

Democratización a través del casete

Prácticas de consumo y producción de fonogramas en la Argentina durante la transición democrática

Francisco Soto¹

Resumen

La materialidad de la música se sustenta en los objetos que la posibilitan, entre los que sobresalen las tecnologías de grabación y reproducción mecánica. En la historia de la música popular en particular, el disco fue central para el desarrollo de la industria fonográfica, tal como lo han mostrado diversos estudios académicos que abordaron el tema desde las ciencias sociales y humanidades. Sin embargo, la tecnología del casete también tuvo importancia como medio que permitió la reproducción tanto como la grabación doméstica de fonogramas. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la aparición del casete motorizó una democratización de la música sin precedentes, que tuvo especial importancia para sociedades y culturas en países periféricos. Entre ellos, Argentina no estuvo al margen de las pautas transnacionales de producción, distribución y consumo de fonogramas. En este trabajo analizo ciertas características de los usos del casete –en especial en torno al consumo juvenil– en Argentina durante la transición democrática, a fines de la década de los setenta y principios de la de los ochenta.

Palabras clave: casete, transición democrática en Argentina, democratización de la música, prácticas de consumo fonográfico, cultura juvenil.

Abstract

Music materiality is based on the objects that make it possible, among which mechanical recording and reproduction technologies stand out. Particularly, in popular music history disc records were central on the development of phonographic industry, as several academic studies addressing the issue from social sciences and humanities perspectives remarked. However, the compact cassette or tape recording technology was also important as a device that allowed the reproduction as well as the domestic recording of phonograms. From the second half of the 20th century, the appearance of the tape motorized an unprecedented democratization of music, which was especially important for societies and cultures in peripheral countries. Among them, Argentina was not excluded from transnational patterns of phonogram production, distribution and consumption. In this paper I analyze certain characteristics of tape using –especially regarding youth consumption– in Argentina during democratic transition, at the end of the 1970's and the beginning of the 1980's.

Keywords: tape, democratic transition in Argentina, music democratization, phonographic consumption practices, youth culture.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Estudios de Historia e Historia del Arte (CEHHA) en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

La condición inmaterial del sonido le otorga a la música un estatus único dentro del campo de las creaciones humanas (Hennion, 2012), diferenciándola en particular de otras disciplinas artísticas cuando se aborda su naturaleza en tanto hecho social: en comparación con otras artes, donde la materialidad de la obra constituye un elemento clave en su interpretación (por ejemplo, la forma y el color de los elementos en la pintura o la escultura), la música en su expresión más despojada se trata solamente de ondas sonoras invisibles. En este sentido, Antoine Hennion afirma que, tradicionalmente, la sociología no ha sido capaz de distinguir en forma adecuada entre la esfera de la creación musical y la de difusión de la obra, o el valor estético de una pieza musical como obra de arte, y los significados de sus usos sociales (Hennion, 2012). En este caso, es central el fenómeno de la “mediación”, es decir, el conjunto de prácticas y experiencias que permiten la circulación y significación del arte en una sociedad. Los agentes de la mediación, es decir, los objetos e individuos que producen e intervienen la mediación se denominan “mediadores”:

Mecenas, patrocinadores, mercados, academias: desde los primeros estudios de la historia social del arte, las mediaciones tuvieron siempre un papel crucial en el 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 (Hennion, 2012: 253).

Hennion remarca de esta manera que en la música todo es mediación: su materialidad emerge de las personas –músicos, público, productores y empresarios– y de los objetos –instrumentos, partituras, escenarios–, que tienen asimismo un rol fundamental. Esto incluye, por supuesto, a las tecnologías de grabación y reproducción que se popularizaron en todo el mundo desde fines del siglo XIX y que adquirieron particular relevancia a partir de entonces como los motores del desarrollo de una industria sin correlato para otras expresiones artísticas, redefiniendo de este modo a la música y la música popular en particular.

La industria de la música, en tanto y en cuanto industria cultural, fue abordada entonces por académicos de todo el mundo a través de diversos abordajes del tema desde las ciencias sociales y humanidades. Así la historia y el desarrollo de la industria fonográfica fue puesta bajo análisis en múltiples ocasiones. La sociología y la crítica cultural, desde los trabajos pioneros de la Escuela de Frankfurt hasta los estudios del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, han generado una abundante literatura sobre la industria, el mercado y las prácticas sociales del consumo de fonogramas, tanto en contextos locales como transnacionales. Dentro de esta bibliografía, la tecnología más estudiada ha sido la del disco gramofónico, siendo mucho menor en cambio la cantidad de trabajos dedicados a su “hermano menor”, el casete compacto.

Sin embargo, desde de su lanzamiento comercial a mediados del siglo XX, la introducción del casete implicó una revolución en los modos de consumo y producción de grabaciones en

toda clase de sociedades y culturas alrededor del mundo, tal como lo subraya el compositor y tecnólogo musical 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 a principios del siglo XX, N. de T.], la grabación en casetes 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 (Théberge, 2001: 19).

El autor subraya así la capacidad del casete como medio democratizador del consumo y la producción musical. Señala asimismo que la postura pública de la industria discográfica respecto de las grabaciones caseras y la piratería –prácticas que se han replicado en forma exponencial gracias al casete–² contribuyó a enmascarar la relevancia social de este medio, que fue no obstante uno de los pilares de la producción musical comercial durante la década de los ochenta en los países centrales (Théberge, 2001). Mientras tanto, en los países periféricos la introducción del casete tuvo un impacto aún mayor:

El bajo costo y la portabilidad de la tecnología del casete contribuyó a su difusión por todo el mundo no-industrializado durante la década de los setenta donde su impacto en las culturas musicales locales ha sido tan profundo como generalizado. (...) Numerosos comentaristas acuerdan en que el casete ha sido un 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 (Théberge, 2001: 20).

Krister Malm y Roger Wallis –investigadores sueco e inglés, respectivamente– confirmaron las características de este fenómeno en un estudio publicado a inicios de la década de los ochenta sobre la industria de la música en contextos periféricos (en este caso, periféricos en relación a los centros mundiales de la industria de la música, como Londres o Nueva York), realizado a partir de un extenso relevamiento en 12 países alrededor del mundo. De esta forma demostraron empíricamente el rol central que tuvo el casete en el desarrollo de culturas musicales locales, así como su función intermediaria entre lo local y lo transnacional durante la década de los setenta e inicios de la de los ochenta. En América del Sur abordaron el caso chileno en un contexto social, político y cultural que presentaba varios paralelismos con lo que sucedía al otro lado de la Cordillera de los Andes en ese momento: dictadura militar, listas negras, persecución y censura de artistas populares, hegemonía en el mercado de las grandes

² Debe distinguirse al *home taping* o copiado doméstico de casetes de la piratería (Malm y Wallis, 1984: 56). En este último caso se constituye un mercado clandestino de casetes piratas, llegando en ocasiones a conformar verdaderas industrias fundadas en el copiado masivo de casetes, donde se reproduce la relación comercial unidireccional de vendedor-cliente entre aquel que copia el casete y quien lo consume.

compañías discográficas transnacionales y prácticas de consumo musical que se desarrollaban de forma clandestina, entre otras (Malm y Wallis, 1984).

Este trabajo pionero constituye un recurso y modelo invaluable para cualquier investigación que se proponga analizar las prácticas de consumo de música en la Argentina durante la última dictadura y la década de los ochenta. La bibliografía que revisa la historia de la circulación local de fonogramas se ha enfocado particularmente en la industria y el mercado discográfico argentino durante la primera mitad del siglo XX, momento del auge de géneros populares como el tango, el folklore y el *jazz* (Garramuño, 2007; Karush, 2013; Cañardo, 2017). Sin embargo, la segunda mitad del siglo XX se encuentra aún bastante inexplorada, mucho más lo que atañe al período de la dictadura, la transición democrática y los años posteriores de la década de los ochenta. Allí el casete parece haber tenido 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 particular en el rock nacional, como biografías de artistas y memorias personales. Falta todavía un abordaje sistemático y profundo de las prácticas de producción, circulación y consumo de casetes que nos permita develar los significados sociales de sus usos en la historia reciente.

Este artículo se propone realizar un aporte a los estudios sobre prácticas de consumos musicales en la Historia Reciente ensayando una aproximación al uso del casete en la Argentina de fines de los setenta y principios de los ochenta. La hipótesis a explorar señala que el casete, en tanto soporte de música grabada, fue especialmente relevante para la cultura en general y la cultura juvenil asociada al rock en particular durante la década de los ochenta en Argentina. En diversas entrevistas realizadas durante los últimos años en el marco de una investigación más amplia sobre la cultura juvenil y el rock nacional durante los ochenta, donde las preguntas buscaban rastrear las características de los usos y el consumo de música en ese período, el casete aparece mencionado en repetidas ocasiones, generalmente en referencia a su grabación, copia y distribución, como medio que habilitaba el acceso a nuevos sonidos y la expansión de los conocidos. Los casos seleccionados en esta ocasión representan un universo acotado pero representativo de experiencias tanto de músicos como de fans y fans que se convirtieron en músicos situados en la ciudad de Buenos Aires y localidades cercanas en el cordón poblacional conocido como Conurbano:

- Alberto (1961), de padre obrero y madre ama de casa, migrantes internos, vivió toda su infancia y adolescencia en la localidad bonaerense de Berazategui, a unos 25 kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires. Egresó en el año '78 de la ENET n° 19 "Alejandro Volta" del barrio porteño de Constitución. La entrevista se realizó en 2014.

- Gastón Gonçalvez y Ariel Raiman, alias "Topo", nacieron en 1969. Son, respectivamente, el bajista y el baterista de Los Pericos. Crecieron en el barrio de Núñez y son amigos de la infancia. El padre de Gastón es uno de los primeros desaparecidos por la última dictadura militar. El del Topo también era un baterista. La entrevista fue realizada en 2012.

- Sergio (1957), del barrio de Parque Patricios, es público de rock desde los años setenta y hacia mediados de los ochenta fue empleado también en la agencia de Juan Carlos Baglietto. Esta entrevista se realizó en el año 2016.

- Los padres de Pablo (1970) eran docentes: su madre profesora universitaria de literatura y su padre se dedicaba a dar clases particulares de matemática, física y química. Creció en el

barrio de Villa del Parque. Allí cursó la escuela primaria en el Instituto Schiller y el secundario en el Colegio Nacional N° 19 “Luis Pasteur” de Devoto a partir del año 1983, del que se recibió con el título de Bachiller. En el año 1988 comenzó la carrera de Ingeniería en Sistemas en la Universidad de Buenos Aires. La entrevista se realizó en 2014.

- Rinaldo Rafanelli (1949), alias “Rino”, es un bajista argentino de reconocida trayectoria que participó en bandas como Color Humano y Sui Géneris en los setenta, y Alphonso S’Entrega en los ‘80. Se realizó la entrevista en 2012.

- Héctor D’Aviero (1958), alias “Tito Fargo”, es un guitarrista argentino reconocido por haber participado junto con Luca Prodan en la Hurlingham Reggae Band en los primeros años ‘80 y en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota a mediados de esa década. La entrevista se hizo en 2012.

Las memorias personales fueron contrastadas además con datos y nociones aportadas por diferentes fuentes periodísticas de la época, los diarios *Clarín* y *Tiempo Argentino* y las revistas *El Porteño* y *Pelo* –esta última especializada en rock–, que arrojan un panorama del consumo de fonogramas a nivel nacional, si bien el sesgo sigue privilegiando lo que sucedía particularmente en los grandes centros urbanos.

La tecnología del casete

Los medios técnicos de grabación y reproducción de audio en cintas magnéticas a través del magnetófono de bobina abierta son conocidos desde la década de 1920. Desarrolladas a partir de entonces, a mediados de la década de 1950 alcanzaron la sofisticación adecuada que permitía la grabación y reproducción de audio de alta calidad, aunque debido a su elevado costo esta tecnología no se popularizó en el uso doméstico. Se extendió en cambio su uso profesional, como en estudios de grabación y emisoras de radio. Mientras tanto, el disco continuó hegemonizando el mercado fonográfico.

En 1962 la compañía holandesa Philips lanzó al mercado europeo el *compact cassette*. Este artefacto presentaba la tecnología de cinta magnética del magnetófono de bobina abierta en formato reducido (10×6,5×0,9 centímetros). Los aparatos grabadores-reproductores de casetes compactos fueron pensados originalmente como máquinas de dictado para usos principalmente comerciales, por ejemplo en oficinas.³ Sin embargo, a mediados de la década de los sesenta aparecieron los primeros casetes con música pregrabada que, frente a los discos de vinilo, ofrecían mayores facilidades para su almacenamiento y manipulación. Aunque en la era del sonido *hi-fi* las características técnicas del casete –todavía imperfectas– se traducían en una calidad de audio comparativamente menor que no lograba alcanzar los estándares que el mercado y la industria discográfica requerían. Por ende la utilización del casete como soporte comercial de fonogramas fue reducida. Finalmente 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 a principios de los setenta.

Aun así ambos formatos convivieron en buenos términos durante el resto de la década de 1970, aunque el disco continuó siendo el medio favorito para productores y consumidores. No

³ Coincidentemente el primer medio mecánico de grabación y reproducción de sonido, el cilindro de cera inventado por Thomas Edison a fines del siglo XIX, fue creado con el mismo fin.

obstante la posibilidad de grabar y regrabar casetes de forma casera y económica les otorgó a los consumidores horizontes más amplios: incluso con el riesgo de perder calidad en el audio, los discos podían copiarse en casete por una fracción del valor del original. Aunque el problema de la piratería no era desconocido para la industria discográfica, la cantidad de grabaciones que circulaban por fuera del circuito comercial oficial se multiplicó de esta forma. Para 1987, las pérdidas se calculaban en 1500 millones de dólares anuales (*Clarín*, 18/8/1987). La opción de copiar y distribuir un disco de vinilo original quedaba entonces, en términos técnicos, de manera cada vez más concreta al alcance de los consumidores que, anteriormente pasivos, podían acceder ahora a la experiencia de la grabación con un equipo doméstico. Por otra parte los músicos amateurs encontraron mayor facilidad para grabarse a sí mismos y distribuir sus creaciones en casetes, creando de este modo una alternativa a las lógicas de difusión musical establecidas por la industria transnacional.

El lanzamiento del reproductor portátil de casetes a principios de los ochenta, el *Walkman* de Sony, le dio a esta tecnología el impulso definitivo que requería para superar al disco como medio favorito para la distribución de música grabada. El *Walkman*, pequeño aparato no mucho más grande que un casete estándar, portable y capaz de reproducir sonido en estéreo con buena calidad, convirtió al casete en el paradigma de la reproducción fonográfica de la década de los ochenta. Con el *Walkman* cada consumidor fue capaz de salir a la calle con su lista de canciones favoritas personalizada. Los grabadores-reproductores doble-casetera y los minicomponentes, que combinaban bandejas tocadiscos con receptores de radio y caseteras, permitían asimismo procedimientos domésticos de compaginación de canciones que hasta entonces se realizaban con exclusividad en estudios de grabación profesionales, o de forma casera cuando una grabadora de cinta de bobina abierta era accesible. La creación de *mixtapes*, compilaciones de canciones en casete que las personas armaban a partir de discos, la radio, otros casetes, un procedimiento en el que cada individuo se transformaba en productor de su propio álbum personal, con una lista de canciones seleccionadas y organizadas mediante criterios totalmente subjetivos, se convirtió en una forma de arte (O'Brien, 2004) al alcance de casi cualquiera.

