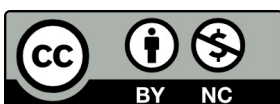


**La experiencia del casete como meta-dispositivo
aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile
(1983-1999)**

**Sebastián Muñoz-Tapia,
Nelson Rodríguez-Vega**

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 2 (2022): 148-171

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La experiencia del casete como meta-dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile (1983-1999)¹

El artículo estudia la articulación del mundo del hip-hop en Santiago de Chile durante las décadas de 1980 y 1990 a partir de una lectura sobre un uso del casete que trascendió la mera escucha musical. Mostramos la relevancia de este objeto tecnológico para el consumo de un tipo de música extranjera que fue difícil acceso con relación a un determinado perfil socioeconómico, junto con la posibilidad de crear *beats* (bases musicales de rap), registrar y distribuir música, y hasta su uso para tocar en vivo. Para entender esta articulación concebimos al casete como un meta-dispositivo por su capacidad de disponer de múltiples usos y funciones. Metodológicamente la investigación se sustentó en el análisis de diversos documentos y entrevistas semiestructuradas a quienes hicieron rap en Santiago durante el período establecido.

Palabras claves: casete, rap chileno, tecnología, práctica musical.

The experience of the casete as a binder meta-device in the beginnings of rap in Santiago of Chile (1983-1999)¹

The article studies the articulation of the world of hip-hop in Santiago of Chile during the decade of 1980 and 1990 from a reading about a use of the casete that transcended the mere listening to music. We show the relevance of this technological object for the consumption of a foreign type of music that was difficult to access in relation to a certain socioeconomic profile, together with the possibility of creating beats (rap musical bases), registering and distributing music, and even it's use to play live music. To understand this articulation, we conceive the casete as a meta-device for it's ability to have multiple uses and functions. Methodologically, the research was based on the analysis of various documents and semi-structured interviews with those who made rap in Santiago during the established period.

Keywords: casete, Chilean rap, technology, music practice.

¹ Artículo enmarcado en los proyectos: (a) Fondo de la Música / Investigación y Registro de la Música Nacional /Investigación, Publicación y Difusión, N° 579382 "Los recorridos del rap y las tecnologías en Santiago (1983-2000): creación musical y carreras artísticas entre lo analógico y lo digital", Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (b) FONDECYT de Postdoctorado N° 3220141: "Música, trabajo y digitalización. Las carreras artísticas del trap como producción de subjetividad de la juventud urbano-popular del Santiago de Chile contemporáneo", ANID, Chile.

Una versión inicial del tema se presentó en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, con el título de "La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)".

Introducción

A mitad de los noventa Cyrano conoció el rap en La Florida, una comuna de la zona suroriente de Santiago de Chile. Tenía un equipo con el cual se pasaba las noches grabando música en casete de la radio Carolina, una emisora que reproducía *eurodance*, *techno*² y una que otra vez rap. Los “mezclados” de DJ le permitieron acercarse a esos estilos y a partir de ahí comenzar su afición coleccionista.

Tras la separación de sus padres se refugió en la música y gracias al Sertero, un chico del barrio vestido de ancho, se acercó más al rap. Cyrano mostró a su vecino la colección de casetes que tenía y este último le llevaba otros para intercambiar. Así, Cyrano conoció álbumes de *Public Enemy*, *Cypress Hill* o *Wu Tang Clan* que amaba escuchar en su equipo *Aiwa*, especialmente por esos bajos potenciados por el *surround*.³

En el colegio intercambiaba casetes y se acrecentó su colección. En el proceso, los casetes con caratula fotocopiada valían dos veces lo que un casete sin ella. Entre compañeros se los prestaban y al pasar algunos días los devolvían: era una “wea de respeto”,⁴ señala. Venían personas de otras comunas de Santiago —Recoleta, Estación Central, Independencia— a buscar a Cyrano para cambiar música. Él también se movía a otros sectores de la ciudad: “todo por un casete”.

Pero además de escuchar, se preguntaba cómo hacer su propia música. No conocía mucha gente que lo hiciera y se decidió a experimentar. De este modo, como muchos otros, comenzó a *loopear*⁵ con la doble-casetera partes de canciones de rap sin voces para repetirlas grabando y re-grabando. También abrió su *Aiwa* y metió el dedo en su interior para reducirle la velocidad a las cintas. Con ello bajaba el *pitch*⁶ de las canciones y armaba *simples*.⁷ “Era como la única forma, lo que estaba a la mano”.

Debido a sus nuevas habilidades se ganó la fama de alguien que arreglaba casetes. Si una cinta sonaba despacio la aceleraba, si estaba muy rápida disminuía la velocidad, si

² Tanto el *eurodance* como el *techno* contaron con una amplia escucha durante los años noventa en Chile, especialmente en un segmento etario adolescente-juvenil. La raíz sonora de estos géneros musicales yace en el desarrollo de instrumentaciones electrónicas para la música popular en los setenta y ochenta, y que tuvieron como punta de lanza a géneros como el *postpunk* y *synth-pop*.

³ Técnica electrónica que enriquece las frecuencias sonoras.

⁴ Las citas de la introducción son de Andrés Peña, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 4 de febrero de 2022.

⁵ Repetición continua de una frase musical de ocho compases en compás simple de cuatro cuartos a partir de la manipulación de equipos electrónicos.

⁶ En español, tono.

⁷ Reutilización de una frase musical perteneciente a otra obra musical.

sonaba mal mejoraba la ecualización, si estaba baja le subía el volumen. A veces le traían algún casete para arreglar y Cyrano aprovechaba la ocasión para hacerse una copia.

También vendía casetes entre los que se destacaban los compilados de *beats*⁸ para que los raperos improvisaran o hicieran sus canciones: “en un casete venían 4 o 5 pistas...los pintaba con spray plateado, era como mi sello por así decirlo, y lo vendía a luca quinientos [1.500 pesos] en el colegio”. Una vez incluso escuchó uno de sus *loops*⁹ en un recital: “me sentí como orgulloso porque yo era un pendejo, yo era un cabro chico, y que ya una banda estuviera rapeando con mis pistas ya significaba algo para mí”.

¿Cómo entender estas múltiples relaciones con el casete? ¿Cómo este objeto técnico se asociaba a la circulación, registro y producción del rap? Al hablar de la digitalización, Nick Prior¹⁰ designó a los computadores como un *meta-dispositivo* por su capacidad de hacer converger la escucha, la distribución, el registro y la producción musical en una sola máquina. En ese sentido: ¿Los usos del casete podrían llevarnos a observar un meta-dispositivo analógico? Jacques Attali menciona la capacidad anticipatoria de la música.¹¹ ¿Estaríamos viendo un efecto anticipatorio de convergencia?

A partir de estos interrogantes nos acercaremos a un particular “arte de hacer” música con lo que se tiene a mano, siguiendo una expresión de Michel De Certeau,¹² quien entiende todas esas tácticas y artilugios de las prácticas cotidianas. A la vez, el casete operaría como un objeto técnico aglutinante derivado de su capacidad conectiva¹³ entre personas y objetos. Howard Becker¹⁴ en “El poder de la inercia” continúa los desarrollos de su concepto de “mundos del arte”,¹⁵ al observar cómo los vínculos cooperativos entre personas adquieren estabilidad al constituir lo que designa como un *paquete*. Esto es, un conjunto articulado de actividades, vocabularios, formas de valoración, artistas, audiencias y objetos.

⁸ Pistas instrumentales que sirven de fondo sonoro al canto en el género musical del rap.

⁹ *Loop* como la frase musical repetida en la acción de *loopear*.

¹⁰ Nick Prior, “Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices”, *Réseaux* 2, nro. 172 (2012): 66–90.

¹¹ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1995).

¹² Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000).

¹³ Mylene Mizrahi al estudiar la estética del *funky carioca* en su carácter conectivo, da cuenta como la grabación de CD es clave para consolidar la relación entre artistas y públicos al generar una constante circulación musical que regulaba la producción. Mylene Mizrahi, *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014).

¹⁴ Howard Becker, “El poder de la inercia”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, nro. 15 (2009).

¹⁵ Howard Becker, *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

Es así que teniendo como materia prima el análisis de documentos y 28 entrevistas semi-estructuradas, indagamos en las relaciones entre raperos, *beatmakers*¹⁶ y casetes. Nuestra propuesta es que justamente el casete sería uno de los objetos clave que sirve de sedimento para ese paquete que constituye a los mundos del rap santiaguino a fines del siglo XX. Mostraremos su relevancia para el consumo de música extranjera, la posibilidad de crear *beats*, registrar y distribuir música, hasta su uso para tocar en vivo. Pero ¿Cómo referirnos a este objeto técnico y las experiencias vinculadas a él?

Tecnologías, hipertelia y experiencia técnica

Al hablar de tecnologías se suele pensar en herramientas que permiten hacer cosas, artefactos que ayudan o hacen posible lograr objetivos o fines. Respecto a la música, Antoine Hennion y Christophe Levaux mencionan como tradicionalmente se trata a instrumentos y tecnologías (mecánicas, electrónicas o digitales) como dispositivos increíblemente sofisticados y elaborados, que cumplen estándares racionales y finamente medidos.¹⁷ Bajo una cierta organología estudia a los instrumentos como el fruto de una “ingeniería precisa donde las contingencias y lo 'humano' apenas parecían actuar”.¹⁸

Frente a esa visión, una parte de la etnología y la antropología llama a ampliar la mirada y no aislar estas herramientas de los procesos de su fabricación, uso, degradación, modificación y significación. No separarlas de los humanos u otros componentes del medio. Hacerlas partícipes de un flujo vital en una asociación dinámica entre distintos existentes, tal como propone Marcel Mauss¹⁹ quien señala que la primera herramienta utilizada por los humanos es el cuerpo. Por su lado, André Leroi-Gourhan²⁰ —experto en las llamadas sociedades primitivas— prefiere reservar el término *tecno-logía* para la disciplina que estudia (*logia*) distintas técnicas (*tecno*). Desde esta línea, uno se aproxima a una comprensión de las técnicas desde una perspectiva procesual en la que emerge una relación entre humanos y objetos.

¹⁶ Personas que crean los *beats* o bases instrumentales.

¹⁷ Antoine Hennion y Christophe Levaux. “Introduction” en *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, ed. Antoine Hennion y Christophe Levaux (New York: Routledge, 2021), 1-8. Christophe Levaux y Antoine Hennion, “Introduction”, en *Rethinking Music through Science and Technology Studies* (New York: Routledge, 2021).

¹⁸ Hennion y Levaux, “Introduction”, 1.

¹⁹ Marcel Mauss, *Sociología Antropología* (Madrid: Tecnos, 1971).

²⁰ André Leroi-Gourhan, *El Gesto y la Palabra* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971); André Leroi-Gourhan, *El hombre y la materia. Evolución y Técnica I* (Madrid: Taurus, 1988).

Por su lado, el filósofo Gilbert Simondon²¹ observó que los objetos técnicos no se restringen a ser un medio para un fin, tienen una dignidad que es necesario relevar. Tales objetos poseen un carácter relacional que es concretizado en sus asociaciones, las cuales no están necesariamente previstas y exceden una función *a priori* o preestablecida por el *homo faber* —el humano creador—. Este rasgo es designado como *hipertelia*. A partir de allí, se abre a considerar desvíos técnicos y cómo lo que quizás estaba pensado para ser usado de una manera adquiere ribetes imprevistos. Los objetos técnicos tienen un carácter, una coherencia, una virtualidad que es actualizada de manera plural, pero finita: *aunque se puede hacer muchas cosas con ellos, no se puede hacer cualquier cosa*. Habilitan modos que no son reducibles a usos que le darían todo el poder al humano y sus fines. La interrelación de los objetos técnicos y los humanos constituyen un encuentro que debería verse en toda su complejidad.

Luego, podemos destacar a la sociología de las mediaciones de Hennion²² focalizada inicialmente en la música. Esta perspectiva considera que la música se constituye en una interrelación e interpenetración entre humanos, hechos, artefactos, técnicas, sonidos, repertorios y discursos. Se trata a la música como una actividad y en actividad, la cual está compuesta por una serie de operadores activos humanos y no-humanos en situaciones que poseen su propia singularidad. La idea de mediación da cuenta de la acción de asociación entre entidades heterogéneas.

En fin, a través de este tipo de enfoque holístico y procesual nos interesa observar cómo se producen asociaciones con el casete en el rap santiaguino. Específicamente describiremos las experiencias técnicas atentas a *hipertelia* y los desvíos que se ligan al casete y a partir de allí su papel para configurar un paquete.

La habilitación tecnológica del casete y sus influencias socio-musicales

En 1963 RCA Victor lanzó al mercado el casete compacto que posteriormente sería conocido solo como casete. Técnicamente representaba la evolución del magnetófono de bobina que registraba al sonido en cintas magnéticas puestas en funcionamiento a través de impulsos eléctricos.²³ El principal impulso a este dispositivo lo otorgó la

²¹ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007).

²² Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona: Paidós, 2002).

²³ Lucas Bazarra, “Pequeña historia del audio digital: un recorrido por las máquinas sonoras del siglo XX”, *Bricolaje*, nro. 7 (2021): 39-51, 42.

comercialización del primer reproductor portátil, *Walkman TPS-L2* por Sony, que admitió una inédita escucha musical móvil e individualizada.²⁴

En su tiempo el casete revolucionó el mundo de la música al articular un acceso menos costoso e inmediato al consumo musical en comparación al vinilo, junto con proponer inéditamente una escucha musical activa dado su potencial para realizar grabaciones caseras.²⁵ En efecto, el rol democratizador del casete resulta un tópico habitual en las investigaciones que han abordado un uso social del dispositivo. Porque si bien la figura del casete fue difamada por constituirse como eslabón de la piratería musical, en definitiva facilitó que personas con menor poder adquisitivo accedan a más sonoridades en comparación a los años de predominio exclusivo del vinilo²⁶ —en relación con los años sesenta y parte de los setenta pues ambos dispositivos convergieron en los ochenta, y asimismo el casete convivió con el CD en los noventa—. Esto generó un acceso a músicas poco conocidas o que no contaban con una alta circulación en radios o televisión, y potenció también la circulación y localización de culturas musicales fuera de su lugar de origen.

A guisa de gráfica, Francisco Soto²⁷ demostró la relevancia del casete para el despliegue del rock²⁸ en Argentina pues democratizó a este género dado su menor costo y por facilitar las grabaciones informales. Otro caso ilustrativo es lo acontecido en India. Para Peter Manuel dicho dispositivo favoreció la conformación de escenas en zonas alejadas de los grandes centros urbanos del país asiático, dado que muchos músicos independientes pudieron grabar material y comercializarlo directamente entre espacios populares y a un bajo coste.²⁹

Para efectos de este trabajo, nos convoca sobremanera la vinculación del casete con el mundo del hip-hop. Cabe señalar que pese a que la radio de doble-casetera portátil es un símbolo de esta cultura musical al representar una habitual performance callejera, el rol social del casete no ha constituido un tema demasiado explorado a diferencia de otros artefactos tecnológicos como mediadores fundamentales: el vinilo, los videoclips y

²⁴ Bazarra, “Pequeña historia del audio digital”, 42.

²⁵ Rob Drew, “New technologies and the business of music: lessons from the 1980s home taping hearings”, *Popular Music and Society* 37, nro. 3 (2014): 253-272.

²⁶ Benjamin Duster, “Cassette Culture 2.0: On how the cassette prevails in the digital age” (Tesis de doctorado, School of Humanities, Languages and Social Science, Griffith University, 2021), 11.

²⁷ Francisco Soto, “Prácticas y significados sociales del uso del casete. Democratización musical en Argentina durante la década del ‘80”, *X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata* (2018).

²⁸ Refiérase concretamente a expresiones de rock anglo.

²⁹ Peter Manuel, “The regional north indian popular music industry in 2014: From cassette culture to cyberculture”, *Popular Music* 33, nro. 3 (2014).

recientemente los medios digitales.³⁰ Pero quienes sí se han interesado igualmente han persistido en el argumento de democratización de la escucha. Foster y Marshall,³¹ por ejemplo, indican que el casete resultó capital en la articulación de una escena de rap en Boston en los 80 al exponer cómo muchas bandas alcanzaron reconocimiento a través de la difusión de cintas caseras que eran intercambiadas en espacios de reunión del hip-hop o entre grupos de amigos. Porque además el casete facilitó la práctica del *boombox* o reproducción de música en dispositivos portátiles en el espacio público, que para el caso particular del hip-hop pasó a representar una marca indeleble de performatividad.³²

Otra indagación es que a partir del tamaño reducido y mejor portabilidad del casete las personas han generado redes más allá de un prisma musical. Laura Jordán dio cuenta de un intercambio de casetes pirata a modo de resistencia a la dictadura militar de Augusto Pinochet.³³ De la misma manera, Andrea Bohlman refirió a que una “cultura del cassette” en Polonia configuró una resistencia al régimen comunista.³⁴ Y, por último, Charles Hirschkind³⁵ señala al casete como elemento cohesionador de una comunidad religiosa, porque a través de grabaciones caseras las nuevas generaciones de egipcios optaron a instruirse en predicas y oraciones islámicas.

Con todo, las tecnologías de manipulación del sonido han derivado de la misma manera en aspectos de creación y producción musical como da cuenta el desarrollo de la música concreta o el advenimiento de distintos géneros musicales en la órbita de la música electrónica.³⁶ No obstante, este potencial de los dispositivos de grabación no ha derivado en un tema demasiado profundizado, específicamente en relación con la investigación del casete. Procederemos a desentrañar la articulación del mundo del hip-hop santiaguino durante los ochenta y noventa a partir de una lectura sobre un uso del casete que trascendió el mero consumo musical. Ya sea como fuente de socialización de un tipo de música escasamente conocida y/o difundida, como el registro vocal y de instrumentos y el hacer *beats* desde una autogestión vernácula.

³⁰ Pacey Foster y Wayne Marshall, “Tales of the tape: cassette culture, community radio, and the birth of rap music in Boston”, *Creative Industries Journal* 8, nro. 2 (2015):164-176, 167.

³¹ Foster y Marshall, “Tales of the tape”.

³² Duster, “Cassette Culture 2.0”, 12.

³³ Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, no. 63, nro. 212 (2009): 77-102.

³⁴ Andrea Bohlman, “Making tapes in Poland: the compact cassette at home”, *Twentieth Century Music* 14, nro. 1 (2017): 119-134.

³⁵ Charles Hirschkind, “The ethics of listening: cassette-sermon audition in contemporary Egypt”, *American Ethnologist* 28, nro. 3 (2001): 623-649.

³⁶ Christophe Levaux, “The forgotten history of repetitive audio technologies”. *Organised Sound* 22, nro. 2 (2017): 187-194.

La articulación de una red de escucha musical informal de rap

La génesis del rap en Chile se remonta a los ochenta. Sobre dicha etapa, en la bibliografía especializada han rondado dos dimensiones. Por un lado, la dictadura militar como una variable determinante en la adopción de expresiones hiphoperas ante el supuesto que los jóvenes requerían de novedosas formas artísticas a modo de respuesta simbólica y de resistencia al contexto. Por otro, la televisión y el cine introdujeron distintos saberes asociados a dichas experiencias culturales de origen norteamericano. Por nuestro lado, sostenemos que es posible la revisión de otras tácticas que igualmente facilitaron la conformación de un mundo musical en Santiago, como representa el intercambio de casetes regrabados y luego la producción musical habilitada por tal objeto técnico.

Ahora bien, fue en las postrimerías de los setenta y comienzos de los ochenta que el hip-hop comenzó a ser conocido en territorios diferentes a su origen. Para Jeff Chang, en el arribo a otras latitudes fue relevante el rol ejercido por la industria cultural.³⁷ Así, durante el primer lustro ochentero se asimiló el hip-hop en América Latina, destacándose una predilección por el *break dance*.³⁸ Justamente, dicho baile contaba con protagonismo en filmes como *Wild Style*, *Beat Street* y *Breakin'* que a menudo son sindicados como facilitadores de entendimiento en el hip-hop.

El caso chileno corrobora la importancia de la industria cultural junto con el agrado localizado hacia el *break dance*;³⁹ porque entre los pioneros existe consenso que 1983 marca el comienzo del hip-hop en Chile, señalando como hito fundacional una performance de *break dance* realizada en un reconocido show de televisión, *Sábados Gigantes*. Así, y también por medio de la visualización de las películas referidas arriba, se conoció un particular tipo de vestimenta y/o accesorios, a la vez que se potenciaron formas de expresión verbal, o maneras de hacer arte como pasos de baile y confección de grafitis.⁴⁰ Asimismo, la buena recepción del hip-hop en Chile se justificó en la necesidad de consumir formas musicales ceñidas a una noción de globalidad y entretenimiento ante el desgaste de una otrora música juvenil de talante sociopolítico.⁴¹

³⁷ Jeff Chang, *Generación Hip-Hop*. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).

³⁸ Danza urbana que suele ser indicada como manifestación artística de la cultura del hip-hop.

³⁹ Rodríguez, Nelson, "El break dance en Santiago de Chile. Auge y declive de un baile que incomoda", en *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*, ed. Natalia Bieletto-Bueno (Santiago: Ediciones Universidad Mayor, 2020), 105-130.

⁴⁰ Rodríguez, Nelson, "El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): La recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura", *Popular Music Research Today*, nro. 2 (2020): 79-99.

⁴¹ Rodríguez, "El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987)".

Pues bien, desde mediados de dicha década el rap comenzaba a contar con una mayor exposición en los medios estadounidenses. Dicho cambio también se vislumbró en la comunidad santiaguina, aunque conseguir tal clase de música resultó una labor compleja.

