciudad a la categoría patrimonial otorgada por UNESCO, agrupó los esfuerzos del Consejo de Monumentos, la Intendencia Regional y las Universidades. Para tal efecto, el alcalde Pinto pedirá, en primer lugar, hacer un estudio seccional de la ciudad desde donde se propone una imagen de la historia y el presente de la ciudad.⁴⁶ Posteriormente, el propio Municipio desarrollará un departamento que se dedique completamente al tema de la postulación: la Unidad Técnica del Patrimonio creada en 1998⁴⁷.

En primera instancia, dicha postulación fue rechazada, tras lo cual se decidió la creación del denominado Plan Valparaíso (2001),⁴⁸ creándose a partir de él subsidios de rehabilitación patrimonial, programas de recuperación de espacios públicos y mejoramientos de fachadas, entre otras cosas. Además, se incluyó en el Comité Asesor a agrupaciones porteñas privadas, como el Movimiento Ciudadanos por Valparaíso –grupo que se caracterizaba por su defensa del área antigua de la ciudad desde principios de los noventa- y la Fundación Valparaíso.

Durante el segundo proceso de postulación, iniciado el 6 mayo de 2003 el Congreso vota que Valparaíso se declare capital cultural de Chile, en línea de potenciar la postulación de la ciudad⁴⁹.

El alcalde porteño destacó el rol que jugaron los parlamentarios y los artistas de la zona en el logro de una meta tan anhelada por toda la ciudadanía. "Valparaíso hará todo lo posible no sólo

⁴⁶ "Valparaíso encuentra actualmente un rol preponderante como principal centro universitario regional, como capital de la V Región, y como sede del Congreso Nacional. A pesar de que su importancia como puerto ha sido equiparada por el de San Antonio, Valparaíso concentra la institucionalidad portuaria y naval del país, y es el principal puerto de recalada de cruceros (Cuadernos del Consejo Nacional de Monumentos, N° 71, 2004)

⁴⁷ "creará 1998 la Unidad Técnica de Patrimonio y nombró a Cecilia Jiménez a cargo del proyecto; teniendo en sus manos el Estudio Seccional solo faltaba seguir los pasos de la guía operativa de la Unesco, situación que se vio dificultada debido a que el Consejo de Monumentos Nacionales estaba preparando la postulación de Chiloé –que sería nominado el 2002- y sólo iba a revisar la de Valparaíso". (Marambio y Rojas, 2010, p.86)

⁴⁸ "en esa oportunidad la UNESCO recomendó que se retira la postulación y re postularan cuando las promesas de cuidar el bien fueran hechas o al menos, proyectos factibles". (Marambio y Rojas, 2010, p.90)

⁴⁹ Posteriormente, en 2003, se establecerá según el artículo 2° de la ley 19.891 del Estado de Chile, que crea el Consejo Nacional de La Cultura y las Artes, que "su domicilio será la ciudad de Valparaíso", transformando de esta forma a la ciudad como un nuevo referente para la institucionalidad cultural del país.

por conseguir en los próximos días ser declarado Patrimonio de la Humanidad, sino también por irradiar a todo el país un mayor trabajo en materia cultural. Nuestro agradecimiento a esta votación se expresará a través del esfuerzo a implementar para consolidar los desafíos que tiene la comuna. (El Mercurio, 7 /5/ 2003).

En junio de 2003 la ciudad alcanzará el nombramiento de *Patrimonio de la Humanidad* por Unesco, celebrado este hito a nivel local con los tradicionales fuegos artificiales lanzados desde el mar. A partir de entonces, este contexto será el origen de un nuevo momento en la historia de la ciudad, definiendo según las autoridades locales una “estrategia de desarrollo de las zonas que han visto extinguirse sus tradicionales actividades económicas (zonas que son justamente aquellas que se señalan usualmente como más “históricas”, lo que en el imaginario político quiere decir muertas económica y socialmente)”. (Aravena y Sobarzo, 2016: p.14).

4. El carrete porteño: pubs, tocatas y carnaval

Si bien las peñas y algunas tocatas canalizaron la diversión juvenil en los años duros de la dictadura, será a fines de la década de 1980, específicamente el año 1987, que en la ciudad se iniciará la instalación de un nuevo espacio de diversión, pensado específicamente para la juventud: el pub. Este tipo de locales se ubica, nuevamente, en un eje territorial específico del plan urbano: la subida Ecuador. De este modo, al menos hasta mediados de la década de 1990, la subida Ecuador será el símbolo indiscutido del nuevo concepto de la diversión para la juventud: el carrete, que acompañará el proceso de reconversión de la ciudad en capital cultural y ciudad de moda, significando el espacio de una nueva escena configurada a la luz de estas transformaciones urbanas.

Como veremos, se ha considerado a veces a estos espacios como el “renacer” de la bohemia porteña, no obstante, consideramos errada esta denominación debido, en primer lugar, a que esta última se dio en un momento histórico específico determinado, como señalamos, por las características

sociales y culturales de la ciudad en el siglo XX y, en segundo lugar, a que las formas que adquiere la vida nocturna operan sobre la transformación de ellas acontecidas desde los años de la dictadura. Finalmente, lo que acontece en subida Ecuador tendrá como fin la entretención específicamente juvenil, a diferencia de la integración y mezcla de e público que caracterizaron la conformación histórica de la bohemia en el puerto.

No obstante, todo ello, si resulta posible señalar que los pubs de la subida Ecuador, en tanto un nuevo tipo de local de entretención, articularán efectivamente a sus públicos en el desarrollo de una escena cultural mediada por los significados del consumo y la música. Marco Chandía, por ejemplo, señala que se trata de un espacio alternativo al barrio puerto surgido hacia la década de los noventa, cuando: “Surgen bares como El Huevo y otros que comienzan a ser el germen de los nuevos pubs porteños. Luego el sector va perdiendo vigencia y la movida comienza a desplazarse hacia Aníbal Pinto, subida Cumming y Almirante Montt, así también hacia Salvador Donoso y la Plaza cívica”. (Chandía, 2011: p.178). De ello, en principio, podemos reconocer la rapidez y caducidad con que opera esta escena cultural en términos espaciales: su rápido desplazamiento y agotamiento, lo que conlleva también la dificultad de relacionar el sentido de estos locales con la construcción de identidades en torno a ellos.

En definitiva, los pubs no son lugares específicamente pensados para el desarrollo social de una comunidad (¿de una escena?), sino más bien pensados para el consumo. A pesar de ellos, locales como el *Lo Devi* o *El Triunfo*, serán puntos emblemáticos de este circuito cultural según algunos testimonios: el primero porque el “dueño dejaba poner música y se generaba algo nuevo”⁵⁰, y el segundo por ser el lugar de reunión de las juventudes políticas de la época que operaban en las universidades. De este modo, a pesar de la caducidad que se instala como signo de estos “locales de moda” —en la ciudad de moda en que se convertía Valparaíso—, algunos de ellos podrían ser ocupados y dotados de significado, micro-colectivamente, por algunos de los jóvenes consumidores en torno a prácticas como

⁵⁰ Datos entregados por Ronald Smith en entrevista en Febrero de 2018.

la música o la política.

4.1 Sector Centro: Subida Ecuador y Av. Errazuriz

Dos locales de los que nacen en subida Ecuador alcanzarán una historia de largo aliento, por la cual podremos ver como designan al carrete como un espacio para la juventud y su música. Estos locales son *El Triunfo* y *Mr. Eggs*. Ambos fueron de los primeros locales que se afianzaron en la subida entre 1987 y 1997, en una etapa que podríamos denominar de *incubación*, tanto por el concepto de local (pub) que se empieza a imponer, como por la sectorización que se va afianzando dentro de un sector que comparte una vida comercial y residencial.

El Bar pub *El Triunfo* abre sus puertas en julio de 1987, y es el primer local en instalarse en subida Ecuador. Freddy González y su familia, los dueños, habían sido comerciantes anteriormente en el sector y los cerros. Sobre el surgimiento de estos locales, se señala en los testimonios que ellos se instalan en el escenario de una carencia de locales de este tipo, asociando generalmente sus características a los requerimientos económicos del sector y a la mentalidad comercial de los administradores. González, por ejemplo, señala que “en la década de los 80 no había en esta ciudad lugares de diversión para los jóvenes. Por ello, resolvió instalar este local, que se abrió al mismo tiempo que el *Lo Devi*, alcanzando ambos un éxito que perdura hasta hoy”.(La Estrella, 2002) El pub *Mr.Eggs* (o *El Huevo*, como también se le conoce) nace en septiembre de 1990, de propiedad de Patricio Gonzalez, alias el “Cone”, junto a su familia también de comerciantes, que “se las ingenieron” para ir buscando su negocio: “A mi papá, que es al que le decían el “Huevo” por que vendía huevos duros, se le ocurrió que esto podía ser un lugar de diversión para los jóvenes. Fuimos de los primeros incluso en la Subida Ecuador. Mi papá murió acá en el local, de un infarto, dio su vida por el negocio. Nosotros somos comerciantes y todo lo que ganamos lo re-invertimos, por eso crecimos tanto” (Morales et al, 2012: p.100). Estos locales se concentran en captar un público joven y, en el caso de Mr.

Eggs, suman a su oferta alguna característica emblemática en relación a la carta de tragos y comidas – como el “famoso vaso Huevo”, que era un litro y medio de cerveza (La Estrella, 2008)—, o la presentación de música en vivo, tocatas o conciertos dentro del local, que convierte a este último en “un edificio de varios pisos y salones dedicados a la recreación de los porteños” (González, 2016: p.65).

Durante la década de los noventa, se sumaron a estos locales otros 10 en Subida Ecuador, que transformando al barrio en el epicentro del carrete porteño de la juventud, parte de sus primeras borracheras universitarias, o locales donde escuchar a grupos que venían de Santiago. Es importante señalar que el Alcalde Hernán Pinto defenderá la existencia de este tipo de locales de música, debido a su significado como agente para el desarrollo económico local.

En diciembre de 1999, por ejemplo, una crónica bajo el titular “Explosivo aumento de pub's revivió la bohemia porteña”, señala el aumento en un 40% de estos locales, que sumarán un total de 120 pubs en la ciudad (El Mercurio de Valparaíso, 10/12/1999). Ahora, se indica además, los pub's se han posicionado en otros dos ejes de Valparaíso además de subida Ecuador: en Av. Errazuriz y en el propio “renacer” del Barrio Puerto. En pocas cuadras se agrupan varios de estos locales que ofrecen música, comida y bebidas.

La Piedra Feliz, emblemático pub, es antes que un venue un sector frente al océano Pacífico, donde según los relatos tradicionales las mujeres esperaban a sus esposos marinos o pescadores después de las tormentas. Cuando ellos no regresaban, se tiraban al abismo desde una piedra, en el sector de Playa Ancha. De esta leyenda porteña, los tres socios y dueños tomarán el nombre para este local, cuyo origen buscaría establecer como oferta característica una mezcla de música envasada y música en vivo. El pub se inaugura el 16 de septiembre de 1994 y, según sus dueños, “en principio estaba dirigido a nuestro ámbito generacional, 35 años más o menos, porque lo que había de entretención era mínimo, y más dedicado a lo juvenil”. (*La Estrella*, 7/8/2008). La música que se presentaba, en un principio jazz y bossa nova, incluirá después recitales de grupos emblemáticos

chilenos como Los Tres, Los Jaivas, Inti-illimani, Congreso, Isabel y Angel Parra o Quelentaro, además de grupos y cantautores locales, otorgando a este local la categoría de referente de música en vivo en Valparaíso.

Algunas de las características fundamentales de los pubs y locales del “carrete porteño” en la década de los noventa, implicarán entonces los nuevos significados económicos y culturales que se desprenden de la transformación urbana de Valparaíso (y de la transformación chilena a raíz del desarrollo del neoliberalismo). La convivencia de música en vivo y envasada, así como la valoración comercial y como agente económico de estos locales, nos permiten observar en ellos una de las características que señala Sara Thornton en el desarrollo de una valoración positiva de los clubs y discotecas en Inglaterra, esto es la importancia de empresarios pioneros y figuras claves de la industria (Thornton 1990), que articulan los relatos sobre la historia de determinadas escenas musicales y culturales relacionadas con la música pop.

4.2 Sector Barrio Puerto. El renacer de la *Bohemia Porteña*.

La “movida nocturna” de Valparaíso se empieza a trasladar hacia otros sectores de la ciudad, en cuyo contexto el “renacer” del Barrio Puerto será relacionado con los *venues El Playa, El Dique, El Clandestino, El Stocolmo y El Proa al Cañaveral*. En ellos, los jóvenes dueños resultan actores de una “actualización” de la bohemia porteña, al tener el sector aún la decadente elegancia de ser el vestigio de la ciudad en su época de oro, ofreciendo un ambiente de tipo universitario donde se puede bailar y escuchar grupos en vivo. La llegada de estos pubs al sector generará, no obstante, un sentimiento extraño de inconformismo y crítica entre los antiguos parroquianos:

¡Putá...! En cuanto a esto del puerto ya no cambia, ahora esta invadí'o por esta podredumbre de los pubs. Esta hueá es como una plaga.. E' una verdadera plaga, porque no tiene ningún contenido social. Esta hueá es una lepra, no ha producido ninguna cosa aparte de lo musical, no ha producido ninguna huea pa' los cabros. Hoy día los cabros no se saben divertir (Chandía, 2010:p.179)

El *Bar La Playa*, ubicado en el centro cívico patrimonial de la ciudad (a media cuadra de Plaza Sotomayor), es un local que tiene entrada por la calle Cochrane 568 y salida por Serrano 567. Esto lo emparenta con los antiguos bares del sector, pues casi todos ellos tenían también esta característica de poder salir sin ser visto por quien entra. El local posee una decoración relacionada con el ambiente mariner, y cuenta con uno de los gigantes espejos del famoso burdel retratado por Sergio Larraín en su obra *Valparaíso: Los 7 Espejos*. En su estructura posee dos pisos, uno de entrada al nivel de la calle y otro que es un subterráneo en el cual se desarrollan tocatas y conciertos de diferentes estilos musicales. Su historia, de hecho, es anterior al boom de los pubs en Valparaíso, surgiendo en 1908 en otro edificio del barrio, y trasladándose a su actual lugar en 1934.⁵¹ *El Playa* es un estandarte en el sector del Barrio Puerto actualmente para la juventud sirviendo sobre todo al baile y el consumo. El pub *Proa al Cañaveral*, asimismo, ubicado en calle Errazuriz frente a las grúas del puerto, es también un emblemático bar con decoración de puerto: banderines, gorra de marinos, banderas de distintos países, las infaltables redes de pescadores, un puente elevado que simula estar dentro de una embarcación y tres pisos, que van desde un subterráneo para el baile a un espacio con ventanales al puerto. En ambos casos, se trata de pubs que integran la modernidad del consumo con la tradición que se desprende de su localización en el sector. Respecto al *Proa al cañaveral*, por ejemplo, se señala en su página web:

Hay muchas leyendas en torno a la data de este mítico bar restaurant, los que saben hoy ya no están y los que viven aún no se ponen de acuerdo. Pero lo que sí está de claro es que fue a principios de 1900, ya que muchos longevos visitantes dicen conocer este bar desde su niñez. Hace algún tiempo fue un gran restaurante muy conocido en Valparaíso, que los años fueron dejando atrás. Sin embargo, de pronto resurgió como un imperdible de la bohemia porteña y sus noches se hicieron famosas en la ciudad. Su fundador don Carlos Correa siempre quiso mantener esta verdad como parte de su conocimiento intransferible y mantuvo este asunto como un “Mito Porteño”, lo que ha dado sin duda para múltiples historias. No sólo sus objetos decorativos tenían que ver con su actividad marinera, sino que todos los que ahí trabajan han estado ligados al mar. El lugar no miente es una profunda y honesta verdad⁵²

⁵¹ Información extraído de www.barlaplaya.cl

⁵² [Www.clubbarproa.cl](http://www.clubbarproa.cl)

Muchos otros locales de entretenimiento y público juvenil se instalan en el sector.⁵³ No obstante, lo que resulta importante destacar en este caso es, justamente, la relación conflictiva entre tradición y modernidad que se instaura en el vínculo entre estos locales y el barrio. Los procesos de transformación urbana, posteriores a la adquisición de una identidad local, son de este modo continuados con la instalación de pubs que buscan establecer su particularidad en diálogo con la tradición, aunque actúan también por otro parte como factores de gentrificación, renovación y modernización urbana del sector.

⁵³ Se nos quedan en el tintero una decena de locales de distinto tipo, que surgieron y se quedaron en el Barrio Puerto, como La locomotora, el bar Aduana, el Dique, la discoteque Pagano o Morgana, o las discotecas Stocolmo o Infinity (visitadas generalmente por un público viñamarino), los espacios para distintos tipos de fiesta y tocatas como el Sindicato de Estibadores o el Sindicato de Auxiliares de Bahía, aunque algunos de ellos más relacionado con los significados locales de barrio peligroso o barrio chino de la ciudad.

Capítulo III

Sector Centro y la construcción de una escena.

Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, el sector de la ciudad conocida como “el plan”, está conformado por 3 grandes barrios: El Almendral, Centro y Barrio Puerto. Estos, a su vez, han delimitado geográfica e históricamente las escenas locales de Valparaíso a partir de la cultura que envuelve sus locales de música y la comunidad que los puebla. En este capítulo, el objetivo será ilustrar el reciente desarrollo cultural al interior de uno de estos barrios, el Centro, enfocándonos en las dinámicas culturales que se generan a través de los locales que se ubican en una zona específica de él: la calle Subida Cummings. A partir del primer lustro del siglo XXI, esta zona articulará la conformación de una comunidad que se relaciona a partir de prácticas musicales de consumo, que se ven evidenciadas en los *venues* que comienzan a aparecer en el sector. A su vez, debido a las relaciones espaciales que se producen entre esta zona, el barrio en que se ubica y la ciudad, resulta posible reconocer la generación de ciertos desplazamientos y trayectos que resultan importantes para caracterizar el tipo de público y los actores que intervienen en esas prácticas de consumo musical agrupadas en torno a los pubs de Subida Cumming.

1. Sector Centro en siglo XXI: la nueva bohemia

En el desarrollo de la bohemia porteña durante el siglo XX, el Centro era habitado y ocupado por un tipo de público intelectual, bohemio, que deambulaba por bares, cafés y peñas que allí se ubicaban. A partir de la Dictadura, aquí se instalarán también un nuevo tipo de *venue* para el consumo de la juventud, que tendrá una relación importante con las transformaciones desarrolladas en cuanto a la nueva funcionalidad cultural que comienza a adquirir Valparaíso. En definitiva, es posible destacar como uno de los rasgos importantes del Centro la constante presencia de diversos tipos de locales

asociados al consumo y a la generación de prácticas culturales (entre otras cosas, prácticas de consumo y producción musical), en tanto ellas otorgan una identidad particular a una zona en constante modernización y que, como tal, refleja la consolidación de una pujante vida urbana al interior del plan, Ello, pues, como señala Jordi Borja:

En un coloquio reciente, el director de planeamiento de la City de Londres afirmaba: “La mercadería más importante que se intercambia en una ciudad es la conversación, la información cara a cara, la murmuración... En consecuencia, son muy necesarios el bar y el restaurante. El urbanismo ha de garantizar, como mínimo en las áreas densas, que en cada manzana las plantas bajas sean lugares de encuentro, comercios, y sobretodo cafés, el equipamiento más importante de la ciudad (Borja, 2004. p.15)

Al interior del espacio ocupado por el Centro, se han desarrollado a su vez tres zonas donde estas formas de interacción y prácticas culturales se han instalado preferentemente. Estas zonas, cuyo carácter se consolida especialmente a partir de comienzos del siglo XXI, son: a) Subida Ecuador, b) Av. Errazuriz y c) Subida Cumming

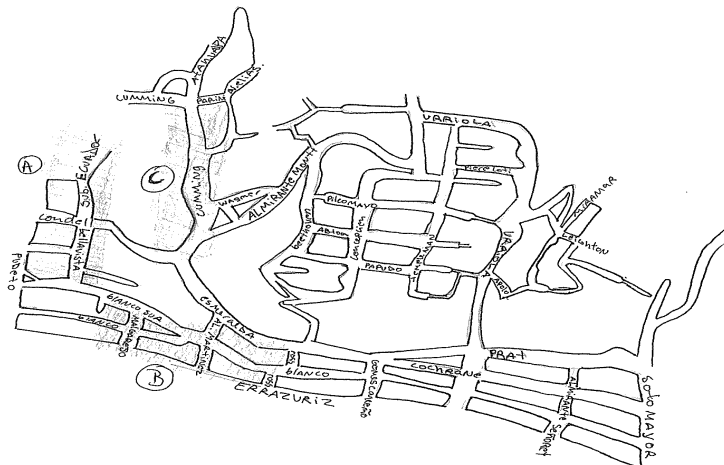


Imagen 4

Tanto la Subida Ecuador como el Av. Errázuriz se vinculan, por lo tanto, al desarrollo de un tipo de vida nocturna relacionada con locales como pubs, dicotheques o salas de baile. En el caso de la Subida Ecuador, desde mediados de la década de los ochenta esto se producirá mediante la llegada de pubs como *Lo Devi* o *El Triunfo*, mientras que en el caso de Av. Errázuriz esto se relacionará con la posterior instalación de locales como la *Piedra Feliz* en la década de los noventa, o como los pubs *El cívico* y *El huevo* en la década del 2000. En el caso de la Subida Cumming, asimismo, el desarrollo de la vida nocturna se vincula al surgimiento de distintos tipos de locales y venues (pubs y locales de música), que se instalan en esta zona específicamente desde comienzos del siglo XXI, determinando en ella un mayor flujo de público (así como la transformación de los locales previamente existentes en el sector), en concordancia con los cambios que se empiezan a vislumbrar en el centro de la ciudad: el boom inmobiliario de Cerro Alegre y Cerro Concepción (desde 1996), la realización de los Carnavales Culturales (desde 2001), y la llegada de una nueva institucionalidad cultural (CNCA 2003).

De este modo, así como La Cuadra fue, en algún momento, la zona estructurante de la bohemia del siglo XX, la Subida Cummings —y el circuito de pubs que cruzan el desarrollo del sector en las últimas décadas— ocupará un rol preponderante en la caracterización del tipo de sociabilidad y consumo cultural (“el carrete”), apuntando desde aquí el desciframiento del nuevo mapa de la vida nocturna.

2. Calle Subida Cummings⁵⁴

En torno a esta calle se conecta el plan de la ciudad, mediante la intersección de importantes arterias urbanas, con la parte alta de los cerros donde se comunican, a su vez, lugares como Av. Alemania con Av. Ecuador. Además, la cercanía de esta calle-barrio con distintas instituciones vinculadas a la cultura (como el Parque Cultural de Valparaíso, exCarcel, o el Ascensor Reina

⁵⁴ Anteriormente llamada “Calle Panteón”, la calle es el acceso desde el plan a los Cerros Panteón, Cárcel y Alegre. Su nombre actual se debe a un comerciante porteño llamado Ricardo Cummings, que tras ser sorprendido realizando acciones de sabotaje en algunas embarcaciones leales al Presidente Balmaceda fue sometido a sumario y fusilado el 12 de julio de 1891. Ver: <http://valparaisoescuchaasusmonumentos.blogspot.cl/2011/03/subida-calle-cumming-de-valparaiso.html>

Victoria), han permitido en los últimos 18 años que ella se consolide como un referente de la vida nocturna y cultural de la ciudad, instalándose aquí cafeterías, restaurantes gourmet, hostales, librerías, locales de venta de antigüedades y distintos espacios de convergencia de los habitantes y turistas de Valparaíso. Con el propósito de caracterizar la dinámica cultural que se constituye en torno a la Subida Cummings, centraremos su descripción a partir de tres hitos geográficos y culturales que caracterizan un trayecto de ascenso a través de ella: **a)** el trayecto desde el Plan a Plaza del Descanso⁵⁵, **b)** el trayecto desde Plaza del descanso al Cementerio N2; y **c)** el trayecto desde Cementerio N2 a Plaza Bismarck.

Para los alcances de esta investigación, será de importancia el primer trayecto (desde el Plan a Plaza del Descanso), pues es en dicho punto donde se establecerán nuevos tipos de venues, que limitan entre la lógica del pub y de la taberna, otorgando a la vida nocturna de esta zona una característica particular que la prensa local vuelve a llamar “bohemia porteña”. En este trayecto conviven de día La Pérgola de Flores de Valparaíso, talleres mecánicos, laboratorios médicos, diversas imprentas pequeñas y tres emblemáticos locales (restaurantes y bar) que proviene desde mediados del siglo XX: *Bar Mi casa*, *Bar Restaurant El dominó* y *El canario*.

Asimismo, en torno a esos locales converge la participación de un público diverso, compuesto por universitarios y agentes de la nueva institucionalidad cultural (artistas visuales, escritores, músicos, etc.), extranjeros (estudiantes de intercambio, turistas, etc.), y otro tipo de personas que delimitan la zona de contacto temporal en que se inscribe la función de estos locales dentro del funcionamiento de la ciudad.

⁵⁵ Es importante señalar que este punto de la subida se encuentra la emblemática construcción del Colectivo Daneri. Para más información sobre este tipo de arquitectura https://wiki.ead.pucv.cl/Colectivo_Daneri,_Cerro_Carcel,_Valparaiso

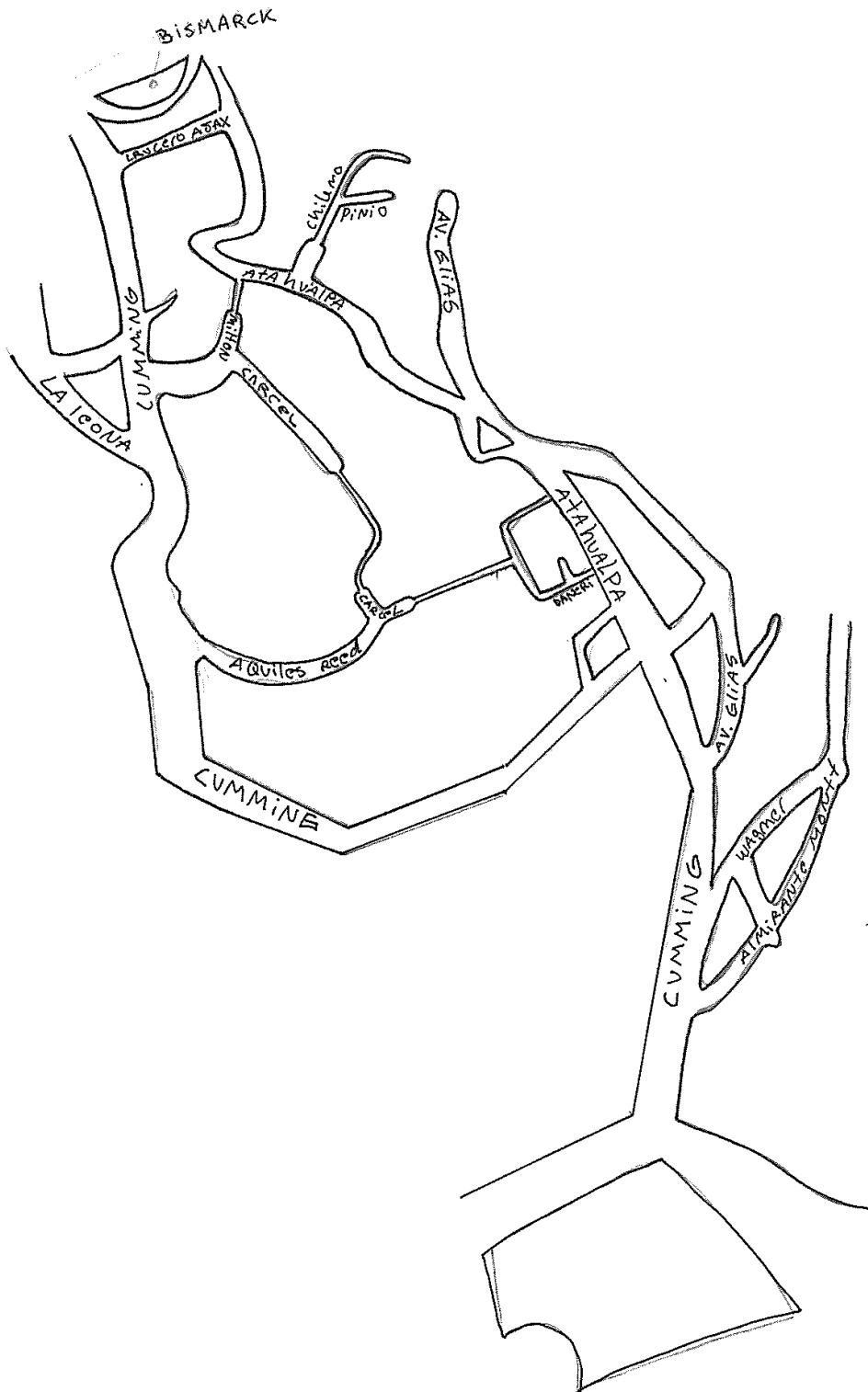


Imagen 5

El historiador Juan Bragassi señalará en su blog destinado a la historia porteña, el proceso de cambio que ha experimentado este cambio en el barrio:

En el presente, Calle Cummings experimenta un importante desarrollo, en los ámbitos de la actividad turística, cultural y de la bohemia porteña. Ello ha significado un impacto o cambio gradual en su dimensión económica, social, cultural y ambiental tradicional de sus habitantes. Dicho fenómeno, no ha estado ausente de desencuentros (ámbito socio cultural), que se hacen patentes en las relaciones directas e indirectas entre los habitantes. locales, con los visitantes y su interacción con la industria del turismo. (Bragassi, 2011)

En definitiva, es posible constatar los cambios que caracterizan este sector en el barrio, entre cuyas causas es relevante señalar el asentamiento de nuevos venues, la función de él como un nuevo polo “cultural” a partir de las transformaciones de la ciudad y de la cercanía con distintas “instituciones”, todo lo cual determina el significado de los flujos y trayectos de las personas por este sector. Los locales que se instalan aquí entre el años 2000 y 2005, serán testigos y catalizadores de estos procesos, potenciando y generando en relación a ellos una nueva escena local.

2.1 Cumming y sus vinculaciones con la ciudad.

Uno de los factores determinantes en la característica de este sector, es su cercanía con tres lugares que entrelazan las acciones políticas y musicales de los sujetos que transitan por el barrio: la Radio Valentín Letelier, el Parque cultural Ex-Cárcel y el Instituto de música de la PUCV. Además de ello, es importante señalar la conexión con la Plaza Aníbal Pinto, corazón de este sector de la ciudad⁵⁶:

La Plaza Aníbal Pinto ocupa un espacio central en el circuito que se estructura en torno a la Subida Cummings. Ella se encuentra emplazada en lo que fuera el costado sur oriente del peñasco, en la base de los cerros Concepción, Cárcel y Panteón. Numerosos bares y restaurantes se emplazaron también en la zona, haciendo de éste uno de los lugares preferidos de la bohemia porteña durante el

⁵⁶ <http://www.monumentos.cl/monumentos/zonas-tipicas/plaza-anibal-pinto>, visitada en marzo de 2018

siglo XX, y las transformaciones urbanas recientes han significado que la Plaza y su entorno fueran declarados Zona Típica en el año 1976, ampliándose sus límites en el año 1989. En el año 2014 el sector fue inaugurado como “Paseo de los Cafés”, luego de que se realizara una remodelación en la Plaza, vinculando todo ello al desarrollo de las funciones comerciales y turísticas del plan de desarrollo de la ciudad.

Por otro lado, una de las instituciones importantes para las actividades culturales efectuadas en el sector es la Radio Valentín Letelier, perteneciente a la Universidad de Valparaíso, la cual comienza sus transmisiones el 16 de noviembre de 1961 centrada en la difusión de la música docta, siguiendo los lineamientos establecidos por su principal impulsor, Victorio Pescio, por entonces director de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile de Valparaíso. A raíz de los cambios políticos, la reforma universitaria y la efervescencia social que experimentó el país desde mediados de los sesenta, la emisora empezó a dar auge a expresiones de música popular bajo la dirección de Hugo Muñoz, tales como la Nueva Canción Chilena, el rock y el jazz, además de consolidar una política de compromiso social. Destacaron en este período la participación de jóvenes que con el tiempo se transformarían en figuras relevantes de la música popular en Valparaíso y Chile, como el grupo viñamarino Los Jaivas, quienes crearon una serie de jingles para la estación. Asimismo, la emisión de programas como “Música Joven”, conducido por Aurelio “Lelo” Aguirre junto a Sergio “Pirincho” Cárcamo, constituye una instancia relevante de la acción cultural de la radio en relación a la música popular. Aurelio Aguirre recuerda al respecto: “El primer programa que tuve se llamaba 'Rock, Marihuana y algo más', en la Radio Valparaíso. Me echaron al poco tiempo. De ahí me fui a la Radio Valentín Letelier con Pirincho Cárcamo”.(El Mercurio, 25/ 3/2009). Según Ronald Smith, ex director de la radio y gestor cultural de la ciudad, señala asimismo sobre la radio:

Se caracterizó por tener una línea que era en torno a la investigación, en torno a la comunidad, con las actividades culturales, estar grabando las nuevas bandas que venían. Y de una u otra forma lo que nosotros hemos hecho ha sido continuar una tarea que se daba en la década de los sesenta, donde al alero de la radio surgieron bandas como Los Jaivas, Tiempo Nuevo, se grabó a

Víctor Jara, se grabó a Quilapayún, Violeta Parra, una serie de gente que dejó muy pocos testimonios grabados. Es material que hoy en día se valora y que en esos tiempos formaba parte de lo que es una política comunicacional. Nosotros seguimos un poco ese espíritu inconscientemente, no sabíamos que se hacía eso antes, y retomamos un poco lo que era esa senda”. (<http://www.uv.cl/pdn/?id=3981>)

A partir de la década del 2000, la radio se traslada desde el subterráneo de la Facultad de Derecho, hacia la Sala El Farol⁵⁷, lugar que comparte con la sala de conciertos Rubén Darío y con la sala estudio de grabación Musicamara, hecha especialmente para transmitir conciertos en directo por la radio. Todo ello sumado a la creación del sello discográfico de la radio, Rosa de los Vientos, dirigido por Patricio González, funcionario Departamento de Extensión de la Universidad y ex integrante del grupo Congreso. Este cambio de sede será un factor esencial para el desarrollo de una nueva escena local de música en Valparaíso, especialmente debido a dos factores.

En primer lugar, la radio favorecerá al desarrollo de más 30 grupos locales, quienes tendrán la oportunidad de tocar en directo, con el cobro de una entrada que se distribuye en un porcentaje para la estación (20%) y otro para los músicos (80%). Además, la radio ofrece la posibilidad de grabar y poder transformarlo el concierto en una primera placa discográfica de los respectivos grupos. Como señala Ronald Smith:

Nuestra idea no era ganar dinero, si no, devolverle a la radio su carácter de multiculturalidad, que había tenido durante la década del 60-70. Donde escuchabas a los Beatles y luego al joven grupo Congreso o Los Jaivas o Violeta Parra. Entonces, ahora teníamos la Musicamara para poder tener a los grupos nuevos que empezaban a existir. Todas las semanas tocaban grupos nuevos, asistían entre 20 a 60 personas. Los conciertos se transmitían y se grababan. Si a los grupos les interesaba la grabación, trabajábamos un diseño para carátula y se mandaban a hacer 500 copias. Se les pedía a los grupos que vendieran en verde (en esa época fijate) 100 discos para cubrir los costos, y así salió el primer disco de Flotante o el disco “Enchufe” de Huechunche. Todo esto aconteció entre el 2001 al 2006, pasa que hoy parece extraño, pero antes las radios universitarias estaban pensadas para la transmisión de música docta y esto que pasó fue una gran sacudida para la creación musical, por que muchos de estos grupos eran amigos, colegas , compañeros de la U y se iban a ver siempre. (8/3/2018)

En segundo lugar, con el cambio de sede de la radio esta se verá entrelazada con la actividad

⁵⁷ Espacio destinado a la muestra de obras de artistas visuales contemporáneos ligados a la universidad.

cultural del Centro de la ciudad, cercana a *venues* emblemáticos como *La Piedra Feliz* y *El Huevo*, y con relativa cercanía a la Calle Cummings y sus locales nocturnos. Imagen 6

En el mismo sentido que la radio, el Instituto de Música de la PUCV (IMUS) será otra de las instituciones importantes para la construcción del circuito cultural que cristaliza en torno al sector de Subida Cummings. Perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el IMUS, nace en el año 1971 bajo el nombre de Escuela de Música, y en 1997 cambió su nombre a Instituto. Desde sus comienzos, este se pensó como un espacio para la educación musical superior, que apuntaba no solo a formar profesores de música, sino también a desarrollar investigación y extensión musical que enriquecieran la actividad de música en la ciudad. Su actual director, Raúl Aranda, señala:

Desde el momento de su fundación se abrieron nuevos ámbitos de actividad musical que se proyectaba más allá de la formación de profesores. Por ejemplo, contamos con la investigación de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz y la actividad composicional del maestro Darwin Vargas, recordado anualmente en nuestro Festival de Música Contemporánea⁵⁸.

La enseñanza de composición y música docta europea en la Universidad se manifiesta, entre otras cosas, a través del taller dirigido por el compositor Andrés Alcalde hasta el año 2000⁵⁹. Será durante esta época de cambio de siglo, justamente, cuando se forman en las aulas de la Universidad la mayoría de los grupos que empiezan a ser difundidos por la Radio Valentín Letelier. Una de las razones de ello, según el vocalista del grupo Huechunche, Alejandro Jofré (ex alumno del IMUS), será la búsqueda de una perspectiva artística de resistencia frente a la formación académica:

La Valpo⁶⁰ creo que no existía, la Upla quizás, pero en verdad eran muchos de la Universidad Católica, incluso podría decir que la escena nació en la Escuela de música de la Universidad Católica, no soy católico y le debo plata la wea`h , pero creo que desde ahí se generó este movimiento radical en cuanto a la música.

-¿Radical? ¿Siendo que es una escuela de música docta?

Por eso mismo, porque es la oposición que esa misma escuela genera. Eso que no pudieses hablar de jazz en una sala de clases te genera la resistencia. Creo que mucho de lo que se generó

⁵⁸ Información extraída de <http://www.pucv.cl/pucv/noticias/destacadas/imus-conmemoro-sus-45-anos-de-historia-con-planes-de-avanzar-en/2016-06-01/163851.html>

⁵⁹ Los pormenores de este hecho, no los expondremos pues se sale del objetivo del análisis de las vinculaciones de distintas instituciones con el barrio Cummings. Solo cabe señalar, que la expulsión del profesor generó dentro del ambiente del IMUS peleas y divisiones entre sus estudiantes y profesores. Esto está señalado por un entrevistado que es Rodrigo Benítez.

⁶⁰ Se refiere a la universidad de Valparaíso.

ahí es a partir de la oposición a la escuela también, como los “Vim Rinso” o “Huechunche”, claramente en oposición a todo lo que en la escuela reinaba como absoluta verdad.(Alejo)

El IMUS será, entonces, además de un centro de formación académica y de música de tradición escrita, un centro de vinculación de jóvenes ligados a la música popular, que generan lo que podríamos consignar como un tipo de “rock universitario”, a partir del cual girará en definitiva el sentido de una escena musical territorializada en el espacio que circunda la vida del barrio. Agrupaciones como Wataflayer Orchestra, Huechunche, Flotante, Vim Rinso, Son de Acá, Trío Carburo, Hermanos Carrera y La Banda del Trole Blues, son algunos de estos grupos formados por estudiantes o ex estudiantes del IMUS, que participarán activamente en el renacer de una escena musical (universitaria y local), a través los circuitos de producción y consumo musical que giran en torno al Centro y sus locales.

Finalmente, la presencia en este sector del Parque cultural Ex-carcel,⁶¹ es también un factor importante para el funcionamiento de la vida cultural del barrio. Ubicado en un terreno ocupado por la antigua Cárcel Pública, este comenzó a ser recuperado a comienzos del 2000 por distintos proyectos culturales y autónomos, al mismo tiempo que se transformó en un lugar en disputa frente a un proyecto inmobiliario anunciado en 2002, que pretendía la creación de centro cultural en el mismo sector. Finalmente, la Corporación Parque Cultural Ex Cárcel, junto al Ministerio de Cultura, llamarían a concurso de propuestas para la creación del Parque Cultural de Valparaíso, contemplando en las bases la conservación del polvorín colonial, la galería de reos, el pórtico de acceso y parte del muro perimetral de este edificio. De entre 118 propuestas, resultó ganadora la formulada por HLPS Arquitectos (Jonathan Holmes, Martín Labbé, Carolina Portugueseis y Osvaldo Spichiger). Uno de los eventos culturales y musicales importantes que surgieron en este contexto, fue la realización del Festival Rockdromo:

El festival es producido por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través del programa

⁶¹ <http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2004/carnavales.htm>

Escuelas de Rock y Música Popular. Desde su debut en la Ex Cárcel de Valparaíso el año 2004, Rockódromo -pasando por otros escenarios centrales en el Muelle Barón, el Parque Italia y el más reciente, Plaza Sotomayor- se ha posicionado como plataforma para las bandas y artistas participantes de los ciclos formativos que el programa realiza durante el año. A ellos se suma una batería de bandas y músicos de convocatoria y trayectoria probada, quienes son seleccionados por el Consejo de Fomento de la Música Nacional.(Folleto Escuelas de Rock, 2018)

2.2 Locales de Calle Cummings.

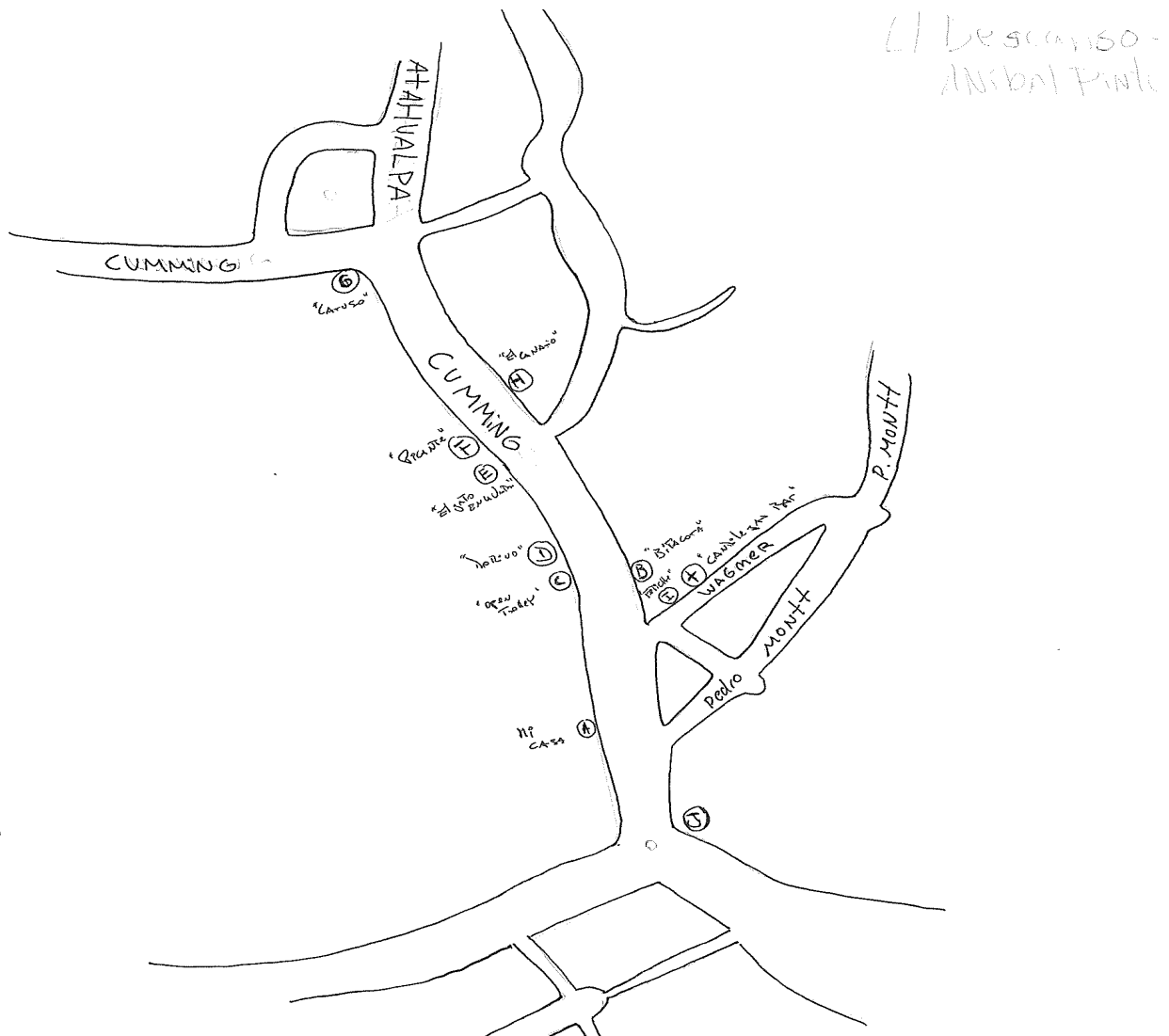


Imagen 6

Debido a las características previamente señaladas del sector en donde se ubican los locales de la Subida Cumming, las dinámicas culturales del uso del espacio local estarán determinadas por los contactos entre las funciones comerciales y turísticas, y los nuevos significados de la institucionalidad cultural que se comienza a ubicar en Valparaíso durante la primera mitad de la década del 2000. De este modo, consideraremos la importancia de algunos de los locales ubicados en este sector, siempre en relación las prácticas culturales que giran en torno a los demás lugares, y que determinan en última instancia la demanda de los públicos y personas que circulan por el sector (El Mercurio, 21/1/2009).

El bar *Mi Casa* lleva cerca de cien años de vida y el concepto ha cambiado a lo largo del tiempo. En sus orígenes fue un típico bar de viejos, con almuerzos caseros y la infaltable cañita de vino. Hoy, debido a los cambios que han afectado al funcionamiento de la ciudad, es un bar de jóvenes, principalmente universitarios, que se juntan a conversar acompañados de cervezas de litro, vinos, ron, pisco sour y vodka. Igualmente, *Bitácora Bar* es una antigua maestranza de dos pisos ambientada como bar ocupado por universitarios y jóvenes profesionales, como lugar de consumo de comidas y bebidas (tsunami o terremoto, chorrilanas, tablas y vinos) y reproducción de música como jazz, rock latino, anglo y fusión. El *Trolley Club*, asimismo, tiene doce años de existencia, y destaca su peculiar diseño: un trolleybus enclavado en una pared interior, con algunas piezas originales (los asientos, los pasamanos y las luces) y el resto en madera. Este “coffee bar” ofrece una variada carta de cafés y jugos naturales, además de bebidas alcohólicas como el “Juancho”, denominado así en honor a un amigo mexicano del dueño. En todos ellos, se trata de espacios refuncionalizados para el consumo, y especialmente vinculados a un público de tránsito compuesto por jóvenes y universitarios.

Otro de los locales es el *Gato en la Ventana*, un bar por definición porteño, ya que entre la carta sencilla, el mobiliario noventero y la música latina, termina siendo una marca registrada del “sucucho” criollo de Valparaíso. El bar está lleno la mayor parte del tiempo, principalmente de jóvenes, destacándose la variedad y diversidad de su público (alternativos, hippies o gente común y corriente). *El Picante*, por su parte, funciona desde hace ocho años, como un lugar familiar para músicos de la

región. Clara señal de ello es que el vocalista de la banda nacional Ocho Bolas realizó uno de los murales que decoran sus paredes. Su ambiente mezcla arte con música de jazz, fusión, música latinoamericana y rock. Además, se hacen esporádicamente exposiciones de arte y fotografía de artistas locales emergentes. Del mismo modo, *El Canario* es un antiguo y tradicional bar del sector caracterizado como un espacio tipo peña folclórica, donde se escuchan ritmos como bossa nova, folclor latinoamericano, jazz y música del mundo, entre otros. Posee una atmósfera íntima que invita a la conversación y al baile improvisado, si se da la oportunidad, sobre todo los jueves en que se presenta música en vivo. Sus murallas son foco de atención, ya que los afiches pegados dan cuenta de los años que lleva abierto. En estos locales, se puede evidenciar además de la presencia de un público juvenil y universitario, un ambiente relacionado con la tradición y la vida cultural y artística, que inscriben los significados de la “bohemia” como un modo de participación en la vida nocturna de Valparaíso.

Otro de los locales que se ubican en el sector es *Candilejas Bar*, el cual surge a fines de 2003 como un local de música, y cuyas características (además de la contigüidad con estos locales aquí señalados), permitirán la articulación y desarrollo de una escena local. Como hemos visto en capítulos anteriores, un solo local no es un factor suficiente para la “generación” de una escena, pero las características específicas que este posee, junto a su localización en el plano urbano y el modo en que se vincula globalmente con el entorno urbano, si permitirían la formulación de determinados significados y discursos que cristalizan en la identidad del circuito o escena “local” que en torno él se construye.

Capítulo 4

Candilejas bar y los trazos de la memoria del rock universitario.

Algo que distingue a un simple seguidor de la música pop de un rockero de ley es que allí donde el primero ve defectos, el rockero ve virtudes. O al menos más virtudes que defectos. El escenario menesteroso, el local tembeleque, o incluso el nombre feo de la banda. Es la línea que separa el pop del rock. La vereda limpia, el artificio luminoso en contraste con la senda llena de baches con basureros rebalsados, olisqueados por el perro vago pero con sello bicentenario. Tal como Valparaíso, el lugar en donde todo parece indicar que desembarcó el rock en nuestro país. (Contardo, 2009)

¿Es posible que un sólo bar genere tal atracción en un barrio y que desde él pueda ser identificada la existencia de una escena musical? En el cuarto capítulo de esta investigación, analizaremos la relevancia que tuvo específicamente uno de los locales a los que nos hemos referido anteriormente en esta investigación: el venue Candilejas bar. Nuestro objetivo es observar y describir el rol desempeñado por este local para la conformación de la escena de música local durante el primer lustro del siglo XXI, contemplando las vinculaciones espaciales que convergen en el centro de Valparaíso (específicamente en el sector de Calle Cummings), a partir de las cuales se construyen los rasgos de las prácticas musicales de esta escena. De este modo, buscaremos abordar las condiciones espaciales y culturales que se establecieron al interior del propio local, así como también sus relaciones con determinadas prácticas socio-musicales de los públicos y los actores que ocupan y participan en el circuito cultural del barrio. Para ello, nos basaremos en los testimonios de un grupo de estos actores (músicos, públicos y agentes del mundo cultural), además del testimonio de la que fuera la dueña y fundadora del bar Candilejas.

1.- Una taberna en el barrio.

La historia y ubicación de los venues en relación con la ciudad pueden definir, según hemos observado a lo largo de esta tesis, los significados culturales donde se construyen ciertas representaciones de la identidad local. Uno de los factores que influye en la creación de estas identidades (además de las determinaciones estructurales derivadas de la funcionalidad del espacio), son los modos de apropiación y uso que las personas realizan de estos locales. Usos que incluyen, por supuesto, las formas de difusión y consumo de música popular (comúnmente música en vivo), las cuales ocupan un rol preponderante en los modos de participación de los individuos dentro de las formas que adquiere una comunidad específica.

La ciudad constituye la paleta de colores con los que los músicos dibujan sus melodías, la colección de fragancias con las que componen sus armonías y la batería de temporalidades con las que construyen sus ritmos, y al hablar de músicos no nos referimos únicamente a los músicos profesionales o consolidados como tal, sino a la mente musical en todos nosotros (Lori Custodero, 2005, en Neve, 2014: p.95).

En palabras de Henri Lefebvre, esto ocurre pues la “taberna” es un punto neurálgico de la vida social. Aunque para algunos de los grupos sociales esta podría ser entendida sólo como un lugar cargado de humo donde la gente acude para evadirse en la bebida (Lefebvre 1990), desde el punto de vista crítico del urbanismo este tipo de espacios será, más bien, un núcleo de sentido para la comunidad y lo colectivo, en el entorno despersonalizado y anónimo que caracteriza a las metrópolis modernas:

Esta experiencia, que se desarrolla a escala mundial, es preciosa, sobre todo por dolorosa y negativa; ha demostrado que la taberna es un punto neurálgico de vida social, un nudo de actividades múltiples, encuentros amistosos, juegos diversos, informaciones comunicaciones. La gente acude a ellas para hablar, más que para beber alcohol (Lefebvre, p.135)

Lo que nos propone este autor es, sin duda, la puesta en operación de cualquier taberna o bar en cualquier barrio del mundo. No todos los bares llegan a ser importantes en un barrio, pero pueden

llegar a transformarse en un punto neurálgico de la vida social del sector, si es que permiten dejarse influenciar por el entorno, influenciando ellos a su vez en la realización de la vida social. Es decir, si el barrio está constituido por un sector obrero del puerto, la taberna dará vida, a aquello que entenderemos como vida social (obrero) portuaria. Esto es lo que acontecía, en efecto, en los múltiples locales de “La cuadra”, en donde la vida portuaria se mezclaba con el de la ciudad y el del buen vivir y la fiesta: estibadores, temporeros, cargadores, marinos de la armada nacional y extranjeros (ingleses, franceses, alemanes), conviviendo con prostitutas, comerciantes, músicos, feriantes, en una “cazuela”⁶² única e irrepetible. Es en esos locales en donde se vivía la vida portuaria a todo su ancho. Es en estos espacios, y sus distintas prácticas musicales, donde es posible evidenciar la existencia de una escena local.

Un ejemplo distinto de esto es propuesto por David Byrne al referirse del venue CBGB en Nueva York, y como este a su vez focalizó o ayudó a puntualizar la formación de la escena de postpunk en la década del setenta.

Para Byrne (2012) “una escena es el momento especial en que un brote creativo parece emanar de una red social, como un grupo de galerías de arte, un vecindario o un bar convertido en club de música”, pues:

Muchas veces me he preguntado qué hace que tal florecimiento ocurra en un tiempo y sitios dados, en lugar de en cualquier otro momento y lugar. El bar y club CBGB, situado en el Bowery de New York, fue uno de estos lugares. (Byrne, 2012:279)

Byrne recalca, en la representación de esta escena musical, la importancia de los factores cercanos con respecto al CBGB y su relación con el barrio, pero sobre todo ambos con respecto a la época: “Para mí, ahora hay tanta creatividad musical en la ciudad como la había entonces, solo que ya no está centrada en un bar o barrio en particular”. (p.180)). A partir de lo señalado por este autor, es importante subrayar también que, según la interpretación de Byrne, sería necesario pensar la conexión

62 Comida chilena, hecha en base a múltiples ingredientes.

entre los procesos culturales que intervienen en una escena local (un venue, el barrio, la ciudad), y los procesos históricos que determinan su transformación en relación a la sociedad y su época (el cambio y la modernización urbana, la trans-localización de un estilo musical a partir de la industria, etc.). Todo esto exigiría, por supuesto, pensar las determinaciones espaciales y temporales que intervienen en la creación del “acontecimiento” que significa un local de música, en un momento y lugar en particular.

En otro plano, los investigadores Luasha, Cohen y Scofield (2010) establecen esta relación entre un local y su entorno, tomando como ejemplo la ciudad de Liverpool, cuando esta es considerada capital cultural de la Unión Europea el 2008 contemplando una valoración patrimonial de la ciudad:

Liverpool es ampliamente reconocido por sus icónicas 'Tres Gracias', un trío de grandes edificios que se destacan a lo largo de la costa de River Mersey de la ciudad. Argumentamos que hay un tipo similar de las icónicas "tres gracias" en los paisajes populares de música y patrimonio de Liverpool: el Cavern Club, Eric's Club y Cream. Estos tres lugares han adquirido significados simbólicos más amplios como representante de estilos y eras musicales enteros. Como tales, dominan las historias de la ciudad, culturas de creación musical, produciendo (y reproduciendo a través de) una variedad representaciones, textos y mapeos del pasado musical de la ciudad. (Luasha, Cohen y Scofield, 2010: p.126)

Estableciendo una relación entre los ejemplos antes reseñados, proponemos la posibilidad y necesidad de enfocar el funcionamiento de la escena musical en torno a espacios específicos y singulares donde esta pueda decantar o donde encuentre sus formas de hacer y sus maneras de relacionarse (vinculación por un mismo gusto musical, intercambio en torno a prácticas musicales específicas, consolidación de públicos y espacios reconocidos de ciertos usos y performances). No obstante, la relevancia de estos núcleos de la actividad musical y cultural requiere, a su vez, la necesidad de pensar a estos locales como espacios permeable a su sector y a su época (abiertos a entorno), ya sea como lugares determinados por las transformaciones económicas del sector, o bien como agentes espaciales que serían capaces de incidir y potenciar en el funcionamiento de las prácticas musicales, potenciando en la localidad la creación original y horizontal entre músicos, público y dueños. Esto permitirá que el bar o taberna, se transforme en un lugar culturalmente relevante dentro de la identidad del barrio, al igual que

un espacio público de intercambio como la calle o como una plaza.

Para poder ejemplificar estas relaciones en el contexto de Valparaíso, específicamente en el contexto de las transformaciones urbanas que se ubican a partir de la década del 2000, creemos que es preciso hacerlo a través de la revisión de la historia-memoria de los propios habitantes de la ciudad y del barrio, pues serán ellos quienes designen las importancias de estos espacios como emblemáticos, necesarios o como parte de su patrimonio personal y colectivo.

2.- Candilejas Bar y la memoria colectiva.