De esta manera el casete se transformó en el nuevo agente de la democratización musical: por primera vez en la historia de la industria cultural fonográfica un dispositivo técnico permitía al consumidor el acceso a prácticamente cualquier repertorio de música grabada de manera sencilla y económica. El casete permitió asimismo la posibilidad de traducir en términos musicales la subjetividad propia de cada individuo que, sin ser músico y con mínimos conocimientos técnicos, era capaz de experimentar creando collages musicales originales y únicos a partir de retazos de obras de terceros. Este tipo de prácticas contribuirían a expandir y popularizar géneros basados en el proceso de *cut-and-mix* ("cortar y mezclar"), tales como el *dub* jamaicano, el *hip-hop* en los Estados Unidos, experimentaciones *post-punk* y diversas variantes de la música electrónica (Hebdige, 1987).

El casete en la Argentina

En Argentina el casete comenzó a ser ofrecido como soporte comercial de fonogramas a mediados de la década de 1970. Conocido entonces como "musicassette", presentaba junto con el

magazine –otro tipo de dispositivo de cinta magnética que se popularizó en particular por su uso en automóviles– la alternativa al disco de vinilo, aunque ambos ocupaban un lugar muy marginal en la preferencia tanto de los productores como los consumidores de música grabada. Apare de su contenido musical y/o literario y su calidad sonora, el objeto disco era apreciado también por las posibilidades que ofrecía su *packaging*: las tapas y contratapas, que llegaban a ser obras de arte en sí mismas y valiosas fuentes de información, no podían ser reproducidas de la misma manera en el reducido tamaño del casete y la cajita que lo contenía. El casete era considerado por lo tanto un bien cultural inferior. En este aspecto, las lógicas del mercado fonográfico argentino no estaban tan alejadas de las que primaban a nivel trasnacional. No obstante, las prácticas de intercambio, venta, préstamo y escuchas colectivas de discos eran comunes: de esta manera, la música circulaba por fuera de los circuitos comerciales oficiales. Como lo demuestran algunos avisos de inicios de los setenta que aparecían, por ejemplo, en la revista *Pelo*, el copiado de vinilos a cassetes vírgenes se presentaba como otra práctica posible en este sentido (*Pelo* n° 3, 1970).

En mi adolescencia [a mediados de la década del '70] arranqué con rock internacional. Un amigo fue a pintar mi casa (...). Era el hijo de un vecino, un pibe joven. Llevó *Machine Head*, de [Deep] *Purple*. Me voló la cabeza. Le pregunté qué disco era, me lo muestra, me lo presta. 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 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).

Grabación y distribución de discos importados en casete

Debido a múltiples factores interrelacionados –como el contexto económico nacional e internacional, el estado de la industria discográfica, sus lógicas comerciales y su impacto en la cultura–, durante los setenta y ochenta la mayor parte de la oferta en el mercado fonográfico argentino, de rock en particular, estaba compuesta por producciones nacionales y las ediciones locales de discos extranjeros. Como han argumentado diversos autores (Zolov, 1999; Tucker, 2010; Cañardo, 2017; Karush, 2017), las filiales locales de grandes firmas discográficas, cuyas casas matrices se encontraban en países del hemisferio norte como Estados Unidos y Gran Bretaña, fueron fundamentales para la construcción de la industria discográfica latinoamericana. Se establecieron así canales trasnacionales desde y hacia Latinoamérica por los que fluyeron ritmos y sonidos de todo el mundo. La música latinoamericana se globalizó de esta manera. En esta lógica de flujos trasnacionales, si bien la opinión de los representantes locales tenía importancia a la hora de decidir qué y cómo se editaría en el mercado nacional, la última palabra la conservaban los ejecutivos de las casas matrices (Karush, 2017: 5). El flujo trasnacional de música se trataba entonces de un intercambio desigual. Así la edición de material extranjero en Argentina no dependía con exclusividad de las condiciones locales del mercado ni con la demanda espontánea que el público argentino pudiera generar. El comercio de discos con probado éxito en el exterior les daba a las discográficas cierta seguridad sobre la presunción de un

público dispuesto a comprar ediciones locales, llegando incluso a traducir títulos de álbumes y canciones, amén de otras características que hacían de este objeto un nuevo bien, diferente del original. Difícilmente se editaban artistas o grupos a los que se consideraba económicamente riesgoso introducir en el mercado local.

El disco importado era la opción para sortear este circuito. Algunas disquerías se especializaban en este tipo de existencias, mientras que otras importaban a pedido. En todos los casos el precio del disco importado era mayor que el de las ediciones nacionales, convirtiéndose así en un bien exclusivo que se negaba a la masividad. Quienes viajaban o tenían contactos con el exterior también eran capaces de acceder a las novedades discográficas extranjeras. El disco importado, legalmente o de contrabando, representaba la semilla de lo que luego se ramificaba gracias al préstamo, el intercambio y, de manera fundamental en los ochenta, el copiado de casetes.

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).

[I]ba 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. 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).

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).

Se constituyó de esta manera una suerte de red trasnacional semiclandestina donde los individuos fueron capaces de distribuirse fonogramas de mano en mano, por fuera de los circuitos oficiales donde imperaba la lógica de las grandes compañías discográficas. La música de un disco importado o raro –lo que en la Argentina representaba lo mismo en casi todos los casos–, que antes llegaba a un número limitado de personas a través del préstamo o intercambio, multiplicaba ahora su alcance mediante el copiado en casetes. Las propuestas musicales de nuevas bandas, artistas, géneros y estilos se difundieron de forma masiva por este medio.

Grabando de la radio

La radio era otra alternativa para escuchar las novedades fonográficas. Para el público rockero existía una programación radiofónica específica durante los setenta y la primera mitad de los ochenta. La relación entre la radio y la importación de discos era más estrecha entonces, debido a que habitualmente los programadores radiales eran quienes personalmente traían los discos del exterior. El caso de Daniel Morano, ideólogo y programador musical de *El Tren Fantasma*, es paradigmático. Este programa comenzó a transmitirse en 1974 por Radio Rivadavia,

los fines de semana desde la noche hasta la madrugada (la noche era habitualmente el horario destinado al rock en la radio). La música que programaba Morano pertenecía a los discos de su colección personal que había comprado en los Estados Unidos (Flores, 2012: 27). Promediando los ochenta la oferta de programación rockera se expandió. En 1985 la lógica de la oferta radial orientada al mercado juvenil cambió radicalmente con el lanzamiento de la FM Rock&Pop, del empresario discográfico, productor y representante de artistas Daniel Grinbank.

No obstante una canción en la radio era efímera: si el oyente quería volver a escucharla debía esperar a que la programen de nuevo. Esto dependía de la voluntad del programador, de la aceptación del público –por ejemplo, si los oyentes llamaban a la radio para pedirla de nuevo– y, en muchos casos, del dinero que las discográficas pagaban a las emisoras para la difusión de sus productos,⁴ factores que escapaban a las acciones particulares de cada individuo. Para perpetuar ese momento podía grabarse la canción en un casete.

En esa época [primera mitad de los ochenta] 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).

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 [Juan Alberto] Badía pisándolo en un montón de temas ¡Los tengo todavía los casetes! (Pablo).

Grabar canciones de la radio fue el método de creación de *mixtapes* más popular en la Argentina, una costumbre que se mantuvo vigente incluso hasta la virtual desaparición de los casetes vírgenes del mercado local y el acceso masivo a los medios de grabación y reproducción digitales en el siglo XXI.

La democratización de la música a través del casete en Argentina

En sintonía con el resto del mundo, el casete logró predominar sobre el disco en la Argentina de los ochenta. En un contexto de crisis económica casi constante, los datos oficiales arrojan que en 1980 se vendieron 12.502.851 unidades entre casetes y magazines –que todavía sobrevivían–, contra 9.863.812 discos; mientras que cinco años después, en 1985, los casetes vendidos sumaban 10.098.800 contra 2.556.456 discos (*Clarín*, 22/4/1986), proporción que se mantenía prácticamente inalterada en 1987 (*Clarín*, 7/6/1987). Como se puede observar, la industria discográfica no escapaba a los efectos de la crisis: el salvavidas, afirmaban los cronistas de la época, lo representaban las ventas del género rock nacional, cuyo mercado estaba compuesto principalmente por jóvenes de sectores urbanos (*Clarín*, 22/4/1986). Por fuera de los datos oficiales, el

⁴ Esta práctica, conocida generalmente como *payola* (o *pay to play*), está prohibida en los Estados Unidos y Gran Bretaña (Frith, 1981: 117). Mientras tanto, en la Argentina no existe legislación al respecto y es una práctica extendida.

copiado de casetes multiplicaba el consumo de fonogramas, como lo expresa el testimonio del productor discográfico Rubén “Pelo” Aprile en 1983:

[L]os discos de rock deberían vender mucho más. [Pero] los chicos no tienen plata. Necesitarían diez millones de pesos mensuales para poder comprar todos los discos que salen. (...) Aparte, los chicos hacen algo que está prohibido, que es grabar todos los discos en *cassettes*. Eso está prohibido pero se hace. Los chicos compran un disco, graban diez *cassettes* y se los reparten entre ellos (*Tiempo Argentino*, 23/5/1983).

A pesar de la prohibición, las disquerías también ofrecían el servicio de copiar discos a casetes vírgenes, que al cliente le costaba solamente una parte del valor del casete o vinilo original. De esta manera se podía tener más de un álbum en un solo casete, dependiendo de la duración de los discos y de cómo se adaptaran a las longitudes de cinta de casete virgen más populares: 60 y 90 minutos. Por otra parte, el reducido costo de aparatos grabadores y reproductores de casetes los hacía más accesibles que las bandejas tocadiscos y los equipos minicomponentes de alta fidelidad (*Clarín*, 7/6/1987).

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 [García]... Y después mi primo (...) 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*. 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).

En un ejercicio mental, es posible imaginar una colección fonográfica compuesta enteramente por casetes copiados: en la década de los ochenta tendrían ya una calidad sonora similar a la de los discos originales, pero ocuparían una cantidad de espacio mucho menor; como contrapartida, el arte de tapa también habría reducido su tamaño, y otros elementos que la amplia funda impresa del disco permitía probablemente se hubiesen perdido. No obstante, estos factores parecen haber sido secundarios para la generación del *Walkman*.

El casete representó asimismo un medio democratizador para quienes buscaban trascender la mera audición de fonogramas. Músicos amateurs y fanáticos utilizaron el casete como medio de conexión profunda con su música favorita, ya que les permitía manipular la reproducción, avanzando y rebobinando la cinta, para poder estudiar en detalle los arreglos o las letras 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).

La nueva música, grabada de la radio –o también de la televisión– o copiada de los discos importados, se difundió con mayor amplitud gracias al casete: *punk*, *reggae*, *new wave* y otros géneros desconocidos hasta entonces en el rock nacional penetraron en el gusto musical de jóvenes y adolescentes, muchos de los cuales fantaseaban con alcanzar la fama en una banda formada por sus amigos del barrio o compañeros del colegio. En este sentido el casete tuvo un rol similar al disco en el *jazz*: “[el] *jazz* se escribió a través de las grabaciones. Los testimonios de todos los grandes jazzistas coinciden: ellos han entrenado, practicado escalas, con un oído pegado al gramófono y la radio” (Hennion, 2012: 256). Los adolescentes que luego formarían las principales bandas de rock nacional de la década de los ochenta aprendieron por lo general el sonido de los nuevos géneros escuchando los discos o sus copias en casetes una y otra vez (Flores, 2012).

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* (Rinaldo Raffanelli).

A los más constantes el casete les permitió también distribuir sus creaciones a un público ampliado en un circuito alternativo al planteado por la industria. Los músicos experimentaban con grabaciones realizadas en aparatos domésticos, pero los resultados mantenían aún distancia considerable respecto a una producción profesional. Durante los ochenta se popularizó a nivel mundial entre músicos profesionales, semiprofesionales y amateurs la *Portastudio* de TASCAM, lanzada al mercado en 1979. La *Portastudio* combinaba en un solo aparato las funciones de grabadora de casetes y bandeja de mezclas (Théberge, 2001: 12), es decir, una versión reducida y portátil del equipamiento técnico mínimo necesario en un estudio de grabación profesional, lo que le permitía al usuario el registro y edición de hasta cuatro pistas de audio en casete. Los resultados se acercaban a las grabaciones profesionales con una inversión muchísimo menor.

El principal objetivo de la mayoría de los nuevos grupos de rock es hacerse conocidos. Para eso suele producirse un *demo*, es decir, una colección de canciones que representa a la banda –su música, su estilo y filosofía–, y que debe llegar a la mayor cantidad de gente posible. En los ochenta, el primer *demo* de una banda podía surgir de la *Portastudio*, de una grabación en un estudio o de una combinación entre ambos procesos, donde lo registrado por el estudio portátil se acondicionaba en una mesa de mezclas profesional (*Clarín*, 5/6/1987; Andrade, 2009; Jalil, 2015: 116). La etapa siguiente era la difusión:

Cuando (...) algún músico se arriesga a editar su producción en casete, bajo su cuenta y riesgo, se encuentra con que, al no ser conocido, ninguna distribuidora quiere tomarlo a su cargo, y no tiene otro remedio que recurrir a la venta “casera”, en recitales y a través de amigos (*Clarín*, 20/11/1987.)

Además se publicaban números de teléfono particulares (*Clarín*, 16/1/1987) a los que el público interesado podía comunicarse para reservar su casete, o se distribuían en disquerías

minoristas donde se realizaban acuerdos *ad hoc* de consignación.⁵ En última instancia, las grabaciones también podían acercarse a las radios con la esperanza de que fueran transmitidas y escuchadas masivamente.

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 Fargo” D’Aviero)

El recorrido ideal de un demo en casete terminaba en el escritorio de un productor o ejecutivo discográfico importante que lo encontraba atractivo –en términos artísticos y/o comerciales, principalmente– y le ofrecía a la banda un contrato suficientemente suculento como para permitirles a los músicos dedicarse tiempo completo a la música. Los sellos independientes solían funcionar como intermediarios entre los grupos emergentes (*under* o “subte”, como se conocían entonces) y las grandes compañías discográficas: los primeros producían los discos o casetes, mientras que las segundas los distribuían. Esta asociación comercial les permitía a las partes repartirse el riesgo económico que representaba el lanzamiento y difusión de artistas desconocidos en el mercado (Frith, 1981).

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).

Usos políticos del casete

En el contexto de la transición democrática argentina, el casete fue utilizado con fines muy amplios. Además de la producción y el consumo musical con las características descritas hasta aquí, existió una oferta de compilados de diverso tipo (“refritos” de tango, *jazz*, *rock* nacional e internacional, música de películas, selecciones de “música para el camino”) que se ofrecían a un precio de oferta (*Clarín* 11/5/1986), canciones religiosas, casetes con fines educativos o

⁵ En ocasiones los mismos disqueros se encargaban del “marketing” del producto, fotocopiando alguna imagen y el título del demo que se agregaba al casete a modo de arte de tapa.

culturales (para aprender inglés, audiolibros, talleres literarios para secundarios), y hasta casetes del Doctor Cormillot con un programa para adelgazar en 14 días (*Clarín Revista*, 5/10/1986). Se editaron también casetes con una intención abiertamente política, destinados al consumo masivo, que respondieron en particular a la expectativa creada por la promesa de apertura democrática luego de la Guerra de Malvinas y el anuncio de elecciones en octubre de 1983. En este rubro se inscribe la “experiencia inédita en nuestro país” de los casetes grabados por Félix Luna y Miguel Ángel Merellano en 1982, una serie de conversaciones en torno a los tópicos “Constitución”, “Partidos Políticos”, “Democracia” e “Historia y Futuro”, que el propio Luna definía como “una especie de libro de Instrucción Cívica oral y divertido [con] las cosas esenciales que la gente joven debe conocer para saber dónde está parada ahora” (*Tiempo Argentino*, 26/12/1982). Por su parte, Merellano señalaba el fin comercial de la empresa que buscaba “aprovechar un parque de aparatos y un mercado compuesto por gente que ya tiene la gimnasia de escuchar el cassette”, jóvenes en particular, ya que “[h]oy la mayoría de los chicos estudian con cassettes” (*Tiempo Argentino*, 26/12/1982).

Existieron sin embargo prácticas de circulación de casetes copiados que combinaban prácticas políticas y de consumo musical. Cuando las listas de artistas y canciones prohibidas emitidas por la Junta Militar estaban vigentes, el copiado de discos de artistas prohibidos se convirtió en una práctica habitual entre quienes resistían la censura y la represión de la dictadura. La clandestinidad de la práctica en términos políticos primaba así sobre la elusión del circuito comercial legal, ya que, en rigor, tal circuito no existía.

La mordaza (...) había sido impuesta durante seis, siete años, 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 casete y que se iba pasando en silencio y con secreto... (Sergio).

El origen del casete pirata no era relevante en estos casos, tampoco importaba mucho la calidad del audio de las grabaciones. Probablemente la facilidad de traslado y ocultamiento haya sido el principal motivo por el cual se optaba por el casete para la distribución de este tipo de fonogramas. Lo realmente importante era lo que implicaba la posesión de una grabación de un artista prohibido, los significados políticos de su obra, su imagen, la letra de sus canciones. En este tipo de consumos la identidad política primaba sobre la musical (fanáticos del hard rock o el rock progresivo escuchaban a Silvio Rodríguez y Mercedes Sosa, por ejemplo). En este aspecto, la música de artistas prohibidos compartió ciertas características de la circulación clandestina con otros bienes culturales que también fueron censurados por la dictadura, como libros o revistas, aunque en estos casos los circuitos de distribución replicaban la lógica del comercio legal —es decir, del productor al consumidor, a través de canales e intermediarios establecidos con anterioridad—, mientras que el casete copiado pasaba de mano en mano en una interacción horizontal entre consumidores.

Cuando en Argentina el gobierno militar comenzó a permitir las presentaciones de artistas prohibidos como Mercedes Sosa o Joan Manuel Serrat, los recitales fueron multitudinarios.

Después de tantos años de ausencia, lo que explicaba su vigencia eran los casetes copiados que habían circulado hasta entonces de forma clandestina. Los artistas de la *Nueva Trova* cubana, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, también se popularizaron durante esos años en base a la distribución clandestina de casetes (Manzano, 2018).⁶

Reflexiones finales

En tanto objeto cultural el casete ocupa en las reflexiones de las ciencias sociales y humanidades, en comparación con el disco, un lugar marginal. Tal vez por 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 fonográfico durante casi una centuria de forma ininterrumpida; solamente su sucesor el disco compacto digital (CD) logró desbancarlo por cierto tiempo, ya que la industria discográfica actual se propone revivirlo. No obstante debe destacarse la importancia del casete como 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 culturas y sociedades a lo largo y ancho del planeta, en particular en los países periféricos, donde el avance en la democratización del consumo y la producción musical fue especialmente notable.

Deben considerarse también las nuevas formas de sociabilidad promovidas por el casete. La distribución de fonogramas 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 y la generación de relaciones interpersonales cara a cara a partir del casete sostenían la reproducción de un ciclo que ampliaba y potenciaba de forma continua una red de intercambios de música grabada alternativa a la planteada por la industria discográfica transnacional, basada en el esquema relacional de casas matrices en los países centrales y filiales locales en los periféricos. Mediante la distribución personalizada de casetes piratas los usuarios lograron torcer las reglas establecidas en el mercado para el intercambio de bienes fonográficos. Aunque los fonogramas estuvieran en principio –pero en principio solamente– determinados por la industria, que sancionaba según lógicas propias lo que circulaba en el mercado de forma legal, los consumidores ganaban libertad gracias al casete: la posibilidad de copiar en un casete virgen un disco original rompió violentamente el esquema de difusión de grabaciones que la industria proponía. Se crearon mercados paralelos y nuevas formas de intercambio fueron desarrolladas clandestinamente. Cada persona era ahora capaz de reforzar su individualidad seleccionando con criterios totalmente personales lo que quería escuchar, copiando tal vez un álbum completo, o tomando solamente aquellas canciones que más le gustaran, grabándolas incluso de la radio, pagando solamente el costo de un casete virgen.

⁶ Prácticas similares se dieron en Chile durante el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet. Como señalan Malm y Wallis, “el acceso al casete permitió también a la gente escuchar música que no era aprobada de manera oficial por el gobierno del General Pinochet. El cantante cubano Silvio Rodríguez, por ejemplo, retuvo la popularidad que había disfrutado en los primeros ’70 (previamente al golpe), en parte gracias a la distribución clandestina [*underground*] de casetes” (1983: 41) Las canciones de artistas chilenos que formaron parte del movimiento *Nueva Canción*, como Víctor Jara y Violeta Parra, soportaron asimismo el control permanente y el peligro de censura, una situación que lograron sortear en parte gracias a la extensión del uso del casete (Malm y Wallis, 1984: 131).

Estos fenómenos que se dieron a nivel mundial en la Argentina adoptaron características locales. La relación entre el copiado de casetes y el desarrollo del rock nacional durante la década de los ochenta es un hecho evidente en apariencia pero que no se ha estudiado aún en profundidad. En particular, la democratización cultural que motorizó el casete, el papel fundamental que tuvo en la difusión y desarrollo local de nuevos géneros y estilos –tales como el *punk*, el *reggae* y la *new wave*– y la expansión del público. Nuevas prácticas, nuevas identidades, nuevos modos de consumir y producir música emergieron y adquirieron forma dentro de la cultura juvenil argentina en el contexto de la transición democrática. Por otra parte, fuera de los consumos específicamente culturales, el rol del casete en las prácticas políticas en Argentina –homologable a otros casos geográfica e históricamente cercanos, como el de Chile– tuvo también características particulares.

Una recopilación más amplia de datos estadísticos nos permitiría reconstruir con mayor precisión las características del mercado fonográfico y de las prácticas de consumo y producción en Argentina en la década de los ochenta. Como lo han demostrado Malm y Wallis (1984), el casete fue central en los procesos de expansión de mercados musicales, tanto legales como ilegales, en los países periféricos durante los setenta y principios de los ochenta. Aunque su trabajo no aborda el caso argentino, el método y las conclusiones nos sirven de modelo y guía para orientar futuros trabajos sobre el contexto local. La sistematización de tales datos permitirá afinar hipótesis sobre el impacto social de la tecnología del casete en la difusión de grabaciones en la Argentina durante la transición democrática.

La pertinencia de los estudios históricos sobre tecnologías musicales y las prácticas relacionadas se reactualiza constantemente. Abordar los circuitos de distribución de casetes y su impacto en nuestra sociedad hace 40 años nos permite comprender también prácticas que se mantienen, 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 tuvieron en el ámbito de la cultura popular no se han repetido al menos hasta el *boom* de los formatos digitales y el intercambio de archivos a través de internet. Por otra parte, al igual que el disco de vinilo, la industria discográfica intenta hoy día reinstalar el uso del casete como soporte de grabaciones comerciales. Probablemente esta vez sus usos y significados sean diferentes, ligados a pautas de consumo más elitistas que las de sus antecesores. Sin embargo, la nostalgia por aquella época sea tal vez central para explicar el *revival*.

Bibliografía

- Andrade, Juan, *et al.* (2009). *Gente que no*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Cañardo, Marina (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Flores, Daniel (2012). *La Manera Correcta de Gritar*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Frith, Simon (1981). *Sounds Effects*. New York, Pantheon Books.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony, eds. (2006). *Resistance through Rituals* (segunda edición). Londres y Nueva York, Routledge.
- Hebdige, Dick (1987). *Cut'n'mix: culture, identity and caribbean music*. New York, Comedia.

- Hennion, Antoine (2012). "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* (segunda edición). London, Routledge, pp. 249-260.
- Jalil, Oscar (2015). *Luca Prodan: la biografía*. Buenos Aires, Planeta.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- (2017). *Musicians in Transit*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Manzano, Valeria (2018). "El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980", *Izquierdas*, N° 41, pp. 250-275.
- O'Brien, Geoffrey (2004). *Sonata for Jukebox: Music, Pop, Memory, and the Imagined Life*. New York, Basic Books.
- Théberge, Paul (2001). "'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.
- Tucker, Joshua (2010). "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima", *Popular Music and Society* vol. 33, N° 2, pp. 141-162.
- Wallis, Roger y Malm, Krister (1984). *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres, Constable.
- Zolov, Eric (1999). *Refried Elvis: The rise of the Mexican Counterculture*. Oakland, University of California Press.

Fuentes

Diario Clarín

Revista El Porteño

Revista Pelo

Diario Tiempo Argentino