



EN
B
R
●
●

ra
Sa
po
an

we
co
ha

TRANSFORMACIONES DE LA INDUSTRIA
MUSICAL

ción

CENECA

B84
638

m
de
de marzo on

T

CENECA

**TRANSFORMACIONES DE LA
INDUSTRIA MUSICAL EN
CHILE**

ANNY RIVERA

1984

SANTIAGO- CHILE

INTRODUCCION

Hablar de la industria musical en Chile y referirse a las transformaciones que ella ha sufrido a partir de la instauración del orden autoritario en 1973, supone aclarar varias cuestiones previas.

En primer lugar, no es el objetivo de este trabajo hacer una descripción del funcionamiento de la industria musical en nuestro país. En parte, porque esto supone un cúmulo de datos cuya obtención sobrepasa largamente los límites de tiempo propuestos; en parte, también, porque partimos de la base de que la industria musical, en tanto que es parte de la industria cultural, tiene características y modos de funcionamiento que se extienden más allá de las fronteras nacionales, características y modos de funcionamiento que han sido ya descritas acertadamente por varios autores (1).

No obstante, partimos de la premisa de que, si bien la industria musical nacional ostenta características similares a su homónima en cualquier punto del planeta, sus dinámicas y modos de operación son especificadas por el contexto nacional dentro del cual opera. Son dos los factores que consideraremos como influyentes en las dinámicas específicas de la industria musical nacional: a) su carácter dependiente de la industria musical transnacional, que la sujeta en parte a la dinámica impuesta por los centros productores y b) el contexto socio-político

(1) Ver los trabajos de Umberto Eco (La estructura ausente; Apocalípticos e integrados ante la comunicación de masas); Theodor Adorno (La Industria Cultural); Edgard Morin (La industria cultural) y Armand y Michelle Matelart (Diversos artículos publicados en cuadernos del CEREN, Universidad Católica de Chile).

co nacional, que opera como factor incidente sobre ella, tanto en los niveles de sus pautas de operación (regulación jurídica), de su modo de producción (políticas económicas que afectan al sector industrial del cual aquella forma parte) y de sus fuentes de alimentación (música que se produce en el país).

En el presente trabajo nuestro principal factor explicativo serán las transformaciones del contexto socio-político. El factor dependencia --constante en nuestros países-- no será examinado en sí, aún cuando se hará referencia a su aumento o disminución de acuerdo a las políticas impuestas desde el aparato gubernamental. Sin duda, los modos y formas de operación específicas que asume la dependencia en el campo cultural es un tema de enorme relevancia, necesario de abordar en estudios futuros.

En suma: haremos un ensayo que intentará aportar --por la vía hipotética-- algunos factores explicativos de las transformaciones que ha experimentado la industria musical chilena en el curso de estos últimos diez años, a partir de la incidencia que las transformaciones en el contexto económico, político y social tienen sobre su funcionamiento.

En segundo lugar, es necesario explicar brevemente por que este interés por la industria musical, y para ello es preciso remontarse a una preocupación que la antecede. Tal es, el interés por los procesos de producción de la música nacional, que dice relación con la conformación de una identidad cultural nacional. Cuando se examina el fenómeno musical desde el punto de vista de sus productos, lo primero que salta a la vista es que los procesos generadores de éstos están fuertemente influenciados por el aparato de producción y difusión de los mismos. Y entre estos aparatos, sin duda es la industria musical uno de los de mayor relevancia. La selección que la industria musical hace de ciertas obras para incluir las en el circuito del mercado y, por ende, difundirlas ma

sivamente, incide en alto grado sobre los procesos de creación musical y, más fuertemente aún, sobre la gestación de públicos dispuestos a su consumo.

De este modo, nuestro interés se especifica con más claridad: creemos que describir y aportar elementos explicativos de las transformaciones en la industria musical permite iluminar algunos de los factores que inciden sobre los procesos de gestación y desarrollo de una música nacional, y, particularmente, entender algunas de las alternativas que ha enfrentado la música nacional durante el período autoritario (2). Por otra parte, creemos que el examen --aún somero-- que haremos de algunas de las respuestas que ha implementado la industria musical ante los cambios económicos, sociales y políticos producidos por el orden autoritario permite entender algunas de sus dinámicas, cuestión que permite una proyección válida más allá de este período específico.

(2) Al respecto, ver los diversos trabajos publicados por CENECA en torno al tema de la música popular chilena durante el régimen autoritario.

INDUSTRIA MUSICAL : ALGUNAS DEFINICIONES

Entendemos por "industria musical" el complejo de fabricación y distribución de productos musicales. Su producción es en serie y su distribución, masiva. Estos procesos están orientados por la lógica de maximización de ganancias.

La "materia prima" de la industria musical es, obviamente, la música. Esta materia prima se transforma en un producto musical que accede al mercado cuando es objeto de alguna forma de registro (material) lo cual permite su consumo, ya como objeto (disco, cassette, etc.), ya como mensaje dentro de un medio de difusión (programas de radio o TV, actos públicos).

Las fuentes de "obtención" de esta "materia prima" son básicamente dos:

- a) La producción directa dentro de la misma industria cultural, que puede ser de origen nacional o transnacional. Nos referimos al complejo de creación --"autoral"-- y al complejo de creación de imágenes --para el caso de los intérpretes-- que se genera en el interior de la industria musical, especialmente en la gran industria del disco. Es un tipo de creación "interna", ad hoc, donde un conjunto de músicos --en el caso de la creación autoral-- compone "canciones de éxito" de acuerdo a moldes probados, o se generan "fenómenos musicales" ideados desde los mismos centros de la industria musical(3). En Chile, esta "producción interna" se incorpora, esencialmente, como material importado, cuya producción ya se ha realizado en los grandes centros industriales transnacionales; y

(3) Nos referimos a ciertas "modas musicales" impulsadas e ideadas desde los centros industriales. ejemplos abundan. Los más recientes: Travolta, o el conjunto Village People, que fue ideado totalmente, desde las personalidades proyectadas por sus integrantes, hasta el tipo de música y repertorio interpretado.

- b) la creación y el "talento" que se origina a partir de la expresión de grupos sociales específicos, y que son recogidos --y en ocasiones, adecuados-- por la industria musical. Ejemplos de este tipo de producción, donde la industria musical actúa más como un complejo de registro y difusión, son más frecuentes en el terreno de la música nacional (4).

Los "aparatos" que conforman la industria musical son todos aquellos que participan del proceso de producción, distribución y venta del producto musical. tendríamos entonces: a) la industria fonográfica (productora de discos y cassettes); b) los medios masivos audiovisuales en tanto que difusores y, eventualmente, productores (programas musicales producidos directamente sin mediación del disco); c) los aparatos que contribuyen a la publicidad y venta (prensa, revistas especializadas, etc.) y d) productoras de espectáculos, que venden el producto musical en forma directa (presentaciones en vivo).

Para los fines de este trabajo, consideraremos fundamentalmente los dos primeros aparatos (5).

MUSICA E INDUSTRIA CULTURAL

La industria musical opera sobre la base de diversas dinámicas, referidas a la dinámica general costo-beneficio.(6). Expondremos brevemente dos de las más importantes, e intentaremos

- (4) En relación a la música nacional, el fenómeno de creación "interna" es poco utilizado, probablemente porque requiere de grandes inversiones que necesariamente están dirigidas a un mercado extenso (que no es el caso del mercado interno). Aún así, el fenómeno de la Nueva Ola de los años sesenta se acerca a este tipo de producción. El segundo tipo sí parece ser más frecuente (música rock-andina, música de raíz folklórica, etc.).
- (5) En Chile, por lo general, los dos últimos aparatos actúan en forma subordinada a los dos primeros.
- (6) Edgard Morin (La Industria Cultural) entrega una tipología muy precisa de estas dinámicas.

delinear algunas de las consecuencias prácticas que su puesta en escena supone para el campo musical.

a) Dinámica de heterogeneización-homogeneización.

Ella se refiere, básicamente, a la producción con vistas al mercado, lo cual supone una especificación de los públicos consumidores. Por una parte, la industria cultural propende hacia una homogeneización de los gustos del público, tendiente a entregar productos de consumo masivo que alcancen al núcleo más amplio posible de receptores. En términos de la música, ello supone un sobre-énfasis en la música denominada "popular" (en oposición a folklórica y "docta"), género que alcanza un alto desarrollo en las sociedades industriales, en especial en la forma "canción". Y, de esta última, supone un sobre-énfasis en cierto tipo de canciones que, por reiteración en su forma de construcción, pueden ser absorbidas con rapidez por una gran cantidad de público, ya que han pasado a ser parte de una suerte de "sentido común" musical(7).

Por otro lado, la industria cultural implementa una dinámica complementaria de 'heterogeneización', que consiste en ofrecer productos específicos a públicos también específicos, cuyas demandas --o parte de ellas-- no quedan satisfechas con los productos de 'gusto generalizado'. Es así como, en base a distinciones cuyos ejes son, principalmente, edad y estrato socio-económico, la industria musical ofrece 'música especializada'.

(7) Ver Eduardo Carrasco, "La nueva canción en América Latina", CENECA, Santiago, Chile, 1982.

b) Dinámica reiteración-innovación.

En el nivel de los productos, la industria musical opera al igual que cualquier industria en la materia. Se introduce un producto musical en el mercado (con probabilidades razonables de éxito, testeadas con anterioridad), que se complementa con publicidad y es reiterado con insistencia. Una vez que un molde o una pauta musical ha sido puesta de moda, se produce gran cantidad de productos cuya variación respecto de la pauta básica es mínima. Junto a esta dinámica, que llamaremos de reiteración, existe otra paralela, denominada innovación, y que consiste en proveer del material necesario para reemplazar los moldes que han caído en desuso.

Estas dos dinámicas (homogeneización-heterogeneización/reiteración-innovación) tienen pesos diferentes según se trate de la industria musical instalada en un país dependiente o en aquellos donde reside el centro de operaciones. La dinámica "innovadora" tiende a concentrarse en el centro industrial: es allí donde se prueban y elaboran la mayor parte de los nuevos productos que luego serán lanzados al mercado internacional.