Narrar la historia de un momento creativo y sus circunstancias, a partir del estudio de un venue como Candilejas Bar, implica también la necesidad de narrar las articulaciones que existieron entre los agentes locales de la música popular en Valparaíso (durante el tiempo en que el bar estuvo en funcionamiento), constatando que este funcionó realmente como un punto de encuentro y como una “marco” singular que otorga algún tipo de significado a lo que acontecía en el barrio de Cummings durante este período. Este ejercicio, que supone el propósito de reconstruir cómo funcionaba el bar y lo que significó tanto para músicos, público y agentes en general, lleva implícita la idea de una conexión entre las memorias personales y la memoria colectiva asociada al local:

La memoria individual existe, pero ella se enraíza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia. La rememoración personal se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados. Nada se escapa a la trama sincrónica de la existencia social actual, y es de la combinación de estos diversos elementos que puede emerger lo que llamaremos recuerdos, que uno traduce en lenguaje. (Betancourt, 2004: 4)

En tanto la memoria colectiva “funciona como una construcción del pasado que elige qué y a quien se quiere recordar y produce la reducción de la memoria” (Confino, 1997:1393), lo que resulta más importante subrayar de esta es el modo en que opera como “marco” de los recuerdos individuales, señalando con ello la posibilidad de que un local de música, por ejemplo, pueda funcionar

efectivamente en los procesos que delimitan la experiencia recordada por el grupo, como un *lugar simbólico* dentro de los marcos de la memoria colectiva.

Para ilustrar la memoria de la comunidad nos basaremos, por una parte, en lo que los investigadores Ola Johansson y Thomas Bell proponen como método para estudiar la formación de una escena: “sugerimos que todos los factores pueden clasificarse en una o más de tres dimensiones: geografía, cultura, y económica” (Johansson and Bell, 2009: p.221). A partir de esta idea, desarrollan 16 puntos a los cuales atenerse para estudiar las conformaciones de escenas, de los cuales utilizaremos 8 como categorías para ilustrar lo acontecido en el bar.

Como la investigación que ellos realizan se propone ubicar las nuevas escenas locales de Estados Unidos, nosotros usaremos solo 8 de estos puntos, pues nos parece que ellos tienen mayor relación con lo que acontece en el caso de la localidad y tiempo en que se ubica nuestra investigación: el Candilejas Bar ubicado en Barrio Cummings en el período del 2000 al 2005.

3.- Análisis del Bar

3.1 Ubicación relativa: geografía e innovación.

Las ciudades portuarias pueden ser ollas culturales. En el año 2003, Carolina Pasten, una actriz egresada de la carrera de Teatro de la Universidad Arcis de Santiago, llega a Valparaíso “con ganas de hacer cosas entretenidas y de vivir del quehacer teatral”⁶³, junto a su pareja (20 años mayor) Gustavo⁶⁴. Con él pasaran todas las pellejerías posibles, hasta que un día alguien les ofrece el arriendo de un local, “que era un casino, un casino social de ex marinos”, ubicado en el pasaje Wagner, entre las subidas Cummings y Almirante Montt.

Toman el local y lo empiezan a adornar como pueden, pues este contaba con varios muebles de

63 Entrevista con Carolina Pastene.

64 Por decisión tomada en conjunto con Carolina, no daremos a conocer el nombre real.

madera antigua y elegante como la barra y el bar, con una cocina habilitada y además tenía un piano vertical: “Primero experimentamos con los almuerzos, pero era un caos, así que terminamos subarrendando el local a una señora, para la hora de almuerzo”. (Pastene). Esta apreciación es pertinente pues el local, al quedar ubicado en subida Cummings, es un punto referencial para el almuerzo de los oficinistas que ocupan el sector durante el día.

“Era fácil llegar, porque no necesitabas tanta micro. Estaba atrás de la pérgola, entonces podías pasar por el *Mi casa* con el saxo, su conversa y te ibas a tocar.”, señala Tevo, quien es fundador del grupo Pequeñas Partículas

. Esta valoración de la ubicación de parte del músico, refiere también a un tipo de uso que el bar comienza a adquirir para otro de sus públicos, especialmente para el público de jóvenes músicos universitarios que circulaba por el sector, y que resultará determinante en cuanto a las concepciones de la escena cultural que converge con los objetivos de los dueños del local. “Es que estaba en pleno lugar del carrete, ahora no se catcha, pero ahí estaba todo bien. Porque podías darte una ruta breve por los bares, cachar quien estaba tocando o que música había hasta que llegabai al Candilejas y estaba todo Valpo” (Llanos). Esta comprensión del local por parte de su público, como apunta Danilo Llanos, sitúa el significado del local en relación al “carrete”, y específicamente en relación a la territorialización del carrete, conectando así desde la práctica de los músicos y jóvenes al Candilejas con la “ruta” en que se dibuja la vida nocturna y musical del barrio y la ciudad.

3.2. Tamaño del lugar: escala y cooperación.

Una de las características que debe poseer un bar, para que tenga un efecto de inflexión social, es que este sea pequeño, pues posibilita de mejor forma las relaciones sociales entre los que participan. Dentro de Candilejas, no había escenario, todos estaban a ras de piso, eso caracteriza aún mejor la forma de trato directo que existía entre los músicos y el público:

“cabían 80 personas sentadas y 100- 150 de pie, más puede ser, yo creo que hubieron hasta 300 personas metidas ahí en algún momento”. (Pastene)

“Pero es un lugar bajo, largo, acústicamente no es una maravilla, pero da los mismo porque cuando viene gente y se hace una rueda con lo que está sonando se da lo que está en las mentes de cada uno y está todo bien.”(Frez)

“Yo me pegaba hartito en el Bitácora o en El Picante. En El Picante, además, podía poner tus temas en el compu, porque ya tenían compu, en el Candilejas también podía hacer eso, pero el Picante era más chiquitito”. (Cevasco)

3.3 La infraestructura de la industria de la música.

El tipo de escena musical que se construye específicamente en torno al local Candilejas, manifiesta en general una posición negativa en cuanto a la industria, sobre todo debido a la conciencia de una falta de industria musical que revele y aporte a los significados de la localidad en el entorno de la ciudad. De este modo, la industria musical pasa a ser contemplada como un espacio desterritorializado, valorándose si más bien las instancias locales, situadas, de una estructura de producción y consumo asociada a la difusión musical.

“En verdad no había nada en términos de industria musical. Teníamos muchas ganas, pero por sobre todo ganas de tocar y tocar. Yo organicé como 10 tocatas de los Partículas ahí, y llevábamos todo, porque no había amplificación ni luces”. (Quiroz). En esta observación del músico, el local Candilejas comparte, con la estructura musical de la ciudad, la precariedad que delimita las prácticas de acción de los propios sujetos. La autoproducción, la autonomía del trabajo y la autogestión, resultan por lo tanto discursos de valor respecto a la música, pero ellas funcionan también y especialmente como *prácticas culturales*, formas concretas de operación de los actores dentro del circuito existente para la ejecución y escucha musical: “modos de hacer” que construyen, como propone Michel de Certeau, las

estrategias de uso del espacio por parte de los sujetos (de Certeau, 1996) Uno de estos espacios de uso relevantes en el relato de los músicos es la radio:

“Lo que había era la radio Valentín Letelier, que empezó como a apoyar a las bandas, pero así desarrollo de una industria, nada. Es en esa época que llega el Pato Gonzales con las Escuelas de Rock, y hace esos Rockodromos en la Ex-carcel, eso fue notable, por que tocamos con grupos conocidos y en un escenario grande” (Tevo)

3.4 Música en vivo. Tocatas.

Una de las formas en que más se nutre una escena de música en vivo, es que existan un rede de locales donde poder realizar lo que se considera, al menos en términos émicos, tocatas. Las tocatas son la manera de llamar las presentaciones musicales vivo, tanto por los músicos como por los distintos agentes de le escena. De hecho desde la prensa se promocionan así. Y en los relatos de cada uno de los agentes también se recuerda así:

“Estaban el bar la aduana, el cívico, las tocatas de estibadores, las tocatas del *Bitácora*, no se había una onda de tocar en todos los locales, Nosotros además veníamos de haber estado tocando en la calle por el norte y algunos países, queríamos tocar” (Queso)

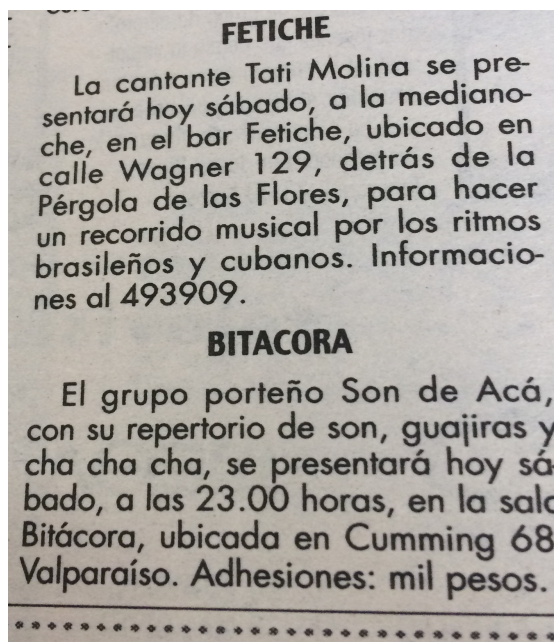
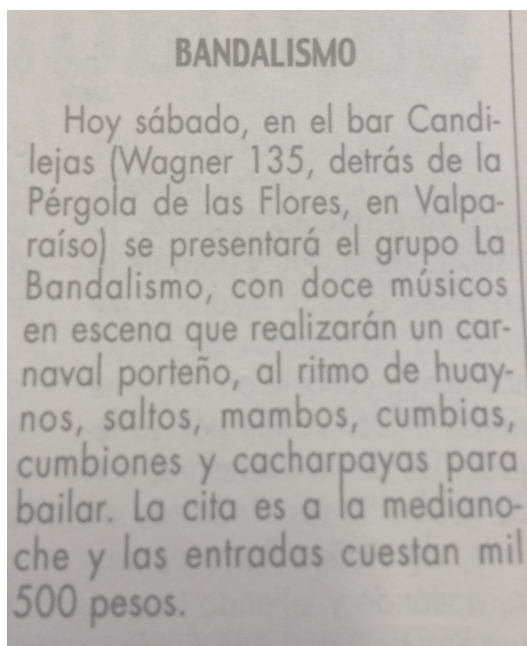
“Candilejas no fue tan importante, yo creo que todo hubiese pasado igual no más. Lo digo porque teníamos mucha energía nos creíamos la muerte. Estuve un par de veces o varias veces, pero en algunas ayudando a los Umbria a cobrar las entradas y se llenaba”.(Balbontín)

“Nunca toqué, sólo fui a after psicotropicos alcohólicos ya que yo trabajaba *en Cívico* haciendo sonido.Fui a chupar un par de veces con Pablo Barrueto y salíamos de día. Las tocatas ahí eran de los cabros”. (Peralta)

3.5 Medios locales.

Como ya hemos visto, la radio Valentín Letelier fue un medio asociado a la escena muy importante, esto ya que, tanto Rene Cevasco, como Ronald Smith visitaban los locales de calle Cummings, pasando entre otros por Candilejas. También será importante, uno personaje de la Radio como es Javier, quien registró el concierto de Pequeñas Partículas en el mismo local: “El Javier nos grabó porque tenía una maquina como para hacerlo”, dice Beto, músico de la banda.

Finalmente, el diario local *La Estrella de Valparaíso*, será también uno de los medios relevantes a considerar, pues a partir de él se publicitó durante el año de existencia del local al menos 5 veces sus tocatas, además de promocionar a otros locales de la escena como lo son *el Bitácora* o *el Fetiche*.



Imágenes 7 y 8

3.6 Una atmósfera culturalmente abierta y permisiva.

El hecho de que hubiese programación teatral en un momento, modifica la lógica del espectáculo, por el de obra. Además permite la fusión de performances de distinto tipo.

Cuando nos referimos a esto hablamos desde la noción que nos entregaba Su dueñas, y era que su idea era hacer teatro. Para ello durante los primeros meses de estar abierto el bar, se realizan obras de improvisación teatral, además de realizar un espectáculo llamado Teatro a la Carta. Esta idea de las performance siempre era mencionada por la dueña a los músicos. Distintos agentes, evocan algunas de las performances realizadas por los grupos

“Ahí recuerdo haber visto a “INVID” y me aluciné, por que llegaron con una performance que era la cantante amarrada como si fuera una presa, así, amarrada a un palo, era loquísimo”.(González)

“Yo no sé si me gustaba tanto el bar, era feo y había mucho humo, pero sabía que siempre habían buenas tocatas y había que ir, había que estar, por que podían pasar cosas interesantes”.
(Aguirre)

3.7 Redes de aprendizaje e intercambio

Algo que caracteriza a las escena locales de música es su capacidad de permeabilidad entre los propios integrantes de los grupos, posibilitando de esta forma que se conozcan diferentes formas o métodos de creación . a su vez de potenciar aportes de un lado para otro. En el siguiente relato, vemos como los integrantes del grupo Wataflayer Orchestra, no tenían inconvenientes en compartir música músicos y amistad:

“Miguel tocaba con nosotros y con los Pequeñas Partículas. La Cristina cantaba en donde la

invitaran en esa época. Juanito estaba decidido por el jazz y se metía en esa onda, también tocó en la Malonera. La Andrea y el Claudio eran actores, ellos tocaban pero su rollo era la compañía el artificio, desde la cual salió la idea de hacer Wataflayer. Cuando estábamos haciendo la música de la obra Brujos. Ahora nosotros no teníamos equipos, entonces los cabros de umbría y partículas los prestaban siempre”. (Benito)

3.8 Innovadores individuales

Es claramente cierto, que no todos son los gestores, si no que hay músicos que tocan y otros que organizan. Esto en si no define a una escena musical, sino más bien otorga la constancia de individualidades que piensan en el bien común del grupo y de los músicos involucrados:

“Yo hice como 10 tocatas, nunca fui al candilejas si no fue por tocar, me daba lata, prefería quedarme haciendo cualquier otra wea. Y no porque no me gustará la música, si no por que hacer una tocata en esa época era de locos, no había nada, ni face book, y todos quería tocar y alguien tenía que hacerse cargo de la difusión. Así que ahí pegábamos afiches o colgábamos telones publicitando las tocatas.” (Queso)

“Candilejas Bar era un antro. Fíjate que no asistía tanto, iba a tocar, en la tarde estaba por Valparaíso, pero en la noche estaba por acá, en la noche no era mis rutas digamos. Pero fue un bar que se abrió a la escena que se estaba formando ahí en Valparaíso, y que es una escena súper súper súper *Porteña*, encuentro que todavía escuchai' a Adelaida⁶⁵ no sé, música que suena ahora y tiene muchos elementos todavía de esa, de Umbría en Kalafate, de uñas negras, de vim rinzo, weas así como sonoro de ruido de experimentación y de música para escuchar

digamos. No es pa bailarla, la podís cabecear por ahí, pero no es fiesta, es música compleja, que tiene muchos desde el rock progresivo” (Alejo)

