

X Jornadas de Sociología de la UNLP

5, 6 y 7 de diciembre de 2018

Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

- **Mesa 38: La pasión musical. Debates en torno a la relación entre música y sociedad.**
- **Título: “Prácticas y significados sociales del uso del casete. Democratización musical en Argentina durante la década del ‘80”**
- **Autor: Francisco José Soto (CEHHA-IDAES-UNSAM / CONICET)**

Acertadamente ha señalado el sociólogo y musicólogo francés Antoine Hennion que dentro de las creaciones humanas la música disfruta de un estatus particular: el de su condición inmaterial. Este aspecto la diferencia de las demás artes cuando se intenta desentrañar su naturaleza social. Comparada con otras disciplinas como la pintura o la escultura, que se caracterizan por la materialidad de sus obras –la forma y el color de los elementos que las componen-, la música se trata en última instancia de ondas sonoras invisibles. Por tal motivo los abordajes sociológicos de la música son incapaces de distinguir adecuadamente –según Hennion- la esfera de la creación y la de difusión de la obra o, en otras palabras, el valor estético de una pieza musical en tanto obra de arte por una parte y los significados de sus usos sociales por otra. En el último caso tiene un rol central el fenómeno de la *mediación*, el conjunto de prácticas y costumbres que posibilitan la circulación y resignificación del arte entre los individuos. Los agentes de la mediación, los objetos y personas que producen e intervienen la mediación son llamados *mediadores*.

“Mecenas, patrocinadores, mercados, academias: desde los primeros estudios de la historia social del arte, las mediaciones siempre tuvieron un papel crucial en los análisis [...]. Pero la música nos permite ir más allá de la descripción de los intermediarios técnicos y económicos en tanto meros transformadores de la relación musical en mercancías, y hacer un análisis positivo de todos los intermediarios humanos y materiales de la 'performance' y el 'consumo' del arte, desde los gestos y los cuerpos hasta los escenarios y los medios. Las mediaciones no son meros portadores del trabajo, ni sustitutos que disuelvan su realidad; ellos son el arte en sí, como es particularmente obvio en el caso de la música.”¹

Hennion subraya entonces que en la música *todo* es mediación. Su materialidad emerge de las personas, de los músicos, del público, de productores y empresarios, y de los objetos que tienen asimismo un rol fundamental. Esto incluye a los instrumentos, partituras, escenarios y, por supuesto, a las grabaciones mecánicas que adquirieron especial relevancia a partir de su popularización a fines del siglo XIX. A su alrededor se ha desarrollado una industria que desde entonces marcó a la música en general y a la música popular en particular.

Los intelectuales de la Escuela de Frankfurt fueron de los primeros en interesarse por esta arista de la música. A partir de entonces académicos de todo el mundo han ensayado diversos abordajes sobre el tema desde la perspectiva de las ciencias sociales y las humanidades. Así se ha estudiado a la industria de la música conceptualizada como industria cultural. En este contexto, la historia del desarrollo de la industria fonográfica fue puesta en

¹ Antoine Hennion: “Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music”, en M. Clayton, M., Herbert T. y Middleton, R. (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2002. Pág. 3. Traducción propia.

foco en más de una ocasión. Los centros de la producción académica han sido siempre Estados Unidos y Europa, Inglaterra en particular, donde la sociología y la crítica cultural lograron juntar fuerzas para generar una abundante literatura sobre la industria y el mercado del disco gramofónico y sus usos sociales en contextos locales e internacionales. Es sencillo comprender esta parcialidad geográfica teniendo en cuenta que los principales centros académicos de estudios sobre la industria discográfica y las casas matrices de las más grandes compañías fonográficas a nivel mundial están ubicados en los mismos países. Sin embargo es mucho más reducida la cantidad de estudios centrados en el “hermanito menor” del disco, el *casete*.

La importancia que ha cobrado el casete en sociedades y culturas alrededor del mundo a partir de su aparición en la segunda mitad del siglo XX fue subrayada por el compositor y estudioso de las tecnologías musicales estadounidense Paul Théberge:

“Como el primer medio de audio grabable que ha ganado amplia aceptación entre los consumidores en casi un siglo [desde la desaparición del cilindro de cera de Edison a principios del siglo XX, N. de T.], la grabación en casete ofreció a los usuarios una forma de empoderamiento potencial que no tiene precedentes. Músicos populares y consumidores por igual han usado al casete como medio alternativo de distribución para formas musicales que de otra manera no ganarían el apoyo de la industria discográfica o de la radio.”²

El autor subraya con estas palabras la importante capacidad que tuvo el casete como medio *democratizador* del consumo y la producción musical. Théberge indica además que el ataque expresado en el discurso público de la industria discográfica hacia las grabaciones caseras y la piratería -prácticas que se han replicado en forma exponencial gracias al casete-³ ayudó a enmascarar la relevancia social de este medio, a pesar de haber sido de hecho uno de los pilares de la producción musical comercial durante la década del '80 en los países centrales. Mientras tanto, en las periferias la introducción del casete tuvo un impacto aún más profundo.

“El bajo costo y la portabilidad de la tecnología del casete contribuyó a su difusión por todo el mundo no-industrializado durante la década del '70 donde su impacto en las culturas musicales locales ha sido tan profundo como generalizado. [...] Numerosos comentaristas acuerdan en que el casete ha sido un

2 Paul Théberge: “‘Plugged in’: technology and popular music”, en Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Pág. 19. Traducción propia.

3 La mayoría de los estudiosos distinguen claramente al “home taping” o copiado hogareño de casetes de la piratería. En este último caso se constituye un mercado clandestino de casetes copiados que involucra necesariamente una relación comercial de vendedor-cliente entre aquel que copia el casete y quien lo consume, llegando en ocasiones a conformar verdaderas industrias fundadas en el copiado masivo de casetes.

agente de democratización de la música popular del mundo no-industrializado y que efectivamente ha liderado la reestructuración de la industria de la música en varios países.”⁴

Esta premisa guía al estudio/encuesta que el musicólogo sueco Krister Malm y el músico e investigador inglés Roger Wallis publicaron a inicios de la década del '80 sobre la industria de la música en contextos periféricos.⁵ Los autores realizaron una extensa investigación en 12 países alrededor del mundo a partir de la cual demostraron la importancia que tuvo el casete en el desarrollo de las culturas musicales locales y su rol como intermediario entre lo local y lo transnacional durante la década del '70 e inicios de la del '80. En América del Sur Malm y Wallis han estudiado el caso chileno, que en ese momento presentaba varios paralelismos con lo que estaba sucediendo social, política y culturalmente al otro lado de la Cordillera de los Andes: gobiernos dictatoriales, artistas populares prohibidos, fuerte presencia de grandes compañías internacionales en el mercado discográfico, prácticas musicales que se desarrollaban de forma clandestina, etc. Por lo tanto, este trabajo –aunque muy pionero- constituye un recurso y modelo invaluable para aquellas investigaciones que aborden los usos sociales de la música en Argentina durante los '80.

Por otra parte la producción bibliográfica sobre la circulación local de fonogramas ha sido dispar. La historia de la industria y el mercado discográfico en Argentina ha sido reseñada asiduamente, en particular sobre el período que abarca la primera mitad del siglo XX en relación directa con el auge de géneros populares como el tango, el folklore y el jazz.⁶ Sin embargo, la segunda mitad del siglo XX ha quedado más inexplorada, y mucho más aún el período específico de la transición democrática y los años posteriores de la década del '80, donde el casete tuvo un papel preponderante dentro de la cultura en general y la cultura juvenil en particular. Algunas referencias dispersas pueden encontrarse en libros publicados por periodistas especializados en géneros musicales, en particular el rock nacional: biografías de artistas, memorias personales, etc. Falta todavía un abordaje sistemático y en profundidad de las prácticas de producción y circulación de casetes que nos permita descubrir los significados de sus usos sociales en la historia reciente de Argentina.

4 Théberge, op. cit. Pág. 20. Traducción propia.

5 En este caso, periféricas en relación a los centros de la industria de la música, como Londres o Nueva York. Véase Roger Wallis y Krister Malm: *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres, Constable, 1984.

6 Uno de los ejemplos más recientes es *Fábricas de músicas*, tesis doctoral de la musicóloga Marina Cañardo posteriormente publicada en forma de libro. Allí el análisis se construye alrededor del objeto disco, su producción y comercialización en tanto mercancía y su uso social en tanto bien cultural durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina. Véase Marina Cañardo: *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2017.

Este trabajo se propone aportar ideas y reflexiones en ese sentido, sugiriendo además algunas líneas de investigación a desarrollarse en el futuro. La hipótesis que lo guía señala que el casete tuvo especial relevancia en la Argentina dentro de la cultura en general y la cultura juvenil asociada con el rock en particular durante la década del '80. En este período la industria y el mercado argentino de rock atravesaron una serie de modificaciones que diferenciaron marcadamente esta etapa de las precedentes. Entre ellas, una de las más significativas fue el arribo de nuevos estilos y géneros musicales provenientes del rock anglosajón –especialmente el británico -, tales como el punk, el reggae, la new wave y el post-punk. En su difusión local el casete tuvo un papel fundamental.

Como fuente he recurrido a diversos testimonios, memorias de personas que participaron en la escena del rock nacional a fines de los '70 y durante los '80, ya sea como músicos, organizadores o público. En el transcurso de diferentes entrevistas realizadas durante los últimos años el casete aparecía inevitablemente una y otra vez en el recuerdo, con más centralidad en algunos casos que en otros, pero ubicado siempre en los mismos lugares, en referencia a su grabación, copia y distribución, como medio que habilitaba el acceso y difusión de nuevos sonidos y la expansión de los ya conocidos.

Breve historia del casete

Luego de más de medio siglo de dominio casi absoluto del disco gramofónico como principal medio de reproducción mecánica de música, a inicios de la década de 1960 vio la luz el dispositivo que poco más tarde se convertiría en su principal competidor. Se trataba del casete de cinta magnética desarrollado por la compañía holandesa Philips, quienes lo lanzaron al mercado europeo en 1962. Bajo el nombre de *compact cassette*,⁷ el nuevo artefacto presentaba en formato reducido la tecnología de la cinta magnética que permitía la grabación y reproducción de audio a través del magnetófono de bobina abierta, conocida desde los años '20. A mediados de la década del '50 el magnetófono había alcanzado un desarrollo técnico tal que permitía la grabación y reproducción de audio de alta calidad, pero debido a su elevado costo no se había popularizado en el ámbito doméstico, extendiéndose en cambio su uso profesional en estudios de grabación y emisoras de radio. De esta manera el disco continuó siendo el medio preferido por el mercado para la comercialización de música grabada.

7 En francés, “cajita compacta”.

Originalmente los aparatos grabadores-reproductores de casetes fueron pensados para ser utilizados como máquinas de dictado.⁸ A mediados de la década del '60 aparecieron los primeros casetes con música pre-grabada que, frente a los discos de vinilo, ofrecían mayores facilidades para su almacenamiento y manipulación debido al reducido tamaño de los dispositivos (10×6,5×0,9 centímetros). Sin embargo, en la era del sonido hi-fi, la calidad del audio tanto como sus imperfectas características técnicas hicieron que el casete no lograra alcanzar los niveles que el mercado y la industria discográfica requerían, y su utilización comercial fue reducida. A principios de los '70 la introducción de la tecnología Dolby de reducción de ruido y la utilización de cintas de cromo permitió la reproducción de audio de alta fidelidad en casete.

Aún así el casete y el disco convivieron en buenos términos durante el resto de la década. El disco era el medio favorito para los productores tanto como para los consumidores. Aunque el poder grabar y regrabar casetes de forma casera y económica les había otorgado a los melómanos un amplio abanico de posibilidades. Incluso con el riesgo de perder calidad en el audio, los discos podían copiarse a casete por una fracción de su valor. No es que la piratería en la industria de la música se haya inventado en este momento -de hecho, existió desde sus orígenes-, pero la opción de copiar y distribuir una grabación original en vinilo quedaba cada vez más, en términos técnicos, al alcance del usuario final. El anteriormente pasivo consumidor ahora podía acercarse a la experiencia de la grabación con su equipo hogareño. Asimismo, los músicos amateurs comenzaron a contar con el recurso de grabarse a sí mismos y distribuir sus creaciones en casetes por fuera de los circuitos comerciales establecidos.

El lanzamiento del "Walkman" de Sony a principios de los '80 le dio al casete el impulso definitivo que requería para superar al disco de vinilo como medio favorito de reproducción de música grabada. El pequeño aparato, no mucho más grande que un casete estándar, portátil, capaz de reproducir sonido en estéreo y con buena calidad, logró posicionar al casete como el gran triunfador de la guerra de formatos en esa década. Con el Walkman cada consumidor podía personalizar y llevarse consigo la música que más le agradara. Los procedimientos de compaginación que se realizaban casi exclusivamente en los estudios de grabación profesionales, o de forma casera siempre y cuando el usuario contara con una grabadora de cinta de bobina abierta, estuvieron ahora al alcance de todos. En esta época se produjo el auge de los "mixtapes", compilaciones de canciones en casete que las personas

⁸ El primer medio mecánico de grabación y reproducción de sonido, el cilindro de cera inventado por Thomas Edison a fines del siglo XIX, fue pensado con el mismo fin.

armaban a partir de discos, la radio, otros casetes, etc. Por este método cada individuo se transformaba en el productor de su propio álbum personal, con una lista de canciones seleccionadas y organizadas mediante criterios totalmente arbitrarios y subjetivos.⁹

El casete se convirtió entonces en el nuevo fundamento de la democratización de la música. Por primera vez en la historia de la industria cultural fonográfica un dispositivo técnico dejaba virtualmente al alcance de todos, de forma sencilla y económica, el enorme repertorio de toda la música grabada hasta el momento. El casete permitió también -aparte de la grabación y reproducción individual de obras realizadas tanto por músicos profesionales como amateurs- la posibilidad de traducir en términos musicales la subjetividad propia de cada individuo que, con mínimos conocimientos técnicos, era capaz de experimentar con collages musicales originales y únicos a partir de retazos de obras de terceros. Este tipo de prácticas expandirían y popularizarían los géneros basados en el proceso de “cut-and-mix” (“cortar y mezclar”),¹⁰ como el hip-hop, algunas experimentaciones del post-punk y todas aquellas variantes de lo que se conoce como música electrónica.

El casete en la Argentina

Tal como lo había sido hasta entonces, en la década del '70 el disco continuó siendo el formato favorito de los jóvenes argentinos que consumían música grabada. En comparación, el casete se veía entonces como un objeto de inferior calidad, no solamente por su valuación en términos estrictamente técnicos, sino también por la concepción creada sobre el disco en tanto bien de consumo cultural. Más allá de su contenido sonoro, el disco era apreciado también por su contenedor. Tapa y contratapa, en ocasiones auténticas obras de arte y valiosas fuentes de información, no podía ser reproducido de la misma manera en el reducido formato del casete y la cajita de plástico que lo contenía. Hay que recordar que, a nivel mundial, el casete tampoco había demostrado aún todo su potencial. Sin embargo, ya estaban establecidas las bases de una práctica de difusión de música a través del intercambio de discos y su escucha colectiva que luego se reproduciría con el casete. Los '70 deben ser abordados en este sentido como una etapa de transición entre formatos.

“En mi adolescencia arranqué con rock internacional. Un amigo fue a pintar mi casa, mis viejos lo contrataron. Era el hijo de un vecino, un pibe joven. Llevó “Machine Head”, de

⁹ En *Sonata for Jukebox* (2004), el crítico cultural norteamericano Geoffrey O'Brien señala que “el *mixtape* personal de canciones favoritas [...] sea tal vez la forma de arte más extensamente practicada en los Estados Unidos”. Véase <https://www.thenation.com/article/unforgettable/>

¹⁰ Véase Dick Hebdige: *Cut'n'mix: culture, identity and caribbean music*. New York, Comedia, 1987.

[Deep] Purple. *Me voló la cabeza. Le pregunté qué disco era, me lo muestra, me lo presta. Y el primer disco que me compré fue “Made in Japan” [de Deep Purple]. Y a partir de ahí me empecé a comprar discos de Purple, después Led Zeppelin, después Yes, Génesis, todos esos. Después nos prestábamos discos. Yo no recuerdo bien, pero evidentemente mi viejo me daba la plata, y con eso compraba discos. Siempre [consumí] discos. Yo con el casete... usé un poco el casete, pero me gustaba más la tapa [de los discos]. Una de las cosas que hacíamos era juntarnos el sábado a la tarde en la casa de alguno para escuchar. (Alberto, fan. Memorias de su adolescencia durante la primera mitad de los '70)*

Los discos importados

A inicios de los '80 la oferta en el mercado argentino de rock se centraba en las producciones nacionales y las ediciones locales de discos extranjeros. La causa de este fenómeno se halla en múltiples factores interrelacionados, como el contexto económico nacional e internacional y el estado de la industria discográfica, sus lógicas comerciales y su impacto en la cultura. Como han argumentado diversos autores,¹¹ la mayor parte de la industria discográfica latinoamericana se constituyó desde sus inicios por las filiales locales de grandes firmas discográficas, cuyas casas matrices se ubicaban en países como Estados Unidos y Gran Bretaña. Las mismas quienes establecieron canales transnacionales desde y hacia Latinoamérica a través de los cuales fluyeron ritmos y sonidos alrededor del mundo. La música latinoamericana se globalizó de esta manera. Como subraya Matthew Karush, si bien la opinión de los representantes locales de las compañías internacionales era importante a la hora de decidir qué se editaría en el mercado nacional, la última palabra la conservaban los ejecutivos británicos o norteamericanos.¹² El flujo transnacional de música representaba entonces un intercambio desigual. Así, el material de bandas extranjeras que se editaba en Argentina, por ejemplo, dependía en primera instancia de condiciones que no tenían que ver exclusivamente con las condiciones del mercado local ni con la demanda que el público nacional pudiera generar espontáneamente. Se editarían con preferencia las obras de artistas con un éxito ya probado en el exterior, lo que les aseguraba a las discográficas una cierta cantidad de público dispuesta a comprar las ediciones locales de sus discos, con traducción de títulos de canciones y otras características que harían de este nuevo bien un objeto

11 Véase en particular las siguientes obras: Cañardo, op. cit.; Matthew Karush, *Musicians in Transit* (Duke University Press, 2017); Joshua Tucker, “Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima” (en *Popular Music and Society* vol. 33, núm. 2, mayo 2010); y Eric Zolov, *Refried Elvis: The rise of the Mexican Counterculture* (University of California Press, 1999)

12 Karush, op. cit. “Introduction”.

diferenciado del original. Bandas poco conocidas, sin el apoyo de las casas matrices, cuya aceptación entre el público local era imposible de predecir, nunca serían editadas en este lado del mundo.

Asimismo la proporción de discos importados disponibles en el mercado local era mínima. Existían pocas disquerías especializadas en este tipo de existencias y la mayoría trabajaba usualmente a pedido, lo que elevaba el costo de la importación. Las novedades discográficas del extranjero que no eran editadas en versiones locales llegaban al país con bastante retraso debido a que los comerciantes del ramo tampoco solían apostar por aquello que no tuviera un mínimo de público local asegurado. El disco importado se convertía entonces en un objeto de lujo, exclusivo, negado a la masividad.

Empecé a trabajar en el '78 y lo primero que hice fue comprarme un equipo de audio. Había un montón de cosas importadas y las compraba. Yo tenía plata. (Alberto, fan)

Aquellos que viajaban al exterior o que tenían contactos con quienes lo hacían eran la alternativa para acceder a las novedades. El anecdotario del rock nacional abunda en este tipo de historias. Ese disco importado legalmente o de contrabando constituía la semilla de lo que luego se ramificaría gracias al casete.

Al reggae lo conocíamos mucho. Mi vieja tenía un novio que traía discos [...] y curtíamos bastante de ahí el reggae. No había importación [masiva], entonces los discos era porque alguien los traía: azafatas, amigos que viajaban... Entonces lo que se acostumbraba era ir a la casa de uno y copiártelo en un casete. Había mucho más pase mano a mano. El que tenía un disco de esos era un botín que iban todos a buscarlo. Y por ahí encontrabas un disco que ya se había pasado, era la copia de la copia de la copia, que ya sonaba como un soplido total. (Gastón, bajista de Los Pericos. Memorias de su adolescencia a inicios de los '80)

Después iba a casas de flacos que vivían ahí por Barrancas de Belgrano y traían en esa época [inicios de los '80] discos de Inglaterra, que viajaban. Traían discos y videos de Benny Hill en inglés, que ellos me decían que estaba mal traducida, mal doblada, ellos sabían inglés, todo.¹³ Entonces escuchaba The Clash, Sex Pistols, todo eso. Ahí me acuerdo que me hicieron escuchar [...] Siouxi Sioux [and The Banshees]. Les daba casetes para que me graben. Uno de los que me grabaron era The Clash. (Alberto)

13 “El punk atrae mayormente a la juventud de clase media en parte porque, en los países en vías de desarrollo, ser punk implica saber inglés”. Pablo Vila, “Argentina’s ‘Rock Nacional: The Struggle for Meaning” en *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1, Spring – Summer 1989, pág. 19. Traducción propia.

Pero eso era el rock importado. O sea, el nacional estuvo siempre, el nacional lo tenía todo el mundo. Curtía rock a morir, pero curtía mucho rock nacional, a lo loco. (Gastón)

De esta manera se constituyó un nuevo tipo de red transnacional semiclandestina donde los individuos eran capaces de transmitirse el sonido de mano en mano, lejos de los circuitos establecidos por las grandes discográficas internacionales. Donde antes la música de un disco importado o raro –cosa que en la mayoría de los casos representaba lo mismo- era capaz de llegar a un número limitado de personas a través del préstamo o el intercambio, ahora la copia en casete posibilitaba que este número se multiplicara de forma exponencial. Las nuevas bandas, artistas, géneros y estilos se difundieron así de forma masiva.

La radio

La radio era la alternativa para poder escuchar las novedades musicales. A finales de los '70 y principios de los '80 existía una programación radiofónica puntual a la que acudían los interesados en el rock. Habitualmente en AM la calidad del sonido no era la óptima. En ese entonces la relación entre la radio y la importación de discos era más estrecha, ya que en la mayoría de los casos los programadores eran quienes personalmente traían los discos del exterior. Tal fue el caso de Daniel Morano, ideólogo y programador musical de “El Tren Fantasma”, que comenzó en Radio Rivadavia en 1974 los fines de semana, en la franja nocturna hasta la madrugada. La noche era el horario destinado al rock en la radio. “El Tren Fantasma” se emitió –pasando por diferentes radios- hasta finales de los '80. Los vinilos que Morano pasaba en el programa provenían de su colección personal compuesta por discos que compraba en sus viajes a los Estados Unidos.

Daniel Morano [...] tenía un programa de radio que se llamaba “El Tren Fantasma”. Tenía una gran discoteca, y todos los meses traían cosas. (Rinaldo “Rino” Raffanelli, ex bajista de Alphonso S'Entrega, Color Humano y Sui Géneris, entre otras bandas. Memorias de los '80)

En esa época [en la radio] estaban los programas de Badía, la Mancuso... y estaba “El Tren Fantasma”, que también daba información. Después había uno que era los sábados, que yo enganchaba porque vivía en Berazategui, de la Universidad de La Plata. Eran las radios que te pasaban todo el tema de media hora de Pink Floyd. El de La Plata pasaba todo rock internacional casi. “El Tren Fantasma” también. (Alberto)

Otras figuras importantes de la radiofonía argentina que ayudaron a difundir el rock fueron Graciela Mancuso y Juan Alberto Badía.

Había un programa que yo escuchaba, se llamaba “Submarino Amarillo”, no me acuerdo si era de Graciela Mancuso. Y había un programa de Radio Del Plata que creo que estaba Badía, pero ya te digo eran programas de dos horas, tres horas, y no sé si eran de FM, algunos eran de AM. (Pablo, fan. Memorias de su adolescencia a inicios de los '80)

Yo cuando era chico a las 11 de la noche escuchaba un programa que se llamaba “Sonrisas”, que la locutora, que era Graciela Mancuso, pasaba rock. Hasta esa hora nadie pasaba rock, en la tele no había y en la radio tampoco, lo escuchabas en tu casa y si querías en la radio era a esa hora. Los domingos después empezaron a haber cosas en FM. (Topo, baterista de Los Pericos. Memorias de su adolescencia a inicios de los '80)

Adentrados los '80 la oferta de programación rockera se expandió con la masificación de las FM, hasta que en 1985 la lógica del mercado radial orientado a los jóvenes cambió completamente con el lanzamiento de la FM Rock&Pop, de la mano de Daniel Grimbank.

No obstante, la transmisión de una canción en la radio representaba para el oyente un momento efímero: si quería volver a escucharla debía esperar a que la pasen de nuevo. Dependía así exclusivamente de la voluntad del programador, de la mayor o menor aceptación que hubiera tenido entre el público en general -lo que haría que llamaran a la radio para pedirla de nuevo-, etc. Una serie de factores que escapaban al ámbito de acción propio de cada individuo. La solución para perpetuar ese momento era grabar el tema en un casete.

Grabábamos los casetes de la radio. Tenía el casete puesto con play-rec y en pausa, entonces salía un tema por la radio, iba corriendo y le clavaba... Y lo tengo a Badía pisándolo en un montón de temas ¡Los tengo todavía los casetes! (Pablo)

En esa época [primera mitad de los '80] nosotros grabábamos la radio. Vos grababas el programa de radio que por ahí en ese momento pasaban un tema que lo ibas a tener pisado porque hablaba el tipo, no estaba completo. Y eso por ahí lo cortabas y te ibas armando casetes con temas que habías logrado así. Porque tenías un amigo que justo había escuchado ese programa el martes y habían pasado tal tema... Esa era la forma de acceso a muchas bandas. (Gastón)

Grabar canciones de la radio fue la forma más popular en Argentina de crear mixtapes. Esta costumbre se mantuvo vigente por mucho tiempo, incluso hasta la virtual desaparición de los casetes vírgenes del mercado local ya en la década del 2000.

La democratización de la música a través del casete

Uno de los principales factores que determinaron el predominio del casete por sobre el disco en la Argentina de los '80 fue el económico. El reducido costo de aparatos grabadores/

reproductores y de casetes vírgenes los hizo mucho más accesibles para mayor cantidad de personas.

Discos no tenía porque equipo de música no teníamos en casa, teníamos para escuchar casete nada más. Y tenía un amigo que fue el que me hizo conocer la música. Yo venía de nada, cero música, en mi casa mucho no se escuchaba. Y con este pibe, ya en primer año, el chabón conocía un montón de música. Con el flaco este empezamos a escuchar Sui Generis, Charly... Y después mi primo, que es del '66 [Pablo nació en 1970], me grabó cinco casetes TDK de 90' con una selección de música nacional. Y ahí arranqué: Sui Generis, Serú Girán, Charly, Porsuigieco, Porchetto, Pedro y Pablo. Todavía sin llegar a Los Abuelos [de la Nada] ni nada de eso. Rock nacional anterior a la post-dictadura. (Pablo)

Copiar discos a casetes se había vuelto una práctica habitual ya en la primera mitad de la década del '80. Además de las copias que se pasaban entre particulares, las disquerías minoristas eran capaces de ofrecer el servicio de copiar discos a casetes vírgenes que al cliente le costarían solamente una parte del valor del casete o vinilo original. De esta manera se podían tener uno o más álbumes en un solo casete, dependiendo de la duración de los discos y de cómo se adaptaran los mismos a las longitudes de cinta de casete virgen más populares: 60 y 90 minutos. _

Después me empezó a gustar música más new wave, U2, The Cure. El primer disco que escuché que me partió la cabeza fue "Under the blood red sky" de U2, que no conocía U2 y me mató. Y "The head on the door" de The Cure. Tenía un casete que era de un lado uno y del otro lado otro. (Pablo)

Es posible imaginar de esta manera una colección fonográfica enteramente compuesta por casetes copiados. En los '80 disfrutarían ya de una calidad sonora idéntica a la de los discos originales y ocuparían además mucho menos espacio. Como contrapartida, se habría reducido el tamaño del arte de tapa y otros elementos que permitía la amplia funda impresa del disco se habrían perdido, pero este factor no fue la principal prioridad de la generación del Walkman a la hora de definir su consumo musical. Pocos años después se replantearían nuevamente las reglas de juego del mercado discográfico con el arribo de la tecnología del *compact disc*.

Casete [original] no compraba... después me habré comprado. En el '88, '89 me compré el primer aparato con CD. El primer CD que me compré fue uno de [Pink] Floyd, "Dark side of the moon". (Pablo)

El casete representó también un medio democratizador para todos aquellos que quisieron trascender la experiencia del consumo pasivo de la música. Músicos amateurs y

meros fanáticos utilizaron al casete como instrumento para conectarse con sus discos favoritos de manera más profunda, ya que les permitía manipular la reproducción -rebobinando y avanzando rápidamente la cinta- para poder estudiar en detalle los arreglos o la letra de las canciones.

Compraba las [revistas] “Toco y Canto”, que venían con las letras. Antes encontrar una letra era imposible. Yo me acuerdo de poner el grabador, ponerle play, copiar la letra a mano, y así. (Pablo)

Los Pericos escuchaban Alphonso [S’Entrega], todos escuchaban Alphonso, porque era la única banda que había de reggae. Pero después empezaron a salir discos, empezaron a comprarse discos. Entonces las bandas empezaron a traer cosas, como por ejemplo Ale Perico (que creo es el fundador de Los Pericos, es el primer bajista, que fue alumno mío también... de Los Pericos fueron alumnos los tres bajistas). Ale Perico empezó a escuchar una vez un álbum de UB40, y le encantó tanto la onda que se encargó otros, se grabó otros en casetes, y se juntó con el Bahiano y con Juanchi y empezaron a hacer Los Pericos. (Rino Raffanelli)

La nueva música grabada de la radio -incluso de la televisión- o copiada de los discos importados se difundía de esta manera a un público amplio mediante el casete. El punk, el reggae, la new wave, géneros o estilos hasta entonces poco conocidos en el rock nacional,¹⁴ lograron penetrar en el gusto musical de jóvenes y adolescentes, músicos amateurs que fantaseaban con alcanzar el estrellato junto a una banda formada por sus amigos más cercanos. A los más constantes el casete les permitió hacer conocida su música a un público extendido en un circuito alternativo al planteado por la industria fonográfica. Los artistas podían experimentar con grabaciones caseras en casetes vírgenes realizadas con grabadores domésticos, pero los resultados mantenían mucha distancia respecto a una producción profesional. Durante los '80 se popularizó a nivel mundial entre músicos profesionales, semiprofesionales y amateurs la *Portastudio* de TASCAM -división estadounidense dedicada a los dispositivos de grabación de la corporación japonesa TEAC-, lanzada al mercado en 1979. Versión reducida y portátil del equipamiento técnico mínimo necesario en un estudio de grabación profesional, la *Portastudio* combinaba en un solo aparato las funciones de

¹⁴ El casete tuvo un rol similar respecto a los nuevos géneros que llegaron a la Argentina durante la transición que el señalado por Hennion para el disco con respecto al jazz: “el jazz se ha escrito a través de los discos. Los testimonios de todos los grandes jazzistas convergen: ellos entrenaron, practicaron escalas, con un oído pegado al gramófono o la radio” (Hennion, op. cit. Pág 5. Traducción propia). Los adolescentes argentinos que formarían las principales bandas de rock nacional de la década del '80 habitualmente aprendieron las características sonoras de los nuevos estilos escuchando los discos una y otra vez, muchas veces copiados en casetes. Véase en particular el libro de Daniel Flores, *La Manera Correcta de Gritar* (Piloto de Tormenta, 2012)

grabadora de casetes y bandeja de mezclas,¹⁵ lo que le permitía al usuario el registro y edición de hasta cuatro pistas de audio en casete. Los resultados podían homologarse a las grabaciones profesionales con una inversión muchísimo menor a la que hubiese requerido el montaje o alquiler de un estudio de grabación. En Argentina, este aparato fue asiduamente utilizado por artistas y bandas del under o, como se conoció durante buena parte de los '80, “grupos subte”.¹⁶

El objetivo de la mayoría de los grupos subte era firmar un contrato con alguna discográfica que les editara su primer disco “oficial”. Para eso requerían producir un *demo*, una cinta que representara a la banda a partir de un puñado de canciones y que les sirviera para presentar y distribuir entre el público interesado. El demo podía surgir de la Portastudio, de una grabación en un estudio o de una combinación entre ambas, donde lo registrado por el estudio portátil se acondicionaba en una mesa de mezclas profesional. El producto final se distribuía en copias en casetes a través de diferentes canales. En primer lugar, entre los familiares, amigos y conocidos más cercanos y el público habitual de la banda (en muchos casos las mismas personas pertenecían a los diferentes grupos). A veces el circuito de venta se iniciaba cuando el comprador reservaba el casete mediante un llamado telefónico al domicilio particular de alguno de los músicos; luego eran los mismos músicos quienes entregaban personalmente los casetes. También se distribuían en determinadas disquerías minoristas que realizaban acuerdos *ad hoc* con las bandas para ofrecer sus casetes todavía no oficiales,¹⁷ o se vendían en las puertas de los recitales. Finalmente, los músicos acercaban sus grabaciones a las radios con la esperanza de que fueran transmitidas y sus obras alcanzaran cierta masividad.

El periodista de esa época, o la prensa de esa época, que se dedicaba a la música era tan romántico como el músico. Ellos ponían su parte y nosotros la otra. En sí la relación era muy buena. Imaginate que vos tenés un casete grabado como podés, se lo das a un periodista y lo pasa por la radio ¡es brillante! No sé cómo eran esos programas, pero se llevaban tu casetito y decían: “mañana lo paso”. Y yo prendía la radio y lo escuchaba. (Héctor “Tito

15 Théberge, op. cit. Pág. 12.

16 “Luca [Prodan] se volvió a Italia con la idea de cambiar la guita y traerla. Veníamos grabando en un radiograbador, no podíamos hacer mucho, entonces quería ir a buscar algo para grabar en serio y no sabíamos bien qué comprar. Una vez allá descubrió la Portastudio y la trajo.” (testimonio de Timmy MacKern –amigo de Luca Prodan y ex mánager de Sumo- recogido por Oscar Jalil en su libro *Luca Prodan*, pág. 116) Las grabaciones de aquella época realizadas en la Portastudio por Luca Prodan y sus amigos fueron editadas en CD en los '90 con el nombre de “Time, Fate, Love” (grabado en 1981, editado en 1996) y “Perdedores Hermosos” (grabado entre 1981 y 1983, editado en 1997). En la segunda mitad de los '80 la Portastudio fue usada asiduamente en la grabación en vivo de bandas que se presentaban en el conocido escenario under del Parakultural. Véase Juan Andrade (et al.), *Gente que no* (Piloto de Tormenta, 2009)

17 En muchos casos los dueños o empleados de las disquerías eran los encargados del “marketing” del producto, agregándole al casete la fotocopia de alguna imagen y el título del demo a modo de arte de tapa original.

Fargo” D’Aviero, ex guitarrista de la Hurlingham Reggae Band y de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Memorias de los ’80)

De esta manera los grupos subte aspiraban a emerger. La esperanza era que un demo copiado en casete siguiera correctamente el camino a la “Tierra Prometida” y pasara de mano en mano hasta llegar a los fascinados oídos de algún ejecutivo local en alguno de los grandes sellos discográficos internacionales que editaban fonogramas en el país. En caso contrario la banda debía apostar a la expansión de su público y con ello a la multiplicación del copiado y distribución de casetes. Si una banda alcanzaba cierto volumen de público que asistiera a sus recitales y que hablara de ellos, probablemente llamaría la atención de la prensa especializada¹⁸ y –eventualmente– de las grandes discográficas. En la práctica todos estos pasos lógicos estaban entremezclados y se daban incluso de forma simultánea. Firmar un contrato que les permitiera a los integrantes de la banda dedicarse a la música de manera profesional era el último de ellos.

Hicimos el demo y lo llevamos a la radio, a Rock & Pop, que no nos dieron bola. Pero paralelamente Mario Breuer, que es un ingeniero acá de discos legendario, escondió la cinta esa y se la hizo escuchar a Mario Pergolini. Mario se copó, entonces lo pasaron en la radio. Nosotros lo escuchamos en la radio y le dijimos a todos nuestros amigos que llamen y que digan que estaba bueno. Pensá que teníamos 300 amigos que podían hacerlo. Entonces llamaron: “este tema está bueno”. Entonces se sorprendieron y lo pasaron al otro día... otra vez todos llamando; lo pasaron al otro día, otra vez todos llamando; y después ya era como el club de hacer eso: pasan el demo nuestro, ¡llamamos todos! Y de golpe empezás a escuchar nombres de los que llamaban que no eran amigos nuestros, que se empezaron a prender a esa onda de llamar. Y ahí Mario la vio, no sé, nos vio que algo podía pasar, y él nos conectó con Berlín Records. Berlín Records era un sello chiquitito de la EMI, en realidad era de la Rock & Pop, y salía por la EMI. Y ahí nos ofrecieron grabar el disco.” (Topo, baterista de Los Pericos. Memorias de los ’80)

El casete como símbolo de resistencia

La distribución de fonogramas mediante casetes copiados o grabados de forma casera tuvo significados más profundos que la mera constitución de vínculos centrados en la música. El pasaje de mano en mano de copias piratas, la generación de relaciones interpersonales cara a cara a partir del casete, la reproducción de un ciclo que ampliaba y potenciaba de forma

¹⁸ Deben destacarse las importantes transformaciones que sufrió durante los ‘80 el campo de la prensa especializada en rock y rock nacional en Argentina, con la aparición del suplemento para jóvenes del diario Tiempo Argentino en el año ’82, el del diario Clarín en el ’85 y la apertura ese mismo año de la FM Rock&Pop.

continúa la red de intercambios de música grabada, se constituyeron finalmente en actos de resistencia cultural. En términos gramscianos, estas prácticas podrían definirse como *contrahegemónicas* –es decir, en contra de la hegemonía de la industria discográfica transnacional basada en el esquema de casas matrices instaladas en los países centrales y filiales locales en la periferia.¹⁹ Mediante el procedimiento de distribución personal de casetes piratas los usuarios pudieron torcer y quebrar las reglas establecidas por los sellos hegemónicos para el intercambio de bienes fonográficos en el mercado. El acervo de música grabada estaba en principio, y solamente en principio, determinado por la industria que sancionaba según lógicas propias aquello que circulaba en el mercado de forma legal. Ahora bien, a partir de este *pool* sonoro cada melómano, el consumidor final de la música mercantilizada ganaba libertad gracias al casete. La posibilidad de copiar en un casete virgen un disco original rompía violentamente con la lógica de difusión de grabaciones que la industria proponía. Se crearon mercados paralelos y nuevas formas de intercambio se desarrollaron clandestinamente. Cada persona fue capaz de reforzar así su individualidad seleccionando con un criterio absolutamente personal aquello que quería escuchar. Copiaba tal vez un álbum completo o lo diseccionaba, tomaba solamente aquellas canciones que más le gustaban, incluso las grababa directamente de la radio, pagando solamente el valor que tuviera un casete virgen.

Hubo sin embargo en la Argentina una resistencia de tipo político que se expresó también mediante la distribución e intercambio de música grabada en casete. A fines de los '70 y principios de los '80, cuando las listas negras de artistas y canciones prohibidas emitidas por la Junta Militar eran corrientes, el copiado de discos de artistas prohibidos se convirtió en una práctica habitual entre aquellos que se oponían a la dictadura en silencio o a viva voz.

La mordaza [...] había sido impuesta durante seis, siete años [de dictadura], y no poder acceder, o tener que acceder a ciertos artistas clandestinamente. Los famosos casetes de Silvio [Rodríguez] y Pablo [Milanés] iban de mano en mano. Eran grabaciones piratas de no sé dónde. Escuchábamos casetes piratas de Silvio Rodríguez, de Pablo Milanés, tener un

¹⁹ Las relaciones entre la industria discográfica y la industria del casete virgen se han caracterizado por el ataque que en su discurso ha demostrado siempre la primera sobre la segunda, aunque en la práctica las grandes compañías asociadas a los sellos editores más importantes a nivel mundial tuvieran fuertes intereses económicos puestos en la fabricación de cintas vírgenes. No obstante, la diferencia técnica que existe entre la producción de tecnología para la grabación/reproducción y la edición de fonogramas hizo que muchas empresas fabricantes de casetes ubicadas en la periferia de los principales centros de toma de decisión de la industria fonográfica, como Maxell en Japón y el Grupo Agra en Irán, desarrollaran su actividad sin relación alguna con las principales compañías discográficas (Wallis y Malm, op. cit. Pág. 78)

casete y que se iba pasando en silencio y con secreto... (Sergio, militante. Memorias de su juventud a inicios de los '80)²⁰

El origen del casete pirata no importaba. Tampoco importaba realmente el formato que contenía la música, si era un disco o en casete, aunque este último era más fácil de manipular, almacenar, y por lo tanto también más fácil de esconder. Lo que importaba era en verdad la producción del artista prohibido, la letra de sus canciones, lo que significaba la música y la posesión de una grabación de ese tipo en términos políticos. Otorgaba identidad política, además de identidad musical. El propietario de un casete copiado de este tipo se exponía a la represión del gobierno militar, característica que la música prohibida compartía con otros bienes culturales, como ciertos libros o revistas. El casete tenía entonces el mismo potencial simbólico que un poster del Che Guevara.

