

La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)

Nelson Rodríguez Vega
Facultad de Artes. Universidad de Chile

Resumen

El casete fue importante para difundir géneros importados durante la década de 1980 en Chile. Algunas comunidades musicales se constituyeron gracias al intercambio informal de este tipo de cintas, por motivo de la escasa inclusión en radios y tiendas de venta de discos. Pero la importancia del casete con respecto al rap fue aún más profunda, ya que desempeñó un rol preponderante en el ámbito de la creación musical.

En la primera etapa del género en Chile, el procedimiento de hacer bases musicales para rapear, que en su forma estandarizada se realiza con discos de vinilo, fue adaptado al casete. Esta práctica tuvo repercusiones tanto en la calidad del sonido como en la factibilidad de la ejecución. Más allá de los resultados, este proceso es evaluado positivamente por el esfuerzo y compromiso suscitado, valores que se vuelven difusos en épocas posteriores debido a la utilización y dependencia a una tecnología más avanzada. Una tensión que evidencia la confrontación por la autenticidad en la comunidad del rap chileno, específicamente entre pioneros y nuevos.

Conceptos clave: rap chileno, casete, difusión, creación musical, autenticidad.

The Importance of the Cassette in the Spread and Composition at the Beginning of the Rap in Chile (1984-1989)

Abstract

The cassette was important to spread imported genres during the decade of 1980 in Chile. Some musical communities were formed thanks to the informal exchange of this type of tapes, because of the scarce inclusion in radios and record stores. But the importance of the cassette with respect to the rap was even more deep, because it played a preponderant role in the field of the musical creation.

In the first stage of the genre in Chile, the procedure of making musical bases for rapping, which in its standardized form is made with vinyl discs, was adapted to cassette. This practice had an impact on both sound quality and the feasibility of execution. Beyond the results, this process is evaluated positively by the effort and commitment aroused, values that become diffuse in later times by reason to utilization and dependence to a more advanced technology. A tension that demonstrates the

confrontation for authenticity in the chilean rap community, specifically between pioneers and new ones.

Keywords: Chilean rap, cassette, spread, musical creation, authenticity.

Introducción

El rap nace a comienzos de la década de 1970 en el barrio neoyorkino del Bronx, Estados Unidos de América. Pero este género musical no surgió de forma aislada, sino que lo hizo como parte de una cultura juvenil emergente que se denominó hip hop, a la que se encuentran integradas otras expresiones artísticas como el grafiti, DJing y break dance¹.

En Chile, el hip hop se ha desarrollado por más de treinta años. Existe certeza que fue a mediados de los años 1980 cuando arribó con sus diferentes manifestaciones, especialmente con el rap. Pero pese a la extendida trayectoria de esta música en mi país, la tendencia es el desconocimiento sobre el origen y la forma en que se gestó su correspondiente escena. Dicha circunstancia tiene su explicación más inmediata en el escaso interés que han mostrado disciplinas que comúnmente estudian a la música popular como por ejemplo la musicología, el periodismo, la historia o las ciencias sociales. Por lo tanto, el principal objetivo que planteo es revertir tal panorama al reconstruir los primeros años del rap en Chile a partir del estudio de la difusión y creación musical, pero centrándome de forma especial en el rol que desempeñó el casete. Para lo cual me baso en los testimonios de quienes fueron partícipes de aquel período, en virtud de la escasa investigación que ha tenido el género.

Pese a que el mencionado dispositivo de almacenamiento de audio contó de mucha popularidad en la década de 1980, que podría hacer inferir su importancia para muchas otras músicas surgidas o llegadas a Chile, me aventuro a demostrar que su relevancia para el rap fue aún mayor porque no solo ayudó a difundirlo, sino que también fue integrado en el proceso de creación de bases musicales. Este procedimiento además se convertiría en un indicador de autenticidad dentro de la comunidad ya que suscitó esfuerzo, compromiso y dedicación, lo que contrastaría con los tiempos actuales en que el proceso de hacer una base para rapear se simplificó y, por ende, no se presentarían las cualidades mencionadas. Desde esta lógica, los pioneros serían más auténticos que las generaciones posteriores, evidenciando así una confrontación por el valor de la autenticidad en el rap chileno entre exponentes de diferentes épocas, específicamente entre los más antiguos y quienes son más noveles.

¹ Véase Chang, Jeff. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

La irrupción del casete y el cambio en la forma de relacionarse con la música

El casete fue el formato de almacenamiento de audio más popular durante los años 1980 hasta la aparición del CD y después de los formatos digitales, que provocarían un descenso muy notorio en su utilización². Aunque en los últimos años se ha revitalizado su figura como una forma de construcción de memoria. Este *revival* ha sido propiciado también por la industria cinematográfica, que lo ha mostrado a las nuevas generaciones que no alcanzaron a vivenciarlo.

Cuando irrumpió el casete se produjo un cambio en el paradigma de la relación entre el auditor y la música, ya que esta última se hizo portátil y copiable, lo que a la vez sería el punto de inicio de la piratería en la música³. Pero pese a la carga negativa que supone esta circunstancia, en algunas ocasiones se hace necesario realizar el análisis en perspectiva ya que, “articulada en una situación particular, la piratería adquiere significaciones acordes a la función que cumple para las personas que la realizan”⁴.

En el Chile de los años 1980 hubo muchos géneros y músicos que eran de difícil acceso, ya sea porque no sonaban en las radios o porque estaban censurados por la dictadura de Augusto Pinochet⁵. Entonces, las cualidades que poseía el casete de portabilidad y factibilidad para ser copiado ayudaron a la difusión y masificación de ciertas músicas, subvirtiendo, por ende, aquella percepción negativa que posee el concepto de piratería, porque para muchos fue casi la única forma de acceder a la escucha de géneros de escasa circulación, como el rap.

El rol del casete en los inicios del rap en Chile

Diferentes testimonios mencionan que en 1984 se conoce por primera vez el rap y al hip hop en general en Chile, gracias a la introducción que realizó la televisión local⁶. A partir de este punto muchos jóvenes chilenos, especialmente provenientes de sectores marginados de la capital y con un poder adquisitivo muy limitado⁷, se interesaron primero por escuchar y posteriormente practicar este género, que ya llevaba más de una década de desarrollo desde que se originó en Estados Unidos de América.

² Véase Maira, Manuel. *Bajen la música*, Ediciones B, Santiago, 2014.

³ *Ibidem*.

⁴ Jordán, Laura. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 63, 2009, pp. 77-102, 92-93.

⁵ Jordán. “Música y clandestinidad en dictadura”.

⁶ Véase Meneses, Lalo. *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*, Ocho Libros, Santiago, 2014.

⁷ Poch, Pedro. *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*, Quinto Elemento, Santiago, 2011.

Si bien fueron los medios de comunicación masiva quienes lo introdujeron, en esa primera etapa el rap contó con una escasa difusión, especialmente en el ámbito radial. Por ende, los seguidores de esta música se vieron en la obligación de buscar medios alternativos, porque tampoco se comercializaba en tiendas de ventas de discos y, además, aún no se publicaban grabaciones de bandas locales.

No había internet, a lo mejor te llegaba un VHS por ahí. Con un casete que te lo grabó un loco de Valparaíso que llegó de los barcos. No había música, el que tenía era porque tenía recursos o tenía amistades⁸.

Entonces el principal método para acceder al rap en los años 1980, e incluso parte de los '90, fue el intercambio de casetes «mano a mano» copiados informalmente y socializados entre pares. Estos «casetes piratas» circulaban en la reducida comunidad rapera santiaguina ya que en otras ciudades se conocía escasamente sobre este tipo de música. Los originales eran conseguidos desde el extranjero por algún familiar o conocido, o en el menor de los casos por alguien que tenía los recursos económicos para salir del país, y luego se grababan en domicilios particulares a través de reproductores de doble casetera.

Yo conocí raperos y decían, ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy! Chao, y yo me iba para otro lado y decía, ¿oye tu qué música tienes? ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy y Beastie Boys! A este lo voy a seguir, este tiene música para que me enseñe. Porque en ese tiempo no había internet, no había nada, puros casetes⁹.

Un sitio que es nombrado por muchos como lugar de intercambio de estos «casetes piratas» fue Bombero Ossa. Este es un pasaje peatonal que se ubica en pleno centro de Santiago, y que además se convirtió en el primer y principal punto de encuentro de la comunidad rapera chilena. Ahí los pioneros solían reunirse no solo a intercambiar música o hablar de ella, sino que también a cantar rap, bailar break dance y realizar grafitis. Jaime Miranda, ex integrante de la banda Los Marginales y uno de los fundadores del género en Chile, menciona: “Yo recuerdo que me consiguieron unos primos de Estados Unidos. Me mandaron una vez un casete de Run DMC y cuando llegué a Bombero Ossa todos tenían como su joyita, y nos intercambiamos música y así aprendíamos”¹⁰. Por lo tanto, a través de este método muchos jóvenes chilenos conocieron de un género que observaban ocasionalmente por la televisión o en películas,

⁸ Entrevista personal del autor a Daniel Fernández, Santiago de Chile, 20 de noviembre de 2017.

⁹ Entrevista personal del autor a Amador Sánchez, Santiago de Chile, 10 de mayo de 2017.

¹⁰ Entrevista personal del autor a Jaime Miranda, Santiago de Chile, 20 de octubre de 2017.

pero que se encontraba un tanto excluido. Con aquel nuevo panorama de mayor difusión la comunidad comenzó a expandirse cada vez más, facilitando así la llegada de la siguiente etapa: la práctica musical.

Los primeros esbozos de rap hecho en Chile datan de la última parte de los años 1980, aunque las grabaciones de álbumes solo se presentarían a inicios de la década posterior con lo realizado por grupos como Panteras Negras, La Pozze Latina y Los Marginales. Este “proto-rap chileno ochentero”¹¹ no fue fácil de concretar, porque existió una dificultad transversal a toda esa primera generación, la ausencia de equipos para crear bases musicales o *beats*, como se conoce en jerga hiphopera:

El Lalo en un momento también él empezó a experimentar a la antigua, como el tema de hacer un beat con cintas de casetes. Buscabas el espacio y lo volvías a repetir. Tenías que construir toda una cinta, cortándola, editándola, editando un casete para darle una vuelta, no había nada equipos. Si había equipos nosotros nunca lo habíamos tenido, porque teníamos la necesidad de comer también en el barrio. No era fácil tener una tornamesa¹².

¿Cuáles son los elementos necesarios para hacer rap? Existen dos cualidades que articulan la musicalidad de este género diferenciándolo a la vez de otras músicas: línea vocal y la base musical. Con respecto a la primera, su característica más distintiva es el uso del *spoken word* o palabra hablada¹³, que es la entonación regular de la voz a una altura homogénea proyectando así la sensación de que el cantante de rap, más conocido como maestro de ceremonias (MC), estuviera hablando o recitando, pero en ningún caso cantando de una forma convencional.

La base es la música con cual los raperos entonan la letra que se encuentra a la vez compuesta por muchas rimas. Pero en este último ámbito hay una cualidad que destaca en particular, que es la repetición constante de una pequeña frase musical de no más de ocho compases, generalmente en cuatro cuartos, y que la mayoría de las veces corresponde a *samples*¹⁴, es decir, música grabada en otro contexto y con otra finalidad¹⁵. Esta «música reciclada» que utiliza el rap proviene mayoritariamente de los *breaks* que son secciones instrumentales de canciones de soul, funk y otros géneros musicales, y que

¹¹ Concepto acuñado por el autor para caracterizar una etapa de exploración y aprendizaje del rap en Chile, previa a las primeras grabaciones de discos que ocurrieron a principios de la década de 1990.

¹² Entrevista personal del autor a Daniel Fernández.

¹³ Véase Katz, Marc. *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*, Oxford University Press, New York, 2012.

¹⁴ Véase Foster, David y Mark Costello. *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*, Malpaso Ediciones, Barcelona, 2018.

¹⁵ Véase Woodside, Julián. “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, 2008, pp. 11-31.

despertaron el interés de muchos durante los inicios de la década de 1970 en el Bronx. Pero estos pasajes sonoros eran de una limitada duración, ante lo cual los DJs locales debieron idear métodos para alargarlos¹⁶.

Cuando se concretó la extensión de los *breaks* aparecieron los *beats* o bases musicales, permitiéndole así a las personas bailar (break dance) y cantar (rap), despreocupándose de la limitación del tiempo. Este avance se produjo solo gracias al ingenio de los DJs y su manejo experto de la tornamesa o de los tocadiscos¹⁷. Pero en Chile, por la condición de clase de quienes asimilaban el género en una primera instancia, acceder a esta clase de equipo y aplicar aquellos métodos era una labor casi imposible, debiendo adaptar el proceso de generación de un *beat* a las radios de doble casetera, que era a lo único a lo que podían optar.

Entonces, hacer una base musical para rapear en el Chile de los años 1980 resultaba un proceso largo que a la vez era bastante tedioso. El procedimiento requería de varias etapas. En primer lugar, se debía elegir un *break* y conocer su ubicación y duración exacta en una cinta original. Posteriormente, se procedía a la grabación de dicha sección en un segundo casete. Y, finalmente, se retrocedía la cinta original al comienzo del *break* y se volvía a grabarlo inmediatamente después de la primera copia. Esto se realizaba muchas veces hasta crear una base de una extensión convencional de una canción de rap, las que bordean los tres minutos de duración.

Yo cuando empecé a hacer hip hop lo empecé a hacer con una radio de dos casetes, de doble casetera, y retrocedía una parte y pausa. Así iba sampleando trozos de canciones que me gustaban, no sé, de Santana, de los Beastie Boys que sonaban en esa época o cualquier cosa que pudiéramos rescatar algo entretenido. No sé, de Rush, de ACDC, tantas leseras y rapeábamos encima, pero la calidad igual era precaria porque era de una cinta pasarla a otra¹⁸.

Este método precario decantó en que aquellas primeras grabaciones no tuvieran la mejor calidad sonora, ya que se utilizaban cintas que habían sido previamente grabadas en muchas oportunidades. A esta condición había que sumar que la gran mayoría no contaba con una vasta biblioteca musical, debiendo recurrir en varias ocasiones a la radio para grabar un *break* si es que no podían conseguir casetes de rap u otro género similar a través del intercambio entre la propia comunidad. Este panorama de precariedad en la creación de bases musicales se extendió también a la primera mitad de los años '90, hasta que se comenzaron a "masificar" las computadoras y el uso de *softwares* para crear y

¹⁶ Véase Katz. *Groove Music*.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Entrevista personal del autor a Rodrigo Pérez, Santiago de Chile, 16 de octubre de 2017.

editar música, como por ejemplo Cool Edit y Music Maker en una primera etapa y, posteriormente, Virtual DJ y Fruity Loops en tiempos más recientes.

El conflicto generacional por el valor de la autenticidad

La implementación de nueva tecnología podría ser observada como un avance, pero algunos lo interpretan como un indicador de falta de autenticidad. Entendiendo este valor como el grado de veracidad que atribuye la comunidad a los modos en que la práctica musical se hace presente en los diferentes niveles de sus estructuras, y cómo se proyecta hacia el exterior¹⁹.

Nosotros empezamos con los casetes, no teníamos plata para hacer beats. Nosotros, Tiro de Gracia, ocupábamos beats de otros grupos, los alargábamos, no había programas de computación, nada como ahora que es super fácil, ahora cualquier cabro con un pc la hace. Yo tengo hartos respeto por los raperos de los 90 porque encuentro que había una especie de autenticidad. Hoy se ha ido perdiendo quizás un poco. En los 90 éramos más busquillas, buscábamos material, nos juntábamos con el que venía de afuera y todo no venía de internet²⁰.

Acudimos entonces a una disputa por la autenticidad en el rap chileno entre pioneros y nuevos, articulada por el esfuerzo, compromiso y menor dependencia de un tipo de tecnología más avanzada. Por lo tanto, estos aspectos se convierten en los indicadores de la veracidad que debe tener un raperos. Pero es preciso mencionar que corresponde más bien a un discurso surgido desde el primer grupo, ante lo cual sostengo se esconde un reclamo de estatus en el interior de la comunidad y a la vez de reconocimiento por parte de las nuevas generaciones.

Otro elemento de suma relevancia para el otorgamiento de autenticidad en el rap chileno, o más bien desde la perspectiva de los pioneros, es la tradición. Esto se reduce al concepto de «vieja escuela», en que el tener más años en el género se debe traducir en un mayor respeto. A este discurso se suma también la clase social, condición que se relacionaría en concreto al método de creación de bases musicales en la década de 1980 y parte de los '90. La adaptación al casete fue, precisamente, por la carencia de recursos, producto de la pertenencia de la mayoría a estratos socioeconómicos bajos. Por lo tanto, en correspondencia con lo planteado, *el venir de abajo, esforzarte y ser de la vieja escuela te hace ser más real, así que debes respetar.*

¹⁹ Véase Moore, Allan. "Authenticity as authentication", *Popular Music*, 21, 2, 2002, pp. 209-223.

²⁰ Entrevista del autor a Amador Sánchez.

Reflexiones finales

Sin el aporte del casete, algunos géneros importados a Chile durante la década de 1980 hubieran tardado más en desarrollarse porque poseían un bajo nivel de difusión. Entonces, la red de intercambio de «casetes piratas» contribuyó al establecimiento de sus respectivas comunidades musicales, que en la actualidad cuentan con un gran número de integrantes. Incluso me atrevo a sostener que algunos gozan de cierta masividad, como el punk²¹, el thrash metal²² y el rap.

Pero en el caso de este último su importancia fue más profunda por haber sido pieza fundamental de la creación de bases musicales durante la primera etapa. Lo que en años posteriores abrió una brecha entre pioneros y nuevos, que devino en una disputa por la autenticidad articulada por la relación con la tecnología, tradición y clase social. Esta circunstancia vendría a reafirmar la idea de que aquel valor es de suma importancia en la música popular²³. Porque por lo menos para el caso de muchos raperos chilenos, la autenticidad se convierte en la principal razón de valoración de los artistas y posicionamiento. Esto, pensando a las comunidades musicales como un territorio donde se enfrentan ideologías e identidades en búsqueda de reconocimiento y estatus.

Sin embargo, como ocurre a menudo con las demandas del mencionado valor en la música popular, casi siempre surgen contradicciones o las reglas que se intentan imponer no logran perdurar, especialmente en el rap, cuya escena está bajo un continuo cambio²⁴. En este caso en concreto sería que los propios pioneros no continuaron utilizando aquel método de creación de bases musicales con cintas de casetes, adaptándose a las tecnologías emergentes, como por ejemplo los *softwares* o la tornamesa de DJ. Por ende, existiría una valoración de las nuevas posibilidades que no encuentran en el procedimiento antecesor que ellos declaman. Entre ellas, una mejor calidad sonora y factibilidad en ejecución, que vendrían a contradecir su propio discurso.

Pero independiente de la confrontación el casete fue de suma importancia para los primeros pasos de este género en Chile y lo sigue siendo en la actualidad. Pese a que su utilización es bastante menor en comparación con los años '80, y que los raperos ya no

²¹ Véase Ananías, Nayive y Jorge Canales. “‘Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco’: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80”, *Revista Argentina de musicología*, 17, 2017, pp. 153-168.

²² Véase Sánchez, Maximiliano. *Thrash metal: Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*, Ril Editores, Santiago, 2014.

²³ Véase Ochoa, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6, 2002, snp. y Frith, Simon. *Los ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

²⁴ Véase Foster y Wallace. *Ilustres raperos*.

lo consideran en el proceso de creación de bases, exponentes de diferentes épocas y lugares lo reivindican como parte de su estética. De esta forma, el casete o más bien la radio de doble casetera, se está transformando paulatinamente en símbolo del rap y de la cultura del hip hop en Chile.

Nelson Rodríguez Vega: Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción de Chile. Magíster (c) en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente en el sistema educacional chileno, lo que se complementa con su labor de investigador musical. Se especializa en el estudio de músicas populares urbanas juveniles como el rap y/o hip hop. Hasta la fecha ha presentado ponencias en las VI Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores de la Sociedad Chilena de Musicología, Coloquio “Nuestra experiencia en la música: Diálogos interdisciplinarios” de la revista Átemus de la Universidad de Chile, Simposio “Música, sonido y danza en América Latina y el Caribe” de ICTM, XIII Congreso de IASPM-AL “Del archivo a la playlist: Historias, nostalgias, tecnologías”, XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.