

Rock, memoria del cuerpo

Rock, body memories

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Pontificia Universidad Católica de Chile

9

resumen

La construcción patrimonial del rock en Chile ha sido realizada por los críticos de rock a partir del desarrollo de sus vertientes críticas y progresivas de la segunda mitad de los años sesenta. Estas vertientes ha sido entendidas como una forma de oposición a la corriente comercial representada por la Nueva Ola. Sin embargo, no se ha avanzado demasiado en reconocer el impacto que el rock and roll produjo entre la juventud chilena de mediados de los años cincuenta, canalizando la construcción de una actitud rebelde y crítica hacia una sociedad que los ignoraba. Mediante la comparación del modo en que el rock se ha incorporado en América Latina a la memoria de la nación, este artículo pretende expandir el conocimiento y valoración del rock en Chile hacia los años cincuenta, enfatizando su práctica entre los chilenos.

PALABRAS CLAVES: *rock, baile, memoria, América Latina.*

abstract

According to the rock critics, the beginnings of Chilean rock may be traced to the starting of its critical and progressive trends of the mid sixties, which are understood as oppositional against the commercial trend of the Nueva Ola (new wave). However, we have not went further in recognizing the impact of rock and roll on the Chilean youth of the mid fifties, influencing them in their building of a rebellious and critical attitude towards a society which have ignored them. Focusing on the way rock have been integrated in Latin America to different national heritages, this article intends to expand the knowledge and valuation of the early rock and roll in Chile, stressing its practice among the Chileans.

KEYWORDS: *rock, dance, memory, Latin America.*

EN SEPTIEMBRE DE 2006, me tocó participar en Ciudad de México en los preparativos de un encuentro de estudios de música popular, organizado por la historiadora mexicana Julia Palacios en conmemoración de los cincuenta años del *rock* en México. Allí les comenté a mis amigos mexicanos sobre el seminario *Crítica, música popular y memoria*, organizado por el investigador y músico chileno de *rock* Tito Escárte en conmemoración de los cuarenta años del *rock* en Chile, que se realizaría sólo un mes después del encuentro mexicano. Junto con celebrar otra coincidencia más entre dos países cuya independencia fuera proclamada el 16 y el 18 de septiembre de 1810, mis amigos manifestaron su extrañeza de que el *rock* hubiera llegado a este país diez años más tarde que a México.¹

Este no es el caso, les manifesté, lo que ocurre es que la construcción de memoria del *rock* chileno, fue realizada en los años ochenta por los primeros estudiosos del tema, especialmente Fabio Salas y Tito Escárte, a partir del desarrollo de vertientes vinculadas a las nuevas búsquedas de los años sesenta: el *beat*, la *sicodelia*, el *folk* y el *rock* californiano. De este modo, es sólo a partir de 1966 que se identifican hitos en la escena *rock* era nacional, especialmente a partir del primer disco de larga duración del grupo Los Mac's: *Go Go/22*, editado por RCA Víctor en Santiago en noviembre de 1966.

La búsqueda en los años ochenta de discos fundacionales del nuevo *rock* nacional, se emprendía también en países como Argentina y Brasil. En Argentina, se trataba del primer single con temas originales del grupo Los Beatniks (CBS, 1966), quinteto de corta vida que realizaba versiones de Little Richard. En Brasil, fue el primer single de Os Mutantes y Rita Lee: *É Proibido Proibir y Ambiente de Festival*, grabado junto a Gilberto Gil. 1966, entonces, marcaría el comienzo del desarrollo de vertientes propias del *rock* en América del Sur.

De este modo, casi no se construye memoria en torno a la presencia, práctica y consumo del *rock* en Chile antes de 1966, pues todo parece haber sido absorbido por la Nueva Ola, vertiente de la música joven de los años sesenta considerada más *pop* y comercial que el *rock*. En efecto, la orientación juvenil de la industria musical se instalaba en Chile a comienzos de los años sesenta a partir de la masificación del disco de 45 RPM, el auge de las discotecas, y la consolidación de la televisión-espectáculo. Esta industria comenzaba a desarrollar lo que más tarde se denominará *pop*, cooptando, entonces la energía rebelde del *rock and roll*, transformándola en romance y diversión, y haciendo de ella «un asunto solamente comercial».

