

PERSPECTIVA

LEY DE MÚSICA CHILENA EN EL MEDIO RADIOFÓNICO: ¿20% DE QUÉ?

Durante este año 2014, pero aún antes, desde el primer intento legislativo por definir un porcentaje mínimo obligatorio de música “chilena” en el espectro radiofónico nacional¹, asistimos al cruce de opiniones, debates, discusiones en listas de correos electrónicos, pero también campañas por medios masivos. Los dos extremos que tensan la polémica en torno a este proyecto de ley están representados por la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), que argumenta en contra del proyecto, y por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), que apoya esta iniciativa. Entre estos dos extremos de la cuerda que vibra con la tensión que provoca el proyecto, están creadores, intérpretes, musicólogos, periodistas, productores, mediadores, junto a editores y programadores radiales, empresarios de las comunicaciones, entre muchos otros, quienes han debido (o deben) salir al ruedo de la polémica o, al menos, tomar posición ante el proyecto.

Mauricio Valdebenito

Músico, Investigador. Intérprete Musical, Magíster en Artes mención Musicología. Académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



Como de lo que se trata aquí es de reflexionar acerca de los efectos que una ley de la república puede contener en el afán de determinar un porcentaje de música chilena sobre la programación radial, quiero en este escrito saltarme el debate, pertinente por lo demás, sobre qué podemos entender por música chilena. Asumiendo, sin profundizar, que música chilena es aquella expresión adscrita al fenómeno de la música que hacen y usan los chilenos (énfasis en el uso del gentilicio para recalcar que entiendo por música chilena también aquella música que hacen y usan chilenos más allá de nuestro territorio²).

Pero como el punto aquí atañe a un proyecto de ley que, de aprobarse en los términos que sea, sólo tendrá validez en nuestro país, el nudo de la controversia atiende solamente a la fase de edición y difusión de la música. Y más específicamente para aquellas músicas que alcanzan índices de edición (y por lo tanto de difusión) industrial. O sea, estamos situando el problema en una dimensión que compromete variables de impacto y masividad, lo que de manera casi automática deja fuera aquellas otras músicas que, aún buscando un alto impacto en la población, no la alcanzan.

1

El entonces diputado Enrique Estay promovió una ley similar a la que hoy se discute en junio de 2009.

2

De esta forma, por ejemplo, es música chilena la que hacen los otros integrantes del conjunto Quilapayún que actualmente residen en Francia, del mismo modo que entiendo también por música chilena los repertorios interpretados en concierto y registrados en grabaciones del pianista Claudio Arrau.

incidir en la oferta y consumo musical en la radiodifusión chilena. Por una parte, ARCHI apela a la libertad para programar las músicas que mejor se adapten a las líneas editoriales de cada estación, evaluando como perjudicial el intento de imponer por ley de la república una cuota mínima de programación nacional. Por otra parte, la SCD defiende la presencia de la producción nacional en dicho medio y así busca potenciar la circulación de producción musical nacional en función de una audiencia objetivable.

Un primer aspecto a tener en cuenta en el análisis de esta polémica es que se trata de una discusión a nivel de industria cultural. Tanto la radiodifusión como las sociedades de administración y gestión de derechos son industrias, y como tal, existen y operan en función de aspectos eminentemente cuantitativos. La radio, por los índices de preferencia, que a su vez inciden en la venta de espacios de publicidad que en buena medida los financia. Las sociedades de administración y gestión de derechos de autor, por las recaudaciones de sus afiliados en virtud de la circulación de sus creaciones (particularmente en medios y eventos masivos). La tensión de la controversia entre ARCHI y SCD es directamente proporcional a las ganancias por concepto de auspicio y financiación de sus programas (sean o no de música) en el caso de ARCHI, y por la recaudación del pago de derechos por parte de la industria radiofónica en el uso de creaciones musicales administradas por la SCD.

En ambos casos se trata de industrias con una larga historia, siendo las sociedades de administración de derechos la más antigua³. La dimensión industrial de ambas sólo es posible de evaluar a la luz de las profundas transformaciones en los procesos de registro, edición, multiplicación y transmisión de señales de audio (entre ellas la música), y el rotundo y cada vez más complejo impacto de los medios masivos de comunicación. Entre ellos, los dispositivos tecnológicos que hoy de manera exponencial aumentan las capacidades de almacenamiento de datos (preferentemente música y video) con una sorprendente miniaturización y portabilidad⁴. Si como señala Philip Tagg en *Music Meanings*, un ciudadano occidental en promedio está expuesto, directa e indirectamente, cerca de 4 horas diarias de música y si, como advierten algunos estudios sobre consumo de música, es cada vez menos frecuente entre los jóvenes escuchar hasta el final una canción promedio de música popular (3 a 4 minutos), entonces advertimos cambios significativos en los hábitos y conductas en que consumimos música.

Así como desconocemos la relación que se establece entre los sellos discográficos y las estaciones de radioemisoras, relación por lo demás obvia si pensamos en la ingenuidad que las listas de ranking suponen, también resulta cuestionable que las sociedades de derechos autorales establezcan jerarquías de productividad en función de los índices económicos por recaudación, estableciendo una distinción entre creadores que obtienen utilidades en función de su inserción en la industria, respecto de otros que desarrollan una actividad marginal en términos de presencia en los medios y venta de fonogramas⁵.

De este modo, la industria de la música, que es parte de la industria del entretenimiento, se ordena en función de una audiencia radiofónica sobre la que busca incidir en sus hábitos de consumo. Las líneas editoriales de cada estación radial –que, al día de hoy, constituyen consorcios multinacionales que agrupan diferentes estaciones radiales para distintos segmentos de la población (ARCHI es la organización que articula una parte de todas ellas) como consecuencia de la concentración de nuestra economía neoliberal– ajustan sus discursos y programación en función de sus auspiciadores y la coherencia entre el giro comercial de sus patrocinadores, y los gustos y perfiles de sus audiencias. La coherencia de todas estas variables no se juega en discusiones académicas sobre el valor de tal o cual música. Es la compatibilidad entre los gustos y tendencias de los oyentes (definidos antes por una selección de variables socioeconómicas, etarias, territoriales, políticas e ideológicas) y la pertinencia de los auspiciadores, mediada por la puesta en escena de locutores, radio-programadores y sonidistas, entre muchos otros, lo que da validez comercial, y donde por fin se concreta el dominio efectivo de lo que una ley de fomento a la música chilena busca.

3

La primera institución de protección de los derechos de autor fue fundada en 1777 por Beaumarchais, la actual Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD).

4

Un dispositivo de telefonía móvil de uso corriente en la vida urbana moderna puede almacenar como archivos de audio en formato MP3 cerca de 300 canciones.

5

A menos que en sus estatutos se declaren explícitamente estas condiciones.

En el último congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular rama Latinoamericana (IASPM-AL, en sus siglas en inglés) realizado en Córdoba, Argentina, en el año 2012, el musicólogo inglés Nicholas Cook dictó una conferencia titulada “Más allá de la música: mashup y multimedia”. En ella, Cook desarrolló las implicancias que una cultura del reciclaje y edición digital tiene en los procesos performáticos de la música hoy, analizando el caso de un conjunto musical (Eclectic Method) que realiza nuevas propuestas audiovisuales a partir, por ejemplo, del uso de un software de edición digital (Vegas de Sony). En su conferencia, y como fundamento para desarrollar un análisis en que convergen estética, ley



de propiedad intelectual y tecnología, Cook citó el libro de Lawrence Lessig titulado *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy* ⁶, en el que se desarrolla la idea de una cultura RO (readonly, sólo lectura) y otra RW (read and write, leer y escribir), a partir de las cuales Cook señala: “La cultura RO, en general, coincide con la cultura modernista de la autonomía, en la cual formas artísticas tales como la música están profesionalizadas y generan mercancías (obras) diseñadas para ser apreciadas por públicos pasivos que pagan. En contraste, la cultura RW se cimienta en la participación: la música se concibe no como una colección de obras fijas sino como una práctica significativa en la cual los materiales circulan y son reelaborados en una manera muy parecida a como hacen las ideas en otros dominios de la cultura”.

Este ejemplo deja al descubierto que los medios de comunicación, como la radiodifusión, y también las industrias del copyright del que las sociedades de derechos de autor son su expresión en nuestro idioma, operan desde la pasividad de los oyentes. No es la música la que está en juego en esta iniciativa legal, es solo aquella que representa los aspectos industriales en que se mueve. Si creemos que es bueno que los medios masivos de comunicación incorporen de forma seria, coherente y oportuna espacios para los creadores chilenos, independiente de los índices de rentabilidad que ocupan en la recaudación

de derechos de autor, entonces resulta obvio que esta ley no debió surgir después que aquella que redujo la enseñanza de la música en el sistema escolar. Del mismo modo no parece razonable que su discusión no incorpore las voces de educadores en todos sus niveles (pre-escolar, escolar, universitario), investigadores, centros de enseñanza musical profesional, sociólogos, economistas y estudiosos de las comunicaciones, entre muchos otros. Hasta ahora, y con tibieza, se han pronunciado la Asociación Nacional de Compositores (ANC), la Unión Nacional de Artistas (UNA), entre otros, pero más allá de una definición, son los argumentos esgrimidos los que modificarán y enriquecerán un debate en que, sin declararlo, sus protagonistas asumen que el flanco desde donde atienden la música es el de la industria, y allí, lo que se produce, tiene como destino final el consumo.

BIBLIOGRAFÍA

Lessig, Lawrence (2008). *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: Penguin Press.

Palominos Mandiola, S., Farías Caballero, E., Utreras Vargas, G. (2009). *Música en tensión: producción simbólica en tiempos de globalización*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Cráneo.

Tagg, Philip (2013). *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: Mass Media Music Scholars' Press. ■

6

Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital.