



UNIVERSIDAD DE CHILE  
ESCUELA DE POSGRADO  
FACULTAD DE ARTES

**Actividad de Formación equivalente, AFE, para optar al Magíster en Gestión  
y Administración Cultural**

**UTILIZACION DE MATERIAL MUSICAL CHILENO EN LOS MEDIOS DE  
COMUNICACIÓN MASIVA EN EL PERIODO 1985-2010**

***Autor:** Francisco Recart Brugère*

***Profesor guía:** Santiago Vera Rivera*

Santiago-Chile

2010



## CALIFICACIONES



UNIVERSIDAD DE CHILE  
ESCUELA DE POSGRADO  
FACULTAD DE ARTES

### UTILIZACION DE MATERIAL MUSICAL CHILENO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN EL PERIODO 1985-2010

*Autor: Francisco Recart Brugère*

*Profesor guía: Santiago Vera Rivera*

**Calificación: 7.0**

**Firma de profesor Guía:**

Una firma manuscrita en tinta negra, que parece ser la del profesor guía, Santiago Vera Rivera. La firma es fluida y estilizada, con una gran 'S' inicial y una 'R' final prominente.

Santiago-Chile

2 0 1 0

INFORME DE TESIS

*Utilización de Material Musical Chileno en los  
Medios de Comunicación Masiva en el período 1985-2010*

Nombre estudiante: Francisco Recart Brugère

Profesor guía: Santiago Vera Rivera

El estudio realizado ha sido de largo aliento, por cuanto reúne una información de primera mano que se distingue por su aspecto cualitativo. Cuestión no menor en los tiempos actuales, en el que se tiene a disposición catálogos de documentación y de noticias en tiempo real. Precisamente, la gran tarea es saber seleccionar aquellas que pueden ser verificables, en este caso, la selección de las mismas, fueron realizadas con parámetros de altos estándares, y basados exclusivamente en la calidad de la información.

El diseño de la tesis consideró una pequeña investigación de entrada como fundamento para el tema. Este se inicia con una breve, pero certera introducción, seguida de un desarrollo interesante y muy adecuado de la descripción del problema, pues atiende el ámbito económico y socio-cultural.

El primer capítulo define el concepto de Música con mayúscula, ya que la dimensión que el autor le otorga, es simplemente de excelencia, por cuanto no deja nada sin conceptualizar: *música chilena* (incluye los aspectos legales), tipos y géneros musicales, y una sintética, pero magnífica reseña histórica de la *música chilena* en el período 1950-2010.

El segundo capítulo trata en extenso el tema de los medios de comunicación, destacando la fortalezas y debilidades de la globalización, el problema de la identidad, la radio como medio favorito en la transmisión de música, todo contextualizado en los períodos en referencia.

El tercer capítulo se refiere brevemente a la metodología empleada, y en la que incluye hipótesis, objetivos, tipos y técnicas de investigación.

En el cuarto capítulo se pueden observar los resultados concretos de la investigación efectuada, lo que es un material holístico casi único en estos momentos, pues adiciona a las encuestas y gráficos, el aspecto jurídico y entrevistas de primer nivel de actualización.

Las conclusiones fueron argumentadas muy inteligentemente, sin dejar nada de relevancia afuera de las mismas, pero con un nítido sentido de síntesis, lo que redundo en apreciar la comprobación de la hipótesis.

Por otra parte, el autor entrega una bibliografía actualizada y pertinente con el trabajo, que sin duda, será de gran ayuda para otros investigadores que les interese la temática de la presente tesis.

Por último, en los anexos, incluye la Ley N° 19.166 SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL

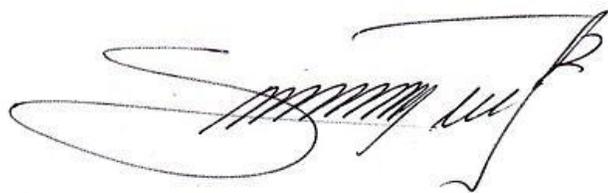
MODIFICACIÓN Ley No. 17.336, Santiago, 09 de septiembre de 1992. Documento legal fundamental para el desarrollo de la creación y del patrimonio musical de Chile.

El tema sobre el uso de *Material Musical Chileno en los Medios de Comunicación Masivos* en los últimos 25 años de historia en nuestro país, es una materia de gran trascendencia por todo su significado e implicancias que posee. No es un asunto de fácil despacho, y tal vez por ello, las investigaciones sobre esta temática son muy escasas.

Por lo anterior, considero que ha sido un privilegio haber colaborado en el desarrollo de esta investigación, que a mi juicio cumple absolutamente con los objetivos del programa de Magister en Gestión y Administración Cultural, y que es una contribución al país, particularmente en el presente, por cuanto está ad portas la aprobación de una ley que establece una programación obligatoria del 20% de *Música Chilena*.

Debido a la relevancia y proyección, sugiero su publicación.

Califico la tesis con nota 7.0 (Siete).

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Santiago Vera Rivera', with a large, stylized initial 'S' and a long horizontal stroke.

**Santiago Vera Rivera**

**Profesor Guía**

Santiago, Septiembre 10 de 2010

## **DEDICATORIA**

A mi hija, por ser inspiración diaria

A mi familia, por el amor y la educación

A la música por la maravilla del desafío y la búsqueda

## **AGRADECIMIENTOS**

A los caminos que me llevaron a estas búsquedas,

A mi familia y mi profesor guía

A todos los docentes involucrados en este proceso

A la Universidad de Chile por entregarme herramientas

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCION</b>	<b>1</b>
<b>Problema de investigación.</b>	<b>2</b>
<b>CAPITULO 1</b>	<b>5</b>
<b>LA MUSICA</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Definición de música nacional.</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Tipos de música nacional.</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Reseña histórica de la música nacional.</b>	<b>14</b>
<b>1.3.1. 1950-1973</b>	<b>14</b>
<b>1.3.2. 1980-2000</b>	<b>15</b>
<b>1.3.3. 2000-2010</b>	<b>16</b>
<b>CAPITULO 2</b>	<b>17</b>
<b>LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Globalización e identidad.</b>	<b>17</b>
<b>2.2. Medios de comunicación e identidad.</b>	<b>21</b>
<b>2.3. Medios de comunicación: El caso de la radio.</b>	<b>22</b>
<b>CAPITULO 3.</b>	<b>26</b>
<b>METODOLOGIA</b>	<b>26</b>
<b>3.1. Formulación de hipótesis.</b>	<b>26</b>
<b>3. 2. Objetivos de la investigación.</b>	<b>26</b>
<b>3.3. Tipo de la investigación.</b>	<b>26</b>
<b>3.4. Técnicas de investigación.</b>	<b>27</b>
<b>3.5. Muestra.</b>	<b>27</b>
<b>CAPITULO 4. RESULTADOS</b>	<b>28</b>

<b>4.1. Difusión de material musical chileno en los medios de comunicación masiva.</b>	<b>28</b>
<b>4.1.1. Uso de la música.</b>	<b>28</b>
<b>4.1.2. Artistas Nacionales.</b>	<b>29</b>
<b>4.1.3. La magnitud de difusión radial.</b>	<b>31</b>
<b>4.1.4. La valoración a la difusión radial.</b>	<b>32</b>
<b>4.2. Regulaciones actuales respecto a la difusión en las radioemisoras de nuestro país.</b>	
<b>4.2.1. Proyecto Ley de Fomento de la Música Nacional.</b>	<b>36</b>
<b>4.3. La ley sobre propiedad intelectual en Chile</b>	<b>37</b>
<b>4.3.1. Análisis documental.</b>	<b>37</b>
<b>4.3.1.1 Principales modificaciones.</b>	<b>37</b>
<b>4.3. 1.2. Cambios significativos</b>	<b>40</b>
<b>4.4. El sistema de Copyright.</b>	<b>44</b>
<b>CAPITULO 5. CONCLUSIONES</b>	<b>48</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>50</b>
<b>ANEXO</b>	<b>52</b>

## **RESUMEN**

En el presente estudio, se realiza un análisis a la difusión actual del material musical chileno en los medios de comunicación masiva, tomando como tema central las regulaciones existentes respecto a su difusión en nuestro país.

Se aporta información sistematizada sobre cifras y comportamiento mediático, así como también las próximas decisiones se hagan en conjunto, las sociedades de gestión junto con los organismos reguladores en esta materia.

Se concluye que si bien, se han hecho avances en materia de difusión de nuestra expresión musical, aun existen limitancias para poder potenciar los procesos identitarios que se han ido gestando estos años en nuestro país.

**Palabras claves:** Música Nacional, identidad y Medios de Comunicación

## INTRODUCCION

La presente investigación aborda la temática del uso de material musical chileno en los medios de comunicación masiva, tomando como tema central las regulaciones existentes respecto a su difusión en nuestro país.

Gran parte de la cosmovisión de un pueblo en la modernidad se construye a partir de sus medios de comunicación; lo que vea, viva, utilice y consuma depende de cómo y cuánto se le muestren los beneficios de dichos productos y/o servicios. Es por esto que los medios de comunicación juegan un rol tan decisivo al momento de definir una identidad de país.

En este sentido, la música como cualquier otro producto cultural se ve expuesta en la actualidad a vertiginosos desplazamientos entre los ámbitos local y transnacional, debido a la modernidad y su consecuente globalización. Es así que la bibliografía especializada plantea la importancia de regulaciones jurídicas específicas sobre la utilización de material Artístico Chileno para fortalecer procesos identitarios de un país

Dando cuenta así de la conexión, que hipotéticamente a mi juicio debería existir entre leyes eficientes y mayor difusión de la música nacional, se advierte que actualmente existe una desconexión.

El objetivo de esta tesis, se obtiene a través de análisis documental, entrevistas cualitativas individuales a informantes clave de los ámbitos de la cultura musical nacional, y encuestas cuantitativas a radioemisoras del país, se busca una aproximación a la realidad de la difusión de música nacional. Desde aquí, se pretende delimitar de una manera más viable el objeto de estudio, se sostiene que la concentración en las radioemisoras del territorio nacional, serán de sustento para llevar a cabo esta aproximación analítica al fenómeno de estudio.

## **PROBLEMA DE INVESTIGACION.**

El problema de investigación, reside en el bajo nivel de utilización de material musical chileno en los Medios de Comunicación. A Continuación se mencionarán los ámbitos que contextualizan dicha problemática.

### **a. Ámbito económico.**

Existen varias razones por las cuales se está produciendo esta situación. En una primera instancia, el acceso a la tecnología de punta –en este caso para generar material artístico de primer nivel- es muy restringido por su precio. Por lo general dicho material lo poseen instituciones como universidades, empresas, y por ende su acceso es muy exclusivo. Además, el poder adquisitivo en Chile es distinto al de otros países –de donde provienen estas tecnologías- lo cual hace aún más caro este rubro (véase interfaces de grabación de audio, equipos de alta definición, alta fidelidad, edición, fotografía, filmación, etc.). Esta brecha económica es más grande de lo que parece entonces, siendo que provienen de países con un nivel de poder adquisitivo mayor, y en las cuales el precio de estos productos de alto nivel es más bajo que en el país. Es evidente además, con el paso de los años, la devaluación de la moneda nacional.

### **b. Ámbito socio – cultural.**

Este fenómeno responde a la influencia exterior que durante los años tan abiertamente hemos acogido. No es sorpresa que el mayor porcentaje de música radiodifundida sea “Anglo”, o que la mayor inversión en espectáculos en el país sea para traer artistas extranjeros. Este complejo de isla o de “Moai” (siempre mirar hacia afuera) nos ha dejado ausentes de nuestra propia cultura e identidad<sup>1</sup>. Con los años, luego de varios vacíos culturales y artísticos que experimentó nuestro país, era natural un “movimiento de la mirada” hacia fuera. Sin embargo, esto no justifica el bajo nivel de cultura general en la nación. Esto, relacionado directamente con la educación, el bajo nivel de identidad chilena, generando que resulte dificultoso identificarse con elementos artísticos de nuestra cultura, provocando búsquedas otrora. Se puede sumar a este proceso, una tendencia a pertenecer a movimientos –ya no sólo partidos políticos, o movimientos religiosos- de tipo tribus

---

<sup>1</sup> Cuestiones para el segundo milenio (metafóricamente estima que América será una respuesta ética a todo lo que se importa).

urbanas, otros relacionados con música –véase electrónica, reggaeton, Axé, etc- lo que nos lleva nuevamente a absorber tendencias existentes en otros países y sincretizarlas en nuestra sociedad. Esta sed de pertenencia ha generado fuertes movimientos, algunos crecientes y otros nacientes hoy en día.

La inercia del movimiento de crecimiento constante hacia fines de 1970 proyectaba un futuro promisorio para un país geográficamente aislado. Sin embargo, durante el año 1972 y durante la administración de Salvador Allende (1970-73), el país comenzó a tener graves problemas administrativos. Esta situación produjo un serio deterioro económico, social y político que imposibilitó la realización de un plebiscito fijado poco antes del pronunciamiento militar que puso término al gobierno constitucional, costándole la vida al Presidente Allende y en definitiva, colaborando con la desarticulación de la nación. En este nuevo escenario para los chilenos, el toque de queda, el desmembramiento de la Universidad de Chile –institución clave en la cultura chilena, producción artística y capacitación de profesionales- deja en tierra de nadie la proyección artística y el natural proceso identitario que todo país vive naturalmente. Además, se cierra la editorial Quimantú, las radios y sus orquestas, se desbaratan estudios de grabación de Parlopohne, Emi-Odeón, etc. (varios millones de dólares en equipos de producción musical de alto nivel fueron destruidos).

Con el toque de queda, se cierran los locales de entretención nocturna, dejando prácticamente desierta la vida social chilena. Se aíslan los individuos, comienzan la represión, las torturas, asesinatos y desapariciones. Es en este contexto que en la década de 1970 el país no tiene otra opción que mirar hacia fuera. El panorama es demasiado surrealista, calles que asemejan paisajes de posguerra, tanques en las calles, militares con carabinas en las plazas, personas boca abajo en el suelo con las manos en la nuca siendo amenazados, algunos fusilados.

Es natural que en ese momento se quisiera evadir de la realidad. Esto es una paradoja puesto que la historia estaba siendo escrita y necesitaba ser documentada, registrada. En una administración así – si es que puede ser llamado eso administración- lo primero en ser desarticulado fueron por supuesto los elementos sociales que instaran al libre pensamiento, al cuestionamiento, a las búsquedas. Aquí se hace evidente desarticular la Universidad de Chile, movimientos artísticos, asesinato de artistas y

líderes de opinión (Víctor Jara, Jorge Peña, etc.) y exilio de otros (Ángel Parra, Los Jaivas, Fernando García, Gabriel Brncic, etc.). Sin embargo, esto no fue un factor que eliminara las manifestaciones artísticas por completo, la Nueva Ola continuó –aunque tímidamente- y en la década de 1980 se ven nacer nuevas bandas que comienzan a ser identificatorias para muchos jóvenes chilenos, el mejor ejemplo de esto son Los Prisioneros (véase también Electrodomésticos, Congreso, Latinomúsicaviva). Luego de este período marcado por una desorientación social, de vacío cultural, de reestructuración y resurgimientos, es que Chile llega a la democracia luego de 17 años de dictadura. La década de 1990 se inició con Colo Colo campeón de la Copa Libertadores, el aluvión en el norte, la consolidación de grupos como La Ley y Los Tr3s, lo que en cierta manera nos llama a participar socialmente de movimientos ya sea deportivos, solidarios y/o artísticos.

Sin embargo, el nivel educacional, la cosmovisión y cultura general siguen en un estadio más bien primitivo respecto de países vecinos y/o pares en cuanto a región (véase Argentina, Brasil, Uruguay, Perú), en cuanto a desarrollo y posibilidades de expansión. La cultura pasiva sigue siendo una actitud transversal en todos los sectores socioeconómicos, a excepción de algunos espacios puntuales. Junto con la nueva modernización del mundo, la hiper-conectividad, surgen nuevas instancias de comunicación y traspaso de las fronteras físicas, hecho que debe ser aprovechado por los comunicadores de hoy.

## CAPITULO 1

### 2. LA MUSICA

#### 2.1. Definición de música chilena

De acuerdo al Diccionario de la Academia de la lengua Española es el arte de combinar los sonidos y los silencios, a lo largo de un tiempo, produciendo una secuencia sonora que transmite sensaciones agradables al oído, mediante las cuales se pretende expresar o comunicar un estado del espíritu.<sup>2</sup>

De acuerdo a nuestra legislación, se define música nacional de la siguiente manera: “Toda expresión del género musical, clásico o selecto, popular, de raíz folclórica y de tradición oral, con o sin texto, ya sea creada, interpretada o ejecutada por chilenos.”<sup>3</sup>

El origen etimológico proviene de la palabra *Musa*, que en idioma griego antiguo aludía un grupo de personajes míticos femeninos, que inspiraban a los artistas. En la antigua mitología griega había siete diosas que presidían las artes y las ciencias; la de la música se llamaba Euterpe.

La música, como cualquier otra actividad humana intencionada, puede ser concebida de diferentes formas: como producto, como proceso, como medio o utilidad y como fenómeno particular que surge en determinados contextos sociales y culturales. Estos conceptos de música son importantes porque permiten construir principios que guían la acción práctica en educación musical.

La música como producto se centra en las obras, los productos de la creatividad musical. La música existe como objeto: la música "es"<sup>4</sup>. La obra se define como una forma sonora en la que su contenido, compuesto por acontecimientos sonoros interconectados y significativos, es la mayor razón de ser de la música. La música no es por tanto la actividad de hacer música, sino la creación

---

<sup>2</sup> Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (1992), Vigésima primera edición, Madrid, Real Academia Española. Editorial Espasa – Calpe, Madrid.

<sup>3</sup> Ley N°. 19.928. Sobre el fomento de la música chilena. Del Consejo de Fomento de la Música Nacional. Ministerio de Educación, Santiago, Chile, 31 de enero de 2004. 8p.

<sup>4</sup> Rodríguez, A. (coord.) Actas de las II Jornadas de Investigación en Educación Musical (Ceuta, 26-28 de septiembre 2002). Ceuta: Grupo Editorial Universitario.

de obras, de tipos particulares de objetos que son diferentes de todos los existentes; objetos que definen entre ellos relaciones capaces de provocar diferentes respuestas en los oyentes. Al quedar concretado el objeto, quedan conformadas sus funciones sociales: las obras musicales constituyen concreciones de la música creadas por los compositores, recreadas por los intérpretes y disfrutadas por los oyentes o consumidores a través de la denominada experiencia estética.

La música entendida como proceso (pragmatismo, *praxialism*) centra el concepto de música en la acción. La música no existe en tanto que no tiene un significado para alguien. Los productos musicales son secundarios, son resultados del hacer, no tienen identidad per se. Sus significados no pueden darse separados de los actos y circunstancias que generaron los productos, pues son los que determinan dichos significados. El individuo responde a una acción que ha sido realizada, no al producto de tal acción. Para comprender y valorar apropiadamente la música, el individuo debe tocar, cantar, bailar... hacer. Para aprender música, la acción es esencial. Tejada acude a Labuta y Smith, los cuales proponen que el concepto de música no debe de ser expresado con un sustantivo, sino con un verbo: *musicing*.<sup>5</sup>

De acuerdo a Labuta y Smith, el pragmatismo plantea una educación musical basada en la acción, única forma correcta de comprender la música en todas sus dimensiones. Si uno se fija bien, lo que plantean estas dos tendencias son dos formas distintas de enseñar y aprender: la reproductiva en el formalismo, basada en la transmisión de formas culturales preestablecidas -los modelos musicales clásicos-, y la creativa, en el pragmatismo, basada en el desarrollo de las personas mediante la indagación personal y la creación de relaciones del sujeto con la música a través de la acción.

Estas dos dimensiones de la educación, la social y la individual, no deberían separarse en la forma que plantean los posicionamientos extremos de estas dos tendencias. Los procesos y productos musicales no deben ser conceptos separados, dado que mantienen una interdependencia: los productos son indicadores de la naturaleza y calidad de los procesos. De ahí que, el formalismo, en su atención a los productos creados por los procesos musicales y las formas en que pueden ser experimentados, y el pragmatismo, en su atención a los procesos que permiten crear y compartir los

---

<sup>5</sup> LABUTA, J. Y SMITH, D. (1997) *Music Education. Historical Contexts and Perspectives*. Upper Saddle River: Prentice Hall. En TEJADA, J: "Tecnología y educación musical: un prometedor campo de investigación. Ceuta: Grupo Editorial Universitario, 2003.

productos musicales, debería ser perfectamente compatible. La educación musical debería incluir un conjunto de principios equilibrados de estas dos posiciones.

En una parte importante de la literatura sobre música se ha sugerido que la música constituye un elemento que hace alusión a entidades externas, es decir, que actúa como mediador. Estas posiciones son conocidas con el nombre colectivo de referencialismo, si bien esta tendencia se podría subsumir bajo el término global de utilitarismo<sup>6</sup>. Aunque existen diferencias entre ambas, sobre todo en lo relativo a su dimensión conceptual, las dos comparten la idea de que el valor de la música no reside en su forma o acción significativa, sino en su mediación para obtener un provecho o beneficio.<sup>7</sup>

## **2.2. Tipos de música nacional.**

El tema de la música nacional no puede tratarse correctamente sin hacer las diferencias entre música popular –en su amplio espectro- (contando aquí expresiones contemporáneas como el Rock, el jazz, música religiosa sus derivados y el género fusión), música folclórica o de tradición oral y música docta, llamada también de tradición escrita o de concierto. Estas tres ramas de la música tienen distintos grados de inserción en la sociedad chilena, y por consiguiente, distintas situaciones, distintos problemas que enfrentan y distintas perspectivas hacia el futuro. Por supuesto, estas diferencias no significan una total falta de integración entre ellas y no excluyen una política de desarrollo unitario particularmente en todo lo que se refiere a la iniciativa estatal sobre la música.

### **2.2.1. Música Popular:**

La incidencia de la música popular en la definición y afirmación de un perfil musical de índole nacional, ha sido un tema recurrente y polémico en el medio cultural chileno. Desde mediados del siglo XIX surgió la idea de una “Música Nacional”, adquirió carácter de debate en la

---

<sup>6</sup> LABUTA, J. Y SMITH, D. (1997) *Music Education. Historical Contexts and Perspectives*. Upper Saddle River: Prentice Hall. En TEJADA, J: "Tecnología y educación musical: un prometedor campo de investigación. Ceuta: Grupo Editorial Universitario, 2003.

<sup>7</sup> TEJADA, J. (2003), op, cit.

última década del siglo y finalmente se convirtió en centro de incesantes controversias expuestas ante la opinión pública desde los primeros años del siglo XX.

Chile, apuntan los investigadores, se ha considerado a sí mismo como un país pobre, aislado y excluido, lo que ha condicionado el carácter y comportamiento de sus habitantes, como también sus formas de consumo y práctica musical. La música popular que se practica en Chile, agregan, se define por la producción, circulación y consumo musical de una sociedad y no por el origen del repertorio cultivado. Vale decir, por el contenido y las formas de apropiación, más que por el cultivo musical o artístico propio, autóctono, asimilable a la "identidad" nacional, aunque muchas veces esto no ocurra.<sup>8</sup>

En ese sentido, según el compositor Gustavo Becerra, cabe destacar una de las ideas que los propios autores recogen de un músico chileno, en el sentido de que la música, es de quien la usa, y agrega a continuación de que la música popular chilena corresponde a aquella música relacionada, absorbida y practicada por el ciudadano que habita en el país. Es decir, éste se apropia de ella, la digiere, para luego reciclarla y volver a expulsarla de una manera renovada, acorde a las propias experiencias de cada persona, comunidad o sociedad en general. Algunas de sus principales características son las siguientes: capacidad de adoptar lenguajes musicales foráneos; llevar adelante un proceso de selección, apropiación y reinención que implica adaptaciones, mezclas y atemperaciones.

La condición cosmopolita del consumo musical chileno, dice González y Rolle, marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país. Asimismo, esta se destaca por la versatilidad y ductilidad de compositores e intérpretes. Así, la música popular cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX se ha transformado en una cultura de masas, que no ha perdido su distinguible acento local, pues, advierten, todavía prevalece la idea de que la música chilena corresponde a aquella música producida, compuesta y ejecutada por músicos nacionales. Afrontar esta tarea, agregan, ha significado enfrentarse a desafíos, problemas e innovaciones que se le plantean al investigador al momento de estudiar la música y sus expresiones sociales en una determinada sociedad. Y es que la historia, en tanto realidad histórica del pasado, por definición

---

<sup>8</sup> González, J. P y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, 645 pp.

siempre será esquiva y huidiza para el historiador, pese a que, supuestamente, éste dispone de métodos y herramientas analíticas que le permitirían penetrar en ella con mayor propiedad.

Ahora bien, ¿qué se entiende por música popular? Se preguntan González y Rolle. En primer lugar plantean que no existe una exclusiva y única definición, sino que, más bien, un conjunto de aproximaciones que, resaltando de ellas un determinado elemento, permiten conformar una definición más precisa que valore la riqueza y variedad de la música popular. Por supuesto, la visión de la Academia no será la misma que la de los propios creadores o ejecutores de este género musical. Por lo general, la Academia ha mirado con recelo, sospecha e indiferencia a la música popular, entre otras razones, por su carácter masivo, híbrido, pues cultiva un repertorio musical simple y efímero, carente de prestigio, "ordinario", impuro, sin valor, indigno para presentarse en escenarios sociales cultos o intelectuales, como el Teatro Municipal de Santiago, por ejemplo. Dicha institución, que se percibía a sí misma como protectora de la "pureza musical chilena", despotricará, nada más ni nada menos, contra el tango, el bolero y la canción que, por excelencia, son géneros musicales de enorme arrastre popular, pero no por ello insignificantes en cuanto a la calidad musical, compositiva e interpretativa. Despectivamente, a esta música se le llamó, en distintas oportunidades, música "de consumo", "comercial" o de "masas", negando, por consiguiente, cualquier aporte estético o artístico que pudiera tener.

La música popular, señalan González y Rolle, presenta algunas características que indefectiblemente debe poseer para denominarse como tal, como la de circunscribirse a la ajetreada vorágine urbana, vincularse a los medios de comunicación y a la sociedad de masas. Corresponde a un tipo de música mediatizada, masiva y moderna, la cual se ha nutrido de la aparición de la industria cultural, los avances tecnológicos, la publicidad, el surgimiento, validación y divulgación del disco, la radio y el cine. No es posible, por lo tanto, comprender la música popular sin la presencia de estos factores, puesto que son ellos quienes orientan, norman y definen qué se entiende por música popular. Destacan, asimismo, a quienes los han precedido en el estudio de la música popular desarrollada en Chile, como Eugenio Pereira Salas, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Vega y Samuel Claro Valdés, quienes percibieron la importancia de investigar este tipo de expresión musical, y realzar al mismo tiempo su trascendencia como expresión cultural. Posteriormente, durante la década de 1970, aparecieron trabajos de otros estudiosos que recogieron los aportes de los primeros y agregaron, con rigor, disciplina y dedicación, nuevos enfoques a la

musicología latinoamericana, aspectos destacados por el jurado que le otorgó el ya mencionado Premio, entre 21 obras participantes.

La música popular se representa como la rama de la música que hasta ahora ha tenido un mayor grado de integración en la sociedad chilena. Ello ha ocurrido así, porque es la que se integra de manera más directa al proceso de modernización que ha vivido el país en las últimas décadas. No ha tenido grandes problemas para comercializarse, ha aprovechado de manera muy directa los progresos de la industrialización, fonografía, y los avances en las comunicaciones. Durante largo tiempo fue protagonista en los medios radiales y televisivos. Su integración social se debe a que está directamente ligada al baile, a la expresión de sentimientos al perfilamiento de la juventud como instancia nueva que comienza a tener su propia cultura, diferente a la de otras edades y a la posibilidad de acompañar casi todas las actividades humanas (música de "fondo", como se dice).

El gran problema de la música popular nacional se inicia a partir de los cambios culturales que conlleva el mismo proceso de modernización en los últimos años, el cual, por causas históricas múltiples, se traduce en un desinterés por lo nacional y en un consumo masivo de los extranjero, principalmente norteamericano, inglés, español, mexicano, argentino y afrocubano. Esto destierra a los artistas nacionales de la difusión radial, de la difusión televisiva, y de la producción fonográfica, creando graves problemas de fuentes de trabajo y de medios de subsistencia. En la actualidad, sólo muy pocos artistas nacionales pueden sostenerse con su propio trabajo artístico y muchos menos todavía pueden llegar a los medios de difusión masiva.

### **2.2.2. Música folclórica o de tradición oral:**

A continuación se intentará de relacionar la existencia de una genuina línea de transmisión entre la cultura musical originaria y la academia chilena, tradiciones que, pese a discurrir por líneas paralelas, se encuentran en un terreno intergenérico, que se suele llamar indigenismo chileno. Este inter-género, expresa el (re)buscar de un imaginario y de una raíz que tal vez ya no exista como tal, como referente originario (dado el impacto de la cultura moderna en el espacio privado de nuestros

pueblos aborígenes), pero cuya esencia utópica ha sido y es fundamento para la trama narrativa en que ha devenido la música académica de raíz.<sup>9</sup>

En cualquier sociedad, son más determinantes las construcciones de identidad imaginarias que hacen sus componentes, que las objetivas y efectivas premisas científicas que puedan extraerse de ellas. Por eso creemos que la búsqueda del timbre del sonido aborígen, así como su temporalidad, por parte del compositor chileno, puede no tener más justificación estética que aquel etnolingüista que intenta rescatar una voz de un pueblo que se extingue. Pero, en aquella búsqueda, la técnica y la sonoridad de la música académica se transforman, y, al hacerlo, se bifurcan hacia la más paradójica de las vanguardias, la vanguardia de lo originario, una especie de transvanguardia que supera los vaivenes de posturas estéticas transitorias.<sup>10</sup>

La música folclórica o de tradición oral, a pesar de ser la música que marca con mayor fuerza el sello de lo nacional, rara vez ha tenido el conocimiento que se merece. Su inserción en la sociedad, en su origen, tiene que ver con ritos, ceremonias y situaciones de vida que le aseguran su autenticidad y su espontaneidad creativa. A partir del proceso de modernización, ella comienza a vivir transformaciones de importancia que hacen depender su existencia en buena parte de la difusión. Así sale del marco de vida preciso en que ella nace, para entrar en los circuitos de difusión masiva, radio, televisión, festivales folclóricos, etc.

Este proceso de difusión tiene consecuencias negativas y positivas. Por una parte se logra que un país multicultural, como es el nuestro, alcance un cierto conocimiento de su real variedad y pueda escucharse música nortina en Punta Arenas, o música mapuche en Arica. Se logra además que, en una cierta medida, los artistas folclóricos entren también a los circuitos comerciales y se incorporen al proceso de industrialización y de avances comunicacionales (graben discos, participen en programas radiales y televisivos, actúen en espectáculos, etc.). Pero, por otra parte, en algunos casos todo esto genera problemas de transculturización, de distorsión de lo auténtico y de falsificación con fines comerciales.

---

<sup>9</sup> Pereira Salas, Eugenio (1978): *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

<sup>10</sup> Díaz, Rafael (2005): *Cultura originaria y música chilena académica: invención de un imaginario de identidad*, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, para optar al grado de Doctor en Ciencias de la Música.

Los más graves problemas de la música folclórica se producen en el momento en que, por las mismas razones analizadas en el caso de la música popular, la música folclórica deja de interesarles a los medios de comunicación y pierde su espacio en la comercialización y en la difusión. Esto ocurre en los últimos años, llegándose en la actualidad a una situación crítica, en la cual este tipo de música subsiste en medio de una gran indiferencia y gracias al trabajo esforzado y pionero de sus cultores.

Es verdad que el folclore siempre tendrá su lugar privilegiado en los espacios culturales en que se origina, los que aseguran su supervivencia a largo plazo, pero una sociedad que desee desarrollarse en forma integral y en la cual la cultura cumpla un papel protagónico debe abrirle espacios nuevos a la difusión del folclore y preocuparse de todos los factores en que se juega la preservación de su patrimonio.

### **2.2.3. Música docta y/o de concierto de tradición escrita:**

Los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile durante la década de 1820 se vinculan con una de las facetas del proyecto democratizador de la modernidad, según lo concibe Néstor García Canclini, en lo que respecta al acceso público generalizado del bien simbólico de la música.<sup>11</sup> La institución que respaldó este proyecto fue la Sociedad Filarmónica de Santiago que floreció entre 1826 y 1828, en la que le cupo un papel preponderante a la gran dama de la música chilena decimonónica, Isidora Zegers, junto a dos destacados músicos chilenos de la época, José Zapiola y Manuel Robles, y a una pléyade de músicos aficionados, entre los que se destacan mujeres de la alta sociedad de la época.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo

<sup>12</sup> González, J. P.: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, n° 14, Mayo del 2004, p. 32.

Más que sólo un ideal estético, esta sociedad buscó impulsar el valor social de la música, especialmente entre la juventud.<sup>13</sup> La música que se interpretaba provenía de una vertiente europea, sinfónica, de cámara u operática, la que al ser nueva en el país, se vincula con el proyecto renovador de la modernidad, siguiendo el concepto de Néstor García Canclini. No obstante, el repertorio de estos conciertos no incluyó la música de compositores residentes en el país. El sustento económico del proyecto de la Sociedad Filarmónica provenía de sus mismos miembros, prioritariamente, en contraste al del otro tipo de concierto público que surge hacia finales de la década de 1830, y que consiste en la interpretación de música vocal o instrumental durante los entreactos de obras teatrales de carácter dramático o cómico.

Finalmente, la música docta tiene una presencia importante en la sociedad chilena, a pesar de que ésta tiene lugar en grupos minoritarios que la cultivan y la difunden. Esta área de la música ha tenido históricamente un trato preferencial de parte del Estado, debido a las evidentes dificultades de que sean la sociedad civil o la empresa privada las que asuman los costos que implica su mantenimiento. A pesar de ello, se observan notorias falencias en su integración a la sociedad en su conjunto. Esto es particularmente grave en las regiones, que en la actualidad todavía no cuentan con la infraestructura básica para su desarrollo y, muchas veces, ni siquiera con los medios de formación adecuados.

En la actualidad, se han desarrollado importantes iniciativas como la formación de orquestas juveniles en Santiago y algunas regiones, pero éstas funcionan con presupuestos mínimos y con grandes dificultades de infraestructura. Por otra parte, la difusión de música de concierto se ha hecho cada vez más difícil y se ha circunscrito a las iniciativas que han tomado las orquestas existentes y los músicos que tesoneramente han cultivado este género. La difusión televisiva nacional es casi nula y la difusión radial, sometida a exigencias económicas y publicitarias, es muy limitada, sin que, por ejemplo, existan programas suficientes de educación musical o programas de difusión de música nacional o de música contemporánea.

---

<sup>13</sup> Merino Montero, Luis (2006): La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *RMCh*, LX/206 (julio-diciembre), pp. 5-27.

Resumiendo, podríamos afirmar que la verdadera integración de la música en la sociedad chilena es todavía una tarea pendiente, que requiere de la colaboración de todas las instancias que participan en ella: la empresa privada, la sociedad civil y el estado. Sólo una política que reúna los esfuerzos de todos podrá llevar a cabo esta gigantesca pero urgente tarea de transformar la música en una oportunidad de vida para los chilenos, que abra a nuestro país a la creación mundial, al mismo tiempo que asiente nuestra identidad y nos permita expresar a través de la música nuestra alma profunda. Tal vez un paso hacia esta realización sea la Ley de Fomento a la Música Nacional, que la División de Cultura del Ministerio de Educación, en conjunto con todos los actores involucrados en el desarrollo de música nacional, ha elaborado como propuesta del Ejecutivo al Parlamento.

## **2.3. Reseña histórica de la música chilena.**

### **1.3.1. 1950-1973:**

Entre 1950 y parte de 1973, el consumo y producción-edición de música chilena de todo tipo, tuvo un alto estándar para la época, ya que los Salones de té, las Boites, los Teatros<sup>14</sup> eran muy bien cotizados y frecuentados. A partir del 11 de septiembre de 1973 con el pronunciamiento militar<sup>15</sup>, dicha interacción artística se vio abruptamente interrumpida por el decreto de estado de sitio en el país<sup>16</sup>. La Universidad de Chile fue desarticulada<sup>17</sup>, y ahí un semillero cultural, del pensamiento, artístico inconmensurable fue destruido casi en su totalidad.

Sin embargo, existe una gran paradoja respecto de lo recién explicitado, ya que, entre los años 1970 y 1973 –a pesar de que estas fechas no estén dentro del período a trabajar en esta Tesis-, existía un gran consumo de arte nacional<sup>18</sup>, las radios tenían grandes auditorios siempre llenos de público con grandes orquestas y artistas chilenos, por ejemplo. La población conocía a sus artistas,

---

<sup>14</sup> Véase Las Lilas, El Teatro Municipal, o boites como el Nuria, etc.

<sup>15</sup> Es en este momento en que se produce un gran quiebre en lo cultural en nuestro país.

<sup>16</sup> El toque de queda era un procedimiento dentro del estado de sitio

<sup>17</sup> En el caso de la Universidad de Chile, se separaron sus sedes regionales, desapareció parte del alumnado y fueron también perseguidos profesores, líderes estudiantiles, etc.

<sup>18</sup> Por arte nacional se entiende todo arte producido por chilenos (as).

los reconocía, aunque en algunas corrientes de las artes visuales y plásticas, los círculos eran más elitistas.

### **1.3.2. 1980-2000:**

A partir de la segunda mitad los años 80 del siglo XX, se ha visto un gran crecimiento en el mercado de profesionales, gracias a los créditos estudiantiles, incentivos, nuevas becas y nuevos talentos. Sin embargo, el nivel de cultura general sigue siendo bajo respecto de países en vías de desarrollo de Latinoamérica como Argentina y Brasil. Lo que ha desencadenado una cultura pasiva respecto de nuestra propia expresión, de la producción artística y cultural, que nos ha llevado a acoger muy bien los productos que nos llegan desde afuera, sin antes aprovechar, difundir, cultivar lo que se produce en materia artística en nuestro país. Los resultados son evidentes, tanto, que no serán detallados en estas líneas (síndrome de la característica “isleña de Chile”).

En la década de 1980 vio producirse el resurgimiento “underground” de un movimiento artístico-musical en el país. Ésta estuvo marcada por la aparición de nuevos actores culturales (véase Los Prisioneros, Electrodomésticos, Latinomúsicaviva), sin embargo la cultura pasiva dominaba la escena medial. En el mercado musical continuaban liderando artistas anglo como Gun’s & Roses, Michael Jackson, Jon Bon Jovi; lo cual no desmedra la calidad de dichos artistas, sin embargo, acá no se estaba difundiendo (en igualdad de condiciones, de manera más transversal) la obra de grupos como Congreso, Los Jaivas, y tantos más. La década de 1990, definidos por la globalización en su primera instancia, no fue la excepción, con el comienzo de la hiper-conectividad, las miradas se volcaron hacia afuera aún más.

### **1.3.3. 2000-2010**

La década comprendida entre los años 2000 y 2010 ha sido una explosión tecnológica y comunicacional, lo que ha dejado un vasto terreno de investigación, análisis, vanguardia y

proyección a las nuevas generaciones. Sin embargo, en nuestro país hoy no se está utilizando una mayoría de material artístico Chileno en los Medios de Comunicación Masiva –véase audiovisual, plástico, dramático, etc.- lo que demuestra la actitud de cultura pasiva en nuestra sociedad.

A principios de los años 90, era casi inimaginable el nivel de desarrollo y masificación que ha alcanzado la tecnología en Chile. Tanto es así, que en el año 2008, se hacía difícil hacer proyecciones para el 2010, porque a esas alturas, cualquier cosa podía pasar. ¿Cómo podemos en Chile potenciar nuestra raigambre cultural con estos vertiginosos avances tecnológicos? ¿Estamos desaprovechando las múltiples oportunidades que se abren paso rápidamente? Sin duda estamos en un momento histórico privilegiado en cuanto a posibilidades, un eje en que el mundo se relanza, la humanidad se encuentra redefiniéndose –a pesar de su constante evolución- y emprendiendo nuevas búsquedas.

Para finalizar, en relación a la realidad nacional, nos encontramos a su vez trabajando en pos de un porvenir incierto, y comenzando a valorar más nuestras expresiones artísticas, a reconocerlas y acogerlas, explorando más nuestro país y vivenciando cada vez más masivamente las fiestas culturales que nos identifican como chilenos (La Tirana, Fiesta de la Virgen del Carmen, procesión Virgen de Lo Vásquez). En el fondo, muchos chilenos hemos comenzado a darnos cuenta de lo que significa ser parte de esta mutable conformación de regiones, extrema y benevolente, llena de grandilocuentes paisajes y fenómenos naturales y fauna únicos. Visión que hoy en día muchos luchamos por comunicar y masificar. Respecto de las materias artísticas -fundamentales en los procesos identitarios de un país-, una manera de asegurar la utilización de material Artístico Chileno es a través de regulaciones específicas. Es por eso la necesidad de desarrollar una investigación que aborde las legislaciones culturales e iniciativas al respecto de la baja difusión musical en la actualidad.

## CAPITULO 2

### LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

#### 2.1. Globalización e identidad.

La globalización se refiere a la intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de tal manera que lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa <sup>19</sup>.

Es necesario dar cuenta que la globalización no puede entenderse sólo a nivel de la economía, y es un fenómeno mucho más complejo que cubre la multiplicidad de otras dimensiones sociales y culturales. En este sentido la globalización cultural es especialmente relevante para la identidad y, por lo tanto, es necesario detenerse en ella aunque sea brevemente. Si la globalización tiene una dimensión cultural muy importante, en parte se debe a la mediatización de la cultura moderna.<sup>20</sup> Esta consiste en que los medios de comunicación están crecientemente moldeando, por un lado, la manera como las formas culturales son producidas, transmitidas y recibidas en las sociedades modernas y, por otro, los modos como las personas experimentan los eventos y acciones que contextos espacial y temporalmente remotos. Los medios simbólicos electrónicamente creados y transmitidos pueden más fácilmente abstraer del espacio.

Aunque es posible detectar elementos culturales de las más variadas procedencias, que tienden a romper los límites nacionales y espacios-temporales y se van internacionalizando, esto no implica que la globalización vaya a significar una creciente homogeneización cultural ni que la cultura vaya a ir progresivamente desterritorializándose. Puede que hoy exista un cierto espacio cultural electrónico sin un lugar geográfico preciso, pero las culturas locales nunca perderán su importancia y lo global sólo puede actuar a través de ellas. Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Esta definición aparece en Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Editorial Alianza, Madrid 1990) p.64

<sup>20</sup> Larraín, Jorge (2001): *Identidad Chilena*. Ediciones LOM, Santiago, Chile.

<sup>21</sup> Beck, Ulrich (1998): *¿Qué es la Globalización?* Ediciones Paidós, Barcelona, España, p.76

La globalización no es un fenómeno teleológico, un proceso que conduce inexorablemente a un fin que sería la comunidad humana universal culturalmente integrada, sino que un proceso contingente y dialéctico que avanza engendrando dinámicas contradictorias. Puede dar ventajas económicas de comercio exterior por un lado y producir problemas de desempleo por otro. Al mismo tiempo que universaliza algunos aspectos de la vida moderna, fomenta la intensificación de diferencias. Crea comunidades y asociaciones transnacionales pero también fragmenta comunidades existentes; mientras, por una parte facilita la concentración del poder y la centralización, por otra genera dinámicas descentralizadoras; produce hibridación de ideas, valores y conocimientos pero también prejuicios y estereotipos que dividen.<sup>22</sup>

Por lo tanto, es un error creer que la globalización tiene solo aspectos beneficiosos o sólo aspectos indeseables. Hay una mezcla. En este sentido Jorge Larraín se pregunta cómo se distribuyen estos aspectos. Para Bauman, los efectos positivos y los negativos no se distribuyen equitativamente en el mundo sino que conducen a una nueva polarización de ricos globalizados y pobres localizados. Se crea una nueva estratificación global que no obedece tanto a criterios geográficos nacionales como a clases transnacionales. La elite mundial se vuelve extraterritorial, separada de las comunidades locales que permanecen marginadas y confinadas a su espacio.<sup>23</sup>

Para Beck, estas tendencias no operan en forma absoluta. La mentada capacidad de evasión de los “de arriba”, su extraterritorialidad, el fin del nexo causal entre la riqueza y la pobreza no son fenómenos que tengan una vigencia total y es dudoso que puedan llegar a operar con absoluta exclusión de formas de solidaridad y causalidad que todavía no existen y que pudieran desarrollarse en nuevas direcciones transnacionales. En este punto el veredicto no es todavía definitivo.<sup>24</sup>

Aquí surgen las siguientes preguntas, ¿hasta dónde puede llegar el efecto de la globalización?, ¿Están la autonomía nacional y la identidad nacional al filo de desaparecer? Y si no es así, ¿Cómo

---

<sup>22</sup> Bengoa, José (1996): *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Ediciones Sur, Santiago, Chile.

<sup>23</sup> Bauman, Zygmunt(1999): *La globalización, consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. p.94

<sup>24</sup> Beck, Ulrich (1998): *¿Qué es la Globalización?*pp.91-98

afecta entonces la globalización a la identidad nacional? Jorge Larraín reafirma que frente a la globalización las identidades nacionales no están destinadas a desaparecer, pero sí son afectadas por ellas.

En primer lugar, explica que la globalización pone a individuos, grupos y naciones en contacto con una serie de nuevos otros en relación con los cuales pueden definirse a si mismos. La globalización de las comunicaciones a través de las señales electrónicas ha permitido la separación de las relaciones sociales de los contextos locales de interacción. Esto significa no sólo que en relación con cada persona el número de otros significativos y de diferenciación ha crecido sustancialmente, sino que también esos son otros conocidos no por medio de su presencia física sino que a través de los medios de comunicación, especialmente las imágenes televisadas. Estadísticas recientes muestran que en casi todo el mundo los niños pasan más horas viendo televisión que asistiendo al colegio. Ni siquiera la lengua extranjera del cable o del satélite es un gran obstáculo porque la televisión penetra a través de imágenes, fantasías y emociones. Atrae a la gente más como un espectáculo entretenido que como un argumento lógico. La gente aprende de ellos de una manera diferente y más directa que como se aprende en el colegio.

Sin embargo a mi juicio la manera como la televisión está influyendo en la construcción de identidades no debe simplificarse. La televisión pone a la gente en contacto con mundos lejanos o estilos de vidas diferentes a la cotidianidad de las ciudades centrales del país. En este sentido, ayuda a contextualizar y relativizar el absolutismo del modo de vida propio o nacional. Pero por otro lado la televisión puede también ayudar a la creación y recreación de tradición nacional. Así sucede por ejemplo con teleseries nacionales de contenido étnico que fortalecen y reinventan tradiciones familiares nacionales. Pero la radio sigue siendo un medio muy poderoso, es un medio especialmente apto para mediar identidades culturales locales e individuales en la medida que permite crear relaciones directas con la audiencia en una interacción de proximidad inmediata.

En segundo lugar, según Jorge Larraín, la globalización ha afectado la construcción de identidades en la medida que ha acelerado el ritmo de cambio de toda clase de relaciones y eso ha hecho más difícil para el sujeto hacer sentido de lo que pasa, ver la continuidad entre pasado y presente y, por

lo tanto, formarse una visión unitaria de sí mismo y saber cómo actuar. Además la explosión general de las comunicaciones, imágenes y simulacros hacen más difícil concebir una realidad unificada<sup>25</sup>. Esto hace la construcción de identidades personales un proceso más complejo y difícil, sujeto a muchos saltos y cambios. Esto no significa que las identidades se hayan disuelto o desconcentrado, como sostienen los posmodernistas, sino que más bien ellas se reconstruyen y redefinen en contextos culturales nuevos. Las dificultades producidas por el cambio vertiginoso y la comprensión del espacio-tiempo, justifican el surgimiento de sentimientos nuevos acerca de lo efímero, caótico y contingente del mundo, esa sensación personal de desintegración. Pero no justifican necesariamente la idea de un sujeto totalmente dislocado.

En tercer lugar, y siguiendo el mismo autor, la globalización afecta la identidad porque las grandes transformaciones sociales traídas por ella tienden a desarraigar identidades culturales ampliamente compartidas y por lo tanto, alteran las categorías en términos de las cuales los sujetos construyen su identidad. Ocurren procesos de desarticulación y dislocación por medio de los cuales mucha gente cesa de verse a sí misma en términos de contextos colectivos tradicionales que le daban un sentido de identidad: por ejemplo, profesión, clase, nacionalidad, religión y comienzan a verse en términos de otros contextos colectivos, por ejemplo, de género, etnia, sexualidad, equipo de fútbol, etc. La identidad nacional ha sido especialmente afectada debido a la erosión de la autonomía de las naciones-estados. El proceso de globalización empezó expandiendo a las naciones-estado por todo el mundo, pero terminó por socavar su independencia.

## **2.2. Medios de comunicación e identidad.**

En primer lugar se expondrá sobre la identidad individual para posteriormente dar desarrollo a la identidad colectiva. Se ha señalado que una de las consecuencias de la

---

<sup>25</sup> Vattimo, Gianni (1998): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ediciones Gedisa, Barcelona, España.

postmodernidad, fenómeno vinculado a la sociedad mediática, es la desestabilización del yo<sup>26</sup>. La comunicación mediada nos permite el encuentro con personas que representan ámbitos sociales, étnicos o culturales diversos.

Esto desafía la validez de perspectivas singulares, cuestionando la hegemonía de la elección racional y la creencia en una verdad o juicio uniforme. El yo se vuelve múltiple. Los individuos lejos de poseer un centro único desde el que evaluar y actuar, se encuentran descentrados. La sensación de no-lugar, esos contornos borrosos a los que aludía, parece ser una constante en la cultura movidiza actual. No hay duda: lo mediado despliega ante el sujeto un sinfín de oportunidades en las que manifestarse y, en consecuencia, una dispersión de la subjetividad en un mar de posibilidades que debe repercutir en la configuración de la identidad.

Las mismas voces, las mismas imágenes, los mismos programas en cualquier lugar. Todo esto ha de repercutir en la identidad buscada. Los mensajes poseen el don de la ubicuidad. La pantalla inunda todos los espacios, lo que debe afectar en la naturaleza de la interacción social, al modo en que los individuos se experimentan unos a otros. Para muchas personas verse en un video casero colma su aspiración de espejo ante los demás. Incluso hay hechos que sólo tienen garantizada su existencia al mostrarse en la realidad monitorizada. No hay duda de que esta vorágine de experiencias mediadas ha de tener forzosamente repercusión en las nociones de yo que se forjan los individuos<sup>27</sup>, demasiados espejos y posibilidades.

Todo este mundo mediado que nos circunda hace sospechosa la idea de una subjetividad fija, estable, y de una identidad única. De esta manera se ponen al desnudo las contingencias culturales y discursivas de nuestras nociones de yo e identidad. Estamos pues ante un yo inestable, un insaciable cazador de textos o, si se prefiere, un nómada incansable, siempre al acecho. Este yo nómada es al mismo tiempo lector y escritor de textos. Un tanto saturado de imágenes y símbolos. Y con todo ese material elabora la subjetividad, en la intersección de discursos de los que hablaba<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Gergen, K. (1992): *El yo saturado: dilemas de la identidad en la vida contemporánea*. Ed. Paidós, Barcelona.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p.23.

<sup>28</sup> Mattelart, Armand (1974) , *La cultura como empresa multinacional*, México, Era.

En la identidad nacional, y en particular la música, en Chile la identidad colectiva o comunidad imaginada, en términos del antropólogo José Bengoa, en los medios ha cambiado, y ya ni la cueca, los corridos o la cueca chilota, entre otras, definen la chilenidad. Las migraciones transforman los paisajes culturales. Los migrantes buscan apropiarse los medios, como las comunidades étnicas que migran a Santiago, a Valparaíso y en horas fuera de la programación incorporan músicas de sus regiones de origen, información sobre fiestas, lo que ocurren en sus pueblos, etc.<sup>29</sup>

Pero aún la radio, que fue un medio propicio para incorporar lo rural a la urbe, ha cambiado. Como escribe, Mattelart “la radio, en su afán de conquistar el favor del público, desde sus comienzos produjo narrativas sobre la presencia rural en la ciudad, al mismo tiempo que acercaba la sensibilidad urbana a la cultura campesina. El imaginario que en sus comienzos permitió a los migrantes (futuros habitantes pobres de los barrios periféricos, obreros, empleados y vendedores ambulantes) y a las familias tradicionales; pensarse y concebir a los otros a partir del hecho de vivir y progresar en la ciudad, ahora se ha fragmentado. Vivir en la ciudad ya no constituye una aspiración de superación personal o un horizonte de progreso, sino un escenario de conflictos multiculturales que se expresan en la disputa por el espacio, los servicios y el acceso a los canales mediáticos”<sup>30</sup>.

### **2.3. Medios de comunicación: El caso de la radio.**

La primera transmisión radial tuvo lugar en Chile el 19 de agosto de 1922, en Santiago, fue emitida desde la Universidad de Chile y recepcionada en el edificio del diario El Mercurio. Tuvo un alcance de cerca de 100 kilómetros. Esto ocurría sólo dos años después de la primera transmisión que se hizo en Estados Unidos, lo que muestra lo avanzado de nuestra tecnología en la materia. Entre los pioneros de la radio en Chile estuvieron los ingenieros Enrique Sazié y Arturo Salazar, quien fuera amigo de Thomas Alva Edison. Entre 1922 y 1925, los experimentadores actuaban en cualquier frecuencia y dieron nacimiento a varias emisoras en Santiago y Valparaíso, entre las que

---

<sup>29</sup> Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.

<sup>30</sup> Mattelart, Armand (1974), *La cultura como empresa multinacional*, México, Era.

se pueden mencionar la actual Radio Chilena, radios El Mercurio, Cerro Alegre de Valparaíso y Radio Club de Valparaíso.<sup>31</sup>

A fines de la década del 20 existían unas 700 radios en todo el mundo, 15 de las cuales funcionaban en Chile, Durante este período la radiodifusión entregó ya una diversidad de programas y actividades, como el mensaje del 21 de mayo de 1924 del Presidente Arturo Alessandri, las transmisiones líricas desde el Teatro Municipal de Santiago con artistas de nivel mundial como Tito Schipa y Feodor Chaliapin, una transmisión desde Roma con un mensaje del Papa Pío XI y noticieros de actualidad.

En 1932 la Compañía de Seguros La Chilena Consolidada ensayó la primera cadena radial que funcionó en nuestro país. El año 1935 tuvo especial significación para la actividad: se constituyen las primeras empresas dedicadas exclusivamente a la radiodifusión propiamente tal, como Hucke, Cooperativa Vitalicia y Agricultura, mientras que el 14 de Enero de ese año se funda la Asociación de Radiodifusores de Chile, ARCHI.

La década del 30 ve nacer también uno de los géneros que más ha caracterizado a la radio en Chile: el radioteatro. El radioteatro obligó a los productores a ingeniárselas para crear "efectos especiales" tales como fuego, pisadas, galope de caballos, crujido de puertas, lluvia o viento, (lo que se hacía recurriendo a papeles arrugados, golpeando cascos de cocos, soplando con un embudo sobre el micrófono, etc). Una gloriosa época de trabajo artesanal guiado por la vocación del radiodifusor de entrar en contacto con el auditor y crearle toda clase de emociones. Las noticias significaron siempre un aspecto muy significativo de la radiodifusión, ya que establecieron la instantaneidad que no podían dar los medios escritos ni los noticieros cinematográficos, que llegaban con, a lo menos, una semana de retraso. Así, la radio se erigió como el medio más importante para comunicar a un país.

Situaciones de emergencia como los terremotos de Talca en 1929 y Chillán una década más tarde y el de Valdivia en 1960, constituyen ejemplos tan significativos como patéticos de lo que fue un país conectado a la radio por días y noches para saber de sus familiares, de las necesidades de las regiones afectadas, para movilizar la ayuda nacional y para coordinar las acciones de salvataje. Fue

---

<sup>31</sup> ARCHI (1996): Historia de la radio en Chile. Asociación de Radiodifusores de Chile

la radio la columna vertebral de comunicación y uno de los actores fundamentales de la atención de estas emergencias.

Hasta esta época, las emisoras transmitían en amplitud modulada, AM, con gran alcance, heterogeneidad de auditores, muchos programas en vivo y una buena calidad sonora que la gente recibía en receptores de sobremesa a tubos, fabricados en madera finamente trabajada o bien en grandes muebles que decoraban los salones de las casas y contenían, además, un tocadiscos, que había reemplazado a la romántica Vitrola RCA.

La década del sesenta trajo dos revoluciones profundas en la historia de la radio en Chile. A la aparición de la frecuencia modulada, FM, debe agregarse la innovación de reemplazar los grandes tubos por transistores impresos en pequeñas placas, lo que llevó a producir receptores de bolsillo.

La frecuencia modulada cambió completamente las exigencias auditivas del público, al ofrecer un sonido de altísima calidad que se reflejó en emisoras dedicadas casi totalmente a la música. Fue Chile una nación modelo para el resto de América Latina en esta materia.

Incluso europeos se admiraron que programaciones de tan alta calidad cultural como las que podían recibirse a través de estas emisoras. Fue en 1962, con la aparición de la primera emisora exclusivamente en frecuencia modulada (radio El Conquistador) cuando se inicia esta revolución tecnológica que lleva otra característica consigo: la segmentación programática.

La otra revolución, la del transistor, permitió la masificación definitiva del mensaje radial. En todo el continente pudo verse campesinos, pescadores, grupos marginales del desierto o la montaña y hasta policías de tránsito centroamericanos, cumplir sus obligaciones con un receptor colgado al cuello escuchando música o noticias. Podemos decir que fue el gran paso democratizador de la información, ya que, en cualquier continente de altos índices de analfabetismo, cualquiera persona podía estar informada para tomar sus decisiones y participar en la vida pública e institucional de la nación.

Cuando en la década de los 60 llega a Chile la televisión, muchos pronosticaron el fin de la radio. Nada más errado. La gran capacidad del medio para adaptarse a nuevas realidades y sus

exclusivas características de movilidad, personalismo, realidades y sus exclusivas características de movilidad personalismo, segmentación, instantaneidad y diversidad de lenguajes, permitieron su rápida renovación y adecuación a la competencia.

La creatividad de los radiodifusores y el esfuerzo provocado por la naturaleza de su vocación le permitieron ofrecer una radiodifusión que no solamente compitió con éxito con la novedad de la televisión, sino que, en poco tiempo, volvió a colocarla en el primer lugar de los hábitos comunicacionales de los chilenos.

Un estudio realizado en 1999 por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y la empresa Gestra S.A. indicó que el 99.2% de la gente mayor de 15 años escucha radio y que el 84% lo hace todos los días. Los niños entre 10 y 14 años escuchan un promedio de 3 horas diarias. Esto muestra su vigencia y potencialidad como un medio siempre joven.

La persona estará ausente como actor determinante del futuro digital de la radio. Como veremos, la multiplicación de canales que la nueva tecnología dará a cada frecuencia, transformará el concepto de radiodifusor por el de "comunicador" o "coordinador" en la globalización y complejización de la sociedad. Ya no será la actividad de radiodifusión propiamente tal la predominante, sino sólo una, y quizás si en muchos casos no la más importante, de múltiples acciones a través de la radio.

En cuanto a la tecnología digital, en pocas palabras, se puede decir que tendrá los siguientes beneficios:

-Cada radiodifusor podrá transmitir varios programas paralelos (voz, imágenes y data), lo que permitirá una profunda segmentación del mercado de acuerdo a distintas necesidades, a distintos tipos de usuarios y a diferentes aspiraciones programáticas.

-Transmitirá con sonido libre de ruidos, similar al de un disco compacto. Transmisión de data, lo que permitirá servicios diferentes a la radiodifusión, con grabación y reedición de programas e imágenes en un computador personal.

-Permitirá la recepción en los computadores personales de las señales de radiodifusión digital, sin necesidad de conexión a Internet.

## **CAPITULO 3**

### **METODOLOGIA**

#### **3.1. Formulación de hipótesis**

##### Hipótesis:

A pesar que los medios de comunicación en Chile concentran un alto índice de uso musical, las regulaciones existentes reducen la difusión de material musical chileno en las radioemisoras de nuestro país.

#### **3. 2. Objetivos de la investigación.**

##### **3. 2. 1. Objetivo General**

Describir el nivel de difusión de material musical chileno en los medios de comunicación masiva, tomando como tema central las regulaciones existentes respecto a su difusión en las radioemisoras de nuestro país.

##### **3.2.2. Objetivos específicos.**

- Caracterizar las principales tendencias de difusión de material musical chileno en los medios de comunicación masiva.
- Identificar las principales diferencias de difusión de material musical chileno entre las zonas sur, central, norte y Región Metropolitana (R.M.) con respecto a las radioemisoras.
- Analizar las regulaciones actuales respecto a su difusión en las radioemisoras de nuestro país.

#### **3.3. Tipo de la investigación.**

Este Proyecto de Tesis se enmarca dentro de un Estudio mixto de tipo descriptivo-exploratorio.

El primer tipo se utiliza cuando no existe suficiente información sobre el tema de investigación, de este modo, sirven para familiarizarnos sobre fenómenos poco estudiados, en otras palabras, son útiles como primera aproximación al objeto de estudio. Si bien, la temática de los medios de comunicación y difusión musical ha sido investigada en nuestro país, no hay estudios que involucren aspectos objetivos y subjetivos de dicha realidad.

Los estudios descriptivos sirven para caracterizar las dimensiones del fenómeno a investigar, lo cual requiere de un acabado conocimiento de las variables a estudiar, las cuales se miden de modo independiente.<sup>32</sup> Esta investigación es de tipo *descriptivo*, ya que busca caracterizar la situación actual de la difusión de música nacional en nuestro país.

### 3.4. Técnicas de investigación.

Desde un punto de vista metodológico, abordará su objetivo a partir de las siguientes Estrategias y técnicas de investigación:

- Investigación documental.
- Entrevistas cualitativas individuales a informantes clave de los ámbitos a cultura musical nacional.
- Encuestas cuantitativas a radioemisoras del país.

### 3.5. Muestra.

Se realizó una muestra de 384 casos, distribuida de la siguiente manera:

Zona	Muestra
RM	96
Norte	96
Centro	96
Sur	96

Fuente: Elaboración propia.

---

<sup>32</sup> Hernández y Otros *Metodología de la Investigación* Editorial Mac Graw Hill, México, 2001,p.58

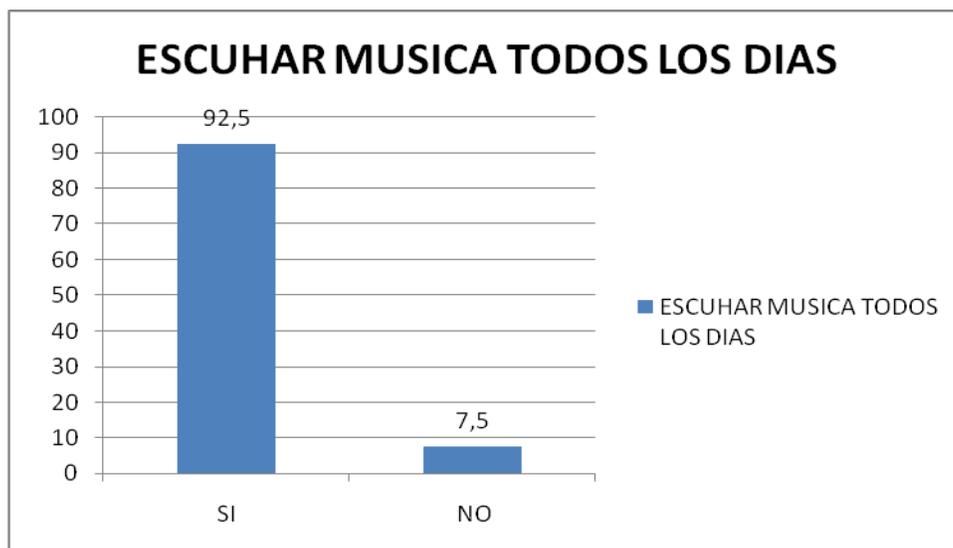
## CAPITULO 4

### RESULTADOS.

#### 4.1. Difusión de material musical chileno en los medios de comunicación masiva.

##### 4.1.1. Uso de la música

El consumo de música está muy arraigado en los chilenos. Prácticamente el 100% de la población tiene el hábito de escuchar música, siendo la actividad cultural con mayor penetración en la vida diaria de la población. El 92,5% de los chilenos que escucha música lo hace casi todos los días; el 77,5% de los chilenos ha visto al menos una película al año, y 41,8% ha leído al menos un libro al año.

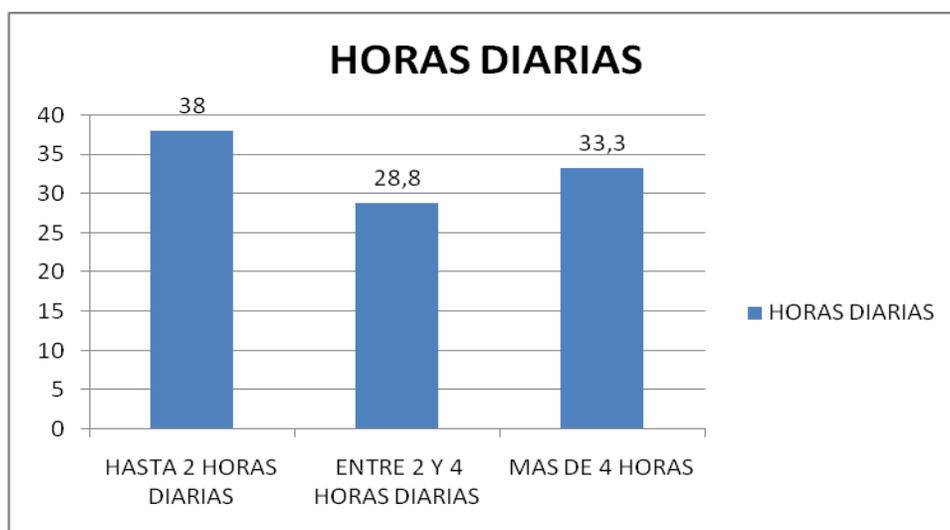


Fuente: GOBIERNO DE CHILE (2009): Encuesta nacional de participación y consumo cultural. Consejo nacional de cultura y las artes, Santiago, Chile

El Centro de Estudios Universitarios de Uniacc junto a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor realizó el año 2008 un estudio denominado, “Sintonía joven. Un estudio sobre música, comunicación y jóvenes” cuyo objetivo general fue conocer la relación actual de la juventud chilena con la música y su impacto comunicacional en la vida cotidiana personal, familiar y social. Para

ello, se encuestó a hombres y mujeres, entre 12 y 30 años, de nivel socio-económico C1, C2, C3 y D, residentes en la ciudad de Santiago.<sup>33</sup>

Dentro de los resultados que arrojó el estudio destacan que los jóvenes dedican en promedio cuatro horas diarias a escuchar música, lo cual se interpreta que es una compañía permanente para los jóvenes, dejando de ser sólo una actividad social, como era hace unas décadas atrás, para convertirse en una actividad individual que varía de acuerdo a los gustos y la personalidad de cada cual.

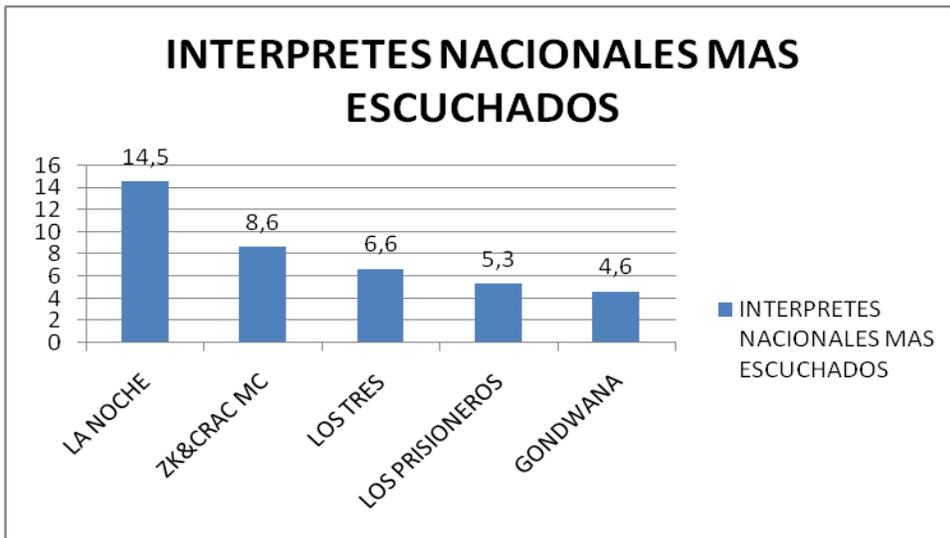


Fuente: ADIMARK, CENTRO ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE UNIACC Y SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR, 2008.

#### 4.1.2. Artistas Nacionales

Por otro lado, arrojó entre sus resultados más destacados que el reggaetón es el estilo musical preferido por los jóvenes chilenos. Entre los más oídos, Wisin y Yandel encabeza la lista seguido por Camila, Don Omar, Tito el Bambino y Daddy Yankee, mientras que entre los artistas nacionales las preferencias se inclinaron hacia el grupo tropical La Noche, 2K & Crac MC, Los Tres y Gondwana.

<sup>33</sup> Sintonía joven. Un estudio sobre música, comunicación y jóvenes

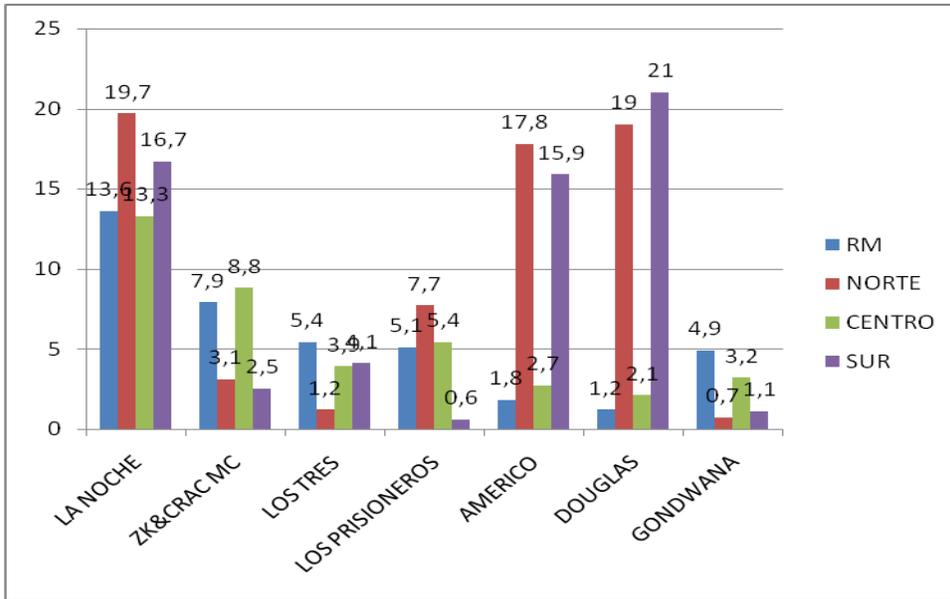


Fuente: ADIMARK, CENTRO ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE UNIACC Y SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR, 2008.

Si bien este estudio, es limitado a jóvenes entre 12 y 30 años ¿Será un reflejo de la situación que ocurre con la población en general y a nivel de regiones?

El siguiente gráfico muestra que a nivel regional y asimismo en población general, se inclina relativamente los mismos grupos con la diferencia en que se destacan con mayor magnitud el grupo tropical La Noche y la balada romántica de Douglas con respecto al rock nacional.

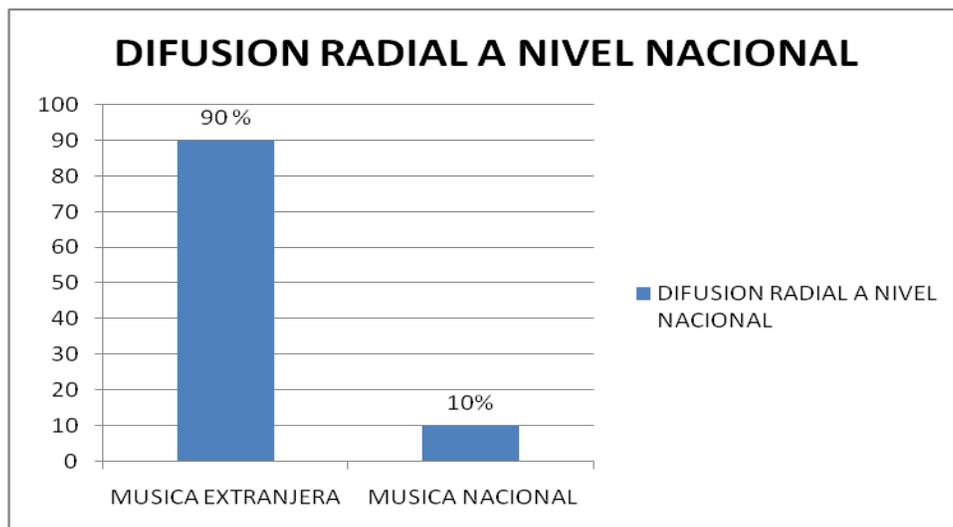
### Artistas Chilenos más escuchados por zona



Fuente: Elaboración Propia

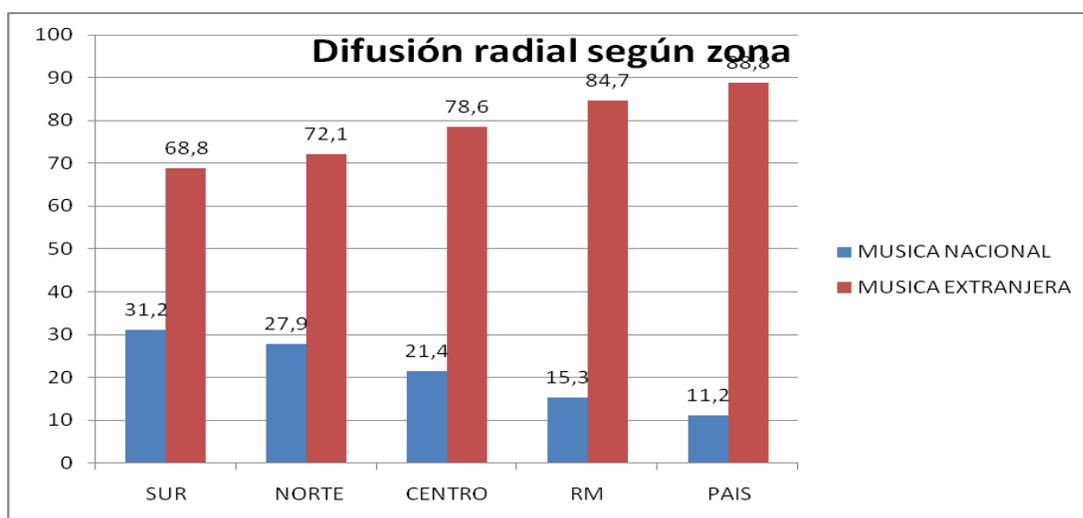
#### 4.1.3. La magnitud de difusión radial.

De acuerdo con los informes de ejecución radial que emite semestralmente la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), que es el estudio más cercano disponible para determinar cómo se reparte el origen de la música en las emisoras, el promedio histórico arroja un 90% de repertorio extranjero, contra un 10% de música nacional.



Fuente: Informes semestrales de ejecución radial. Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).  
Junio 2010.

No obstante a lo anterior, la población general del país, según zona, evidencia que en las regiones extremas hay un notable aumento de difusión de música nacional con respecto al promedio país.



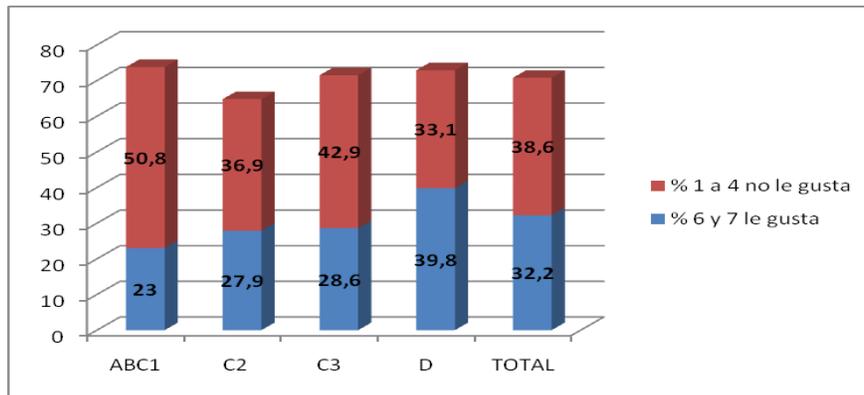
Fuente: Elaboración Propia

#### 4.1.4. La valoración a la difusión radial.

Siguiendo con el estudio, “Sintonía joven. Un estudio sobre música, comunicación y jóvenes”, un porcentaje medio del total de jóvenes encuestados le gusta en alta medida la música de autores nacionales, sin distinción de edad ni estrato social

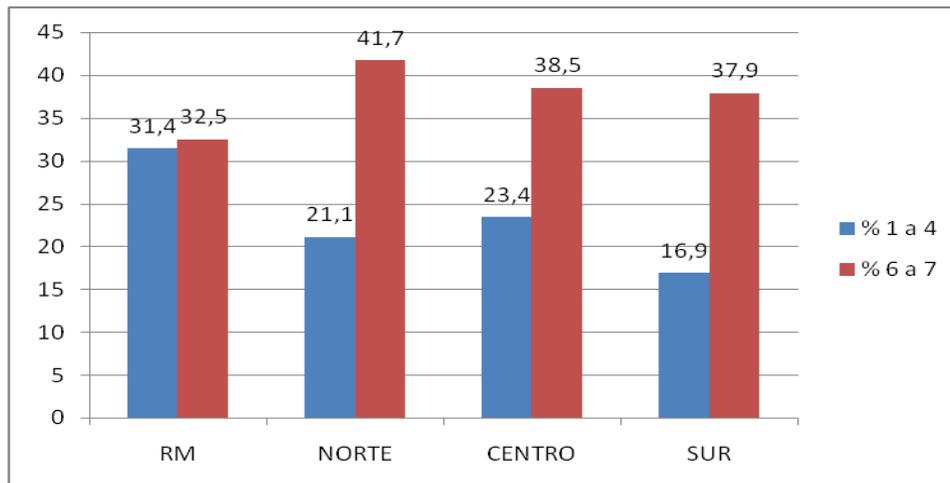
Sin embargo en la encuesta realizada por el presente estudio, da cuenta que la población general de la RM sigue con la misma tendencia, sin embargo en regiones el gusto por la música nacional es notoria con respecto a las personas que declaran no gustarle, lo cual evidencia que no existe correspondencia entre valoración de música nacional y difusión radial.

### Gustos musicales radiales



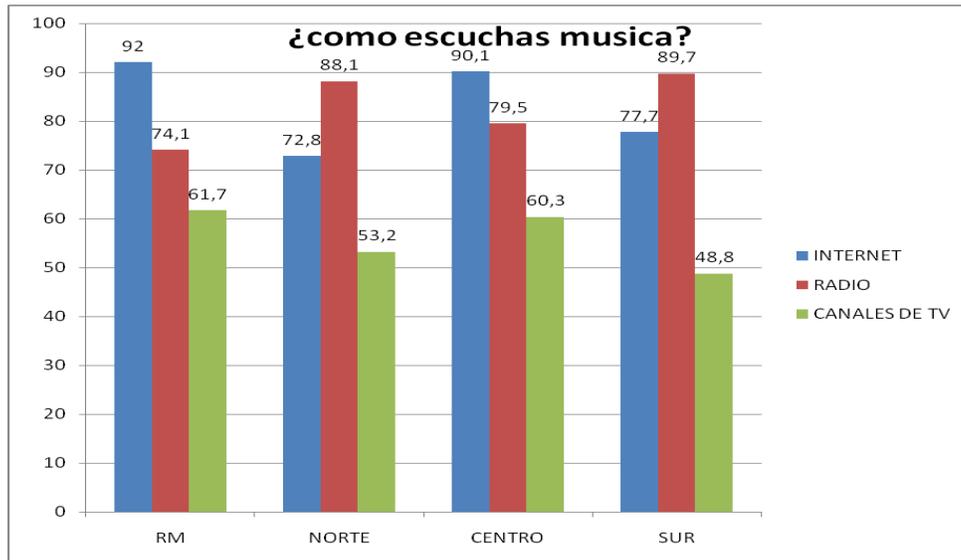
Fuente: Adimark, centro Estudios Universitarios de UNIACC Y SCD, 2008.

### Valoración



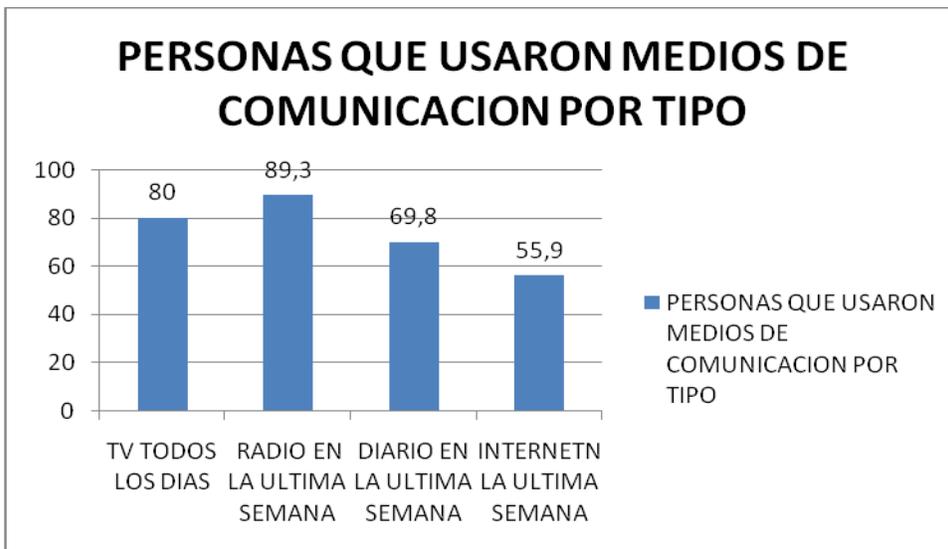
Fuente: Elaboración Propia, Internet.

A continuación se aborda el tema de la radio, como medio de comunicación masiva para difusión musical. El gráfico evidencia que internet es el principal medio para obtener música, sin embargo la radio no deja de ser una herramienta protagonista para los usuarios de la misma. Si bien, la apertura de las nuevas tecnologías y sus posibilidades para descargar música es una herramienta, es decir, un medio alternativo de llegar al público, es necesario garantizar que no se transforme en la fuente de poder que condicione estructuralmente la creación del artista nacional. En este contexto, la presente tesis cree que existe un problema grave con la difusión de la música chilena y es necesario regular por ejemplo el derecho de autor.

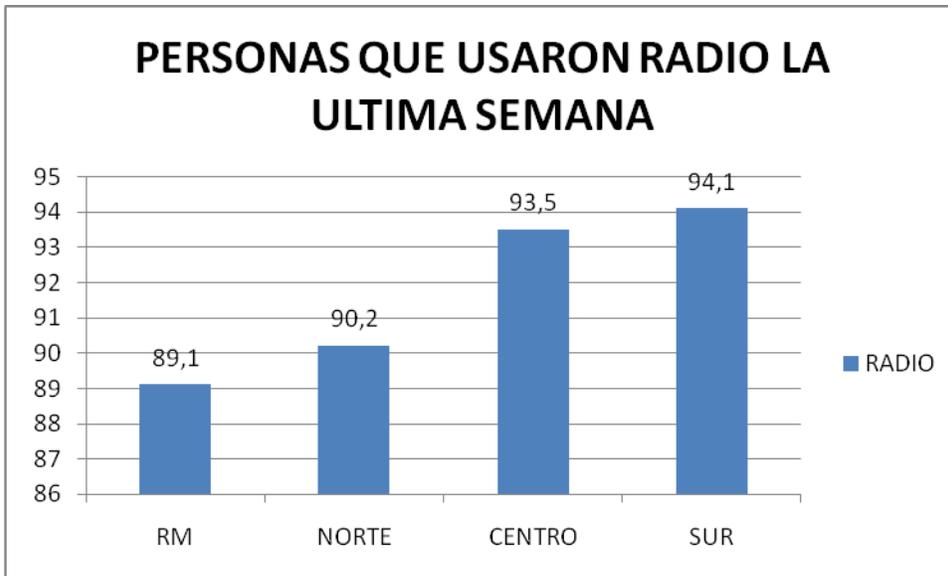


Fuente: Elaboración propia, Internet.

A pesar de la irrupción de nuevas tecnologías, a la hora de escuchar música la radio sigue siendo la principal protagonista entre los jóvenes chilenos. Similar fenómeno ocurre al observar a la población general en las diferentes zonas del país, con un promedio de alrededor de 90% de la población en general, ha usado la radio en la última semana.



Fuente: Adimark, centro Estudios Universitarios de UNIACC Y SCD, 2008.



Fuente: Elaboración propia, Internet.

Ante la pregunta qué políticas, modificaciones, actividades se deberían realizar para incentivar al música nacional, se destaca una mayor difusión por parte de las radios locales, lo cual es coherente con lo que propone la presente tesis.



Fuente: GOBIERNO DE CHILE (2009): Encuesta nacional de participación y consumo cultural. Consejo nacional de cultura y las artes, Santiago, Chile.

## **4.2 REGULACIONES ACTUALES RESPECTO A LA DIFUSION EN LAS RADIOEMISORAS DE NUESTRO PAIS.**

### **4.2.1. PROYECTO LEY DE FOMENTO DE LA MUSICA NACIONAL**

En julio del presente año fue aprobado por la Comisión de Cultura de la Cámara Baja (por segunda vez) y que intenta fijar en un 20% la emisión de música local en las radios chilenas. Busca confirmar la presencia del repertorio nacional en el dial de las más de 1.200 emisoras que funcionan en el país y que están agrupadas en la Asociación de Radiodifusores de Chile (Archi)

Si bien es un proyecto que se justifica que debería beneficiarlos a todos, pero entre los actores involucrados hay más disenso que coincidencias. En este contexto Luis Pardo, presidente de esta entidad, se declara contrario a la iniciativa que debe debatirse nuevamente la próxima semana en el Congreso:

“Se trata de un proyecto inconstitucional e irrealizable. No sólo vulnera la libre voluntad de los empresarios de tener sus radios bajo su propia línea editorial, sino que no considera que hay muchas emisoras alejadas de los centros urbanos que no van a poder cumplir con esas exigencias. Simplemente, porque no tienen cómo”<sup>34</sup>

Aunque declara que no esperan incentivos para cumplir con la norma, sí admite que con "algún beneficio" se haría más factible su cumplimiento

"La programación musical está sujeta a muchas variables y su perfil artístico es subjetivo. No es algo que se pueda reducir a porcentajes. Mejor sería incentivar a las radios con rebajas tributarias, como ocurre en otros países, para que esto funcione. Pero como algo arbitrario, que es lo que se propone, no estamos de acuerdo".

---

<sup>34</sup> Asociación de Radiodifusores de Chile. Sobre la Modificación de Ley 19.928 [ en línea] [www.archi.cl](http://www.archi.cl). [ consulta: 06 Agosto 2010]

Bajo la presente discusión Enrique Estay, el diputado que presentó esta iniciativa (inspirada, a su vez, en el artículo número 15 de la Ley de la Música, aprobada en 2004), no está de acuerdo con la tesis de los incentivos que propone Archi.

"Esta es una ley de fomento a la música y no contempla financiamiento. Si así fuera, tendría que ser una propuesta del Ejecutivo, ya que consideraría recursos públicos. La radio no es el único soporte que podría ser sometido a una legislación de fomento de la música, pero este es un "primer paso y muy importante".<sup>35</sup>

En la redacción de esta ley, se comparó con otras legislaciones vigentes en países con la misma disyuntiva, y se ha comprobado que es algo que funciona perfectamente, sin vulnerar la libre competencia. En este sentido, el proyecto Ley ha propuesto que en ese 20%, un 5% sea dedicado al folclor y que las radios puedan cumplir con esta exigencia en dos bloques horarios: de 00 horas al mediodía y desde ahí, hasta las 24 horas.

Luego de la votación en la cámara de Diputados, el proyecto pasa ahora al Senado para cumplir su segundo trámite constitucional, donde podrá demorar su aprobación si la comisión Mixta resuelve hacer indicaciones.

## **4.3. LA LEY SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL EN CHILE**

### **4.3.1. Análisis documental**

#### **4.3.1.1. Principales modificaciones.**

El 4 de mayo de 2010, luego de años de discusión en el Congreso Nacional, se acaba de publicar la Ley N° 20.425, que modifica la Ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual. Esta nueva reforma<sup>36</sup> introduce, a grandes rasgos, tres clases de modificaciones:

- (a) Amplía el catálogo de excepciones a los derechos de propiedad intelectual.
- (b) Reformula el sistema de observancia de los derechos de propiedad intelectual.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> La Ley N° 20.435, de 2010, que modifica la ley N° 17.336, sobre Propiedad Intelectual.

(c) Establece un procedimiento particular de solución de las controversias en materia de fijación de tarifas por entidades de gestión colectiva de derechos intelectuales.<sup>37</sup>

Ante lo anterior se generaron modificaciones, sólo en cuanto a su ubicación o numeración, y del conjunto de nuevas normas que se incorporan, la Ley 20.435 constituye una nueva reforma parcial a la Ley 17.336<sup>38</sup>, que aborda aspectos muy concretos que demandaban una cierta adecuación legal, conforme a los compromisos suscritos por Chile en el marco de los tratados internacionales en materias de propiedad intelectual o de libre comercio.

En este sentido, algunas demandas de mejor protección planteadas por los autores y los artistas intérpretes y ejecutantes, se mantienen sin resolver. Así, es claro que esta nueva versión de la ley de Propiedad Intelectual no satisface a los creadores y artistas, pero tampoco puede decirse que les afecta, no obstante algunos momentos de la discusión de la reforma les hizo temer que se legislaba más en contra de los autores y artistas que, con los autores y artistas o para los autores y artistas.

En todo caso, ninguna de las reformas aportadas impide introducir, en el futuro, otras modificaciones que la perfeccionen o que aborden temas pendientes, pero estamos ciertos que en el corto o mediano plazo no será fácil abrir una nueva discusión sobre esta materia.

Así, de las 10 situaciones de excepción ya previstas en la ley<sup>39</sup>, se pasa ahora a 23, para atender situaciones que benefician a los discapacitados (art. 71 C), las bibliotecas y archivos sin fines lucrativos (arts. 71 I a 71 L; ciertos casos de reproducciones y traducciones con fines de enseñanza art. 71 M); traducciones para fines personales (art. 71 R); la sátira y la parodia (art. 71 P); el uso de obras para ciertas actuaciones de los órganos del Estado (art. 71 S); la ingeniería inversa de programas de computación (art. 71 Ñ, letra b), entre otras.

De acuerdo al director de Estudios de la SCD Jorge Mahú sobre estos avances, resulta satisfactorio constatar que las distintas justificaciones para el uso libre y gratuito de obras y otras

---

<sup>37</sup> Mahú, Jorge (2010): Reforma 2010: Principales cambios de la Ley sobre Propiedad Intelectual en Chile. SDC, Chile

<sup>38</sup> La 12ª modificación en los casi 40 años de vigencia (que se cumplen el 2 de octubre de 2010)

<sup>39</sup> Cita, el uso de ciertas obras con fines de información, para la enseñanza o con fines de demostración, la transformación de obras de arquitectura, la reproducción de programas computacionales para fines de respaldo (copia técnica), etc.

prestaciones protegidas se mantienen dentro del sistema de una lista exhaustiva de excepciones, que en general circunscriben puntualmente el alcance de cada uno de los casos establecidos, garantizando su aplicación limitada y restringida, a ciertos casos especiales, que no atentan la explotación normal de las obras o prestaciones protegidas, ni causen un perjuicio injustificado a los intereses de creadores y artistas.<sup>40</sup>

El abogado plantea que no se debe olvidar que, durante la discusión del proyecto, se alzaron voces que abogaban por imponer como técnica jurídica la inclusión de una excepción general y amplia, extraída del sistema del copyright<sup>41</sup>, que en definitiva fue desestimada, y que habría aportado incertidumbre jurídica no sólo a los titulares de los derechos afectados si no también a los usuarios de las obras y producciones protegidas, pues la delimitación de esta excepción no habría quedado en la norma, si no dependiendo de los resultados de un pronunciamiento judicial en cada caso concreto que se presentase, amén de ser contraria al principio constitucional de reserva legal del derecho de autor como garantía fundamental, en cuanto a su contenido, alcance y limitaciones.<sup>42</sup>

Igualmente es un aporte, en este caso a la claridad normativa del sistema de propiedad intelectual, la disposición que en forma expresa hace aplicable a los derechos conexos de los artistas, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, las excepciones previstas en la ley para el derecho de autor (art. 71 A), en el evento que sean compatibles, sumándose a la tendencia internacional existente, que viene manifestándose desde la entrada en vigor de los Acuerdos sobre los ADPIC, en 1994<sup>43</sup>. También lo es, la delimitación más restrictiva de las excepciones previstas en materia de cita (art. 71 B) y para la comunicación pública (art. 71 N).

La única modificación que atenta contra el auspicioso resultado en materia de excepciones, es la supresión del artículo 45b de la ley vigente, que fijaba a los jueces los principios de interpretación de las normas de excepción a los derechos de propiedad intelectual (en gran medida coincidentes con principios hermenéuticos que emanan de nuestra propia Constitución) y que los tratados internacionales vienen proclamando reiteradamente desde la revisión, en Estocolmo, del

---

<sup>40</sup> Mahú, Jorge, 2010. Op cit

<sup>41</sup> El “*fair use*” de la ley norteamericana.

<sup>42</sup> Mahú, Jorge, 2010. Op cit

<sup>43</sup> ADPIC: Acuerdo sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio. Anexo 1C de Acuerdo que estableció la Organización Mundial del Comercio, adoptado en el Acta Final de la Octava Ronda de Negociaciones Comerciales Multilaterales del Acuerdo General de Aranceles y Comercio, GATT, suscrita el 15 de abril de 1994, en Marrakech, Marruecos. Tanto el Acuerdo OMC como sus Anexos, fueron promulgados mediante decreto supremo N° 16, de 5 de enero de 1995.

Convenio de Berna, en el año 1967, y que la doctrina recoge bajo el término “regla de los tres pasos”.

La ausencia de una declaración expresa por parte del Ejecutivo<sup>44</sup> sobre el propósito perseguido con la eliminación de esta norma, no contribuye a dilucidar las razones jurídicas o prácticas de esta decisión, no discutida por el Congreso, que prescinde sólo formalmente de la aplicación de la regla de los tres pasos, toda vez que ésta resulte igualmente obligatoria para nuestros tribunales, por la vinculación de Chile a los tratados internacionales y por las normas constitucionales aplicables.

Desde el punto de vista formal, las normas de excepción carecen de una sistemática que hubiere sido aceptable promover, lo cual denota una falta de prolijidad que también se observa en la redacción de algunas de estas normas, labor que debería ser abordada posteriormente por la jurisprudencia y la doctrina a efectos de delimitar en forma clara sus verdaderos sentido y alcance.<sup>45</sup>

#### **4.3.1.2. Cambios significativos**

El cambio más significativo que experimenta la ley de propiedad intelectual con esta reforma, se corresponde con el segundo objetivo inicial del proyecto, que era dotar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de herramientas de protección ágiles y efectivas para hacer frente a los usos no autorizados de sus obras y producciones, iniciativa que no surge del hecho de recoger el clamor de los afectados, si no de compromisos internacionales suscritos por Chile, en particular, del Acuerdo sobre los ADPIC y del TLC con los EEUU<sup>46</sup>.

El un nuevo sistema para la observancia de los derechos de propiedad intelectual, se complementa con las medidas especiales en frontera, adoptadas por la ley 19.912<sup>47</sup>, de 2003, surgida también de los compromisos internacionales de Chile, en particular del Acuerdo de los ADPIC.

---

<sup>44</sup> Sorprende su eliminación si se considera que la regla de los tres pasos había sido explicitada en la legislación interna sólo en el año 2003.

<sup>45</sup> Mahú, Jorge, 2010. Op cit

<sup>46</sup> Tratado de Libre Comercio que entró en vigor el 1 de enero de 2004.

<sup>47</sup> Ley 19.912 que adecua la legislación que indica conforme a los acuerdos de la Organización Mundial del Comercio OMC suscritos por Chile. Publicada el 4 de noviembre de 2003.

Las adecuaciones más significativas en este ámbito dicen relación con i) el otorgamiento de una mayor certeza para la determinación del plazo general de protección, que se mantiene en 70 años desde la muerte del autor, al que se le suprimen las situaciones extraordinarias de extensión en beneficio del cónyuge sobreviviente, las hijas solteras, viudas o que siendo casadas su marido se encuentra imposibilitado para todo género de trabajo (art. 10) ; ii) la consagración de presunciones de titularidad de los derechos para las publicaciones que utilicen los símbolos de protección establecidas por los tratados internacionales suscritos por Chile, tanto para las obras como para los fonogramas, y la presunción de vigencia de los derechos acorde con la fecha de la primera publicación de la obra o producción protegida (art. 72bis); iii) el reconocimiento expreso del principio de la independencia de los derechos de propiedad intelectual entre sí (art. 65); iv) la redefinición del catálogo de conductas infractoras a los derechos protegidos (arts. 79, 79bis, 80 y 81); v) la ampliación de los rangos de las sanciones civiles y penales asignadas a los delitos (art. 78 a 84); vi) el establecimiento de un conjunto mayor de normas procesales para hacer más eficaces las acciones en contra las actividades infractoras, con la inclusión de medidas cautelares específicas (art. 85 B a 85 K), vii) la definición de ciertas reglas para la cuantificación de los daños (arts. 85 E y 85 K), y viii) la delimitación de la responsabilidad de los prestadores de servicios de internet (ISP) (arts. 85 L a 85 U).

Con el afán de resumir, de este nuevo estatuto penal, procesal civil y, en una menor medida, procesal penal, para la persecución de las responsabilidades derivadas de las acciones infractoras a los derechos de propiedad intelectual, tres son los aspectos más distintivos, a saber, (i) la nueva descripción del tipo penal denominado comúnmente “piratería” (arts. 81 a 83); (ii) las claves normativas dadas para la determinación de las indemnizaciones de perjuicio (arts. 85 E y 85 K), y (iii) el mecanismo de limitación de la responsabilidad de los ISP (arts. 85 L a 85 U).

(i) En Chile, la piratería de obras y prestaciones artísticas es uno de los problemas más acuciantes para los titulares de los derechos protegidos, siendo unánime la opinión en cuanto a la escasa eficacia mostrada por las normas modificadas, tanto para la persecución del delito, como para la prevención y disuasión de nuevas infracciones.

En resumen, queda la sensación que estas nuevas normas no intentan aminorar los efectos negativos que las nuevas tecnologías de las comunicaciones tienen en el ámbito de los usos no

autorizados de bienes intelectuales, si no sólo buscan delimitar la responsabilidad de los ISP, siguiendo la líneas dadas por la Digital Millennium Copyright Act (DMCA), de EEUU, de 20 de octubre de 1998 y, en menor medida, la variante europea contenida en la Directiva Europea 2000/31/CE, de 8 de junio de 2000, sobre el Comercio Electrónico.<sup>48</sup>

Es más, el conjunto del nuevo sistema de observancia de los derechos de propiedad intelectual puede estimarse un avance, pero insuficiente, porque también deja dudas y algunas materias sin resolver, ya que se esperaba una más clara definición de los derechos de los autores y artistas respecto de los nuevos usos en línea y una mejor determinación de los mecanismos de protección para actuar en este nuevo escenario, no bastando para ello las normas sobre limitación de responsabilidad de los ISP.

Desde un punto de vista formal también la ordenación y redacción de las normas que integran estos nuevos Capítulo II y Capítulo III de la Ley 17.336, dejan la sensación de una falta de preocupación, y cuando ello es en el ámbito de la definición de algunas de figuras penales, el problema no es menor.

La reforma de la ley de propiedad intelectual, siendo un adelanto, deja varios aspectos de la protección de los autores y artistas sin atender, especialmente si se tienen en cuenta los nuevos usos a través de las recientes tecnologías de la información.

Entre los aspectos no considerados está la protección de las medidas tecnológicas de acceso a las obras, la falta de discusión sobre el derecho de remuneración por copia privada y la reformulación del derecho de reventa de las obras plásticas.

De los cambios experimentados surge la sensación que esta vez no se legisló para los autores y artistas, si no para los usuarios de las obras intelectuales, esto es, las empresas intermediarias que producen o prestan servicios que utilizan obras intelectuales, las que enarbolando como propia la defensa del derecho de acceso a los bienes culturales del público en general, lograron un debilitamiento de la capacidad negociadora de los creadores y artistas; en tanto, el público, para acceder a las obras y prestaciones protegidas, en este nuevo escenario, igualmente

---

<sup>48</sup> Directiva Europea 2000/31/CE, relativa a determinados Aspectos Jurídicos de los Servicios de la Sociedad de la Información, en particular el Comercio Electrónico en el Mercado Interior.

deberá seguir adquiriendo o contratando los productos y servicios que estas empresas ofrecen, tal como siempre a sucedido, sin que esta merma de los derechos intelectuales sea traslade al público en forma de precio u de otra forma.

#### 4.4. EL SISTEMA COPYRIGHT. ENTREVISTA.

**Jorge Mahú.**

##### **Temáticas.**

1/a) Análisis FODA del sistema de Copyright (derecho de copia) ó modo Anglosajón, metanorma económica.

1/b) Análisis FODA del sistema de Derecho de Autor según la metanorma moral.

2/¿En qué están el Derecho de Autor y los Derechos Conexos hoy?

3/Panorama del Derecho de Autor en Chile. Antecedentes históricos.

##### **ANALISIS.**

/a) Análisis FODA del sistema de Copyright (derecho de copia) ó modo Anglosajón, metanorma económica.

<b><u>Fortalezas:</u></b> →Aporte de la Propiedad Intelectual económico →Industria fortalecida por el modelo →Mayor Mercado.	<b><u>Oportunidades:</u></b> →Derecho de difusión y copia, potenciación de la multiplicación. →Mayor inversión
<b><u>Debilidades:</u></b> →Las obras no se valoran por su aporte cultural, sino como producto comercializable →Arte como medio, no como finalidad.	<b><u>Amenazas:</u></b> →Desvirtuación de la obra artística.

1/b) Análisis FODA del Derecho de autor según la metanorma moral. La obra como extensión de la personalidad del autor.

<b><u>Fortalezas:</u></b>  Protección efectiva –desde su génesis- de la propiedad intelectual.  Seguridad para los creadores.	<b><u>Oportunidades:</u></b>  Marco atractivo para gestionar trabajos creativos.
<b><u>Debilidades:</u></b>  Dificultad en varios aspectos para la producción, registro, multiplicación, edición y recopilación	<b><u>Amenazas:</u></b>  “Exclusivización” de la propiedad intelectual.  Menor mercado económico.

2/¿En qué están el Derecho de Autor y los Derechos Conexos hoy?

Sin duda que en términos legales han habido cambios –hechos, deshechos y vueltos a poner en funcionamiento- en material legal. El aporte de la SCD ha sido fundamental para el desarrollo de nuevas medidas de protección a los creadores, y potenciar el intercambio cultural exceptuando del pago de derechos a personas de escasas posibilidades; para así difundir la cultura nacional e incluir a las personas que no pueden pagar derechos de autor.

En cuanto a medidas concretas, la aprobación de la Ley 20.345 publicada en Mayo del presente año (2010) ha sido un hito en avances para la protección de las obras en sí y también para facilitar su uso; esto, respecto del derecho de cita, por ejemplo.

En esta ley se pueden identificar 3 temas de notable avance respecto de nuestra legislación anterior:

→ “Observancia de regulación de los derechos”: Se establecen penas más amplias, mayor arbitrio jurídico de pena.

Se regulan el ejercicio de acciones civiles.

Regulación de responsabilidad de los I.S.P. respecto de sus abonados/clientes.

→ Incorporación de nuevos estatutos de excepción: Más de 30 nuevos casos de excepción, como por ejemplo a bibliotecas y discapacitados. Además se implementa un nuevo sistema –de la mano de nuestro nuevo sistema legal- llamado “Fair use”. Esto quiere decir que caso a caso se va legislando en materia de derechos, este tipo de jurisprudencia permite que se vayan enriqueciendo las mismas regulaciones al respecto.

Derecho de cita, artículo 71b, que da la posibilidad de citar otros autores mencionando fuente, título y autor. También existe la cita parcial, fragmentos breves.

→ Regulación de eventuales tarifas por las sociedades de Gestión. Con el fin de regularizar el mercado, se pueden fijar tarifas. Dichas tarifas son fijadas a través de un juicio de arbitraje forzoso. Acuerdos tarifarios con asociaciones de usuarios.

### 3/Panorama del Derecho de Autor en Chile. Antecedentes históricos.

Los primeros hechos legales en materia de Derecho de Autor en nuestro país datan del año 1833. Luego, en 1925 se dicta el Decreto Ley n°345 que comienzan a normar el uso, copiado y multiplicación de distinto tipo de obras. Sin embargo no es hasta 1970, que se dicta la Ley n°17.336 para que se pueda comenzar a pensar en sociedades de gestión colectivas, más organización y protección para los autores. Antes del dictamen de esta Ley, existía en la Universidad de Chile el Departamento del pequeño derecho de autor. Departamento que se retroalimentaba para mencionar sin embargo no era mucho lo que los autores podían recoger de ello.

Otro hecho importante, es que en 1985 las infracciones pasan de ser delitos civiles a penales. Y sin duda el momento que cambiaría el rumbo de las cosas para mejor fue en 1992 que dotan a los autores de la posibilidad de hacer sociedades de Gestión. Es en este punto que nace la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD. Institución que ya conocemos sus múltiples aportes no solo a los autores sino que a la cultura nacional, la difusión y muy íntimamente ligada a la música.

Sumado a esto, también hay beneficios que se obtienen con el TLC con E.E.U.U. firmado en Noviembre de 2003.

Finalmente, durante el año 2010 se publica la Ley 20.425 que modifica la Ley 17.336, ampliando la protección a autores y obras, así como también promoviendo el intercambio a través de excepciones convenientes para la difusión de obras.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Ver Anexo.

## **CAPITULO 5**

### **CONCLUSIONES**

Al hacer este análisis, varias aseveraciones y conclusiones pueden ser extraídas. Para comenzar, es evidente que el dominio de la escena musical en nuestro país lo tiene música extranjera. Esto, en desmedro del creciente número de cultores, producciones de alto nivel, mejoramiento del nivel de producciones emergentes y sobre todo de público, de tiempo que las personas hacen uso de música.

A pesar de que nuevas regulaciones y Leyes han sido creadas en los últimos años, aún no llegamos a números satisfactorios en este rubro. La paradoja está en que sí se ha avanzado y que a pesar de lo atrás que podríamos vernos en comparación con países cercanos, hemos avanzado cualitativamente en materia de derechos de autor, regulaciones específicas y sobre todo la creación de la Ley de Fomento a la Música Nacional. Respecto del uso por zonas –denominadas en este trabajo Sur, Norte, Centro y R.M.- de la música nacional, podemos notar que en regiones la circulación de música nacional es más dinámico, habiendo más personas que escuchan música nacional, ante el hecho de que las radioemisoras difundan más música nacional que en la Región Metropolitana y la zona centro. Aún así sigue siendo mayor la exposición mediática de música extranjera. También podemos notar que en las zonas más extremas de nuestro país es donde más se difunde música nacional, aportando en su mediada a descentralizar al menos la mirada siendo Santiago y la Región Metropolitana la sección más "internacionalizada" analizada en este trabajo.

Para concluir, es evidente que se han hecho avances en materia de difusión de nuestra expresión musical, para así poder potenciar los procesos identitarios que se han ido gestando estos años en nuestro país. Luego de profundos difíciles cambios, luego procesos de adaptación, de crisis, éste es un buen momento histórico para ver nuevos nombres en la palestra de nuestra música nacional. Tomando también nuestra rica y variada herencia, que sin duda ha estado siendo reconocida por el gobierno, la comisión de los premios Altazor, la academia chilena de Bellas Artes, y más importante aún, por las personas, al difundir nuestra raigambre cultural musical, hacemos compartir el recuerdo con las nuevas generaciones que cultivarán un legado que inevitablemente tendrá una tradición oral, una tradición auditiva, la de escuchar música. Teniendo nuevos avances en materia legal, es de esperar que este documento tenga una utilidad al momento de consultar sobre cifras y comportamiento mediático, así como también las próximas decisiones se hagan en conjunto, las sociedades de gestión junto con los organismos reguladores en esta materia.



## BIBLIOGRAFIA

Alarcón, Honorio (1983): *Vida Musical. Música Popular*. En el Nuevo Tiempo, Abril.

Bauman, Zygmunt(1999): *La globalización, consecuencias humanas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires

Beck, Ulrich (1998): *¿Qué es la Globalización?* Ediciones Paidos, Barcelona, España,

Bengoa, José (1996): *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Ediciones Sur, Santiago, Chile.

Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Editorial Alianza, Madris, 1990)

Gergen, K. (1992): *El yo saturado: dilemas de la identidad en la vida contemporánea*. Ed. Paidós, Barcelona.

GOBIERNO DE CHILE (2009): *Encuesta nacional de participación y consumo cultural*. Consejo nacional de cultura y las artes, Santiago, Chile

González, J. P.: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, nº 14, pp. 29-42, Mayo del 2004

González, J. P y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, 645 pp.

Hernández y Otros *Metodología de la Investigación* Editorial Mac Graw Hill, México, 2001

Larraín, Jorge (2001): *Identidad Chilena*. Ediciones LOM, Santiago, Chile.

Mahú, Jorge (2010): *Reforma 2010: Principales cambios de la Ley sobre Propiedad Intelectual en Chile*. SDC, Chile

Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.

Mattelart, Armand (1974), *La cultura como empresa multinacional*, México, Era.

Merino, L.: "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso". En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, pp. 45-112, 197.

Fubini, E. (2000). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros.

Vatimmo, Gianni (1998): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ediciones Gedisa, Barcelona, España.

TEJADA, J. (2003). "*Tecnología y educación musical: un prometedor campo de investigación*" En Rodríguez, A. (coord.) *Actas de las II Jornadas de Investigación en Educación Musical* (Ceuta, 26-28 de septiembre 2002). Ceuta: Grupo Editorial Universitario.

Wade Peter (1997): *Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia*. En "Antropología de la modernidad", ICAN, Bogotá.

## ANEXO

### LEY N° 19.166 SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL

#### MODIFICA Ley No. 17.336, Santiago, 09 de septiembre de 1992

Teniendo presente que el H. Congreso Nacional ha dado su aprobación al siguiente

Proyecto de ley:

**ARTÍCULO 1°.-** Introdúcense a la ley No. 17336, sobre Propiedad Intelectual, las siguientes modificaciones:

**1.- Sustitúyese el artículo 10, por el siguiente:**

**Artículo 10.-** La protección otorgada por la presente ley dura por toda la vida del autor y se extiende hasta por 50 años más, contados desde la fecha de su fallecimiento. En caso que, al vencimiento de este plazo, existiere cónyuge o hijas solteras o viudas o cuyo cónyuge se encuentre afectado por una imposibilidad definitiva para todo género de trabajo, este plazo se extenderá hasta la fecha de fallecimiento del último de los sobrevivientes.

La protección establecida en el inciso anterior, tendrá efecto retroactivo respecto al cónyuge y las referidas hijas del autor. En el caso previsto en el inciso segundo del artículo 8° y siendo el empleador una persona jurídica, la protección será de 50 años a contar desde la primera publicación."

**2.- Reemplázase el inciso segundo del artículo 11, por el siguiente:**

Las obras del patrimonio cultural común podrán ser utilizadas por cualquiera, siempre que se respete la paternidad y la integridad de la obra."

**3.- Reemplázase en los artículos 12 y 13, la expresión "treinta años", por "cincuenta años".**

**4.- Sustitúyese el artículo 21, por el siguiente:**

**Artículo 21.-** Todo propietario, concesionario, usuario, empresario, arrendatario o persona que tenga en explotación cualquier sala de espectáculos, local público o estación radiodifusora o de

televisión en que se representen o ejecuten obras teatrales, cinematográficas o piezas musicales, o fonogramas o videogramas que contengan tales obras, de autores nacionales o extranjeros, podrá obtener la autorización de que tratan los artículos anteriores a través de la entidad de gestión colectiva correspondiente, mediante una licencia no exclusiva; y estará obligado al pago de la remuneración que en ella se determine, de acuerdo con las normas del título V.

En ningún caso las autorizaciones otorgadas por dichas entidades de gestión colectiva podrán limitar la facultad de los titulares de derechos de administrar sus obras en forma individual respecto de utilizaciones singulares de ellas, en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior."