



EN
E
R
●
●
r
S
p
a
w
c
h

LA INDUSTRIA FONOGRAFICA CHILENA



ción

CENECA

B 85
672

mu
lo

ju... 1966



Otras publicaciones CENECA:

B85

672

- Chile del 60 al 70, visto desde su dramaturgia (M. L. Hurtado)
- Desarrollo de expresión teatral poblacional (Carlos Ochsenius)
- Revistas e Inversión Publicitaria (Carlos Catalán y Luis Mella)
- El Público del Teatro Independiente (M. L. Hurtado y M. Elena Moreno)
- La Nueva Canción en América Latina (Eduardo Carrasco)
- Transformaciones de la Industria Musical en Chile (Anny Rivera)
- Transformaciones de la Crítica Literaria en Chile (1960-82) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones de la Prensa "Que Pasa" 1971-82 (Carlos Ruiz)
- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (Raúl Zurita)
- La Industria editorial y el Libro en Chile (1930-84) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones en la Estructura de la TV Chilena (Valerio Fuenzalida)
- La investigación en comunicación social en Chile (Giselle Munizaga y Anny Rivera)
- Métodos y Técnicas de Teatro Popular (Carlos Ochsenius y José Luis Olivari)
- Micromedios de Iglesias Cristianas en Chile (Maribel Quezada y Giovanna Riveri)
- El debate ideológico acerca de la Comunicación de masas en Chile: 1958-1973 (Alfredo Riquelme)
- La Artesanía Urbano-Marginal (Cecilia Moreno A.)
- La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de Gobierno (Giselle Munizaga)

Solicitar catálogos con lista completa de publicaciones. (Cine, Literatura, Música, Plástica, Teatro, Sistema Cultural, Prensa, Radio, Televisión, Sistema de comunicaciones) a Santa Beatriz 160 Fono: 43772 - Santiago-Chile.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura y las comunicaciones en CHILE.

CENECA



LA INDUSTRIA FONOGRAFICA CHILENA

VALERIO FUENZALIDA

SANTIAGO-CHILE

FEBRERO 1985

Este trabajo forma parte del Proyecto
"PROCESO CULTURAL Y DEMOCRACIA", rea-
lizado gracias al apoyo de la Fundación
Ford.

* * * *

I N D I C E

	<u>Página</u>
INTRODUCCION	1
1. EXPANSION DE LA CAPACIDAD RADIAL	4
2. LA CENSURA ARTISTICO-POLITICA	7
3. CAMBIOS LEGALES Y ECONOMICOS	9
4. TRANSFORMACIONES DE LA INFRAESTRUCTURA	14
5. PERDIDA DE VARIEDAD PROGRAMATICA	16
6. DOBLE CIRCUITO MUSICAL	18
7. AUTONOMIA DEL TALENTO ARTISTICO	21
8. FASES DE LA INDUSTRIA MUSICAL	22
CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS	29
BIBLIOGRAFIA	

INTRODUCCION

En los últimos quince años, la industria fonográfica chilena ha experimentado importantes transformaciones. A fines de la década del 60 --la época dorada de la industria musical chilena-- un disco single fácilmente alcanzaba las 50.000 copias y un hit superaba las 100.000 unidades. En 1983 la producción conjunta de singles en Chile era alrededor de 60.000 unidades. Estas cifras pueden ejemplificar la magnitud de las transformaciones ocurridas.

Sería erróneo, sin embargo, imaginar que los cambios en la industria musical son meramente cuantitativos: antes se produciría más cantidad de discos y ahora menos. Las variaciones cuantitativas son el resultado de transformaciones en las tecnologías de producción industrial. Pero también han ocurrido cambios con la masificación de la TV; y con las decisiones políticas y económicas tomadas por las autoridades del Gobierno Militar, a partir de 1973. El panorama es pues, más complejo que el indicado solamente por las cifras de producción.

El objetivo de este estudio será, entonces, identificar y jerarquizar los cambios ocurridos en la industria musical en los últimos 15 años. Pero, además, en la medida, que este estudio se inscribe en un proyecto más amplio centrado en la cultura y democratización, un segundo objetivo será intentar prever tendencias, dinamismo y dificultades para la industria

musical chilena en los próximos años. El estudio, pues, intentará avanzar hacia las posibilidades, limitaciones y rigideces que enfrentará la industria fonográfica.

Para realizar este estudio se ha revisado la Bibliografía disponible sobre industria fonográfica. En la documentación accesible el interés predominante ha sido la evolución de la creación musical chilena; en cambio, el análisis de los aspectos propiamente industriales de la música --los procesos de grabación y producción musical, distribución, circulación y consumo-- han concitado menor interés(1). Estos serán, en este estudio, los puntos centrales de interés: los cambios industriales y las perspectivas posibles en este sentido.

Pero los aspectos industriales de la música se conectan con la creación musical --el aspecto propiamente artístico. Y en este estudio esa conexión se hace a través del contenido que se ha definido para la palabra "democratización". En efecto, así como se ha explicitado anteriormente, democratización en el área de la industria cultural, y específicamente en la industria musical, se ha entendido como un proceso

(1) Cfr. infra: Anexo Bibliográfico

La industria musical graba sustancialmente música popular; la música selecta o docta representa un porcentaje mínimo. Por música popular se entiende un bien masivo y dinámico que forma parte de la cultura popular: "Esta cultura nace de la vida cotidiana del hombre como fiel reflejo de su forma de ser, de su manera de vivir y de su trabajo". Es popular también la música tradicional, pero, mientras ésta aglutina a las personas a través del tiempo, la música popular agrupa masivamente a las personas en el presente y en el espacio actual.

