

NOTAS HISTÓRICAS Y GEOGRÁFICAS

Artículos

**EL PAISAJE DE LA BOHEMIA: ESPACIOS DE VIDA NOCTURNA EN
VALPARAÍSO A MEDIADOS DEL SIGLO XX**

**THE BOHEMIAN LANDSCAPE: NIGHTLIFE SPACES IN VALPARAÍSO IN THE
MID-20TH CENTURY.**

Alejandro Gana Núñez

Università degli Studi di Palermo, Italia

alejandro.gana@unipa.it

Recibido el 23 de agosto del 2022 Aceptado el 26 de septiembre del 2022

Resumen

Este artículo nace de la inquietud por abordar el concepto de bohemia, en el contexto del Valparaíso de las décadas de 1960 y 1970, con el propósito de dar cuenta del sujeto que la conforma y habita, analizando sus implicancias desde las discusiones sobre el paisaje, el espacio público, y el lugar simbólico. En este empeño, se abordan y analizan los espacios escénicos y festivos de vida nocturna, y su relevancia en los procesos de interacción y transmisión cultural, profundizando en las boîtes, teatros de revista y casas de cena. En este sentido, el artículo desarrolla una discusión conceptual en torno a la definición de bohemia, al bar como espacio de sociabilidad y encuentro, dialogando también sobre los espacios escénicos y de expresión festiva, el carácter liminar de la noche porteña y la peculiaridad de los lugares de fiesta y transmisión de conocimientos entre artistas. Posteriormente se confrontan estos temas con información documental proveniente de afiches de prensa, y con contenidos de tres entrevistas realizadas a artistas del período de estudio, que fueron protagonistas de la bohemia de Valparaíso: Kim Marcel, *vedette*, Fernando Montes, cantante y *crooner*, y Carlos Cifuentes, saxofonista de *rock & roll*.

Palabras Clave: bohemia, paisaje, vida nocturna, fiesta.

Abstract

This article responds to the concern to discuss the concept of bohemia, in the context of Valparaíso in the 1960s and 1970s, with the purpose of describing the subject that composes and inhabits it, analyzing its implications from the perspectives of landscape, public space, and the symbolic place. In this endeavor, the scenic and festive nightlife spaces and their relevance in the processes of interaction and cultural transmission are approached and analyzed, deepening in the boîtes, revue theaters and dinner houses. In this sense, the article develops a conceptual discussion around the definition of bohemia, the bar as a space of sociability and social gathering, also discussing the scenic spaces and festive expression, the liminal character of this port city night and the peculiarity of the places of celebration and transmission of knowledge between artists. Subsequently, these subjects are confronted with documentary information from press posters, and with the contents of three interviews with artists from the period under study, who were protagonists of Valparaíso's bohemian life: Kim Marcel, *vedette*, Fernando Montes, singer and *crooner*, and Carlos Cifuentes, rock & roll saxophonist.

Keywords: bohemia, landscape, nightlife, festival.

Introducción

El fenómeno de la bohemia de mediados del siglo XX en Valparaíso ha inspirado una extensa literatura poética y descriptiva, reflexiones desde las ciencias sociales y la historia, así como desde la musicología. Desde la institucionalidad cultural chilena se ha reconocido su relevancia a través de la declaración de patrimonio inmaterial de un aspecto musical de la bohemia, poniendo en valor a un gran número de exponentes de distintas generaciones de algunos de los estilos musicales más presentes y masivos durante el periodo, la cueca, el tango, el bolero y el vals, y que perduran en formas de expresión musical y en dinámicas de encuentro y disfrute hasta la actualidad en la ciudad.

Una instancia de profundización para una definición crítica del concepto de bohemia, fue el desarrollo del estudio cualitativo del “Complemento de Investigación Participativa Música de la bohemia tradicional de Valparaíso”, donde entrevistando a un número importante de cultores del bolero y el tango, se preguntó directamente sobre su visión respecto de aquel concepto, sus alcances y las dinámicas sociales que constituyen la bohemia. Emerge de este proceso una definición compleja, que abarca desde el simple disfrute de la vida nocturna, pasando por el encuentro y el compartir en torno a un espectáculo, hasta las instancias de reunión, fiesta y aprendizaje entre artistas de la noche.¹

La complejidad de la bohemia de Valparaíso observada en los relatos de sus protagonistas pero también en la bibliografía disponible, da cuenta de niveles de análisis poco abordados hasta ahora; el fenómeno se enmarca en un contexto de percepciones sociales, memorias históricas, y bajo marcos sociales estructurantes; los sujetos que forman parte de la bohemia son diversos y se relacionan en instancias y lugares distintos; la dimensión territorial es importante en cuanto a los lugares de vida nocturna, las relaciones sociales en los bares y locales de espectáculo, pero también en referencia a los tiempos y espacios de improvisación, disfrute y transmisión de experiencia en el oficio musical.

El artículo en este sentido busca abordar esta definición compleja de bohemia, introduciendo algunos alcances generales sobre la vida y la experiencia bohemia, la definición de los sujetos bohemios del Valparaíso de mediados del siglo XX, proponiendo además una discusión conceptual sobre el paisaje de la bohemia, los espacios de la fiesta nocturna desde el concepto genérico de “bar” en relación con el espacio público pero también con el espacio primario e íntimo; la transformación de los circuitos de artistas y audiencias en la noche, y la particularidad de la fiesta de los artistas en esta post-noche no cotidiana. Posteriormente se presentan tres tipos de lugares de vida nocturna porteña del período analizado, las boîtes, los teatros de revista y las casas de cena, a partir de información bibliográfica y de estudios aplicados, para luego contrastar estas definiciones con los relatos y testimonios de tres artistas aún vigentes, que vivieron desde dentro la bohemia de aquel periodo.

¹ Lorena Huenchuñir, Alejandro Gana, y Rodrigo Oteiza, Complemento de Investigación Participativa “Música de la bohemia tradicional de Valparaíso” (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020).

Para este análisis se realizaron entrevistas en profundidad a Kim Marcel, *vedette*, quien se presentó en las boîtes Hollywood, American Bar y Las Tinajas, y que formó parte de la compañía de revistas del Teatro Avenida; Fernando Montes, cantante y *crooner*, que en sus inicios se presentó en las boîtes American Bar, Hollywood, El Parque, La Nave, el Café Checo y Las Tinajas, entre otros locales y teatros de espectáculo; y Carlos Cifuentes, saxofonista de Los Blue Splendor, quien se presentó con su agrupación en las boîtes Café Checo, Hollywood, American Bar, y también en espacios de espectáculo como el teatro Pacífico o el Fortín Prat. La información de las entrevistas es complementada con archivos de prensa de la época, que consisten en noticias y afiches de locales nocturnos.

Definiciones conceptuales en torno a la experiencia bohemia

Siguiendo a Álvarez el concepto de bohemia que hace referencia a la vida nocturna, lo podemos detectar desde la segunda mitad del siglo XIX para señalar un modo de vida idealista, “caracterizado por su extravagancia en el vivir y en el vestir”², que puede conllevar una posición de rebeldía frente a la burguesía de la época, a la que desafía a través de la práctica de la vida nocturna y de los excesos.³ Por su parte Ansolabehere establece como una de las principales características de la bohemia porteña de Buenos Aires del período 1880-1910, “la decisión de dedicar la vida al arte”.⁴ En este sentido, la bohemia se presenta como una experiencia y un modo de vida moderno, vinculado a la práctica artística; de cuestionamiento de las normas y convenciones burguesas, así como también caracterizada por elementos como el vestuario o el comportamiento sexual extravagante y libre.

Para Vahos, los estudios sobre la vida nocturna en América latina se centran en ciudades cuya noche ejerce una “atracción para los noctámbulos”.⁵ En el contexto norteamericano los estudios sobre la vida nocturna vinculan sexo, diversión, y otros aspectos como las diferencias raciales y la cultura nacional. En Chile, a partir de la década de 1940 el acto de salir a divertirse comienza a tomar forma en el lenguaje popular y en los medios como la “trasnochada” o la “bohemia”.⁶

La diversión y el disfrute se desenvuelven en la noche, como escenario cargado de emocionalidad y por tanto en un espacio de transgresión de la modernidad productiva.⁷ Por otra parte, Leal y Aguirre denominan a esta forma de transgresión “modo de vida basado en la transitoriedad” como una característica de los trabajadores portuarios de Valparaíso en la época de apogeo económico de dicho rubro, y que se caracterizaba por la “farra” o la fiesta

² Jaime Álvarez, “Bohemia, Literatura e Historia”. Cuadernos de Historia Contemporánea 25 (enero 2003): 251.

³ Allen Phillips, Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios. Anales de Literatura Española (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1985), 330.

⁴ Pablo Ansolabehere, Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910), Prismas Revista de historia intelectual, (diciembre 2012):180.

⁵ Yubely Vahos, “Estado del arte sobre la vida nocturna asociada al entretenimiento en el siglo XX”, Quiron, Revista de estudiantes de Historia 4(8) (junio 2018), 58.

⁶ Hugo Ramos, “De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, Cuadernos de Historia Cultural. Revista de estudios de historia de la cultura, mentalidades, económica y social 1 (2012): 87.

⁷ Peter Fritzsche, Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

constante y el malgasto de sus ingresos sumado a los altos sueldos que recibían.⁸ Leal y Aguirre además profundizan en la solidaridad de los portuarios como base de la vida bohemia, a través del gasto en ocio y placer, pero también de los mecanismos del *pinchero* y los *pollos*⁹, que permitían que los ingresos del puerto alcanzaran para todos.¹⁰

Iareski, Rojas y Gallardo describen cómo el adjetivo “bohémio” va asociándose crecientemente con la vida libertina y con las clases populares. Ejemplo de ello es la figura del cantante popular bohémio, que durante el siglo XX en Valparaíso se encuentra ligada al ambiente de la noche, pues además de interpretar un repertorio popular, tiene un estilo de vida libre, que no se deja atar por las obligaciones y convenciones.¹¹ Es en este mismo sentido, que los cultores y cultoras de la Música del Bohemia Tradicional de Valparaíso, en sus relatos definieron la bohemia como el momento donde conviven el espectáculo escénico y musical con la conversación y la tertulia, y donde el elemento central sería el disfrutar de una experiencia del compartir.¹²

Hay un punto de encuentro entre la ruptura de la norma cotidiana en la bohemia, y el concepto de lo popular en Palominos, como un espacio “alohegemónico” o de marginalidad dada por la lejanía con las posiciones de poder concentradas en el espacio de las elites.¹³ Jordán en esta línea, caracteriza aquella bohemia previa a 1973, por la existencia de un gran número de boîtes, bares, quintas de recreo, teatros, escenarios de concierto y lugares de prostitución, diversión que no era bien vista por las autoridades de la época.¹⁴ Ese modo de vida bohémio, de carácter popular para Chandía, se vio infamado y prejuiciado, e incluso “farandulizado” por la sociedad chilena, heredera de patrones culturales conservadores vinculados a la religiosidad católica.¹⁵

Según Lagos se trata de una cultura subalterna, de colaboración interna, de apropiación del espacio del bar, pero también de coexistencia de distintos roles, aceptados y opuestos a las normas establecidas, junto a una “identidad festiva” que configuran una forma de resistencia.¹⁶ Los infames, “putas y colas”, y también los marxistas, como parte de un barrio puerto, que era barrio *rojo* pero a su vez fuertemente portuario, componen lo que Aravena

⁸ Valentina Leal y Carlos Aguirre, Estiba y desestiba: trabajos del Valparaíso que fue (1938-1981) (Valparaíso: Ediciones Inubicalistas e Instituto de Historia y Ciencias Sociales Universidad de Valparaíso, 2020), 113.

⁹ Mecanismo por el cual un trabajador del puerto pagaba parte de su salario a otro que lo cubría por media jornada.

¹⁰ Leal y Aguirre, Estiba y desestiba: trabajos del Valparaíso que fue (1938-1981), op. cit., 131-132.

¹¹ Heidy Iareski, Gabriel Gallardo y Victor Rojas, Tres íconos del canto porteño: un rescate de la música bohemia (Valparaíso: La Bohemia Productora Cultural, 2019), 76.

¹² Huenchuñir, Gana y Oteiza, Complemento de Investigación Participativa “Música de la bohemia tradicional de Valparaíso”, op. cit., 145.

¹³ Simón Palominos, “Recorriendo la topografía de lo popular: una mirada sociohistórica para el análisis de las músicas populares y su rol en la construcción de hegemonía”, en Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, eds. Adriana Barrueto e Ignacio Ramos (Santiago: Asociación chilena de estudios en música popular, 2012), 267.

¹⁴ Laura Jordán, “Músicas en Valparaíso: bibliografía comentada y estado del arte”, Neuma 12(2) (diciembre 2019): 37.

¹⁵ Marco Chandía, “Cultura, lugar, memoria y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso” (tesis Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2004), 97.

¹⁶ José Lagos, “Habitar el bar como táctica de resistencia”, en Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso, ed. Alejandro Gana (Valparaíso: CCCV, 2015), 68.

analiza como sujetos de un proceso de ultraje y represión, con posterioridad al golpe de Estado de 1973.¹⁷

Sujetos de la bohemia

En este punto surge otro aspecto de la reflexión sobre la conceptualización de bohemia, en términos de los sujetos que la conforman, ya sean artistas, audiencia, trabajadores de la noche u otros. Una dimensión relevante respecto de dichos sujetos es la musical, sobre todo desde la declaración de Patrimonio Inmaterial de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso en 2019, que reconoce y pone en valor a cultores y cultoras por la producción y reproducción de los géneros, cueca, bolero, vals y tango. Un ámbito relevante al respecto es el del trabajo musical, abordado en profundidad por Karmy, quien recoge interesantes testimonios del músico y sindicalista Pablo Garrido en 1939, y su postura crítica en relación con la bohemia y las condiciones laborales en los locales de música en vivo.¹⁸

Carla Aravena (citando a Debord, 1992) releva la participación del artista en el American Bar de Valparaíso como agente del espectáculo, como cuerpo que encarna también el consumo, en la forma de cantantes, bailarinas, vedettes, nudistas, magos, o equilibristas, y que en un contexto de precariedad su puesta en escena permitía la movilidad social y el reconocimiento artístico y de los pares.¹⁹ Por su parte el rol de la *vedette* en el espectáculo bohemio en revistas y boîtes, es analizado por Araya en relación con las connotaciones simbólicas que se le asignaban desde la sociedad chilena, en términos de las diferencias de género, los cánones y estereotipos de belleza, y las significaciones contradictorias respecto de la ligereza sexual y la independencia económica, en el marco de la cultura de masas de mediados del siglo XX.²⁰

La bohemia de Valparaíso en aquel periodo, se desarrollaba también en el encuentro e intercambio de experiencias entre artistas, quienes desarrollaban además de relaciones laborales, una retroalimentación, que no solo incluía a artistas locales sino también a extranjeros que pasaban o se establecían en la ciudad, impactando también en las prácticas musicales y en el desarrollo de un mercado musical. Iareski, Rojas y Gallardo plantean en este sentido que el término *bohemio* comienza a aplicarse a fines del siglo XIX y principios del XX, también a aquellos artistas que permanecían en los locales toda una jornada para realizar varias salidas durante la noche, y luego se quedaban bebiendo o comiendo, conversando y cantando.²¹

Además de los artistas, otros sujetos usualmente ignorados por los análisis también forman parte de la bohemia. Es así que por ejemplo Rago estudiaba el trabajo sexual en Sao Paulo

¹⁷ Pablo Aravena, *Miseria de lo cotidiano*. En torno al Barrio Puerto de Valparaíso (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002), 120-123.

¹⁸ Eileen Karmy, *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940* (Santiago: Ariadna, 2021), 157.

¹⁹ Carla Aravena, "American Bar de Valparaíso: Una aproximación desde la teoría crítica y el estudio del cuerpo", en *Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso*, ed. Alejandro Gana (Valparaíso: CCCV, 2015), 46.

²⁰ Lorena Araya, "La nueva noche: el imaginario de la bohemia, género revisteril y vedettes (Santiago, 1950-1973)" (tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Chile, 2007), 3-4.

²¹ Iareski, Gallardo y Rojas, *Tres íconos del canto porteño: un rescate de la música bohemia*, op. cit., 22.

en el contexto de la vida nocturna²², y González analizaba las “casas de niñas” como espacios mixtos de trabajo sexual a la vez que de vivienda en zonas del barrio puerto de Valparaíso, como parte de una zona de reunión nocturna vinculada a los bares y a la vida bohemia entre 1950 y 1980²³. Pero además de quienes ejercían el trabajo sexual, otros relatos y descripciones también mencionan a dueños de locales, trabajadores de oficio y empleados como el vendedor de velas, el de tortillas y huevos duros, garzones, baristas, limpiadores y cocineras, y personajes como el campanero, el cuidador, el sapo, el *cafiche*, el contrabandista.

Diversas publicaciones en medios incluían a dueñas y dueños de locales en sus columnas y en noticias sobre la programación de boîtes y teatros, como actores relevantes y conocidos en el ámbito local, pues además estos espacios eran una importante fuente de trabajo en el Valparaíso de aquel periodo:

Canales es un personaje de la bohemia porteña, ya que con mucho ingenio, tesón y empuje, ha logrado darle un nuevo cariz al “American Bar”, por la gran cantidad de artistas, nacionales e internacionales, que presenta en sus shows.²⁴

Guillermina Cabrera es la dueña del “Hollywood”, de calle Chacabuco -El crecimiento se debe al interés del público. Nos estamos preparando para la temporada veraniega-.

Valdivia o el “Gordo de la noche” apodado cuando mantenía un programa radial para grandes luchadores, ha recorrido toda la gama de actividades del espectáculo -Setenta personas se mueven económicamente alrededor de esta compañía de revistas (...) hay que considerar el movimiento publicitario en prensa y radio, la propaganda móvil, los pintores y letristas, el trabajo que se encarga a imprentas, el trabajo que se encarga a modistas, diseñadores, coreógrafos, decoradores, músicos-.²⁵

El público, las audiencias y clientes constituyen otro sujeto de la bohemia a analizar. El cantante Jorge Farías, citado por Chandía, lo describe como “el porteño”, quien se crio en la bohemia antigua, con la mentalidad de andar pasándola bien en la noche, yendo a boîtes y festivales y escuchar el tango, el bolero, el vals y las cuecas.²⁶ El escritor Samuel León los denomina los “trasnochadores”, personas de distinto origen social, obreros, cargadores, empleados, aduaneros, que compartían una complicidad en torno al payaseo, la que se concretaba en el espacio del bar.²⁷ Ramos también los denomina “noctámbulos”, quienes

²² Margareth Rago, *Os Prazeres da Noite. Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991).

²³ Soledad González, “El lujo de lo social: a propósito de bares y prostíbulos del barrio puerto”, en *Miseria de lo cotidiano*, ed. Pablo Aravena (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002), 43-65.

²⁴ *Diario La Estrella de Valparaíso*, 11 febrero 1972.

²⁵ *Diario La Estrella de Valparaíso*, 9 octubre 1971.

²⁶ Chandía, “Cultura, lugar, memoria y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso”, op. cit., 148.

²⁷ Alejandro Gana, *Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso* (Valparaíso: CCCV, 2015), 38.

además de girar entre locales para presenciar diversos espectáculos²⁸, interactúan en bares de conversación en el espacio “desfocalizado”, donde no hay necesariamente un centro, sino diversos puntos de encuentro.²⁹

La reflexión sobre los diversos sujetos de la bohemia es un argumento poco desarrollado en las investigaciones disponibles, pero sumamente relevante pues los habitantes recurrentes y visitantes de los lugares de la vida nocturna porteña, no solo accedían a estos espacios para disfrutar de un espectáculo y de un servicio, sino que además generaban relaciones más o menos duraderas con trabajadores y artistas, y entre asistentes a los locales. Para Ramos las boîtes permitían escuchar importantes orquestas y músicos, pero más aún formar parte de una forma de sociabilidad en torno al salir a divertirse, comer, bailar y presenciar diversos espectáculos de variedades.³⁰ Giannini en cambio lo plantea desde el punto de vista de quien frecuenta el bar, para experimentar el tiempo lento de la conversación y el encuentro, superar los roles cotidianos entre contertulios, en el “núcleo confesional” de la mesa, o desde la barra en una posición abierta hacia el reto de interactuar³¹.

La bohemia como paisaje transformado en la noche

Si este lindo barrio hablara
Que nos podría contar
Miles y miles de novelas
De noches sin terminar³²

El bar en el contexto analizado presenta diversas características que lo conforman como un espacio complejo, trascendiendo con creces su dimensión privada de intercambio y de entrega de servicios, como lugar cerrado y autosuficiente. En este contexto es interesante la discusión sobre el espacio público para comprender dicha complejidad. Carrión, incluye al bar dentro de los lugares que componen el difuso abanico del espacio público³³, que aunque considerado como un lugar de encuentro privado, o donde se desarrollan actividades del ámbito privado, puede generar lo público a través de la socialización. En la definición de terceros lugares (*third places*) desarrollada por Oldenburg respecto de bares y cafés, se apunta de hecho a aquella sociabilidad guiada por la alegría, la vivacidad y el alivio, propia de los espacios “niveladores”, yendo más allá de los propósitos, roles y deberes cotidianos.³⁴ Los terceros lugares serían una instancia de encuentro entre diversos, en un espacio donde

²⁸ Ramos, “De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, op. cit., 89.

²⁹ Humberto Giannini, La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia (Santiago: Editorial Universitaria, 1987), 270.

³⁰ Ramos, “De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, op. cit., 99.

³¹ Giannini, La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia, op. cit., 270.

³² Hernán Núñez, Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava (Santiago: Fondart, 2005).

³³ Fernando Carrión, “Espacio público: punto de partida para la alteridad”, en Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía, ed. Olga Segovia (Santiago: Sur, 2007), 84.

³⁴ Ray Oldenburg, The great Good places. Cafés, coffee shops, bookstores, bars, jhair salons, and other hangouts at the heart of a community (New York: Marlowe & Company, 1989), 24-25.

prevalece aquello que nos hace iguales, y en este sentido tendrían un profundo valor democrático. El carácter de espacio público en este sentido está dado por la facultad del bar o el local nocturno de incorporar la diversidad como mixtura de grupos y de comportamientos³⁵, lo cual sería además fundamental para estimular la identificación simbólica. El escape y la acogida son elementos que habrían estado presentes también en el American Bar de Valparaíso y las boîtes del período, así como también diversidad de públicos en una comunidad de “trasnochadores” que incluía obreros, cargadores, portuarios, pero también empleados bancarios, aduaneros.³⁶

Una serie de rasgos ilustrativos sobre los lugares nos ofrece Auge, entre ellos el “identificadorio”, que con implicancias espaciales y sociales se relaciona con el lugar de nacimiento o de residencia: la casa, el barrio, la plaza y en general lo propio y cercano.³⁷ Esta dimensión interna del *bar-hogar*, privada, pero no por ello menos vinculada a la experiencia colectiva, está también presente en el tipo de espacio descrito. Tal como lo describe Silva, lenguaje y objetos del ámbito privado, de la casa (el adentro), y el mundo de lo público o de la ciudad (el afuera), conforman en conjunto la memoria urbana³⁸, que en el caso de la bohemia de Valparaíso, evoca en relatos y registros a lugares y a relaciones cercanas y familiares. Es así que algunos *slogan* de publicidades de locales y boîtes de la década de 1960, repetían frases como: American Bar “su casa”, Yako Bar “su hogar”, Café Checo “El rincón alegre” o “la boîte más acogedora de Valparaíso”, y en ocasiones también se incluían referencias al dueño o la familia propietaria del local, como un elemento que entregaba confianza y cercanía. Esta dimensión personal del bar, puede ponerse en discusión con el concepto de imaginación psicológica que presenta Sennett (citado por Méndez y Barozet) en relación con la visión “intima de la sociedad” en la modernidad, como parte del proceso de individualización de los problemas estructurales o de alcance público.³⁹ Esta intimidad construida, puede parecer contradictoria con el carácter de espacio de encuentro y diversidad, sin embargo en el contexto de la vida nocturna analizada estos elementos son complementarios.

La distinción día/noche permite en este punto introducir conceptualmente el paisaje de la bohemia, no solo respecto del espacio limitado del bar, sino en cuanto a otros espacios de interacción nocturna y también a nivel urbano, entendiendo el paisaje en su dimensión cultural, construido socialmente y tejido de memorias; vivido y observado desde una historicidad.⁴⁰ La noche transforma los espacios de encuentro generando una atmósfera particular. La semipenumbra del bar junto con el silencio ruidoso, facilitan la intimidad de la conversación, el “ambiente confesional” que permite momentos no medidos por el tiempo convencional, utilitario, sino por un tiempo “cualitativo”, en contraste al tiempo mundano de lo cotidiano.⁴¹ La luz tenue también acompaña otro tipo de interacción en la boîte, el baile en

³⁵ Jordi Borja y Zaida Muxí, *El espacio público, ciudad y ciudadanía* (Barcelona: Electa, 2003), 20.

³⁶ Gana, *Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso*, op. cit., 38.

³⁷ Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 2000), 58-59.

³⁸ Armando Silva, *Los imaginarios nos habitan* (Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos OLACCHI, 2008), 89.

³⁹ María Luisa Méndez y Emmanuelle Barozet, “Lo auténtico también es público: Comprensión de lo público desde las clases medias en Chile”, *Polis* 11(31) (marzo, 2012): 8.

⁴⁰ Paolo D’Angelo, *Filosofía del paesaggio* (Macerata: Quodlibet Studio, 2010), 26-30.

⁴¹ Giannini, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, op. cit., 270.

los intermedios de los espectáculos, el erotismo del desnudo, el humor subido de tono, el consumo de alcohol y otras sustancias estimulantes.

Sin embargo también hay una transformación en el exterior del bar, de la calle, el barrio y el paisaje urbano al caer la noche. No se trata solo de la vitalidad urbana y cultural que procuraban bares y locales de entretenimiento a escala barrial en la década de 1960, como describe Grazian, sino de cómo espacios ordinarios y cotidianos son transformados en extraordinarios por sus usuarios⁴², no en cualquier momento nocturno, sino en aquella vida nocturna de cada día.⁴³ Los autores agregan a lo anterior la perspectiva de la “informalidad urbana”, como prácticas cotidianas de flujo o de intercambio que se relacionan con lo institucional y lo formal, para dar forma a las dinámicas sociales y económicas de la noche en la ciudad moderna. Al respecto es interesante el concepto de “performatividades rutinarias” (*routine performances*), que las personas realizan durante la noche y que son relevantes en la conformación de la vida social y el impacto en el espacio público (*making*).⁴⁴

En el Santiago de la década de 1940, la vida bohemia como el acto de salir a divertirse, era un elemento de la vida social en torno a los espacios y espectáculos nocturnos.⁴⁵ Al respecto, se relatan las rondas nocturnas de “trasnochadores” por los distintos locales, flujo que se posibilitaba en el centro de Santiago pues, un mismo artista presentaba el mismo espectáculo en diversos locales en una misma noche. El circuito nocturno, no solo permitía mayores opciones laborales para los artistas, sino que también les ofrecía un vínculo más estrecho con el público. Los asistentes por su parte seguían a los artistas por los distintos bares, o simplemente cambiaban de local haciendo también algún intermedio o pausa en algún restaurante para comer durante la trashedada.

El paisaje nocturno de mediados del siglo XX en el centro de Santiago, o en el barrio puerto de Valparaíso, se veía entonces transformado por un circuito de artistas y de públicos. Así, la bohemia, entendida como el ámbito de la vida nocturna y sus espacios, según Jordán se desarrollaba acompañada de música, la que en el contexto de Valparaíso incluía variados géneros populares. Es en este sentido que el conjunto de espacios (bares, boîtes, teatros o restaurantes) conformaban una “ciudad sonora”, donde los lugares de la vida cotidiana diurna se transforman durante la noche, y donde la noche se hacía día.⁴⁶

Se construye en este periodo un paisaje de la memoria en términos de Turri, un lugar vinculado a personajes que han sido relevantes para la comunidad y que entran a formar parte de una visión colectiva del espacio.⁴⁷ Esta memoria colectiva se compone en gran parte de relaciones desarrolladas en este espacio *liminar* de disfrute, en que la noche es experimentada “como día”, en un tiempo distinto del cotidiano y en un espacio que es vivido de forma radicalmente diversa de cómo se vive durante el día. García y Tacuri desde sus análisis de lo

⁴² David Grazian, “Urban Nightlife, Social Capital, and the Public Life of Cities”, *Sociological Forum* 24(4), (diciembre, 2009): 909.

⁴³ Su-Jan Yeo y Chye Kiang Heng, “An (Extra)ordinary Night Out: Urban Informality, Social Sustainability and the Night-time Economy”, *Urban Studies* 51(4) (may, 2014): 714.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Ramos, “De bohémias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, op. cit., 90.

⁴⁶ Jordán, “Músicas en Valparaíso: bibliografía comentada y estado del arte”, op. cit., 37.

⁴⁷ Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato* (Venecia: Marsilio, 1998), 141.

ritual, plantean que la fiesta habilita estos momentos liminares de la comunidad, para la ruptura con la rutina y con normas de conducta de la vida cotidiana⁴⁸, mientras que Arocena profundiza señalando que la fiesta permite acciones legalmente prohibidas, pero además constituye una válvula de escape a ciertos conflictos y expresiones de catarsis social, aun cuando este quiebre sea funcional al orden establecido y a la cohesión social.⁴⁹

Para el caso de la bohemia de Valparaíso cabe preguntarse si este carácter liminar puede darse cuando la fiesta no es un evento ocasional, sino cuando se ubica periódicamente, y se inserta en el tiempo permanente, cada noche. Este momento no rutinario, pero siempre presente, es la experiencia colectiva de la noche iluminada del puerto, la atmósfera festiva particular de los barrios de vida nocturna; atmósfera que es definida por Testa como una percepción respecto de la cualidad distintiva del tiempo y el espacio durante los eventos festivos.⁵⁰ Para D'Angelo, esta dimensión del paisaje entendida como atmósfera o "entonación", si bien es subjetiva, es sin embargo identificable y conjuntamente con su dimensión material, el ambiente, constituyen un recurso identitario para la comunidad.⁵¹

Los lugares del encuentro y la escena. Boîte, teatro de revistas y casas de cena

Los espacios de la escena de la bohemia analizados con mayor énfasis en este artículo son la boîte y el teatro de revistas de mediados del siglo XX en Valparaíso, sin embargo también se describe otro tipo de espacio de encuentro no precisamente destinado a la escena, donde se desarrollaban dinámicas de interacción y transmisión de conocimientos entre artistas-músicos de la vida nocturna. La figura 1 muestra la concentración de espacios nocturnos en los sectores Puerto y Almendral en el período analizado, poniendo especial atención a las boîtes de mayor suceso, teatros y restaurantes relevantes para las dinámicas sociales y culturales de la bohemia. Ambas áreas de concentración de locales eran cercanas a los principales mercados de abasto de la ciudad.

Un recorrido histórico sobre la boîte en Chile desde inicios del siglo XX se encuentra en el texto de González y Rolle, donde se relata cómo va conformándose este tipo de espacios para consolidarse en la década de 1940, desde lugares de diversión para sectores sociales más acomodados -sobre todo en el caso de los locales más distinguidos como el Tap Room en Santiago o el Casino de Viña del Mar- hasta lugares nocturnos que eran más accesibles para sectores populares.⁵² Llegada la década de 1960, si bien las boîtes requerían una cierta capacidad de consumo de sus asistentes, los segmentos que logran acceder y disfrutar del espectáculo son crecientemente más amplios, entre ellos sectores portuarios, obreros y empleados.

⁴⁸ Juan García y Karlos Tacuri, *Fiestas populares tradicionales de Perú* (Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC, 2006), 15.

⁴⁹ Felipe Arocena, *Regionalización cultural del Uruguay* (Montevideo: Universidad de la República. 2011), 214.

⁵⁰ Alessandro Testa, "Rethinking the Festival: Power and Politics", *Method & Theory in the Study of Religion* 26 (2014): 47.

⁵¹ D'Angelo, *Filosofía del paisaje*, op. cit., 40.

⁵² Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999), 330-341.

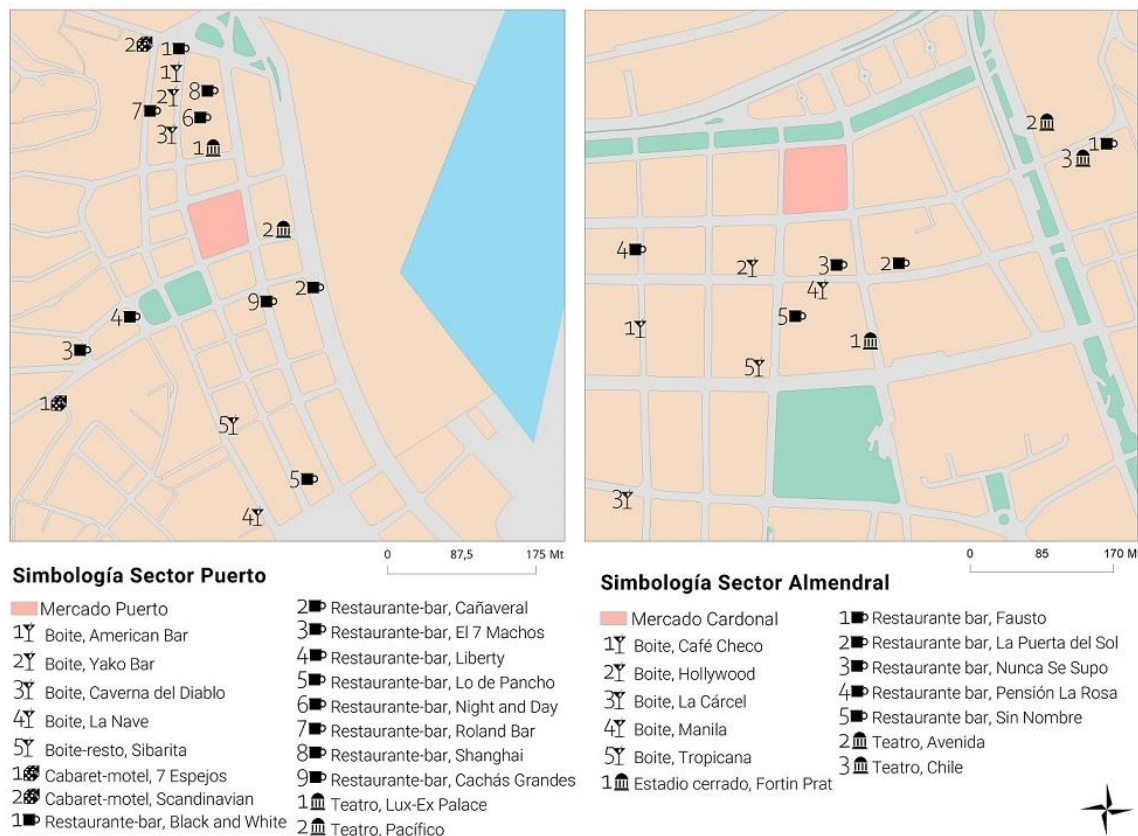


Figura 1. Localización de locales nocturnos en los sectores Puerto y Almendral de Valparaíso, a mediados del siglo XX por tipo de espacio. Fuente: Elaboración propia.

Algunas características de las boîtes en cuando a su programación eran según señalan González y Rolle, la presencia de un anfitrión o presentador, quien establecía un dialogo entre el público y los artistas y mantenía un vínculo recíproco y rítmico dentro de la programación⁵³, y que también estaba presente en teatros de revista.⁵⁴ Las boîtes además de ser lugares para bailar, beber, y en algunos casos comer, contaban con una o dos orquestas en vivo, comúnmente una orquesta típica (de tango) y una orquesta “jazz” o tropical. En síntesis, se trataba de un espectáculo de variedades que incluía músicos, pero también otro tipo de shows humorísticos, de danza, *striptease* con vedettes, así como pequeñas muestras que podrían caer perfectamente en un circo. El espectáculo se desarrollaba en el escenario, pero con una gran cercanía con el público, lo que permitía una interacción entre artista y audiencia.

⁵³ *Ibíd.*, 330.

⁵⁴ Ramos, “De bohémias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, *op. cit.*, 100-102

La boîte daba la opción de presenciar diversos espectáculos de variedades, aunque más acotados que en el teatro de revista y adaptados para ese formato breve, maximizando el efecto de ciertos espectáculos que se exhibían en los teatros, permitiendo algunos tipos de presentaciones que allí no se permitían.⁵⁵ Los teatros de revista en este sentido presentaban una cartelera más estable que las boîtes, más extenso en sus secciones, programación cuya base era la organización artística de la Compañía de Revistas presente en cada teatro.



Figura 2. Contacto con el público del “Cantinflas peruano” en la boîte Café Checo de Valparaíso. Fuente: Diario la Estrella de Valparaíso, 9 octubre 1971.

González y Rolle describen el repertorio tradicional de la revista moderna, compuesta de desfiles coreográficos, un número cómico, y la presencia de una “estrella”, que en el periodo analizado era la *vedette*, y que debía contar con una trayectoria y con capacidades actorales, vocales y gran atractivo físico. En el caso las revistas de las décadas de 1960 y 1970 en Chile, el espectáculo incluía también algunas presentaciones musicales de los ritmos de moda, tango, bolero o balada, interpretados por algún artista que la compañía sumaba o invitaba de manera externa. La orquesta o banda acompañaba musicalmente desde abajo del escenario. La revista habría tenido particularmente en Chile un mayor carácter “bataclánico” por la gran presencia de bailarinas y vedettes, y un fuerte raigambre popular y masivo, permitiendo una

⁵⁵ *Ibíd.*

democratización de los espacios de diversión para un público amplio que tenía poco acceso a géneros escénicos musicales.⁵⁶

Si bien el teatro de revistas no permitía una mayor interacción física entre artistas y espectadores, como podría haber sucedido en las boîtes, lugares de menor tamaño y con una mayor intimidad para el encuentro, este intercambio podía ocurrir fuera del tiempo del espectáculo, en espacios intermedios o en momentos de descanso. Tanto el espacio urbano, como los espacios internos de los locales o bares –*backstages* o zonas de público- son ocupados por artistas y audiencias, y por tanto se constituyen como espacios que Carlson denomina “transicionales”, donde ambos grupos pueden mezclarse en relaciones, o donde artistas pueden vincularse fuera de su ámbito de trabajo. Según este autor, tanto actores como espectadores usan aquellos espacios intermedios para prepararse para sus distintos roles en el espacio escénico central. En el área del *backstage*, actores se preparan en vestuario y psicológicamente para su contacto con la audiencia. En los *foyer* y *lobbies*, o entre las mesas del bar los espectadores también hacen sus preparativos y conversaciones. En los momentos intermedios ambos se retiran a sus espacios de soporte, donde pueden relajarse con sus cercanos.⁵⁷

Una de las claves para el fenómeno de la bohemia de Valparaíso, está precisamente en estos espacios y tiempos transicionales, en las pausas entre presentaciones pero sobre todo al terminar la jornada de trabajo, después de las 4 o 5 de la madrugada. Cultores del bolero y el tango describen esta experiencia bohemia como un momento de amistad y fraternidad, en el que artistas y músicos compartían entre sí, también con amigos e invitados, donde se comía, conversaba, se tocaba y cantaba, consolidando una “comunidad en torno al disfrute”. Uno de los locales de este tipo que se recuerda con mayor frecuencia es el “Nunca Se Supo”, donde artistas y músicos se reunían después del trabajo nocturno.⁵⁸

⁵⁶ González y Rolle, Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950, op. cit., 167-169.

⁵⁷ Marvin Carlson, Places of performance. The semiotics of theater architecture (New York: Cornell University Press, 1989), 132.

⁵⁸ Rodrigo Oteiza, Estudio Participativo: Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso - Estudio para postular a la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso al Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile (Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017), 179; Huenchuñir, Gana y Oteiza, Complemento de Investigación Participativa "Música de la bohemia tradicional de Valparaíso", op. cit., 150.



Figura 3. Croquis de las fachadas del Nunca Se Supo y de la Pensión La Rosa, lugares de encuentro nocturno de músicos y artistas. Fuente: Renzo Pecchenino (Lukas), 2001, 74.

Iareski, Gallardo y Rojas también describen este momento de la noche entre los músicos de la bohemia, donde a pesar de haber tocado y cantado por horas, se abría otra oportunidad para beber, tocar improvisadamente, discutir, reconciliarse y aprender nuevas canciones o rasgueos.⁵⁹ Se generaba de esta manera un espacio liminal, que en términos de Turner, se encontraba esta vez fuera de la cotidianeidad del día, pero también fuera de la “performance dominante”; y por tanto era posible el juego, la experimentación y también la solemnidad.⁶⁰ Este lugar, que en realidad consistía en uno de los restaurantes nocturnos que los acogía después de la jornada, devenía entonces “proscenio” de los protagonistas de la escena de boîtes y teatros de revista; donde podían soltarse la corbata, tener en mano una botella de licor, comportarse amistosamente, y quizás ruidosamente con sus colegas del mismo rango.⁶¹

Esta faceta de la bohemia completa el cuadro de la ciudad sonora que esboza Jordán⁶², pues además de estar presente en el escenario de boîtes y teatros, y en el circuito nocturno de públicos y músicos entre los distintos locales, la música formaba parte de otros espacios nocturnos no tradicionalmente dispuestos para ello. El encuentro entre artistas y el disfrute de la música fuera del ambiente laboral permitía también el aprendizaje y la transmisión de conocimientos, facilitando a los más jóvenes “tomar experiencia”.⁶³ Es en este sentido, que la música de la bohemia de Valparaíso podría constituirse como tradición, pues en el contexto específico de la relación laboral y no formal entre artistas, pudieron transmitirse de manera oral modos culturales, códigos sonoros y maneras de interpretar un instrumento musical.

⁵⁹ Iareski, Gallardo y Rojas, Tres íconos del canto porteño: un rescate de la música bohemia, op. cit., 22.

⁶⁰ Victor Turner, Antropología della performance (Milano: Il Mulino, 1993), 81.

⁶¹ Erving Goffman, La vita quotidiana come rappresentazione (Milano: Il Mulino, 1969), 147.

⁶² Jordán, “Músicas en Valparaíso: bibliografía comentada y estado del arte”, op. cit., 37.

⁶³ Huenchunir, Gana y Oteiza, Complemento de Investigación Participativa “Música de la bohemia tradicional de Valparaíso”, op. cit., 151.

Es interesante al respecto el concepto de comunidad acústica presentado por Pisano⁶⁴, que puede dar luces sobre la dimensión musical del paisaje bohemio como encuentro y transmisión entre artistas. Son códigos comunes y compartidos aquellos que señalan qué puede cantarse y tocarse en aquel momento de intimidad, improvisación y transmisión, y por tanto se conforma una identidad sonora en torno a los estilos, al carácter de aquello que se canta y toca -si va a ser más alegre y festivo o si será más romántico y melancólico-, y en cuanto al conocimiento compartido de determinados repertorios.

Espacios bohemios desde sus protagonistas

A continuación se presentan los relatos surgidos a partir de las entrevistas en profundidad, puestos en relación con los conceptos presentados y con la información histórica disponible de registros de prensa, específicamente afiches de locales nocturnos y noticias, así como también de informes patrimoniales y datos bibliográficos de carácter histórico. Los artistas entrevistados plantean su visión respecto del fenómeno de la bohemia, relatan su participación en los espectáculos desde sus distintos rubros artísticos, el funcionamiento de los locales nocturnos en el período, y las instancias de encuentro e intercambio de experiencias como parte de su vida bohemia.

Los artistas entrevistados representan géneros musicales o rubros artísticos, que no formando parte de aquellos considerados dentro de la declaración de patrimonio inmaterial de la Música de la bohemia tradicional de Valparaíso, eran fundamentales en los repertorios de boîtes y teatros de revista del período: la balada romántica, el rock & roll, y la vedette dentro del género de la revista. Estos tres artistas, vivieron desde dentro la bohemia de Valparaíso entre 1960 y 1973, y formaron parte de las dinámicas bohemias del trabajo artístico nocturno, el disfrute y el aprendizaje del escenario.

El primer tema abordado en las entrevistas es el concepto o definición de bohemia desde la mirada de sus protagonistas. La noche es el elemento transversal: la vida de noche, el trabajo de noche, el amparo que entrega la noche para el secreto y la privacidad; la noche como facilitador para que las personas de forma poética, romántica, se sinceren y conversen sobre su vida íntima. Esta vida nocturna aunaba a artistas, músicos, empresarios y al público que asistía para beber un trago, comer algo, ver un espectáculo de variedades, cantar, bailar. También se componía de personajes, artistas, poetas, profesionales, gente diversa que encontraba en los locales acogida para encontrarse y compartir, pero también era un ambiente de trabajo para sus empleados que disfrutaban de la bohemia como garzones o artistas, permitiéndoles conocer colegas y lugares de trabajo, y tener momentos de encuentro al terminar la jornada.

⁶⁴ Leandro Pisano, “Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo”, Revista Panambí 1 (octubre, 2015): 136-139.



Figura 4. Afiche de la boîte American Bar con Kim Marcel (La Bella Kim). Fuente: Diario La Estrella, 15 octubre 1971.

La bohemia según los entrevistados, va más allá de la simple recreación, implica la entrega y el sentimiento entre personas de confianza. Se plantea que suele desvirtuarse el sentido de la bohemia, al enfatizar el desenfreno de la fiesta y el abuso alcohol y drogas, que pudiendo estar presente, es solo una parte.

El otro tema discutido en las entrevistas dice relación con los espacios nocturnos, boîtes y teatros de revista. Aunque Kim Marcel se reconoce más cercana al teatro de revistas por su experiencia como *vedette*, tanto ella como Carlos Cifuentes y Fernando Montes se presentaron regularmente en boîtes de Valparaíso, pudiendo relatar desde la memoria el funcionamiento de este tipo de locales. Las boîtes se caracterizaban por iniciar su show a lo menos a las 11 de la noche, el espectáculo era variado y por tandas de aproximadamente 45 minutos:

Su atractivo principal es el show, de las 1 a 2 de la mañana, y de 3 o 3:30 a 4:30 de la mañana, a veces era una hora, a veces 45 minutos donde comenzaba con una bailarina, luego una cantante, luego algún cantante más connotado nacional, un striptease, a veces dos, ojalá de una mujer de otro país, exuberante, que todos querían ver, y rematando con el artista internacional (Carlos Cifuentes, entrevista).



Figura 5. El baile en la boíte La Nave. Fuente: Diario La Estrella de Valparaíso, 11 enero 1960.

Lo variado del espectáculo buscaba atraer clientes de distinto tipo, y de hecho los marinos extranjeros llegaban para ver a las bailarinas, y escuchar música de moda, mientras otros públicos buscaban a la cantante estrella de la noche, o bailar con la orquesta. En general tanto los artistas como las orquestas debían ser de calidad y atraer al público, aunque no fueran necesariamente famosos. De hecho según los relatos llegaban a las boîtes muchos artistas extranjeros, así como también chilenos reconocidos y del ámbito local.

En cuanto a las orquestas, acompañaban a los cantantes y a los otros shows, y tenían la función de hacer bailar al público, ya sea con el tango, o con otros ritmos bailables, como el bolero, el mambo o la cumbia. Ya bien entrada la década e 1960 otro tipo de bandas y agrupaciones podían acompañar en las boîtes, de hecho como relata Cifuentes los Blue Splendor funcionaron también como orquesta durante un período en el Café Checo, tocando temas propios pero también canciones románticas, *rock&roll*, *twist* o lo que el público pidiera. Son particularmente recordados algunos integrantes de orquestas de los principales locales nocturnos: Juanito Poyanco que dirigía la orquesta de las Tinajas de Viña del Mar, Ñaqui Rodríguez director de la orquesta del American Bar y más tarde del Yako en Valparaíso, y Juanito Azua de la orquesta de los Baños del Parque.

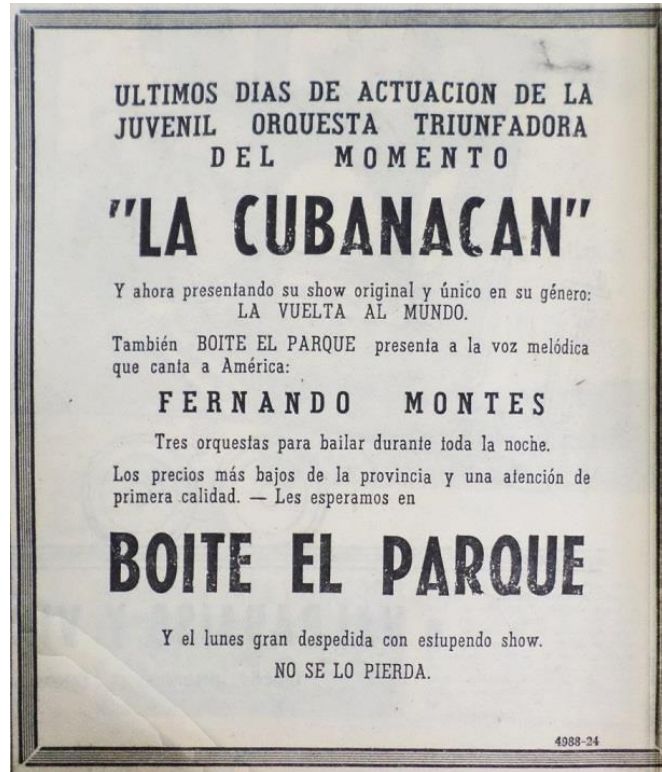


Figura 6. Afiche de la Boîte de Baños del Parque con Fernando Montes. Fuente: Diario La Estrella de Valparaíso, 24 febrero 1962.

Ya en 1967 se comentaba la inminente apertura de una compañía de revistas en Valparaíso, atendiendo a nuevos intereses de los públicos porteños, que tendían a interesarse más por las artistas del canto o de los bailes tropicales por sobre los clásicos “stripteases”. El proyecto lo concretó Jorge Valdivia en 1969 -nuevo propietario del Teatro Avenida- el que era visto por las boîtes como un desafío competitivo por atraer audiencias.⁶⁵

⁶⁵ Diario La Estrella de Valparaíso, 10 junio 1967.

HOY, ULTIMOS DIAS DE LA SENSACIONAL REVISTA
"LA BOMBA ESTALLO EN EL AVENIDA"
Revista cómico-musical del Gordito de la Noche.



La Compañía del Gordito de la Noche continúa presentando en sus últimos días la Revista Cómica Musical "LA BOMBA ESTALLO EN EL AVENIDA", con un Show fabuloso de Risas y Carcajadas con Mino y Katty, Eduardo Aránguiz y Helvecia Viera y Chicho Azúa, los 5 mosqueteros de la risa. Además, de Cler, ¿hombre o mujer?: Dalla Negra, Sergio Zuletta, primer bailarín del B. B. B.: Los Escaramujos, Helena Cavada, Ballet del Trianero y O' Demonios del Samba y la desampañante TATI SEGURA "El Cuerpo".
DEBUT DE
ARTURO MILLAN
triunfador de Benidorm.
3 HORAS DE RISA Y BUEN HUMOR
TEATRO AVENIDA
Vermut. 7 — Noche, 10 horas.
VIERNES, SABADO, DOMINGO y LUNES
Reserve su entrada al Fono 55184.

Y AHORA TAMBIEN EL GORDITO DE LA NOCHE LE INVITA AL RENOVADO
CAFE CHECO
3 Orquestas: LOS BLUE SPLENDOR, TROPICANA y COMBO DE BUENA AVENTURA.
Debut de ARTURO MILLAN, triunfador de Benidorm.
Y los artistas del Teatro Avenida: MINO y KATTY, CHICHO AZUA, CLER, SERGIO ZULETTA, HELENA CAVADA y CECI DRY.

Figura 7. Afiche con programación del Teatro Avenida y del Café Checo, con Los Blue Splendor como orquesta. Fuente: Diario la Estrella de Valparaíso, 17 julio 1970.

El teatro de revistas no era un tipo de espacio nocturno tan extendido por la ciudad como las boîtes, probablemente por el alto costo de su montaje, de hecho Kim Marcel recuerda que en Valparaíso solo estaba el Teatro Avenida y en Santiago estaban el Bim Bam Bum, el Humoresque y el Picaresque. Contaban con una compañía estable pero también incluían otras atracciones, de hecho como recuerda Marcel, en el caso del Avenida, Valdivia traía habitualmente artistas de renombre para complementar el espectáculo, como Cecilia, Marisa o Humberto Lozán. La compañía estable en cambio incluía el ballet, los bailarines, las vedettes, y los artistas, en general cantantes reconocidos, pudiendo agregar algún otro artista o grupo adicional, como Los Perlas o Los Caporales para remataban el show.

Las revistas atraían gran número de público y llenaban el teatro como recuerda Marcel, con espectáculos que parodiaban las películas de moda en el momento, con nombres sugerentes como: "Contacto Champa", los "Saque y van siete" (Sacco y Vanzetti, 1971), "Al tío Benjamín le cortaron el cuchufli" (Mi tío Benjamín, 1969), o "Las calientes noches de

Rasputín González” (Las Noches de Rasputín, 1961), protagonizada por el cómico Manolo González. Según los registros de prensa las presentaciones se daban en dos horarios, *vermut* a las 19 horas y noche a las 22 horas. El espectáculo de la revista era acompañado por la orquesta permanente que se encontraba en el foso, debajo del escenario del teatro. Sobre la música en vivo Marcel relata: “Siempre con orquesta, nunca se trabajó con nada grabado, en esos años uno tenía que andar con la partitura debajo del brazo”.

Marcel distingue las compañías de revistas de las compañías de espectáculos, que presentaban shows de variedades itinerantes, con compañías de revista invitadas desde Santiago, y con artistas reconocidos de la época. Se trataba de eventos de un día, en ocasiones simultáneamente en diversos teatros de Valparaíso como el Pacífico, el Victoria, el Chile, el Imperio, o el Lux, y el Teatro Rex o el Oriente en Viña del Mar. El enroque de artistas entre teatros de espectáculo en un mismo día implicaba movimiento de artistas de un lugar a otro, para cumplir los requerimientos de dos escenarios distintos, multiplicando a su vez las audiencias a las que llegaban, y los ingresos económicos.

Tal como describe Ramos respecto de los circuitos nocturnos de audiencias y artistas⁶⁶, Montes recuerda que familias y personas que venían de otros eventos, “hacían recorrido” y remataban en el American Bar. Los entrevistados también corroboran que trabajaban en distintos locales simultáneamente, Cifuentes de hecho relata cómo los locales se “compartían los artistas” y Kim Marcel cuenta que después del “doblete” en el Teatro Avenida se iba a trabajar a Las Tinajas en Viña. Registros de afiches de la época muestran como compartían artistas el Teatro Avenida con el Café Checo y el American Bar con la boîte La Cárcel.

En relación a los locales como lugares de encuentro, compartían los artistas en espacios intermedios como los camarines o alguna “mesita en un rincón” como recuerda Cifuentes, en los descansos o cuando se cambiaba de orquesta, en las boîtes. En esos momentos se compartía un trago y algo de comer, pero sobre todo risas y conversación. Entre artistas y los dueños de los locales o con personas del público, también se daban en ocasiones relaciones de mayor cercanía y conocimiento personal, dentro de los locales.

La instancia de mayor encuentro entre artistas se daba sin embargo al terminar la jornada laboral entre las 4 y 5 de la madrugada, en restaurantes populares o “picás” donde motivados por el alcohol de los descansos, proseguían “la tanda” después de algún plato contundente de comida chilena o algún sándwich. El “remate” de la fiesta podía ser en el mismo lugar de trabajo, o en estos otros locales abiertos toda la noche conocidos como “casas de cena” como recuerda Kim Marcel. En el sector el Almendral de Valparaíso estos locales eran principalmente el Nunca Se Supo, la pensión La Rosa, o El Sin Nombre, donde se tomaba y se compartía hasta las 7, 8 o incluso las 10 de la mañana. Estos lugares eran el punto de reunión de todos los artistas; entre quienes venían del puerto, quienes venían del Hollywood o el Manila, o de Las Tinajas de Viña del Mar. Kim Marcel menciona en Santiago, al Antofagasta conocido como “La fábrica de los curaos” en calle San Diego, y también El Bosco en la Alameda. La excusa de la falta de movilización nocturna servía para quedarse un poco más tarde como recuerda Cifuentes.

El ambiente en estos lugares era bohemio aunque se conversaba también de trabajo, se reía, se cantaba y también había romance entre artistas. Se describe en las entrevistas que durante

⁶⁶ Ramos, “De bohémias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960)”, op. cit., 104-105.

la noche se vivía el compañerismo y el apoyo entre bailarinas, coristas, músicos, y artistas en general, sin importar el origen o la nacionalidad, o su reconocimiento y fama. El ambiente bohemio es recordado también por la seguridad y la tranquilidad en la noche.

Hay momentos bohemios, por ejemplo, en que se produce un encuentro en un lugar determinado, donde llega un compadre que toca muy bien la guitarra, o el caso que toca el piano, que se yo, y llegan los cantantes, y se produce un encuentro de canciones que no tiene nada que ver con el aspecto de negocio, sino que es un momento bohemio, de artistas, de puros artistas. (Fernando Montes en entrevista).

El carácter de este encuentro musical entre artistas dependía en cierta forma de los músicos que estuvieran compartiendo en ese momento. Kim Marcel recuerda que no siempre se cantaba pero que “con la caña cantaban todos”. Cifuentes rememora esos momentos como “el carrito de la mesa”, donde llegaban músicos ambulantes que cantaban música romántica a pedido de los clientes, pero también podía ocurrir que entre la conversación laboral e íntima y el trago, eventualmente algún artista cantara algo a pedido del público que lo había seguido. Tanto Cifuentes como Fernando Montes recuerdan estas reuniones acompañadas de música romántica, boleros o incluso tangos, pero por ejemplo lo tropical no cabía porque era bailable. La cueca podía estar presente cuando los músicos que estaban compartiendo en el lugar fueran del ámbito *cuequero* o folclórico.

Cifuentes recalca la presencia del tango y del bolero en el Valparaíso de mediados del siglo XX, que sonaba en las radios y en distintos locales y clubes, estando presente hasta hoy en día. Junto con la cueca estos géneros populares eran los más masivos. “La noche es para ser romántico en todo sentido”, y además del bolero y el tango, también la cueca era disfrutada de esa manera, como el principal género folclórico cuyo himno en Valparaíso era “El marinero sufre”.

Otro aspecto importante en este momento de la noche entre artistas, era la experiencia compartida de la música y el aprendizaje conjunto. Montes relata que podía armarse un dúo o trío en el momento con los músicos que estaban, pero la idea era escuchar al intérprete o ejecutante del instrumento: “También venían tríos. En los tríos ahí se armaba en alguna oportunidad cuando tenían tiempo los extranjeros, con Los Panchos, con todos, hacían un poco de bohemia con los tríos de Chile”. Cifuentes cuenta también una experiencia en este sentido:

“...si había un saxofonista y yo tocaba saxo, cuando había oportunidad a las 5 o 6 de la mañana, yo me sentaba con él ahí, compartíamos, brindábamos como saxofonistas y ahí aprovechaba de preguntarle eso ¿y usted como hace tal sonido? -a no, esto es así, esto es *asá*, tú tienes que poner la boca-... y bueno, uno aprendía las cosas así, y las técnicas que después aplicaba, así, a lo amigo” (Carlos Cifuentes, Entrevista).

El gran nivel profesional de la mayor parte de los artistas del ambiente nocturno no era contradictorio con el aprendizaje musical no académico, en un proceso más lento pero que permitía llegar a un buen nivel técnico, incluyendo la transmisión oral de conocimientos y el estudio “autodidacta”. Este aprendizaje se daba fuera del espacio laboral, pero también en

los momentos de ensayo en el local: “Valentín (Trujillo) trabajaba en un lugar que se llamaba el Waldorf, donde llegaban las estrellas más grandes del mundo, entonces yo me colaba y cantaba a veces con la orquesta, y el cantante de la orquesta era Rafael Peralta”. (Fernando Montes, entrevista). Kim Marcel también relata su aprendizaje dentro de los espacios nocturnos:

“...en el Teatro Avenida ya empecé a hacer la *vedette*, y los bailarines me enseñaban a hacer los *lift*... y después ya acá en Santiago tuve la ocasión de conocer a Paco Mairena, gran coreógrafo del Municipal, que después fue del Bim Bam Bum, y él me enseñó muchas cosas también”.

De esta manera, tanto el momento nocturno de encuentro entre artistas, en medio de la fiesta y el descanso después de la jornada laboral, como la misma presencia en los espacios de escena como parte del trabajo artístico, eran relevantes en el aprendizaje y la transmisión de conocimientos y experiencias, en dinámicas donde la formación artística implicaba la oralidad, y que requerían de relaciones de confianza con ciertos niveles de intimidad.

Conclusiones

La bohemia desde sus diversas definiciones, como desde los relatos de los artistas entrevistados, está sin duda ligada a lo festivo. Desde el punto de vista de quienes van en búsqueda de la noche, su experiencia bohemia está dada por el encuentro entre cercanos en un bar, la bebida, la conversación en un ambiente íntimo pero público; y también por presenciar un espectáculo artístico y musical, el baile, y el recorrido por la ciudad entre distintos locales nocturnos. La particularidad del momento festivo de aquella bohemia porteña podía vivirse cada noche, y no solo en una fecha específica.

Artistas y músicos, trabajadores de la fiesta nocturna, experimentaban la bohemia desde una posición doble, desde el escenario, con una cierta separación respecto de sus audiencias -más traspasable en el caso de las boîtes, más marcada en los teatros de revista- y en espacios intermedios y externos a los lugares de trabajo, donde vivían su momento de fiesta, basada en el compartir, en el disfrute de la conversación, pero sobre todo en relación con la música, con entregar parte del conocimiento propio, y con el aprendizaje de otros, de manera oral y directa. Una primera noche no cotidiana consistía en el trabajo nocturno, enfrentado a la fiesta de los otros, al alcohol, al encuentro, y a la música. Una segunda noche no cotidiana, que se experimentaba incluso dentro del día, era la fiesta de los artistas luego de su jornada laboral, en espacios intermedios de su lugar de trabajo, o en otros lugares más íntimos y cercanos como restaurantes y casas de cena.

Respecto a la definición del paisaje de la bohemia, está dado por la atmosfera festiva y de no cotidianidad que se abría en la noche porteña, caracterizada por una cualidad particular de los roles sociales y de las normas y límites temporales entre día y noche, una modificación del espacio urbano a través de los flujos de artistas y audiencias, y una complejización en las funciones establecidas de los lugares nocturnos.

Respecto de los espacios explícitamente destinados para la fiesta y la escena, boîtes y teatros de revista. Surge la pregunta sobre si logran constituirse como terceros lugares o espacios

niveladores, dentro de la discusión sobre lo público. Está presente seguramente el encuentro entre cercanos en un entorno de personas desconocidas, hasta cierto punto por la presencia y admisión de personas de distintas clases y orígenes, aunque los costos ejercían ciertas limitantes, pero sí existía el respeto mutuo de diversos, y por tanto la nivelación de los roles y funciones cotidianas se daba, y en especial en las boîtes donde existían momentos de interacción en el público, y entre públicos y audiencias.

No es común al menos en los relatos y en la bibliografía sobre los lugares vistos, que el encuentro y la diversidad generen diálogo, deliberación, y opinión como un potencial democrático, como sí era más común en otro tipo de locales como el Roland Bar, y otros bar-restaurantes sin espectáculos y escenarios fijos. En el caso de las boîtes y teatros el encuentro estaba vinculado a lo personal, lo individual, lo sensorial, y el disfrute del espectáculo. Este carácter identificador sí formaba parte de las boîtes, tanto desde su construcción como productos de consumo, con imagen y slogans, como desde la experiencia de quienes las vivieron desde dentro, como público y como artistas. Este aspecto se desplegaba también con fuerza en los locales, bar-restaurantes y casas de cena, donde se divertían y encontraban los y las artistas.

El paisaje descrito también está dado por la cualidad específica que adquiere durante la noche el espacio urbano en las zonas de locales nocturnos o barrios bohemios, no solo por la estética luminosa y colorida de los neones que busca reestablecer la vitalidad del día, y que funcionan como “faros urbanos” y referencias geográficas para noctámbulos⁶⁷, sino principalmente por los flujos de públicos y artistas, o como los denominaría Auge al definir el lugar antropológico, los itinerarios o “camino que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por las personas”, así como los cruces y centros de encuentro, ya sea espontáneos o planificados.⁶⁸ La vitalidad no cotidiana de la noche bohemia también tiene que ver entonces con aquella que generan trasnochadores recorriendo locales, y artistas, ya sea yendo de un lugar de trabajo a otro, o encaminándose a los lugares de encuentro festivo entre pares.

En el Valparaíso de mediados del siglo XX, se daban efectivamente flujos por los circuitos dentro las áreas de concentración de locales: dentro del sector puerto, y dentro del Almendral. Pero también había flujos nocturnos entre estos dos sectores, entre ellos y locales ubicados en zonas más centrales como la Av. Pedro Montt, Plaza Victoria, o Plaza Aníbal Pinto, e incluso entre estos puntos y zonas de vida nocturna en Viña del Mar.

Las dinámicas de interacción en la “segunda noche” festiva, aquella entre artistas, que ocurría durante el amanecer, eran de diverso tipo, y efectivamente incluían procesos de aprendizaje y transmisión de conocimientos, pero también de validación recíproca, que requerían de una atmósfera de relativa confianza y predisposición al compartir, de sensualidad y de una cierta intimidad, de pero también de una complicidad de formar parte de una comunidad artística, que según los relatos era más de colaboración que de competencia. Los alcances de dicha comunidad en relación con la vida artística popular, así como de una comunidad sonora de músicos de la bohemia de Valparaíso, son temas sería importante profundizar en un futuro, sobre todo atendiendo a dinámicas de encuentro y transmisión que hasta hoy permanecen en espacios de encuentro y música popular de la ciudad como La Isla de la Fantasía o el Bar

⁶⁷ Bruno Perelli-Soto, José Bravo-Sánchez y Rodrigo Dueñas-Santander, “Relevancia de letreros de Neón en el imaginario nocturno Santiaguino”, *Urbano* 21(38) (noviembre, 2018): 68.

⁶⁸ Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato*, op., cit. 62.

Liberty. La llamada “mesa de los artistas” y el momento musical entre artistas al terminar el espectáculo programado puede ser una reedición de la vida bohemia entre artistas vivida en la noche porteña de mediados del siglo XX.

Bibliografía

Álvarez, Jaime. 2003. Bohemia, Literatura e Historia. Cuadernos de Historia Contemporánea, 25 (enero): 255-274.

Ansolabehere, Pablo. 2012. Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910). Prismas Revista de historia intelectual 16 (diciembre): 179-182. <https://www.redalyc.org/pdf/3870/387036815006.pdf>

Aravena, Carla. 2015. American Bar de Valparaíso: Una aproximación desde la teoría crítica y el estudio del cuerpo. En Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso, ed. Alejandro Gana, 43-53. Valparaíso: CCCV.

Aravena, Pablo, ed. 2002. Miseria de lo cotidiano. En torno al Barrio Puerto de Valparaíso. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Araya, Lorena. 2007. La nueva noche: el imaginario de la bohemia, género revisteril y vedettes (Santiago, 1950-1973). Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110477>.

Arocena, Felipe, coord. 2011. Regionalización cultural del Uruguay. Montevideo: Universidad de la República.

Augé, Marc. 2000. Los no lugares: espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa.

Borja, Jordi, Zaida Muxí. 2003. El espacio público, ciudad y ciudadanía. Barcelona: Electa.

Carlson, Marvin. 1989. Places of performance. The semiotics of theater architecture. New York: Cornell University Press.

Carrión, Fernando. 2007. Espacio público: punto de partida para la alteridad. En Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía, ed. Olga Segovia, 79-97. Santiago: Sur. http://works.bepress.com/fernando_carrión/174/

Chandía, Marco. 2004. Cultura, lugar, memoria y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso (La Cuadra: Pasión, Vino y Se Fue...). Tesis Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.

D'Angelo, Paolo. 2010. Filosofía del paesaggio. Macerata: Quodlibet Studio.

Fritzsche, Peter. 2008. Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gana, Alejandro, ed. 2015. Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso. Valparaíso: CCCV.

García, Juan y Karlos Tacuri. 2006. Fiestas populares tradicionales de Perú. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.

Giannini, Humberto. 1987. La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago: Editorial Universitaria.

Goffman, Erving. 1969. La vita quotidiana come rappresentazione. Milano: Il Mulino.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 1999. Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González, Soledad. 2002. El lujo de lo social: a propósito de bares y prostíbulos del barrio puerto. En Miseria de lo cotidiano, ed. Pablo Aravena, 43-65. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Grazian, David. 2009. Urban Nightlife, Social Capital, and the Public Life of Cities. Sociological Forum 24(4), (diciembre): 908–917. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2009.01143.x>

Huenchunir, Lorena, Alejandro Gana, y Rodrigo Oteiza. 2020. Complemento de Investigación Participativa "Música de la bohemia tradicional de Valparaíso". Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Iareski, Heidy, Gabriel Gallardo y Victor Rojas. 2019. Tres íconos del canto porteño: un rescate de la música bohemia. Valparaíso: La Bohemia Productora Cultural.

Jordán, Laura. 2019. Músicas en Valparaíso: bibliografía comentada y estado del arte. Neuma 12(2) (diciembre): 14-19. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892019000200014>

Karmy, Eileen. 2021. Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940. Santiago: Ariadna.

La Estrella de Valparaíso. 1967. Noticia sobre las boîtes de Valparaíso. 10 de junio.

La Estrella de Valparaíso. 1972. Armando Canales. Un personaje de la bohemia porteña. 11 de febrero.

Lagos, José. 2015. Habitar el bar como táctica de resistencia. En Reconstrucción de la memoria histórica y visual del American Bar de Valparaíso, ed. Alejandro Gana, 54-71. Valparaíso: CCCV.

Leal, Valentina y Carlos Aguirre. 2020. Estiba y desestiba: trabajos del Valparaíso que fue (1938-1981). Valparaíso: Ediciones Inubicalistas e Instituto de Historia y Ciencias Sociales Universidad de Valparaíso.

Méndez, María Luisa y Emmanuelle Barozet. 2012. Lo auténtico también es público: Comprensión de lo público desde las clases medias en Chile. Polis 11(31) (marzo): 183-202. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682012000100011>

Núñez, Hernán. 2005. Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava. Santiago: Fondart.

Retamal Pacheco, Roberto. 1971. La larga noche alegre del puerto. Diario La Estrella de Valparaíso, 9 de octubre.

Oldenburg, Ray. 1989. The great Good places. Cafés, coffee shops, bookstores, bars, jhair salons, and other hangouts at the heart of a community. New York: Marlowe & Company.

Oteiza, Rodrigo. 2017. Estudio Participativo: Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso - Estudio para postular a la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso al Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En: https://www.sigpa.cl/media/upload/docs/2018-03-06_Informe.pdf

Palominos, Simón. 2012. Recorriendo la topografía de lo popular: una mirada sociohistórica para el análisis de las músicas populares y su rol en la construcción de hegemonía. En Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, eds. Adriana Barrueto e Ignacio Ramos, 263-273. Santiago: Asociación chilena de estudios en música popular.

Pecchenino, Renzo. 2001. Las Crónicas de Lukas. 1934-1988. Valparaíso: Fundación Renzo Pecchenino. En: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8056.html>.

Rago, Margareth. 1991. Os Prazeres da Noite. Prostituição e codigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Ramos, Hugo. 2012. De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c.1950-1960). Cuadernos de Historia Cultural. Revista de estudios de historia de la cultura, mentalidades, económica y social 1, 87-110.

Perelli-Soto, Bruno, José Bravo-Sánchez y Rodrigo Dueñas-Santander. 2018. Relevancia de letreros de Neón en el imaginario nocturno santiaguino. Urbano 21(38) (noviembre): 58-69. <https://doi.org/10.22320/07183607.2018.21.38.05>

Phillips, Allen. 1985. Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios. Anales de Literatura Española 4, 327-362. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pisano, Leandro. 2015. Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. Revista Panambí 1 (octubre): 129-145.

Silva, Armando. 2008. Los imaginarios nos habitan. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI).

Testa, Alessandro. 2014. Rethinking the Festival: Power and Politics, Method & Theory in the Study of Religion 26, 44-73. <https://www.jstor.org/stable/43907409>

Turner, Victor. 1993. Antropología della performance. Milano: Il Mulino.

Turri, Eugenio. 1998. Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato. Venecia: Marsilio.

Vahos, Yubely. 2018. Estado del arte sobre la vida nocturna asociada al entretenimiento en el siglo XX. Quiron, Revista de estudiantes de Historia 4(8) (junio): 54-67.

Yeo, Su-Jan y Chye Kiang Heng. 2014. An (Extra)ordinary Night Out: Urban Informality, Social Sustainability and the Night-time Economy. *Urban Studies* 51(4) (may): 712-726. <https://doi.org/10.1177/0042098013489743>