Sin embargo, existe una "producción nacional", elaborada o recogida por las 'filiales' que puede ser vista, en cierto sentido, como una dinámica de innovación respecto de la pauta de reiteración. Sin embargo, este fenómeno podría asimilarse, con más propiedad, a la dinámica de 'heterogeneización' (en un sentido global), ya que es un tipo de música que se orienta a satisfacer demandas más específicas de públicos nacionales y que es consumida, fundamentalmente, en el mercado interno (8).

Como han señalado diversos autores(9) la lógica de maximización de ganancias a que está sujeta la industria cultural le

(8) En algunas ocasiones, el material musical proveniente de estos centros subordinados puede acceder a un circuito mundial (más frecuentemente, regional), constituyendo así parte del fenómeno de innovación. A modo de ejemplo, puede citarse el caso de la música popular brasileña y, más lejano en el tiempo, del tango argentino.

(9) Ver Michelle Mattelart y Umberto Eco.

pone el imperativo de reducir los costos al máximo posible. Ello, en el caso de la música, supone la producción de un gran volumen de material musical de ínfima calidad; al tiempo que la necesidad de mantener 'públicos cautivos' (que hagan menos riesgosa la actividad). Esto último implica un fuerte énfasis en la dinámica homogeneización/heterogeneización, la cual, a la larga, iría generando públicos específicos identificados con un cierto tipo de expresión musical y cuya demanda, por ende, no variaría sustancialmente.

No es posible ignorar, entonces, el hecho de que la industria musical tiene una enorme influencia en la conformación de gustos musicales, al tiempo que incide sobre la creación musical no sólo por esta vía, sino también y más directamente, en cuanto selecciona, de acuerdo a criterios de mercado, qué volumen y qué tipo de creación accederá a la difusión masiva. Y es también indudable que la mayor parte de la música que se escucha cotidianamente, tiene como mediadores a los aparatos de la industria cultural. En este sentido, la industria musical juega un papel de primera importancia en la conformación de una identidad cultural nacional, en cuanto se erige en juez de gran parte de lo que socialmente circula.

Aún cuando es posible relativizar el poder de moldear gustos y actitudes de los medios de comunicación masiva; aún cuando es posible afirmar que la orientación de mercado recoge parte de las demandas --en este caso, musicales-- de la sociedad, no es, sin embargo, factible desconocer que la industria musical hace una selección de las múltiples posibilidades musicales existentes en una sociedad y que, al ponerlas en circulación masiva, refuerza algunas y desestimula otras. Ya este hecho implica dar una direccionalidad a procesos culturales. A ello se suma el otro hecho de que esta direccionalidad está orientada por criterios de ganancia máxima, que tiende a poner el acento en aquellas expresiones de más 'fácil venta', tendiendo por lo mismo a generar un sentido común musical y, por otro lado, a no considerar imperativos de orden nacional. En suma, la orientación de mercado subyacente a la industria musical no le permite recoger y alentar la totalidad de las expresiones musicales que se dan en la sociedad civil y, por otro lado, está lejos de satisfacer los requerimientos de una política cultural con énfasis en lo nacional, cuestión obviamente fuera de sus objetivos.

Esta cuestión no ha pasado, por cierto, desapercibida. Parte importante de los esfuerzos que se hicieron en nuestro país a través del Estado, tendieron a fomentar campos musicales dejados de lado por la industria musical (en especial, folklore y música docta en las universidades) y a sustraer, en alguna medida, a algunos aparatos, como la televisión de la lógica exclusiva de mercado al entregar su administración propiedad a organismos públicos (Estado y universidades)(10).

Durante el actual período buena parte de este intento por equilibrar --o por lo menos, ofrecer un contrapeso, aún pequeño-- el peso de la industria musical sobre los procesos de génesis y difusión musical nacional, ha sido deshechado. Además, factores derivados del modelo político, económico y social impuesto afectan el funcionamiento de la industria musical, en especial, su capacidad relativa de recoger expresiones musicales nacionales.

LOS CAMBIOS ECONOMICOS

De los cambios implementados a partir de 1973, sin duda uno de los que mayor impacto tiene sobre la industria musical nacional es el modelo económico adoptado. Básicamente, se reemplaza el anterior modelo de desarrollo cuyos puntales se apoyaban en la sustitución de importaciones, fomento al desarrollo industrial nacional y un activo papel del Estado en la actividad económica nacional, a uno cuyo eje descansa en la exportación-importación y que reduce el rol del Estado en la conducción de los procesos productivos en favor del libre mercado y la iniciativa de los agentes económicos privados.

(10) Al respecto, ver mi trabajo Transformaciones Culturales y Movimiento Artístico en el Orden Autoritario. Chile: 1973-1982. CENECA, Santiago, Chile, 1983.

Acorde con los nuevos principios que comienzan a regir los rum bos del desarrollo económico nacional, se decreta en 1979 la rebaja de los aranceles aduaneros, que descienden desde un 94% promedio en 1973, a un 10%, aplicable a la casi totalidad de los bienes (11). La violenta rebaja de las tasas aduaneras implica un rápido y enorme flujo de importaciones de la más diversa especie. Para la industria musical nacional, adecuada a los requerimientos de una industria protegida, este fenómeno supone una tensión por rápidas modificaciones, que la mayoría de las veces, no alcanza a efectuarse con la velocidad requerida, con consecuencias negativas para la producción nacional de música.

a) Expansión de la recepción.

Una de las consecuencias que acarrea esta medida es un explosivo aumento de la disponibilidad de aparatos de recepción y reproducción de sonido, lo cual produce cambios en la estructura de recepción. Se pone a disposición de una gran cantidad de personas aparatos como grabadoras, tocadiscos, radiocassettes, tocacintas, etc. a precios relativamente más bajos que los precedentes y con grandes facilidades crediticias para su adquisición.(12). El aumento de las importaciones es visible en el siguiente cuadro (Ver Anexo para totalidad del período).

IMPORTACIONES DE APARATOS DE REGISTRO, RECEPCIÓN Y REPRODUCCIÓN DE SONIDO
(en miles de dólares de cada año).

AÑO	Receptores de radio	Receptores de TV	Tocadiscos	Tocacintas (*)	Grabadoras	TOTAL	Variación porcentual base: 1970.
1970	855,6	185,5	126,0	---	271,6	1.438,7	0,0
1975	1.038,8	1.313,4	173,3	---	660,7	3.178,2	+ 120,9
1981	71.483,0	107.770,0	2.127,0	1.938,0	5.554,0	188.872,0	+13.028,0

FUENTE: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile.
(*) Hasta 1976, se contabilizaban junto a grabadoras.

- (11) La fabricación nacional de estos aparatos sufre un brusco descenso. La producción de tocadiscos en Chile desciende desde 41.076 unidades en 1971 a 5.521 unidades en 1979 (-86.6%); la de aparatos de TV, desde 157.936 unidades a 65.222 (-58.7%) en ese mismo lapso. La fabricación de radioreceptores baja desde 177.816 unidades en 1971, a 9.053 u. en 1978 (-93.7%). Datos: Índice de producción industrial base. Instituto Nacional de Estad.
- (12) M. Schkolnik: "Modelos neoliberales y producción económica. El consumo en la experiencia chilena". Programa de Economía del Trabajo, Academia de Humanismo Cristiano, 1981.

Aumenta entonces, la disponibilidad de la población de aparatos para transmitir, registrar y reproducir música: los aparatos de TV por cada mil habitantes suben desde 89 en 1972, a 205 por mil en 1980 (13). En 1981 hay en promedio más de una radio, grabadora o tocadiscos en cada hogar del gran Santiago(14). El público potencial de los medios de comunicación masiva, así como de los aparatos de la industria musical en general, aumenta.

b) Expansión de la inversión publicitaria.

También como consecuencia del nuevo modelo económico en aplicación la inversión anual en publicidad experimenta una gran alza: ella aumenta desde 26.7 millones de dólares en 1975, a 513,2 millones de dólares en 1981. Los recursos publicitarios durante esos años tendieron a canalizarse preferentemente hacia la TV, que aumentó su participación sobre el total de la inversión desde un 16.6% a un 43.2% en los años respectivos.(15). Los recursos canalizados hacia las radioemisoras sufrieron, en cambio, una baja relativa: su participación sobre el total de los recursos publicitarios baja desde un 8.6% en 1975 a un 6.2% en 1980 (16).

Independientemente de las bajas relativas, lo cierto que el volumen de recursos que se canalizan a los medios por la vía publicitaria aumenta enormemente, fenómeno que se ve alentado por la expansión efectiva de las audiencias, que amplía el mercado receptor potencial de mensajes publicitarios. Esto genera una gran competencia dentro de los medios por obtener estos recursos, fuente principal de su subsistencia.

(13) Datos: Valerio Fuenzalida, "La televisión chilena ante la década del 80"(a), CPU, Santiago de Chile, 1981.

(14) Datos, Mariana Schkolnik, op.cit.

(15) Datos: Valerio Fuenzalida, "Transformaciones en la estructura de la TV chilena"(b) CENECA, Santiago de Chile, 1983.

(16) Datos: Carlos Catalán: "La inversión publicitaria en las revistas de actualidad". CENECA, 1981.

En el caso de los canales de TV, esta 'carrera' produce un espectacular aumento de sus horas de emisión: los canales de TV extienden sus transmisiones desde 350 horas semanales en 1975, a 410 en 1982 (17), con el objeto de insertar una mayor cantidad de avisajes comerciales entre los programas.

Este aumento de las horas de transmisión se transforma en un aumento correlativo de las horas de transmisión de música, lo cual provoca un aumento de la 'demanda' de la televisión por material musical, y, eventualmente, material musical nacional.

En el caso de las radioemisoras, y pese a la disminución relativa de su participación en el total de ingresos publicitarios (18), se produce también una expansión: durante el período de estudio, aumenta extraordinariamente el número de estaciones emisoras, en especial, las radioemisoras de frecuencia modulada (FM):

NUMERO DE ESTACIONES RADIOEMISORAS CHILENAS EXISTENTES
EN 1982 SEGUN FECHA DE FUNDACION

Fecha de Fundación	Radios A.M.	Radios F.M.	TOTAL	% sobre 187
hasta 1959	60	--	60	20.7
1960-1964	19	4	23	8.0
1965-1969	23	9	32	11.2
1970-1973	15	7	22	7.7
1974-1977	19	10	29	10.1
1978-1982	11	73	84	29.3
sin fecha	6	31	37	12.9
TOTAL	153	134	287	100.0

Elaborado sobre el listado de radioemisoras de la Asociación de Radiodifusores de Chile ARCHI, Mayo de 1982.

(17) Valerio Fuenzalida, op.cit.(b), p.18.

(18) Por cierto, esta disminución es relativa, ya que los ingresos por vía publicitaria radioemisoras, aumentan, cuantitativamente, desde US \$ 2.296.200 en 1975, a US \$ 18.240.400 en 1981.

El cuadro muestra que, de las radioemisoras existentes en Chile en Mayo de 1982, 113 fueron fundadas entre 1974 y 1982, número que representa el 45.2% del total de radioemisoras cuya fecha de fundación está identificada (250 radioemisoras). Sin duda son las emisoras de frecuencia modulada las que experimentan el mayor incremento: se fundan 83 estaciones de radio FM, que representan el 73.5% de las emisoras fundadas en ese período. El incremento más notable se sitúa en el sub-período 78-82, en el cual llegan a fundarse 84 estaciones de radio, 73 de ellas F.M.

Este panorama implica una expansión de la demanda por material musical. Más aún cuando el aumento más notable se produce en el campo de las emisoras F.M., especialmente adecuadas para transmitir música, por su capacidad de emitir en stereo y con una alta calidad de sonido.

En definitiva, también en el caso de las radioemisoras, los factores derivados del modelo económico en aplicación --expansión de la recepción, aumento de los ingresos publicitarios-- generan una tendencia a aumentar la demanda por material musical, factor que eventualmente podría alentar la producción nacional de música.

Esta expansión de la capacidad de emisión de los medios, se ve alentada también por la política económica en aplicación que faculta la importación de equipos para emisión industrial de mensajes: las cifras invertidas en importación de transmisores y receptores para radiofonografía y radiotelegrafía ascienden desde 1.418,9 miles de dólares en 1975, a 7.793 miles de dólares en 1980. La suma invertida en emisores y equipos de estudio para radio y TV, sube desde 1.822,9 miles de dólares a 4.811,0 en esos mismos años(19)(Ver cuadro adjunto en Anexo).

Estas innovaciones, aumentan entonces la capacidad de los medios(radio y TV) para emitir música.

(19) Fuente: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile.(en miles de dólares de cada año).

Las importaciones de material grabado.

Sin embargo, esta expansión de la demanda por material musical no implica, automáticamente, una expansión correlativa de la demanda por música nacional. Las razones de este hecho residen, paradójicamente, en los mismos factores que originan la tendencia inversa: la apertura de importaciones. En efecto, junto a la importación de equipos y aparatos emisores y reproductores de sonido, se produce la importación de material grabado fuera de las fronteras, lo cual afecta, esencialmente, a los sellos discográficos nacionales (Ver cuadro adjunto en Anexo).

IMPORTACIONES DE DISCOS Y CINTAS GRABADAS
en miles de dólares de cada año)

AÑO	DISCOS GRABADOS	VARIACION % BASE : 1970	CINTAS GRABADAS	VARIAC. % BASE : 1970
1970	36,5	0.0	76,2	0.0
1975	9.0	- 75.3	126,1	+ 65,5
1981	1.493,0	+3.990,4	2.761,0	+3.523,4

FUENTE: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile.

Este fenómeno, sin duda tiene consecuencias sobre la producción discográfica nacional, que debe enfrentar la competencia de material grabado cuyos costos son menores y cuyos riesgos son también más bajos que la introducción de música nacional, ya que su éxito ha sido ya probado en otros mercados. La producción nacional de discos, consecuentemente, sufre un descenso:

PRODUCCION DE DISCOS EN CHILE, 1971 - 1979
(miles de unidades)

AÑO	DISCOS	VARIACION PORCENTUAL - Base: 1972
1971	2.859	- 52.6
1972	6.307	0.0
1973	5.934	- 1.7
1974	4.343	- 28.1
1975	4.225	- 30.0
1976	3.195	- 47.1
1977	4.280	- 29.1
1978	2.263	- 55.9
1979	2.024	- 66.5

FUENTE: Indice de producción Industrial Base. Instituto Nacional de Estadísticas.

La situación de la industria del disco en el país, se ve agravada por otros dos factores que también derivan del modelo económico en aplicación. Uno de ellos es la baja en la venta directa de discos, debida, por una parte, a la disminución de los ingresos reales en amplias capas de la población (20) y, fundamentalmente, a la introducción de equipos grabadores y cintas (cassettes) vírgenes, lo cual facultó una enorme reproducción casera o semi-industrial del material provisto por los sellos, disminuyendo notablemente las ventas. La importación de cassettes vírgenes para reproducción de sonido aumentó desde 142.245 dólares en 1970, a 2 millones 350 mil dólares en 1978, llegando a bordear los 6 millones de dólares en 1981 (Ver cuadro en Anexo) (21).

Esta disminución del material grabado nacional, no sólo repercute sobre la disponibilidad directa de discos en el mercado, sino que también tiene un efecto directo sobre la difusión de música nacional por medio de las radioemisoras. Estas dependen, en forma casi exclusiva, del material grabado para la di

(20) Recién en 1981 los sueldos y salarios se aproximan a los niveles de 1970. Sin embargo, esta recuperación se ha dado en forma diferenciada: mientras el ingreso mínimo familiar crece entre 1977 y 1980 en un 8.4%, los sueldos y salarios correspondientes a los grupos de mayores ingresos lo hacen en un 25% durante ese mismo período. Mariana Schkolnik,

(21) Bdotst. Registro de importaciones, Banco Central de Chile.

fusión musical. La carencia de material discográfico provisto por los sellos nacionales, obliga incluso, a importar directamente. Un programador de radio declaraba, en 1980 (22):

"Hasta hace dos años, el 80% del material era editado en Chile o copiado por los sellos nacionales. Pero hoy los sellos están pasando por una crisis y no podemos contar con ellos: producen muy poco. Debemos comprar discos importados en casas de discos".

Esta tendencia a proveerse de material musical no nacional es más aguda en las radios FM que, como veíamos, constituyen el rubro de más rápida expansión en el período. Por una parte, estas emisoras tienden a buscar sus fuentes de material fuera de las fronteras por un problema 'técnico': la calidad de las grabaciones nacionales no alcanza a satisfacer los requerimientos de pureza y calidad de sonido que caracteriza a la emisión musical de este tipo de radios (23). Por otra, la definición --o autodefinition-- de la mayor parte de las emisoras de este tipo es centrarse en lo más novedoso de las tendencias musicales internacionales:

"Las radios FM sólo programan el 'boom' de excelencia musical. Cuando éste 'baja' a las radio AM, se deja de programar. Normalmente encargamos todo nuestro material en base a catálogos internacionales" (24).

En definitiva, entonces, la tendencia observada hacia una mayor demanda por música nacional, se ve constreñida por la po-

(22) Entrevistas a programadores de radio, 1980.

(23) La innovación tecnológica alcanza sólo parcialmente a la industria discográfica, y podríamos pensar, como hipótesis, que no se efectuó con la velocidad requerida. Durante el período, el sello Odeón (filial de EMI) importó equipos de grabación por valor de US \$ 400.000; el sello Brisa lo hizo por el valor de US \$ 300.000. IRI-Chile instaló un equipo de duplicación de cassettes a un costo de US \$ 80.000 (Datos proporcionados en entrevistas a encargados de sellos discográficos, 1980).

(24) Entrevistas a programadores de radio, 1980.

ca capacidad de los sellos nacionales de proveer del material necesario para satisfacerla, baja capacidad que tiene su origen en los factores de índole económica.

Competencia y mercado

Otro de los factores que tiene incidencia sobre la producción y reproducción nacional de música es el rol que el Estado juega en el presente período. El Estado en Chile jugó, históricamente (25), especialmente, a través de la legislación, que tendía a proteger la producción nacional de música y a garantizar un porcentaje mínimo de ejecución de aquella a través de los medios de difusión.(26). Asimismo, tenía ingerencia directa sobre el manejo de algunos medios de comunicación, de los cuales el más destacado es la televisión, que se hallaba, en su totalidad, bajo control público.

Uno de los principios centrales de la política económica implementada por el régimen militar, fue el cambio del rol del Estado, que pasó a asumir un rol 'subsidiario', dejando la regulación de los procesos económicos al mercado, sobre la base de los principios de la libre competencia.

Este cambio del rol de un Estado se manifiesta, por una parte en la derogación, en algunos casos, de las leyes "proteccionistas" de la actividad musical nacional y, en otros, demostrando escaso celo en la aplicación de sanciones a la transgresión de las aún vigentes (27).

(25) Ver mi trabajo ya citado.

(26) Ver referencias legales en el mismo.

(27) El caso más notable es la derogación de diversas leyes que eximían del pago de impuestos a la presentación de obras y artistas nacionales, cuerpo legal que es reemplazado por el DL 327(1974) que decretó un impuesto del 22% a los espectáculos públicos, a excepción de aquellos auspiciados por el Gobierno, las universidades, municipalidades, instituciones de beneficencia y los espectáculos circenses del fútbol profesional. Asimismo, quedan derogadas las disposiciones que ponían cotas a la importación directa de productos culturales, con la imposición del arancel parejo del 10%. A modo de ejemplo, la importación de discos estaba anteriormente gravada con un impuesto del 22% sobre su precio de venta(DFL 9, 1972).

Ello tiende a disminuir la función de 'contrapeso' que ejercía el Estado en relación a los procesos de transnacionalización cultural.

Por otra parte, este cambio se expresa en el cambio de orientación en el manejo de los aparatos culturales que el Estado conservó bajo su control, donde comienza a primar una lógica más comercial (siguiendo los principios de eficiencia económica) que de servicio público.

Acorde a esto, el Estado reduce significativamente los aportes directos destinados a los canales de televisión(28) quedando estos sujetos, casi exclusivamente, al financiamiento proveniente de la venta de espacios publicitarios. En 1980, 5 canales de la televisión chilena recibían por la vía pública, el 88.6% de sus ingresos totales(29).

La sujeción a imperativos financieros, hace a los canales volcarse hacia una programación del menor costo posible y que atraiga la mayor cantidad de audiencia. Ello determina un cambio en los énfasis de contenidos y en la calidad de la programación:

PROGRAMACION TELEVISIVA EN CHILE (%)

	INFORMACION	DIVERSION	CULTURA	TOTAL
Mayo de 1972	19.0	67.9	13.1	100.0
Abril 1982	15.9	79.7	4.4	100.0

FUENTE: Valerio Fuenzalida, "Transformaciones en la estructura de la televisión chilena". CENECA. Santiago, Chile, 1983, p.25.

(28) Se eliminan las fuentes de financiamiento vía impuestos y no se consigna fondos para aquellos en la Ley de Presupuesto. Ver: Valerio fuenzalida, op.cit.(b) p.16.

(29) Datos: Estadísticas de Radio TV. 1980. Instituto Nacional de Estadísticas.

Asimismo, el imperativo financiero implica un alza del porcentaje de programas importados emitidos en la TV, de menor costo que los nacionales, para cubrir una programación que ha aumentado considerablemente su extensión. El porcentaje de programas extranjeros sube desde un 55% en 1972, a un 84% en 1976(30).

Este vuelco del rol estatal, sin duda es más evidente en la TV, en la medida en que otros aparatos de la industria musical (radio y sellos) han estado históricamente bajo control privado y sujetos a los dictados del mercado. También, sin duda, este vuelco es un factor que tiende a actuar en desmedro de la difusión de música nacional, en cuanto cambia el con texto en que la industria musical realizaba su operación.

LOS FACTORES SOCIOPOLITICOS

Otro de los factores que afectan el funcionamiento de la industria musical es la exclusión política ideológica que caracteriza al régimen militar impuesto en 1973. La exclusión autoritaria de diversas corrientes culturales tiene una incidencia importante sobre el campo musical, ya que implica la sustracción de parte de las fuentes 'internas' de alimentación de la industria musical.

Específicamente, la exclusión se concreta en la prohibición de difundir cierta música popular de raíz folklórica, que se percibe vinculada a sectores izquierdistas; en especial, la Nueva Canción Chilena, toda expresión de 'canción política' y, en general, toda expresión musical producida post-73 que se percibe-aún lejanamente- inspirada en dichas corrientes musicales.

(30) Valerio Fuenzalida, op.cit.(a).

Asimismo, esta exclusión implicó la expulsión del país (exilio) de importantes creadores integrantes de dichas tendencias, entre los que se cuentan Isabel y Angel Parra, los conjuntos Qui-lapayún e Inti Illimani, Patricio Manns, 'Gitano' Rodríguez, Charo Cofré, Gustavo Becerra y muchos otros (31).

Sin embargo, los límites de la exclusión distan de ser claros --y, como veremos más adelante, rígidos-- ya que no se extienden sólo hacia aquellos creadores u obras que pueden ser asociados más o menos directamente con una posición ideológica izquierdista, sino que también hacia un campo más difuso: un "tipo" de música chilena, donde la base musical folklórica juega un papel destacado, y que asume, desde el punto de vista del contenido, una visión crítica de diversos aspectos de la realidad (32). En esta misma dirección, no sólo es excluida la música chilena, sino que también parte de la canción popular internacional, que puede ser identificada, también, con ciertos postulados críticos acerca de la realidad (las obras o los artistas) (33).

La exclusión política implica, como decíamos, la sustracción de una de las fuentes de alimentación de la industria musical nacional. Esta sustracción tiene un impacto no poco significativo, debido, básicamente, a tres factores:

- a) La música nacional es una demanda siempre presente en el mercado interno, ya que llega a un público que no satisface sus demandas musicales exclusivamente con música transnacional. En este sentido, implica la posibilidad de satisfacer a un sector de público específico, afectando el principio de 'heterogeneidad'.

(31) Extremo que llega hasta el asesinato (Víctor Jara, septiembre de 1973).

(32) A modo de anécdota ilustrativa, cabe mencionar la casi desaparición, durante los primeros años del régimen militar, de instrumentos folklóricos andinos (quena, charango, etc.), antes profusamente utilizados por la Nueva Canción Chilena. De algún modo, su ejecución pública era percibida, al menos, como 'sospechosa'.

(33) En general, a toda la canción neo-folklórica latino y centro americana; cierto tipo de canción española (Paco Ibáñez, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat, etc.)¹ y a corrientes neofolklóricas situadas fuera del área hispano-latinoamericana (Joan Baez, por ejemplo). Si bien no existe una prohibición explícita de difundir esta música, lo cierto es que ella tiende a desaparecer --o a aparecer muy ocasionalmente-- en los medios de difusión masiva y a no ser editada en discos.

- b) La coyuntura particular por la que atraviesan los medios de comunicación masiva los cuales, al extender su capacidad de emisor musical, requieren de un aumento correlativo en sus fuentes de alimentación; y
- c) Estas corrientes musicales representan --en el específico caso de Chile(34)-- una importante tendencia innovadora en el campo de la música popular, que extiende su influencia más allá de sus propios límites. De este modo, la dinámica "innovación" tiende a sufrir un estancamiento, incidiendo sobre la capacidad de renovación de material de la industria musical.

Si consideramos el aumento de la demanda de material musical en radio y TV como consecuencia de la extensión de número de estaciones, para el primer caso, y de las horas de transmisión, para el segundo, es indudable que la sustracción de una fuente de alimentación para los medios reviste una importancia mayor que en situaciones en que este factor no incide. Más aún cuando la prohibición no se limita sólo a la difusión de parte de la música compuesta en este período (1973-1983), sino que se proyecta sobre la música que estaba ya grabada, era conocida y había sido anteriormente difundida (35).

En el caso de las radioemisoras, esta situación agrava la dependencia de fuentes extranjeras de alimentación, y en algunos casos ---especialmente en las radio FM--- les obliga a importar directamente material musical que no es provisto con la suficiente variedad o celeridad por los sellos discográficos nacionales. Un programador de radio declaraba (36):

((34) Ver: Eduardo Carrasco, La Nueva Canción en América Latina, CENECA, Santiago de Chile, 1982, Rodrigo Torres, "Perfil de la Creación Musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973", CENECA, Santiago de Chile, 1980, y Francisco Cruz: "Música Popular no Comercial en Chile", CENECA, Santiago de Chile, 1983.

(35) Ello incluye no sólo la música de la nueva canción chilena, sino que también ocurrió --durante los primeros años luego del golpe militar-- con figuras tan destacadas como Violeta Parra, cuyas composiciones son parte ya de la tradición musical chilena y, como tales, obtienen fácil e inmediata aceptación.

(36) Entrevista a programadores de radio, 1980.

"No programamos música chilena porque no hay sintonía. Hay poca variedad, se repite, porque no se está grabando. Cuando salió el 'neofolklore' las radios lo tocaron por la novedad que significó. Hoy día si hay renovación en el Canto Nuevo, pero no graban. Aunque, en verdad, ahí hay otro tipo de presiones. Y, aunque no existe una prohibición explícita, a veces el público es más papista que el Papa. Una vez programé un disco de Patricio Manns (Arriba en la cordillera) y llamó un señor indignado porque tocábamos a 'comunistas'. Entonces, uno se impone una autocensura".

Otro programador --en este caso de radio FM-- coincidía con la apreciación anterior:

"Sólo rara vez se programan cantantes chilenos 'tradicionales'. Con respecto al Canto Nuevo, personalmente encuentro fantástico lo que están haciendo...pero allí hay problemas de censura".

En el caso de la televisión, el fenómeno es más o menos similar. En ella, si bien no existe dependencia respecto del material grabado, si existe dependencia respecto del artista, es decir, de la existencia de 'figuras nacionales' suficientes para satisfacer la creciente demanda.

Como veíamos, las horas de emisión musical en TV debieran aumentar --al menos, cuantitativamente-- como consecuencia de la extensión de las horas diarias de programación. A este factor hay que agregar otro, derivado del contexto político: la restricción que experimentan los canales de TV en términos de producción de programas nacionales(37), especialmente programas de debate de corte político o informativo, lo cual les conduce a enfatizar áreas 'no conflictivas', entre las cuales se encuentran los programas de diversión, culturales y, naturalmente, los musicales. En efecto, a partir de 1977 aproximadamente, se produce un alza en la producción de programas musicales en TV:

"Han aumentado los programas en vivo; musicales, especialmente. Ello se debe, por una parte, a que los programas políticos y periodísticos no se pueden hacer. Por otra, los programas deportivos que se hicieron profusamente en los primeros años (73-76) ya están agotados; por falta de deporte nacional. En cuanto a los programas dramáticos, que siempre fueron un puntal de la TV, hay problemas políticos con los actores teatrales"(38).

En consecuencia, al aumentar los programas musicales en TV, los canales se enfrentan a un escollo casi insalvable: no existen suficientes artistas nacionales. Ya la censura imperante implicaba restringir el "campo de elegibilidad" de artistas. La urgencia por 'artistas nacionales' se ve incrementada en la televisión por razones inherentes al modo de comunicación audiovisual: los cantantes se "quemán" rápidamente, saturando a la audiencia.(39).

La creciente necesidad de figuras musicales para los programas de TV es resuelta, temporalmente, por medio del recurso foráneo: se contratan artistas extranjeros para satisfacer aquella. Sin embargo, la dinámica de la competencia produce una curva ascendente en los costos que lleva a los canales de TV a un punto crítico:

"Cuando se parte con los musicales 'en grande', se traen gran cantidad de artistas extranjeros a costos bajos. Pero pasados dos años, es tanto lo que se ha dado al telespectador que se hace necesario empezar a traer a artistas más caros. El público se pone exigente; y se ha transformado en un fenómeno casi natural traer a grandes artistas a precios exorbitantes. Se han perdido las proporciones para un país como el nuestro: una sola emisión de un programa musical ha llegado a costar 70.000 dólares"(40).

(38) Entrevistas a programadores de radio y televisión, 1980.

(39) La radio, por ejemplo, puede transmitir una canción interpretada por el mismo cantante 4 o 5 veces en un día, y esto puede mantenerse por períodos relativamente cortos de tiempo. Una reiteración de este tipo en la TV resultaría extraordinariamente agotadora, de tal modo que la TV necesita de una gran cantidad de figuras que puedan irse alternando.

(40) Entrevistas a programadores de radio y TV, 1980.

Sin lugar a dudas, este --los costos-- es un factor de peso sobre la posterior apertura de los medios (a partir de 1981-82) hacia el sector 'negado' de la música popular nacional, entrando de este modo en contradicción con la lógica política que determina su exclusión.

RUPTURA DE CIRCUITOS

Otro de los efectos de la exclusión política es la división radical entre circuitos de música oficial y no oficial, evidente principalmente en el campo de la música popular.

Es así como comienza a desarrollarse, en diversos lugares de creación y difusión semi-pública, expresiones musicales que no hallan cabida en los medios de difusión masiva, de las cuales la más destacada es el Canto Nuevo --nombre para el anterior movimiento de la Nueva Canción Chilena--. En diversos espacios de creación y difusión --peñas, actos públicos, etc. -- esta expresión comienza a manifestarse --a partir de 1975, aproximadamente-- y a desarrollarse en forma paralela y aislada de los circuitos típicos de la industria musical(41).

En estas expresiones, sin duda, hay un potencial de renovación importante que podría haber sido aprovechado por la industria musical, y que tardó en integrar sus circuitos por razones de orden político. Sin embargo, lo que nos interesa hacer presente aquí es la existencia de 'circuitos' de creación y difusión que, por razones relacionadas directamente con el contexto político, tienden a desarrollarse en forma paralela e independiente, cortándose o dificultándose, en modo extremo, las conexiones entre un cierto tipo de creación autóctona y los aparatos de la industria musical.

(41) A estos circuitos se integran cultores 'profesionales' y amplios sectores de músicos aficionados que cultivan dicha expresión musical, llegando a generar un verdadero "circuito alternativo". No es, sin embargo, un circuito absolutamente "artesanal", en la medida en que disponía de ciertas formas técnicas de grabación y reproducción (sellos discográficos). Sin embargo, estaba sujeto a marginación política. Al respecto, ver los diversos trabajos publicados por CENECA sobre el tema.

Este quiebre, no obstante, se proyecta más allá de la existencia de dos circuitos de creación y difusión musical (uno oficial, situado al alcance de la industria musical; y otro no oficial, al cual esta tiene poco o ningún acceso); ya que ello supondría sólo una división entre dos circuitos que, en sí, tienen un alto grado de integración. De este modo, cualquier cambio en la estructura política, podría restablecer los puentes necesarios e integrar, de nuevo, esta fuente de alimentación. El fenómeno generado por la instauración de un modelo político autoritario es un poco más complejo que la negación pura y simple.

Como han señalado diversos intelectuales durante estos años (42) uno de los fenómenos que mayor incidencia tiene sobre el modo de relaciones sociales y de acción política propio de la sociedad chilena antes de 1973, es la desarticulación de las formas de organización social pre-existentes (organismos políticos, sindicales, asociaciones laborales, estudiantiles, organismos vecinales, comunales, etc.) y la instauración de fuertes trabas a la comunicación y organización. Este fenómeno, que se ha denominado 'atomización del tejido social', ha dado como resultado una sociedad altamente fragmentada, donde las prácticas diversas tienden a generarse en espacios sectoriales y sin conexión entre sí.

La gestación de expresiones musicales autóctonas no ha sido la excepción. Hay indicios del surgimiento de muy diversas expresiones musicales (43) en diversos sectores de la base social y en el ámbito más profesional; sin embargo, estas difícilmente hallan lugares de expresión que trasciendan su ámbito local o sectorial, en el marco de un espacio público reducido y sometido a un estricto control.

En este sentido, la gestación de circuitos alternativos de música, no puede entenderse como la gestación de un circuito integrado y globalizante que admita, al menos, la mayor parte de las expresiones musicales que no circulan a través de la industria musical por razones políticas, sino que más bien se -

(42) Ver trabajos elaborados en FLACSO y SUR, especialmente.

(43) Ver trabajos de CENECA respecto de la música popular.

ría adecuado referirse a micro-circuitos --de los cuales, probablemente el del Canto Nuevo es el que ostentaba mayor integración y organización-- que tienen un alcance pocas veces superior al local. Esta situación --fuera de sus posibles consecuencias para los procesos de gestación de expresiones musicales nacionales-- agrava la carencia de fuentes de material para la industria musical, en la medida en que la enfrenta a una gran dispersión de manifestaciones, la mayor parte de las cuales son sólo conocidas por aquellos grupos que la sustentan.

En una situación ideal, en el marco de una sociedad con un tejido social organizado y relativamente articulado, la creación musical que surge desde diversos grupos o centros creativos --sean éstos institucionales o no--, debiera hallar algún tipo de eco en los medios masivos. Es decir, podríamos suponer que existen canales de intercomunicación --aún débiles-- en sentido vertical. Por ejemplo, en un sistema de este tipo, no sería inusual que se articularan diversos lugares de expresión local y no local (por ejemplo, eventos musicales del tipo festival, encuentro, etc.) y que éstos fueran lugares de desarrollo de expresiones que, eventualmente, accedieran a la difusión masiva.

La existencia de un sistema de este tipo, es especialmente relevante para la industria musical de países no desarrollados y con un mercado interno reducido. En primer lugar, el hecho de no hallarse en el centro de producción y difusión de la industria internacional, hace extremadamente difícil que un producto musical nacional llegue a lograr una venta significativa fuera del país de origen. En segundo lugar, la existencia de un mercado interno pequeño no permite proyectar un nivel de ventas muy elevado. De esta forma, no es posible plantearse la inversión de grandes sumas de dinero en la creación de un fenómeno musical --el tipo de 'producción interna' de la industria musical-- ya que sólo implicaría pérdidas. En este caso, la industria musical más bien "descubre" la creación musical que se genera dentro de la sociedad, que crear por sí misma un fenómeno musical. De este modo, el "catálogo nacional" que puede ofrecer la industria musical, es altamente dependiente de la creación musical que se origina dentro del país, que pasa a constituir su principal fuente de alimentación en este rubro. El presidente de un importante sello discográfico --filial de una empresa transnacional-- afirmaba (44).

(44) Entrevistas a encargado de sellos discográficos, 1980. Entrevistas realizadas por Rodrigo Torres (CENECA).

"La verdad es que en Chile no se pueden imponer verticalmente a los artistas. Es un mito creer lo contrario. En Chile, el artista no se crea; se invierte en él. Hay managers que son creadores pero, en general, los artistas nacen. Se pueden descubrir, pulir, pero no nacen de la nada".

En este sentido, la imposición de un marco político-social que dificulta la generación y la comunicación de expresiones musicales en el conjunto de la sociedad, tiende a incidir negativamente sobre la industria musical, (dificultando o cortando el acceso de una de sus fuentes de nutrición) aún cuando las causas no sean percibidas con claridad por los actores involucrados.

Como es evidente, los aparatos de la industria musical tienen poca ingerencia sobre las decisiones políticas globales. Por ello, una de las formas de enfrentar la "crisis" de figuras nacionales es recurrir al repertorio internacional, en un intento por sustituir el vacío de aquellas. Este intento sólo obtiene resultados discretos, básicamente por dos razones: la primera de ellas, es que ello satisface sólo la necesidad de contar con artistas para cumplir con los catálogos o llenar espacios de programación, pero, evidentemente, no llena la necesidad de artistas nacionales. En segundo lugar, esta modalidad, a largo plazo, resulta difícil de soportar en términos económicos, especialmente para todo el sector de la industria musical que requiere de la presencia física de artistas (por ejemplo, los programas de televisión en vivo); por cuanto un artista extranjero resulta, en casi todos los casos, de un costo mayor que un artista nacional. Una segunda modalidad, intentada por los aparatos de la industria musical, es la creación de algunas figuras --en el sentido de producción internacional-- probablemente con la intención de promoverlas fuera del mercado nacional, además. Los pocos intentos (45) fueron de escasa duración, así como éxito. Finalmente, algunos aparatos --en especial, la TV-- recurrieron al expediente de pro-

(45) El caso más destacado es la creación del conjunto "Frecuencia Mod", conjunto femenino que explotaba la corriente del "canto erótico". Luego de un par de temas reiterados en radioemisoras, una gigantesca campaña publicitaria, y algunas giras internacionales (incluso a Europa), el "fenómeno musical" desapareció con más penas que glorias. También podría citarse el caso de la producción de "figuras nuevas", casi exclusivamente para el circuito televisivo (Andrea Tessa, Juan Carlos Duque, Juan Antonio Labra, etc.).

mover festivales y programas en busca de nuevos talentos(46). Esta última modalidad, aún cuando obtuvo resultados más satisfactorios que las anteriores, estaba también constreñida por imperativos de tipo político y, sobre todo, por el hecho de que los aparatos de la industria cultural, por sí solos, son incapaces de llevar a cabo y sostener una actividad que, en condiciones normales, estaría expandida en diversos niveles de la sociedad(47).

FACTORES INTERNOS : EL CAMBIO DE LAS RELACIONES ENTRE APARATOS.

Finalmente, hay un fenómeno que tiene incidencia sobre la producción nacional de música, y que se sitúa al interior de la misma industria musical. Nos referimos al cambio de las relaciones entre los aparatos de la industria musical, en donde la televisión, que antes tenía un rol subordinado en relación a la búsqueda y promoción de expresiones musicales, empieza a asumir uno más activo y que, en ocasiones, se transforma en liderazgo. Este fenómeno se ve acentuado en el período por razones de tipo económico.

El modelo tradicional de relación entre radio, discos (o grabaciones en general) y televisión (48) ostentaba una fuerte interrelación entre los dos primeros aparatos, en tanto el tercero cumplía un rol subordinado a las dinámicas que dictaban

(46) Por ejemplo, programas televisivos como Cuanto Vale el Show, y, en ocasiones, la transmisión de festivales por televisión.

(47) Esta incapacidad se sitúa a dos niveles. El primero es que, obviamente, la capacidad de los medios es menor que la que tendrían muy diversas y numerosas instituciones que la que tendrían muy diversas y numerosas instituciones en la promoción de eventos como festivales, etc.. El segundo, es que los medios tienen restricciones propias para llevar a cabo esta función. De hecho, sólo pueden operar en niveles donde ya se han realizado varias selecciones primarias. A modo de ejemplo, los canales de televisión no pueden transmitir, de forma constante y sistemática, programas en donde se exprese in extenso la creación musical de grupos específicos (por ejemplo, estudiantes secundarios). Programas de este tipo sólo conseguirían aburrir al telespectador y bajar notablemente los ratings.

(48) Antes de la aparición de la televisión, esta relación férrea entre radios-industria discográfica era menor, por cuanto las radioemisoras contaban con estudios que les permitían transmitir música 'en directo', sin la necesaria mediación de la industria discográfica. La posterior evolución de ésta hacia el modelo 'radiotocadiscos' acaba con esta función, que permitía a las radios cumplir también un rol activo en la búsqueda y promoción de artistas nacionales, pasando esta función a residir, en lo fundamental, en la industria del disco. Ver Valerio Fuenzalida, op.cit.(a).

los dos primeros. En términos generales, el modo de funcionamiento era el siguiente: la industria discográfica se encargaba de la búsqueda y selección de 'talentos nacionales' capaces de integrar sus catálogos. La radio, por su parte, se encargaba de la difusión y consolidación de aquellos; en tanto que la televisión, cumplía el rol subordinado de consolidación de ciertos artistas, ya consagrados en el primer "sub-circuito".

La razón de este modo de funcionamiento reside en que la TV, si bien es cierto que es un medio que --a diferencia de la radio-- no depende de la necesaria mediación del disco (puede transmitir música en directo), es también un medio que tiene baja capacidad de impulsar y desarrollar gustos musicales, en la medida en que no puede reiterar (como lo hace la radio) (49). Además, la adición de imagen tiende a consolidar más al artista (el intérprete, en términos más precisos) que a una expresión musical específica. De este modo, la emisión de música en directo por TV se basaba más en "mostrar" ciertos artistas cuyo 'lanzamiento' había sido ya realizado en los otros subcircuitos, que en la promoción y búsqueda de nuevos fenómenos musicales (50).

Este modelo operaba tanto para los artistas nacionales como internacionales que eran incluidos en los programas en vivo (o producidos en Chile) en la televisión (51). Por otra parte, dichos programas televisivos estaban basados fundamentalmente en material nacional (independientemente que éste fuera una 'copia casera' de tendencias internacionales). La inclusión de artistas internacionales sólo se realizaba ocasionalmente, debido a los altos costos que significa traerlos; y, en general, se trataba de artistas consagrados ya por los otros aparatos de la industria musical (52).

(49) En otros términos, la función "homogeneización-reiteración" reside en otros aparatos de la industria musical (esp. radio).

(50) Es decir, la función "innovación", que es cumplida esencialmente por la industria del disco.

(51) En el caso de los "programas envasados" la TV tiene mayor libertad, pero esta es relativa a las tendencias musicales mundiales.

(52) En general, se trataba de artistas en gira, cuya contratación se realizaba junto a otros aparatos (productoras de espectáculos, p.e.). Además, se aprovechaba más el "mercado latinoamericano", lo cual permitía disminuir costos.

Nuestra hipótesis es que la creciente urgencia de la televisión por hallar material para sus programas musicales no es satisfecha por este modelo tradicional, en tanto este no es capaz de proveer suficientes figuras nacionales que sustenten la continua renovación requerida en los programas televisivos, dadas las nuevas condiciones económicas (crisis de la industria discográfica) y político-sociales (restricción de fuentes de alimentación). En estas condiciones, la televisión se ve obligada a generar sus propias fuentes de alimentación, situación que, si bien es económicamente más difícil, puede ser afrontada al menos por un cierto período de tiempo por el aumento de ingresos vía publicidad. Esta generación de sus propias fuentes de alimentación se concreta en tres tipos de acciones: a) la "importación directa" de artistas extranjeros para presentarlos en programas televisivos. b) La búsqueda y promoción de figuras nuevas, que 'nacen' dentro de los estudios de los canales; y c) La creciente ingerencia en la promoción de festivales de la canción de diverso tipo.

Este rol más activo de la televisión, tiende a redefinir las relaciones tradicionales inter-aparatos. De hecho, es posible constatar cómo algunos artistas extranjeros pasan a primer lugar en los rankings radiales luego de su presentación en algún programa(s) de televisión; o como la televisión 'levanta' a algunas figuras nacionales que nacen dentro de sus programas(53).

Sin duda, esta es una situación difícil de mantener por largo espacio de tiempo, ya que supone la inversión de grandes sumas, ya sea en la importación directa de artistas internacionales o en la creación de aparatos que sustenten la producción, y búsqueda de talentos nuevos. Asimismo, en el caso(a) los beneficios para los canales son sólo temporales (en la medida en que permite llenar por corto tiempo la programación; en los casos b) y c), la consolidación de estas figuras depende, esencialmente, de si los otros aparatos de la industria musical los recogen, haciéndolos parte del gusto generalizado.

(53) Algunas figuras extranjeras que han sido dadas a conocer por TV aún antes de su éxito en otros medios, son Raffaella Carrá, Pablo Abraira, María José Cantudo, entre otros. En cuanto a la "generación de talentos" por TV, es posible mencionar los casos de Andrea Iessa, Juan Carlos Duque, etc.. En cuanto a la creciente ingerencia de la televisión en festivales de la canción, el caso más destacado es el de Viña del Mar, donde los canales comienzan a tener un rol cada vez más preponderante en la selección de artistas contratados, función que antes recaía casi exclusivamente en la Municipalidad de esa ciudad.

Dejando de lado este último punto, la inversión de funciones entre los aparatos trae consecuencias a los procesos de generación de música nacional.

Aún suponiendo de que los otros aparatos de la industria musical --radio, disco-- consolidasen las expresiones nacionales, cuya selección ha recaído en los canales de televisión, el problema central reside en el tipo de selección que la TV, como medio, tiende a privilegiar. En efecto, esta selección debe considerar, como factor destacado, la imagen visual, Esto implica que algunos intérpretes o artistas serán más o menos atractivos en estos términos, y que este factor pesará sobre su elección. Más aún: el concepto de espectáculo involucrado en la emisión televisiva implica seleccionar aquellas expresiones musicales que permitan entretener al espectador, adicionando todos aquellos elementos que permitan agilizar el espectáculo(54). Esta situación se hace más grave aún cuando es puesta en el contexto de un tipo de modelo televisivo altamente influido por los modelos provenientes de otras realidades culturales (la norteamericana, por ejemplo), lo cual supone el uso de formatos de programas televisivos (el show musical, p.e.) que difícilmente son adecuados a ciertas manifestaciones particulares de música autóctona.

De este modo, la televisión, en forma casi espontánea, realiza selecciones que tienden a estrechar aún más el campo de la música nacional susceptible de ser difundida en forma masiva.

Sin duda, esta primacía de la televisión sobre los procesos de selección en el campo musical dista mucho de ser una situación posible de ser mantenida por largos espacios de tiempo. No obstante, es una situación característica del período, y su ocurrencia está altamente relacionada con los fenómenos económicos y sociopolíticos que reseñáramos con anterioridad. Asimismo, es un factor que pesa sobre las relaciones industria musical-música chilena durante el período.

(54) En este sentido, son más adecuadas aquellas expresiones musicales que permiten la adición de bailes o cualquier elemento dramático de parte del intérprete ("música para ver"). Las expresiones musicales relativamente estáticas desde el punto de vista visual (canto campesino, p.e.) tienden a excluirse.

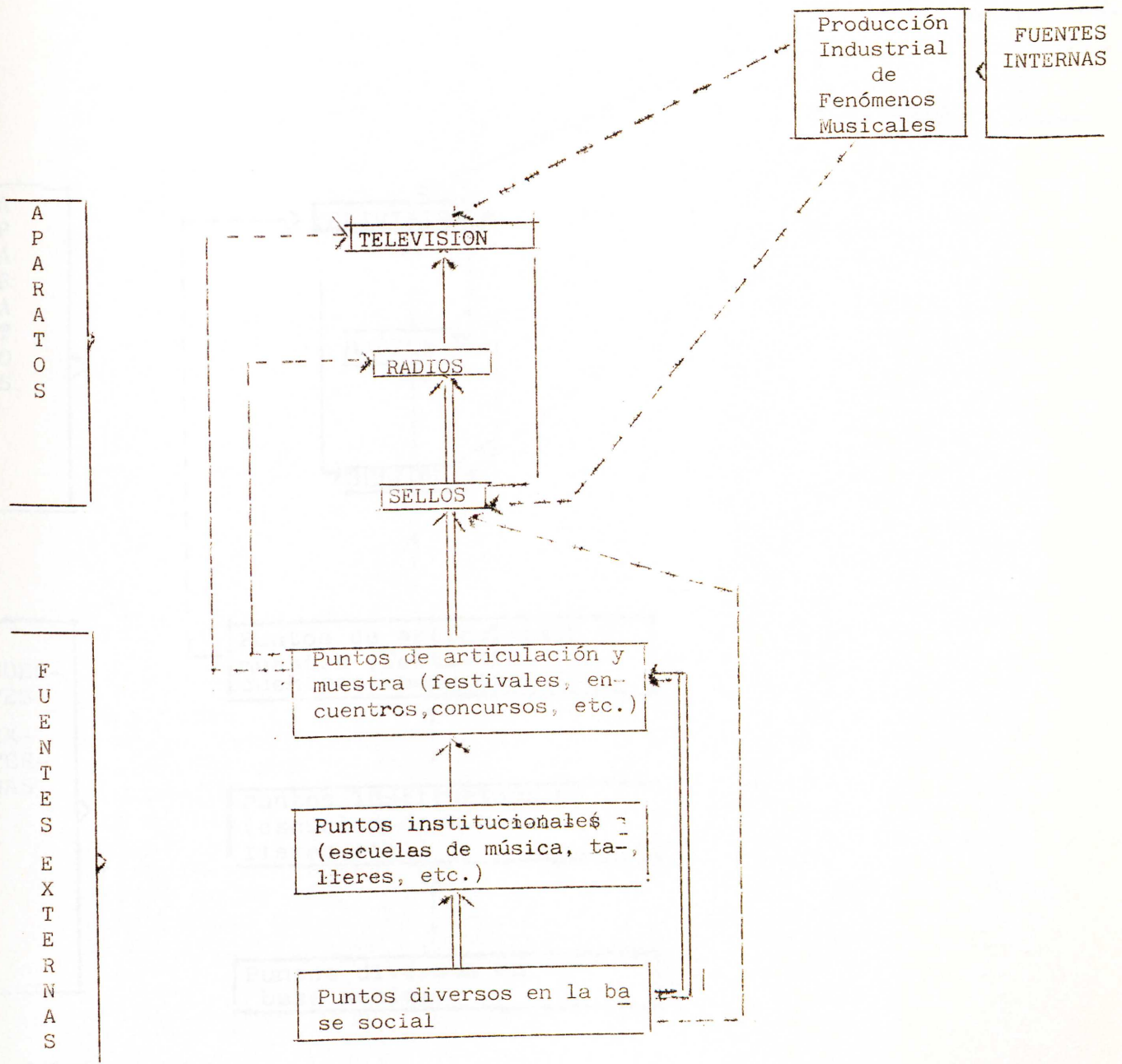
En suma, las nuevas condiciones derivadas de decisiones políticas y económicas globales implementadas por el régimen autoritario, suponen cambios en los aparatos de la industria musical (expansión de la televisión y, en menor medida, la radio y crisis de la industria discográfica); cambios en sus relaciones internas (alteración en las funciones que le debía cumplir a cada uno) y cambios en su relación con la producción nacional de música (alteración de las relaciones con una de sus fuentes de alimentación).

Intentaremos graficar esta situación en los cuadros siguientes (I-A y I-B), donde el primero esquematiza una situación previa a la alteración del marco económico, político y social; y el segundo, una posterior. Ambos esquemas se refieren al flujo de las fuentes de alimentación nacionales (creación nacional) de los aparatos de la industria musical. En el caso de la circulación entre aparatos (radio-TV-discos), las flechas indican o alimentación directa (entrega de material grabado desde los sellos a las radioemisoras) o indirecta, es decir, influencia sobre las pautas de selección (es el caso de la conexión radio/sellos y televisión)(55).

(55) En este último caso, no hay una entrega "física" de material desde un aparato a otro (La TV produce sus propios materiales: programas), pero sí hay una relación de determinación en cuanto a la selección de artistas, líneas musicales, etc. cuya determinación recae esencialmente en los otros aparatos (radios, sellos).

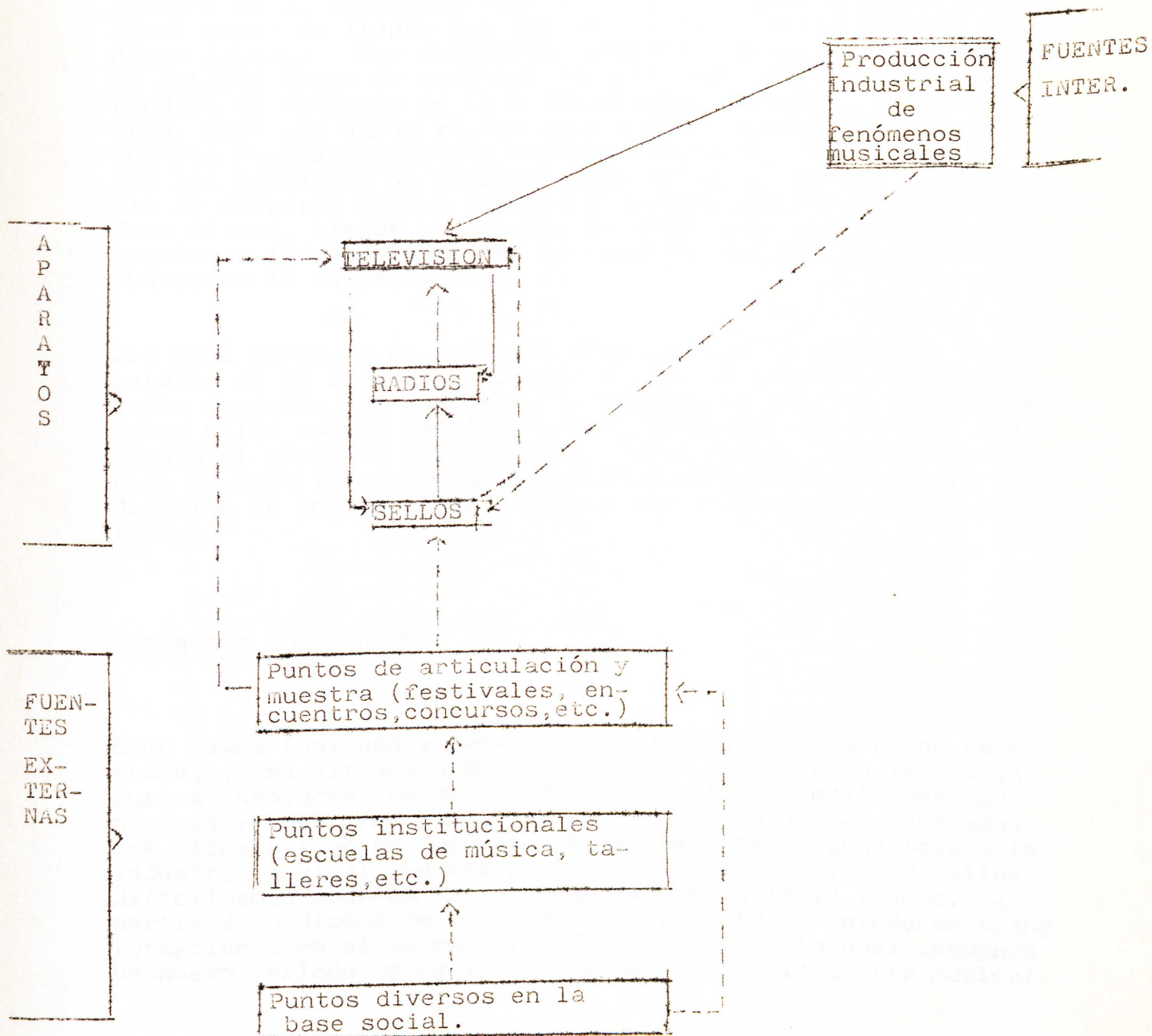
CUADRO I - A

FUENTES DE ALIMENTACION NACIONAL
DE APARATOS DE LA INDUSTRIA MUSICAL



CUADRO I - B

FUENTES DE ALIMENTACION NACIONAL
DE APARATOS DE LA INDUSTRIA MUSICAL



En lo sustancial, entonces, el cambio en el marco económico y sociopolítico genera un primer gran fenómeno, que es el debilitamiento de los nexos entre los aparatos de la industria cultural y la creación que se genera en diversos puntos de la sociedad. Las consecuencias inmediatas de este fenómeno es la implementación de diversas estrategias, de parte de los aparatos de la industria musical, para procurarse material musical capaz de llenar los vacíos que este debilitamiento de nexos implica. Por una parte, estas estrategias promueven una entrada mayor de material musical importado, lo cual profundiza el fenómeno de la transnacionalización cultural. Por otra, hace más agudo el distanciamiento "aparatos de la industria musical/expresión cultural nacional", en la medida en que los criterios de selección del material musical susceptible de difusión masiva tienden a hacerse más autoreferentes. Esto último, tiende a fomentar la aparición de circuitos paralelos e independientes de circulación musical en diversos puntos de la esfera social.

Por otra parte, y en estrecha relación con lo anterior, los aparatos de la industria musical tienden a constituir un circuito cerrado. No obstante, lo central es que las relaciones entre ellos sufren modificaciones, debilitándose el rol que jugaba el circuito radio/discos. Como vimos, las consecuencias de esta inversión de roles actúa negativamente sobre la difusión de una cantidad mayor, y más diversa, de música chilena.

RETORNO A LOS CAUCES

Como hemos indicado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo, una situación de este tipo en cuanto a la industria musical dependía, en alto grado, de ciertas condiciones económicas y políticas particulares. Por otra parte, señalamos que dicha situación imponía grandes esfuerzos económicos a la industria musical (en especial, a la televisión) y que ellos difícilmente podrían ser sostenidos por un largo tiempo. A partir de mediados de 1981, aproximadamente, se producen transformaciones en el marco descrito hasta aquí, lo cual inaugura un nuevo período de ajuste ya no sólo de la industria musical,

sino de la sociedad toda.

En esta última etapa, diversos indicadores hacen patente una profunda crisis económica: endeudamiento externo exorbitante; ausencia de inversión; quiebra masiva de empresas e industrias; alta tasa de cesantía (56). La disminución de la actividad económica en general y la devaluación del peso provocan un descenso en las importaciones, tendencia que es reforzada por un alza desde un 10 a un 20% del arancel en los inicios de 1983.

Esta situación afecta también a la industria musical, que ve reducidos sus ingresos por la vía publicitaria: la inversión publicitaria desciende desde 513.2 millones de dólares en 1981, a 288.1 millones de dólares en 1982; es decir, un descenso de -43.9% respecto del año anterior(57). Asimismo, la devaluación del peso (mediados de 1982) y las mayores restricciones a las importaciones encarece los costos de los materiales importados y, por ende, hace volver nuevamente los ojos hacia lo nacional .

La crisis económica va acompañada también por una crisis política del régimen, que ve disminuidos sus bases de apoyo y debe entrar en una etapa de redefinición, tanto en lo que respecta a la conducción de ciertas áreas (la económica, especialmente), como al tipo de alianza social y política que le sirve de apoyo. La situación de crisis política avanza hacia una nueva etapa con la emergencia de masivos signos de oposición, que luego evolucionan hacia la reconstrucción de organismos y entidades de carácter político (58).

(56) A fines de 1982, la cesantía se eleva al 30%; el PGB cae un 16% en relación a 1981; el endeudamiento externo se eleva a 18 mil millones de dólares (la deuda per cápita más alta del mundo; el número de quiebras de empresas producidas en un mes de ese año iguala a las producidas en los tres años anteriores.
Patricio Heller: "Un balance de la situación económica chilena del año 83, Revista Mensaje Nº 316, Enero-Febrero 1983.

(57) Calculado en base a datos proporcionados por Valerio Fuenzalida, op.cit.(b)

(58) Uno de los hitos de esta evolución son las "protestas" que se inician en Mayo de 1983 en respuesta a un llamado de la Confederación de Trabajadores del Cobre. Este tipo de manifestaciones públicas --consistentes en diversas actividades de "resistencia pacífica-- continúan realizándose mes a mes a partir de esa fecha. A ellas se suman un creciente número de manifestaciones callejeras, una de las cuales llegó a reunir a un millón de personas en Santiago. Finalmente, la oposición inicia un difícil camino hacia la rearticulación de sus organismos políticos y a la definición de una alternativa democrática, que lleva a la reconstrucción partidaria y a la emergencia de diversas alianzas.

Estas presiones, por una parte, contribuyen efectivamente a la creación de espacios de expresión colectiva que modifican --aún de manera mínima-- las condiciones de silencio y atomización a que había sido sometida la sociedad. Por otra, actúan como factores que obligan a enmendar rumbos al gobierno en ciertas áreas menos 'estratégicas', haciendo éste ciertas concesiones en campos como la "libertad de expresión". (59) Esto último facultó a algunas expresiones musicales nacionales cruzar la rígida barrera de la censura y la autocensura.

Finalmente, y ya en un plano más restringido, se hace evidente un relativo 'cansancio' respecto de la reiteración sostenida de música transnacional; así como el hecho de que los aparatos de la industria musical no estaban satisfaciendo una 'demanda efectiva' por otro tipo de expresiones musicales.

Una encuesta aplicada en Santiago a jóvenes estudiantes de enseñanza media e institutos profesionales a fines de 1981, revelaba que los cantantes favoritos de aquellos eran Joan Manuel Serrat (48,4%); Los Jaivas (43,5%); Silvio Rodríguez (37,5%) y The Beatles (27,1%). Los que provocaban mayor rechazo eran Julio Iglesias (41,6%); José Luis Rodríguez (34,7%); Los Huasos Quincheros (21,7%) y Kiss (33,7%).

Las preferencias consignadas demuestran gustos juveniles orientados en dirección distinta --e incluso opuesta-- a aquellas privilegiadas en ese período por los medios de comunicación masiva. De hecho, los cantantes mencionados como favoritos carecían de una difusión reiterada a través de aquellos; y los que provocaban rechazo eran justamente los que recibían un tratamiento privilegiado en los medios. Además, comenzaba a hacerse evidente otro fenómeno: que existían otras fuentes de circulación de música dentro de la sociedad, paralelas a los medios, y que ellas ejercían un influjo significativo sobre los gustos musicales de la población, al menos, juvenil.

(59) Por ejemplo, en Agosto de 1983 el gobierno deroga la censura previa para la publicación de libros. Pero sin duda lo más importante es el descenso de las 'restricciones de facto' impuestas por aquel, que facultó la expresión de algunas vertientes culturales amagadas hasta entonces.

Estos dos fenómenos se tornan más evidentes en un plano público a raíz de dos "hitos". El primero, es el extraordinario éxito de "Los Jaivas", conjunto chileno residente en el exterior que, a fines de 1981, realizó una gira por el país, desatando una verdadera euforia por la música nacional, en particular, la de raíz folklórica(60). En segundo lugar, debemos mencionar el "fenómeno" Nueva Trova Cubana, especialmente Silvio Rodríguez. Este músico era ampliamente conocido en los "circuitos paralelos", pero ignorado absolutamente por los medios de comunicación masiva. Bastó la grabación de una de sus canciones por una cantante nacional, para que el tema ocupara los primeros lugares en los rankings, aún sin un aparato de promoción publicitaria. Ambos hechos hicieron evidente que la demanda musical efectiva estaba lejos de ser satisfecha por lo ofrecido en ese entonces por los medios y que se imponía un "cambio de rumbos".

Este no tardó en llegar. Por una parte, las radios comienzan a programar esta música. Aún más: nacen al menos en Santiago, unos 6 programas especializados en ella (61). Ello genera una "reactivación" de la actividad discográfica, que se ve demandada por las radioemisoras. En 1981 nace un sello (Sym) especializado en canción chilena y latinoamericana con raíces folklóricas que se suma al ya existente (Alerce). Otros sellos tradicionales, como Odeón, reanudan una búsqueda activa de cantantes nacionales para su catálogo de grabaciones.

En definitiva, hay una tendencia que parece fortalecerse, hacia la inclusión de una mayor cantidad de música chilena en los aparatos de la industria musical. Asimismo, se esboza una re-
versión hacia un modelo más tradicional de relación entre los aparatos de esta última, con un papel más destacado del subcui-
to radio/discos en la selección y difusión musical. La tele-
visión, por su parte, ve disminuidas sus horas de transmisión
a consecuencia de la crisis presupuestaria de los canales; as

(60) Eduardo Valenzuela y Ricardo Solari. "Los jóvenes de los ochenta. Una interpretación sociológica de la actual generación estudiantil de clase media; Documento SUR, Santiago de Chile, Sept. de 1982.

(61) "Hecho en Chile" y "....." (Radio Galaxia FM); Raíces Latinoamericanas (Carolina FM); "Cien por ciento latinoamericano" y "Nuestro Canto" (Radio Chilena); "Música de Hoy" (Beethoven FM), entre otros. En especial, el foco de atención se dirige hacia la canción de raíz folklórica latinoamericana y chilena, con un lugar destacado para el Canto Nuevo.

como comienza a privilegiar la producción de programas dramáticos nacionales (teleseries y miniseries), facultada por el descenso de las restricciones que impedía el acceso a los actores nacionales a los canales de TV. Sin duda, esto actúa como un factor que le permite desembarazarse del rol conductor en el pleno musical que le correspondió asumir en cierto momento. Asimismo, es posible anotar una mayor presencia de artistas nacionales en los programas musicales que aún mantiene, dentro de los cuales hace también su debut parte de las corrientes musicales antes excluidas (en especial, el Canto Nuevo).

Por cierto, en esta etapa estamos lejos aún de un restablecimiento de las condiciones previas a la instauración del régimen militar. Sin duda, el marco político, económico y social presente dista de aquel que predominara en el pasado y, por lo tanto, continúan existiendo condiciones especiales que inciden sobre el funcionamiento de la industria musical y del rol que a esta le cabe en los procesos culturales internos. Aún así, todo parece indicar que existe una tendencia hacia lograr un nuevo tipo de relación, en la cual no están ausentes los modelos tradicionales. Sin embargo, nos hallamos en un punto donde no es posible, siquiera, anticipar la dirección ni la forma que asumirá aquella. La situación de crisis económico-política del régimen y la ausencia de alternativas claras a seguir, no permiten, por ahora, hacer predicciones medianamente fundadas.

IMPORTACIONES DE DISCOS Y CINTAS GRABADAS

1969 - 1982

(en miles de dólares de cada año)

ANO	DISCOS GRABADOS	VARIACION POR- CENTUAL. Base: 1970	CINTAS GRABADAS	VARIACION POR CENTUAL. Base: 1970
1969	35,9	- 1,6	31,9	- 58,1
1970	36,5	0,0	76,2	0,0
1971	2,8	- 92,3	109,1	+ 43,2
1972	2,2	- 94,0	50,1	- 34,4
1973	0,4	- 98,1	91,7	+ 20,3
1974	1,8	- 95,1	95,6	+ 25,5
1975	9,0	- 75,3	126,1	+ 65,5
1976	18,7	- 48,0	197,2	+ 158,8
1977	88,0	+ 141,0	183,6	+ 140,9
1978	273,5	+ 649,5	646,5	+ 748,4
1979	276,0	+ 654,2	602,0	+ 690,0
1980	534,0	+ 1.363,0	1.417,0	+ 1.759,6
1981	1.493,0	+ 3.990,4	2.761,0	+ 3.523,4
1982*	1.174,0	+ 3.216,4	--	--

DATOS: Registro de importaciones Banco Central de Chile.

(*) Acumulado hasta el mes de Noviembre. No hay datos acerca de importaciones de cintas grabadas.

IMPORTACIONES DE CINTAS VIRGENES CHILE: 1969 - 1982

(en miles de dólares de cada año)

ANO	CINTAS VIRGENES	VARIACION PORCENTUAL (Año base: 1970)
1969	244,0	+ 71,5
1970	142,3	0,0
1971	327,8	+ 130,4
1972	218,7	+ 53,7
1973	171,1	+ 20,2
1974	335,6	+ 135,8
1975	531,3	+ 273,3
1976	757,5	+ 432,3
1977	1.629,4	+ 1.045,0
1978	2.333,7	+ 1.540,0
1979	3.866,0	+ 2.116,8
1980	4.183,0	+ 2.840,0
1981	5.920,0	+ 4.060,0
1982(*)	3.457,0	+ 2.329,0

FUENTE: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile

(*) Acumulado hasta Noviembre de ese año.

IMPORTACIONES DE APARATOS DE REGISTRO,
RECEPCION Y REPRODUCCION DE SONIDO

(en miles de dólares de cada año)

AÑO	RECEPTORES DE RADIO	RECEPTORES DE TV(*)	TOCA- DISCOS	TOCACIN- TAS (**)	GRABADORAS	T O T A L	VARIACION PORCENT. (Año base: 1970)
1969	656,0	519,0	240,6	--	259,1	1.674,7	+ 16,4
1970	855,6	185,5	126,0	--	271,6	1.438,7	0,0
1971	573,6	251,5	117,2	--	237,8	1.180,1	- 18,0
1972	662,3	30,0	63,0	--	114,9	870,2	- 39,5
1973	179,4	34,8	20,7	--	166,2	401,1	- 72,1
1974	402,7	525,5	411,1	--	145,8	1.485,1	+ 3,2
1975	1.030,8	1.313,4	173,3	--	660,7	3.178,2	+ 120,9
1976	3.773,5	1.351,1	267,7	--	748,6	6.140,9	+ 326,8
1977	22.860,9	15.145,2	717,5	348,2	2.236,6	41.308,4	+ 2.771,2
1978	31.194,2	52.015,0	758,7	779,5	1.776,2	86.523,6	+ 5.914,0
1979	43.279,0	56.596,0	459,0	366,0	2.678,0	103.378,0	+ 7.085,5
1980	61.311,0	76.463,0	1.685,0	578,0	4.486,0	144.523,0	+ 9.945,0
1981	71.483,0	107.770	2.127,0	1.938,0	5.554,0	188.872,0	+13.028,0
1982(1)	16.240,0	28.911,0	496,0	186,0	1.310,0	47.143,0	+ 3.176,8

FUENTE: Registro de Importaciones, Banco Central de Chile

(1) Acumulado hasta Noviembre de 1982.

(*) Blanco y negro + color. En 1982, se agregó radioreceptores con TV.

(**) Hasta 1976, se contabilizaban junto a grabadores

47