De esta forma, podemos observar cómo se reconstruye el pasado en la voz de los diferentes tipos de públicos y los músicos que participaron en Candilejas bar, y como todo estará relacionado con la época, el barrio, el local y la ciudad: “pues la música local no es una cuestión de consumo masivamente controlado, ni la contemplación en solitario de obras musicales; es ante todo un asunto de activas prácticas colectivas”. (Finnegan, 1989)

4. Pequeñas Partículas v/s Perros Locos y el fin.

Dentro de las entrevistas a los músicos, propusimos a estos que recordaran hechos que los habían marcado en el local. De los 7 músicos, 4 de ellos se acordaron de la presentación en el local del grupo Perros Locos. Básicamente todos los entrevistados percibieron, a partir de este acto, una escena imborrable: el baterista del grupo vomitó encima de esta mientras tocaba y siguió tocando. A continuación señalamos esos recuerdos en el relato de los músicos:

“O sea, me acuerdo tener que limpiar la batería para tocar después, era muy asqueroso pero fue notable verlo ahí. Pero claro la batería quedó con un olor a guater por semanas”. (Beto)

“Yo recuerdo un día ir pasando por fuera y querer entrar, y cacho que el baterista está tocando y empieza a vomitar, así de una, era como en cámara lenta, lo vi de la entrada me acuerdo, y pensé que estábamos en otro país” (Cevasco)

“oooo, la tocata con los perros loco, fue notable, cachai que el baterista vomito arriba de la batería mientras tocaban, y siguieron tocando. Una muestra de integridad. (Tevo)

“Yo me acuerdo de eso, porque la tocata la habíamos organizado con partículas en una serie de conciertos que lo que hacíamos era hacer unos versos, como de competencia, pero mala, para propaganda pero mala. Y claro el baterista le cayó algo mal, parece y en la mitad de la tocata vomita toda la batería, jaja, cuático, luego tocamos y estuvo mortal igual”. (Queso)

“Yo no estuve, pero me lo contaron después, cuando llegue, porque quería ver a los partículas, que igual tocaban tarde como a las 2 o 3, porque en esa época se fumaba en los bares y te quedabas hasta las 5” (Smith)

Dos imágenes nos corroboran lo sucedido aquella noche: una foto del afiche lienzo que se colgaba afuera en el pasaje Wagner para promocionar la tocata, y la promoción del concierto en Candilejas, aparecida en el diario *La estrella de Valparaíso*.

Viernes 27 de agosto de 2004



Candilejas

Mañana sábado, a partir de la medianoche, se reunirán en el bar Candilejas (Wagner 135, Valparaíso), las bandas Pequeñas Partículas y Perros Locos. La entrada cuesta sólo mil pesos.

Imágenes 9 y 10

Con fecha del 27 de noviembre de 2004, el local Candilejas cierra sus puertas luego de haber sido un local importante para varias de las bandas regionales, entre las que se encuentran aquellas con nacimiento en el IMUS, como Vim Rinso, HUechunche o Wataflayer.

Beto, señala hoy: “Increíble pensarlo hoy, cuando tenemos tanta tecnología y nos falta tanto carácter local” (Beto). Esta observación, por supuesto, nos permite reflexionar sobre el sentido de convergencia para una escena local producido a partir de ciertas instancias específicas como los locales de música. La desterritorialización de las prácticas de interacción y participación, con Internet por ejemplo, no funciona en este sentido del mismo modo que lo hace el local de música como de emplazamiento de las memorias y prácticas de los actores. De ahí, entonces, que podemos conjeturar como uno de los factores que inciden en el cierre del bar Candilejas, el desplazamiento de las formas de consumo musical hacia Internet.

Por otro lado, Carolina comenta:

“no me acuerdo, porque yo me fui un mes antes y el cierre lo hizo Gustavo y yo no me metí, porque yo tenía el corazón roto con Candilejas, porque sentí que Gustavo, no había sido suficiente partner para que sacáramos adelante esto... era como un crío, pero no podía seguir dándolo todo... yo lo hacía todo. No duró más de un mes y cerró... también estaba cansada, quería hacer teatro, no estudié para ponerme de regente al tiro... Después estuve haciendo clases de teatro, en un Colegio artístico en Quillota, después me fui a Santiago y trabajé part-time como maquilladora de la tele y carretí, después me fui a Iquique.” (Pastene)

¿Te acuerdas del Candilejas?

“Antes de volver el 2011, era como una astilla en la pata, no quise volver nunca más a Valparaíso, y cuando volví, darme cuenta del fenómeno que había sido y encontrarme con tanto cariño de la gente... oh! fue para mi muy bonito, pero fue la distancia necesaria para ver lo bonito. Me estaba volviendo una vieja y estaba pasándolo mal. No estaba haciendo teatro, recién salida de la escuela, me estaba volviendo una vieja administradora... y ahora como que puedo... como reconcilié con ese recuerdo, pero gracias al cariño que se me manifestó de las personas que vivieron el proceso de buena onda. Y claro me acuerdo, de hecho, desde que tuve el bar me puse más respetuosa de no hinchar las pelotas cuando te quieren echar de un bar... maduré en mi comportamiento de bar.” (Pastene)

Para la mayoría de los entrevistados, fue una sorpresa saber que *Candilejas* había permanecido abierto tan solo un año. A su vez para muchos, marca una etapa de convicción en la música como una vida posible. Para otros, la posibilidad que abría el bar a tocar y experimentar con la música original fue algo que los transformó, e hizo del local un icono de la noche de Cummings.

Para Jaime, por ejemplo, el bar fue la posibilidad de empezar su relación con su actual esposa Pascuala, “y también poder jugar a ser rockero o cuequeros” con sus pares. Para el Alejo, “había una posibilidad de llevarse algo siempre de ahí, de poder aprender de los otros músicos de saber que vas creciendo”.

Para Benito, “sentir que se podía hacer música con formatos extraño como un septeto, y que había público para escuchar esas música que nacían en la cabeza pero maduraban en el corazón y en el escenario”.

Para Queso, era un local que “nos permitió ver que podíamos vivir de esto, o sea, no era como los grupos que se armaron después onda Sonora Barón o la Malonera, que son grupos que se armaron para ganar lucas, acá había la convicción de hacer nuestra pela de cable y resultaba, te ibas con plata pa la casa, increíble!!” (Queso). En esta diversidad de significados que el bar tiene para los músicos y sujetos que participaron dentro de la escena, esta comprensión del local como el lugar de una práctica experimental, de un núcleo de experiencias relacionadas profesional y emocionalmente con la música, constituye quizás uno de los factores de mayor relevancia para la función de este espacio como “marco” social de las memorias individuales. Es desde este sentido, por último, que también consideramos la necesidad de aproximarnos, en la memoria de los músicos entrevistados, a la territorialidad y cartografía de esa experiencia.

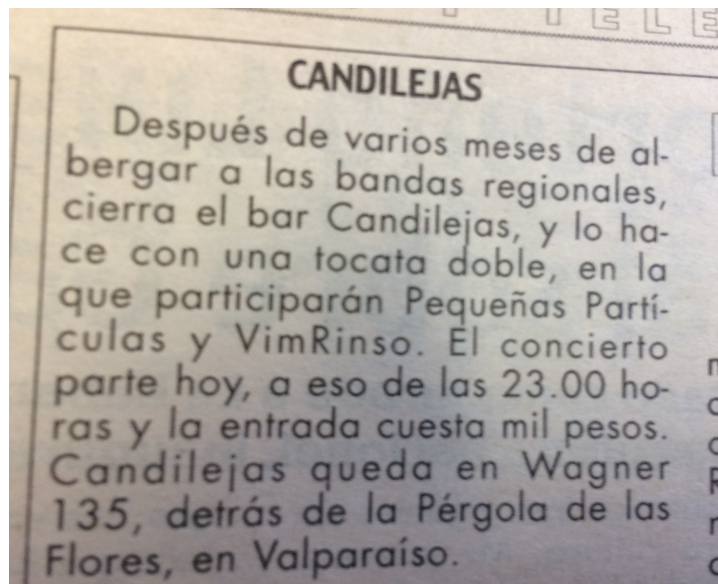


Imagen 11

5.- Los mapas de una escena. Vestigios de memoria.

Existen personas que no se acuerdan que comieron el día de ayer, pero que puede deletrear lo aprendido hace 30 años. Esta capacidad no tiene que ver directamente con el olvido, sino más bien, con lo que hemos señalado anteriormente como memoria y sus marcos de relación e inscripción. ¿Es posible acordarse de cómo ir a un local? ¿Cuáles serían los signos que ese recuerdo releva?

En esta esta última sección de análisis de la escena local, nos basamos en un ejercicio propuesto a 7 de los entrevistados que fueron músicos que participaron activamente en Candilejas. El ejercicio propuesto es que los músicos dibujen, apoyándose sólo en sus diversos recuerdos personales, el modo en que llegaban a encontrarse dentro del bar Candilejas. El propósito, además de ser un modo de activar las memorias del local, es acercarnos a las percepciones y representaciones (los mapas mentales) de la ciudad y del entorno del barrio, para de este modo representar el circuito de los usos que convergen en torno al espacio de Candilejas.

Este tipo de mapas dibujados a mano (también conocidos comúnmente como cognitivos, conceptuales o croquis de mapas), y han sido utilizados por geógrafos humanos, antropólogos sociales y otros para estudiar cómo las personas describen lugares y recuerdan dónde está su sentido subjetivo de espacio y lugar, y las diferencias entre las personas en términos de su conocimiento espacial y entendiendo. (Cohens, en Roberts, 2012:p 128)

Cabe señalar, que el uso del mapa personal y su posterior análisis, puede ser entendido también a través de dos conceptos que han ilustrado este tipo de ejercicio desde distintas disciplinas: *sendero* y *andar*. La musicología Ruth Finnegan plantea el uso del concepto sendero, para ilustrar de mejor forma el impacto que van teniendo los espacios musicales en la vida de las personas, y como van, de alguna forma, afectando la cotidianidad urbana, “pues la idea de sendero capta y resume mejor, aspectos de la práctica musical pasados por alto en otros enfoques. Quiero usarla como una metáfora posible para iluminar algunos rasgos de la música local y sus implicancias con la vida urbana” (Finnegan, 1989. en Cruces, 2004. p.448)

Para la musicóloga inglesa, el ejercicio del dibujo está por sobre el mero hecho de relevar espacio y prácticas, ya que “estos senderos hacían algo más que proporcionar las rutinas establecidas de práctica musical disponible: estaban dotados de profundidad simbólica”. (Finnegan, 1989. en Cruces, 2004. p. 449)

La idea del andar como una práctica estética, por otro lado, ha sido presentado por el sociólogo italiano Francesco Careri, como una experiencia estética del recorrido o *walkspaces*, en el cual podemos relacionarnos con la urbe desde otro punto de vista, desde un punto de vista sensible:

“El hombre poseía una manera simbólica con la cual transformar el paisaje. Esta manera era el andar, una acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que se convertiría más tarde en un acto que dejaba de ser consciente y pasaba a ser natural, automático. A través del andar, el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba. Y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean”. (Careri, 2009: pp. 19-20)

Para nosotros, el uso de este tipo de recursos nos permitirá visualizar además la memoria de los músicos, la importancia y detalle con el que pueden evocar y recordar esa etapa. Estos mapas los clasificaremos en dos tipos: el *venue* como un fin (donde se relaciona a este como destino o un objetivo), y el *venue* como parte de un todo (donde la riqueza simbólica entabla las relaciones entre el local y otros espacios e instituciones del sector).

El *venue* como un fin

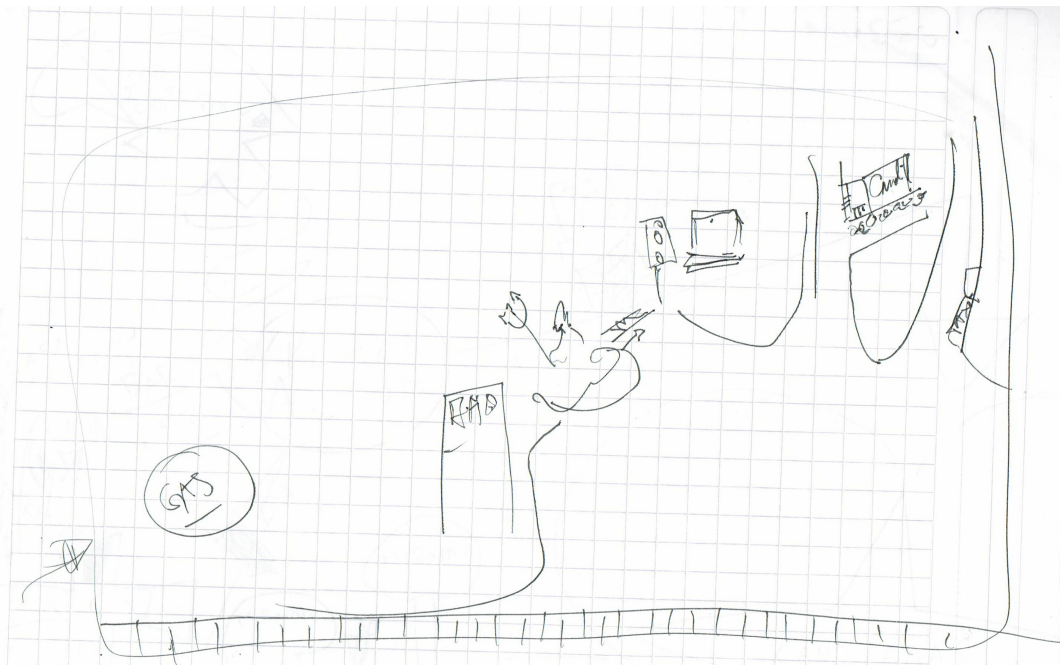


Imagen 12

En este mapa realizado por Alejandro Jofré (Alejo) del grupo Huechunche, lo primero que el músico relaciona es el parámetro de su propia ubicación que es Quilpué, y a partir de ese trazo dibuja la línea del tren que une ambas ciudades. En esta operación, Alejo identifica a la ciudad de Valparaíso y propone el Gasometro (donde ubica la palabra “gas”), señalando la frontera o punto de ingreso al

espacio simbólico de la ciudad. Además, Alejo propone el edificio de la CTC y la Plaza Aníbal Pinto, la fuente de Neptuno y el semáforo, como hitos de su recorrido por el entorno de Valparaíso. Lo interesante de que ubique el semáforo, “que nunca pase en roja”, es que ciertamente su mapa esta hecho a través de la memoria del andar, como una práctica que analiza la ciudad además de usarla. Su trayecto no está basado solo en la existencia del local, si no en como la ciudad se va mostrando a él en su desplazamiento. En otros términos pone como destino a Candilejas bar.

