

LA DIVULGACION DE LA MUSICA LATINOAMERICANA

por *Luis Augusto Milanese**

La mayor barrera que se opone a la aceptación de la música contemporánea de América Latina no es estética. Es la inexistencia de canales adecuados entre los compositores y los intérpretes y, posteriormente, entre los intérpretes y el público. Existe entre esos tres elementos una distancia que el valor artístico por sí mismo no superará, es preciso crear instrumentos, legales y legítimos, para permitir el flujo de la información sin mayores problemas.

La documentación musical debe ser uno de esos instrumentos. Puede actuar en dos niveles: 1) ofrecer a los intérpretes la producción musical; 2) ofrecer al público el registro de esa producción.

Una simple constatación muestra que en América Latina la situación es precaria en ambos casos. Esto no sólo pasa entre los diversos países sino que también dentro de un mismo país. Nosotros los brasileños no sólo desconocemos a los compositores venezolanos sino que ignoramos a nuestros propios compatriotas. Por ejemplo, de Guarneri conocemos poco; más del 70% de sus obras permanecen inaccesibles. Cuando se trata de la producción de vanguardia, la situación se agrava aún más, puesto que el lenguaje nuevo, no consagrado, encuentra mayores dificultades de aceptación. Las generaciones más jóvenes de compositores enfrentan así un doble problema, más allá de crear lo difícil no saben cómo llevarlo al público.

Esto conduce a una situación muy conocida: el compositor acaba por sobrevivir y dar a conocer su obra no por ella misma, sino que por factores extramusicales. El compositor, sin abdicar de su condición de músico, debe dedicarse frecuentemente al ejercicio de las relaciones públicas. Esto puede llevar a juegos sutiles o brutales en la búsqueda del reconocimiento. Lo que importa no es la obra musical sino que los cuidados que el músico tome para garantizar su éxito. El compositor desprovisto de estas habilidades —y son muchos!— o desiste de su carrera o continúa componiendo para guardar su producción en cajones, soñando con la fantástica posibilidad de que en el futuro logre ser descubierto por algún arqueólogo musical.

De allí surge la necesidad de crear una infraestructura que permita a todos los compositores mostrar lo que están haciendo. O sea, deben ponerse en funcionamiento algunos instrumentos de divulgación que permitan dar a conocer las obras de nuestros creadores.

En lo que se refiere al contacto entre el compositor y los intérpretes, la aproximación se realiza a través de vínculos personales o mediante la edición impresa de la obra. Un coro puede comprar una serie de partituras en una tienda de música y ejecutar algunas de ellas, pero las tiendas de música no tienen muchas partituras de autores nuevos o poco conocidos. En nuestro

*Ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos.

precario medio, el número de autores editados es pequeño, siéndole imposible al público conocer a los compositores no consagrados. Sabemos que muchas veces el compositor a través de un esfuerzo personal reproduce sus obras y él mismo distribuye las partituras a los interesados. El proceso gráfico es caro y los editores arriesgan una alta inversión sólo con la perspectiva de lucro. Por eso, los catálogos de las editoras musicales están saturados de obras de venta garantizada, aunque no siempre signifiquen calidad artística. El compositor contemporáneo prácticamente deja de utilizar las casas editoras, inclusive las estatales, y enfrenta la situación como puede.

En vista de estos problemas, la Biblioteca de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, a través de la Sección de Documentación Musical, ha procurado atender los pedidos de los usuarios mediante un sistema de divulgación de partituras que ha demostrado ser sencillo, barato y eficiente. El medio elegido fue uno de los más elementales, la copia electrostática. El rápido desarrollo de la tecnología en esta área permitió la obtención de copias baratas y de buena calidad. A partir de matrices perfectas es posible sacar copias de buena legibilidad. De inmediato se solicitó a los compositores que depositasen sus partituras en el acervo de la Universidad de São Paulo y que firmasen una autorización para hacer las copias. De esta manera fue creado un Servicio de Difusión de Partituras no editadas en la forma tradicional, pero que es una especie de preedición mientras la obra no sea editada comercialmente (en caso que un día lo fuera). No hay inversiones substanciales porque las copias son hechas a medida que se solicitan. Un catálogo es publicado periódicamente y, a través de él, el público requiere las obras. Estas son reproducidas, encuadernadas y enviadas por correo.

El compositor además de tener un canal de divulgación de sus obras no deja de percibir su derecho autoral. Considerando el bajo costo operacional no es posible establecer una ganancia significativa para el compositor. Este recibe 10% sobre el valor de la copia. Cuando existe un autor del texto, este porcentaje se divide. El estado de cuenta se envía periódicamente y el autor recibe lo que le corresponde. De esta manera las copias electrostáticas, con que tantos fraudes se han cometido con respecto al derecho autoral son reguladas de manera que se enmarcan perfectamente dentro del reglamento. En oposición a la copia clandestina, se produce un sistema de duplicación perfectamente regulado.

Dada la facilidad del sistema y del abaratamiento de las partituras, existe, sin embargo, una desventaja importante: centenares de obras se concentran en este centro. El Servicio de Difusión de la Universidad de São Paulo, por ejemplo, tiene a disposición del público más de setecientas obras contemporáneas brasileñas, que pueden ser enviadas a domicilio. La obra del compositor no es seleccionada por cánones estéticos, ni por criterios de mercado. La selección es de total exclusividad del público. La actividad documental no se basa en problemas estéticos, sino que sólo es un instrumento que pone la información al alcance del público. Por lo tanto, se trata de un problema de relación entre el artista y el público.

Después de cinco años de funcionamiento, el Servicio de Difusión de Partituras es algo irreversible, fijado por el propio público que aceptó de inmediato sus ventajas. Un servicio semejante sería útil a nivel de toda la América Latina. No obstante, es importante destacar la necesidad de que los países se organicen previamente para cubrir la demanda interna. Cada país, a través de entidades tales como bibliotecas, asociaciones musicales, o mediante convenios entre dos o más entidades, debe tomar la iniciativa para resolver el problema de la circulación musical de las obras. A partir de esto se podría pensar en un proyecto más amplio que abarque varios países.

Cuando se trata de actividades que abarquen países diferentes y que se basen en el principio de la transacción comercial surgen una serie de problemas. En el Brasil, por ejemplo, los costos de envío en moneda dura al exterior son tan altos que superarían el promedio que se espera obtener con la venta de partituras y el pago del derecho autorral. Debido a ello sería tal vez conveniente pensar en un sistema de trueque. Esta idea podría ser concretada a través de un centro que propiciara el intercambio entre países de América Latina y la venta de partituras para países desarrollados. Las posibles ganancias (de las ventas) se invertirían en la mantención del centro y en las operaciones de permuta.

Tal vez esta idea pueda permitir que cualquier obra musical de un compositor latinoamericano llegue fácilmente a los interesados. Así, ningún compositor sería desconocido por la imposibilidad de mostrar su obra a los intérpretes, y ningún intérprete podría alegar que desconoce el trabajo de los que se aventuran a componer en nuestra América Latina, donde la falta de recursos debe estimular la imaginación.

Universidad de São Paulo