Si bien es cierto que el hip-hop se conoció en Chile desde espacios *mainstream*, particularmente el rap no contó con una difusión holgada en radiofonía —considerando su preponderancia en los ochenta—. Por ende, los seguidores locales se vieron en la obligación de buscar alternativas, porque era escasa y costosa su comercialización en tiendas establecidas. Sobre esto último, es ineluctable señalar que el perfil socioeconómico de quienes se interesaron inicialmente por el hip-hop en Chile era en buena parte de clases populares,⁴² dificultando la adquisición de grabaciones originales. Entonces acceder a la escucha de rap recayó principalmente en el “casete pirata”, refrendando el efecto democratizador de dicho dispositivo.

Entre los incipientes espacios de hip-hop en Santiago comenzó a tener lugar un circuito de canjes de casetes regrabados. Incluso esta forma de intercambio y escucha musical se dilató hasta la década siguiente, pues el casete continuó representando una excelente alternativa dada su bajo coste y factibilidad para realizar copias caseras.

Los intercambios tenían lugar en ámbitos como la familia, entre amigos y en las escuelas, pues muchos se encontraban cursando estudios secundarios. Pero reviste atención un espacio en particular por su capacidad de articular a personas de distintos sectores de la capital en un punto central de la ciudad: el pasaje peatonal Bombero Ossa que para varios sería la cuna del hip-hop chileno ya que se trató del primer punto de encuentro organizado de *b-girls* y *b-boys*,⁴³ raperas y raperos.⁴⁴ Ahí los pioneros se congregaban a practicar y realizar enfrentamientos de *break dance*, compartir experiencias musicales, mostrar prototipos de *graffitis* e intercambiar grabaciones caseras de rap. Sobre esta situación da cuenta el ex miembro de Los Marginales, Jaime Miranda: “yo recuerdo que me consiguieron unos primos de Estados Unidos. Me mandaron una vez un casete de *Run DMC* y cuando llegué a Bombero Ossa todos tenían como su joyita, y nos intercambiamos música, y así aprendíamos”.⁴⁵

Por supuesto, muchos de estos casetes pirata contenían música grabada desde cintas originales o vinilos. Los testimonios refieren a una procedencia en el extranjero, y

⁴² Pedro Poch, *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)* (Santiago: Quinto Elemento, 2011).

⁴³ Bailarines/as de breakdance.

⁴⁴ Poch, *Del Mensaje a la Acción*.

⁴⁵ Jaime Miranda, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 20 de octubre de 2017.

llegadas a Chile a través de un intermediario y, en menor medida, adquiridas por algún rapero o un grupo de raperos en tiendas de discos especializadas, especialmente los coleccionistas. Aquí adquirieron relevancia aquellas personas que habían vivido fuera del país, entre los que se cuentan hijos de exiliados políticos de la dictadura militar, como quienes habían emigrado por otros motivos. Todos ellos desempeñaron un rol capital en el florecimiento del rap santiaguino, ya que al haber experimentado el hip-hop en países con circuitos más afianzados y con un acceso a diversos objetos culturales oficiaron casi como instructores de la cultura, y propiciando una suerte de actualización del hip-hop chileno en referencia a las últimas tendencias globales.⁴⁶ Para efectos de este trabajo, su principal aporte yace en facilitar casetes originales para ser grabados por quienes no contaban con los medios para comprar o encargar cintas afuera.

Yo conocí raperos y decían, ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy! Chao, y yo me iba para otro lado y decía, ¿oye tu qué música tienes? ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy y Beastie Boys! A este lo voy a seguir, este tiene música para que me enseñe. Porque en ese tiempo no había internet, no había nada, puros casetes.⁴⁷

En suma, el casete pirata proveyó una escucha inicial de rap en momentos en que el acceso a este tipo de música resultaba difícil. Sin embargo, es admisible que esta operación no fue exclusiva del rap, sino que también se haya presentado en otras músicas juveniles que por aquellos años igual se estaban dando a conocer en la sociedad chilena, refiriéndose al *punk*, *reggae*, o *heavy metal*.⁴⁸ Entonces, puede que el intercambio de cintas caseras generara una democratización transversal para la escucha de músicas emergentes. Pero el caso del rap reviste una mayor complejidad ante su utilización como dispositivo para crear bases musicales. De ahí su protagonismo para la conformación inicial del rap en Santiago de Chile.

⁴⁶ Rodríguez, “El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987)”.

⁴⁷ Amador Sánchez, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 10 de mayo de 2017.

⁴⁸ Las expresiones de estos géneros musicales que arribaron a Chile en la temporalidad estudiada poseen su origen en el mundo anglo. Tanto el punk como el heavy metal en sus diversas variantes de estilo tienen como raíz el rock estadounidense y británico de los años cincuenta y sesenta, principalmente en cuanto a la utilización de instrumentos armónicos eléctricos. Mientras que con el reggae se trata de una versión “pop” popularizada en Inglaterra en 1970, y cuyos exponentes más reconocidos son The Police.

Maximiliano Sánchez alude que el conocimiento de bandas de thrash metal extranjeras en Chile se produjo mediante el intercambio de cintas de casete regrabadas, mientras que Nayive Ananías y Jorge Canales indican que el casete resultó un dispositivo fundamental para difundir el trabajo autogestionado de algunas bandas chilenas pioneras del punk. Maximiliano Sánchez, *Thrash metal: del sonido al contenido* (Santiago: RIL Editores, 2014); Ananías Nayive y Jorge Canales, “Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80”, *Revista Argentina de Musicología* 17, nro. 1 (2016): 151-166.

Luthería popular en las técnicas de producción de instrumentales

A fines de la década de 1980 y durante la de 1990, el casete no sólo habilitó una expansión del consumo del rap en Chile, sino que también estuvo involucrado en otros aspectos de la cadena productiva de esta música, bien sea la elaboración de *beats*, el registro de voces y otros instrumentos musicales, la distribución y circulación de artistas locales. Al menos la asociación con la creación musical puede comprenderse al considerar patrones estéticos y usos tecnológicos característicos de este género musical en su lugar de origen, Estados Unidos, pero adquiere rasgos específicos en Chile donde destacamos el uso del casete.

Es sabido que en Nueva York en el primer lustro setentero existe una práctica que marca un punto de inflexión en el desarrollo del rap: la repetición de partes instrumentales por parte de los DJ con sus tornamesas y mixer.⁴⁹ Los *breakbeats* son secciones en que se omite la línea vocal, destacando las percusiones de la batería e instrumentos musicales armónicos de baja frecuencia. Tales pasajes comenzarían a ser repetidos o *loopeados* en vivo por los DJ; la idea era extender esas partes mediante dos vinilos con la misma canción. Como refiere Dani Relats,⁵⁰ en una tornamesa sonaba la primera copia, al finalizar el *break* el DJ subía el volumen de la segunda copia, se silenciaba y retrocedía la primera. Al finalizar el *break* en la segunda copia, se hacía sonar lo mismo en la primera tornamesa y así se *loopeaba* la parte instrumental innumerables veces.

Esa forma de creación de *loops* en vivo era bien valorada por las y los bailarines. Así, especialmente los *b-boys* y las *b-girls* más avezadas aprovechaban la instancia sonora para mostrar sus habilidades en contextos de fiesta, celebraciones y competencias. De igual forma, esas secciones instrumentales fueron usadas por quienes comenzaron a denominarse *Master of Ceremony* (MC), quienes se preocupaban de hablar y rapear para animar al público mientras el DJ tocaba. La práctica del *emceeing* fue perfeccionándose hasta tal punto que el *rap* —en tanto forma de rimar rítmicamente sobre una base instrumental— se reconoció como un “elemento” más del hip-hop.

Por cierto, el caso estadounidense tuvo una historia singular, donde la forma de hacer música se asoció al uso de instrumentales de grupos de funk, disco o música electrónica (al estilo *Kraftwerk*),⁵¹ para luego especificarse a través de instrumentos que

⁴⁹ Chang, Generación Hip-Hop.

⁵⁰ Dani Relats, “Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del hip-hop (1973-1989)”, en *Loops. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, ed. Javier Blánquez y Omar León (Reservoir Books, 2021).

⁵¹ Kraftwerk es una banda de música electrónica oriunda de Alemania. Se consideran pioneros de este género musical y por haber introducido sonoridades relacionadas al dance hall, house o eurodance.

eran novedosos en los '80. Por ejemplo, la elaboración de *beats* se ligó a la caja de ritmos Roland T-808, inicialmente despreciada por músicos profesionales. Algo similar sucedió posteriormente con los *samplers* Emu SP y las distintas versiones de la Akai MPC en la década de 1990. El uso de tales instrumentos ampliaba las posibilidades relativas al *breakbeat* de los primeros DJ que *loopeaban* en vivo. Estas máquinas permitían individualizar, superponer, reordenar y cambiar el *pitch*⁵² de un conjunto de sonidos, pero mantenían algunos de los patrones estéticos de los *breakbeat*. Tricia Rose⁵³ y Joseph Schloss destacan cómo la estética del *loop* combina una aproximación compositiva propia de los afroamericanos con nuevas tecnologías, donde se da primacía a lo circular y las melodías se transforman en *riffs*.⁵⁴ “el final de una frase se yuxtapone con el principio de tal forma que el oyente comienza a anticipar el regreso del principio a media que se acerca el final”.⁵⁵ Esto genera estabilidad para que raperos y raperas desplieguen sus rimas de manera constante.

El hecho de estar en una ciudad central como Nueva York, a pesar de las enormes desigualdades sociales internas, puede haber jugado un rol clave en el acceso a equipos (tornamesas, mezcladores, cajas de ritmos o *samplers*), al tiempo de permitir la distribución y circulación del rap. Algunos hechos puntuales marcan la situación privilegiada de esa metrópolis. En primer lugar, Chang destaca al apagón de 1977 donde existieron saqueos masivos a casas de música, lo que ayudó a equiparse a toda una generación de jóvenes de barrios segregados.⁵⁶ Luego, contactos con la vida alternativa *newyorkina* de clase media (unir Bronx y Manhattan, el hip-hop y la *new-wave*),⁵⁷ lo que sirvió de intermediario hacia una industria cultural robusta que a su vez distribuyó y realizó películas y programas de televisión por cable sobre hip-hop. A su vez, esto se vincula a la proliferación de sellos discográficos independientes que comenzaron a invertir en esta *nueva música*, y, paulatinamente se ligaron a sellos *major*⁵⁸ y, por último, cuándo el hip-hop se popularizó se conectó con compañías de indumentaria deportiva. Los últimos

⁵² Esto hace referencia al cambio de la velocidad lo que a la vez genera una modificación en el tono del sample utilizado.

⁵³ Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Middletown: Wesleyan University Press, 1994).

⁵⁴ Riff es una denominación utilizada principalmente en el mundo del rock y heavy metal para nombrar frases musicales que sustentan las canciones desde un punto de vista melódico.

⁵⁵ Joseph Schloss, *Making Beats. The art of sampled-based hip-hop* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004), 33, la traducción es nuestra.

⁵⁶ Chang, *Generación Hip-Hop*.

⁵⁷ Relats, *Miedo a un planeta negro*.

⁵⁸ Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (London: Routledge, 1999).

puntos, puede que no estén directamente conectados al acceso de ciertos instrumentos, pero ayudan a comprender redes socio-técnicas que sustentaron el desarrollo y expansión del rap neoyorkino.

Como era de esperarse, el rap santiaguino fue distinto en lo que respecta a la producción musical y todo lo que lo rodea. En torno a las máquinas, fueron pocos los grupos —como De Kiruza a fines de 1980 o La Pozze Latina a inicios de 1990— y las personas que disponían de tornamesas, cajas de ritmos, sintetizadores o *samplers*. La donación por parte del multi-instrumentista Pedro Foncea (De Kiruza) a Lalo Meneses (Panteras Negras) del *sampler* y caja de ritmos Casio RZ-1, o la ayuda que dieron Los Electrodomésticos—banda pionera de música electrónica chilena— al grupo de rap Los Marginales para grabar y producir música en su estudio, son casos que confirman la regla. Así, hay variados testimonios que narran la dificultad de hacer *beats* y las pocas personas dedicadas a aquello, como señala Daniel Fernández (Chino Makina): “Si había equipos nosotros nunca lo habíamos tenido porque teníamos la necesidad de comer...en el barrio”.⁵⁹ No obstante, incluso para personas de clases medias era difícil acceder a los instrumentos con que se hacía rap en Estados Unidos, aun cuando algunos los encargaban en las pocas tiendas de equipos musicales —como De Kiruza— o los traían ellos mismos desde el extranjero —como algunos integrantes de La Pozze Latina o CFC.

A tal dificultad de acceso a los medios de producción, corrieron a contrapelo una serie de técnicas. Una de las más comunes fue la de *loopear* con radios de doble casetera, equipo relativamente accesible a buena parte de la sociedad chilena de aquel entonces.⁶⁰ La idea básica era encontrar una sección instrumental de alguna canción, darle *play* en una casetera y regrabarla continuamente. Al respecto, Jaime Miranda (Lalo Marginal) compara este procedimiento con lo que sucedía en Estados Unidos: “Ellos hacían *loops* con tornamesas, acá lo hacíamos con casetes”.⁶¹ Amador Sánchez (Lengua Dura) se refiere irónicamente a esta forma como “una *wea* prehistórica” que ni DJ Kool Herc —quien se suele considerar el inventor de los *breakbeats*— había hecho”.⁶² Tal técnica es descrita de la siguiente forma por Cristián Araus (Profeta Marginal):

⁵⁹ Daniel Fernández, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 20 de noviembre de 2017.

⁶⁰ Martín Biaggini para el caso de Buenos Aires, también rescata testimonios sobre la producción de loops mediante casete. Martín Alejandro Biaggini Biaggini, “Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 12.12 (2021):102–18.

⁶¹ Jaime Miranda, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 20 de octubre de 2017.

⁶² Amador Sánchez, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 10 de mayo 2017.

Buscábamos alguna parte instrumental de cualquier grupo, y empezaba el instrumental y esperábamos el *loop*. *Stop*, y ahí le poníamos pausa, el *rec*, el *play* para grabar en la otra grabadora. Levantábamos la *pause* y sonaba el *loop* y teníamos que parar exactamente. Retrocedíamos el casete de dónde sacábamos el *loop* y volvíamos a grabar pegadito. Esto hacía que pudiésemos alargar una pista, pero al mismo tiempo hacía que muchas pistas no sonaran exactamente en los tiempos.⁶³

Este método, aparentemente sencillo, requería conocer la radio casetera, ser sensible ante la presión necesaria de la *pause* y el *play*, interiorizar el *tempo* y pulso, y frenar en el momento preciso. Así lo describe Andrés Peña (Cyrano) quien habla de esta *expertise* como “tener la magia”:

Teniai' que tener tu técnica porque cuando tu apretai' pausa hay una diferencia de segundos, es como cuando le pegai' al bombo de la batería... Esta wea era parecido, porque teniai' que ejecutar antes el movimiento del *pause* para dejarlo justo. Y lo mismo soltarlo, no era llegar, apretar y soltar, fue harta práctica. Porque imagínate llevai' pegando siete loops y al octavo lo hacíai' antes y...cagaste porque ya quedaste corrido. Por último si quedai' desfasado hacia atrás no importa porque la siguiente la pegai' dónde tiene que ir, pero si tú lo hacíai' antes, cagabas los ocho para atrás, entonces teniai' que tener la magia.

En el rap estadounidense se suele hablar de *diggin' in the crates* como el desafío de buscar vinilos poco conocidos en tiendas de discos con los mejores —y en general más raros— *breaks* y *samples*. En el caso de rap chileno estos descubrimientos eran guardados en casetes y provenían de diversas fuentes. Primariamente se *loopeaba* otros casetes de rap, buena parte de ellos eran de grupos estadounidenses, pero también se podía grabar desde la radio, los discos de vinilo e incluso desde los VHS. La búsqueda del *loop* podía hacerse individualmente o con otros, donde estos últimos entregaban datos a los expertos en *loopear* sobre posibles secciones instrumentales: “oye, mira, en la canción tanto, en el lado no sé cuánto, hay un pedacito que sobra”.⁶⁴ De tal forma se presentaba un reto de investigación musical. Pero había una forma que facilitaba el trabajo: la grabación a casete de discos de vinilos o CDs que traían alguna versión instrumental. Personas que tenían acceso a tornamesas y vinilos o CDs con tales versiones podían cantar o grabar en esas canciones libres de voces, lo cual ahorra el armado artesanal de *loops*.⁶⁵ Huelga destacar

⁶³ Cristián Araus, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 6 de diciembre de 2021.

⁶⁴ Andrés Peña, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 4 de febrero de 2022.

⁶⁵ Nailini Galdames (La Derretida) nos señaló que utilizó canciones del género británico trip-hop, que

que cada casete podía ser grabado y re-grabado constantemente, no obstante, esto generaba riesgo de desgaste de las cintas y con ello un mal sonido. Es interesante que en los inicios del rap chileno lo primordial que se buscaba no era la exclusividad o lo raro del *loop* — como puede ser en los ejemplos mencionados por Schloss para Estados Unidos— sino simplemente tener algo sobre lo que rapear, incluso de grupos de rap conocidos.

Por otro lado, existían otras formas experimentales de creación musical en que se desarrollaban técnicas personales. Una de ellas era efectuar una suerte de *overdub*⁶⁶ con casetera. Rodrigo Cavieres (Guerrillero Oculto) tenía en su casa dos radios que registraban sonido ambiente, lo que le permitía grabar y re-grabar capas sonoras utilizando ambas radios. Al respecto, nos narró su forma de armar una instrumental que comenzaba con un ritmo hecho con un escurridor de cubiertos y un cojín de una silla, al que le sumaba el sonido de una caja de alfileres, un silbato y palmas, para finalmente registrar su voz:

Se me ocurrió un día en mi casa pescar esta wea...donde uno pone el cuchillo, tenedor, la cuchara ... Saqué de una silla súper antigua ... el cojín que tenía era como de cuerina. Entonces le pegaba al cojín y sonaba como bombo, y le pegaba a esta otra cuestión [escurridor] y sonaba como una caja. Ponía el primer casete, grababa ambiental y empezaba a hacer un ritmo, que al principio no fueron totalmente inventados por mí. Uno de los que me acuerdo lo copié de una canción de *AmeriKKKa's Most Wanted* de *Ice Cube* ... grabé hasta que me cansé nomás. Saqué ese casete, con esta percusión grabada, la puse en el equipo grande, le puse play. Puse otro casete para grabar ambiental y mientras de fondo sonaba esa batería, se estaba grabando otro casete nuevo ... mi mamá en ese tiempo era costurera, entonces tenía [una cajita] con puros alfileres [lo que marcaban sonidos agudos] ... pescaba un pito [silbato], soplabla, soplabla [hacía] palmas... [al séptimo casete, tenía varios] sonidos a la vez con la pista armada para recién yo rapear encima⁶⁷

A este *overdub* artesanal se suman otras técnicas en que la grabadora de casete se complementaba o se acoplaba a otros objetos técnicos. Una primera forma es la señalada por Rodrigo Pérez (Kahin) quien comenta que luego de loopear con doble casete, le sumaba un teclado: “tocabas con una radio la pista y la grababas en otra radio y con conexión de cables no más, le poníamos el teclado”.⁶⁸ Una segunda manera, reseñada por Rodrigo

tenía menos presencia de voces, para rapear sobre él. Se conseguía los CD y los copiaba a casete.

⁶⁶ *Overdub* es la sobre posición de capas de audio en los procesos de grabación, usualmente realizada en estudios.

⁶⁷ Rodrigo Cavieres, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 27 de febrero de 2022.

⁶⁸ Rodrigo Pérez, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 6 de octubre de 2021.

Cavieres es utilizar el teclado *Casio DJ-1* que incluía una grabadora de casete. Así al darle *play* a los ritmos que poseía la máquina y tocar alguna melodía, esta combinación podía grabarse directamente a casete. Luego Rodrigo reproducía ese casete en una radio, ejecutaba otros sonidos en el teclado y grababa la composición en una segunda radio casete: “grababa el *pattern* (patrón) con bajo, lo ponía en la otra radio, y después quedaba sonando eso. Encima hacía otro teclado, y ahí podía hacer una pista con 4, 5 capas distintas..., yo sin saber absolutamente nada de música”.⁶⁹ Un tercer procedimiento mencionado, ya a mitad de la década de 1990, era grabar a casete *samples* de la radio o de vinilos y luego utilizarlos para pasarlos a computadores con *softwares* como *Cool Edit*.

En estas rutinas vemos dos cosas. En primer lugar, el uso del casete incluye maneras creativas de yuxtaponer sonidos, algo que se acerca más a la producción con *samplers* que a la mera extensión de *breakbeats* con vinilos y *mixers*. Por otro lado, observamos como el casete se combinaba con otras máquinas a través de experimentos diversos. Tal articulación de objetos estaba mediada por una persona que desarrollaba prácticas de ensayo y error.

Quizás una de las invenciones más llamativas es la que nos relató Andrés Peña (Cyrano) quien, a sus 17 años y sin tener educación formal de electrónica, desarmaba los equipos de música para intervenir en la velocidad de reproducción de los sonidos modificando el *pitch*:

Lo que hice fue abrir el equipo y tu sabí' por atrás las caseteras traen dos rollos donde pasan los elásticos para poder hacer girar la cinta... [lo que hacía] era meter la mano por detrás del equipo, podía reducir la velocidad de la música metiendo mis dedos. [Luego] pasaba la grabación a otro casete [...] y después con el otro equipo, ya cuando tenía la parte ralentizada, empezaba a hacer los *loop* y eso también era como la forma que tu apretabai' y dejabai' el *rec* pegado con la pausa y soltando.⁷⁰

Andrés quería llegar a un ritmo y una estética que encontraba en el rap que le gustaba, principalmente el *boom-bap* de la década de los 90 de Nueva York. De ahí su búsqueda sonora implicaba “romper los equipos, abrirlos”, como “una forma de poder hacer algo con lo que estaba a mano”.⁷¹ Andrés destaca que ante la poca cantidad de *beatmakers* cada cual tenía un procedimiento muy personal de hacer pistas con lo que tenía disponible. En esa línea, no podríamos descartar otras técnicas e invenciones además de

⁶⁹ Rodrigo Cavieres, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 27 de febrero de 2022.

⁷⁰ Andrés Peña, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 4 de febrero de 2022.

⁷¹ Andrés Peña, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 4 de febrero de 2022.

las que pudimos recopilar en nuestra investigación. Con ello podemos hablar de cómo estas mediaciones dan cuenta de una cierta “luthería popular” en contraposición a la “luthería culta”, tal como es definida por Bernard Sève en tanto:

... prácticas de fabricación de instrumentos siempre que no formen parte de un oficio (el oficio supone una formación y una transmisión razonada, así como una organización económica) ni, apenas, de un aprendizaje. La luthería popular recurre a formas imaginativas y espontáneas, pero también en gran parte a la rutina y la repetición.⁷²

Registro, distribución y los “vivos” de rap local mediados por el casete

Para completar una canción además del *beat* se requieren de voces rapeadas, para lo cual era usual registrar el rap con el micrófono que tenían los radiocasetes. A la vez, en algunos casos se grababan las voces o incluso los *scratch* de los DJ u otros instrumentos (bajos, teclados o baterías) en salas de ensayo equipadas con mesas de sonido. En ellas se registraba en casete múltiples pistas, como el caso de la maqueta *Arma Calibrada* de Tiro de Gracia de fines de 1993. Algunos —como lo relatado por Álvaro Neumann para JF2 o José Cornejo (Frekuente) de Frecuencia Rebelde hablando de DJ Raff— dispusieron de porta estudios como los de la marca TASCAM que en sus distintas versiones —en general de 2 o 4 entradas— permitían, además de grabar directamente a casete, ecualizar los canales.

Hay que destacar que los métodos de registro, ya sea con un equipo casero, con una porta estudio o en una sala de ensayo, usualmente se realizaban en una “sola toma”, “de un tirón”, la canción completa sin frenar. Esto instaba a las y los raperos a no equivocarse o a hacerlo lo menos posible, pues no se podía volver atrás. De este modo, era grabar y luego elegir la versión que había quedado mejor. Incluso al registrar voces de distintos raperos comúnmente lo hacían en la misma toma: “nos pasábamos el micrófono”, señalaron algunos.

Luego, sea cual sea el método de producción de *beats* y grabación de voces o instrumentos, los casetes fueron claves para distribuir lo realizado, algo hecho por los mismos artistas, sellos independientes o por cualquiera que dispusiera de una radio doble casete. Al respecto, Oscar Manzano (M5D) relató como distribuyeron las producciones del grupo Calambre luego de tener lista la maqueta de su primer álbum:

⁷² Bernard Sève, *El instrumento musical. Un estudio filosófico* (Barcelona: Acantilado, 2018), 60.

Nuestro ... plan fue comprar casetes vírgenes. Yo hice una secuencia con los temas del disco y grabábamos. Compramos un equipo en el [mercado persa] Bio-Bio para grabar casete. Entonces dejábamos grabando ahí, grabábamos diez casetes, veinte casetes. Salíamos con los casetes a las tocatas, los regalábamos a la gente que nosotros pensábamos que podía difundir mejor nuestra música o se lo regalábamos a cualquiera que veíamos vestida de rapero en la calle.⁷³

Calambre se asoció con Kalimba Record para el lanzamiento de su disco *Avanza*, quienes distribuyeron el álbum. Por su lado, los dueños de este sello independiente eran los responsables de la revista *Kultura Hip-Hop* y una tienda del mismo nombre ubicada en Eurocentro, una galería comercial en el corazón de Santiago. Estos emprendimientos fueron relevantes para la distribución de maquetas de grupos de rap gracias, por un lado, a una red de contactos de puestos (negocios) en ferias artesanales que tenía Mariela Oyarzún derivado de su anterior trabajo de diseñadora de afiches y revistas, y, por otro, al entusiasmo de su pareja de aquel entonces y fanático del rap Marchelo Lopehandía. La revista incluía un casete que compilaba variadas canciones enviadas por muchísimos grupos emergentes, objetos que fueron expandiéndose por el territorio nacional en una suerte de “viralización analógica”.

Por cierto, las copias piratas de estos y otros registros eran pasadas mano a mano entre raperos. Panteras Negras, La Pozze Latina, Tiro de Gracia, Makiza, Resonancia, SQB, Frecuencia Rebelde, Los Brujoz, Arte Hurbano o Trovadores Tales eran sólo algunos de los grupos intercambiados. Así, ya sean discos grabados por sellos independientes —como Alerce—, por multinacionales —BMG, EMI o Sony—, realizados de forma autogestora, incluso grabaciones de recitales en vivo o presentaciones en la radio eran copiados a mansalva por fanáticos del rap. Sobre este último punto Julio Montenegro (Crea), señaló como algunas personas:

Dejaban las grabadoras puestas en los parlantes y de ahí ese tema se distribuía. Era una wea que sonaba horrible pero a la gente le gustaba caleta [mucho]... estaba grabado como en un huracán, se escuchaba mucho aire... Me acuerdo que había un casete con Makiza, el Scooby, un tema mío y unos temas de Resonancia. Parece que lo habían grabado en la misma tocata, y ese demo dio vueltas por caleta [muchos] de lados.⁷⁴

⁷³ Óscar Manzano, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 25 de enero de 2022.

⁷⁴ Julio Montenegro, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 4 de febrero de 2022.

Como mencionamos más arriba respecto a Bombero Ossa, los colegios y las plazas, los casetes eran distribuidos en esos centros de reunión además de circular entre personas particulares. Sobre aquello, desde mitad de la década de 1990 se destacó la explanada de la Estación Mapocho como un nicho para la práctica de los distintos elementos del hip-hop y el intercambio de materiales.

Por último, el casete fue un objeto relevante para las presentaciones en vivo en recitales, ya que ahí se reproducían las pistas instrumentales sobre las que raperos y raperas cantaban. En ese sentido Jaime *Jimmy* Fernández nos cuenta que previamente a la grabación de CD o el uso de mini-disc “tenías un casete bien grabadito de esos de metal [cromo],⁷⁵ que ponías *play* y de ahí tiraban la pista para que los MC cantaran”.⁷⁶ Por su lado, Rodrigo Cavieres, quien tenía una banda con un conjunto de músicos (Enigma Oculto) cuenta cómo a veces no iba con todos los participantes (bajo, batería, teclado y DJ) a tocar sino que reproducía las instrumentales en casete: “de repente fuimos la Mística y yo, los dos [cantantes] nomás, con casete [a] los 29 de marzo [en] la Villa Francia, fuimos a tocar a tomas, universidades, a todo donde había”.⁷⁷ Darle *play* a un casete era más sencillo que movilizar a un conjunto de músicos con sus respectivos instrumentos, al tiempo que ahorra el trabajo de pruebas de sonido y los riesgos asociados a ellas (falta de técnicos de sonidos, cables en mal estado, problemas de espacio, etcétera).

Reflexiones finales

Las posibilidades del casete —especialmente de grabar y re-grabar— y su vínculo a patrones estéticos del rap hablan de una técnica de hacer esta música en Santiago. El uso del casete tiene elementos de la extensión de los *breakbeat* y del *sampleo*. Parece estar a medio camino de ambas, pero no es ni uno ni lo otro. Relats entiende cómo la producción de hip-hop tiene como pilar el uso *inadecuado* de las tecnologías, que en el caso estadounidense refiere a las innovaciones que produjo en torno al uso de tornamesas, *mixers*, cajas de ritmos o *samplers*.⁷⁸ En la experiencia con el casete en Santiago hay puntos de contacto con la estética del *loop* y las posibilidades del *sampleo*, pero articulado de forma específica. De ahí, se entiende como en la *hipertelia* del casete se observa su concretización en desvíos técnicos singulares.

⁷⁵ Tipo de cinta magnética con mayor fidelidad y durabilidad que las comunes.

⁷⁶ Jaime Fernández, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 29 de noviembre de 2021.

⁷⁷ Rodrigo Cavieres, entrevista con los autores, Santiago de Chile, 27 de febrero de 2022.

⁷⁸ Relats, Miedo a un planeta negro.

Esto lo podemos ligar a aristas que Schloss contrapone al analizar el hip-hop basado en *samples*.⁷⁹ Este autor menciona la dificultad de observar la agencia de los creadores de hip-hop en estudios académicos que acentúan problemáticas políticas y sociales. Desde su visión, el *b-boying* y *b-girling*, el *graffiti* o el *emceeing* pueden ser más fácilmente pensados en torno cuestiones como la adversidad económica. Sin embargo, el *deejaying* y el *producing* no lo son, pues requieren una inversión sustancial de capital. Compartimos la crítica de Schloss respecto a enfoques que ven al hip-hop desde la carencia acentuando problemas políticos, sociales o económicos en desmedro de la creatividad de sus practicantes.

No obstante, debemos observar que nuestro análisis del uso del casete en Chile requiere combinar cuestiones de creatividad, de adversidad y de accesibilidad. La producción musical con el casete en el rap de Santiago, se liga a adversidades económicas y al acceso limitado a ciertas tecnologías en Chile. Pero a la vez ayuda a vislumbrar maneras de rebuscárselas, “artes de hacer”⁸⁰ rap con lo que se tiene a mano. En ese sentido nuestro trabajo puede ser un aporte que, desde una situación concreta, marca la singularidad de un modo de creatividad popular mediada por objetos.

Entonces ponemos en valor el papel del casete en el re-direccionamiento de la forma en que las personas se relacionaban con la música, ampliando la interpretación de democratización y portabilidad de la escucha. Para significar su relevancia social habría además que considerar su papel para aglutinar mundos artísticos, sin depender totalmente de las grandes industrias culturales al conformar redes colaborativas, que para algunos tiene un carácter contrahegemónico,⁸¹ y que nosotros podríamos denominar de alternativo.

Con estas ideas, referimos asimismo al casete como una clave de lectura a los cambios que articularon la digitalización de la música durante los dos mil.⁸² Porque en la llamada “crisis del mp3” se tensionaron maneras de consumir, escuchar, producir y difundir la música, y haciendo de ésta un bien más accesible en sus diferentes dimensiones.⁸³ Por su lado, se pueden enumerar algunos limitantes que posee el casete distinto a nuevos instrumentos digitales: el desgaste al re-grabar las cintas, las dificultades para el registro de diversos sonidos y para la edición del material, problemas para individualizar y ecualizar sonidos. Todos elementos, que redundaban en problemas para

⁷⁹ Schloss, *Making Beats*.

⁸⁰ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*.

⁸¹ Soto, “Prácticas y significados sociales del uso del casete”, 16.

⁸² Duster, “Cassette Culture 2.0”, 10.

⁸³ Jeremy Wade. *Selling digital music. Formatting culture* (Berkeley: University of California Press, 2015).

la calidad sonora y la capacidad de manejar los sonidos en los experimentos con el casete, poco a poco se irán trabajando con mayor profundidad con los computadores, softwares e internet, que a la vez habilitarán nuevas formas de distribución.

Referencias bibliográficas

- Ananías, Nayive y Jorge Canales. “Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ’80”, *Revista Argentina de Musicología* 17, nro. 1 (2016): 151-166.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- Bazarrá, Lucas. “Pequeña historia del audio digital: un recorrido por las máquinas sonoras del siglo XX”, *Bricolaje*, nro. 7 (2021): 39-51.
- Becker, Howard. *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- . “El poder de la inercia”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, nro. 15 (2009).
- Biaggini Biaggini, Martín Alejandro, “Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 12.12 (2021), 102–18.
- Bohlman, Andrea. “Making tapes in Poland: the compact cassette at home”, *Twentieth Century Music* 14, nro. 1 (2017): 119–134.
- Chang, Jeff. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Contardo, Óscar y Macarena García. *La era ochentera. Tevé, pop y under en dictadura*. Santiago: Planeta, 2015.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Drew, Rob. “New technologies and the business of music: lessons from the 1980s home taping hearings”, *Popular Music and Society* 37, nro. 3 (2014): 253-272.
- Duster, Benjamin. “Cassette Culture 2.0: On how the cassette prevails in the digital age”. Tesis de doctorado, School of Humanities, Languages and Social Science, Griffith University, 2021.
- Foster, Pacey y Wayne Marshall. “Tales of the tape: cassette culture, community radio, and the birth of rap music in Boston”, *Creative Industries Journal* 8, nro. 2 (2015): 164-176.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hennion, Antoine y Christophe Levaux. “Introduction”. En *Rethinking Music through*

- Science and Technology Studies*, editado por Antoine Hennion y Christophe Levaux, 1-8. New York: Routledge, 2021.
- Hirschkind, Charles. "The ethics of listening: cassette-sermon audition in contemporary Egypt", *American Ethnologist* 28, nro. 3 (2001): 623-649.
- Jordán, Laura. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena* 63, nro. 212 (2009): 77-102.
- Leroi-Gourhan, André. *El Gesto y la Palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- . *El hombre y la materia. Evolución y Técnica I*. Madrid: Taurus, 1988.
- Levaux, Christophe. "The forgotten history of repetitive audio technologies". *Organised Sound* 22, nro. 2 (2017): 187–194.
- Manuel, Peter. "The regional north indian popular music industry in 2014: From cassette culture to cyberculture", *Popular Music* 33, nro. 3 (2014): 389–412.
- Mauss, Marcel. *Sociología Antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.
- Mizrahi, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge, 1999.
- Poch, Pedro. *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento, 2011.
- Prior, Nick. "Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices", *Réseaux* 2, nro. 172 (2012): 66–90.
- Relats, Dani. "Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del hip-hop (1973-1989)", en *Loops. Una historia de la música electrónica en el siglo XX*, ed. Javier Blánquez y Omar León (Reservoir Books, 2021).
- Rodríguez, Nelson. "El *break dance* en Santiago de Chile. Auge y declive de un baile que incomoda", en *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*, ed. Natalia Bioletto-Bueno (Santiago: Ediciones Universidad Mayor, 2020), 105-130.
- . "El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): La recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura". *Popular Music Research Today*, nro. 2 (2020): 79-99.
- Rose, Tricia. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- Sánchez, Maximiliano. *Thrash metal: del sonido al contenido*. Santiago: RIL Editores, 2014.
- Schloss, Joseph. *Making Beats. The art of sampled-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

Sève, Bernard. *El instrumento musical. Un estudio filosófico*. Barcelona: Acantilado, 2018).

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

Soto, Francisco. “Prácticas y significados sociales del uso del casete: Democratización musical en Argentina durante la década del '80”. X Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Argentina, 2018. En *Actas*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11761/ev.11761.pdf Último acceso: 01/09/2022.