Cfr. González J.P. "Música popular escuchada en Chile en la década de 1930". Memoria para optar a la licencia en música. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago 1982 p.467. Por su carácter masivo, ésta es la música que más nos interesa en este estudio.

que estimula la creatividad, por tanto estimula la diversidad de creadores musicales; facilita la descentralización y la constitución del máximo de expresividad local; pero también incentiva la articulación y la integración de los sistemas de circulación.

Se supone, pues, en este estudio que para la creación artística musical no es de ningún modo indiferente la forma como se constituya y se organice la industria de grabación y circulación. La estimulación de tendencias democratizadoras --en el sentido definido de diversificar, descentralizar y articular-- se postula como una beneficiosa influencia en la creación artística.

Además de definir el concepto de democratización, otros conceptos referidos al proceso musical también se han definido operacionalmente:

-- Creación musical:

Es aquella etapa en que ocurre la composición propiamente.

-- Circulación-distribución

Es la etapa en que la creación se pone en contacto con los auditores para su consumo. Esta circulación puede ocurrir de tres formas diferentes:

-- La interpretación o ejecución ante grupos relativamente pequeños (peñas, festivales locales).

-- La interpretación masiva pre-grabación:

Ante auditorios masivos o a través de medios masivos (conciertos, giras, radio y TV en vivo).

-- Grabación industrial:

La creación musical es procesada técnicamente para traspasarla a determinados soportes materiales (discos, cintas, cassettes, compact disc, video, etc.).

La complejidad del proceso industrial musical ha hecho necesario recoger los diferentes puntos de vista de los distintos actores y participantes. Se ha entrevistado a editores de música, a programadores y a ejecutivos radiales. De esta manera ha sido posible detectar puntos de vista diversos, complementarios y a veces opuestos. Junto a los datos disponibles sobre la industria musical, estas opiniones han sido muy fértiles para realizar este estudio (2).

1. EXPANSION DE LA CAPACIDAD RADIAL

De acuerdo a la información oficial de la Subsecretaría de Telecomunicaciones, en 1984 existían 305 radioemisoras en el país: 155 en A.M. y 150 en F.M.

(2) Junto con agradecer la información proporcionada por las entrevistas, el autor destaca que los puntos de vista aquí sustentados son de su exclusiva responsabilidad y no comprometen de ninguna manera a esas personas.

CUADRO Nº 18: DISTRIBUCION REGIONAL DE RADIOEMISORAS

REGION	AM	FM
I	8	10
II	13	9
III	7	6
IV	7	6
V	19	25
VI	6	4
VII	10	10
VIII	22	23
IX	14	9
X	17	15
XI	3	2
XII	6	6
R.M.	23	25
TOTAL	155	150

FUENTE: Subsecretaría de Telecomunicaciones. Octubre de 1984

La expansión de la FM es un fenómeno que ocurre en la segunda parte de la década del 70. En efecto, hasta 1974 había sólo unas 20 estaciones FM en todo el país; en el período 1974-1982 se fundan 83 estaciones FM. Las estaciones AM se habían desarrollado previamente. Hasta 1974 ya había al menos 117 radioemisoras en esta banda y en el período 1974-1982 sólo se fundan 30 nuevas radioemisoras(3). En la década 1974-1984 el país prácticamente ha duplicado su número de estaciones radiales, crecimiento que en un 80% ocurre en la banda FM.

(3) Rivera, A.: "Transformaciones de la Industria Musical en Chile". CENECA. 1984. pág. 12.

- 6 -

Paralelamente a la expansión de la radiodifusión ocurre el crecimiento del parque de aparatos radioreceptores. Si bien la producción nacional decae desde 177.816 unidades en 1971 a 29.053 en 1978 (-83.7%), esta baja es compensada con el crecimiento de las importaciones que suben de 855.600 dólares en 1970 a 71.483.000 dólares en 1981(+8.254.7%)(4). Según el registro de importaciones del Banco Central de Chile en el trienio 1979-1981 se importó más de 2.900.000 radioreceptores, aproximadamente 1 millón por año. Considerando que alrededor del 80% del tiempo de emisión radial se dedica la música, la expansión de la capacidad de transmisión y recepción radial podría haber influido positivamente en la creación musical chilena y su grabación. Una estimación muy conservadora y minimalista señala que una radio transmite anualmente unos 728 singles musicales diferentes. Si sólo un 30% de estos singles fuese de origen chileno, la radio estaría creando una demanda anual de unos 220 temas musicales diferentes de creación nacional(5).

Sin embargo la expansión de la transmisión musical por radio no ha tenido una influencia positiva en la creación musical chilena. Mientras en 1972 la industria fonográfica chilena producía 6,3 millones de discos, en 1980 sólo se produjo 968 mil discos; desde esta fecha en adelante el Instituto Na

(4) Rivera A. Ibidem, pág. 10

(5) La estimación es muy minimalista pues supone que todas las radios transmiten los mismos discos; se supone también 10 horas diarias destinadas a música y 10 temas musicales por hora y que cada tema se repite unas 50 veces en el año.
(10 x 10 x 364:50 = 728)

cional de Estadísticas (INE) no registra producción física de discos en Chile; datos de la Cámara Chilena del Disco señalan para 1983 alrededor de 150 mil discos (singles y LP) vendidos en el país, pero todos importados. Estimaciones de los sellos señalan que hace unos 15 años la creación musical chilena participaba con un 70% en el mercado de discos; hoy los cálculos más optimistas le otorgan un 30% y otros descienden hasta un 10%.

En las páginas siguientes se discutirá las causas más importantes que explicarían esta situación. Y se discutirá las explicaciones propuestas como un intento de aproximarse con más exactitud al fenómeno; para detectar los "cuellos de botella" más fundamentales.

2. LA CENSURA ARTISTICO-POLITICA

Los medios masivos de comunicación, específicamente la radio y la TV, se han visto obligados a practicar, desde 1973 en adelante, una política de exclusión de grabaciones e intérpretes considerados militantes o simpatizantes de grupos políticos no-oficialistas.

Los artistas "oficialistas" han aparecido regular e insistentemente en los medios como la TV. "Durante 10 años hemos te

El número de artistas chilenos en pantalla" comentaba un medi
stor musical. Pero esta situación de hipersaturación televi-
siva, actúa con efecto "boomerang": estos artistas son inca-
paces de convocar públicos masivos para recitales "en vivo".
Y la venta de sus grabaciones en disco y cassette decae a
cifras mínimas. A juicio de los editores musicales la TV es
un medio que "gasta" rápidamente a un intérprete y creador
musical; una presencia excesiva en TV actúa negativamente so-
bre las ventas de material grabado y en la asistencia a con-
ciertos.

La segunda consecuencia de la censura político-artística es
la constitución de 2 sistemas de circulación musical: el sis-
tema de distribución a través de la radio y TV y un segundo
sistema masivo y privado: es la circulación a través de la
ejecución directa en grupos de diversa magnitud (peñas, café-
concert, conciertos, festivales locales, etc.); pero también
la circulación a través de la reproducción privada en el ho-
gar: el disco y la cassette.

La creación musical no oficialista ha debido llevar una vi-
da marginada del sistema de radiodifusión masiva. Y esta
desconexión con el público masivo no es evaluada positivamen-
te por un editor musical: "la clandestinidad favorece la me-
diocridad". Muchos creadores no superan su fase primera de
aficionados, no se cultivan y sus temáticas sólo permanecen
rían en un nivel de autoexpresión emotiva.

La censura político-artística, entonces, afecta negativamente de varias maneras a la creación musical: crea circuitos de circulación en que la separación de lo masivo y de lo masivo-privado se extrema. Pero también desgasta a los "oficialistas", margina a los creadores no-oficialistas y favorece la pervivencia de aficionados con dudoso talento.

3. CAMBIOS LEGALES Y ECONOMICOS

Antes de 1973 y casi por un lapso de medio siglo, Chile vivió bajo una concepción política predominante que asignaba un rol dinámico a la intervención del Estado en la vida pública. En el ámbito específico de la vida cultural, la dinámica estatal se dirigía a asegurar la libertad de expresión y el pluralismo, la nivelación cultural y la protección de la producción nacional(6).

En relación a la industria musical este rol activo del Estado se ejercía a través de la fijación de porcentajes obligatorios de difusión de música nacional en radio y luego en TV. Para la radio se fijó un porcentaje de un 30% de artistas chilenos en 1943; más tarde, en 1950, se decretó que este porcentaje se fijaría mensualmente. En 1972 se decretó

(6) Rivera, A. "Arte y Autoritarismo". CENECA. Santiago, 1983, pp.1-9.

un impuesto del 22% sobre el precio de venta a los discos importados; este gravamen pretendía incentivar la producción y venta de discos nacionales(7).

Otras disposiciones se orientaban a incentivar la interpretación musical de grupos y artistas nacionales en espectáculos públicos. Para ello se utiliza mecanismos como rebaja o liberación de impuestos, subsidios y rebajas de pasajes en medios estatales de transporte. Inversamente, los espectáculos extranjeros no gozaban de tales franquicias(8).

A partir de 1973 este conjunto de intervenciones del Estado es paulatinamente derogado. En 1974 el Decreto de Ley 827 deroga todas las disposiciones que eximían de impuestos a los espectáculos nacionales. Por el contrario, establece un impuesto del 22% a todos los espectáculos públicos, exceptuando los auspiciados por organismos estatales. En 1987 el Decreto 2.200 flexibiliza las disposiciones relativas al contrato de artistas extranjeros.

La legislación que exigía una cuota obligatoria de producción musical nacional en la radiodifusión, no es formalmente derogada pero no es exigido su cumplimiento.

La protección a la industria fonográfica nacional --a través del impuesto a los discos importados-- también cesa de opé-

(7) Cfr. Rivera, A. Ibidem. pp. 26-27.

(8) Rivera, A.: Ibidem. pp. 27-30.

rar en 1979 al establecerse un arancel aduanero del 10% prácticamente para todos los productos externos. ¿Fue y siguió en vigor el arancel aduanero de 10% para los productos extranjeros? ¿Cuál fue la eficiencia de las disposiciones estatales para estimular el desarrollo de la creación musical e industria fonográfica? ¿cuáles de esas disposiciones sería conveniente volver a restablecer?

Al decaimiento del espectáculo musical público no sólo han contribuido los gravámenes establecidos en 1974, sino un conjunto de otros factores como las restricciones generales a la vida pública -- toque de queda, restricciones al derecho de asociación y reunión; así mismo la depresión económica y la baja del poder de consumo; en muchos países se ha podido constatar la tendencia a la privatización introducida por la TV. En el caso chileno, esta tendencia genérica se ha acentuado como un paliativo a los problemas específicos de restricciones a la vida pública y deterioro del poder adquisitivo.

Una derogación de los impuestos al espectáculo parece que tendría por principal efecto una mejoría de los bajos ingresos de los artistas. El efecto estimulador de la asistencia masiva de público al espectáculo es menos probable por la persistencia de la poca capacidad de consumo y por la competencia del espectáculo privado ofrecido por la TV.

obtuvo un resultado que no

Las disposiciones que establecían cuotas de radiodifusión para música y artistas nacionales no han sido evaluadas como eficaces. Las disposiciones son engorrosas --como la que se ñalaba que mensualmente se determinarían los porcentajes de radiodifusión. Pero, además son meramente indicaciones que no establecen sanciones a quienes no las cumplan.

También es extremadamente difícil controlar el cumplimiento de esas cuotas; sería necesario disponer de varias decenas de supervisores. Finalmente los radiodifusores han imaginado toda clase de tretas para burlar la ley. Todas las personas entrevistadas, sin excepción, son profundamente escépticas del valor práctico de tales disposiciones como estímulo para la industria musical nacional.

El bajar arancel a las importaciones produjo un conjunto de consecuencias: -- permitió la adquisición de equipos para las radios AM y FM que se crearon.

-- Permitted que conjuntos e intérpretes de música se dotaran de instrumentos modernos; tal equipamiento ocurrió particularmente en los conjuntos de música rock. -- Permitted la constitución de estudios con moderna técnica para grabación de sonido.

-- Se produjo una masiva importación de artículos electrónicos que dotaron los hogares chilenos con radioreceptores AM - FM y radiograbadoras. Ya se indicó que en el trienio 1979 - 1981 se importó prácticamente un millón de receptores radiales cada año. Las importaciones de tocacintas y grabadoras pasaron de 100.000 dólares en 1978 a 9.400.000 en 1981, de acuerdo a cifras del Banco Central de Chile. Paralelamente, la industria chilena va decayendo: desde 1979 en adelante en el INE no se registran cifras de producción física de radioreceptores y tocacintas.

-- Igualmente, la producción chilena de discos decae a cifras tan bajas que se acaba completamente el prensado de discos en Chile. Las fábricas son desmanteladas y los equipos se han vendido. La grabación y reproducción de tocacintas cassettes alcanza aproximadamente 1.200.000 unidades en 1984. En el período 1970 - 1973 la importación de discos y cintas grabadas no sobrepasaba los 100.000 dólares anuales; en 1979 sobrepasó los 800.000 dólares y en 1981 alcanzó a los 4 millones de dólares. La importación de cintas vírgenes pasa un promedio de 200.000 dólares anuales en el período 1970-1973 a los 5.900.000 en 1981. Las importaciones masivas, por una parte permitieron el equipamiento de radios, estudios, e intérpretes musicales; pero afectaron negativamente a la industria fonográfica nacional,

casi hasta hacerla desaparecer. Pero los cambios cuantitativos en las cifras de producción e importaciones no parecen dar cuenta cabalmente de la profundidad de las transformaciones ocurridas.

4. TRANSFORMACIONES DE LA INFRAESTRUCTURA

En efecto, el cambio más importante que parece haber ocurrido es la transformación del soporte material de la industria fonográfica. El disco ha sido desplazado por el cassette, y el tocadisco ha sido reemplazado por tocacintas y radiocassettes. Las estimaciones de la industria fonográfica señalan que existirían en Chile en la actualidad unos 300.000 tocadiscos y por lo menos unos 3 millones de radio-cassettes y aparatos similares. De ahí que la venta de discos haya descendido hasta constituir aproximadamente el 10% del mercado fonográfico; el 90% está constituido por la venta de cassettes.

La importación de cintas vírgenes en 1981 alcanzó la cifra de casi 6 millones de dólares, cifra superior a toda la participación de la industria fonográfica chilena en el mercado musical: aproximadamente 5 millones de dólares. La gran cantidad de dinero destinado a adquirir cintas vírgenes indica la facilidad para grabar privadamente en la nueva infraestructura --prescindiendo de la industria fonográfica-- y también el grave y difícil problema de las grabaciones "piratas".

Este cambio en la tecnología fonográfica es lo que ha permitido la circulación de la música excluida por la censura. Si no ha podido ser radiodifundida por la radio y la TV, además de ser ejecutada en vivo, ha sido grabada y reproducida en cassette en los hogares.

Los sellos editores se adaptaron a la nueva infraestructura disminuyendo el prensado de discos hasta su desaparición. Y simultáneamente proveyéndose de la infraestructura necesaria para la duplicación industrial de cassette.

Sin embargo, las radioemisoras parecen no haberse adaptado a este cambio del soporte material. Siguieron trabajando con los equipos adecuados a la reproducción del disco. No se renovó el equipamiento para adecuarse al nuevo soporte material; cuando existen reproductores de cassettes éstos son insuficientes y de difícil operación para el radiocontrolador(9).

La industria fonográfica se encuentra entonces con la dificultad de satisfacer a un masivo mercado privado de cassette y al sistema radial que sigue funcionando con la tecnología del disco.

(9) Los radiocontroladores señalan que la tecnología del cassette es inferior al disco y por tal motivo la rechazarían. Los editores musicales tienen un punto de vista diverso: estiman que la cassette de buena calidad es similar o superior al disco. Los radios controladores se resisten a trabajar con un soporte más difícil de manejar, de igual modo como se habrían resistido al disco LP; prefieren el disco single por comodidad y no por calidad.

En este análisis aparece, entonces, que el cambio más importante ocurrido en la industria fonográfica chilena es la introducción de una nueva tecnología de grabación y reproducción fonográfica; la cual se habría masificado en los hogares; pero coexistiría con un sistema radial dotado de una tecnología anticuada --y tal contradicción aparece como fuente de graves problemas para la industria fonográfica.

El cambio del soporte material de la grabación musical aparece como un proceso aún en curso en algunos países; otros definitivamente funcionan ya con cassette. Parece un proceso irreversible y una protección a la industria discográfica nacional sólo habría retardado tal vez unos años la sustitución y la crisis. Por tanto, cualquier política de estimulación a la industria fonográfica nacional ya no puede proponerse como objetivo potenciar la capacidad de prensado discográfico, sino resolver los problemas generados por la introducción del nuevo soporte y ampliar la capacidad industrial partiendo de esta nueva infraestructura.

5. PERDIDA DE VARIEDAD PROGRAMATICA

El fenómeno de la inadecuación de la radiotelefonía a la nueva tecnología de reproducción parece haberse visto acentuado por la tendencia de las radioemisoras a convertirse en "radiotocadiscos". Esta tendencia que comienza al bordé de la década del 70 es la reacción de la radiotelefonía a la masificación de la TV.

Al dedicarse sólo a transmitir música, y en algunos casos, también información, la radiotelefonía chilena excluyó géneros programáticos que habían existido anteriormente como radioteatros, radionovelas, lectura radiodifundida, programas de humor. De esta manera la radio experimenta una pérdida de variedad y genera homogeneización y estandarización de contenidos.

Para la creación musical, influyó más directamente la supresión de los shows en vivo, en los cuales actuaban numerosos artistas y cantantes jóvenes. "Esta organización radial que permitía las emisiones en vivo no ha sido suficientemente valorada como una de las condiciones que hizo posible el surgimiento y desarrollo de muchos conjuntos e intérpretes musicales: la radio, entonces, podía exhibirlos ante el público y estimularlos al perfeccionamiento --muchos antes que existiera la posibilidad y la necesidad de la grabación"... "La eliminación de los estudios en que podían actuar en vivo artistas y conjuntos, creó una desconexión entre el medio radial y el movimiento creador y renovador de la música popular; en adelante, el medio radial se restringiría a quienes hubiesen logrado acceder a la grabación industrial y a la circulación comercial. Al organizarse como reproductor de material envasado, la radio se hizo dependiente de la fuente grabada y se privó de su anterior vinculación directa con los movimientos generadores de creación musical nacional"(10).

(10) Cfr. Fuenzalida, V.: "Modelos de radio y TV y su influencia en la génesis cultural", en Estudios sobre la TV chilena. CPU, Santiago 1984. pp. 132-133.

A través del disco, la industria fonográfica todavía podía alimentar la radiodifusión musical. Pero con el cambio tecnológico, la industria trabaja con la reproducción por cassette y la radio con el disco. Se produce ahora, entonces, un divorcio entre radiotelefonía e industria fonográfica y se acentúa aún más la inaccesibilidad de la radio para la creación musical nacional. Este divorcio es tanto más grave, cuanto la radiotelefonía ha crecido sustancialmente a fines de la década del 70, tal como se indicó anteriormente. Tampoco la radiotelefonía puede exhibir como excusa carencia de recursos económicos, pues la inversión publicitaria creció en términos absolutos: de 2,2 millones de dólares destinados a radio en 1975 subió a 18,2 millones en 1971 (11).

6. DOBLE CIRCUITO MUSICAL

El divorcio entre la música radiodifundida y la música que circula a través del mercado se puede apreciar en el siguiente cuadro. A falta de datos y cifras oficiales, el cuadro ha sido construido con estimaciones solicitadas a los entrevistados.

(11) Cifras tomadas de Rivera, A.: "Transformaciones de la industria musical". cit. p. 12.

CUADRO Nº 2 : PORCENTAJES DE MUSICA RADIODIFUNDIRA Y MUSICA ADQUIRIDA EN EL MERCADO

GENERO MUSICAL	Porcentaje promedio de ejecución radial	Porcentaje promedio de ventas
Música clásica	2	1
Música ligera	3	7
Internacional	90	60
Nacional(*)	1	2
Canto Nuevo(chileno y latinoamericano)	0,5	5
Rock chileno	0,5	3
- Folklórica chilena	1	2
- Popular masiva(**)	2	20
	100 %	100 %

Las estimaciones de ejecución musical radiodifundida se ven confirmadas por otra estimación efectuada por la UPI en base a información de los programadores y radio controladores en Santiago.

(*) Gloria Simonetti, José Alfredo Fuentes, etc.

(**) Cumbias, rancheras, Sonora Palacios, etc.

CUADRO N° 3 : DISCOS MAS TOCADOS EN RADIO EN 1984

1. Thriller	Michael Jackson
2. Hello	Lionel Richie
3. I Just called you to say I love you	Steve Wonder
4. Amor de mujer	Camilo Sesto
5. Todo me recuerda a ti.	Sheena Easton
6. Corazón mágico	Django
7. Cóncavo y convexo	Roberto Carlos
8. Querida	Juan Gabriel
9. Sinceridad	R.Cocciante
10. La noche y tú	Sheena Easton-Django

FUENTE: UPI. Revista Wikén. el Mercurio. 4 de Enero 1985. p.4).

Esta estimación es consistente con la anterior que señala un 90% de música internacional presente como promedio en la reproducción radial. Sin embargo, esta misma música sólo representa un 60% de las ventas de música. La radio, pues, excluye de la transmisión géneros que tienen aceptación social y a través del mercado llegan al hogar. Esto emerge más nitidamente si se observa en el Cuadro N° 2 que los tres primeros géneros constituyen el 68% de las ventas, pero en la radio representan el 95% de la música transmitida. Todos los demás géneros, en los cuales está el grueso de la creación y grabación nacional, constituyen un 32% de las ventas y sólo un 5% de la música radiodifundida.

7. AUTONOMIA DEL TALENTO ARTISTICO.

Si bien la industria fonográfica se nutre del talento creador musical, hay sin embargo una cierta autonomía entre los procesos y productos artísticos y los productos industriales musicales. La creación musical puede seguir llevando una existencia pre-industrial: a través de una circulación y un consumo grupal o en conciertos; en el hecho, ésta ha sido la existencia de la música hasta la invención del fonógrafo que disoció la transmisión y la recepción auditiva del resto de la persona humana. También es posible una circulación a través de grabaciones particulares, semi-artesanales y semi-industriales y con distribución fuera del mercado; en efecto, muchos artistas, creadores y conjuntos nacionales han practicado por años esta circulación musical a través de grabaciones privadas, extra - mercado formal.

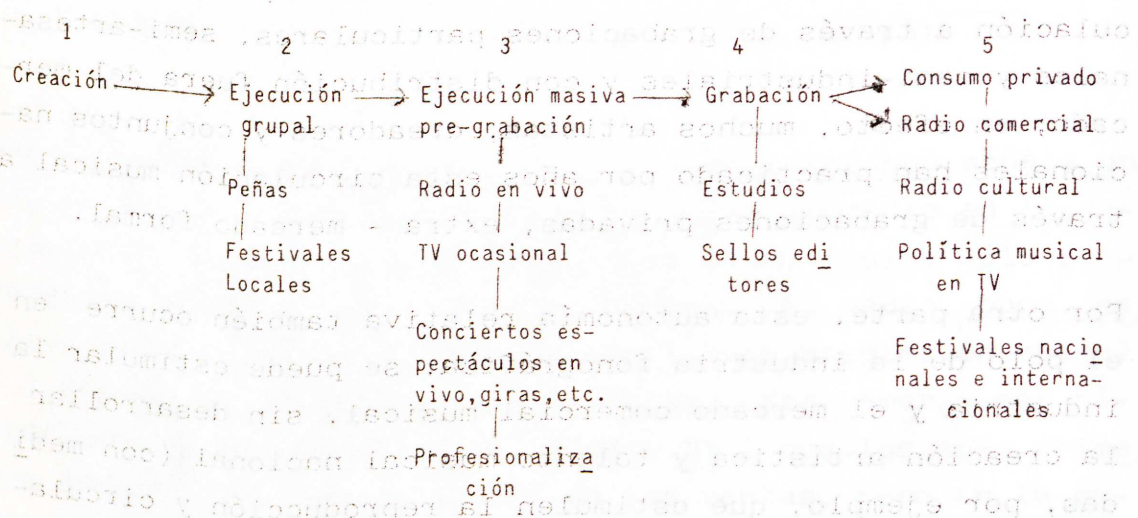
Por otra parte, esta autonomía relativa también ocurre en el polo de la industria fonográfica: se puede estimular la industria y el mercado comercial musical, sin desarrollar la creación artística y talento musical nacional (con medidas, por ejemplo, que estimulen la reproducción y circulación de fonogramas, pero con temas musicales creados externamente).

Esta autonomía relativa del talento musical en relación a la grabación industrial, señala que es insuficiente tomar

medidas sólo dirigidas al aspecto de fonograbación. Una política que busque estimular la industria musical nacional tiene que contemplar medidas que faciliten también el proceso creador artístico.

8. FASES DE LA INDUSTRIA MUSICAL

El siguiente esquema intenta reconstruir las fases del proceso que va desde la creación musical hasta su radiodifusión a través de un soporte grabado industrialmente.



El esquema permitirá visualizar las dificultades y los puntos de desarticulación dentro de un proceso que tiene más sistematicidad de lo que aparenta. Y permitirá identificar

zonas en que es preciso actuar, tanto para estimular el aspecto creador artístico musical como fases de circulación y fonograbación.

El novel creador comienza habitualmente a interpretar su creación en grupos no masivos: peñas, festivales locales (colegio, barrio, comuna, etc.).

Es una etapa previa a la profesionalización, de aficionado, de aprendizaje y búsqueda. Es la base cuantitativamente muy numerosa de compositores, cantautores, intérpretes y conjuntos; estos aparecen y desaparecen, se reintegran y se reagrupan. Sólo una minoría irá lentamente entrando en la fase 3.

Una política que estimule la creación musical tendrá que imaginar mecanismos para incentivar esta fase del proceso. Una gran riqueza en esta etapa permitirá una mejor calidad y mayor selección en quienes accedan a las siguientes fases del proceso. Aquí se presentan desafíos para estimular la expresión local, comunal y regional. Esta parece constituir una de las zonas claves para desarrollar la diversidad y la descentralización.

La fase tercera es una etapa de masificación en las presentaciones, pero aún una etapa de pre-grabación. En esta etapa hay 3 aspectos que son importantes para una política de desarrollo de la industria musical:

- 1) Es una etapa de profesionalización, lo cual implica no sólo estudios y cultivo profesional, sino también la capacidad de generar ingresos a través de la vida profesional; muchos creadores y conjuntos terminan su vida por la incapacidad de generar una retribución adecuada a las necesidades individuales y familiares.
- 2) Por tanto la profesionalización va unida a aspectos legislativos como seguridad social, derechos de autor, impuestos a los espectáculos públicos (conciertos, giras, etc.).
- 3) El tercer aspecto es la mayor o menor facilidad para acceder a la Radio y la TV. La TV en la actualidad ofrece más posibilidades para acoger ocasionalmente y en vivo al artista y al conjunto que se profesionaliza; programas misceláneos de espectáculos (Sábados Gigantes, Festival de la Una, Exito, Martes 13, etc.), ofrecen un acceso que es importante cultivar deliberadamente. Aquí es necesario proteger al artista nacional. Anteriormente se ha dicho que la radio ha perdido su capacidad de transmitir en vivo, desde sus estudios o desde otros recintos; en la actualidad tal radiodifusión de conciertos y festivales se realiza muy ocasionalmente. Aquí, pues, se plantea un área de desarticulación y de desafío para integrar la radio a la ejecución musical.

La fase 4 de grabación presenta problemas en el nivel de los estudios de grabación y en el de los sellos editores. Los estudios de grabación de sonido, si bien parecen haberse equipado con una tecnología moderna, presentan sin embargo, deficiencias en la operación de esa tecnología y en el espacio físico. No parece haberse incorporado suficientes profesionales capaces de operar técnica y estéticamente el nuevo equipamiento. En otras ocasiones, los estudios no tienen el espacio físico adecuado para un conjunto de gran sonoridad (como un grupo rock); estas deficiencias explican que los sellos editores en ocasiones realicen sus grabaciones en España o países latinoamericanos. Pero la dotación tecnológica es una parte del problema relativo a estudios; la otra parte es el acceso al estudio a un costo razonable, especialmente para intérpretes que no tienen sellos editores; es decir, la posibilidad de realizar grabaciones particulares para una circulación semi-masiva y semi-comercial.

En las actuales condiciones tecnológicas, a los sellos editores transnacionales (CBS, RCA, EMI-ODEON) les es relativamente indiferente que se prohíban o graven impositivamente las importaciones de cassettes. Se traen los temas ya grabados y se duplican aquí. Al funcionar como productores-grabadores y como importadores, los sellos transnacionales se pueden acomodar a cualquier situación.

Un cese de las importaciones de cintas grabadas tendría como resultado aumentar la reproducción fonográfica nacional

en su aspecto material; pero no asegura mayor grabación y circulación de creaciones nacionales. Por tanto detener o gravar las importaciones de cassettes sería insuficiente y habría que analizar si conviene, además, fijar a los sellos editores, una cuota de grabación con creaciones e intérpretes nacionales. Los sellos editores nacionales enfrentan la difícil realidad del reducido mercado chileno. La exportación de fonogramas parece un camino inseguro y vacilante: todos los países protegen más o menos su industria grabadora. Lo único realista y tecnológicamente factible es la "explotación del talento creador nacional" y su fonograbación en cada país o región de acuerdo a las condiciones existentes. Esta es la práctica de las industrias fonograbadoras transnacionales. A los sellos nacionales no parece crearse más posibilidades de existencia que su constitución en asociaciones multinacionales hispano-latinoamericanas.

En la 5a. fase, el consumo privado de música grabada industrialmente se acrecentará en relación a una mayor disponibilidad económica. Pero también dependerá de la capacidad de articular las grabaciones musicales con medios masivos: revistas y prensa, radio y TV. Cuando existe una vigorosa creación musical y grabación fonográfica, también se constituye una prensa especializada en

el área. Es el caso de la década del 60 con las revistas Ritmo y Rincón Juvenil y los Suplementos de los diarios dedicados a la música popular.

La articulación de la fonografía con la Radio exigirá resolver el problema del soporte tecnológico. La sustitución del disco parece irreversible, más aún cuando el compact disc ya es utilizado como instrumento de reproducción en la radiodifusión y se incrementa la disponibilidad de grabaciones digitales. Por tanto, aquí parece necesaria una renovación tecnológica en el equipamiento de las radioemisoras. Pero también aparece necesaria una capacitación técnico-artística entre los programadores y radio operadores.

Las radios universitarias del país, y otras emisoras "culturales" podrían contribuir de modo particular a fomentar una articulación entre auditores y creadores nacionales.

Estas emisoras parecen haber considerado como objeto de su estimulación sólo la música clásica universal y la música nacional selecta y folklórica. Pero la creación musical popular chilena parece no haber sido considerada digna de ayuda y estímulo; con excepciones puntuales, como algunos programas de Radio Beethoven. Estas radios podrían no sólo transmitir material grabado, sino facilitar sus estudios para grabación de conciertos especiales o diseñar móviles para grabar recitales.

La industria fonográfica no podría plantearse en un terreno realista si ella no se articula con la TV. Pero la presencia de la música en la TV plantea varios problemas diversos:

- por una parte, la presencia reiterada de un mismo artista en TV desgasta y produce saturación. Parece incidir también en una caída en el consumo privado de discos y cassettes. De ahí que los editores aconsejen gran cautela en las apariciones en TV y tengan una cierta desconfianza ante los video clips como estimulantes del mercado musical.
- Pero la TV, con una política constante de exhibir regularmente conciertos y recitales de artistas y conjuntos chilenos -- y evitando las reiteraciones -- puede provocar un importante dinamismo de creación y de demanda musical. La TV, en este caso, sería más importante como factor de estímulo a la creación y renovación.
- El tercer aspecto, es la necesidad de experimentar con la música televisada para contribuir a restituir la percepción audio-visual de la música, condición natural y tradicional en el hombre; como ya se ha dicho, la invención del fonógrafo permitió disociar la vista del oído y percibir sonido y música especializadamente; la TV permite restablecer la percepción audio-visual de la música, pero lo permite tecnológicamente, es decir, con posibilidades semióticas nuevas e inéditas para la percepción natural.

Si el dinamismo de creación musical que puede ser estimulado por la TV es organizado descentralizadamente, a través de productores independientes de los canales de TV, se puede generar, además de los sellos editores y de la TV, un tercer polo de producción y creación musical: productores musicales especializados para TV.

Un aspecto final que también conviene mencionar es el peso que han adquirido los festivales de música, como el de Viña o la OTI. Este es un aspecto que no puede quedar sin articular, pero precisando muy bien los objetivos reales: ¿es una atracción turística? ¿es un espectáculo para obtener sintonía televisiva? ¿o es realmente un concurso para estimular e incentivar la creación musical? Puede que el peso de una tradición haga imposible proponerse realísticamente este tercer objetivo y, por tanto, sería más adecuado diseñar otro tipo de concurso.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

La política económica de apertura a las importaciones ha provocado en la industria fonográfica chilena no sólo una crisis de producción, sino más profundamente un cambio en el soporte técnico de la música grabada industrialmente. Una política económica proteccionista probablemente habría sólo retrasado esta crisis, que parece inevitable dadas las tendencias tecnológicas mundiales.

Los sellos musicales se adaptaron a la crisis importando material grabado y reemplazando paulatinamente el disco por la cassette.

La incapacidad de la radiotelefonía para adaptarse al cambio tecnológico ha acentuado el divorcio de la transmisión musical por radio de la producción musical nacional.

La nueva tecnología de reproducción ha ido creando un circuito de consumo y circulación musical diferente al radio-difundido. Para la música excluida de la Radio y de la TV, este nuevo circuito ha proporcionado una posibilidad importante de vida social.

La industria fonográfica se presenta como un sistema complejo en sus diversas fases, desde la creación artística hasta la circulación de la música por canales interpersonales o industriales. Esta complejidad da lugar a autonomías relativas entre la grabación, la circulación por el mercado y la creación artística; medidas para incentivar un aspecto del proceso no repercuten necesariamente estimulando otra fase. Por ello cualquier política que se oriente a fortalecer y desarrollar todo el sistema cultural de la música popular, tiene que considerar el proceso en su integridad y complejidad.

Pareciera, entonces, que una política incentivadora de la música popular, debería proponerse 3 objetivos interdependientes:

1. generar dinámicas de creación artística; así como
2. generar dinámicas de grabación y circulación; y
3. generar dinámicas de articulación en el sistema.

1. El objetivo de generar dinámicas de creación musical nacional involucra actividades diversas como suprimir la censura y la exclusión de la radiodifusión; pero más positivamente incentivar la creación --aumentándola y diversificándola. Tal estimulación de la creación, especialmente en las regiones y los grupos creadores de base, envuelve actividades que favorezcan la profesionalización-estudio y también retribución económica.

2. El objetivo de generar dinámicas de grabación y circulación supone actividades dirigidas a fortalecer la industria nacional de reproducción por cassette. Habría que estudiar la conveniencia de suprimir o gravar las importaciones de material grabado; y también analizar si conviene que los sellos editores sean obligados a un porcentaje mínimo de grabación con intérpretes y creadores nacionales. Incentivar la grabación y la circulación implica garantizar la calidad tecnológica de los procesos de grabado y reproducción; pero también garantizar el equipamiento necesario para la reproducción radiofónica y para el circuito privado del hogar.

3. El tercer objetivo, generar dinamismo de articulación, implica incentivar el acceso de la creación musical pregra-

bada con los grupos interpersonales, con festivales, con Radio y con TV. Pareciera que las radios universitarias y culturales tienen una especial responsabilidad de emprender actividades de grabación en sus estudios y grabación de recitales externos.

Pero además de la articulación anterior, es preciso establecer la conexión entre la grabación industrializada y la radiodifusión. Junto al equipamiento necesario para facilitar la reproducción, aparece necesaria una actividad de capacitación artística en los programadores y radiocontroladores. Pero también se le plantea a la industria grabadora nacional la necesidad de articularse multinacionalmente en América Latina. Parece que tal sería la única forma efectiva de resguardar la creación musical latinoamericana, de enfrentar los altos costos y los mercados nacionales reducidos.

La conclusión más general de nuestro estudio es que se requiere un conjunto de medidas interdependientes y encaminadas acumulativamente a lograr los 3 objetivos antes mencionados. Medidas aisladas y parciales parece que no tendrían una influencia importante y duradera en el desarrollo de una vigorosa música popular.

El tercer objetivo, asegurar el acceso de la creación musical popular...

B I B L I O G R A F I A

1. Anderson, B.; Hesbacher, P.; Etkorn, K.P., Denisoff, R.S.: "Hit Record Trends: 1940-1977".
Journal of Communication 30(2), Spring 1980, pp.31-43.
2. Berendt, I.E.: "Los conciertos televisados y sus posibilidades". Universitas Vol. XXI N° 4 (Junio 1984). pp. 257-280.
3. Campos, I. : "Música popular en Chile: 1970-1980".
Instituto Chileno de Estudios Humanísticos. Santiago, 1982.
4. Carrasco, E.: "La nueva canción en América Latina".
CENECA, 1982.
5. Catalán, C.: "El Canto Popular: Canales de Difusión".
CENECA, 1980.
6. Cruz, F.: "Música Popular No Comercial en Chile".
CENECA, 1983.
7. Fuenzalida, V.: "Democratización de la Tv chilena". CPU
Santiago, 1984. pp. 29-50.
8. Orrego Salas, J.: "La nueva canción chilena". CENECA
1980.
9. Rothenbuhler, E.W.; Dimmick, I.W.; "Popular music: concentration and diversity in the industry 1974-1980".
Journal of Communication 32(1), Winter 1982, pp. 143-149.

57