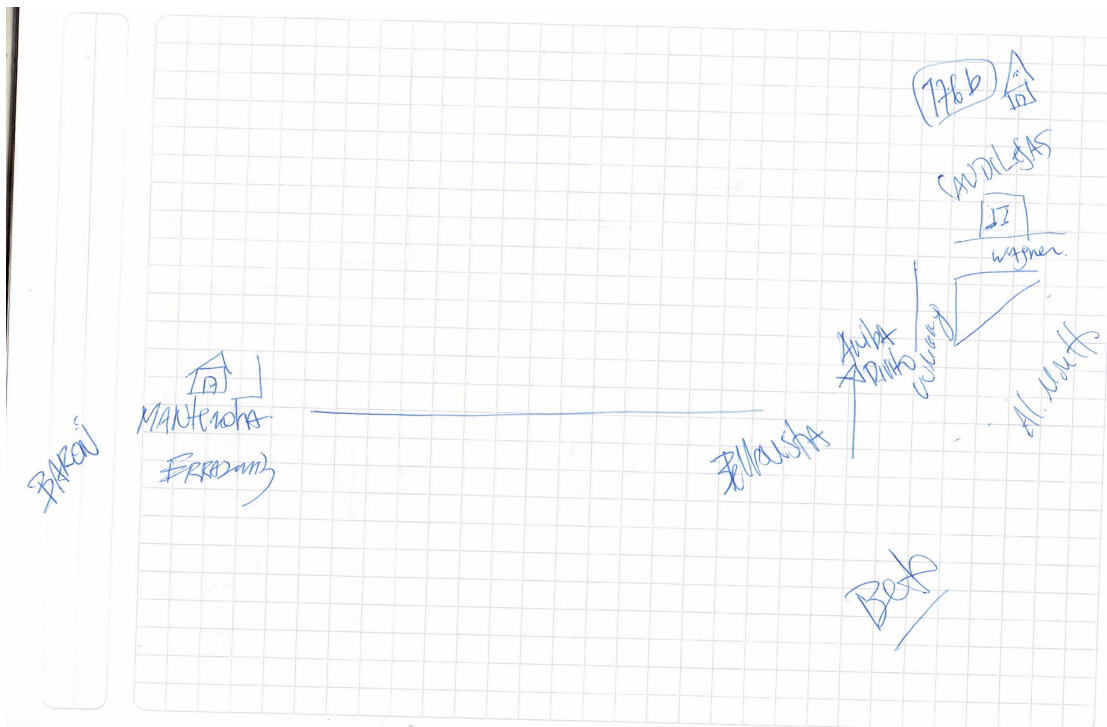


Imagen 13

Este otro mapa realizado por Beto, músico de Pequeñas Partículas y de Umbría en Kalafate propone también como marcas espaciales los lugares en el que él ha vivido en la ciudad de Valparaíso. Señala, de este modo, su cercanía con el sector de Cumming, al ponerlo arriba del Candilejas y destacar

sólo a este local dentro del sector. De este modo, Beto representa a la ciudad desde Cerro Barón, donde vivió durante el tiempo que su memoria se enmarca más vivamente con la experiencia del bar Candilejas. Además, pone a Bellavista como eje de la ciudad, y consigna a la Plaza Aníbal Pinto. En su recorrido no hay tanto del andar, y la lógica de la observación. En su mirada, más bien, está el local señalado con dos corcheas, pero asimila a la ciudad como su hogar.

El *Venue* como parte de un todo

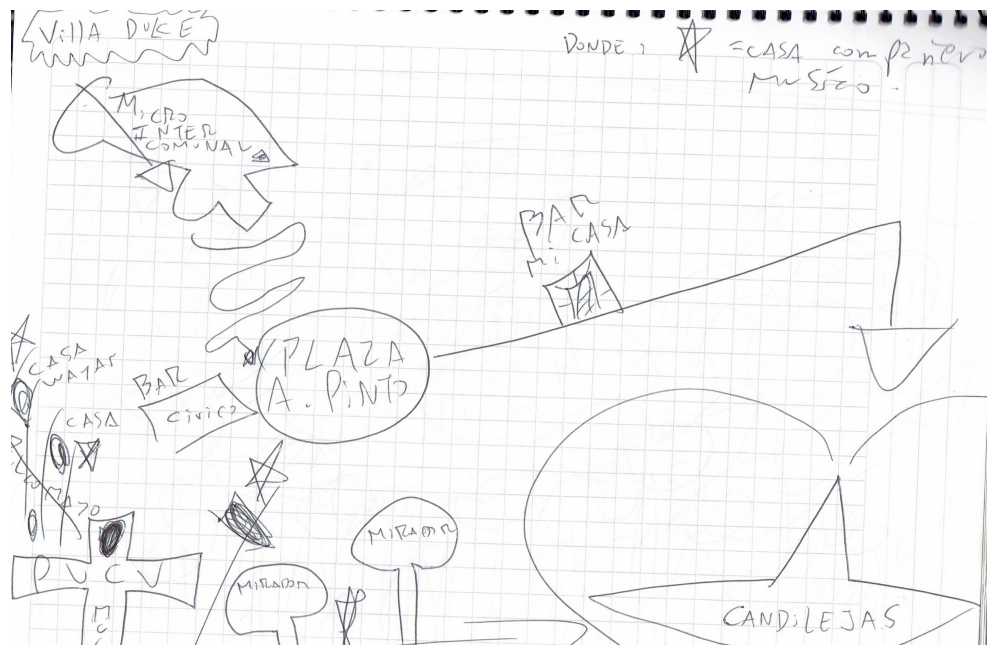


Imagen 14

En el dibujo realizado por Jaime Frez, baterista del grupo Los Hermanos Carrera observamos la noción de escena por sobre la del andar y o la de ciudad. En este mapa está presente significativamente la conexión que existe entre músicos y el convivir dentro del espacio urbano, pues dispone en el mismo

plano al IMUS, al bar Cívico, la casa de un amigo del IMUS que vive cerca del sector, y consigna a Candilejas con una estrella. Una de las mejores características de este mapa es la capacidad del músico para mostrarnos todo lo que ocurre, como ese hervidero que, además, aparece en la narración de su memoria.

Frez nombra además, otros dos bares dentro de la representación del barrio: El Cívico, ubicado cerca de Av. Errazuriz, y también nombre al Bar Mi Casa, el cual ya consignamos en el capítulo anterior. Para él, sin duda, más allá del andar o del sendero, lo importante es que todo ocurre “a la misma vez”, es decir, hay una conciencia vaga pero certera de esa interconexión de lugares y tiempos que convergen en el concepto de escena que se constituye sobre el mapa espacial de una localidad.

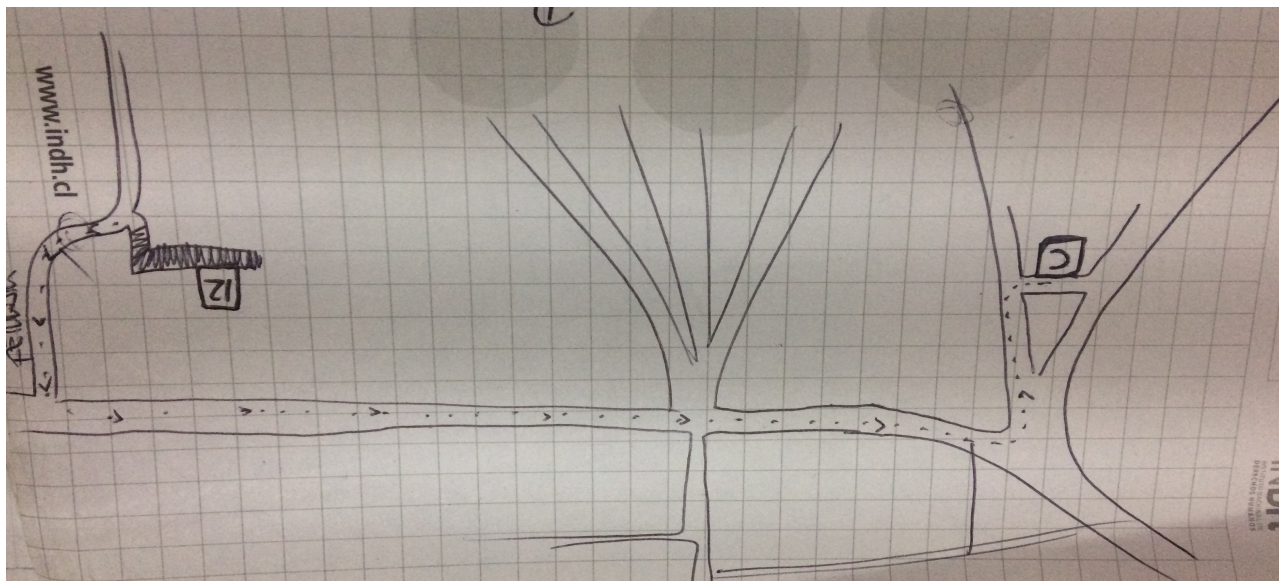


Imagen 15

En este mapa, (imagen 15) de Rodrigo Quiroz (Queso), bajista del grupo Pequeñas Partículas, vemos la relación estrecha que propone el músico entre el espacio de vivienda y de ensayo de cuatro grupos, como es el último peldaño o Casa 12 y Candilejas. En este sendero es muy claro apreciar cómo, para el músico, lo importante de la ciudad en la que vive es en “donde puede estar” en la música.

Esto es muy válido e importante a su vez, pues conoce la ciudad pero no repara en el andar, si no que repara en el sentido del viaje de estar preparando algo a ir a montarlo y mostrarlo a más gente. Su mapa es, en esencia, el de una vida urbana dentro de la música. Es, además, un mapa muy claro y quizás el único que señala flechas que grafican el sentido que debe tomarse como ruta en el tránsito hacia el local.

Al pedirle que hiciese un plano o mapa de Candilejas, lo primero que Rodrigo hace es ubicar la distribución al interior local, entendiendo como es lógico la idea de un mapa del local mismo. Este plano es muy certero con respecto a la ubicación de las cosas dentro del local, lo cual atestigua una memoria efectiva del consumo y uso de este espacio en particular. El paso por el local, y las formas de desenvolverse en él, dejan por lo tanto una clara huella en la percepción y memoria de los músicos.(imagen 16)

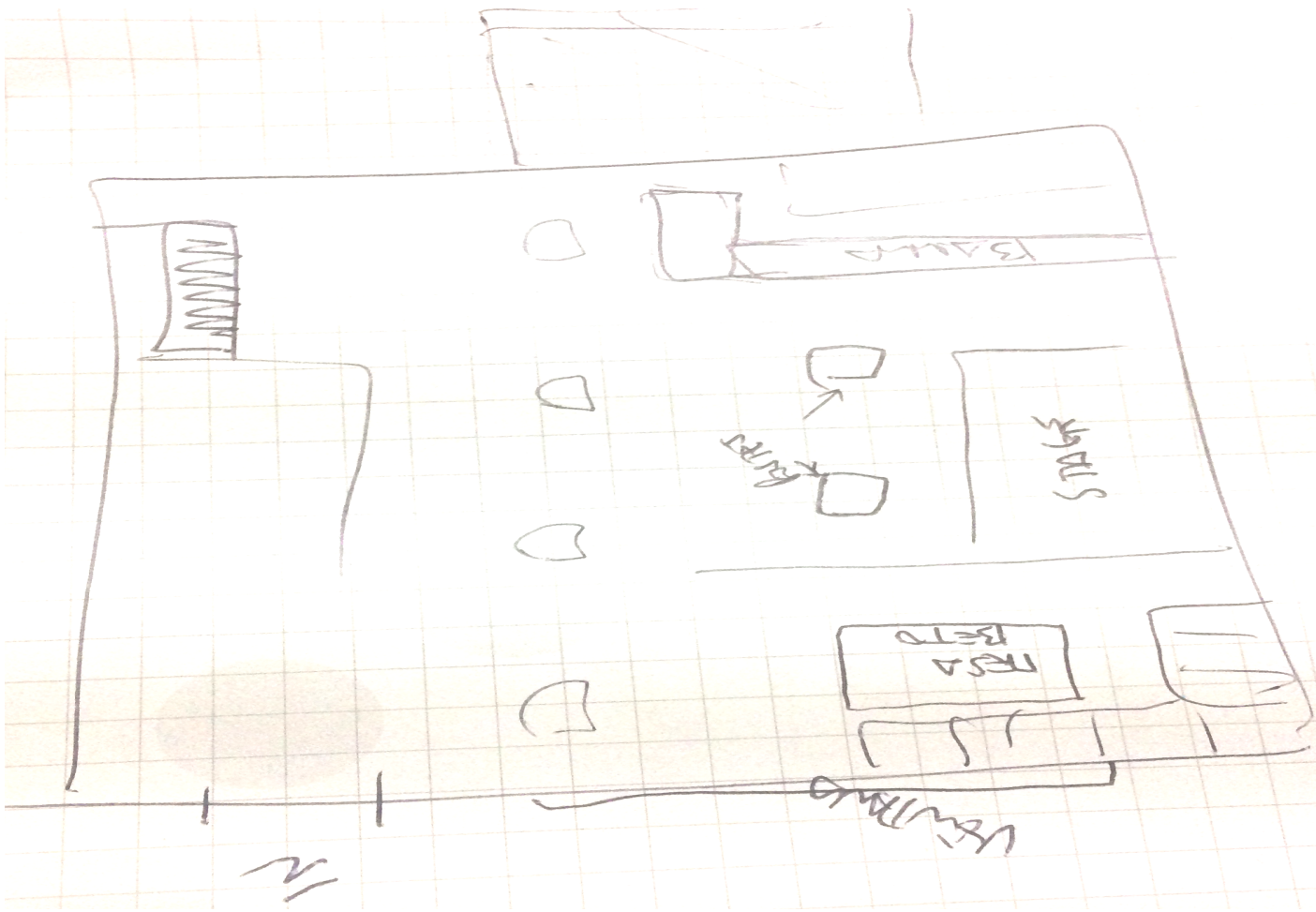


Imagen 16

Conclusiones

El objetivo de esta investigación ha sido comprobar si es que la existencia de un bar, local de música o venue puede funcionar como elemento clave para la conformación de una escena local en la ciudad de Valparaíso. Para ello, nuestro primer interés fue enfocarnos en un local que estuvo en funcionamiento un periodo acotado (un año), y que pervive hasta el día de hoy en la memoria del ambiente musical de la ciudad: Candilejas bar. ¿Es un hecho fortuito que este bar responda tan vivamente a la memoria de un momento específico dentro de la vida musical porteña? ¿Qué tipo de relaciones existieron entre los músicos, el local y la ciudad que nos permitan sostener la existencia, contingente, de una escena musical a partir de ellos? ¿Que caracteriza a esta escena? ¿Qué tipo de relaciones históricas han existido entre otros tipos de locales y las prácticas de los músicos porteños?

A la luz de la investigación podemos evidenciar que para la gestación y creación de música original, las distintas características que determinan el espacio de las ciudades, ocupan un rol importante, dado por la estructura de lugares para la interpretación, el consumo, la escucha y la socialización en torno a determinadas prácticas musicales. La música, de este modo, requiere ser observada en concreto como una práctica socio-cultural, que acontece y se desarrolla sobre una espacialidad determinada. En el caso de Valparaíso, las características históricas que la han definido como ciudad puerto o universitaria, constituyen el principal motor de la diversidad e intensidad de su vida musical. Esto, pues el público recurrente a la ciudad forma un crisol de miradas, escuchas y gustos relacionados con la música que posibilitan el desarrollo de escenas locales de diversidad múltiple.

Al asentarse en distintos sectores de la ciudad, sobre todo en la parte baja de ella, los sujetos que establecen lazos de participación en cuanto a determinadas prácticas musicales, han desarrollado históricamente formas de vinculación también con estos sectores, ayudando a la consolidación de representaciones culturales de la identidad local o barrial, que perviven como marcas de identidad al

interior de las escenas musicales que ellos configuran. Los sectores de la ciudad, de este modo, han sido definidos culturalmente por las interrelaciones y flujos existentes en ellos, y potenciados gracias a diversos tipos de locales de música, en los cuales se desarrollan distintas prácticas asociadas a la música y a la vida social, otorgando al sector la notoriedad como escena local.

Las escenas locales, por otro lado, se nos han hecho comprensibles como unidades espaciales y culturales permeables a través del tiempo, debido al funcionamiento y a las transformaciones de la ciudad. La constatación de esto lo podemos apreciar en el contexto de la denominada bohemia porteña, durante la cual los tres sectores del plan se caracterizaran por tener un fuerte asidero cultural, basado en la distinción de unos con otros, y cuyas lógicas espaciales y culturales se verán modificadas con el advenimiento de un modelo turístico, administrativo y patrimonial de la ciudad desde comienzos del siglo XXI. No obstante, esta temporalidad y espacialidad de la “bohemia”, reaparece como recurso simbólico en el despliegue de una actividad económica local (el carrete como la “nueva bohemia”), así como también en la memoria e inscripción identitaria de los propios sujetos y los músicos. Por lo tanto, resulta posible constatar respecto de las vinculaciones entre música y ciudad, que las características de una escena musical responden tanto a los cambios de las estructuras del entorno urbano en que se desarrollan, como también a la perduración de las características simbólicas que estas construyen en relaciones a determinados espacios.

Hemos constatado, además, como durante el periodo de la dictadura musical, al no existir locales fijos, los tipos de locales denominados peñas permitieron la funcionalidad de la música dada su movilidad y la de sus músicos, y como además estos músicos formaron parte de una escena trans-local, conectando y vinculando lo que sucedía en el puerto con locales similares en Santiago o otras ciudades, nutriendo en definitiva distintos espacio para la música con una misma idea. En este sentido, nos resulta especialmente importante considerar las singularidades de una actividad y práctica que resulte significativa, dado un uso del espacio, para la localidad en que esta se instala: ya sea definiendo los significados de la identidad barrial o bien, como en este caso, nutriendo el significado de un sector con

nuevos tipos de recursos y prácticas socio-económicas y culturales. La relación entre música y ciudad, en este último sentido, puede ser entendida también como una relación de gestión, uso, enriquecimiento y transformación del espacio debido a las actividades de los músicos y sus públicos.

Desde que empieza a constituirse como un faro del denominada *carrete porteño*, un nuevo tipo de locales denominado *pub* actúa en la transformación de los sentidos urbanos de la cultura en Valparaíso. Estos locales, además de responder a un momento específico del desarrollo económico de la ciudad, permite la creación de relaciones de tipo social pensado y diseñado para el consumo. Quizás podríamos plantear que los *pub* son un signo de los tiempos instaurado por la dictadura, bajo la nueva lógica económica neo-liberal. No obstante, a partir de estos locales y de otros lugares de consumo, irán adquiriendo sentido también determinados núcleos de encuentro de la vida social, quizás como instancias de reagrupamiento dada la necesidad de los habitantes de la ciudad. Los *pubs*, a su vez, permiten entonces el despliegue de una escena local, particularmente situada en espacios como la *subida Cumming*, que se relaciona con la música a partir de la escucha que existía en estos espacios.

Hay que señalar, como especifica Ronald Smith en una entrevista, que si bien los *venues* son articuladores de las escena musicales, las escena locales se pueden articular en otro tipo de espacios, en los que puedan formularse instancias de identificación, participación e interacción. Por ejemplo, explica Smith, durante los ochenta en Valparaíso, la escena se articuló en los locales de video juegos pues ahí “podías llegar con tu vinilo de rock y una polera negra estampada y te acercabas a otro igual” (Smith). Entonces ¿es importante un bar, para el desarrollo de una escena local?

Como ejemplo específico de la conformación de escena consideramos entonces el caso de *Candilejas bar*. Consideramos que este local se transforma, en síntesis, en un espacio multidimensional de doble tipo.

Por una parte, el bar permite el encuentro y relación de una bullente escena cultural que se da en el espacio de *subida Cummings*, dado las vinculaciones de tres tipos de instituciones relacionadas con la cultura musical de la ciudad: IMUS, Radio Valentín Letelier y Parque cultural ex -Carcel. Si bien

estos encuentros se dan también en otros espacios del sector, lo que diferencia esencialmente a Candilejas es que en allí se privilegia la interpretación de material propio, también entendida como música original, generando un foco de atención mayor al de otros locales que privilegian la música envasada o la interpretación de un repertorio conocido.

Por otra parte, el bar significó para los músicos la idea de contar con un espacio “propio”, una extensión de sus espacios cotidianos: tanto de sus casas, como de sus salas de ensayo o de clase. En la experiencia y la memoria de los músicos, por lo tanto, el bar actúa específicamente como un espacio de ensayo, (auto) formación musical y experimentación, como espacio de fraternidad musical de una generación de jóvenes músicos universitarios que se vio crecer bajo el alero del local.

Esto, además de las permisibilidades que dejaban sus dueños: cobro de entrada por parte de los músicos, tocar cualquier tipo de música que fuese original, y del desarrollo de performance que fueran más allá del solo show.

Creemos que es notable constatar que el local, además, se diferencia de todos los demás del sector pues posee un piano, el cual aparece vivo en todas las memorias que se hacen del local en si. Esto, consideramos, transforma al venue en un local musical amplio, ya que permite la relación con la música propuesta desde el mismo bar.

Es importante señalar que Candilejas, no hubiese sido lo mismo en otro lugar de la ciudad, este grado de pertenencia que logran los músicos con el espacio, proponemos, tiene que ver con la ubicación del bar. Además de permitir las diferentes tipos de relaciones sociales.

Por último es preciso señalar que el local se transforma en un dispositivo cultural del tipo “club social musical”, ya que en el podías ir a escuchar música en vivo, o también llevar tu música y disponerte a escuchar en él lo que quisieses.

Con respecto a los músicos y su relación con el espacio, es importante señalar como a través de sus memorias y recuerdos, pueden establecer aun después de 15 años los senderos por los cuales se desplazaban por la ciudad para llegar al local. Para ellos, el local es parte de su geografía emotivo

musical, y en torno a este espacio simbólico se guardan aún recuerdos importantes, a pesar de estar abierto este, solo durante un año.

La importancia del bar en este caso (como la “taberna”, en el sentido de lo propuesto por Henri Lefebvre), es el de ser un punto de inflexión social que posibilita la interacción de distintos agentes de la ciudad, posibilitando de esta manera la construcción de un sentido local de pertenencia.

Es preciso señalar, que si bien pudimos vislumbrar lo expuesto anteriormente, sentimos a medida que avanzaba la investigación, se nos abrían nuevos senderos para entrar a este bosque, que es el análisis de una escena local, pues contiene demasiada información semiótica como para analizarla completamente. (Como certeramente señala Barry Shank)

De todas formas, al ponderar la investigación, sentimos que uno de estos senderos que no pudimos recorrer, fue el análisis de las músicas propuestas por estos músicos jóvenes. En gran medida por el tiempo en que llevaba esto, pues pensamos que es preciso realizar la vinculación completa con las escenas de música original existente anteriormente.

Esta deuda, pensamos puede ser tomada en una investigación posterior.

Finalmente, el poder plantear este tipo de problemáticas desde regiones, pensamos, es un aporte a la descentralización de la mirada musicológica histórica, que ha empezado a cambiar en los últimos años al considerar no sólo otros espacios, sino al modificar también, justamente, el sentido con el que se mira históricamente los espacios, las regiones, los locales y emplazamientos donde tiene cabida la construcción social y cultural de la vida a partir de las prácticas musicales.

Bibliografía

1. Bennett, A. y Peterson, R. Ed. (2004). *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
2. Bennett, A. (1997). *Going down the Pub!': The Pub Rock Scene as a Resource for the Consumption of Popular Music*. *Popular Music*, Vol. 16, No. 1, pp. 97-108 .
3. Byrne, D. (2012). *Como funciona la música*. Barcelona. Random House Grupo Editorial.
4. Carter, T. (2005). *El sonido del silencio*. En Bombi, et al. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia. Universitat de Valencia.
5. Cohen, S. (1999). *Scenes*. En Horner, B y Swiss, T. (de). *Key terms in Popular music and Culture*. Malden: Blackwell Publisher.
6. Cohen, S. (1993). *Ethnography and Popular Music Studies*. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, pp. 123-138.
7. Corrado, O. (2002). *Significar una ciudad. Astor Piazzolla y Buenos Aires*. en *Revista del Instituto Superior de Música* No 9: pp. 52-61
8. Finnegan, R. (2003). *Música y participación*. en *Revista Transcultural de Música*. Trans No 7 online [buscar link]
9. Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Argentina. Paidós Editores.
10. Garland, Sh. (2014). *Music, Affect, Labor, and Value: Late Capitalism and the (Mis)Productions of Indie Music in Chile and Brazil*.
11. González, J.P. y Rolle, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile. 1890-1950*. Santiago de Chile. Editorial Universidad Católica.
12. Hansen, F. (2004). *Cartografía Básica*. INEGI.
13. Janotti, J. Y Pereira, S. (Orgs.). (2013) *Cenas Musicais*. Sao Paulo: Anadarco Editora

14. Marín, M. (2014). Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana. *Revista Neuma*. Año 7, Vol. 2. pp.10-31.
15. Mellado, J. (2015). *Escenas Locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Argentina. Curatoria Forense.
16. Pedro, J. (2017). *Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales*, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación 22, 169-185.
17. Roberts, L. (2012). *Mapping Cultures: place, practice, performance*. UK. Pelgrave Macmillan.
18. Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock and roll scenes in Austin Texas*. Texas: Wesleyan University Press.
19. Straw, W. (1991). *System of articulation, logics of change: communities and scenes in Popular music*. Popular music. Cultural Studies. pp.368-388.
20. Venues. (2003). In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Media, industry and Society*. Retrieved from <http://www.credoreference.com/entry/contpmwmis/venues>
21. Bosques, Sánchez y Jimenez. (2009). *Valparaíso: su geografía, su historia y su identidad como patrimonio*. Estudios Geográficos, Vol. LXX, 266, pp. 269-293
22. Borja, J. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona.
23. Bravo, G y Gonzalez, C. (2010) *Ecos del tiempo Subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen Militar. 1973-1983*. Santiago de Chile. Lom editores.
24. Castagneto, P. (2009). *Monografía histórica de Valparaíso 1910-2010*. Valparaíso. Altazor
25. Chandía, M. (2013). *La cuadra: Pasión vino y se fue*. Santiago de Chile. Ril editores.
26. González, J.P. , Rolle, C. , Ohlsen, O. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile. 1950-1970*. Santiago de Chile . Editorial Universidad Católica
27. Lastarria, C. (2016). *Barrio Puerto: de los orígenes a la bohemia en Valparaíso*. Valparaíso. Narrativa Punto Aparte.
28. Peña, M. (2001). *Los Cafés literarios*. Santiago. Ril editores

29. De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México; Universidad Iberoamericana
30. Careri, F. (2002) *El andar como práctica estética*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
31. Rodríguez, O. (2015). *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile. Hueders
32. González, C. (2015). *Tumbao Rebelde. El rock mestizo de Santo barrio*. Santiago de Chile. Maskelibros.
33. González, J. y Godoy, A. (1995) *Música Popular Chilena, 20 años* .Santiago de Chile. MINEDUC, División de Cultura
34. Thorton, S. (1990) *Strategies for Reconstructing the Popular Past*”, en *Popular Music* Vol 971.pp. 87-95
35. Ponce, D. (2008). *Prueba de Sonido: primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago. Ediciones B

Fuentes escritas

1. Diario El Mercurio de Valparaíso, desde el 1 de Enero de 2003 a 1 de enero de 2005
2. Diario la Estrella de Valparaíso, desde el 1 de Enero de 2003 a 1 de enero de 2005

Entrevistados

1. Jaime Frez (Baterista grupo Los hermanos Carrera)
2. Alejandro Jofré (Vocalista grupo Huechunche)
3. Patricio González (Director del programa del CNCA: Escuelas de Rock)
4. Beto (psicólogo, baterista de Pequeñas Partículas y guitarrista de Umbría en Kalafate)
5. Nara (arquitecto, Guitarrista de Umbría en Kalafate)

6. Carolina Pastene (Actriz regenta de Candilejas Bar)
7. René Balbontín (público de Candilejas)
8. Paula Aguirre (Bailarina público de Candilejas)
9. Danilo Llanos (actor y director de teatro, público)
10. René Cevalco (Periodista y conductor de programas de radio de radio Valentín Letelier)
11. Ronald Smith (ex director de Radio Valentín Letelier)
12. Gustavo Riquelme (Tevo) (Saxofonista de Pequeñas Partículas)
13. Pablo Peralta (Músico y sonidista del bar cívico)
14. Rodrigo Benítez (Benito) (Baterista y compositor del grupo Wataflayer Orchestra)
15. Claudio Pérez (Clavija) (Guitarrista de Pequeñas partículas)

Sitios Web

3. www.baringles.cl
4. www.musicapopular.cl
5. bar la playa
6. www.clubproa.cl
7. [www.carrete .cl](http://www.carrete.cl)
8. www.pub.cl
9. www.valparaisorecuerdasus monumentos.blospot.com