Conclusiones y preguntas a responder

En tanto objeto cultural, el casete ha llamado la atención de las ciencias sociales y humanidades de manera muy marginal en comparación con el disco. La razón tal vez se encuentre en la gran diferencia que hay entre la cantidad de años que porta en su haber uno y otro formato. El disco gramofónico, aparecido a fines del siglo XIX, dominó el mercado de las grabaciones sonoras durante casi una centuria de forma ininterrumpida. Solamente su sucesor el disco compacto digital logró desbancarlo por cierto tiempo, ya que algunas corrientes de la industria discográfica actual se proponen reponerlo. No obstante, la importancia del casete debe destacarse. Fue el primer medio que permitió tanto la reproducción como la grabación de audio a un público consumidor extendido desde la desaparición del cilindro de cera a inicios del siglo XX. Esta característica tuvo consecuencias inéditas en las culturas y sociedades a lo largo y ancho del planeta. La más importante de ellas ha sido el notable avance en la democratización del consumo y de la producción musical.

Estos fenómenos que se dieron a nivel mundial se replicaron en la Argentina, sumados a otros característicos del contexto local. La relación entre el copiado y distribución de casetes y el desarrollo del rock nacional durante la década del '80 es un hecho evidente en apariencia

²⁰ Estas prácticas se desarrollaron de manera notoriamente similar durante la dictadura pinochetista en Chile. Como señalan Malm y Wallis, “el acceso al casete permitió también a la gente escuchar música no aprobada oficialmente por el gobierno del General Pinochet. El cantante cubano Silvio Rodríguez, por ejemplo, retuvo la popularidad que había disfrutado en los primeros '70 (anteriormente al golpe), en parte gracias a la distribución clandestina [‘underground’] de casetes” (Wallis y Malm, op. cit. Pág. 41, traducción propia) Las obras de artistas chilenos que formaron parte del movimiento *Nueva Canción*, como Víctor Jara y Violeta Parra, también soportaron el control permanente y el peligro de censura por parte de la dictadura, situación que lograron sortear en parte gracias a la extensión del uso del casete. Véase *ibíd.* Pág. 131 y sucesivas.

pero que no se ha estudiado aún en profundidad. En particular, la democratización cultural que el casete motorizó, la difusión de nuevos estilos y la posibilidad de expansión del público que habilitó. Nuevas prácticas, nuevas identidades, nuevos modos de consumir y producir música se desarrollaron dentro de la cultura juvenil argentina en el contexto de la transición democrática y sus años inmediatamente posteriores. En todos estos procesos el casete jugó un papel del que aún queda por medir cabalmente su relevancia. Por otra parte, fuera de lo estrictamente cultural, el rol del casete dentro de las prácticas de resistencia política – homologable a otros casos geográfica e históricamente cercanos, como el de Chile- también tuvo características particulares.

Resta aún realizar una recopilación de datos estadísticos que nos permitan reconstruir el panorama del mercado fonográfico argentino de la década del '80. Como lo ha demostrado el estudio de Malm y Wallis, el casete fue central en la expansión de los mercados fonográficos, tanto legales como ilegales, en los países periféricos durante los '70 y principios de los '80. Lamentablemente su trabajo no ha abordado específicamente el caso argentino, pero su método y sus conclusiones sirven de modelo y guía para orientar trabajos futuros sobre el contexto local. Los datos recabados con suerte permitirán afinar las hipótesis acerca del impacto que tuvo el casete como medio de difusión de música en la sociedad argentina de los '80.

La pertinencia de los estudios históricos sobre las tecnologías musicales y sus usos sociales se reactualiza constantemente. Abordar los circuitos de distribución de casetes y su impacto en la sociedad de hace 40 años nos permite comprender también prácticas que se han mantenido, con rupturas y continuidades, hasta el día de hoy. Las consecuencias sin precedentes que la popularización de las tecnologías de reproducción y grabación de casetes ha tenido en el ámbito de la cultura popular no se replicaron al menos hasta el boom que significó la difusión de los formatos digitales como el MP3. Por otra parte, al igual que el disco de vinilo, la industria discográfica ha intentado recientemente reinstalar el uso del casete como soporte de grabaciones mercantilizadas. Esta vez las características de sus usos y significados probablemente sean diferentes, ligados tal vez a pautas de consumo más elitistas que las de sus antecesores en la década del '70 y la del '80. Sin embargo, la nostalgia por aquella época constituye un factor importante a la hora de explicar este intento de revivir al casete.

Este trabajo no se propone más que plantear algunas ideas y líneas de investigación que deben desarrollarse y profundizarse de aquí en adelante. Aún con una relativa escasez de material teórico sobre usos e impactos sociales del casete, las fuentes que registran su difusión

son abundantes, en particular durante la década del '80 en Argentina como lo demuestran los escasos pero sugerentes testimonios que pude recolectar durante los últimos años. En el cruce de ambas instancias podrán refinarse las hipótesis que ayuden a completar el mapeo político y cultural de la transición democrática y sus años posteriores.

Bibliografía:

- CAÑARDO, Marina: *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- HALL, Stuart y JEFFERSON, Tony (eds.): *Resistance through Rituals* (segunda edición). Londres y Nueva York, Routledge, 2006.
- HEBDIGE, Dick: *Cut'n'mix: culture, identity and caribbean music*. New York, Comedia, 1987.
- HENNION, Antoine: "Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music", en M. Clayton, M., Herbert T. y Middleton, R. (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2002.
- KARUSH, Matthew: *Musicians in Transit*. Durham y Londres, Duke University Press, 2017.
- THÉBERGE, Paul: "'Plugged in': technology and popular music", en Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- TUCKER, Joshua: "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima" (disponible digital), en *Popular Music and Society* vol. 33, núm. 2. Routledge, mayo 2010.
- VILA, Pablo: "Argentina's 'Rock Nacional: The Struggle for Meaning'", en *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1, Spring – Summer 1989.
- WALLIS, Roger y MALM, Krister: *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres, Constable, 1984.
- ZOLOV, Eric: *Refried Elvis: The rise of the Mexican Counterculture*. Oakland, University of California Press, 1999.

Fuentes secundarias:

- ANDRADE, Juan (et al.): *Gente que no*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta, 2009.
- FLORES, Daniel: *La Manera Correcta de Gritar*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta, 2012.
- JALIL, Oscar: *Luca Prodan: la biografía*. Buenos Aires, Planeta, 2015.