Si bien la asimilación en Chile del gesto de rebeldía del temprano *rock*

¹ Este artículo es una versión extendida de la ponencia presentada por el autor en el seminario *Crítica, música popular y memoria*, realizado en la Biblioteca de Santiago en noviembre de 2006. Agradezco los comentarios de Julia Palacios al presente texto.

and roll norteamericano pudo ser en principio una simple moda, a la larga sirvió como catalizadora de una inquietud juvenil de cambio. Esta inquietud hará eclosión en los años sesenta y encontrará más canales musicales para expresarse, sumándose a movimientos estudiantiles y políticos.

La Nueva Ola pudo desarrollarse, entonces, porque tenía a mano una energía rebelde que cooptar, energía que existía en Chile en la segunda mitad de los años cincuenta, como este ensayo intenta demostrar. Más aún, la increíble y férrea oposición que produjo la llegada y el desarrollo del *rock and roll* a Chile entre sectores vinculados a la industria, el periodismo y la música, nos habla de la reacción a una expresión juvenil que causaba estupor entre los mayores. En 1957, el ya afamado compositor, pianista y director popular Vicente Bianchi, a sus treinta y siete años de edad, declaraba a la prensa:

Estimo que el *rock and roll* ya debió haberse exterminado y prohibido en Chile, como ha ocurrido en otras naciones, porque enturbia la mentalidad de nuestra juventud —en gran parte extraviada—, y daña su sensibilidad artística [...] (Merino, 2000:15).

Sería impensable que los estudiosos del *rock* compartieran tal aseveración, pero finalmente han contribuido a ese exterminio que proponía Bianchi hace casi cincuenta años, borrando de la memoria nacional el período anterior a la Nueva Ola. Es sólo a partir de los años noventa, con la llegada a la escena del discurso sobre música popular de un grupo de periodistas especializados, como Cristóbal Peña, David Ponce, Jorge Leiva, Marisol García y otros, que aparece una relación no-culposa con la Nueva Ola y las etapas tempranas del *rock*. De este modo, se avanza hacia la década de 1950, recogiendo, por ejemplo, la figura del primer Peter Rock, emblema de la encarnación de Elvis Presley en Chile a través de la imitación juvenil.

El hito rockero chileno

La historia local del *rock*, nos recuerda que todo habría comenzado a partir de la banda de Valparaíso Los Mac's (1962), formados por David Mc Iver en guitarra y voz, Carlos Mc Iver en bajo y voz, Willy Morales en guitarra, teclados y voz, y Eric Franklin en batería.² Su disco *Go Go/22*, sería el primer álbum de *rock* chileno, aunque fuera básicamente un disco de *covers*, o versiones de otros temas, con sólo uno de ellos compuesto por la propia banda. La mitad de las diecinueve pistas del disco corresponden a versiones de temas norteamericanos grabados durante la segunda mitad de la década de 1950, que se ubican especialmente en la cara A. La otra mitad corresponde a dignos *covers* de Los Beatles, Los Rolling Stones y éxitos de *rhythm and*

²Desde la región de Valparaíso surgirán las principales bandas de *rock and roll* y *rock* chilenas entre 1956 y 1970.

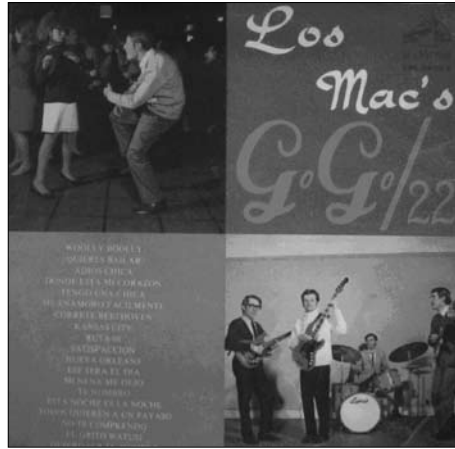


Imagen 1. Carátula del primer LP de Los Mac's, Santiago, 1966

blues de mediados de los años sesenta, incluidos en el influyente *ranking* publicado por *Billboard*.

Con un claro sentido comercial, ambos lados del disco comienzan con hits del momento: En el lado A, se incluye *Wooly Booly*, (o *Bully*) del mexicano-americano Domingo Samudio y su banda *tex-mex* Sam the Sham and The Pharaos (1961). *Wooly Booly* vendía tres millones de copias en el mundo a mediados de 1965. Para no ser menos, el lado B comienza con *Satisfaction*, de Los Rolling Stones, que había salido como disco single en Estados Unidos en mayo 1965. En un país poco aficionado a Los Rolling Stone, como Chile, *Satisfaction* se transformaría en referente casi único del fundamental grupo inglés, formando también parte del repertorio de *covers* de otros grupos chilenos de la época, como Los Jockers. A esto se agrega un éxito de comienzos de los años sesenta, con el que termina el primer lado del disco: *Route 66*, conocido en Chile en la versión que grabara George Maharis (1928), para la *road* serie de televisión «Ruta 66» (1960), grabación que estuvo entre los primeros lugares del ranking chileno a fines de 1964.³

El patrimonio musical de los años cincuenta resulta fundamental en el disco de Los Mac's como se puede observar en las siguientes diez canciones de su LP *Go Go/22*:

- 1955 *I got a baby*, Gene Vincent and The Blue Caps.
- 1956 *Roll over Beethoven*, Chuck Berry.
- 1957 *That'll Be The Day*, Buddy Holly and The Crickets.
- 1958 *Do you wan to dance*, Bobby Freeman.
- 1960 *Route 66*, (Bobby Troup) George Maharis, A9 (pista final).
- 1962 *The wah Watusi*, The Orlons.

³ *Route 66* había sido grabada en 1946 por Nat King Cole.

1963 *I call your name*, The Beatles.

1963 *I want be your man*, The Beatles, B10 (pista final).

1965 *Wooly Booly*, Sam the Sham and The Pharaos, A1.

1965 *Satisfaction*, Rolling Stones, B1.

A esta preponderancia rocanrolera en un disco marcado como fundacional por la crítica chilena de *rock*, se suma otro elemento que se desliga del *rock*: su concepto *pop*. En efecto, ni el nombre, ni el diseño, ni la producción de *Go Go/22*, resultan demasiado *beat* o incorformista. El *go-go* era un baile de moda, relacionado con un modelo de botas largas que empezaban a usar chicas con minifalda en discoteques de Los Angeles y Nueva York en 1965. Estas botas fueron popularizadas por Nancy Sinatra en su canción *pop*, llamada en Chile: *Estas botas están hechas para caminar sobre ti*, que vendió cuatro millones de discos en el mundo.

El diseño de la carátula de *Go Go/22* no es precisamente rockero, basándose en fotos de músicos y bailarines vestidos formalmente, sin botas a *go-go* y con faldas hasta la rodilla. Además, la grabación incluye aplausos y gritos de fondo de un grupo de seguidores o *fans* que participa de la grabación del disco, quienes crean un ambiente similar al de un show juvenil de televisión.

De este modo, el *rock* chileno intenta ser moderno desde la periferia, pero no lo logra del todo. La juventud chilena ha sufrido el freno que se le aplicó al primer *rock and roll*, y bajo los escombros del proyecto inicial empiezan a surgir grupos que tratan de avanzar, pero adaptándose a los requerimientos de un medio que, paradójicamente, tenderá a ignorarlos. Lo que resulta evidente en este análisis, es que dentro del propio impulso modernizador del *rock* de mediados de los años sesenta, se mira hacia los años de oro del *rock and roll*, que nutre a las grandes estrellas internacionales y nacionales del género.



Imagen 2. Carátula del disco *Estas botas están hechas para caminar sobre ti* de Nancy Sinatra

Naturalmente, Los Mac's no surgían de la nada, y cuando se formaron en 1962, sus integrantes ya habían escuchado a importantes astros norteamericanos del *rock and roll*, como los Everly Brothers, Gene Vincent e, incluso, a Chuck Berry, que casi no se conocía en Chile. Este hecho no es raro, pues lógicamente había incipientes músicos entre el público juvenil que era alimentado por programas de radio y películas de *rock and roll* que llegaban al país desde el estreno *Semilla de maldad* (1955) en Chile, a mediados de 1956.

De acuerdo a los patrones de comportamiento juvenil impulsados internacionalmente por *Semilla de maldad*, los integrantes de Los Mac's también tenían su pandilla con chaquetas de cuero, hacía pequeñas maldades, y bailaban *rock and roll*, especialmente en la carpa del balneario Las Salinas de Viña del Mar, donde «se respiraba la atmósfera mas dura y pesada de ese momento», recuerda David Mac-Iver (Escárate, 1999: 43).

Sin duda que Los Mac's fueron una banda de *rock and roll*, como muchas otras, más o menos anónimas, que hubo en Chile durante la segunda mitad de los años cincuenta. Esto queda demostrado tanto por su discurso como por sus versiones rocanroleras de *Go Go/22*. De este modo, cabe preguntarse si «esta pieza fundacional de una revolución musical que alcanza hasta el presente» como señala Escárate, no nos está remitiendo también a más de cuarenta años de tradición rock era en Chile (41 y 48).

Lo que dicen los afiches

Los homenajes a la llegada del *rock* a México y a Chile, constituyen hitos importantes en la construcción de memoria local en relación al *rock* y en el proceso de apropiación de una práctica musical y cultural foránea, que de esta forma queda habilitada para adquirir sentido patrimonial. De hecho, el seminario chileno sobre *rock* fue auspiciado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, algo impensable una década atrás, y el mexicano, por la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México.

Si comparamos los homenajes realizados en Chile y en México a la llegada del *rock* en base al diseño de los afiches que los convocan, comprenderemos mejor las distintas lecturas del *rock* realizadas en ambos países. Tales lecturas inciden directamente en la construcción de memoria y patrimonio del *rock* realizadas en ambos países, como veremos a continuación.

El afiche mexicano está lleno de optimismo, con colores alegres y formas ondulantes, dominadas por un disco que parece un sol lleno de energía. Su diseño sicodélico y *pop*, que podemos referir a la visualidad de *Yellow Submarine*, nos remite más a los años sesenta que a los cincuenta. Si bien el afiche dice «50 años», su diseño nos dice «40 años», una sutil manera de conciliar ambas posibilidades y de asumir la continuidad que posee la historia del *rock and roll*.



Imagen 3. Afiche 50 años del rock en México, 2006

La presencia de tres tocadiscos portátiles o *pickups* en el afiche, enfatiza los cincuenta años del *rock* desde la perspectiva de la escucha. Lo que cuenta, entonces, es el uso, el consumo y la (re)significación local de un fenómeno internacional. Con el tocadiscos portátil, se inicia un tipo de audición independiente, que empiezan a realizar los (pre)adolescentes con un aparato económico, liviano y modular, que podían instalar con facilidad en sus dormitorios, muchas veces en el suelo. Por primera vez, los jóvenes podían sustraerse a la dominación paterna sobre el espacio sonoro doméstico, ejercida desde el control del gran equipo de música instalado en el living de la casa.



Imagen 4. Afiche del film *Yellow Submarine*, George Dunning, director, 1968

Este gesto de independencia y autonomía juvenil, resulta crucial a la hora de entender el desarrollo del *rock and roll* y de lo que vendrá después. Adolescentes e incipientes músicos de *rock* eran auditores autónomos en la intimidad de sus dormitorios de una mezcla de elementos musicales y corporales negros y blancos, mezcla cuestionada por la cultura dominante, que no tardará en reprimir.

El disco que aparece en este afiche es un disco *single* de 45 RPM, cuyo formato de vinilo más económico y liviano que el antiguo 78 RPM de pasta, permitía producir, almacenar y distribuir canciones con mayor facilidad. Esto facultará a un estudio pequeño y desconocido como Sun Records, por

ejemplo, entrar al gran mercado norteamericano con las primeras producciones de Elvis Presley. Del mismo modo en Chile, el productor Camilo Fernández supo utilizar el disco de 45 rpm para masificar la Nueva Ola y el neofolklore entre 1962 y 1968.

El disco del afiche mexicano es, además, un disco de oro, galardón que en los años cincuenta se otorgaba en Chile por la venta de 175 mil ejemplares. Con una población siete veces mayor que la chilena, en México este debe haber sido una cantidad mucho más alta. De este modo, los adolescentes mexicanos no sólo están escuchando *rock and roll* en sus dormitorios, sino que escuchan discos de oro, es decir, comienzan a manejar las ventas de una industria que ya tenía medio siglo de existencia y que siempre estuvo enfocada hacia el público adulto.

Cuando millones de adolescentes blancos transgredieron las reglas del apartheid norteamericano, comprando discos de *rhythm and blues*, una música «de negros», produjeron un volumen de ventas mucho mayor al generado por el resto de la edades. A partir de entonces, las compañías discográficas comenzarían a otorgarle importancia primordial a la juventud como mercado (Carlin, 1993:20).



Imagen 5. Afiche 40 años del rock en Chile, 2006

El afiche de los 40 años del *rock* en Chile es muy distinto al mexicano. A los suaves colores lila, amarillo y naranja que imperan en el de México, en este se imponen el rojo y el negro. La combinación rojinegra, emblema revolucionario recurrente, surgió de la unión del color simbólico del anarquismo: el negro, con el del sindicalismo obrero: el rojo. Ambos colores han identificado, a través de la historia, desde al anarcosindicalismo hasta los anarcopunks, pasando en Chile por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR (1965). De este modo, el mensaje es claro; este seminario celebra la práctica del rock en Chile desde su espíritu trasgresor, crítico y contestatario, pues ¡qué otra cosa puede ser el rock!

Como si la fuerza del rojinegro no fuera suficiente, el afiche chileno es impactado con manchas de tinta negra, que parecen las huellas de un sonido perturbador, asociado a la guitarra eléctrica que domina el diseño. Estas manchas recuerdan las de la impactante carátula, también rojinegra, del LP Basta de Quilapayún, editado por DICAP en 1969, que incluye *La muralla* de Nicolás Guillén y Quilapayún, y *La carta*, de Violeta Parra, dos clásicos del cancionero comprometido chileno de los años sesenta.



Imagen 6. Carátula de LP de Quilapayún «Basta», Santiago, 1969

Este afiche es dominado por una guitarra eléctrica, no por un tocadiscos como el mexicano, es decir el énfasis está en la práctica del *rock* más que en su escucha y consumo. Dentro del contexto del afiche, la guitarra es un arma de combate social, desde la que se denuncia, se ataca y se incita. Así aparecía en la carátula del LP *Amerindios* (DICAP, 1970), de Julio Numhauser y Ernesto Salazar, fotografiados por Antonio Larrea. Por su parte, Víctor Jara transformaba guitarras en ametralladoras en su montaje *Viet Rock* (Santiago, 1969), de la dramaturga norteamericana Megan Terry.



Imagen 7. Portada del LP *Amerindios*, foto de Antonio Larrea, Santiago, 1970

La paradoja es que, al igual que el LP fundacional de Los Mac's, lleno de *covers* de los años cincuenta, la guitarra del afiche chileno es una Epiphone Les Paul Standard, modelo creado en 1952 en Estados Unidos por el guitarrista de jazz Les Paul, para la fábrica Epiphone. Este modelo se mantuvo vigente hasta 1960. Nuevamente nos persiguen los años cincuenta en nuestra celebración de los cuarenta años del *rock*. Nos persiguen, porque fueron los propios *rock eros* de los sesenta, tanto nacionales como extranjeros, los que se alimentaron de los primeros años del *rock and roll*.



Imagen 8. Guitarra Epiphone, Les Paul Standar, Estados Unidos, 1952-1960

Seguramente, la vieja guitarra Les Paul aparece en el afiche chileno porque se la asocia a grandes figuras del *rock* anglo de los años sesenta, pues fue revivida en 1968, a sugerencia de Eric Clapton, por la compañía Gibson que había comprado a Epiphone en 1957. Más tarde, este modelo se volverá popular entre los guitarristas del *rock* duro y progresivo, protagonizando el afiche chileno. ¡Que viva el *rock and roll*!⁴

Los 50 años del rock en Chile

La popularidad alcanzada en Estados Unidos por *Rock around the clock*, de Bill Haley and His Comets, incluida en los créditos de la película *Semilla de maldad* (1955), constituye una de las primeras noticias que se difundieron en Chile en relación a la existencia del *rock and roll*.⁵ *Rock around the clock*, no tardaría en figurar entre los temas más populares de fines de 1955 en Santiago, según los oyentes del programa *Discomanía* de Radio Minería. Esto ocurría luego que su fundador, Raúl Matas, partiera como locutor a una radio latina de Nueva York, siendo sustituido por el joven Ricardo García (Westermann, 2006: 33) Resulta sintomático que esto haya sucedido así, pues el alejamiento de Matas, quien representa la escena establecida de la música popular, dejaba el terreno libre al nuevo gusto que imponían los jóvenes, respaldado por un también joven *disc jockey*.

⁴ Jimmy Page de Led Zeppelin y Dickey Betts de The Allman Brothers, serán reconocidos adherentes a las guitarras Les Paul Standard revividas, según el sitio de internet, *Wikipedia*.

⁵ Esta noticia fue difundida en la columna del comentarista y productor Camilo Fernández, «Album de Discos» de la revista *Ecran* en agosto de 1955.

La rápida acogida que tuvo *Rock around the clock* en Chile, se vincula con la aparición de su disco en las tres formas posibles en las que puede difundirse una grabación: su versión original, su *cover*, y su copia ilegal o «pirata». En efecto, la edición que el sello Decca realizó en 1954 de *Rock around the clock* en Estados Unidos, comenzó a circular en Chile a fines de 1955, transformándose en uno de los éxitos veraniegos de comienzos de 1956. Poco tiempo después, fue grabado por Federico Ojeda para RCA Victor como *Bailando rock junto al reloj*, con Luis Aránguiz, como vocalista. Finalmente, *Rock around the clock* habría sido grabado en forma ilegal vía telefónica, durante una exhibición de *Semilla de maldad* en el Teatro Metro de Santiago, aumentando su circulación pública en el país (véase las entrevistas a Fernández y Pedreros en Westermann, 2006).

Federico Ojeda era un destacado director de jazz melódico y de música tropical, que poseía un extenso catálogo de grabaciones para RCA Victor desde los años cuarenta. Por su parte, Luis Aránguiz era uno de los principales trompetistas de jazz de la época, además de ser compositor de música tropical y *swing*. Los músicos profesionales debían reaccionar ante las nuevas tendencias, incorporándolas a su práctica habitual. Es así que, junto con componer, estos músicos acompañaron las presentaciones y grabaciones de los jóvenes cantantes de *rock and roll* y formaron sus propias bandas, como es el caso de Ernesto Allende y su Quinteto, cuyo promedio de edad en 1957 sobrepasaba los sesenta años. ¡Una especie de Rolling Stones actuales, pero cincuenta años atrás!



Imagen 9. Ernesto Allende y su Quinteto, portada de partitura, Santiago, 1957

Luego de las grabaciones pioneras de RCA Victor, el otro sello internacional que operaba en el país, Odeón, comenzó con sus grabaciones de *rock and roll* en Chile. Para ello, eligió a una orquesta que se destacaba por su repertorio tropical y de *swing*, la Orquesta Huambaly, grabando en 1957 un animoso *Huambaly Rock*, de José Luis Córdova, baterista de la orquesta; y en 1958, el *Rock del mono* (1958), de Roberto «Mono» Acuña, trompeta solista de la Huambaly. Nuevamente encontramos a músicos profesionales, que se desempeñan en la música tropical y el *swing*, que deben absorber el nuevo

ritmo. Sin embargo, ellos finalmente no se alinearán con el *rock and roll*, considerándolo una moda pasajera y de poco interés musical. Seguramente no alcanzaban a percibir su fuerza generacional, multirracial, y contestataria, simplemente porque pertenecían a una generación adulta, estaban en la cima de sus carreras y no tenían contra qué rebelarse.

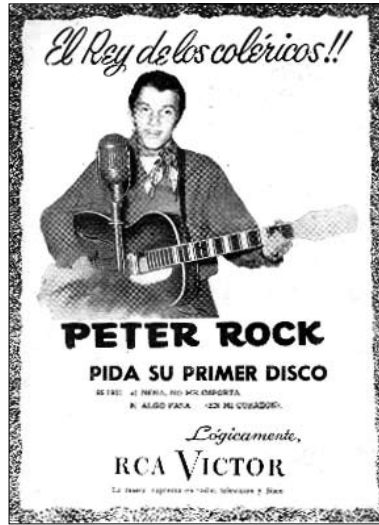


Imagen 10. Publicidad del primer disco de Peter Rock, Santiago, 1960

En enero de 1960, RCA Victor publicaba dos *rock and roll* del pianista Arturo Ravello y The Ravello's Five Rockers: *Whoo-hoo* y *Rock-bass*. Ese mismo año, y antes de ser devorado por la Nueva Ola, un auténtico quinceañero, Peter Rock, alcanzaba a grabar un *cover* en inglés del reciente éxito de Elvis Presley, *Baby, I don't care* (1959). La versión está bien lograda, tanto instrumental como vocalmente, aunque posee una notoria inferioridad sonora respecto al original.⁶

Al igual que en otros países latinoamericanos, el *rock and roll* intentaba ser absorbido como un nuevo baile de moda por la industria musical local. Las compañías de revista, siempre atentas a los sucesos de impacto social y a las nuevas tendencias, no tardaron en incorporar *rock and roll* en sus producciones. Desde fines de 1956, tenemos noticias de revistas musicales presentadas en salas de Santiago, como la de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, el Picaresque, el Bim Bam Bum y el Pigalle, que incluían *rock and*

⁶ Junto con estas grabaciones pioneras, contamos con algunas partituras de *rock and roll* editadas en Santiago por Casa Amarilla entre 1957 y 1958, en versiones de canto y piano para tocar en casa, de acuerdo a una práctica aún vigente iniciada en el salón decimonónico. Estas son: *Jalea y rock and roll*, de Ernesto Allende; *Silbando el rock* de Hermo Raffi; y *El gringo rock*, de Rodolfo Neira y Emilio Bidart.

roll. En estas producciones, participaban los Hermanos Arriagada, que más tarde serán reconocidos astros del bolero y la balada; la orquesta espectáculo de *rock* The Golden Five; y algunos bailarines que hacían exhibiciones del nuevo baile.

Las propias *boites* y quintas de recreo se abrieron a la tendencia del *rock and roll*. El caso de la confitería, salón de té y boite Goyescas (1949-1963) resulta especialmente interesante, debido a que fue la última de las grandes boites del centro de Santiago en mantener abiertas sus puertas. Ubicada en la céntrica esquina de Estado con Huérfanos, y escenario habitual de la música española, el tango, el bolero, el *swing*, la música tropical, y el folklore, el Goyescas contrató al menos tres bandas de *rock and roll* entre 1957 y 1958: William Reb and His rock Kings; The rock Time; y los aún afamados Bill Haley and His Comets. Las dos primeras eran bandas de Valparaíso.



Imagen 11. William Reb and His Rock Kings, Valparaíso, 1956

Formado por el cantante, imitador y hombre de radio William Rebolledo y algunos músicos de jazz, William Reb and His rock Kings fue el grupo que en 1956 empezó a tocar *rock and roll* en las radios chilenas. Por su parte, The Rock Time, que también actuaba en radio, tenía dos cantantes: Harry Shaw, imitador de Little Richard y Pat Rock, doble de Elvis (Westermann: 55).⁷ Esta banda reemplazó finalmente en el Goyescas a Bill Haley and His Comets, que había cancelado su visita de mayo de 1958. Esta visita pudo realizarse recién a fines de 1960, con un Haley de más de 30 años, que ya había perdido protagonismo en Estados Unidos ante la irrupción de Elvis Presley.

La absorción del *rock and roll* desde el cuerpo, era un hecho en Chile en 1956. Los jóvenes que asistían a ver las películas de rock and roll, en especial *Semilla de maldad* y *rock around the clock*, no podían resistirse al ritmo contagiante. El modelo para aprender el nuevo baile estaba en la pantalla, y debían practicarlo en el propio cine. La prensa no cesaba de pedir cordura y buen comportamiento durante las exhibiciones de estas películas en el país. Asimismo, los certámenes de baile, vigentes en Chile desde los años cuarenta,

⁷ Existían otros imitadores de Elvis en Chile, como Jaime Cerutti y Jorge Pedreros.

comenzaron a incluir *rock and roll* dentro de sus competencias. Al comienzo, se trataba de certámenes especializados, como el organizado por el *disc jockey* Antonio Contreras en una boite de la calle Ahumada a comienzos de 1957 en torno a la figura de Elvis Presley (52). Sin embargo, rápidamente, las grandes competencias de baile, como las realizadas en el Teatro Caupolicán, comenzaron también a incluir *rock and roll*.



Imagen 12. Peter Rock en Radio del Pacífico, Santiago, 1959

Lo que resulta particular, es que la propia academia de baile de Juan Valero, fundada en Santiago en 1918, enseñara *rock and roll* a mediados de 1957. La llegada a la academia de un baile de raíces negras surgido de la práctica espontánea de adolescentes blancos, contradice la esencia rebelde del *rock and roll* y su espíritu transgresor de las normas establecidas. De este modo, vemos como tempranamente en Chile, tanto desde el discurso, como desde la industria y la práctica misma del baile, se intenta la domesticación del *rock*, lograda finalmente con la Nueva Ola y su absorción del *twist* y la balada.⁸

Entre 1956 y 1958, los chilenos ya habían visto las principales películas de *rock and roll*; y lo bailaban en los cines, las carpas playeras, las kermeses escolares, los auditorios radiales, y las fiestas, malones y bailoteos. La pregunta es si no debemos construir memoria y discurso patrimonial desde la llegada, también, del *rock and roll* a nuestros cuerpos.

Ese impacto corporal constituye un requisito fundamental para la absorción musical del *rock and roll*, siendo, en esencia, la primera etapa de su práctica. Es esa la manera en la que el *rock and roll* pudo penetrar en la cultura chilena, contribuyendo a construir una actitud crítica del adolescente frente a un mundo que ignoraba su existencia.

Del mismo modo que Los Mac's o Eric Clapton buscaron en los años cincuenta las bases de su práctica rockera, podemos encontrar desde 1956

⁸ Esto ya había comenzado en Estados Unidos con la promoción de los *pretty faces* —caras bonitas— como Pat Boone y Ricky Nelson, que practicaban baladas *rock conformistas*.

en Chile las condiciones físicas, emocionales y mentales sobre las cuales se desarrolló aquello que entendemos por *rock*.

Referencias

- CARLIN, Richard. (1993). *Rock and roll. 1955-1970*. Bogotá: Editorial Voluntad.
- ESCÁRATE, Tito. (1999). *Canción telepática. Rock en Chile*. Santiago: Lom.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio ROLLE. (2005). *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- MERINO, Roberto. (2000). *Horas perdidas en las calles de Santiago*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- SALAS, Fabio. (2000). *El rock: su historia, autores y estilos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago.
- WESTERMAN, Werner. (2006). *La maldad está en la piel: Coléricos y rock and roll en Chile. 1955-1962*. Tesina. Santiago: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile..